

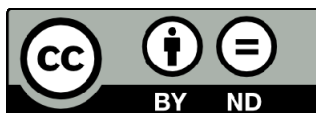


UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Las formas del realismo de la novela y el cine en los primeros años del franquismo.

Construcciones ideológicas y espacios narrativos en la
representación social y cultural desde mediados de los años
cincuenta a principios de los años sesenta del siglo XX.

Carlos Domènech Lozano



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència Reconeixement- SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia Reconocimiento - SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.

This doctoral thesis is licensed under the Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0. Spain License.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

**Las formas del realismo de la novela y el cine en
los primeros años del franquismo.**

**Construcciones ideológicas y espacios narrativos en la representación
social y cultural desde mediados de los años cincuenta a principios de
los años sesenta del siglo XX.**

Tesis Doctoral

Carlos Domènech Lozano

Foto. CARLOS DOMÈNECH LOZANO



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

UNIVERSITAT DE BARCELONA
FACULTAD DE FILOLOGÍA Y COMUNICACIÓN
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA,
TEORÍA DE LA LITERATURA Y
COMUNICACIÓN

**Las formas del realismo de la novela y el cine en
los primeros años del franquismo.**

**Construcciones ideológicas y espacios narrativos en la representación
social y cultural desde mediados de los años cincuenta a principios de
los años sesenta del siglo XX.**

Carlos Domènech Lozano

TESIS DOCTORAL

PROGRAMA DE DOCTORADO
EN ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS, LITERARIOS Y CULTURALES
LÍNEA DE INVESTIGACIÓN TEORÍA DE LA LITERATURA
Y LITERATURA COMPARADA

DIRECTOR

Dr. Antoni Martí Monterde

TUTOR

Dr. Antoni Martí Monterde

RESUMEN

Este estudio implica como objetivo la investigación en profundidad de un conjunto de obras literarias y cinematográficas en el ámbito del realismo social, de un periodo histórico determinado en el Estado español: el que comprende desde la postguerra hasta el inicio de las políticas de estabilización económica. Realizando una acotación cronológica, por tanto, se establecería un arco temporal primario entre 1954 y 1962 y un segundo más amplio, entre los años inmediatamente anteriores y posteriores bajo el régimen franquista, que recoge influencias, precedentes o consecuencias en torno al primer intervalo de tiempo. Esto nos permite incluir un eje temporal que abarca desde la postguerra y la construcción del régimen franquista hasta los primeros años de la década de los sesenta, en la que los cambios sociales y económicos ya operan en la sociedad franquista y comienzan a ser visibles en las formas culturales e ideológicas y sus modos de representación.

Palabras clave: realismo social, novela social, neorrealismo, franquismo, censura, ideología, cultura.

RESUM

Aquest estudi implica com a objectiu la recerca en profunditat d'un conjunt d'obres literàries i cinematogràfiques en l'àmbit del realisme social, d'un període històric determinat a l'Estat espanyol: el que comprèn des de la postguerra fins a l'inici de les polítiques d'estabilització econòmica. Realitzant una acotació cronològica, per tant, s'estableix un arc temporal primari entre el 1954 i el 1962 i un segon més ampli, entre els anys immediatament anteriors i posteriors sota el règim franquista, que recull influències, precedents o conseqüències al voltant del primer interval de temps. Això ens permet incloure un eix temporal que abasta des de la postguerra i la construcció del règim

franquista fins els primers anys de la dècada dels seixanta, en què els canvis socials i econòmics ja operen a la societat franquista i comencen a ser visibles a les formes culturals i ideològiques i les seves maneres de representació.

ABSTRACT

This study implies as an objective the in-depth investigation of a set of literary and cinematographic works in the field of social realism, from a specific historical period in Spain: the one that includes from the postwar period to the beginning of the economic stabilization policies. Carrying out a chronological dimension, therefore, a primary temporal arc would be established between 1954 and 1962 and a second broader one, between the years immediately before and after under the Franco regime, which includes influences, precedents or consequences around the first interval of time. This allows us to include a time axis that covers from the post-war period and the construction of the Franco regime until the early years of the 1960s, in which the social and economic changes were already operating in Franco's society and began to be visible in the cultural forms and their modes of representation.

AGRADECIMIENTOS

Todo proceso de investigación implica un esfuerzo continuado y profundo a nivel intelectual y académico, pero también personal. Echando la mirada atrás se evidencia que este ha requerido de constancia y un extenso recorrido, que han sido acompañados, a lo largo del tiempo, de necesarios apoyos, sin los cuales hubiera sido imposible llegar a este momento.

En primer lugar, quiero manifestar mi agradecimiento a mi director Antoni Martí Moner que, pese a los imprevisibles avatares vitales, decidió continuar allá donde quedó varado el recorrido común. Por ello, y a consecuencia de las eventualidades sobrevenidas, quiero agradecer también al profesor Alex Matas Pons que tomó el relevo de forma accidental como director de tesis. También a los profesores Robert Caner Liese y David Viñas Piquer, que ejercieron como tutores. Todos ellos me brindaron el apoyo académico que necesitaba cubriendo en anómalas circunstancias los fundamentales papeles en el ámbito de la preparación de una tesis, arriba mencionados. Además, también quiero expresar mi agradecimiento a la profesora Annalisa Mirizio que me guió en el trabajo final del Máster de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, el cual supuso un punto de apoyo e inicio en esta investigación. Agradecimiento que se hace extensible al conjunto del profesorado del mencionado máster.

Por otro lado, quiero agradecer la gran paciencia y buen trabajo del personal de las distintas bibliotecas de la Universitat de Barcelona, de modo especial la de Lletres y del Pavelló de la República, que siempre han mostrado hacia esta investigación amabilidad, comprensión y ayuda.

Finalmente, a quiénes siempre han estado y a las que se incorporaron por el camino, cuya presencia definitivamente se ha convertido en apoyo, inspiración y ánimo hacia el objetivo de finalizar esta investigación. A Pilar, Carlota y Vera.

ÍNDICE

| | |
|---|------------|
| INTRODUCCIÓN..... | 10 |
| 0.1. Metodología y objetivos | 13 |
| 0.2. Marco teórico | 24 |
| 0.3. Estado de la cuestión | 29 |
| 1. EL APARATO DE PROPAGANDA Y PRENSA DEL RÉGIMEN. LA CENSURA: HERRAMIENTAS Y DISPOSITIVOS REPRESORES SOBRE LA CREACIÓN ARTÍSTICA. | 36 |
| 1.1. La censura y sus formas. El dispositivo censor del panóptico franquista..... | 37 |
| 1.2. Autocensura..... | 40 |
| 1.3. Primeros años. Constitución del aparato de propaganda..... | 44 |
| 1.4. La censura literaria..... | 49 |
| 1.5. El reparto del botín propagandístico. Falangismo contra integrista católico: La Vicesecretaría de Educación Popular en Falange Española Tradicionalista y de las JONS. | 58 |
| 1.6. La censura cinematográfica. | 65 |
| 1.7. De la normativa a la práctica. Censura y producción realista. Mutilación, ausencias y descensos. Del dogma al expediente..... | 74 |
| 2. REALISMO Y VEROSIMILITUD. NEORREALISMO, OBJETIVISMO, NOVELA SOCIAL, REALISMO CRÍTICO O REALISMO SOCIALISTA: PERTENENCIA O ADSCRIPCIÓN A UN GÉNERO COMO HERRAMIENTA METODOLÓGICA.... | 83 |
| 2.1. Realismo, veracidad y verosimilitud: por una apropiación de la realidad..... | 85 |
| 2.2. Realismo social, neorrealismo, realismo crítico o realismo socialista: definiendo la fragmentación..... | 93 |
| 2.3. La vía realista en el páramo franquista: motivaciones de una elección. | 109 |
| 3. LAS FORMAS REALISTAS EN LA REPRESENTACIÓN DEL CAMBIO DE MODELO ECONÓMICO Y SOCIAL. FRAGMENTOS DE UNA HEGEMONÍA.. | 113 |
| 3.1. Refundando las clases. La construcción de la invisibilidad del dominante.. | 113 |
| 3.2. De los sindicatos de clase al sindicato corporativo: anulando la memoria colectiva. | 133 |

| | |
|---|-----|
| 3.3. Hacia una economía de mercado. Conflicto en la estabilidad franquista. ... | 140 |
| 3.4. La representación del trabajo: mutabilidad laboral..... | 152 |
| 3.5. Formas y modelos informales de trabajo. Modelos arcaicos en una economía liberalizada..... | 173 |
| 3.6. Los flujos migratorios. Ausencias y presencias de un desplazamiento forzado. | 178 |
| 4. PAISAJES Y ESPACIOS EN LA NARRATIVA REALISTA: EL MODELO SOCIAL FRANQUISTA ANTE EL ESPEJO..... | 193 |
| 4.1. Paisajes narrativos del franquismo. Construyendo la realidad polisémica sobre espacios en transformación | 193 |
| 4.2. Espacio y destrucción. De la demolición a la reconstrucción | 195 |
| 4.3. Ciudad en proceso: cimentar la victoria, recordar la derrota. | 200 |
| 4.4. Paisajes de guerra: la huella permanente. | 204 |
| 4.5. La urbe desorganizada: bullicio y actividad urbana..... | 223 |
| 4.6. Barrios altos. La ciudad como emblema. | 234 |
| 4.7. Barrios obreros y suburbios. Entre la intersección y la diferencia de clase. | 242 |
| 4.8. De las afueras al suburbio: una metáfora del apartamiento..... | 256 |
| 4.9. El suburbio. La visión de la clase privilegiada..... | 265 |
| 4.10. El paisaje rural: paisanos y paisanaje. Del olvido a la perpetuidad..... | 275 |
| 5. DE <i>SURCOS</i> A <i>PLÁCIDO</i> . CINE REALISTA. SOPORTE Y MERMA AL RÉGIMEN..... | 289 |
| 5.1. <i>Surcos</i> : Hegemonía en construcción | 292 |
| 5.2. Realidad y verosimilitud en la cultura franquista..... | 305 |
| 5.3. La solidaridad extrarradial y la función del estraperlo | 307 |
| 5.4. <i>Plácido</i> : Poder y caridad | 314 |
| 5.5. Los diálogos afónicos de la fractura | 319 |
| 5.6. Invisibilidad y dominio | 323 |

| | |
|-----------------------|-----|
| 6. CONCLUSIONES | 329 |
| 7. BIBLIOGRAFÍA | 340 |

INTRODUCCIÓN

La presente tesis es una investigación que profundiza en el estudio de algunas de las obras realistas que se produjeron en los primeros años del franquismo en el ámbito literario (novelas) y cinematográfico (largometrajes). Sus interrelaciones con los contextos políticos, económicos y sociales permiten abundar en un reconocimiento de las interconexiones que pudieran existir entre ellas, así como mostrar sus relaciones, paralelismos, incidencias y reflejos respecto al marco histórico y cultural en los que se inscriben. De entre el gran número de obras y géneros, el estudio aborda principalmente las que muestran características y elementos realistas que permitan avanzar en sus similitudes y convergencias, al tiempo que inferir sobre sus desarrollos.

El trabajo implica como objetivo la investigación en profundidad de un conjunto de obras del siglo xx, en un periodo histórico determinado en España: el que comprende desde la postguerra hasta el inicio de las políticas de estabilización económica. Realizando una acotación cronológica, por tanto, se establecería un arco temporal primario entre los años 1954 y 1962 y un segundo más amplio, entre los años inmediatamente anteriores y posteriores, que recoge influencias, precedentes o consecuencias en torno al primer intervalo de tiempo. Esto nos permite incluir un eje temporal que abarca desde la postguerra y la construcción del régimen franquista hasta los primeros años de la década de los sesenta, en la que las transformaciones sociales y económicas ya operan en la sociedad franquista y comienzan a ser visibles en las formas culturales y sus modos de representación. Este tiempo de cambio es el que contextualiza las producciones artísticas que han servido de referencia en esta investigación

La tesis se divide en tres apartados principales, anticipados por dos capítulos introductorios. El primero de estos intenta concretar el desarrollo histórico del dispositivo censor del franquismo, atendiendo a su creación y extensión, tanto geográfica como

normativa. También se aborda los efectos inherentes a la existencia de un sistema censor perfectamente engranado y activo en el momento en que los autores de las obras estudiadas comienzan sus creaciones artísticas y que permite el despliegue de sus efectos con formas más sutiles e invisibilizadas. Posteriormente, en un segundo capítulo abordamos el inacabado debate sobre la búsqueda de denominadores comunes que identifiquen las producciones investigadas bajo una nomenclatura que los asimile. No se trata aquí, ni forma parte de los objetivos de este trabajo, de realizar una prospección inmersiva que arroje clarividentes propuestas para zanjar tal cuestión. Su motivación viene dada por entender de una manera más clara bajo qué perspectiva se aborda nuestro trabajo y cuáles son sus posibles límites y alcances, en tanto la adscripción a un género, corriente o estilo, cuyas características y encajes han evolucionado a lo largo del tiempo, son permeables a las propuestas teóricas que han continuado avanzando en el debate teórico. A continuación comienza el núcleo de la tesis, desplegado en tres capítulos. El primero de ellos se centra en las ópticas con las que las formas realistas enfocan la representación del cambio de modelo económico y social del franquismo, temporalizado en un periodo determinante para el posterior rumbo del régimen que abarca, como hemos comentado anteriormente, desde el año 1954 hasta 1962. En él se inscriben formas realistas que se concretan en la producción editorial bajo el formato de novela y la cinematográfica, con el de largometrajes. A través de ellas emergen los fragmentos de una hegemonía económica en ciernes que, mediante la búsqueda de un equilibrio en el pastiche ideológico franquista, que configura las bases políticas del régimen, busca la construcción de una narrativa que se aposente en las nuevas formas sociales y culturales. Desde este punto de partida, se explora la representación de las relaciones productivas, apuntando a las ideologías que las tejen, permiten y asientan. Todo ello mediante la reconstrucción de la invisibilidad del dominado, con la sustitución de las organizaciones representativas de la clase trabajadora por una organización corporativa y estatalizada que busca la ruptura y anulación de las costumbres insertadas por el paso del

tiempo en la memoria colectiva del mundo del trabajo. Estas prácticas buscan el gran objetivo de alcanzar una economía de mercado cuyo proceso performativo permite advertir las imperfecciones de su ensamblaje como artefacto y que facilita reparar, a través de una observación atenta y detenida, en notables intersecciones de roce, destacados espacios de fractura o fundamentales campos de colisión entre formas de organización económica, social y cultural en tensión hegemónica. Esto nos ha permitido observar en las pormenorizadas descripciones de trabajos y oficios, con distintas formas y procedimientos, en cada una de las cuales parece habitar el conflicto entre dos modelos, uno experimentado en la práctica y otro pretendido como estructurador de un tipo de sociedad con sus bases asentadas en lo arcaico y en contra de la modernidad y el progreso. La representación de personajes que, con su horizonte vital desdibujado por el tiempo que habitan, es capaz de mostrar los elementos vertebradores, algunos patentes otros invisibilizados, del nuevo modelo social. En ese proceso es notoria y habitual la presencia de los flujos migratorios que centrifugan a una parte importante de la población rural hacia los nuevos espacios urbanizados. Reubica el excedente laboral generado por la vuelta a las prácticas económicas pretéritas. Unas narrativas que, con sus ausencias y presencias, atestiguan un desplazamiento forzado por la desesperación, el hambre y el instinto de supervivencia.

El siguiente apartado se centra en los paisajes y espacios en la narrativa realista. Con unos paisajes narrativos del tiempo franquista que se construyen sobre espacios en transformación. Con la ciudad como y en proceso, que se afianza como territorio sobre el que se pretende construir la victoria, tanto en sus formas efectivas como simbólicas. De este modo se manifiesta en sus cimientos los efectos de la derrota. También aparece el uso explícito de la nueva configuración urbana como elemento propio del dispositivo de la represión, en tanto subraya y recuerda la reasignación en la escala social. En ese sentido, destacan los paisajes de guerra que asoman como una huella marcada sobre los que no existe diligencia ni celeridad en hacer desaparecer, pues afloran como hitos que recuerdan

el recorrido de la senda que ha conducido hasta la imposición de la victoria. Como monumentos funerarios que no conmemoran, sino que celebran la muerte causada.

En estos espacios de narración afloran las urbes desorganizadas en sus intercambios comerciales. En ellos la división geográfica de la ciudad lo es también social. La distinción entre barrios altos, obreros y suburbios en los que se despliegan las intersecciones, pero también las disonancias, los recovecos, márgenes y lindes que, a su vez, remarcan la diferenciación urbanística y geográfica, que lo es también de clase. El suburbio que aparece como categoría urbanística, en tanto límite y demarcación, creada desde la visión de la clase privilegiada. Se finaliza este capítulo con el paisaje rural como punto de partida de un camino de incertidumbre hacia la ciudad, que nutre a esta de los recursos que necesitará para iniciar un modelo de desarrollo, basado en una mano de obra barata y de extrema precariedad, gracias a las imposición de las nuevas condiciones políticas y legislativas.

En tercer lugar desarrollamos un capítulo en el que se trabaja con dos obras cinematográficas que representan lo que podríamos concluir como prólogo y epílogo de la etapa de estudio. Nos referimos a *Surcos*, producida en 1951 y *Plácido*, realizada en 1961. Un visionado vinculado entre las dos, incluso en la búsqueda de un diálogo contrapuntístico, bajo una mirada comparatista entre ambas que facilita la ampliación a un horizonte histórico que se redefine en el periodo de tiempo que las separa. Así, se realiza un compendio de lecturas contrapuestas que facilita que surjan interesantes proyecciones sobre la representación simbólica de ese periodo vital para la configuración de la historia de la segunda mitad del siglo xx en el Estado español.

0.1. Metodología y objetivos

En esta investigación nos hemos aproximado a obras literarias como *La noria*, *Los bravos*, *El fulgor y la sangre*, *Gran Sol*, *Funcionario Público*, *El Jarama*, *El fulgor y la sangre*, *Con el viento solano*, *Los otros*, *El circo*, *Donde la ciudad cambia de nombre*, *El desconocido*, *Una mujer llega al pueblo*, *Los*

clarines del miedo, Central eléctrica, Las afueras, Una mujer llega al pueblo, La piqueta, Nuevas amistades, Los olvidados, La mina, La zanja, La criba, El sol amargo, El curso, Dos días de septiembre, Tormenta de verano, Los Enanos, Tiempo de silencio o Ajena crece la hierba. También cinematográficas como *Distrito V, El pisito, Calle Mayor, El cochecito, Plácido* o *Golfos*. A través de ellas emergen los fragmentos de una hegemonía económica en ciernes que, mediante la búsqueda de un equilibrio en el pastiche ideológico que configura las bases políticas del régimen, busca la construcción de una narrativa que se asiente en las nuevas formas sociales y culturales. No es este un corpus con voluntad normativa o identificativa sobre el estilo o el género al que se adscriben las obras trabajadas ni, por tanto, aquellas otras que han quedado al margen, en el entendimiento de que a través de algunas de las obras seleccionadas trasluce de un modo más nítido aquello que las trasciende y las ubica en un periodo clave para el futuro inmediato del régimen franquista.

La fecha de publicación o exhibición de estas obras está incluida, en la mayoría de ellas, en el arco temporal escogido entre 1954 y 1962. Respecto a esta acotación primaria, seguimos la propuesta de Sanz Villanueva, que delimita de este modo la producción realista (1980: 78). En relación a las obras que se establecen como precedentes, hemos escogido alguna de las obras que se convierten en «gozne de esta evolución de lo individual a lo colectivo [...] que asientan el nuevo paradigma, como *La colmena* [...], *Las últimas horas* [...], *La noria* [...], *Esta oscura desbandada* [...] y *El camino* [...]» (Larraz, 2014, p. 209). Junto a una primera lectura individual se ha desarrollado una consecuente esfera de intercambio comparatista, entendiendo estas obras como piezas de un mosaico incompleto, que permiten comenzar a establecer ciertos lazos, a veces visibles y evidenciados y otras intermitentes y ocultos que han ayudado a poder constituir un punto de referencia desde el cual abordar algunas de las cuestiones fundamentales que constituyen los cimientos de una época en construcción.

En paralelo, esta perspectiva comparatista ha establecido elementos de diálogo e intercambio entre los ámbitos, cultural, histórico y literario, en una primera fase. A través de esa colaboración, que ha favorecido un suelo teórico y metodológico suficientemente estable para poder avanzar a través de componentes y perspectivas asociadas a ambos, se ha continuado profundizando en la concreción del cuerpo literario y cinematográfico con el que se ha trabajado, como una esencial herramienta de conocimiento de la fotografía que refleja la posición estática, justo en el momento histórico de cambio, pero también el metraje que permite entender, desde diferentes planos y a distintas velocidades, los formidables cambios que operan en la sociedad de la época. Transformaciones que las obras artísticas no solo transmiten, sino también parecen ayudar a crear o anticipar.

La lectura de estas obras permite, de este modo y en un primer avance, una contextualización de los acontecimientos que configuran el conjunto de alteraciones que, finalmente, propiciaron el cierre de una larga etapa, conocida como primer franquismo entre los años 1957 y 1959 y dan paso a un periodo de intensas mutaciones en la década de los años sesenta. La técnica realista proyecta una luz focalizada en determinados ámbitos que alumbran armazones de realidad, estructuras de pensamiento, configuraciones de razonamiento. Así, encontramos la gran ciudad renqueante de una postguerra sin fin en *La noria*, las formas adaptadas del caciquismo secular que reviven en *Los Bravos*; las barreras de adaptación y supervivencia del éxodo rural en *La piqueta*; la invisibilizada y asumida explotación del proletariado en *La mina*, el arrabal de la vida y la ideología en *Tiempo de silencio*. Pero también entre los diálogos y las descripciones, en el vocabulario, los tiempos cronológicos y los espacios escénicos, en los monólogos interiores y en las formas de ser, pensar y actuar de sus personajes asoman elementos que constituyen potentes herramientas para orientarse en las formas culturales de unas vidas, una sociedad y un régimen que están en construcción.

Abordar las representaciones de esa realidad en la que se inscriben las obras y textos investigados en este trabajo debería permitirnos reconocer el terreno histórico y cultural de una sociedad que intenta recuperarse del enorme impacto y efectos de la guerra. Algo de esa huida hacia adelante, que se impone como única posibilidad de supervivencia en un entorno destrozado por unas consecuencias arrastradas durante dos décadas, podremos vislumbrar en numerosos ejemplos de los textos y películas presentes en esta investigación. Una supervivencia que, en diferentes capas, desde la física, pasando por la cultural, política o emocional, reflejará al mismo tiempo, la sencillez del mensaje del que necesita sobrevivir y la complejidad del que precisa entender por qué hacerlo.

Por ello, en abundantes pasajes de las obras analizadas, se iluminan pequeños rincones de la vida cotidiana que, gracias a las formas realistas, vuelcan sucesivas oleadas de significados, que inundan el espacio lector y cinematográfico como ondas expansivas que refuerzan, una tras otras, los vaciados huecos de la significación histórica y cultural de lo allí relatado. Será, por lo tanto, una labor necesaria la visita continuada a esos espacios narrativos, su puesta en común con la realidad inmediata de la creación literaria, su sentido y finalidad, pero también con otras obras de distintos autores que afloran paralelas en ocasiones, con cierta secuenciación temporal en otras, bajo el paraguas del gusto lector, el beneficio editorial o la necesidad coyuntural de unas narraciones que no muestren un escenario distinto, en tanto puedan convertirse en un anhelo y punto de encuentro con una realidad, ya sacrificada, veinte años atrás por los vencedores. En este sentido, no debemos obviar que «[...] el realismo depende más de aquello que le falta al texto que de lo que el texto ya tiene» (Villanueva, 1992, p. 124). Nos asomaremos, de este modo, a monólogos extensos y diálogos entrecortados, descripciones pausadas y ausencias sobrevenidas. A paisajes desfigurados y calles maltrechas. Pero también a párrafos ausentes y puntos y aparte que auguran espacios en blanco. A planos y contraplanos famélicos, a iluminaciones precarias, a paisajes sonoros en los que el bullicio esconde las heridas y muestra el discurso

desarticulado por la violencia de las armas, el recuerdo de la muerte, la resignación del vencido. En su conjunto se convertirán en excelentes observatorios de una realidad histórica que necesita engarzar sus movimientos para no parecer discontinua en su configuración, inexperta en su práctica, errada en su diseño. Una experiencia histórica que pretende transformar lo inmediato para anularlo. Aniquilarlo para que desaparezca como un mal sueño, bajo la violencia del golpe, la contundencia del código penal, la reverberación del canto totalitario matutino en la escuela o el estridente silencio del abatido.

En el interior de esa artificiosa necesidad del nuevo régimen, en la que las novelas y el cine, como recursos inmediatos de entretenimiento cultural, pueden dotar de normalidad y naturalidad a los desastres de la guerra, presentes en las calles y fábricas, pero también en los golpes y heridas de una ciudadanía temerosa del día a día. Es en esa encrucijada, decimos, en la que confluirán las necesidades ideológicas del régimen con las formas culturales realistas. Aparentemente facilitadoras de ese reconocimiento de naturalidad al devastado paisaje franquista, en el que durante dos décadas han permanecido indemnes las huellas más dolorosas de la guerra. No obstante, operarán como elementos reveladores de una realidad que, por impuesta, no es menos artificial. En tanto que la responsabilidad de las penas inmediatas de la sufrida población viene configurada por la responsabilidad directa de cómo es y cómo fue el final de la guerra y el inicio de la postguerra.

La metodología empleada parte, por lo tanto, del análisis de textos literarios y fílmicos producidos durante el periodo franquista acotado anteriormente. El desarrollo de las producciones, el trato de la censura, su impacto en el público, la crítica y la sociedad de la época, el proceso creador de la obra o las posibilidades que su lectura o visionado plantean un interesante panorama para una observación de lo contado, pero también de lo no narrado o lo marginado y constituyen un vasto e interesante campo de investigación. La lectura en contrapunto de diversos elementos constitutivos de las obras, como las

descripciones, el vocabulario, las bandas sonoras, los diálogos, la disposición espacial de los escenarios o las localizaciones en las que transcurren, permite aflorar aportaciones ubicadas en el margen de cada una de ellas, que al poder ser vistas o leídas como parte de ese todo, lo reconfiguran y le dan un nuevo formato, sentido, coherencia y transcendencia.

Desde esta perspectiva, podemos acercarnos a las aberturas, grietas y fisuras que se producen en los espacios y tiempos de la sociedad en los que la continuidad material, cultural, simbólica o histórica sufre las consecuencias de la máxima presión que se ejerce en los puntos de contacto. En ellos se aprecia con mayor claridad, por su singularidad, una visión figurada, al tiempo enfocada en esos roces materiales, capaz de situar y englobar esos fenómenos en una imagen determinada.

La confrontación entre elementos culturales asociados a categorías y clases sociales diferenciadas es, sin duda, una de estas aberturas en un contexto de anulación del pasado histórico inmediato y la reconfiguración de un presente como fue el caso del nuevo Estado franquista tras la Guerra Civil española. En ese momento se producen espacios en blanco que hay que rellenar, armazones que hay que reposicionar y espacios culturales y sociales asolados que deben ser recreados para configurar una estructura cultural y social adecuada al nuevo régimen y sus necesidades económicas e ideológicas. Desde este punto de vista, la representación cultural que se haga a través de los medios de cultura de masas, con el cine o la producción novelística a la cabeza, de esos espacios, discontinuidades y fragmentaciones se postulan como interesantes fenómenos para el estudio y la investigación.

Por lo tanto, será en ese entorno de extremas carencias materiales y de un contexto con una situación cultural que convierte al país en un auténtico «páramo intelectual» (J. L. Abellán, 1971: 9) o en una «autarquía intelectual» (Becerra, 2017: 35), propiciada por la marcha masiva en busca de refugio en el extranjero y la imposibilidad para la libre expresión, divulgación y difusión en una situación en el que los dispositivos de represión y

censura frenarán en su totalidad o limitarán gravemente las posibilidades reales de llevar a cabo una producción efectiva de su creatividad. Como apunta E. Díaz (1983), el éxodo de miles de intelectuales será un aspecto esencial para entender la configuración de un nuevo campo intelectual en el franquismo. Profesores, filósofos, intelectuales, investigadores o científicos como José Gaus, Joaquín Xirau, Eduardo Nicol, Juan David García Bacca, José Ferrater Mora, Juan Roura-Parella, Eugenio Imaz, Wenceslao Roces, María Zambrano, Adolfo Sánchez Vázquez. Del campo de las ciencias sociales y la crítica literaria o historia de las ideas autores como Alfonso Castelao, Guillermo de Torre, Manuel Durán, Ricardo Gullón o Ramón Xirau. Américo Castro, Claudio Sánchez Albornoz, Salvador de Madariaga. Poetas como Jorge Guillén o Rafael Alberti. Novelistas como Max Aub, Arturo Barea o Mercé Rodoreda.

Con este panorama desolador durante el primer franquismo se erigirá un nuevo campo intelectual, en el que se irán concretando sus límites, alcances, formas de acceso e intercambios. Esta edificación se hará en un modelo en el que las ausencias, silencios y vacíos que causarán a su alrededor, junto con las afinidades ideológicas con el régimen o las estrictas políticas censoras coadyuvarán en unas nuevas reglas. Ante el tamaño y profundidad de estas limitaciones explícitas, formales e inherentes al régimen franquista se debe ajustar la mirada con mayor precisión para acercarse al papel de algunos de los elementos habituales en los ámbitos artísticos. En este sentido, tanto las publicaciones periódicas literarias como las cinematográficas pueden ejercer en este contexto, como imprescindibles puntos de referencias para entender e intentar interpretar la época en la que se producen. A pesar de las evidentes referencias que pueden anclarles a ese presente, con un sistema opresivo que actuará de forma perenne, en el que se generan, operan como excelentes instrumentos para observar, más allá de esa consistente capa de hormigón sombrío, que obstruye la fertilidad literaria y cinematográfica y su difusión, los flujos de información soterrados, la compleja red de intercambios e interacciones que se construirá

para, evitando la acción directa de la represión, recuperar unas formas de actuar, inscritas en el ámbito artístico, que den cabida a aquello que se acabará manifestando bajo formas que puedan soslayar el peso de la censura.

En este contexto el realismo, bajo sus diferentes formas, adscripciones, versiones, apreciaciones, tendencias y corrientes se convertirá en el instrumento blandido por unos cuantos creadores y unas pocas creadoras (a las que el patrón social erigido por el franquismo añadió más dificultades y carencias por su condición, en el contexto de un modelo que hace de la desigualdad por motivo de sexo uno de sus pilares ideológicos). Más adelante, abundaremos sobre las condiciones generales que acaban decantando a la mayoría de estos autores por este estilo concreto, en un resultado final marcado por diversas influencias generales, cercanías intelectuales, compromisos políticos y voluntades creativas. Sin embargo, ahora cabe reseñar que la producción realista operó con resultados netamente extraartísticos, en tanto su componente política y social apareció subrayada en numerosas ocasiones.

Estas piezas contribuirían a clarificar algunas de las cuestiones que se abordarán en este trabajo. Como la importancia vital que tiene la creación artística en la configuración de las relaciones políticas y sociales. Convertida la producción artística en un galvanizador que reactiva los elementos básicos que las constituyen, que permite acotar su realidad y observar con los aumentos suficientes para distinguir de una manera precisa, cuáles son las redes sociales que la configuran, así como la utilidad, en tanto objetos sociales con formas culturales que se le atribuye.

A través de esos textos y filmaciones nos adentramos en los rasgos esquemáticos de las realidades que pretende plasmar, con un contexto material, político y social tan férreo que simplifica algunos de los componentes que se observan y detallan. Un contexto material, que si en el caso de la producción literaria será determinante, por ejemplo, en cuestiones

como la existencia de la maquinaria y recursos básicos, como la pasta de papel para la producción editorial, en el ámbito cinematográfico rayará en una severa carencia que limitará con gravedad las posibilidades reales de producción de materiales artísticos. La enorme escasez ahogará, aún más, las posibilidades efectivas de producción. Sin embargo, al mismo tiempo, fomentará el desarrollo de opciones y estrategias que la tengan en cuenta e intenten superarla.

Todo ello configurará un nuevo medio ambiente cultural, marcado por la pérdida de un gran número de sus integrantes, como hemos nombrado anteriormente, una escasez material que lo determinará y una estructura sometida a las fuertes directrices del control social, a través de los dispositivos de la censura, así como el aprovechamiento ideológico, siguiendo modelos próximos, significativamente el fascismo italiano. Añadido a ello, veremos, como la producción cultural también servirá de campo de batalla entre las distintas facciones que dan soporte al régimen, teniendo diversas funciones. Desde laboratorios de ideas y producción ideológica a través, por ejemplo, de determinadas publicaciones y revistas, hasta su uso como armas culturales en la implementación de tácticas en sus disputas por una mayor cuota de poder o representación efectiva en los organigramas del régimen. Finalmente, no deberemos obviar los tortuosos cambios que, bajo la superficie de una aparente sociedad inmóvil, en la frontera de los años sesenta, están configurando una nueva realidad económica y social, mediante el abandono del fracasado modelo autárquico. Años en los que el régimen constata su imposibilidad de mantener una aparente quietud que lastra al país en lo económico y lo aleja, de una manera cada vez más palpable, de su entorno europeo.

En esta investigación abordaremos el estudio de obras realizadas durante la dictadura franquista que permiten la aproximación a las conexiones que se originan con la experiencia social en la que se inscriben, favoreciendo la búsqueda de elementos de

representación que evidencien la formación, concreción, desarrollo y expansión de las condiciones que terminen constituyendo el cambio de modelo político, económico, social y cultural en el seno del régimen franquista y en el que una fractura social, que en el periodo observado emerge con fuerza, es consecuencia vehemente de los acontecimientos históricos recientes y que determinarán el rumbo de la sociedad franquista.

Para ello, nos acercaremos a estas obras buscando una perspectiva posicionada más allá de los factores formales relacionados con su creación y difusión, deteniéndonos en los que mejor puedan ayudarnos en nuestra labor para reconocer las tensiones sumergidas que afloran en las formas fílmicas y literarias. Estudiaremos su lenguaje, estética y modos de representación, la manera de enseñar o ausentar componentes que nos permitan reconocer aquellas fricciones que en la cultura y sociedad franquista habitaban. El modo en que eran dotadas de categoría o apartadas, como elementos funcionales ocultos sobre los que opera la construcción de un discurso que pretende avanzar hacia la uniformidad ideológica, pero en el que existirán puntos de roce que permitirán la creación de significaciones alrededor de ellos.

Las obras objeto de este trabajo operan como instrumentos a través de los cuales llegar a detectar presencias, ausencias y significaciones que permiten entender mejor los procesos sociales y culturales que en ellas se incardinan. A continuación, recopilamos muestras de la relevancia del estudio del dispositivo cinematográfico y literario como herramienta de acercamiento y reconocimiento de las prácticas culturales de una sociedad, su desarrollo y evolución. El factor cultural devino esencial en estas investigaciones, sirviendo de guía y avance para una mayor profundización en las interconexiones entre las formas culturales y las condiciones socioeconómicas contemporáneas. Son obras pertenecientes a una época que, por sus características políticas e ideológicas crean un marco totalmente nuevo, sectario, censurado y acotado. Sin embargo, ese espacio mutilado sobre el que el

dispositivo franquista se constituirá y que, aparentemente se podría pensar que ofrecería resultados poco sorprendentes por los niveles de condicionamiento político al que fue sometido, se convierte en el medio naturalizado en el que florecerán algunas obras que permitirán un reconocimiento profundo y significativo de la fractura en el seno del sistema que continuó su evolución y profundización con el paso del tiempo hasta desembocar en la Transición. Son producciones deudoras de su época, pero que han conseguido ofrecer un recorrido mucho mayor y más fructífero y que, de manera aislada o conjunta y sincrónica, mantienen componentes remarcables y primarios de las formas de correspondencia, dependencia o igualdad, que cristalizan ante el observador.

En relación estrecha con la metodología, se concretan los objetivos de la investigación, que se plantean como elementos de referencia que permiten, por un lado, establecer los límites y contenidos del espacio de investigación y, por otro lado, servir de guía durante su proceso. En este sentido, se establecen los siguientes objetivos:

1. Profundizar en el estudio de las formas realistas en el periodo de referencia de investigación, entre los años 1954 y 1962.
2. Indagar en las intensas relaciones entre las formas realistas del periodo de estudio y el contexto político, social y cultural en el que se inscriben.
3. Reconocer las marcas y formas históricas que se adhieren a las producciones realistas durante el periodo de estudio.
4. Coadyuvar a la continuación de estudios que profundicen en líneas de investigación similares a la realizada en este trabajo.
5. Colaborar en el reconocimiento del valor histórico y artístico de las obras estudiadas.
6. Ahondar en metodologías de estudio comparatistas, de manera singular en el ámbito de la historia, la literatura y el arte.

7. Reforzar la visibilidad de trabajos y estudios que abordan, desde distintas perspectivas las obras realistas del periodo franquista.
8. Ayudar a entender mejor los complejos procesos de difusión de narraciones escritas y audiovisuales en un intrincado sistema político dictatorial como el franquista.
9. Mejorar el conocimiento sobre el fundamental papel de la censura en la creación artística del periodo franquista
10. Advertir de los graves efectos que hasta la actualidad ha tenido el sistema censor franquista en la producción realista de la época.
11. Subrayar el papel de diversas autoras que debieron enfrentarse a un mayor rigor de la censura y la adscripción a un segundo plano o el olvido de la crítica literaria.

0.2. Marco teórico

En el paisaje histórico de la década de los años cincuenta e inicios de los sesenta durante el régimen franquista, con sus diferencias de clase y sus relaciones económicas como impulso generador del estado de las cosas, se producen expresiones culturales que ilustran, reproducen y transmiten la organización del poder y las interacciones que en ella se forman. En este sentido, atender a la producción literaria y fílmica y a los efectos de su experiencia en la sociedad que las acoge nos puede servir como elemento de análisis para entender lo que en ellas se dice, se ve o se escucha y lo que en ellas no aparece. Porque tan importante es lo que destaca en el centro de las pantallas, en los diálogos de los protagonistas como el paisaje, humano, natural o artificial que lo envuelve. Podríamos convenir, como desarrolló ampliamente Kracauer en su busca de la modernidad, que fijar nuestra mirada en lo anecdótico, lo esquivo, lo desenfocado, lo paradójico, lo ausente o lo raro nos puede ayudar de manera sustancial al entendimiento del todo del que participa, aunque con frecuencia lo haga por omisión. Aquello que él llamó «lo exótico de la vida cotidiana» (Frisby, 1992, p. 203).

En la segunda mitad del siglo XX diversos autores abundan en la importancia del estudio de la cultura, avanzando en las definiciones de una cultura alta y otra popular, y la importancia de las relaciones que se producen entre ambas (Williams, 1980). Desde el ámbito inglés, estudiosos como Raymond Williams, Richard Hoggart o E.P. Thompson apuntan hacia la importancia, no solo de las formas culturales que se generan, sino de las relaciones entre ellas y con la base socioeconómica en la que se inscriben, agudizando las interdependencias mutuas pero negando los determinismos simplificadores. Las conclusiones de Raymond Williams sobre la noción de cultura y la importancia de reconocer la «estructura del sentir» o «estructura del sentimiento» (*structure of feeling*) de las sociedades y las inferencias y relaciones entre la experiencia social y las formas literarias; las aportaciones relacionadas, por ejemplo, con el estudio de los cambios culturales en la clase obrera inglesa, a través del estudio de la literatura popular o de su idea de la constitución del «hombre normal» por parte de Richard Hoggart, como paradigma abstracto que, al construirse, refuerza la ideología dominante o finalmente, los estudios desde la historia social de E. P. Thompson que consigue hacer emerger los mecanismos de creación y afloramiento de la clase obrera y las relaciones y tensiones que provocan en su sociedad a través del estudio de la cultura de esa clase. Esto abrirá el campo de estudio hacia las formas culturales populares, como son las relacionadas con los medios de comunicación y las literarias y audiovisuales de masas. A estas aportaciones se irán sumando las de otros autores como Stuart Hall, con sus lecturas de Althusser, que dirige sus estudios a la importancia de estos medios audiovisuales, añadiendo elementos semióticos relacionados con la codificación y decodificación del mensaje, pasando a hacer aportaciones sobre cuestiones como la recepción y su repercusión en el público.

Paralelamente, desde distintos ámbitos, también el historiográfico, se avanza en un enfoque en el que el espacio tenga una mayor relevancia frente al tiempo histórico y la comprensión de la realidad. Con precedentes como los de Michel Foucault, que marca un

punto de inflexión y apunta hacia un enfoque distinto que invita a romper las visiones lineales: «Nuestra época sería más bien la época del espacio. Vivimos en el tiempo de la simultaneidad, de la yuxtaposición, de la proximidad y la distancia, de la contigüidad, de la dispersión.» (1997, p. 83) o el citado Williams y su *El campo y la ciudad* o las fundamentales aportaciones Karl Schögel y el relato de la simultaneidad, que permiten apuntar hacia una narrativa de la simultaneidad en la que literatura y cine favorecen una panorámica espacial inalcanzable desde un desarrollo cronológico (Muñoz González, 2019, p. 156). Por ello, si detenemos nuestra atención y fijamos la mirada en el paisaje que sirve de fondo a las estructuras narrativas de las obras literarias y cinematográficas, en los márgenes de lo narrado, veremos que allí deambulan personas y objetos, aparentemente sin importancia suficiente para ser motivo de un primer plano, una descripción o una frase. No obstante, si nos paramos en las palabras y expresiones que no forman parte de los diálogos principales, sino que son simples reflejos de aquella realidad que permanece en silencio, surgen personajes camuflados entre el atrezo, desplazados hacia el margen de lo que se nos ofrece como encuadre de realidad. Entre ese cúmulo de restos apartados de la centralidad podemos encontrar indicios, muestras y señales que reflejen el entramado de una representación simplificada, cuando no directamente ocultada, en la que distinguir una presencia ausente, pero significativa, que demanda una singular atención a lo que aparece en la narración. Porque en la búsqueda de esas sombras y en su confrontación dialogada con la centralidad y unicidad de lo representado hallamos un campo de estudio que en otros ámbitos y con otros fines han tenido importantes avances. De la misma manera que Said llamaba a «Considerar varias culturas y literaturas al unísono, en contrapunto» (1996, p. 90), podemos enfocar nuestro estudio en la búsqueda de los efectos en novelas y largometrajes de la dialéctica cultural entre clases, en la configuración de un poder hegemónico. Apuntar hacia la manifestación artística de estas relaciones, que buscan ser de dominio y poder, a partir de una misma forma cultural, una obra de arte que, aunque

asumida como una, está conformada por una multiplicidad de elementos que analizados en detalle y distinguidas sus relaciones de afinidad o contraposición con el resto, puede ofrecer importantes conocimientos sobre su oportunidad, inscripción y recorrido en una cultura.

La representación implica la suplantación de lo representado. En este sentido, necesitamos la ausencia de lo que se pretende representar y que es sustituido por aquello que lo representa. Sin embargo, desde el momento en que se desarrolla una representación, aquello que es presente y aquello que está ausente operan en el campo de desarrollo del texto. Genera nuevas significaciones, enlaza con antiguas prácticas o crea otras nuevas. Como afirma Chartier respecto al texto escrito:

Contra una definición puramente semántica del texto, hay que señalar que las formas producen sentido y que un texto estable en su escritura está investido de una significación y de un estatuto inédito cuando cambian los dispositivos del objeto tipográfico que propone su lectura. (Chartier, 1992, p. 49)

Esas formas crean sentido y, por tanto, producen unas nuevas condiciones en las que desarrollarse, ser aprehendidas, interpretadas, asimiladas o rechazadas. En nuestro caso, las obras se ofrecen a un público, que es tratado como masa o como clase, pero al que le produce una primera reacción individual y sobre el que operarán distintos tipos y grados de lectura, pero con la capacidad narrativa del relato ya que:

Cuando toca preguntarse por quién la poseía [la tierra] quién posee el derecho de ocuparla y trabajarla, quién la mantiene, quién la recuperó y quién ahora planifica su futuro, resulta que todos esos asuntos habían sido reflejados, discutidos y a veces, por algún tiempo, decididos, en los relatos. Según ha dicho algún crítico por ahí, las naciones mismas son narraciones. (Said, 1996, p. 13)

En este ámbito actúan un conjunto de intereses, referencias, imágenes, símbolos, gustos, saberes, memoria, costumbres e innovaciones que se inscriben en el contexto en el que se desarrollan. Cultura e ideología construyen un discurso que se pretende dominante y que se

acota y delimita, plasmando sus efectos en la prohibición, evitación o abandono de determinados esquemas, valores y usos o por el contrario, el fomento de su concreción en prácticas culturales, que determinarán hábitos y costumbres. El neorrealismo italiano, por ejemplo, fruto de una situación histórica determinada y un sistema cultural y social en proceso de cambio, ubica al hombre normal como protagonista y centro de su mirada, obviando otros modelos (Monterde, 1997, p. 155). Es ese mismo hombre normal del que hablaba Hoggart (1992), que se articula a través de los medios de comunicación populares y en el cual se puede sentir identificado el obrero. Las formas de representación generan, por tanto, elementos referenciales hacia el pasado y hacia el futuro, como hilo conductor que permite entenderse al individuo, en tanto parte de una clase, grupo o sociedad definiendo sus límites y acotando sus desarrollos.

El cine se adhiere a la realidad innovadora del siglo xx junto a la novela con la plasticidad que le da la confusión entre el registro de esa realidad y su representación. Las concepciones temporales y los marcos de referencia varían hacia una mayor presencia del presente, como afirma Hauser:

el mundo intelectual del hombre de hoy está imbuido de la atmósfera del presente inmediato, lo mismo que el de la Edad Media estaba caracterizado por una atmósfera del otro mundo y el de la Ilustración por una disposición de mirar expectantemente hacia el futuro. (1983, p. 286)

El uso de esta idea de presente inmediato, variante y manipulable, encaja con muchos de los recursos que los autores utilizan, desde los saltos en el tiempo de la trama hasta la representación de historias de manera simultánea. El concepto de presente inmediato se desprende de pasado y futuro. Al deshacerse del pasado, los recuerdos no son fijados como tales, fragmentos de una realidad experimentada. De esta manera, la experiencia artística ofrece la posibilidad de nutrir el recuerdo y la memoria, individual o colectiva, modelándolo a través de las imágenes, los planos, los actores y actrices, la atmósfera, los diálogos, la

intención y las tensiones ideológicas de la época en que es realizada la obra. De este modo, una vez es creado ese nuevo código, es catapultado hacia su ubicación en el pasado, reconstruido mediante el presente inmediato que operará como creador del hecho pasado y no al revés, dándole categoría de autenticidad. Todo ello crea unas formas de representación delimitadas e históricas que pueden arraigar y crecer en una cultura. Sus sentidos y relaciones, por tanto, se insertan necesariamente con el tiempo histórico en el que surgen.

0.3. Estado de la cuestión

Este trabajo nace de la necesidad de contribuir al estudio sobre la producción realista, adscrita al realismo social, en España durante el franquismo. Desde su inicio, como fenómeno literario y cinematográfico, llamó la atención del público y la crítica. La participación activa de muchos de sus autores como elementos indispensables en las discusiones teóricas sobre la propuesta realista, así como el ejercicio voluntario y determinado de escribir o filmar bajo premisas realistas (realismo social, realismo crítico, socialrealismo, neorrealismo, objetivismo o realismo socialista) generó un debate político, estético, literario y teórico desde sus orígenes, incluso en los estrechos y peligrosos márgenes que otorgaba el régimen franquista.

Asimismo, debemos tener en cuenta que son diversas las cuestiones analizables, complejas las relaciones entre ellas e intrincada la determinación de los contenidos que se constituyen como objeto principal de estudio. En consecuencia, tendremos a nuestro alcance distintas ópticas con las que nos podemos aproximar a él. Es decir, por una parte disponemos de las propias obras y autores que interactúan con su contexto, contribuyendo además a la definición de los productos culturales desarrollados. En segundo lugar, los enfoques con una patente vocación de investigación literaria o fílmica que pretenden analizar la producción realista. Por otro lado, los estudios que profundizan en los ámbitos históricos e

intelectuales en los que se fraguan las obras realistas estudiadas. Finalmente, distintas aportaciones desde otras disciplinas que buscan en el diálogo con las novelas y largometrajes realistas visiones enriquecedoras sobre distintas problemáticas y objetos de estudio. Además, como comentábamos más arriba, por la particularidad del fenómeno estudiado, desde su inicio la crítica abundará en la generación de un debate, literario, cinematográfico e intelectual, en el que participarán (algunos de manera más profunda) los propios autores, cuya elección del género narrativo se mostrará en muchos casos como consecuencia de un conjunto de decisiones con una importante carga ética, política o ideológica.

Dado el enfoque y objetivos de esta investigación, en el que las obras son a la vez una acumulación de lecturas provenientes de un complejo diálogo entre sus textos y el tiempo histórico en el que se arraigan y transcurren, entre el autor y su obra y el conjunto de textos que se generan a raíz de ella, también de la interlocución entre las diferentes producciones entre sí y la narración histórica que las observa, se ha originado un valioso conjunto de publicaciones y estudios que abordan, desde diferentes temáticas cercanas al punto de vista de este trabajo, algunos de los componentes esenciales de nuestro objeto de estudio. Tanto en el ámbito de la investigación histórica como literaria existen destacadas referencias reseñables, que abundan en algunos de los aspectos que se utilizan como elementos constructores de las aportaciones realizadas en el seno del presente trabajo.

Una relevante característica sobre los fenómenos literario y cinematográfico, pero también social, que es y genera la creación artística de las obras estudiadas en esta investigación es la simultaneidad de procesos que se configuran en torno a ellas. Es decir, son fenómenos que se retroalimentan de los efectos y repercusiones que provocan con su ingreso en la producción artística. De hecho, desde el mismo ámbito de sus creadores, se implementan algunas aportaciones, incluso vinculadas temporalmente a un tiempo muy temprano, que se

convierten en fundamentales para entenderlas con más profundidad y con una panorámica más global. En este sentido, es fundamental la aparición de *La hora del lector* de (1957) de Castellet, que profundiza sobre el proceso que se está generando en aquellos momentos. Además, son notorias las aportaciones de un autor como J. Goytisolo, (del cual algunas de sus novelas forman parte del *corpus* primario de obras analizadas) y que desarrolla un doble papel de autor realista y pensador de su obra y el género al que se adscribe, con aportaciones significativas como *Problemas de la novela* (1959) o su artículo en *Ínsula*. «Para una literatura nacional popular» en el mismo año. Además, *El furgón de cola* (1976), en el que sintetiza el proceso desarrollado en torno a la creación realista de este periodo.

Por otro lado, la aproximación a la imbricación entre historia, ideología, política y producción cultural, en el marco histórico de referencia, despliega un amplio espacio para la investigación y es un elemento en el que los trabajos de Tuñón de Lara, por un lado, con su planteamiento sobre la historia social de la cultura y Mainer, por otro, son esenciales. Así, Mainer, ya en 1971, con *Falange y literatura*, ofrece un fundamental camino para futuras investigaciones. Labor que continúa con una reedición ampliada en 2013 y que, complementa con *Tramas, libros, nombres*, publicado en 2005, que se convierte en una herramienta y marca esencial para el estudio comparado con la contribución de distintas disciplinas, apuntando hacia las enormes posibilidades de indagación en el diálogo entre las aportaciones históricas y literarias. Desde este punto de partida, se ha avanzado en los estudios en el ámbito de la historia intelectual como el de Jordi Gracia y Miguel Ángel Ruiz Carnicer (2001): *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana* o la obra en solitario de Gracia, abundando en la temática de la anterior: *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo 1940-1962* (2006). Estos trabajos arrojan un prolífico resultado al plantear una visión multidisciplinar del objeto de estudio, aportando desde los ámbitos de la investigación historiográfica y literaria un diálogo de interesantes y fructíferos resultados para el avance de diversas investigaciones en este ámbito.

De este modo, el periodo de investigación propuesto que abarca, aproximadamente desde 1954 a 1962, ha implicado obras acreedoras de exhaustivas investigaciones en ambos campos de estudio. Sin embargo, las aportaciones en relación a una visión conjunta y complementada con otras, como la jurídico-laboral o la sociológica, que permitan una óptica tangencial y complementaria a la habitual en estudios netamente históricos o literarios, son menos habituales. En este sentido, desde la investigación literaria han aflorado algunas aportaciones imprescindibles como la de Gil Casado con su *Novela social española (1920-1971)* (1973), el trabajo conjunto de Carlos Blanco Aguinaga, Iris M. Zavala y Julio Rodríguez *Historia social de la literatura española* (1978) desde el que asoman interesantes perspectivas a partir de la crítica literaria marxista y que, junto al previo (y con un objeto mucho más amplio que desborda el de la novela social) *Teoría e historia de la producción ideológica* de Juan Carlos Rodríguez (1974), generan un destacable enfoque. Siguiendo este itinerario, se han de subrayar las recientes aportaciones de David Becerra Mayor con *El realismo social en España. Historia de un olvido* (2017) en el que recupera el debate sobre el realismo social de este periodo, al tiempo que reivindica su importancia y defiende el interés por la continuación de su estudio, así como la conexión con la actualidad de sus propuestas estéticas.

Por otro lado, Ignacio Soldevila publica en 1980 *La novela desde 1936* que se verá ampliamente aumentada, desplegándose en dos volúmenes y prolongado su marco temporal hasta el año 2000, con el título de *Historia de la novela española (1936-2000)*, en el año 2001. Su contenido rebasa las acotaciones estéticas y temporales del realismo social. No obstante, ofrece una interesante aportación sobre las obras de ese periodo. Además, las contribuciones de Sanz Villanueva con *Historia de la novela social española (1942-1975)* (1980), la perspectiva de Martínez Cachero y su *La novela española entre 1936 y el fin de siglo* (1997) o el estudio de Gonzalo Sobejano con *Novela española de nuestro tiempo 1940-1974 (En busca del pueblo perdido)* (2005) son aportes medulares para el conocimiento del enfoque de la crítica.

Aproximaciones más específicas a algunos de los elementos genéricos tenemos de la mano, por ejemplo, de L. M. Fernández con *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta* (1992), en el que la imbricación entre cine y literatura es el elemento continuador entre ambas expresiones artísticas que propone una visión conjunta de unas y otras formas creativas. Unos años más tarde, Francisco Álamo Felices con su *La novela social española, conformación ideológica, teoría y crítica* (1996) profundiza en interesantes aspectos que amplían los puntos de vista sobre los que se incide en las obras de este periodo.

Finalmente, buscando cubrir el prominente vacío provocado frente a la producción de escritoras, los trabajos de Francisca López, con su *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España* (1995), sobre este abandonado ámbito contribuyen de manera efectiva a recuperar parte de las obras y autoras llevada, en algunos casos, a un olvido premeditado y los más recientes de Lucía Montejo Gurruchaga con *Las escritoras de los años cincuenta al margen de las tendencias dominantes* (2002) y *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra* (2010), más centrado en la doble incidencia del dispositivo censor en autoras como Carmen Kurtz, Dolores Medio o Concha Alós, en tanto escritoras y mujeres y que sintetiza el acentuado impulso que los estudios desde esta perspectiva han recogido en los últimos años.

Los puentes que facilitan construir itinerarios metodológicos entre los enfoques literarios y las investigaciones historiográficas, mediante las aportaciones desde otros ámbitos, como la teoría sociológica, poseen en el ámbito de la historia intelectual algunos de sus elementos sustentantes más rotundos, en tanto posibilitan columbrar el complejo entorno intelectual que sirve como sustrato elemental en las creaciones literarias y cinematográficas de la época. En este sentido, las aportaciones de Pierre Bordieu sobre la noción de campo, en los ámbitos literario, intelectual o en nuestro caso también cinematográfico, poseen un carácter fundacional, quizá concretado en *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* (1995).

En cuanto al acercamiento al constructo de las bases intelectuales del franquismo ha sido investigado desde diferentes perspectivas. Por un lado, podemos destacar la esencial aportación de Elías Díaz con *Pensamiento español en la era de Franco (1929-19975)* (1983), de modo especial los capítulos III y IV en los que muestra los complejos procesos intelectuales, esencialmente en el ámbito filosófico, que llevaron durante los primeros años de la década de los cincuenta a generar los espacios suficientes y necesarios para extender un contexto favorable a las producciones artísticas que se generarán posteriormente. De una manera mucho más acotada y precisa al enfoque de nuestro trabajo se expone el trabajo anteriormente citado de Francisco Álamo (1996). En él, se presenta un interesante mapa intelectual e ideológico de autores que tomarán la determinación de producir bajo el modelo de la novela social.

De igual forma, el papel de las revistas culturales es fundamental como facilitadoras de la comunicación y el intercambio cultural entre autores y también con la crítica. Además, sirven como campo de batalla en el que crear, perfilar y ordenar ideas. También, facilita el conocimiento con los diferentes actores del campo cultural. Les hace descubrir de primera mano los efectos de la censura y las limitaciones que genera. Finalmente, traza espacios y posiciones en la construcción de los emergentes campos literario y cinematográfico de los años cincuenta, tras la devastación cultural e intelectual acontecida en la postguerra. Igualmente, destacan los notables trabajos de José Jurado, Laureano Bonet y Oscar Barrero bajo la coordinación de M. J. Ortega en *Revistas Españolas Literarias del siglo XX (1919-1975)* (2006) sobre las revistas *Revista Española*, *Laye* y *Acento Cultural*, respectivamente. De ese mismo año es el imprescindible trabajo ya citado de Jordi Gracia, *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*, que consigue visibilizar el complejo entramado intelectual, esencial para entender la siguiente década y que se encauza a través de las colaboraciones en publicaciones periódicas, algunas ya nombradas como *Laye*, *Revista Española* o *Acento Cultural*, junto algunas otras como *Revista*, *El Ciervo*, *Índice*,

Alcalá, Praxis, Boletín Informativo, Ínsula, Papeles de Son Armadans, Primer Acto, Cuadernos de Arte o Pensamiento.

Por último, y aunque no es el objeto de estudio directo de esta investigación si queremos mencionar la situación específica de la literatura científica alrededor de la censura franquista. Su inicio, por razones obvias, se compadece con el declive político del régimen. Como obras originarias que asientan el estudio de este fenómeno tenemos la tríada formada por los trabajos de Román Gubern y Domènec Font (1975) *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Manuel L. Abellán (1980) *Censura y creación literaria en España (1939-1976)* y Justino Sinova (1989) *La Censura de prensa durante el franquismo: 1936-1951*. A partir de aquí se hacen importantes aportaciones. En los últimos años se ha generado un impulso en las investigaciones sobre el fenómeno censor. En este sentido ha derivado, de una forma notable, por los estudios de ámbitos lingüísticos diferentes al castellano, centrados sobre la censura y sus efectos devastadores en sus territorios de uso, que presentan además un extenso horizonte con grandes posibilidades de ampliación y por otro lado (sin que sean incompatibles) con trabajos que abordan situaciones y procesos concretos, tantos de obras específicas o diversas de algún autor, así como de géneros y estéticas menos investigadas, como podremos ver en el capítulo dedicado a esta cuestión.

1. EL APARATO DE PROPAGANDA Y PRENSA DEL RÉGIMEN. LA CENSURA: HERRAMIENTAS Y DISPOSITIVOS REPRESORES SOBRE LA CREACIÓN ARTÍSTICA.

«Mi última autocensura bien hecha data de 1962» (L. Goytisoló, 1975)

Dedicamos este capítulo a la censura porque consideramos necesario subrayar su presencia, bajo distintas formas, en los procesos en que se generan las obras artísticas con las que dialogamos en esta investigación. Su influencia provocará múltiples efectos, algunos reconocibles e inmediatos, como son, por ejemplo, la adaptación de las perspectivas de edición y publicación a los procedimientos burocráticos de la censura y a las modificaciones y/o supresiones en los ejemplares presentados. Otros, más sutiles y de igual forma perdurables en el tiempo, como es la construcción de un ambiente creativo subyugado por la mera presencia censora, que cimienta unas condiciones que lastrarán el proceso de producción artística. No obstante, es una temática y un campo de investigación que desborda ampliamente el objeto de nuestro trabajo, por lo que no pretendemos abarcar el dispositivo censor como fenómeno de estudio, sino acercarnos a las condiciones que generó en un grupo de autores y en la sociedad que la padecieron como un condicionante

de primera mano en su realidad inmediata. Propaganda, censura y control ideológico serán las claves de bóveda del modelo cultural franquista que se asentará cómodo bajo unas formas extremas de limitación, prohibición o mutilación creativa. Piezas necesarias para la constitución de unas dimensiones culturales e intelectuales en las que se larvarán las consecuencias más profundas y persistentes de este sistema, adentrándose en el terreno de la autocensura y la constitución de un contexto con unos condicionantes inmateriales tan tenues como relevantes. Ampliando nuestro punto de vista no se debe obviar que, desde esta perspectiva, «la censura se impone como medio auxiliar, junto con muchos otros más radicales y efectivos, de depuración política» (Abellán, 1984, p. 155), convertido en instrumento político e ideológico por excelencia (Abellán, 2007a). De manera específica en la configuración de un modelo ideológico con las delimitaciones de sus márgenes bien patentes en el corto plazo, pero con una voluntad de permanencia como condición de necesidad del nuevo contexto político, social y cultural resultante. Convirtiéndose, como las evidencias siguen mostrando (tal como comentaremos más adelante), en una de las consecuencias más persistentes del modelo franquista. En este capítulo, en primer lugar abordaremos algunos conceptos que faciliten el reconocimiento sobre el fenómeno censor. A continuación desarrollamos la constitución del dispositivo censor en su forma político-administrativa, tanto en su vertiente literaria como cinematográfica. Finalmente, abordaremos algunos ejemplos concretos que permitirán una mayor comprensión del poder del sistema censor.

1.1. La censura y sus formas. El dispositivo censor del panóptico franquista

Como apunta Manuel L. Abellán (1984) incluso en los modelos políticos democráticos se genera alguna forma de presión social que podríamos denominar censura. Sin embargo, el tipo de censura del franquismo se concreta en su integración en el aparato del estado y su utilización como herramienta política e ideológica. A pesar de la coincidencia de intereses

ideológicos y de clase entre la Iglesia y el régimen franquista (Abellán, 1984, p. 159) aquella buscará mantener su influencia constante en todos los ámbitos en los que se pueda desarrollar el proceso censor. Debemos tener en cuenta que, paralelamente a este proceso institucionalizador de la censura, se está produciendo la regeneración de una censura privada, la eclesiástica. Ya en junio de 1936 Pío XI apuntaba que entendía como imprescindible participación de la Iglesia en este sector (Gil Gascón, 2021, p. 17-38). La comunidad de intereses era más que evidente entre la Iglesia católica y el nuevo Estado en construcción. Esta afinidad ideológica se constata en los inicios del proceso que constituyó el dispositivo censor, como revela el alto grado de coincidencia entre los dictámenes de las comisiones depuradoras con las indicaciones del Índice de Libros Prohibidos eclesiástico (Ruiz Baustista, 2017, p. 72).

Sin embargo, pese a esa concurrencia de intereses, no debemos concluir en que una es mera transposición de la otra, simplificando la compleja y densa red de relaciones que existe entre ambas. No obstante, como veremos más adelante, la lucha por el control del aparato censor dentro del régimen se convierte en la constatación fehaciente de la existencia de dichos intereses, propuestas y objetivos distintos y diferenciados con los que se pretende abordar su andamiaje, objetivos y herramientas. Por ejemplo, las polémicas con las publicaciones en 1943 de *La fiel infantería* de Rafael García Serrano y *Javier Mariño* de Gonzalo Torrente Ballester (Rodríguez Puértolas, 2008, p. 655) ilustran, a través de sus ejemplos, las contradictorias relaciones entre la Iglesia católica, esta vez a través de los altos escalafones de su jerarquía, representada por el arzobispo primado de Toledo, Plá y Deniel y la estructura orgánica de Falange que controlaba, en aquel momento, la censura estatal. De este modo, no cabe duda de que el peso específico del poder eclesiástico se siguió sintiendo en aquel periodo

La censura tenía la molesta sensación de tener sobre sí, amenazante como la espada de Damocles, la mirada vigilante y reprobadora de la familia católica del régimen, que sometía a estrecho escrutinio todas sus actuaciones y, con una frecuencia excesiva para su gusto, compelia a dar explicaciones a una institución que no solía prodigarlas. (Ruiz Bautista, 2017, p. 79)

Situaciones que afectarán a autores de otros géneros literarios, como atestiguan los problemas de Jardiel Poncela para reeditar sus novelas (Pueo, 2017). Todo ello se cerrará, como detallaremos más adelante, con los cambios en el control político, burocrático y administrativo de los órganos censores, que permitirán una hibridación de intereses bajo el manto del nacionalcatolicismo¹. No obstante, sí que acabó cristalizando un entramado censor eclesiástico que vigilaba la producción cultural, por ejemplo a través de las llamadas «Instrucciones y normas para la censura moral de espectáculos», en el ámbito cinematográfico favoreciendo la constitución de productoras y exhibidoras de carácter católico o con la difusión de su ideario y propuestas respecto a la censura, a través de algunos de sus órganos de difusión, destacando, entre ellos, la revista *Ecclesia* (Gil Gascón, 2021). También nutriendo la nómina de censores que representarán un activo papel en la parte ejecutiva del dispositivo censor. En cualquier caso, la cuota de la Iglesia católica en las diferentes infraestructuras de la censura, así como en los ámbitos de persuasión e influencia que se generaron a su alrededor, no dista demasiado de la que retuvo en otras esferas de poder, desde el consejo de ministros hasta cualquier actividad pública. Por ello, debemos tener en cuenta que «el aparato censorio se manifiesta tan omnímodo y avasallador que resulta imposible no ver en sus actuaciones un instrumento privilegiado de la lucha interna entre los grupos sustentadores del régimen» (Abellán, 2007a). Se convertirá en reflejo de las batallas de poder político que se concretaban en espacios de dominio, en este caso, sobre las formas culturales, su difusión, alcance y contenidos.

¹ Este enfrentamiento tuvo otros escenarios y contendientes, especialmente durante el primer franquismo. Por ejemplo, el enfrentamiento entre la prensa controlada por Falange y la católica aún durante la Guerra Civil o la disputa, recién acabada la guerra, por la constitución de un modelo ideológico y ético, bajo la contradicción entre una moral católica o nacional, de base falangista. Véase Andrés-Gallego, J. (1997).

1.2. Autocensura

Si bien el dispositivo censor que se constituye desde una administración pública, como elemento referente en el ejercicio de la potestad sancionadora, posee visibilidad y un procedimiento (por complicado, arbitrario y represivo que sea), para referirnos a otros modos en los que se constituye la censura, en el que el camino está menos alumbrado, sus márgenes mal delimitados y su trayectoria es confusa, debemos establecer unas mínimas referencias que nos ayuden en este recorrido. Podemos empezar por una definición clásica pensada para la literatura, pero que se hace extensible a la cinematografía y generada en un periodo contiguo al del ejercicio efectivo de la censura. Un momento en el que sus consecuencias eran manifiestas en la actividad intelectual y diaria:

Por censura hay que entender el conjunto de actuaciones del Estado, grupos de hecho o de existencia formal capaces de imponer a un manuscrito o a las galeradas de la obra de un escritor – con anterioridad a su publicación – supresiones o modificaciones de todo género, contra la voluntad o el beneplácito del autor. El cotejo de la versión original con el texto publicado suele revelar el grado de incidencia de estos tipos de actuación censoria. (Abellán, 2007b)

A ese «manuscrito o galeradas» podemos añadir los rollos de filmación y el resto de material necesario para la creación cinematográfica y donde habla de escritor añadir guionista, director, etc. y la definición se ajustaría en gran medida a ese ámbito. Si nos acercamos a la percepción de algunos de los creadores es interesante destacar como entienden ellos la censura. Así, Luis Goytisolo la define de este modo

La censura es una lucha que el poder político libra contra el tiempo; es decir, una batalla perdida de antemano, ya que a largo plazo lo que se quiere impedir que sea conocido acaba siendo conocido. [...] Sucede solamente que lo que de veras le importa [al censor] no es tanto la posteridad cuanto el presente, prohibir aquí y ahora. (Beneyto, A., 1975, p. 204)

Ahora, el siguiente paso es distinguir entre esa censura oficial, administrativa y ejecutiva y la autocensura:

Por autocensura entendemos las medidas previsoras que, consciente o inconscientemente, un escritor adopta con el propósito de eludir la eventual reacción o repulsa que su texto pueda provocar en todos o algunos de los grupos o cuerpos del Estado facultados para imponerle supresiones o modificaciones con su consentimiento o sin él. (Abellán, 2007b)

Debemos tener en cuenta que, paralelamente a los procesos específicos de constitución de un dispositivo censor, los creadores son partícipes (si no implicados directamente o a través de sus relaciones sociales, familiares, laborales etc.) de un ambiente represivo en el que cárceles y campos de concentración amanecían desbordados de prisioneros y tapias de cementerios y cunetas de carretera eran escenarios de ejecuciones. Estos elementos marcarán, a través de la experiencia vital, la configuración de un modelo creativo en el que lo que se puede crear o no, tendrá un modelo de elaboración atravesado por la necesidad de supervivencia.

No obstante, siguiendo con la propuesta de Abellán, la autocensura la podemos dividir en explícita e implícita: «La primera corresponde a los esfuerzos del escritor plasmados en las supresiones y modificaciones negociadas, aceptadas por el organismo censorio y propuestas por el autor con vista a salvar su manuscrito o texto» (Abellán, 2007a). Este «regateo» (Neuschäfer, 1994) entre autor y/o editor o productor y órgano censor parece apelar a la habilidad de aquellos por conseguir los mínimos cambios posibles en la obra, pero en absoluto existía una relación de equilibrio que permitiera un intercambio equitativo y, además, su conclusión siempre podía derivar en un riesgo personal mayor al de la no publicación o exhibición. Esto, como veremos más adelante, facilitará el desarrollo de estrategias y mecanismos creativos en este sentido (Champeau, 1991; Neuschäfer, 1994; Montejo Gurruchaga, 1996).

Desde el punto de vista de los creadores, autores como Luis Goytisolo apuntan a la autocensura como la forma específica de mayor peligro:

De ahí que, a largo plazo, mucho más nociva que la censura en sí, sea la autocensura. La censura afecta sólo a la difusión de una obra, mientras que la autocensura afecta no ya a la obra, sino incluso a la mente del autor y hasta a la del lector (Beneyto, A., 1975, p. 204).

Por su parte, Luis Romero intenta explicar el proceso de autocensura: «Habría que empezar por autoanalizarse inquiriendo sobre una porción de sutiles mecanismos mentales, conscientes y subconscientes, que deben actuar de manera concéntrica o, por lo menos, en conexión unos con otros» (Beneyto, A., 1975, p. 241). Ese «ambiente represivo» (Bermúdez Montes, 2017, p. 5) en el que crecerán y se formarán intelectual y vitalmente la hornada de creadores cuyas obras se producirán en esa década de los años cincuenta e inicios de los años sesenta generará una triple limitación en su libertad creativa. La primera cuestión será la referida a la severa restricción en el modelo educativo, dado el abrupto vaciado que se desarrollará en este tiempo. Como asevera Caballero Bonald: «yo no pude evitar que mi ingreso en el Bachillerato ocurriera durante la Guerra Civil española. Hasta mucho después, claro, no aprendí a pensar por mi cuenta» (Beneyto, A., 1975, p. 239). El siguiente elemento está constituido por los efectos tangibles de la acción censora, colmatados en modificaciones que pueden ir desde la eliminación de palabras, frases, párrafos o capítulos a la prohibición o secuestro de una obra completa. Finalmente, la autocensura consciente o inconsciente (Champeau, 1991, p. 140). Respecto a esta última cuestión, ya apuntaba Abellán que quizá de estos dos tipos solo hubiera que tener en cuenta, a efectos prácticos, la autocensura consciente, «puesto que se trata de las medidas tomadas por el escritor con anterioridad a la redacción de la obra, a medida que va escribiendo o una vez redactado el manuscrito, a modo de última revisión, antes de su envío a censura» (2007a). Sin embargo, Caballero Bonald ante la pregunta de si se autocensura cuando escribe, responde: «No me autocensuro en absoluto. Es posible que alguna vez lo hiciera hace veinte años, de un modo presumiblemente inconsciente» (Beneyto A., 1975, p. 238).

En este sentido, los autores debían construir un dispositivo capaz de construir herramientas que les permita superar las tensiones censorias. Por ejemplo, que combine «redes léxico-metafórico-simbólicas [...], intertextualidad [...] y enunciados reflexivos» (Champeau, 2020, p. 22) y otros, más presentes en otros géneros como la utilización «[...] de las ambivalencias de determinadas figuras retóricas como la metonimia, de la ruptura de las frases hechas, de la ironía, de la intertextualidad, de los puntos suspensivos, [...]» (Montejo Gurruchaga, 1996, p. 280) o con técnicas de cifrado como el «desplazamiento», como proyección hacia un contexto periférico o exterior y la «condensación», a través de figuras como *pars pro toto* o la simbolización (Neuschäfer, 1994, p. 57). En definitiva, toda una serie de construcciones, instrumentos y herramientas que pudieran traspasar o sortear la arbitrariedad censora. Por ello, se muestran en las obras de este periodo una necesidad de indeterminación que se concreta en el texto escrito, donde lo obvio pasaba a ser insinuado y lo concreto podía derivar en la abstracción de unos puntos suspensivos.

Estas estrategias que los autores generan, en tanto el medio en el que se desenvuelven no les ofrece otra oportunidad, serán naturalizadas de manera que en ocasiones, tenga dificultades para juzgar si realmente existió autocensura o solo era una parte de la estructura del proceso creativo. De este modo, es interesante asomarnos a escuchar la percepción que tenía los autores al respecto. Ante las preguntas sobre la censura Luis Goytisolo responde:

Los escritores, al no poder expresarse libremente, generarán distintos mecanismos de autocensura — figuras de transferencia semántica, de repetición y otras modalidades estilísticas— y adquirirán en muchos casos, una experiencia útil y provechosa. Se autocensuraban al no tratar determinados temas, al modificar, cambiar o suprimir un adjetivo, un sustantivo, agazapar una idea o recurrir a tal o cual imagen, juego de palabras, equívoco o figura de sustitución semántica. Todo menos el silencio, porque si el empeño de la censura era hacerles callar, el de ellos era hacerse oír. (Montejo Gurruchaga, 1996, p. 279)

1.3. Primeros años. Constitución del aparato de propaganda

Desde un momento muy temprano en la Guerra Civil los sublevados comienzan a organizar los aparatos de censura en los territorios bajo su control. Esta circunstancia alerta por sí sola de la fundamental relevancia que le otorgan al papel de la censura, en su pretensión de acabar con el legítimo régimen republicano e instaurar un régimen totalitario. De este modo y siguiendo a Manuel L. Abellán (2003) podemos estructurar tres periodos o épocas diferenciadas del dispositivo censor en la España franquista. La primera época, que abarca de 1938 a 1945² (con un preludio desde el inicio de la guerra en 1936³) en el que la censura apenas presenta trabajo efectivo en tanto «la propaganda incesante, la vigilancia omnímoda, las ejecuciones y encarcelamientos del enemigo habían propiciado un clima en el que nadie se atrevería a transgredir las normas» (Abellán, 2003, p. 29). Esto provocará que los únicos encontronazos con la censura se producirán desde aquellos que apoyan la sublevación, tal como referiremos más adelante. Una segunda época, que incluye el periodo (más acotado) de trabajo de esta investigación, desde el año 1945 a 1962. Este último año será también de mutación del dispositivo censor, acorde con las fundamentales transformaciones que se han generado en la década de los años cincuenta y sus efectos se presentan notorios a todos los niveles, incluyendo la cuestión censora. Una tercera época, ya fuera de nuestro ámbito de estudio y que se sustenta en la llegada al ministerio de Información y Turismo, del que dependerá orgánicamente el aparato burocrático censor, de Manuel Fraga y que alcanzará hasta el final del aparato censor en 1976⁴.

Un componente fundamental para entender la producción literaria y cinematográfica durante estos años del franquismo es el estricto control ideológico que se realiza a través de un férreo dispositivo censor. En este sentido, debemos entender que en el dispositivo se

² En este periodo, en tanto se produce la cimentación de las estructuras de las censuras existe abundante bibliografía. Por ejemplo, Abellán, M. L. y Oskam (1989, p. 63-118). Bermejo, B. (1991, p. 73-96).

³ Véase, por ejemplo, Andrés-Gallego, J. (1997); De Blas, J. A. (2006).

⁴ Véase, Cisquella, G. et al. (1977); Cruz, M. (1987, p 28-41).

incluirán todas las actuaciones y decisiones orientadas a prolongar, ampliar, construir o desarrollar distintos instrumentos y herramientas para hacer operativa la censura y que tendrá como primera pieza constitutiva la promulgación de diversa legislación y documentos administrativos, así como la creación de instituciones y organismos que la implanten y gestionen. Junto a ellos las consecuencias que emanan como elementos represivos de distinto recorrido y gravedad. Además, estos vendrán avalados y acrecentados por las notorias muestras de violencia sistemática ejercida desde el inicio de la sublevación. Este factor no es de alcance menor porque supondrá la constitución de una atmósfera represiva que calará hasta las cuestiones más elementales e íntimas. Todo ello supondrá una segunda esfera represiva, de alcance superior a la propiamente legal y administrativa, en tanto contagiara la continuada sensación de inseguridad directamente asociada a la impunidad desplegada por los sublevados y que, paralelamente, generara «[...] mucho resentimiento y provocó la aparición de múltiples estrategias de resistencia que es necesario tener en cuenta para calibrar hasta qué punto las fuerzas coercitivas del Régimen fueron efectivas» (Cornellà, 2015, p. 37).

Por lo tanto, estaremos ante un fenómeno más complejo y de un mayor calado que una simple tarea administrativa para la prohibición o mutilación de la creación, edición, publicación y acceso al público de obras literarias y cinematográficas. En esa densa complejidad de intrincadas relaciones se constituye un modelo censor franquista que, en sus inicios, asociados a la contienda surgida del fracaso del golpe de estado de los sublevados en julio de 1936, mostrará cierta improvisación en la puesta en marcha de los mecanismos y procedimientos para hacer efectivos sus objetivos. No obstante, esta brusquedad y urgencia en la implementación de la actividad censora denota, en sí misma, una incuestionable certeza de la relevancia que los sublevados le otorgaban.

Los mecanismos de coacción y represión censorias montados en Salamanca en torno a los servicios de propaganda a cargo del general Millán Astray –secundado por Jiménez Caballero – fueron prolongación natural del estado de guerra y tuvieron como principal misión, desde un principio, el expurgo y la destrucción de todo impreso que no estuviera en concordancia con los objetivos del nuevo Estado. (Abellán, 2003, p. 28)

Además, debemos recordar que la censura no es un fenómeno espontáneo, que aparece de la nada en 1936 con el fracaso del golpe de estado y el inicio de la guerra⁵, sino que recorre simultáneamente, adheridas a las producciones artísticas de manera indeleble, un espacio temporal más extenso, con un amplio prólogo previo a la victoria del franquismo y un epílogo que aún podemos constatar en abundantes obras creadas durante el periodo franquista.

En el ámbito de la censura de libros, con cierta rapidez se concretó un modelo simplificado, atendiendo a la dificultad de la pluralidad normativa. Así, a principios de la década de los años cuarenta, tal como describe Juan Beneyto (1987) se normaliza un tipo de informe, de manera que todos ellos se realizaban siguiendo esta pauta:

- 1) ¿Ataca al dogma?, 2) ¿a la moral?, 3) ¿a la Iglesia o a sus ministros?, 4) ¿al régimen y a sus instituciones?, 5) ¿a las personas que colaboran o han colaborado con el régimen?, los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra? y 7) Informe y observaciones. (Abellán, 1980: 19)

Esta normalización que buscaba como efecto inmediato conseguir un cierto orden administrativo y unidad de acción en la actividad censora, también favorecerá la sistematización de un modelo que, por su permanencia, se convertirá en una rutina más del procedimiento, asociada al proceso creativo y, por tanto, facilitará que, en el largo plazo, sus mecanismos operen más allá de la censura gubernativa. Como afirma Luis Romero

⁵ El control ideológico a través de la censura es una fórmula recurrente en el pasado histórico. Sin ánimo exhaustivo: Bennassar, B. (1981); Zavala, I. (1971). En el ámbito cinematográfico: Diez Puertas, E. (2002).

respondiendo a una pregunta sobre la autocensura: «En mi caso, como en el de muchos otros, se da la circunstancia de que publiqué mi primer libro en 1950, muchos años después de que la censura fuese establecida y que, por tanto, actuaba de manera automática» (Beneyto, A., 1975, p. 241).

Una cuestión que se debe destacar es la organización del dispositivo censor entre distintos ámbitos, entre los que destacan el de la prensa, de la literatura y el cinematográfico. En la disposición final de esa organización política y administrativa, que diferenciara literatura y cine serán decisivos dos aspectos importantes. El primero está relacionado con los atributos del cine como medio de comunicación de masas y los efectos positivos, cercanos en el tiempo y la ideología, que había producido su uso por parte de los regímenes fascista italiano y nazi, en Alemania. En segundo lugar, y referido más al ámbito local, la configuración de fuerzas y grupos sociales que dan apoyo político a los sublevados, la utilización del control de ambas ramas censoras en un contexto más amplio de reparto de organismos y administraciones (y sus correspondientes competencias) entre dichos grupos ideológicos. Lo que provocará tensiones y pondrá de manifiesto destacadas luchas intestinas en el régimen en ciernes, por el control de unos u otros. De este modo se convertirán, asimismo, en visibles marcas de conflictos y disputas internas, lo que servirá, además, para conocer los frágiles equilibrios en la lucha por espacios de poder y representación en el seno del franquismo. Finalmente, debemos remarcar que, aunque centraremos nuestra mirada en los espacios literario y cinematográfico, en el ánimo del régimen franquista persiste una idea de absoluto control censor sobre el conjunto de actividades de la población⁶, por lo que «la vigilancia política era muy estricta, como es

⁶ A modo de ejemplo, podemos atender a tres disposiciones orientadas en este sentido: la citada orden del 15 de julio de 1939 obligaba a la aplicación de la censura previa en las obras teatrales, líricas y partituras de composiciones musicales; la orden del Ministerio de Gobernación de 2 de septiembre de 1939 prohibía la asistencia de menores de 14 años a las sesiones ordinarias de cine o la orden de 18 de abril de 1940 advertía de que las conferencias no organizadas desde la Iglesia, la Universidad y órganos de FET y de la JONS habían de ser previamente autorizadas por la Dirección General de Propaganda.

notorio, en todos los medios de comunicación social y el cine no era un excepción» (Gubern, 1981, p. 100). De hecho, debemos entender el fenómeno censor en un conjunto mayor y por ello «[...] hay que tener en cuenta los condicionamientos y circunstancias en los que la censura se impone como medio auxiliar, junto con otros muchos otros más radicales y efectivos, de depuración política» (Abellán, 1984, p. 155).

A este respecto, y tal como veremos más adelante, en un momento tan temprano como 1938, tanto Serrano Suñer desde su posición privilegiada a la cabeza del ministerio del Interior como Dionisio Ridruejo como Jefe Nacional de Propaganda, manifiestan su voluntad política de que se trascienda el mero control censor e ideológico, y el propio Ridruejo

considera que el adoctrinamiento por medio de textos e imágenes es una labor circunstancial y subalterna. Su plan es mucho más totalitario. Busca el dirigismo cultural y el control por parte del Estado de todos los medios de comunicación en sus diversas vertientes: económica, política, social y estética. (Diez Puertas, 2002, p. 273)

En el espacio temporal del proceso de consolidación del nuevo régimen, la censura se extiende, primero orgánica y geográficamente, como elemento visible de los objetivos de los sublevados para, posteriormente, dejar que su mera presencia contamine toda actividad creativa que se pueda generar bajo su influencia. Por ello, debemos reflejar esta evolución, que facilita que los mecanismos censores estén completamente desplegados cuando los autores crean las obras objeto de nuestra investigación y que, por lo tanto, sufren de primera mano la eficaz labor de la censura. Tanto en su opción visible, representada a través del *corpus* legal y burocrático-administrativo que a continuación desarrollaremos, como por otra, más sutil y líquida y sobre la que hablaremos (nos referimos a esa censura implícita que deriva en la autocensura), una vez superada la heladora catarata de legalidad franquista que prosigue.

1.4. La censura literaria

La producción literaria fue objeto de una singular observación del aparato censor, que buscó desplegar sus efectos a lo largo de todo el proceso de creación, edición, publicación, distribución y difusión de las obras. Respecto a la censura explícita, y pese a lo farragoso del proceso de creación normativa y el procedimiento administrativo, que implica la asistencia a una prolija sucesión de publicación de órdenes, procedimientos, dictámenes, resoluciones e informes, entendemos que es sustancial asimilar cómo el régimen franquista, de modo paulatino y con distintos ritmos de progresión, nutre su dispositivo censor, al tiempo que lo perfecciona y amplía y cómo sus efectos se emiten desde un punto inicial, asociado al comienzo de la guerra, durante todo el periodo histórico que ocupa. En relación a sus fines

No hay que olvidar que la censura, en vez de ser un aparato de «control moral» concebido con fines estrictamente educativos -es como era presentada su función desde el punto de vista católico-, formaba parte íntegramente de un sistema represivo creado por el nuevo Estado de los sublevados, encaminado a la eliminación -física y cultural- de su adversario. (Oskam, 1991, p. 113)

Las primeras articulaciones de la censura franquista están asociadas a bandos y órdenes militares, que apelan a la represión e incluso a la liquidación física de aquel que los incumpla, en el contexto de la contienda bélica. De este modo, en una fecha tan temprana como el veintiocho de julio de 1936, tan solo once días después de iniciarse el intento de golpe de estado por parte de los sublevados, se proclama un bando (publicado el 30 de julio del 1936 en el *Boletín Oficial de la Junta Nacional de Defensa* y firmado por su presidente, Miguel Cabanellas) con un contenido de extrema relevancia militar y política. En tan solo doce artículos se hace efectiva la extensión del Estado de Guerra a todo el territorio estatal (artículo primero), se implantan los juicios sumarísimos (artículo cuarto) o se establece la figura de rebelde (artículo sexto). Lo notorio en lo referente a nuestra investigación es que dedica su artículo séptimo a la censura: «Serán sometidos a la previa censura dos ejemplares

de todo impreso o documento destinado a la publicidad» (*Boletín de la Junta de Defensa Nacional* 30 de julio de 1936, p. 2). Cerca de cinco meses después, el 23 de diciembre de 1936 se data una orden que continúa la labor de depuración entre los materiales publicados:

Artículo primero. Se declaran ilícitos la producción, el comercio y la circulación de libros, periódicos, folletos y toda clase de impresos y grabados pornográficos o de literatura socialista, comunista, libertaria, y, en general, disolventes.

Artículo segundo. Los dueños de establecimientos dedicados a la edición, venta, suscripción o préstamo de los periódicos, libros o impresos de toda clase a que se refiere el artículo precedente, vienen obligados a entregarlos a la Autoridad civil en el improrrogable término de cuarenta y ocho horas. (*BOE* 24 de diciembre de 1936, p. 471)

Dos semanas más tarde, el 14 de enero de 1937, mediante el decreto número 180 emitido por Franco (que ya había tomado el mando de las fuerzas sublevadas), se crea la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda. El paralelismo temporal ayuda a entender mejor la forma en que, pese a los tropicónes operativos propios de la improvisación tras el fracaso del golpe de estado, censura, represión y propaganda son piezas fundamentales y comunicantes de la voluntad aniquiladora de la producción cultural del enemigo. Es decir, «No preocupaba tanto la preservación de la moral sino la vigilancia y destrucción de cuanto no se ajustaba a la visión político militar y religioso-social de los nuevos gobernantes» (Abellán, 1980, p. 160). Aunque solo tiene un breve preámbulo y seis artículos ya indica el rumbo y los objetivos que se pretenden. Publicado en el *Boletín Oficial del Estado de la Administración de Burgos* el 17 de enero de 1937, en su inicio muestra el poder que se le otorga a la propaganda y la censura, en tanto que:

La gran influencia que en la vida de los pueblos tiene el empleo de la propaganda, en sus variadas manifestaciones y el envenenamiento moral a que había llegado nuestra Nación, causado por las perniciosas campañas difusoras de doctrinas disolventes llevadas a cabo en los últimos años, y la más grave y dañosa que realizan en el extranjero agentes rusos al servicio de la revolución comunista,

aconsejan reglamentar los medios de propaganda y difusión a fin de que se restablezca el imperio de la verdad, divulgando, al mismo tiempo, la gran obra de reconstrucción Nacional que el nuevo Estado ha emprendido [...] (BOE de 17 enero de 1937, p. 134)

Como veremos más adelante, despliega los rasgos primarios de la justificación de la inmediata actividad propagandística y censora recogiendo los fundamentos que forjan la amalgama de fuerzas políticas que consolidan la opción sublevada. Esto es, la apelación a un ataque contra su modelo ético (basado en un concepto reaccionario), la exacerbación nacionalista y la defensa del supuesto ataque de los rivales políticos o de otros países. Aún queda más explícito el propósito más adelante. Así, en el artículo segundo se establece que:

La Delegación tendrá como misión principal, utilizando la prensa diaria y periódica y demás medios de difusión, la de dar a conocer, tanto en el extranjero como en toda España, el carácter del Movimiento Nacional, sus obras y posibilidades y cuantas noticias exactas sirvan para oponerse a la calumniosa campaña que se hace por elementos «rojos» [sic] en el campo internacional. (BOE 17 de enero 1937, p. 134)

Se ha de destacar esta declaración de principios que, con absoluta aspereza, expresa la estratégica tarea que se le asigna a la propaganda en un momento embrionario del que será el nuevo Estado⁷ franquista. A continuación, en el siguiente artículo, queda delimitada, de manera general, la asignación de dos funciones primordiales al nuevo organismo:

Artículo tercero. Para cumplir la misión que el artículo precedente determina, el Delegado tendrá atribuciones para orientar la prensa, coordinar el servicio de las estaciones de radio, señalar las normas a que ha de sujetarse la censura y, en general, dirigir toda la propaganda por medio del cine, radio, periódicos, folletos y conferencias, para lo que adoptará las medidas necesarias para el desempeño de su cometido. (BOE 17 de enero de 1937, p. 134)

⁷ Respecto a la denominación de la nueva administración franquista existen ciertas divergencias al respecto. Por un lado, algunos autores, entre los que podemos destacar a Jordi Gracia y Miguel Ángel Ruiz Carnicer (2001) o Raymond Carr (1998) transcriben habitualmente el término como *nuevo Estado*. Otros autores, entre los que se encuentra Manuel Tuñón de Lara (1980), Javier Tusell (1989) o Javier Cazorla (1998), prefieren la fórmula *Nuevo Estado*. En esta investigación seguiremos la propuesta de *nuevo Estado*.

Propaganda y censura irán de la mano para ensalzar lo propio y silenciar al otro, que desde un primer momento es despojado de subjetividad. Frente a esa idea del Movimiento Nacional el contrapuesto de «elementos rojos». Estas serán las bases del dispositivo censor que se irá perfeccionando y ampliando, al tiempo que también reflejarán los cambios y pulsos en la correlación de fuerzas entre los diferentes grupos ideológicos que apoyarán y configurarán el espectro franquista. Sin embargo, la Delegación de Estado para Prensa y Propaganda no asume las competencias hasta la orden de 29 de mayo de 1937, que desarrolla los contenidos y organización de la Delegación, adscrita a la Secretaría General del Jefe de Estado. Así, en el *BOE* del 3 de junio de 1937 se detallan aspectos técnicos, organizativos y jerárquicos del organismo que mantiene el control sobre la censura de libros, películas y prensa:

1.º Se centraliza, con oficina única, en la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda la censura de libros, folletos y demás impresos que excedan en su confección de 20 páginas, sea cual fuere el tamaño de éstas, o que por el formato o fecha de salida no merezca la calificación de periódico o revista.

2.º La censura de películas pendientes de impresionarse en territorio nacional se ejercerá preventivamente, en su título, argumento, actores, lugar de desarrollo y propaganda, por medio de la Delegación del Estado para Prensa, por cuyo organismo se designarán los representantes que han de colaborar con las Comisiones designadas por Orden del Gobierno General de 21 de marzo último (B. O. del E. núm. 158) y constituidas por la de 29 de abril siguiente (B. O. del E. núm. 195), con objeto de que una vez preparadas para su proyección se compruebe si se tuvieron en cuenta al «rodarse» las advertencias formuladas al presentar las empresas el «guión» de la película.

3.º La censura de periódicos y revistas se ejercerá por la Delegación de Prensa y Propaganda a través de las oficinas provinciales y locales, a las que se remitirán las instrucciones generales y las especiales que estime oportunas. (*BOE* N° 226 3 de junio de 1937 p. 1723)

No es circunstancial que entre las competencias de los jefes provinciales se establezca en primer lugar el ejercicio de la censura. Como tampoco lo es que se deje el ámbito militar

fuera de su dominio. De hecho «De pieza clave y angular hay que considerar, por tanto, la orden de mayo de 1937, no sólo por la reorganización llevada a cabo, sino también porque es la primera normativa *exclusivamente censora* [...]» (de Blas, 2007a). Comienza con ello, un proceso dilatado de burocratización que provoca, entre otras cuestiones, el asentamiento del modelo censor más allá de los caóticos precedentes.

En febrero de 1938, debido a la prolongación de la guerra, la Junta Técnica de Burgos es sustituida por un Gabinete ministerial. De este modo, se adscriben al Ministerio de la Gobernación, ocupado por el falangista y germanófilo Serrano Suñer, las competencias sobre la Prensa y Propaganda, lo que implicaba que también la producción cinematográfica quedaba bajo su control. Esto se concretó en la creación de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda, que fue dirigida por José Lorente Sanz. Bajo su control se despliega la Jefatura Nacional de Propaganda ocupada por el citado Dionisio Ridruejo, a la que se adscribe un secretario coordinador (Xavier de Salas) y en la que se organizan distintas secciones. En nuestro caso debemos destacar la de Ediciones, dirigida por Laín Entralgo y la de Cine, asignada a M. A. García Viñolas. Respecto a las otras secciones, se constituirán las de Radio, Teatro, Plástica, Propaganda de Frentes y Propaganda Directa⁸. Con el primer gobierno de Franco, constituido el treinta de enero de 1938 se reinicia el impulso legislador en torno a la censura. De este modo, el veinticuatro de abril⁹ se publica la Ley de prensa¹⁰ en el *BOE*, que incluirá de manera expresa la censura como componente estructural de la norma. De hecho, en su artículo segundo, entre las funciones que atribuye al estado incluye

⁸ Son destacables los nombres de los nuevos cargos, pues algunos de ellos protagonizarán el proceso de creación de las bases intelectuales del franquismo en la construcción de un campo intelectual sobre las cenizas del «páramo intelectual» en el que se convertirá la España de postguerra. En este sentido, cabe destacar los nombres de Antonio Tovar, al que se asignará cuestiones de Radio, Teatro a Luis Escobar o Plástica a Juan Cabanas. La Propaganda Directa y la Propaganda de Frentes se otorgaron a dos militares, el comandante Moreno Torres y el coronel Morales, respectivamente.

⁹ La ley se publicó en el boletín del día anterior, veintitrés de abril, pero las erratas cometidas llevaron a la necesidad de volver a publicarla, con las subsanaciones pertinentes, al día siguiente.

¹⁰ Algunos autores apuntan este momento como el inicial en el que arranca la censura franquista, en tanto ya la legislación emana con una voluntad de trascender al momento bélico. Por ejemplo, Montejo Gurruchaga, L. (1996, p. 227-298.)

la censura. Más adelante, en su artículo sexto, entre las competencias del jefe del servicio de prensa provincial incluye

- a). Ejercer la Censura, mientras ésta subsista, de acuerdo con las orientaciones que se le dicten por el Servicio Nacional de Prensa, o, en su caso, por el Gobernador Civil de la provincia, cuando éstas se refieran a materia local o provincial; en materia de censura de guerra, el ejercicio de esta censura quedará sometida a la autoridad militar. (BOE N°550 24 de abril de 1938 p. 6939)

En 1939, con la guerra próxima a terminar, cabe destacar que con la entrada del ejército franquista el veintiséis de enero en Barcelona, se le dieron atribuciones específicas al general Elíseo Álvarez Arenas, como máximo responsable de los sublevados en aquella ciudad y que publicó un bando en el que se imponían medidas aún más severas sobre todo tipo de material impreso y gráfico, así como copias de películas. Concretamente, en su artículo séptimo ordena:

Se inmoviliza también, a mi disposición y con igual prohibición el material impreso y gráfico de todas clases, de propaganda política y social, los negativos y las copias de las películas cinematográficas y discos gramofónicos. (Benet, 1979, p. 216)

Estas medidas forman parte de unas actuaciones en las que archivos y bibliotecas, de propiedad pública o privada son también objeto de especial atención, siendo algunos intervenidos o clausuradas y otros destruidos, como son los dramáticos casos de los archivos de Antoni Rovira i Virgili o la biblioteca de Pompeu Fabra (Abellán, 1980, p. 161). Como observamos, el nuevo régimen, bien a través de procedimientos específicos como los realizados dentro del plan de ocupación de Barcelona, como del incipiente aparato burocrático censor, continúa implementando acciones que incluirán la catalogación, incautación y destrucción de libros, además de la propia acción censora. En este sentido, las acciones referentes a la requisita y quema de decenas de millares de libros forman parte de un método en lo cultural paralelo al plano militar, «de la misma manera que se fusilaron y encarcelaron personas en la retaguardia franquista se eliminaron y recluyeron libro»

(Martínez Rus, 2016, p. 9). Este fue un paso previo para poder dejar fuera de circulación miles de obras y de ese modo la censura efectiva podría ejercer su función, una vez gravemente limitado el acceso físico a cuantiosos títulos. Es decir, es tras este proceso, en el que confluyen diversas oleadas de arrasamiento, primero por la vía militar, con la eliminación física de personas o su detención y envío a prisión por motivos ideológicos o políticos, así como la masiva destrucción de libros y documentos, cuando el dispositivo censor arranca sin cortapisas ni voluntad alguna de contradecir sus postulados por parte de la población, en la certeza de que quién lo haga no pone solo en riesgo su reputación personal o carrera profesional sino, sobre todo, su vida. Es desde esta perspectiva desde donde debemos intentar atender este fenómeno.

Avanzando en el desarrollo normativo, por orden de 23 de mayo de 1939, se crea el Instituto Nacional del Libro. En su preámbulo se especifica

Sin embargo, ni la competencia ni el procedimiento de ninguno de los organismos existentes bastan para cumplir la misión a que ahora se siente llamado el Estado Español. Su carácter totalitario y la necesidad de que la producción y el comercio del libro dejen de ser considerados como tareas meramente privadas, obligan a plantear con medios y fines distintos cuanto a la intervención del Estado en la vida editorial se refiere. (*Boletín Oficial del Estado*, núm. 144, 25 mayo 1939, p. 2809)

Estas justificaciones para constituir el Instituto Nacional del Libro Español se alinean con la voluntad de Serrano Suñer del uso de la producción literaria como un recurso sustancial para la propaganda de un estado con ese carácter totalitario. El nuevo organismo se adscribe a la Subsecretaría de Prensa y Propaganda del Ministerio de la Gobernación, centraliza todas las cuestiones relacionadas con la producción y difusión del libro y asume las atribuciones que tenían hasta aquel momento la Cámara Oficial del Libro de Madrid y Barcelona. Estos dos organismos llevan tiempo realizando labores de purga y clasificación bibliográfica, agrupando los libros entre los que se prohibía y debían ser destruidos, los que debían ser autorizados y, finalmente los autorizados (Estany, 2021, p. 19). La labor de

despliegue legal persiste y así se publica la orden de 15 de julio de 1939 del mismo ministerio, creando una Sección de Censura, dependiente de la Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda. Una vez más, en la justificación inicial se constata el sentido y motivación de la censura:

En distintas ocasiones ha sido expuesta la necesidad de una intervención celosa y constante del Estado en orden a la educación política y moral de los españoles, como exigencia de éste que surge de nuestra guerra y de la Revolución Nacional. Con objeto de que los criterios que presiden esa obra de educación posean en todo momento unidad precisa y duración segura, conviene crear un organismo único, que reciba la norma del Gobierno y la realice aplicándola a cada caso particular. (BOE N°211 30 de julio de 1939 p. 4119-4120)

La singularidad totalitaria como elemento fundador del nuevo Estado franquista, que dota a la censura de una herramienta de mayor trascendencia con la que facilitar la tarea constructiva del nuevo modelo de estado que, en su reverso, es la labor destructora del modelo cultural inmediatamente anterior. Para ello organizan la labor censora,

1.º A la censura de toda clase de publicaciones no periódicas, y de aquellos periódicos ajenos a la jurisdicción del Servicio Nacional de Prensa; 2.º A los originales de obras teatrales, cualquiera que sea su género; 3.º A los guiones de películas cinematográficos; 4.º A los originales y reproducciones de carácter patriótico; 5.º A los textos de todas las composiciones musicales que lo lleven, y a las partituras de las que lleven título o vayan dedicadas a personas o figuras o temas de carácter oficial. (BOE 30 de julio de 1939 p. 4120)

La ley de 8 de agosto de 1939¹¹ modifica la administración franquista, una vez superada la situación de guerra, como parte de un proceso de reorganización gubernamental. Todo ello afecta al conjunto de organismos y dependencias administrativas. De esta forma, en su artículo octavo convierte los llamados Servicios Nacionales de la Administración Central en Direcciones Generales. Durante los siguientes meses continúan con asuntos de la

¹¹ BOE, núm. 221, 9, agosto, 1939, p. 4326-4327.

organización burocrática, produciéndose algunos relevos, cuestiones relacionadas con la organización interna¹², estructura territorial y la plantilla de funcionarios¹³. Hasta que llegamos a la orden de 8 de marzo de 1941 en la que se establecen normas para los planes de trabajos de editores y casas editoriales¹⁴. Se estructura un modelo administrativo similar al que se había planteado para el cine unos meses antes (tal como veremos más adelante). Como en otras ocasiones, la declaración de intenciones inicial ejemplifica el papel central de la censura en la búsqueda de una nueva configuración ideológica:

Es misión del Estado vigilar escrupulosamente la producción del libro en todos sus aspectos. Encargada la Dirección General de Propaganda de la censura literaria en cuanto a la limpieza moral y a la exactitud política, no debe quedar reducida a estas tareas la intervención estatal en materia tan interesante, máxime cuando las circunstancias actuales de escasez de papel aconsejan regular el mercado del libro a fin de evitar que mientras que obras por todos los conceptos interesantes y útiles no pueden salir a la publicidad por carecer de aquel elemento, otras, a todas luces innecesarias, encuentran facilidades para su edición. (BOE, núm. 74, 15 marzo 1941, p. 1818)

Con este modelo, altamente burocratizado, consiguen varios objetivos de forma simultánea, trasladando la esfera censora hacia elementos más complejos y de mayor profundidad. De este modo:

Artículo 1.º Los editores y casas editoriales vienen obligados a presentar semestralmente sus planes de trabajo a la Dirección General de Propaganda, para su aprobación.

Art. 2.º La Dirección General de Propaganda, por su Sección de Ediciones y Publicaciones, examinará dichos planes y a su vista y a propuesta de dicha Sección podrá adoptar cualquiera de estas tres soluciones:

a) Aprobarlos tal y como se presenten, en cuyo caso el editor o casa editorial correspondiente quedan obligados a atenerse estrictamente a él.

¹² Orden de 31 de mayo de 1940 (BOE, núm. 168, 16 junio 1940).

¹³ Decreto de 21 de junio de 1940 (BOE, núm. 181, 29 junio 1940).

¹⁴ BOE, núm. 74, 15 marzo 1941, p. 1818 y 1819.

- b) Modificar el orden de publicación de las obras presentadas, teniéndose que atender el editor o casa editorial respectiva en este caso al que marque la Dirección General de Propaganda.
- c) Dejar en libertad al editor o casa editorial en cuanto a la prelación de las obras presentadas con lo que durante los seis meses correspondientes podrán editar las obras proyectadas según su criterio.
(BOE, núm. 74, 15 marzo 1941, p. 1818)

Este nuevo procedimiento provocará una ralentización morosa, que podrá derivar en un alargamiento aún mayor de los plazos y un incremento de la incertidumbre sobre la situación concreta del trámite, en tanto la falta de noticias del mismo solo puede empeorar la percepción respecto al resultado final del proceso. Dicho de otro modo, en palabras de Caballero Bonald, se dejan abandonadas las obras a la espera de resolución en «la meticulosa cuarentena del silencio administrativo» (Beneyto, A., 1975, p. 238), lo que provocará una situación agonizante para el sector. Además, la referencia a la escasez de papel explicita otra forma de coerción, mediante la imposibilidad de acceso libre al recurso material básico para imprimir. Como colofón a esta etapa se producen dos ceses que anuncian el giro de timón que se dará respecto al modelo organizativo y de poder de la censura franquista. De este modo, por decreto del 1 de mayo Dionisio Ridruejo es cesado como director general de Propaganda, mientras que por decreto del 17 de mayo Antonio Tovar Lorente es cesado como subsecretario de Prensa y Propaganda. Ambos decretos son publicados en el *BOE* del 18 de mayo de 1941.

1.5. El reparto del botín propagandístico. Falangismo contra integrismo católico: La Vicesecretaría de Educación Popular en Falange Española Tradicionalista y de las JONS.

El 19 de mayo de 1941 se produjo el sexto reajuste ministerial del segundo gobierno de Franco, en el que Serrano Suñer pierde influencia, al no seguir al frente del ministerio de Gobernación (cuya dirección recae sobre Valentín Galarza) y quedar relegado al ministerio

de Asuntos Exteriores. Además, Serrano Suñer abandona la Secretaría General de Falange, que pasa a manos de José Luis Arrese, reorganizándose el aparato censor bajo la forma de la Vicesecretaría de Educación Popular en Falange Española Tradicionalista y de las JONS, órgano que se crea al día siguiente, el 20 de mayo, y a la que se adscriben todos los servicios de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda, incluyendo la gestión sobre la censura. Esta aparente victoria falangista queda deslucida porque se hace cargo del organismo Arias Salgado, «íntegrista» (Tuñón de Lara y Biescas, 1980, p. 185) y «fiel a Franco, más que al falangismo» (Casanova y Gil Andrés, 2009, p. 215-216). Desde 1941 a 1945 la Vicesecretaría englobará

en su esfera de acción la práctica totalidad de los aspectos de la comunicación social, de cualquier forma de expresión por medio de imágenes, textos e incluso sonidos. Su fin era la propagación del modelo ideológico y cultural de FET y de las JONS. (Bermejo 2007, p. 73-74)

En septiembre es nombrado Vicesecretario, como hemos comentado, Arias Salgado¹⁵. En octubre de ese mismo año se procede a la adecuación de la estructura organizativa al nuevo modelo, mediante el decreto de 10 de octubre de 1941¹⁶. De este modo, se reorganizan los servicios y organismos que en materia de Prensa y Propaganda dependían de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda y del Ministerio de la Gobernación, repartiéndolos en cuatro Delegaciones Nacionales: Delegación Nacional de Prensa, de Propaganda, de Cinematógrafo y Teatro y de Radiodifusión. De entre las secciones que compondrán la Delegación Nacional de Propaganda, una será la de censura de libros. Asimismo, en su artículo once, se insta a desplegar las delegaciones provinciales. Además, el Instituto Nacional del Libro se mantiene como organismo autónomo y, finalmente, se aboga por el mantenimiento de la estructura de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de Falange, cohabitando ambas estructuras, la ministerial y la del partido.

¹⁵ BOE, núm. 251, 8 septiembre 1941, p. 6885.

¹⁶ BOE, núm. 288, 15 octubre 1941, p. 7987-7988.

En noviembre de ese mismo año se procede a modificaciones en el ámbito del procedimiento administrativo. Con la orden de 25 de noviembre de 1941¹⁷ se amplía la de 8 de marzo de 1941 en referencia a la edición de libros. De este modo, se obliga a entregar un ejemplar de cada edición. También se establecen multas para el incumplimiento de presentación de los planes semestrales para las editoriales. Publicado el mismo día que la orden anterior, un decreto procede a la reorganización de las estructuras de Falange, reagrupando las diferentes delegaciones en torno a cuatro vicesecretarías¹⁸. La de Prensa y Propaganda mantiene las que ya tenía y añade una más denominada de Educación Nacional.

Le suceden dos años en el que la práctica legislativa se ralentiza hasta, prácticamente su paralización, con la excepción de una adaptación a las nuevas circunstancias administrativas del Instituto Nacional del Libro, mediante la aprobación de un decreto que lo desarrolla a través de un reglamento¹⁹. Posteriormente, por sendos decretos es cesado en su puesto como delegado nacional de Propaganda Manuel Torres López²⁰ y nombrado como tal David Jato Miranda.²¹

En 1944 se procede a modificar los exigentes requisitos para la publicación de determinados libros. En concreto se hace referencia a

Artículo 1.º Queda suprimido el trámite previo de censura para las publicaciones que a continuación se especifican:

- a) Las de carácter litúrgico y los textos latinos usados por la Iglesia católica.
- b) Las de literatura española anteriores a 1800.

¹⁷ BOE, núm. 334, 30 noviembre 1941, p. 99934.

¹⁸ BOE, núm. 334, 30 noviembre 1941, p. 9930-9931.

¹⁹ Decreto de 6 de abril de 1943 por el que se aprueba el reglamento del Instituto Nacional del Libro Español. BOE, núm. 144, 24 mayo 1943, p. 4911-49115.

²⁰ Decreto de 26 de noviembre de 1943, BOE, núm. 362, 28 diciembre 1943, p. 12230.

²¹ Decreto de 23 de diciembre de 1943, BOE, núm. 357, 24 mayo 1943, p. 12142.

- c) Las exclusivamente musicales y las que, poseyendo letra, sean anteriores a 1800.
- d) Las de carácter técnico y científico. (BOE N°98 7 de abril de 1944 p. 2786).

De este modo, evitan la obligación del trámite previo de censura a cambio de presentar un informe de algunas de las instituciones asignadas a cada grupo. Por ejemplo, para las obras de literatura española anteriores a 1800, con un informe de la Secretaría de la Real Academia de la Lengua.

Llegado el año 1945 se produce una destacable variación en relación con las obras literarias, ya que se publican instrucciones sobre calificación de las obras literarias y concesión de título de «Interés Nacional»²². La justificación viene dada en el pretendido interés por ayudar a las publicaciones que tengan merecida una distinción respecto a otras. En este sentido, parece una transposición de lo hecho en el ámbito del cine, un año antes, por orden de 15 de junio de 1944²³, creando la figura de película de «Interés Nacional», tal como desarrollaremos más adelante. Sin embargo, esta modificación de hecho plantea una nueva clasificación:

Artículo 1.º Los organismos encargados de la vigilancia de la producción editorial, en el expediente en que se acuerde autorizar la circulación de un libro, harán también la calificación del mismo, con arreglo a las siguientes categorías:

- 1.ª Libro recomendable.
- 2.ª Autorizado, y
- 3.ª Tolerado.

Art. 2.º La calificación que de las obras se hagan, producirá los siguientes efectos publicitarios:

²² Instrucciones de la Vicesecretaría de Educación Popular, BOE, núm. 180, 29 junio 1945, p. 5394.

²³ BOE, núm. 175, 23 junio 1944.

- a) De las obras toleradas sólo se podrán hacer publicidad mediante su inclusión en catálogos, y por consiguiente, queda prohibida la exhibición de las mismas en escaparates de librerías, vitrinas y demás lugares de exposición y publicidad de los libros.
- b) De las obras autorizadas se podrá hacer una publicidad normal en los catálogos y en las vitrinas o escaparates y en éstos sólo se podrá exhibir un solo ejemplar.
- c) Las obras recomendables deberán ser destacadas por los editores y libreros, tanto en los catálogos como en los lugares de exhibición. (BOE N°180 29 de junio de 1945. p. 5394)

De esta manera, a la censura previa, que puede implicar la alteración significativa del contenido de las obras o incluso el rechazo de la obra completa, se añade la introducción de una categoría que puede implicar beneficios de comercialización para la obra o, por el contrario, un nuevo tipo de censura al ser «tan solo» «tolerado» o «autorizado». En el caso de obras catalogadas como «libro recomendable» sus posibilidades comerciales se despliegan ampliamente. Por el contrario, actuaciones como prohibir la exhibición en escaparates o lugares de exposición (en el caso de los tolerados) o dejar solo exponer un ejemplar (en el caso de los autorizados) implican un grado más profundo de censura, limitando gravemente las posibilidades de publicitar las obras y, en consecuencia, las de su éxito comercial. Una muesca que debilita la sostenibilidad económica de esas ediciones y que siembra duda sobre la idoneidad de su compra o de quién las adquiere.

A continuación, se expone y desarrolla la recién creada figura de «Libro de interés nacional»:

Art. 3.º Entre las obras que hayan alcanzado la calidad de recomendables, se podrá discernir por la Vicesecretaría de Educación Popular una especial calificación, para aquellas que se estimen sobresalientes, a las que se les concederá el título de “Libro de interés nacional”.

El otorgamiento de dicho título podrá ser hecho por la Delegación Nacional de Propaganda o a petición del interesado o incoando de oficio el expediente. (BOE N°180 29 de junio de 1945. p. 5394)

Por último, en el artículo sexto concretan los beneficios para las obras seleccionadas con esa especial denominación:

Art.6º El otorgamiento del título de “Libro de interés nacional” producirá los siguientes beneficios:

- 1.º El uso de este título en las cubiertas, guardas y demás lugares a propósito del libro y de su publicidad.
- 2.º Estas obras deberán ser destacadas en los catálogos; podrán ser objeto de publicidad propia y serán las únicas que puedan ocupar enteramente los escaparates y vitrinas de las librerías.
- 3.º Deberán ser especialmente divulgadas por la Prensa y la Radio. A estos efectos los editores se pondrán en relación con las Delegaciones Nacionales de Prensa y de Radiodifusión, que determinarán el relieve que ha de darse en sus respectivas secciones a este tipo de obras. (BOE N°180 29 de junio de 1945. p. 5394)

De esta manera, se determina esa doble imposición censora que, pese a que se supere la fase de la censura previa, puede implicar entre unas obras y otras (diferentes itinerarios administrativos y distintas posibilidades en el resultado final), en función de la categoría a la que, finalmente, sean adscritas.

Este periodo se cierra con el enésimo cambio de titular de las funciones censoras. Con la reforma del gobierno del 20 de julio de 1945 pasa a depender del Ministerio de Educación Nacional²⁴, con José Ibáñez Martín al frente, hasta 1951. En este ministerio adquirirá la forma de Subsecretaría de Educación. En enero de 1946,

tuvo lugar la llegada de un equipo de «católicos colaboracionistas» a estos cargos [...] Ortiz Muñoz, como subsecretario de Educación Popular, Tomás Cerro, como director general de prensa y Pedro Rocamora como director general de Propaganda. Además se unirán las nuevas direcciones generales de Radio (Alfredo Guijarro) y Cinematografía y Teatro (G. García de la Espina). (Bermejo, 1991, p. 92)

²⁴ Decreto-Ley de la presidencia del gobierno de 27 de julio de 1945 por el que se organiza la Subsecretaría de Educación Popular en el Ministerio de Educación Nacional. BOE, N° 687 de 28 de julio de 1945.

Modelación que sintetiza los intensos enfrentamientos por el control del organismo, que se salda con una victoria del integrismo católico frente a un sector de Falange, representado por Arias Salgado que había ocupado el mando de la Vicesecretaría desde septiembre de 1941²⁵. Finalmente, desde ese año se mantendrá en el organigrama del recién creado Ministerio de Información y Turismo, dirigido por Arias Salgado hasta la llegada de Fraga Iribarne en 1966. Arias Salgado será uno de los referentes en la construcción de la censura franquista, tanto por su continuidad en cargos de máxima responsabilidad relacionados con su implementación efectiva como por el carácter distintivo que le imprimió a la misma, institucionalizando una práctica por él iniciada (Gubern y Font, 1975, p. 63).

Con el inicio del mandato de Fraga se producen reajustes y reformas, como la constitución de la Oficina de Enlace o la remodelación de la Sección de Inspección de Librerías, Estafetas y Aduanas. Además se renombró el Servicio de Lectorado (competente de la censura de libros) como Servicio de Orientación Bibliográfica, pero como punto fundamental de la llegada al ministerio Fraga estará la elaboración de la ley de prensa e imprenta, que se planteaba como objetivos «Bajo unos límites ambiguos, imprecisos, arbitrarios y muy restrictivos, la nueva ley estableció controles represivos y fortaleció los preventivos, que siguieron funcionando de forma encubierta» (Rojas, 2017, p. 10). En ese momento ya son visibles las enérgicas transformaciones que se han generado en la economía española y, como consecuencia, su traslación a la esfera social.

²⁵ Esta situación plantea el frágil y hostil equilibrio entre los grupos políticos que daban soporte al régimen franquista, al tiempo que revela las dificultades de adscribir ideológicamente a destacados miembros de su estructura de poder. Como hemos referido anteriormente, pese al carácter integrista católico de Arias Salgado, su filiación política se desarrolla en Falange Española Tradicionalista y de las JONS. Calificado de más «franquista que Franco [...], si por su origen era de la antigua JONS, no comulgaba en absoluto con la élite falangista de raigambre joseantoniana» (Tuñón de Lara y Biescas, 1980, 185). Por ello, no es de extrañar que Arias Salgado recuperara el poder efectivo sobre el aparato censor al ser nombrado en 1951 ministro de Información y Turismo, organismo al que se adscribe, tal como hemos comentado, y mostrando un férreo ejercicio de la censura y control de los medios de comunicación pese a las voces en contra, cuestión que Franco acallaba con «sí, pero es muy fiel» (Tuñón de Lara y Biescas, 1980, 262). Sobre Gabriel Arias Salgado, véase Vadillo, D. (2011).

Es la etapa de la “apertura vigilada” en el que el resultado censor dependerá de una arbitrariedad fluctuante, según «las señales que recibe de los grupos o personas influyentes dentro del sistema, y de acuerdo también con el talante democrático del funcionario de mayor rango» (Abellán, 2007a). Eso que M. L. Abellán denominará la falacia liberal de la nueva ley (2007b). Un periodo en el que se podían imponer sanciones económicas (no recuperables) por la vía administrativa, independientemente del resultado del procedimiento sancionador de las obras. Como afirma Francisco Candel «Después de la Ley Fraga, las cosas se pusieron más kafkianas» (Beneyto, A., 1975, p. 34).

1.6. La censura cinematográfica.

En relación al cine, las posibilidades de su uso como aparato de producción y transmisión ideológica serán «descubiertas» con prontitud entre los sublevados. Por ello, la relación con la producción cinematográfica siempre fue valorada por el régimen franquista. Conocedor de su capacidad como herramienta ideológica le prestó una relevante atención (Gubern y Font, 1975). Una de las cuestiones que se ha de destacar en relación al ámbito cinematográfico (respecto al literario), es que el aparato censor destinaba más recursos y mostraba más interés por el reconocimiento de las capacidades comunicativas de este medio que, junto al teatro y la prensa, «estaban sometidas a un control más estricto porque ejercían mayor influencia sobre la opinión pública» (Neuschäfer, 1994, p. 50). Atenderemos, por lo tanto, a esa continuada reubicación administrativa y burocrática de las estructura censora, cuyo relato y consecuencias modelan, lesionan o inhiben los esfuerzos creativos y es una imagen especular del proceso creador del nuevo Estado franquista, así como de sus luchas de poder internas. Debemos recordar que desde 1939 hasta el 19 de mayo de 1941, con el gobierno constituido el 28 de abril de 1939, las competencias en esta materia pertenecían al Ministerio de Gobernación, dirigido por Serrano Suñer, que compatibilizaba el cargo con el de Secretario del Gobierno de la Nación. A estos cargos,

además del que ya ocupaba de Ministro de Asuntos Exteriores se le había añadido, a partir del 15 de noviembre de 1940 en el cuarto ajuste ministerial del segundo gobierno, el puesto interino de la Secretaría General de Falange Española Tradicionalista y de las JONS. Como apuntan Tuñón de Lara y Biescas (1980, p. 184), por su configuración podría parecer el gobierno de Franco más falangista hasta ese momento, sin embargo «supuso la subordinación definitiva del falangismo al dictador, pero ocupando una posición decisiva en el reparto de poder» (Sanz Hoya, 2013, p. 48). Con todo, Arrese es visto como fácilmente manejable, y su nombramiento como Secretario General en mayo de 1941 implicará conducir la estructura del partido hacia un modelo que le permita «encajar definitivamente en una posición subalterna pero clave dentro del equilibrio político del Nuevo Estado» (Cazorla, 2000, p. 19) al tiempo que los falangistas permanecen alejados de las palancas decisivas de poder, con la excepción de Serrano Suñer que, sin embargo queda, en gran medida, neutralizado. No obstante, formalmente, la creación de esta Vicesecretaría supone la acumulación bajo el control de Falange del conjunto de poderes sobre el campo de la comunicación social (Bermejo, 1991, p. 74).

Centrándonos en la materia censora, en una fecha muy temprana, en plena contienda bélica, se inicia la producción legislativa y represiva para atender a la creación cinematográfica. Así, el 21 de marzo de 1937 se aprueba la orden del Gobierno General por la que se crean los Gabinetes de Censura Cinematográfica de Sevilla y de La Coruña, iniciando la construcción del dispositivo censor cinematográfico en España. Posteriormente, el 19 de octubre de 1937, se procede a asignar esos dos gabinetes a la recién creada Delegación para Prensa y Propaganda. En menos de un mes, el 18 de noviembre de 1937 dicha delegación crea la Junta Superior de Censura Cinematográfica. Como subrayan Gubern y Font (1975, p. 18) esta orden supondrá un hito en el desarrollo posterior de las cuestiones burocráticas asociadas a la censura cinematográfica, permaneciendo durante décadas como punto de referencia. Además, facilita el reparto de

poder, tanto en la Junta Superior como en el Gabinete de Sevilla, entre los tres grupos dominantes en aquel momento: la Iglesia católica, el Ejército y Falange.

Como hemos comentado anteriormente, en febrero de 1938 se había creado la Subsecretaría de Prensa y Propaganda de la que dependía una sección de Cine, dirigida por M. A. García Viñolas. Unos meses más tarde, Serrano Suñer continúa organizando el incipiente dispositivo censor. En la orden del 2 de noviembre de 1938 se asienta la creación de dos organismos. Por un lado la Comisión de Censura Cinematográfica y, por otro lado, la Junta Superior de Censura Cinematográfica. Esta, de mayor rango administrativo que la primera, será presidida por el escritor Melchor Fernández Almagro. Este organismo se encargará, básicamente, de los noticiarios y documentales, así como de la producción propia del estado del Departamento de Cinematografía. Además se convertía en instancia superior sobre apelaciones o revisiones de la Comisión. Por su lado, la Comisión de Censura Cinematográfica será encabezada por el citado García Viñolas. Sobre esta comisión recayeron las atribuciones de control, en primera instancia, de producciones privadas (salvo documentales o noticiarios).

El 15 de julio de 1939, tal como hemos desarrollado más arriba, se impuso la obligatoriedad, ya contemplada en la orden de 18 de noviembre de 1937, de la censura previa de guiones y argumentos. Iniciada la Segunda Guerra Mundial y con una posición del régimen franquista claramente germanófila, se promulga la Orden circular de la Jefatura de Prensa de 2 de abril de 1940 en la que se prohíbe mencionar una lista de hasta veintinueve realizadores, productores, guionistas e intérpretes del cine norteamericano que hubieran apoyado públicamente a la república española (Gubern y Font, 1975, p. 28). La orden del 9 de abril de 1940 obligaba a las productoras cinematográficas a mostrar sus planes de trabajo, «planes industriales», a seis meses, lo cual convertía esta obligación

burocrática, de hecho, en un control censor sobre ellas, en tanto se deberá conceder un permiso de rodaje por parte de la Comisión de Censura Cinematográfica.

Son tiempos en los que el régimen franquista, a instancias de Mussolini, cambia su estatus respecto al conflicto mundial y así, en junio de 1940, de la condición de neutralidad pasó a una más comprometida de no beligerancia (Tuñón de Lara, 1980, p. 174) que, asemejando seguir el camino de Italia, «fue, en realidad, una prebeligerancia, que quería indicar solidaridad ideológica y voluntad de intervención» (Tusell, 1989, p. 57). Esta manifestación diplomática del estrechamiento de las relaciones con el fascismo italiano y el nazismo alemán también repercute en el concepto y fines de la censura, que se nazifican:

La gran reforma política del Nacionalsocialismo trajo en Alemania un nuevo concepto de la censura cinematográfica, que es la adecuada a un Estado poderoso y moderno. Es decir, que en Alemania se vigila preferentemente la idea del Estado y su prestigio. El régimen sostenido por el pueblo en sus propia defensa acabó con aquellos films tendenciosos que rebajaron al pueblo alemán en la época de los disturbios y de los motines, y que eran tan frecuentes en las democracias al servicio del Extranjero. Alemania, en un ejemplo de orientación y de orden en este sentido, como en tantos otros, instauró un cine limpio, digno, seguro, sin merma de los argumentos y de la libre exposición de una trama. (Gubern y Font, 1975, p. 27)

Junto a esta normativa de desarrollo básico se generaron numerosas instrucciones, circulares y oficios que pormenorizaban la acción censora y que, lejos de tener un resultado clarificador, convertía el seguimiento de la normativa en un ejercicio altamente complicado. Esta burocratización genera un efecto censor más profundo, en tanto la labor artística se enfrenta desde su inicio no solo a la aplicación efectiva de la normativa censora sino también al laberinto burocrático que facilita el abandono o la desestimación de cualquier acción productiva en este sentido. En este punto hasta la revista *Primer Plano*, publicación técnica dedicada al cine, se convertía en portavoz del Departamento Nacional de

Cinematografía generando «la difusión de instrucciones oficiosas de censura destinadas a la industria del cine» (Gubern, 1981, p. 61)

El 31 de marzo de 1941 se aprueba la orden sobre Censura Cinematográfica que pretende, en el plazo de seis meses, como explicita su primer punto, «revisar aquellas producciones que fueron censuradas de modo provisional en Madrid y Barcelona» (Gubern y Font, 1980, p. 332). Esta orden escenifica una reorganización, ya que la aceleración de los tiempos de la guerra y el asalto al poder del estado habían provocado el abuso de medidas improvisadas que ahora se trataba de reconducir. Mientras tanto, se consuma la censura idiomática y se obliga al doblaje de los films al castellano (Gubern, 1980, p. 68-69). Así, del Ministerio de Industria y Comercio emana la orden del 23 de abril de 1941 (que nunca se publicó en el *Boletín Oficial del Estado*) que en su artículo octavo dispone que «Queda prohibida la producción cinematográfica en otro idioma que no sea el español, [...]» (Gubern, 1980, p. 69). Hemos de tener en consideración que la disposición está pensada para el doblaje de películas extranjeras pero, de hecho, supone ahogar cualquier posibilidad de producciones realizadas en otras lenguas peninsulares.

En este punto se produce un cambio de gobierno (tercer gobierno de Franco) que reorganizará el dispositivo censor al tiempo que alejará de su gestión a unos y acercará a otros, con esas formas que caracterizarán los equilibrios y cambios de poder en el seno del régimen. El 20 de mayo, al día siguiente de configurarse aquel tercer gobierno de Franco en el que Serrano Suñer pierde poder y posición, se había creado, tal como decíamos más arriba, la Vicesecretaría de Educación Popular en Falange Española Tradicionalista y de las Jons, que absorbe los servicios de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda, entre los que se encuentra la censura.

Justamente en este sentido se desarrolla la orden de 23 de noviembre de 1942 de la Vicesecretaría de Educación Popular, con el fin de reajustar los servicios de censura. Por

ello esta Vicesecretaría se adscribe a la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro, se reorganiza la composición de la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica, así como sus atribuciones. Posteriormente, la orden de 15 de junio de 1944 de la Vicesecretaría de Educación Popular creó la figura de «películas de interés general», calificación que supondrá que:

ARTÍCULO. 1º. Las películas nacionales que reciban de la Delegación Nacional de Propaganda el título de «Películas de interés general» serán preferentes a todos los fines de contratación en las salas de proyección cinematográficas enclavadas en territorio nacional

ART. 2º. La preferencia establecida en el artículo anterior se referirá, en todo caso, a los siguientes extremos:

- a) Estreno en la época más conveniente de la temporada cinematográfica.
- b) Condiciones mínimas iguales a las que se hallen establecidas normalmente en el mercado cinematográfico
- c) Prioridad en los reestrenos, con las condiciones establecidas en el inciso anterior.
- d) Obligatoriedad de proyección mientras la película alcance el mínimo del cincuenta por ciento del aforo total del cine; se considerará no alcanzado este aforo si al realizar el cómputo de una semana los ingresos diarios no llegan a dicho porcentaje. (BOE, núm. 175, 23 junio 1944, p. 4926)

Aunque esta legislación parece no inscribirse en el ámbito de la censura, sino en el de la promoción cinematográfica, del mismo modo que hemos comentado en el ámbito de la censura literaria, esta calificación supondrá notables beneficios para aquellas que la alcanzan y, por el contrario, una posición subalterna para las que no lo consigan, además de luchas, agravios y pugnas entre producciones rivales, generadas desde el punto de vista comercial, pero apoyadas desde distintas perspectivas ideológicas dentro del régimen, lo que las podrá

convertir en objeto (en alguna ocasión público y con trascendencia) de pugna política entre ellas.²⁶ Este modelo, despliega una industria del cine al servicio del estado, lo que

le permitió favorecer y potenciar aquellas temáticas más acordes con sus planteamientos. De esta manera, se ejercía también un control sobre los proyectos, ya que si se quería conseguir una buena financiación, era necesario que la junta de Clasificación y Censura otorgase una buena calificación a la película. (Gil Gascón, 2021, p. 17-38)

Dos años más tarde continúa la labor normativa reorganizando los organismos existentes. De este modo, por orden de 28 de junio de 1946 del Ministerio de Educación Nacional se procede a fusionar la Junta Superior de Censura Cinematográfica y la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica en un solo organismo que pasará a llamarse Junta Superior de Orientación Cinematográfica. En estos cambios, en los que una vez más se busca, tal como se menciona en la orden «robustecer el criterio de unidad» aparecen interesantes modificaciones que visibilizan los cambios que se están produciendo en la creación del nuevo Estado. En este sentido, desaparece el habitual reparto de vocales entre el triunvirato Iglesia-Ejército-Falange, dejando la organización redactado en el apartado segundo:

2º La Junta Superior de Orientación Cinematográfica estará integrada por un presidente, un vicepresidente y diez vocales, libremente designados por este Ministerio, a excepción del vocal representante de la Iglesia, que será nombrado a propuesta del Ordinario diocesano. (BOE 19 de julio de 1946 p. 5716)

Además, entre las atribuciones del nuevo organismo se mantienen los que pueden ejercer una censura directa o indirecta a través de las calificaciones, tiempos y lugares de exhibición o doblajes:

3º Competen a la Junta Superior de Orientación Cinematográfica.

[...]

²⁶ Quizá el caso que mayor trascendencia pública obtendrá, pese al hermético sistema censor, será el del largometraje *Suroos* en su estreno en 1951, del que hablaremos de forma detallada más adelante.

b) Proponer la condición de película de interés nacional que establece la Orden de 15 de junio de 1944

c) Determinar en su caso las películas que por su deficiente calidad artística no deben ser exportadas al extranjero

d) Determinar en su caso las películas que por la misma razón citada en el apartado anterior, no puedan ser exhibidas en los locales de primera segunda categoría, como dispone la Orden de 13 de octubre de 1944 (R. 1944, 1407)

[...]

g) Ejercer la censura de toda clase de películas nacionales y extranjeras que hayan de proyectarse en territorio nacional, así como la del material de propaganda que las casas distribuidoras o propietarias de películas remitan con estas a las salas de proyección. (BOE 19 de julio de 1946 p. 5716)

Avanzamos en el tiempo y por el decreto 2373/1962 (BOE de 28 de septiembre de 1962) se reorganiza la Junta de Clasificación y Censura de Producciones Cinematográficas. Un año más tarde en la orden de Información y Turismo de 9 de febrero (BOE de 8 marzo de 1963) se establecen las normas de Censura Cinematográfica, que regirán hasta el final del franquismo. También la orden de Información y Turismo de 16 de febrero (BOE de 8 marzo de 1963) publica la breve normativa específica sobre guiones cinematográficos, que completa la orden de 22 de mayo de 1953 sobre concesión de permisos de rodaje de películas cinematográficas. Finalmente, se publica la orden de 20 de febrero de 1964 (BOE 14 de marzo de 1964) con el reglamento de la rama de censura de la Junta de Clasificación y Censura que establece su composición, funcionamiento así como la tramitación pertinente para cada película. Todo este conjunto de normas, una tras otra, exhiben los intrincados mecanismos censores que desplegó el régimen y cuyos efectos se mostrarán visibles hasta mucho tiempo después, tal como observaremos de nuevo en el mundo de la producción literaria.

Una vez hemos desarrollado los conjuntos normativos sobre los que rotaban los ejes de la censura literaria y cinematográfica en relación a la producción en lengua castellana, queremos hacer mención, aunque sea de manera breve y sin intención de profundizar en una temática que se aleja de nuestro objeto de estudio, al aún mayor desolador panorama al que se enfrentaron las producciones culturales en las otras lenguas distintas del castellano. Porque cuestión aparte es la específica problemática de las otras lenguas peninsulares que quedan marginadas de su uso, producción y difusión habitual y sufren con mayor impacto el notable esfuerzo del régimen para evitar no solo su difusión, sino llevarlas a una larga y lenta agonía,²⁷ generando una situación dramática tras la Guerra Civil española en la que (a modo de ejemplo de las tres lenguas afectadas) el «camp literari català es trobava devastat» (Estany, 2021, p. 15). De este modo, el dispositivo censor actúa mediante un despliegue omnipresente en las distintas facetas en las que puede actuar. En este sentido, y aunque el autor se refiere de manera específica de la lengua vasca, podemos extenderlo al resto de lenguas no castellanas durante el franquismo:

En el caso de la lengua vasca nos encontramos que antes ya de la censura de elementos concretos de comunicación, se produce la censura de la lengua en que se quiere establecer esa comunicación, debido a su valor cultural y simbólico. Y este tipo de censura del instrumento comunicativo se produce de diferentes formas. En la primera fase, además de no ser reconocida oficialmente, se hace desaparecer su presencia y se persigue su uso público. Luego, una vez que se ha debilitado totalmente su presencia, se tolera como reliquia cultural subordinada, como «dialecto», nunca como instrumento de comunicación integral. Y más adelante hay varios casos en los que se prohíbe la edición en vasco a pesar de estar ya en circulación la edición en castellano de la misma obra. (Uribarri, 2013, p. 39)

²⁷ En este sentido, sin ánimo exhaustivo, existen destacables trabajos al respecto en relación con el catalán, el euskera o el gallego. Por ejemplo, en el ámbito de la lengua catalana, podemos destacar Benet, J. (1973); Cisqueira, G. et al. (1977); Con un arco temporal que desborda el periodo de estudio pero ofrece una fundamental perspectiva histórica: Ferrer i Gironés, F. (1985); Abellán M. L. (2011) o el monográfico de “La censura franquista y la literatura y la cultura en lengua catalana” (Coord. E. Gallén) (2015); Ferré Pavia, C. (2000). Respecto al gallego, por ejemplo: Losada, B. (1987); Freitas, M. P. (2008); Dasilva, X. M. (2012 y 2013). En lengua vasca: Torrealdai, J. M. (1995 y 1999); Uribarri, I. (2013).

Por otro lado, también las traducciones²⁸ sufrirán gravemente las consecuencias de esta censura, provocando perjuicios, cuyos alcances aún están por dimensionar y definir²⁹. Además, finalmente, en tanto la censura actúa sobre todo el fenómeno literario, otro tipo de géneros³⁰ se ven también heridos gravemente por sus lesivas actuaciones. Todo ello configura unas circunstancias históricas, que se concretan en un paisaje desolador para la creación literaria y cinematográfica y que va a formar parte de lo que efectivamente, acabe produciéndose. Por lo tanto, en cada una de las obras que abordamos en esta investigación, deberemos ser capaces de detectar indicios de esa situación que se transmitirá, también, a través de ellas.

1.7. De la normativa a la práctica. Censura y producción realista. Mutilación, ausencias y descensos. Del dogma al expediente.

Una vez detallada la normativa que constituye el almacén principal de la censura debemos reflejar en qué se concretó su influjo y cómo se materializó su poder. No pretendemos un análisis detallado, porque se aleja del sentido del estudio desarrollado en estas líneas, pero sí que debemos plasmar, aunque sea de manera somera, los notables efectos que provocó en las posibilidades efectivas de los creadores realistas la actuación continuada de la censura.

Como ya hemos comentado anteriormente, los estudios en relación con el fenómeno censor han tomado diversas direcciones. Una de ellas es, efectivamente, el estudio de casos concretos, bien con una voluntad autónoma de la obra, bien como elemento clarificador

²⁸ Cada vez más se ha investigado en este ámbito. Sin ánimo exhaustivo, existen reseñables ejemplos. Como referencia esencial, Gallofré, M. J. (1991). Podemos añadir cuatro publicaciones recientes sobre esta cuestión, como las de Godayol, P. (2016); Virdell, L. (Ed.) (2016); Bacardí, M. y Godayol, P. (Eds.) (2017) y Estany, L. (2021). También aportaciones en capítulos o artículos como Arbonés, J. (1995); Cornellà-Detrell, J. (2015); Estany, L. (2016, 2018a, 2018b); Farrés, R. (2013); Jané-Lligé, J.; Julio, T. (2015); Merino, R. (2017); Sopena, M. (2013); Vallverde, F. (2013). Finalmente algunas tesis doctorales, como por ejemplo: Ortega Sáez, M. (2013).

²⁹ Para entender la relevancia de los efectos que provocó la actuación censora podemos aportar el ejemplo de la traducción de Jaume Bofill i Ferro de *Conversaciones con Goethe* de J. P. Eckermann. Tal como informan A. Martí y T. Rosell (2018, 12-13) la traducción de esta obra, fundamental para el comparatismo catalán, ya estaba realizada en los años 50, hacia 1954. Sin embargo, permaneció inédita hasta la década de los años noventa.

³⁰ Como ejemplo, planteamos el género teatral. En este sentido, véase Foguet, F. (2018) y Gallén, E. (2013).

que arroje luz a una creación específica. Ello se ha concretado en abundantes investigaciones sobre estas cuestiones. En lo que respecta a nuestro trabajo, en capítulos posteriores volveremos a hacer referencia a la censura en relación a la producción artística de la época. No obstante, señalamos a continuación, de manera breve, algunos casos singulares que sirven para ejemplificar la influencia de aquella sobre la actividad creativa y las posibilidades efectivas de publicación de novelas o exhibición de películas.

Recordemos que «La censura es, ante todo, un procedimiento disciplinario» (Pueo, J. C., 2017, p. 263), con la obligatoriedad de presentar una obra a una consulta previa, lo que, efectivamente, era un acto de censura previa. Los autores, productores o editores encontraban un obstáculo que marcaba las posibilidades de continuar con su empresa o no. Como decíamos anteriormente, en el periodo que nos circunscribe, entre 1954 y 1962 ya se ha consolidado un modelo de informe que los censores deben rellenar, en esa fase de censura previa y que, como apuntábamos anteriormente, sigue esta pauta:

1) ¿Ataca al dogma?, 2) ¿a la moral?, 3) ¿a la Iglesia o a sus ministros?, 4) ¿al régimen y a sus instituciones?, 5) ¿a las personas que colaboran o han colaborado con el régimen?, 6) los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra? y 7) Informe y observaciones. (Abellán, 1984, p. 166)

En estos años el conjunto de obras presentadas al organismo censor sufren su revisión bajo este aparente sencillo planteamiento que, sin embargo, abría un camino pleno de dificultades y obstáculos. Algunas veces se deben enfrentar a airadas opiniones en contra, como ocurre en el caso de *La noria* (1952) de Luis Romero, en cuyo informe «los lectores están obsesionados con el carácter fuerte, crudo, desenfadado, descarnado (son calificativos empleados de la obra [...])» (Abellán, M. L., 1980, p. 161). En otras, como es el caso de *Donde la ciudad cambia su nombre*³¹ de Francisco Carandell, pese al balance optimista del autor

³¹ Francisco Candel. (1957). *Donde la ciudad cambia de nombre*. José Janés.

sufrirán graves dificultades desde el inicio

el primer editor que la tuvo me dijo que aquel libro no pasaría la censura y me lo devolvió. Al segundo editor, José Janés, le gustó mucho el libro, pero me dijo más o menos lo mismo: “Censura no lo autorizará.” No obstante, envié el original y, con gran sorpresa de todos, fue autorizado. Insisto en que se trataba del Ministerio de Arias Salgado. Se autorizó suprimiendo medio capítulo, frases, un par de escenas y algún taco, pero la novela no quedaba mutilada ni muchísimos menos. [...] mucha gente no podía creer que la novela hubiera pasado por censura. (Beneyto, A., 1975, p. 34)

En el caso de esta obra, además, el autor se enfrentará a acciones legales derivadas o paralelas al proceso (Abellán, M. L., 1980, p. 167; Beneyto, A., 1975, p. 34). En otros casos, como en *Funcionario Público*, de Dolores Medio, el texto supera su paso por la censura (Montejo Gurruchaga, 2010, p. 137) gracias a las limitaciones estéticas de los censores que lo aprueban sin prestar atención al personaje de Teresa, la mujer del funcionario (Somolinos, 2019, p. 231). Sin embargo, existen otras visiones diferentes respecto a la capacidad efectiva del dispositivo censor de detectar, mitigar o anular la publicación de obras que fueran en contra de los intereses de la dictadura, sintetizados en las preguntas arriba detalladas. De este modo, Francisco Álamo apunta a la poca capacidad de los censores de leer entre líneas e inferir discursos alternativos o contrarios al dogma franquista, no siendo capaces de distinguir la crítica inducida y así

se obviaron por ese terco rastreo en busca de los elementos pequeñoburgueses franquistas -moralismo y religiosidad- que escandalizaran en sus páginas.

Efectivamente, y así fue, imbuidos los censores de ese, ineludible, componente nacionalcatólico, obsesionados en regular el comportamiento público y privado de los ciudadanos -amén de su miopía cultural y literaria [...] únicamente [sic] vieron cuadros más o menos costumbristas, aunque se adjetiven como «fuertes» en algunas novelas. (Álamo, 1996, p. 93)

No obstante, como apunta J. Andrés de Blas, Francisco Álamo no tiene en cuenta las obras que no han visto la luz o que han sido editadas fuera de España (2017, p. 67), por lo que

hay una significativa parte de la afectación de la censura que quedaría obviada desde una visión incompleta del fenómeno censor. Sobre este espacio vaciado de la producción, que no vio la luz, podemos mostrar el ejemplo de la obra nunca publicada de Ángel María de Lera *La juerga*. Junto a *Los olvidados*³² (1957) y *Los clarines del miedo*³³ (1958) escribió aquel texto sin que nunca fuera publicada. En este caso, además de las vicisitudes que debió padecer el autor en sus intentos por publicar la obra, se constata como la consulta previa se convertía en una barrera inicial para aquellos que quisieran publicar, en tanto necesitaba de una editorial que quisiera imprimir la obra y llevarla adelante frente a la censura (Jorge, 2018, 99). Además, *La juerga* plantea vínculos notables a sus creaciones anteriores comentadas, lo cual implicaría un daño mayor al conjunto de la obra, en tanto se pierde el sentido de unidad en las tres novelas, «lo que hubiera convertido a estas tres novelas, de haber sido publicada la que nos ocupa, en un “tríptico de la marginación”» (Jorge, 2018, p. 93).

Otro caso que puede dar luz a la oscuridad que rodea la censura es el de *La mina*³⁴ de Armando López Salinas. Pese a que, en apariencia, el haber publicado a través de la editorial Destino le ha salvado de la tijera censora, ya que «Esta editorial es para la censura leal y transparente políticamente» (Abellán, M. L., 1980, p. 186) y a tenor del informe de censura, la novela tuvo el visto bueno del censor, «informe sorprendente e inesperado» (Álamo, 1996, p. 102), que finaliza con «PROCEDE LA AUTORIZACIÓN SIN TACHADURAS» (Álamo, 1996, p. 103), cuestión que también asume como veraz Montejo Gurruchaga (2009). La realidad es que la obra sufrió importantes cambios y mutilaciones. Así, tal como desarrolla David Becerra (2013) en su estudio preliminar a la reedición de la novela de Salinas, se configura una propuesta que recoge y continúa José Andrés de Blas (2015) en un comentario del estudio de Becerra y la reedición de la novela, así como en un

³² Ángel María de Lera. (1960). *Los olvidados*. Aguilar.

³³ Ángel María de Lera. (1958). *Los clarines del miedo*. Destino.

³⁴ Armando López Salinas. (1961). *La mina*. Destino.

artículo desarrollando esta cuestión (2017) y que lleva a la constatación de que la novela padeció significativos cambios para ser publicada en España. Para ello, ambos recurren al cotejo de la edición española con la edición francesa, de la editorial Gallimard, en el año 1962, así como a entrevistas con el propio autor, concluyendo que se realizaron más de veinticinco supresiones y que, en su conjunto, estas operaban un resultado y carácter diferente a la obra (de Blas, 2015, p. 233). La hipótesis que formulan es que fue la propia editorial la que suprimió y reajustó algunos pasajes del texto a fin de evitar la acción censora, quizá intentando evitar la pérdida comercial que le podría suponer demorar demasiado en el tiempo la publicación de la obra, una vez había sido galardonada como finalista del premio Nadal (Becerra, 2013, p. 82), quedando probada la presentación de la obra a la censura por parte de la editorial: «El autor material de las tachaduras, sea quien fuere, dentro de la editorial -y cualquiera que lea la novela puede comprobarlo- trabaja con un bisturí [...]» (de Blas, 2015, p. 234).

Nos encontramos, por lo tanto, ante algunos de los efectos más silenciosos y por ello, más perdurables de la acción censora: sus derivadas y consecuencias indirectas que de manera silenciosa y subrepticia operan de manera semiautónoma o completamente autónoma de la voluntad, la decisión o el conocimiento del autor. En este caso la causa parece asociada al temor de la editorial de perder las oportunidades comerciales que auspiciaba la concesión del mencionado premio literario. Sin embargo, la derivada es un procedimiento de censura, de tal eficacia y precisión, que no ha sido descubierto hasta prácticamente cincuenta años después. Una forma, quizá de autocensura, no del autor, que parecía desconocer totalmente este hecho (de Blas, 2015, p. 234) sino de la editorial. Una autocensura por delegación, inferida o indirecta cuyos tentáculos continúan activos hoy en día. Aunque, en propiedad, deberíamos utilizar otro concepto para abarcar estos procedimientos, la mayoría de los cuales se producen ante el desconocimiento o el control del autor. Ya en un momento muy próximo a la dictadura Manuel L. Abellán apuntaba hacia estos aspectos: «cabe suponer que

los gustos o preferencias estéticas de los editores han impuesto limitaciones a la aceptación de los manuscritos. Un escritor sabía instintivamente a qué editores podía presentar un determinado manuscrito y a cuáles no» (2007b).

Como argumentaba Jansen (2010), cuando se habla de autocensura se deja un amplio campo de responsabilidad al individuo frente a las condiciones que lo determinan. Si bien la autora suple este término por el de *market censorship*, no podemos trasladarlo de manera literal a este tiempo histórico y espacio geográfico, ya que justamente es el período bisagra en el que ese mercado capitalista comienza a implantarse, respondiendo la situación cultural, respecto al fenómeno de la censura, a parámetros de otra índole política y económica. Estaríamos quizá ante una «censura empresarial» o «censura económica» (Gubern, 1981, p. 11-12) que se concretaría en las restricciones, obstáculos o limitaciones que se le imponen a una producción artística por la parte económica, ejecutiva y financiera de la creación. Esto es, en el caso del cine, productores, exhibidores, distribuidores. Editores en el caso de la literatura. Quizá todo ello quede sintetizado con la sencilla descripción que hace Luis Goytisolo como «censura del dinero –control económico de negocio, editorial, grupos de presión, etc.» (Beneyto, A., 1975, p. 205).

Podemos acabar citando el caso de *Tormenta de Verano* (1962) de Juan García Hortelano, que sufrió un tortuoso proceso administrativo frente al órgano censor «ante la desautorización firmada por el padre Álvarez Turienzo» (Ruiz Bautista, 2017, p. 84). Esta desestimación generó el recurso de la editorial que se encontraría de nuevo con el rechazo de sendos censores religiosos (el propio Álvarez Turienzo y Esteban Romero) que, finalmente, aceptaron las presiones de la Dirección General de Información, posicionados del lado de la editorial. La solución la hallaron aceptando proceder a la autorización para, a continuación, denunciar la obra y solicitar su secuestro (Champeau, 1993, p. 124). Esta situación específica revela la magnitud de las numerosas y variadas relaciones que se

producían ante el proceso censor, la complejidad de sus alcances, trufada por los prolijos conductos administrativos y las conexiones personales y el desconcierto y la confusión que provocaban.

Respecto al cine son notables las dificultades de las obras de la época por evitar el dispositivo censor en toda su amplitud. Desde el corte de rollos de celuloide hasta el castigo administrativo concretado en la calificación de la obra. En el caso del cine, la visibilización de los efectos de la censura eran mayores que en otros géneros ya que los «cortes, aunque mutilaban la película, a veces hasta el extremo de hacerla incomprensible, se aceptaban para evitar el fracaso del proyecto en el último minuto. El público se daba cuenta e incluso contaba los cortes con fruición» (Neuschäfer, 1994, p. 51).

En *Calle Mayor* (1956) de Bardem, se advierten con transparencia los efectos censores. En este caso, incluso el director es detenido en el rodaje de la película, debido a los incidentes universitarios de febrero de ese año en Madrid (Gubern, 1981, p. 160). Además de verse obligado a cambiar el rodaje de ciudad, que se trasladó primero a Cuenca y, finalmente, a Logroño (Catalán, 2001, p. 186). A partir de aquí, el film sufrió una atropellada distribución, aunque el hecho de ser una coproducción hispano-francesa le facilitó, finalmente, ser invitada al festival de Venecia. Peor suerte correrá su siguiente obra, en la que la mano de la censura modificará sustancialmente la propuesta artística del director. Hablamos de *La venganza* (1957) que sufrió hasta la modificación del título, sustituyendo al original *Los segadores*, además de padecer la censura económica de la productora (Gubern, 1981, p. 161). Igualmente se obligó al director a desplazar la acción del largometraje de su presente a los años treinta del siglo xx. Asimismo, «Fueron prohibidas las imágenes en que apareciesen la Guardia Civil y los sacerdotes o las alusiones a la guerra, la santería y las supersticiones» (Catalán, 2001, p. 189). En definitiva, trastornos, presiones, modificaciones y supresiones que hicieron tambalear la estructura original de la obra.

Otro ejemplo es el de Nieves Conde, que ya había padecido el grave conflicto que generó su película *Surcos* (1951), que detallaremos más adelante y tropezó de nuevo con la censura en la dirección de *El inquilino* (1957). Pese a que se estrenó cumpliendo, aparentemente los requisitos censores, la denuncia de un crítico llegó a oídos del ministro de vivienda, el falangista Arrese, que tuvo una reunión con el propio director (Gubern, 1981, p. 159). Finalmente, tras ser obligado a cambiar diversas partes del montaje, reescribir el final y colocar un mensaje al inicio de la película que le rebajará su crítica, la película vio demorado años su estreno y finalmente lo hizo de manera muy discreta.

Por último, podemos mostrar la grave problemática con la censura de la película *Los golfos* (1959) de Carlos Saura. Su guion fue prohibido cuatro veces antes de poder empezar el rodaje (Gubern, 1981, p. 164). Además del muro visible de la censura directa, los efectos de las políticas cinematográficas, tal como hemos comentado más arriba, se mantendrá en el tiempo, perviviendo décadas, y seguirán el mismo procedimiento de premiar a unos y castigar a otros, modo más sutil pero igual de efectivo del dispositivo censor. En el caso de *Los golfos*, se observa como el control de la censura puede amplificarse por las formas de la distribución de la película, ya que a los diversos cortes del guion

siguen impedimentos administrativos posteriores, una clasificación en la categoría de 2º B que retrasa su vista pública, las trabas para su exhibición, la exclusión por parte de las distribuidoras y finalmente un estreno postergado a julio de 1962 en un cine de segunda cadena, sin apenas publicidad y en pleno verano. (Jurado Morales, 2011, p. 121)

En definitiva, la observación del proceso que padece la obra de Saura facilita la labor de visibilización del opaco entramado del dispositivo censor, a través de sus abundantes y concomitantes herramientas:

los informes de censura, que amputan sus guiones con el lápiz rojo; la Junta de Calificación, que infravalora sus realizaciones y le niega subvenciones; las distribuidoras comerciales, que retrasan o

suspenden el reparto de algunas de su cintas; el Sindicato Nacional del Espectáculo, que lo ningunea y le priva de cualquier premio. (Jurado Morales, 2011, p. 119)

Como hemos visto, en el caso del cine la tutela y control de todo el proceso de creación es continuado, extenso y profundo. De hecho, a estas labores de control censor a las obras cinematográficas se podían llegar a dedicar veinte censores, mientras que en el ámbito literario, cada obra era atendida por uno o dos censores (Neusschäfer, 1994, p. 50). Todo ello, como hemos comentado anteriormente, nos habla de la singular relevancia que le daba el aparato censor a la creación cinematográfica. Notoriedad e influencia que conocían las autoridades censoras y que supuso un singular ahínco de estas por intervenir en todas las fases de su creación. Desde las ideas plasmadas en el guion hasta la calificación y espacios en los que debía exhibirse.

Se evidencia con todo lo descrito hasta este momento que la censura, en su distintas formas y composiciones, será un elemento presente y adherido a toda la producción artística del periodo de estudio y que, en consecuencia, alterará su resultado final. A lo largo de este trabajo aparecerá con mayor o menor fluidez o intermitencia en las formas y el fondo de las obras investigadas, pero deberemos entender que siempre estará presente, hasta en la apariencia de su ausencia, a través de sus hilos, invisibles algunos, tangibles como un hecho administrativo otros, burocráticos casi siempre y con el claro objetivo de intervenir y modificar las formas culturales como herramientas de transmisión cultural e ideológica. Será en este ambiente cultural, en el que la censura se convierta en un instrumento más del estado para alcanzar sus objetivos, en el que nuestros autores deberán imaginar, crear, escribir y representar sus obras. Un contexto de duras condiciones materiales, de coacción y represión que al mismo tiempo, será el paisaje sobre el que se configurarán sus obras, con las formas realistas como elemento aglutinador y en las que volcarán su visión del mundo que les rodea y su compromiso artístico frente a él.

2. REALISMO Y VEROSIMILITUD. NEORREALISMO, OBJETIVISMO, NOVELA SOCIAL, REALISMO CRÍTICO O REALISMO SOCIALISTA: PERTENENCIA O ADSCRIPCIÓN A UN GÉNERO COMO HERRAMIENTA METODOLÓGICA.

«Si las personas definen las situaciones como reales, estas son reales en sus consecuencias». (W. I. Thomas, 1928)

Este trabajo tiene como objetivo principal detectar e identificar las huellas literarias y cinematográficas de un cambio. La cristalización en el seno del régimen franquista de un sistema económico que acepta y se postula por unas formas y condiciones bajo un modelo liberal, mientras que en lo político plantea el mantenimiento de férreas posturas antidemocráticas. En este ámbito, el sistema perpetuará modelos de autoritarismo institucionalizados en patrones sociales pretéritos, aunque abandone paulatinamente formatos de corte fascista para continuar por un camino de autoritarismo diferente. Siendo este nuestro enfoque e interés principal no está entre nuestros objetivos participar del debate, vigente e intenso, que se mantiene sobre la nomenclatura, categorización y adscripción de las obras de este periodo, sino informar de que pervive, así como apuntar que su propia existencia denota algunos de los efectos que estudiamos. Asimismo, que parecen mantenerse las condiciones para que su continuidad, teniendo en cuenta el tiempo transcurrido. Por último, que persisten los efectos del contexto en que se generaron

algunos de los elementos principales que constituyen las conceptualizaciones y debates alrededor del realismo social y que todo ello configura una serie de relaciones implícitas y explícitas con el origen, crecimiento y declive de las formas realistas en nuestro periodo de estudio.

Además, para identificar las marcas de ese cambio en el modelo económico y en su proyección social, a través de las nuevas formas culturales y grupos sociales que emergen en este periodo, primero debemos encontrar esas correlaciones entre lo escrito y lo vivido. Entre lo filmado y lo cotidiano. Estas identificaciones nos pueden mostrar una comunicación entre la realidad aceptada como autónoma y la ficción entendida como creación, que emergiendo desde aquella, somatiza su emancipación, como dispositivo literario o cinematográfico, en un diálogo de contraposición, mimetismo, repercusión o anticipación entre ambas.

Si conseguimos descubrir aquellas marcas, observando sus relaciones, las características de las mismas, el carácter de su presencia y la proyección hacia el exterior que generan, podremos contrastarlas con los acontecimientos, acciones y hechos que en ese mismo momento operan en la España de los años cincuenta y principios de los sesenta. Es inobjetable que una clarificación sobre las características que pueden albergar cada obra de arte de forma autónoma se revela como indispensable para poder abordar una determinación del *corpus* de obras sobre el que realizar nuestra investigación. Sin embargo, la profundización en el estudio de la adecuación de unas u otras, en la que su interpretación pueda permitir la adscripción a unas determinadas propuestas estilísticas, no debe desviarnos de la más importante necesidad de inmersión en esas creaciones que, determinadas mediante unas estructuras concretas y unas formas dadas, exhiben, denotan, destilan, emanan, intuyen propugnan, anticipan o construyen elementos de realidad que son descritos, adscritos, interpretados, realizados o resignificados como soporte de la

arquitectura narrativa de las respectivas obras. Su utilización, más allá de que las acotaciones necesarias sobre su presumible adscripción a un formato realista concreto, nos permite seguir un camino, lleno de indicios, señales e hitos, que parecen apuntar hacia el momento histórico en el que quieren inscribirse. Solo por ello ya merecen nuestra atención. Un conjunto de obras como parte de un todo en construcción. Un almacén de realidad que necesita fundamentarse en cimientos anclados en componentes reconocibles de una materialidad maleable como el presente. Sin reminiscencias ni recuerdos que hicieran dudar de una memoria, que se aniquilaba para reconstruir más tarde, ni elucubraciones sobre un futuro difícil de prever.

2.1. Realismo, veracidad y verosimilitud: por una apropiación de la realidad.

Las condiciones socioeconómicas sobre las que transitan los años cincuenta muestran una evolución paralela a la situación política del régimen, tanto en sus relaciones internas, con la continuación en la construcción del nuevo Estado y las luchas intrínsecas en el seno del régimen por mantener posiciones de dominio y poder en él, como en su intento de dispersar el rastro de sus sólidas relaciones con los regímenes fascistas perdedores de la contienda mundial. Este será el marco que delimitará el tipo de realidad específica que querrán reflejar los autores realistas. A las percepciones de esa realidad deberán circunscribir sus creaciones como elementos transmisores del «aquí y ahora» (Auerbach, 2014, p. 558) o, dicho de otro modo, lo «qué es y está», aunque siempre tamizados por las posibilidades materiales efectivas del marco político e ideológico, de modo particular por el dispositivo de la censura y el espacio personal y ético desde el que construyan la narración, en el angosto rincón desde el que se les permita «decir callando» (Champeau, 1988).

En esta búsqueda por delimitar qué es y cómo opera el realismo, Rodríguez Puértolas lo caracteriza con dos elementos básicos: «Objetividad [...] y ceñimiento a los límites de la realidad» (2011, p. 14), singularidades acotadas por las propias dificultades como categoría

absoluta, que genera el primer concepto, y la solidificación del segundo, en tanto la adscripción de clase (burguesa) del género de la novela. Esto es, la objetividad quedará delimitada por el lugar desde dónde las voces hablan. A pesar de ello, de igual forma hemos de entender que sobre las formas culturales no incide del mismo modo la adscripción realista. En el caso que nos ocupa, en relación a las novelas y largometrajes objeto de esta investigación, la condición cualitativa de los «apellidos» «real», «realista» o «social» no va a tener las mismas implicaciones. De esta forma, sí en la literatura el realismo social sufrió una merma significativa de sus soportes, ya iniciada la década de los años sesenta, por parte de la crítica, el público y los propios autores³⁵ hacia otras formas y estilos y desde entonces se impregnó de unos influjos que lo envuelven y que mantienen unas férreas ataduras ceñidas al periodo histórico sobre el que estamos trabajando, en el cine han tenido una mejor supervivencia. Mientras las formas realistas sufrieron el apartamiento en el campo literario por una asociación binómica con su historicidad, que algunos críticos están tratando de explicitar para resignificarla (Becerra, 2017), en el campo cinematográfico se ha mantenido (y permitido) la existencia de un cine social que acompaña, con su espacio y caracterización propia, a otras formas estilísticas en tanto es «el realismo cinematográfico, diferente a los realismos de otras áreas de la creación artística» (Aguilar, 2006, p. 33). Es cierto, como recuerda Champeau (2014) que en el inicio del siglo xxi ha habido una recuperación (no exclusiva del ámbito peninsular) de espacios narrativos para esas formas de los «nuevos realismos» con una estrecha relación entre su emergencia y las intensas y prolongadas tensiones en el sistema económico global, así como en el específico espacio político en España³⁶. No obstante, las nuevas denominaciones parecen no querer o no

³⁵ Como indica adecuadamente Francisco Álamo, este sería otro elemento imprescindible en el debate: los discursos revisionistas que los intelectuales levantan a partir de 1967 sobre su reciente pasado, fundamentalmente su pasado de una también más que discutible militancia y compromiso antifranquista, inconformista, testimonial, etc, durante la década de mediados de los 50 a mediados los 60 (1996, 15).

³⁶ Champeau acota la denominación: «La apelación “nuevos realismos” se ciñe a las escrituras de la realidad que surgen en reacción contra el autotelismo y el relativismo posmodernos, sucediendo a otras formas

poder entroncar con los precedentes, mientras que en el ámbito cinematográfico, como hemos comentado, deviene en un recorrido histórico transversal, que le permite el refuerzo nominal y la aceptación de la herencia de las obras, sus técnicas y procedimientos, de una forma connatural. Además, en el campo cinematográfico la evolución profesional de algunos de los autores que más practicaron las formas realistas les ha llevado a ocupar posiciones en dicho campo de mayor relevancia y visibilidad. Todo y que algunas de sus obras más cercanas a las formas realistas han quedado, eventualmente, como meras pasarelas hacia posiciones y producciones remarcadas en el campo cultural.

Esa dialéctica que pretende aparcar la diferenciación entre lo real y su transposición a formas estéticas reconocibles y asumidas por la sociedad en la que se insertan, a mediados del siglo xx, revela la disociación entre lo real y lo transcrito, en tanto lo real es una construcción social, apuntalada por las formas de relación hegemónica entre clases sociales. Por ello, la batalla por la verosimilitud está asociada al carácter de transparencia que transmite una aceptación acrítica de lo descrito y, de este modo, empujará a algunos de estos autores a «un invencible propósito de veracidad testimonial» (Sobejano, 2005, p. 208). Así, esa veracidad testimonial que propugnan los autores del realismo social puede devenir en la verosimilitud realista que necesitan como instrumento. No obstante,

Aun cuando recurre a la “objetividad” narrativa para legitimar el propio discurso, el narrador realista toma partido en su actividad interpretativa y evaluativa, en el marco de una relación dialógica [...] con la doxa, los discursos institucionales y sociales que, en un espacio/tiempo dado, configuran las representaciones que de la realidad tienen los lectores. (Champeuau, 2014, p. 12-13)

De este modo, el autor realista se convierte en mediador e intérprete entre el discurso que pretende encauzar su narración y el dispositivo hegemónico que opera en la constitución de esa realidad. En esas representaciones concluirán las aportaciones de los intentos de

recientes de realismo, como la novela policiaca que Vázquez Montalbán concebía como una solución técnica para renovar las escrituras realistas, el “realismo sucio”, la “Generación X”, etc.» (2014, 332).

veracidad testimonial, a los que se añadirán las diferentes capas que se irán acumulando sobre ella, según el número de interacciones que revele ese marco contextual. El conjunto mostrará una mayor riqueza, plena de matices que permitirán diferenciar algunas de esas capas tanto como los borrones y los espacios en blanco generados por el desajuste del conjunto.

La representación estética de la vida y el mundo ha sido una constante en la historia de la humanidad. El relato literario paralelo al transcurso del tiempo ha permanecido adherido a esa experiencia a lo largo de centurias, pero será en el siglo XIX, cuando se constituya en estilo artístico y adquiera su «ismo» como carta de naturaleza (Broch, 2000) y en este sentido, el realismo aparece en la España de los cincuenta como el modo más adecuado para desarrollar su función testimonial. En una época de transformaciones radicales, de un mundo en construcción, sobre la base de la modernidad, el realismo ofrece las herramientas para poder reflejarlo y, con ello, constituirla, como tal. Tal reflejo se puede entender implícito en un fenómeno de mayor calado y amplitud, entroncado con las formas sistémicas que habitan en cualquier modelo social. Como apunta Rodríguez Puértolas,

La burguesía decimonónica, la clase dominante, como toda clase dominante, crea una idea del mundo a su imagen y semejanza, partiendo de la creencia interesada de que ese mundo –que es el de ellos– está bien hecho. Y no solamente que está bien hecho, sino que sencillamente, es el mundo. Aquí radica uno de los elementos ideológicos fundamentales del sistema burgués y de su estrategia, y no sólo en el siglo XIX, pues como es sabido las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes de la época. Es preciso hacer pasar como natural y como eterno, o casi, lo que esas ideas conllevan, y como consecuencia el sistema que las emite y sustenta. (2011, p. 14)

Este planteamiento implica una utilidad ideológica de primer orden para el realismo, asociada a su capacidad de transmitir que aquello que refleja es la realidad (construida por la clase dominante) y de esta forma contribuir a su proceso de naturalización. Siguiendo este itinerario la definición del realismo vendría dada como

una concepción mundana, sociológica y crecientemente materialista propia del siglo XIX que ha formado parte de la cosmovisión burguesa y que trata de reproducir artísticamente el mundo 'tal como se lo ve', en coincidencia con el avance del empirismo y del pensamiento científico moderno (Rest, 1979, p. 129).

Sin embargo, es ya en el siglo XX el momento histórico en el que las diversas variaciones de aquel realismo decimonónico actúan, cohabitan, suman o derivan hacia nuevas formas de entender lo representado. Lukács (1963) siembra las bases de un realismo que no sólo refleja la realidad, sino que también milita en ella. La estética como opción de transformación, permitirá las nuevas funciones del lenguaje realista que el marxismo le otorgará.

En el contexto de las obras estudiadas las circunstancias históricas, las formas culturales predominantes, los referentes intelectuales, literarios y cinematográficos que sobrevuelan la parca realidad cultural española, las propuestas de los autores y los intereses de los editores, las ideologías recién ganadoras que pugnan por ser hegemónicas terminan configurando las coordenadas del espacio narrativo necesario para que el realismo sea el marco en el que operen las formas culturales imperantes en estos años. Formas que cumplen los requisitos formales y estilísticos, pero también ideológicos e incluso gubernamentales (a través de la censura). Por ello, el realismo, *a priori*, puede cumplir una función política y social, tanto para un estado en construcción que no ve objeción en mostrarse tal como es y está, como para autores que convierten estas formas realistas en un modo de representar aquello que quieren mostrar y, en algunos casos, denunciar. Esta perspectiva ideológica, en la que no solo se pretende levantar testimonio de lo que acontece, sino también coadyuvar a que sirva de palanca de cambio del *statu quo* franquista, facilitará que algunos autores se planteen el arte como lenguaje estético del mundo que refleja y, con ello, el realismo se les presente como la base de la estética marxista, cuyos postulados, a través de la teoría del reflejo, desarrollara ampliamente Luckács (Villanueva, 2004, p. 55; Viñas Piquer, 2007, p. 418).

El realismo es, por lo tanto, el vehículo elegido a través del cual estos autores deciden transmitir sus creaciones. Una concepción del realismo que busca aproximarse a un lector determinado, expandir sus páginas entre un público que debe recibir su obra, identificarla y reconocerla. Para conseguirlo, la utilización del estilo realista, de formas parejas a los hechos cotidianos que quieren transmitir, facilita el acercamiento a ese tipo de lectores. Ese lector implícito que por intereses y objetivos diversos se adscribe a este tipo de obras. La facilitación de este camino desbrozado ante posibles errores de interpretación (todo lo que el aparato censor permitió) y suficientemente despejado para ser seguido hacia la meta de la identificación con el día a día que le rodea, se establece como la base de un número considerable de autores de aquella época. La necesidad de mostrar las cosas «tal como son» convierte al realismo en el modo más preciso para conseguirlo. Porque, además, facilita al lector la recepción de esa información y la construcción de sentido. Como la visión que devuelve un espejo, que con un doble efecto, otorga categoría de realidad a lo reflejado y construye identidad. Por ello, despojar de figuras y estilos recargados, utilizar un lenguaje popular o la tipificación de los personajes, son herramientas al servicio de los autores realistas que, de este modo, consiguen un doble objetivo. Por un lado, llegar más fácilmente al público, simplificando al máximo las formas. Por otro, mostrarse los más próximos posibles a esa realidad que quieren aprehender y describir.

No obstante, ese realismo tiene unas limitaciones como género, pero también como forma cultural en un entorno ideológico de construcción. Por ello, para su lectura el público debe rellenar lo que el autor y la obra dejan vacío, hueco o arrinconado. Bien por cuestiones formales de estilo, bien por predeterminaciones del contexto cultural y político en el que se inscriben. En este ámbito la fuerza de la censura externa y de la propia autocensura como consecuencia de todo ello, facilitan las creaciones narrativas en las que la ausencia opera como negativo complementario de lo ofrecido negro sobre blanco o a través del celuloide. Es por tanto en la lectura del público donde culmina e imprime sentido el artefacto creado.

Es en esos «fuera de texto», en esos espacios eludidos, vacíos, vaciados o desenfocados donde el lector concreta las significaciones de lo narrado y el espectador de lo exhibido. Los autores describen las calles de las ciudades que habitan sus lectores, citan espacios públicos que reconocen, enumeran las formas que identifican, retratan oficios y explicitan relaciones comerciales, sociales o políticas, ocultadas por la inercia de la costumbre o la naturalización de la desigualdad y todo ello les facilita la creación de los cimientos del puente hacia el lector que este acaba de construir y recorrer para acercarse a la obra y transitarla como parte de su realidad reconocible.

El realismo concreta los caminos que la creación artística puede recorrer cumpliendo las múltiples funciones políticas, sociales y culturales que se le demandan. De este modo, desde un punto de vista político, el lenguaje realista es aceptado como adecuado para transmitir los elementos esenciales de la realidad que se quiere construir. Una sociedad que no es sólo reflejada en su espejo artístico, lo cual le permitiría deformar la imagen bajo la licencia de creatividad. Más bien, se le deja actuar como transparencia que transmite lo que ocurre en la forma en la que sucede. Ello favorece la nitidez de los contenidos y su identificación directa con esa realidad desde la que nace y que la asimila en el entorno social de la «normalidad». En una de esas funciones políticas se escenificará las luchas entre los diferentes grupos de apoyo al régimen, tal como hemos comentado en el apartado anterior en lo relacionado con el control del aparato censor, que dará pie a que se permitan esas formas realistas como armas arrojadas al contrario (que también da soporte al régimen) y que señalan al otro como culpable, al tiempo que marcan el origen del problema, presentado habitualmente como una desviación de la ruta hacia las formas fascistas (en el caso de los grupos falangistas). En este campo de batalla ideológico, pero sobre todo por la defensa de mayores cuotas de poder, el realismo enseña su función política en tanto denuncia la situación a la vez que se responsabiliza de ella a espacios políticos que comparten el poder en el seno del régimen.

En ese entramado de relaciones sociales y situaciones individuales y colectivas, al aparato ideológico del estado que se encarga de dar el visto bueno a las obras, cercenarlas o rechazarlas, en ocasiones no encuentra problemas para aceptar e incorporar algunas de estas obras en su construcción ideológica del régimen y de la sociedad que lo padece. Esta miopía es atribuida en numerosas oportunidades a la ignorancia de los ejecutores de la acción censora, a su falta de sensibilidad artística o a la simple desgana en su trabajo (Álamo, 1996). Con todo, debemos entender que la apreciación de una realidad determinada mediatizada por el régimen político e ideológico en construcción estaba sometida al filtro de la inmediatez, que naturaliza ciertos comportamientos y actitudes que en otras épocas pudieran llamar la atención, pero que en aquellos momentos se entienden como naturalizados para su situación. Por eso las formas realistas en muchos casos consiguen superar parte de la censura y mostrar unas realidades que el público lector será capaz de interpretar como una crítica ligera, una enmienda plena o una propuesta rompedora.

A este respecto, la censura, de la cual nos hemos ocupado anteriormente, no dejará de ejercer con dureza su capacidad para mutilar o eliminar muchas de las obras que, obligatoriamente, debían pasar bajo su examen, con el objeto de ser publicadas o exhibidas. Pero en este punto podemos entender que su mera presencia favorece la generación de un doble resultado. Por un lado, la aparición y el ejercicio de la autocensura por parte de los autores, que entendían como un reto, cuando no una afrenta o un riesgo para sus intereses creativos, pero también para su sustento vital. Así por ejemplo, además de los ejemplos expuesto en el capítulo dedicado a la censura, podemos citar el caso de Alfonso Grosso, que constató como su novela *De romería* no consiguió el visto bueno de la censura y no fue publicada en su momento (Montejo Gurruchaga, 2006, p. 210). Por otro lado, frente a ello, muchos autores debieron trabajar aún más profundamente en sus obras, cambiando estructuras, formas, personajes, estilo o vocabulario (Champeau 1991; Neuschäfer 1994;

Montejo Gurruchaga 1996). Todo ello llevó a desarrollar notables capacidades en el uso de las formas que pudieran traspasar las garras censoras y conseguir, de ese modo, que fueran publicadas, no sin graves inconvenientes. Así relataba Luis Goytisolo los problemas que afrontó en la publicación de algunas de sus obras «[...] con la segunda novela *Las mismas palabras*, alrededor de setenta cortes y muchísima autocensura» (Beneyto, A., 1975, p. 205).

2.2. Realismo social, neorrealismo, realismo crítico o realismo socialista: definiendo la fragmentación.

Como en cualquier acercamiento con la intención de estudiar y entender un fenómeno determinado es necesaria la presencia de categorías analíticas que faciliten la comprensión de su totalidad, dependencia o autonomía de otros, mediante el reconocimiento de las relaciones que se generan. Sin embargo, en el brumoso ámbito del realismo social de la producción literaria de los años cincuenta e inicios de los sesenta, sigue existiendo un intenso y extendido debate al respecto. Como hemos comentado, no es un componente esencial de nuestro trabajo una intervención directa en la discusión crítica. Por lo tanto, nuestra intención no plantea mayor recorrido que el de recordar que el debate permanece inconcluso, situación que lo hace más fructífero, así como subrayar algunos de sus componentes que, ahora sí, mantienen un contacto más estrecho con los objetivos de este trabajo. Por todo ello, apuntaremos a algunas de esas piezas que, tras décadas de controversias parecen componer unas fibras elementales para discernir qué fue y quién participó de aquel realismo social de los años cincuenta y sesenta.

Un primer elemento destacable es el hecho de la abundancia de denominaciones al respecto que, de este modo, se convierte en muestra patente de uno de los objetos principales del debate. Así, podemos encontrar, tal como refiere Sanz Villanueva «realismo social», «socio-realismo», «social-realismo», «realismo histórico», «realismo socialista», «realismo crítico» (1980, p. 113-116), copiosa cosecha terminológica, que veinte años más tarde continúa

alimentando el debate (Simbor, 2000, p. 90) y casi otros tantos después, sigue presente (Becerra, 2017, p. 60-61).

De manera generalizada se plantean dos grandes tendencias para poder distinguir entre la abundante producción de este marco temporal. De este modo, se habla de una división entre autores que podrían acogerse a la categoría del objetivismo, que algunos denominan neorrealismo (Fernández, L. M., 1992) y, por otro lado, el realismo crítico Pedraza y Rodríguez (2007, p. 362). Aunque, otros prefieren encontrar una síntesis con la división entre neorrealismo y realismo social, «divisió que sembla comptar amb acord generalitzat dels estudiosos actuals» (Simbor, 2000, p. 88). Más recientemente, se ha apostado por intentar recuperar la categoría de realismo socialista, como rango diferenciado del realismo social (Becerra, 2017, p. 60-61).

Entre los elementos fundamentales sobre esta cuestión observamos el de la capacidad de detectar características comunes que puedan irradiarse a un significativo y próspero conjunto de autores. El primer obstáculo, lo encontramos en esa categorización en torno al término «generación», que ha sido usada con profusión en décadas pasadas (Martínez Cachero, 1997; Sobejano, 2005) o asumida (Sanz Villanueva, 1980), con diversas acepciones como hemos recordado anteriormente (Simbor, 2000, p. 90). Por ejemplo, se refuerza la idea generacional mediante los vínculos e intercambios más o menos formales a través de las abundantes relaciones personales, laborales o intelectuales en el ámbito madrileño o barcelonés (Sanz Villanueva, 2010, p. 173). Planteamiento que aún es utilizado por algunos críticos en los últimos años (Becerra, 2017), aunque más bien como formulación dada en este último caso, puesto que sus propuestas inciden en otras partes del debate. Otros, como Larraz (2014) y Champeuau (2020), hablan de ella como una herramienta habitual tiempo atrás que, de manera sencilla y efectiva, situaba a autores y sus obras en un marco reconocible, asible y fácilmente transmisible, pero que ya no posee esas utilidades en tanto,

como apunta Champeau citando a Ortega y Gasset, no es lo mismo ser contemporáneo que coetáneo (2020, p. 16). Frente a ello se proponen acotaciones más específicas, como grupos generacionales, de manera que se podría delimitar mejor, por ejemplo a través de «la distinción entre el “grupo de Barcelona” y el madrileño» (Champeau, 2020, p. 16).

Otro elemento transcendental y que atraviesa toda cuestión referida a estas obras es todo lo relacionado con la categoría que los identifica. Como ya apuntaba unos de sus protagonistas, García Hortelano: «a eso, en todo el mundo, la historia de las ideas literarias le llama realismo socialista y no hay por qué seguir ocultándolo. O ¿es por pudor?» (Sanz Villanueva, 1980, p. 116), declaraciones que recuperan tanto Álamo, Becerra o Simbor, y que ya recordaba este último en los albores del siglo xxi el disenso en torno a la categorización de lo que se ha dado en llamar la novela social y el realismo social:

No, en absolut hom no ha arribat a un consens general del estudiosos sobre una sèrie de punts fonamentals, com ara la datació i cronologia, la relació amb la literatura social de preguerra, el llistat d'autors i obres integrants, la inclusió o no dels escriptors de l'exili, el neorealisme i el realisme social (divisió que sembla comptar amb acord generalitzat dels estudiosos actuals) com a corrents successius o coetanis, el model del discurs del relat (el famós objectivisme), les bases teòriques (realisme socialista o no), la relació amb el relat polític i el bèl·lic (de la Guerra Civil), el nom definitori, i fins tot la definició mateixa. (2000, p. 88)

Argumentación que, prácticamente dos décadas más tarde, recoge Becerra (2017) y en la que sigue aludiendo a la existencia de una confusa categorización alrededor de las producciones literarias de este periodo. Bajo epígrafes genéricos como novela social o realismo social se han acumulado autores y obras. Una primera distinción entre objetivismo y realismo social nos puede servir para ubicar mejor las coordenadas de las distintas creaciones, aunque otros autores acusan esta discriminación como demasiado reduccionista (Champeau, 2020, p. 22). No obstante, para nuestro trabajo una nueva categorización no es una herramienta imprescindible, en tanto la naturaleza del mismo supera el ámbito

estrictamente literario y podría limitar el alcance de los diálogos, planos y contraplanos y escenas corales, desde aquí abordadas. En cualquier caso, para nuestra investigación sí es relevante observar cómo algunas de las cuestiones que se plantean alrededor del debate sobre el género, sus categorías y adscripciones permanecen abiertas y son objeto de interesantes participaciones, en tanto bajo estas formas netamente literarias asoman consecuencias de la situación en la que se generan dichas obras. Dicho de otro modo, tanto una visión que asuma un cierto cierre en falso sobre la pertinencia de la categorización histórica, nacida en el propio momento específico del régimen franquista, que ha mantenido un hilo conductor, sin grandes alteraciones, hasta el momento actual y que, además, en otras localizaciones del campo intelectual ha sido reforzada, como parte de un discurso de mayor envergadura, recorrido y variedad disciplinar con evidentes atribuciones en su función social, cultural o política, como otro planteamiento que pretenda renovar las categorizaciones continuadas desde las formulaciones iniciales, su reiteración, el tiempo y, en ocasiones, el olvido, se constata que existe una cierta correlación entre el papel que han desempeñado y el espacio que se les ha asignado a las obras del llamado realismo social en ámbitos estrictamente asociados al estudio y crítica de la producción artística y la función que han acabado ocupando en un conjunto mayor del proceso histórico en el que se inscriben y junto al que evolucionan.

De ese modo, la tarea de espacio contenedor que pudo detentar el concepto de novela social, como también el de realismo social, deviene moldeado por las dificultades materiales con la que los críticos e investigadores de la época podían acercarse, estudiar, plantear y explicar el fenómeno que analizaban (Becerra, 2017, p. 62-66). El más inmediato proviene de un régimen político que prohíbe, limita, coacciona y coarta cualquier actividad, también, de manera significativa, la intelectual. El instrumento preferido para ello, como hemos visto ampliamente en el apartado anterior, será el aparato censor estatal. Sin embargo, como hemos referido, junto a él se desplegarán otras formas del dispositivo censor que afectarán

no solo a la producción estrictamente narrativa, sino también a la intelectual. Desde aquí, pasamos a la siguiente cuestión y es cómo todo ello provoca la configuración de un «páramo intelectual» que dificultará la labor productiva de todo tipo de autores. Las estrecheces que provocará este ambiente opresivo favorecerá la aminoración en la construcción de un debate intelectual que tendrá unos márgenes demasiado marcados y angostos.

Este conjunto de cuestiones, sin embargo, no debe obviar, que gran parte del modelo y sus explicaciones traspasó la dictadura en el devenir histórico del país, lo que plantea una situación radicalmente distinta. Décadas más tarde, por lo tanto, parece un momento adecuado para insistir en las investigaciones que traten de comprender de mejor manera la paulatina ubicación de algunas de las formas realistas en un rincón poco frecuentado de la literatura y, quizá en menor medida, el cine.

La diferenciación sobre el modelo realista, bien a través del neorrealismo, el realismo social (Simbor, 2000), realismo socialista o el objetivismo (Becerra, 2017) no es, por lo tanto, objeto fundamental de este trabajo. Lo que sí es relevante para esta investigación es entender los modos en que, a través de una composición variada y una llegada irregular, el conjunto de elementos que confluyen en la mirada realista de las formas literarias y cinematográficas terminan generando el suficiente empuje para convertir el realismo social en un tipo de estilo capaz de aparecer e influir en el entorno literario y cinematográfico del periodo estudiado.

Porque esa descripción del *ara i aquí* (Simbor, 2000, p. 90) adquiere una relevancia fundamental en el momento en el que se realiza. Porque en el confluyen los intereses intelectuales y artísticos de un determinado número de autores, con unas expectativas económicas de desarrollo para la industria cultural y con un panorama político que, en principio, no rechaza de plano la fórmula realista como expresión estética de su época. La

intentará matizar, variar o anular, según el momento y los autores (a través de instituciones como la censura) o favorecerla e impulsarla (por ejemplo, con la concesión de subvenciones a determinadas obras filmicas o la concesión de premios, prestigio y reconocimiento). Por tanto, no detectamos un rechazo *per se* de la forma realista. Bien al contrario, parece encontrar acomodo en los nuevos tiempos.

Además, las formas realistas mostraron la virtud de leer, interpretar y transcribir el momento histórico de transformación, en el que la bisagra histórica subraya el fracaso autárquico, al tiempo que empieza a orientar las nuevas relaciones económicas, políticas y sociales cuyas descripciones, personajes y ambientaciones captan con tal nitidez, que las parecen prefigurar. Con ello, se consigue poner «el foco en las nuevas relaciones de explotación que sufre una nueva clase obrera en las nuevas condiciones sociales que son propias del nuevo capitalismo» (Becerra, 2017, p. 11-12). De este modo, avanza un movimiento de transformación profundo que reconfigurará el modelo productivo y, en consecuencia, también la matriz social del franquismo, sirviéndose de su capacidad para desvelar, no solo lo evidente de las situaciones que retrata, sino los fundamentos estructurales que lo configuran, el armazón que lo sostiene y el *atrevimiento* que lo disimula.

Llegados a este punto, debemos sintetizar algunas de las cuestiones planteadas. Parece innegable que existen una serie de cuestiones comunes que más allá del superado término aglutinante de generación, concluyen en que los autores de este periodo participaron de manera más intensa en el ámbito literario. De modo que seguiremos con el planteamiento de que estos transitan por una serie de espacios compartidos que parecen incorporar, de uno u otro modo, los autores que visitamos en este trabajo, buscando una serie de coordenadas en la que se encuentran o, al menos, transitan (Becerra, 2017).

La temprana edad de estos creadores durante el conflicto bélico es una de ellas. Al tiempo que les desligó de responsabilidades directas por su participación activa en él (Becerra,

2017, p. 35; Blanco et al., 2000, p. 505), se convirtió en un acontecimiento que acabaría revirtiendo en sus obras, actuando como «revulsivo» (Martínez Cachero, 1997, p. 174). Además, marcó un corte en su formación académica que les impidió retomarla donde se interrumpiera, en tanto la represión, la censura y la institucionalización del nuevo Estado implicó la desaparición de la gran mayoría de las continuidades académicas e intelectuales, tanto por la desaparición física (por muerte, depuración o exilio) de sus creadores o portadores, como del acceso a sus obras y a los espacios de intercambio intelectual típicos de una situación política normalizada y democrática. En definitiva, les llevará ser «la nueva generación [que] ha crecido y está creciendo sin maestros» (Doménech, 1960, p. 5). Esto implicará una serie de carencias que deberán suplir con otros mecanismos y el realismo crítico se convirtió en su instrumento para ello (Álamo, 1996, p. 117).

Su respuesta a la situación del momento fue la de una cierta actitud cargada «deliberadamente de intención social» (Martínez Cachero, 1997, p. 174), que pudo derivar en compromiso a través de sus obras, que les lleva a la construcción de una «literatura preocupada» (Corrales Egea, 1971, p. 59) o dicho de una manera más directa, con el predominio de unos intereses no específicamente literarios que se concentran en mostrar como uno de sus elementos fundamentales «los propósitos de denuncia» (Sanz Villanueva, 1980, p. 159), que algunos autores concretan más en «la teoría del compromís sartrià» (Broch, 2000, p. 17) o «l'objectivisme narratiu de Sartre» (Simbor, 2000, p. 91).

Respecto al primero, el compromiso, sin embargo, a la hora de abordar esta idea no debemos adjudicarle un significado restrictivo ni una proyección demasiado delimitada, en cuanto a decisión propia de los autores del uso de las formas realistas en sus propuestas narrativas. Junto a este compromiso, entendido como una decisión voluntaria y deliberada por acometer una creación artística bajo un estilo concreto, debemos apuntar más componentes que pueden acabar conjugándose para terminar generando la misma decisión.

Uno de ellos es seguir las formas estilísticas predominantes en un campo artístico concreto. También, por las influencias artísticas de cada autor, la presencia destacada de ese estilo en un momento concreto o la oportunidad para conseguir, mejorar o consolidar su posición en el campo literario. Junto a estos elementos y condicionado y reforzado por lo descrito anteriormente, debemos entender la posición de partida del estilo concreto (en nuestro caso el realismo), las relaciones con otros estilos y su capacidad de difusión y poder, en la constitución o refuerzo de una hegemonía cultural. Su concreción, fruto de ese intercambio apenas detectable entre los dos componentes anteriores, mediante las relaciones exterior-interior del autor, unidas a la construcción de esa hegemonía que se vértebra a través del uso de viejas instituciones y la creación de otras (censura, por ejemplo) favorece la producción de unos horizontes de expectativas creativos que apuntan, modulan e incluso dirigen, hacia formas culturales que en su concreción refuerzan la base de la hegemonía, coadyuvan en su desarrollo y facilitan su asentamiento. Con ellos las formas hegemónicas de representación cultural se transmutan en las naturalizadas de ese entorno social y en consecuencia operan como favoritas y predeterminadas en las elecciones individuales de los creadores. Por otro lado, su sanción positiva y prescripción (o rechazo por oposición de otras) desde instituciones como la censura, la crítica o los premios permiten allanar el camino en la decisión final del autor que crea para un público suficiente. No obstante, otros autores formularán explícitamente su compromiso a través de la escritura, como elementos de representación de la realidad que, al ser proyectados desde la ficción, enfoquen con mayor precisión los desajustes sociales que pretenden denunciar. Este realismo militante se otorgará la función social de denuncia de las desigualdades, cuyo aumento favorece la implementación del sistema franquista.

Sin embargo, veremos como ese compromiso es asimétrico y multilateral, ya que se podrá originar en diferentes ámbitos del espectro ideológico. Desde el falangismo que se siente traicionado por la política pragmática del régimen hasta la militancia comunista. Desde Luis

Romero a García Hortelano se utilizarán las formas realistas con un trasfondo de compromiso, gradual según el autor, y heterogéneo en función de la ideología. No obstante, los podemos adscribir a diferentes familias ideológicas, agrupados en torno a un cuantioso número de intelectuales alimentados en el marxismo. Otro menos voluminoso de origen cristiano y, finalmente, otro relacionado con el falangismo y sus estructuras (Álamo, 1996, p. 113-114). Esta heterogeneidad y los distintos caminos por los que concluyen en las formas realistas nos invita a plantear una visión abierta en las categorizaciones nominales sobre las que hemos constituido el conjunto de obras estudiadas.

Un elemento más que compartirán serán los referentes literarios e intelectuales. En este punto hay una mayor divergencia. De manera sucinta podríamos buscar en esos referentes a Galdós y a los noventayochistas, aunque con discrepancias y reservas. Mientras Martínez Cachero limita bastante el alcance de estos: «Puede que Galdós en algún caso y título, La Regenta de Leopoldo Alas [...]. Sólo Baroja, entre los noventayochistas» (Martínez Cachero, 1997, p. 182). Por el contrario, Becerra (2017, p. 43-45) o Bosch (1970, p. 95-97) sí refuerzan y subrayan el vínculo con Galdós y los realistas del xix, así como con los noventayochistas. Respecto a los treintistas también hay diferencias. Para Gil Casado la novela social de la generación del cincuenta y cuatro se puede considerar como derivación y continuación de la que se creó en el nuevo romanticismo (1973, p. 138); Martínez Cachero lo apunta como posibilidad de cierta continuidad, mientras que Sanz Villanueva no cree que hubiera influencia de ningún tipo (1980, p. 124) y Bosch (1970, p. 79) y Becerra (2017, p. 43) evidencian la ruptura provocada por la guerra, lo que evita una continuidad pero no una «resurrección».

En este sentido, la labor de «reconstrucción histórica» (Mora, 2005, p. 99) en diversas publicaciones en las que colaboran algunos de los autores estudiados, como base para el realismo que vendrá, es un punto reseñable. De esta forma, destaca, por ejemplo, la

dedicación que desarrollan en *Ínsula* a escritores como Pérez Galdós, al que se le consagró un monográfico en el número 82, publicado en el año 1952. Aquí, por tanto, hallamos algunos de los componentes de la base del realismo que florecerá de manera acusada a partir de la segunda parte de la década de los cincuenta y en los que el reencuentro de la tradición realista, encarnada en autores como Pérez Galdós, constituirá una de sus bases más destacables.

Fuera de la tradición literaria española en lengua castellana podemos encontrar ciertas semejanzas en las propuestas, aunque con matices. Los podemos condensar en la «generación pérdida» norteamericana, el neorrealismo italiano y la *nouveau roman* francesa (Pedraza y Rodríguez, 2007).

En relación a la llamada «generación perdida» hay cierta coincidencia en marcarlos como referentes (Martínez Cachero, 1997; Sobejano, 2005; Simbor, 2000). De manera desigual. Por ejemplo, nos habla de la influencia de William Faulkner o John Dos Passos en Luis Goytisolo, Ramón Nieto o Alfonso Grosso (Martínez Cachero, 1997, p. 182-183). Simbor aumenta la nómina de influencias a más autores norteamericanos como John Steinbeck, Ernest Hemingway³⁷, Erskine Caldwell (Simbor, 2000, p. 92) o también Scott Fitzgerald o Nathanael West (Álamo, 1996, p. 150).

Junto a esa tradición realista, aparecerá otro elemento constitutivo del sustrato del realismo de los cincuenta. De la mano del cine italiano llega una nueva forma de enfocar y observar la realidad como instrumento estético de transformación. Tras el impacto de la primera semana del cine italiano en 1951, la realización de la segunda en 1953³⁸, asentó con fuerza el impulso de un neorrealismo que se materializó en un formato filmico, pero también fue

³⁷ No obstante, concretar esas influencias, por ejemplo, en el caso de Hemingway, siempre es un ejercicio complejo ya que, a su vez, el autor norteamericano recibe influencias de escritores españoles como Baroja o Blasco Ibañez, lo cual dificulta determinar con mayor claridad la repercusión de su obra (Twomey, 2012, 192).

³⁸ La primera semana del cine italiano fue realizada entre el quince y el veintiuno de noviembre de 1951 y la segunda entre el dos y el ocho de marzo de 1953. Ambas en Madrid.

recibido como vehículo de las formas literarias. En uno de sus artículos habituales en la sección de cine de la revista *Ínsula*, titulado «Italia, 1953», Eduardo Ducay³⁹ no esconde su entusiasmo ante el modelo propuesto desde Italia, facilitando la creación de una base teórica e intelectual sobre la cual algunos escritores comenzarán a realizar sus obras. Lo hará con una introducción previa a la crítica de las películas proyectadas en aquel encuentro⁴⁰, dejando patente cuál era, a su entender, el camino que se debía seguir: «Hoy no se trata de hacer *realidad* [cursiva en original] (parecer reales) las cosas imaginadas, sino de dar la máxima significación a las cosas como son. Contadas en sí mismas» (1953a, p. 11). Ya en el número anterior de la misma revista, en su crítica positiva a la película *Bienvenido Mr. Marshall* apuntaba en la misma dirección: «Es el descubrimiento de un camino. El de la sinceridad, alegre, amarga a veces. Realista» (1953, p. 11). El realismo comienza a tener un respaldo significativo desde diferentes aportaciones teóricas, mediante este tipo de artículos en revistas culturales. La propuesta estética, en este caso nacida desde la experiencia fílmica, será una de las contribuciones más importantes que recibirán los autores coetáneos porque permitirá añadir a la más conocida e invocada tradición realista española de escritores como Baroja o Pérez Galdós que comentábamos anteriormente, una fórmula innovadora que se adaptó a las necesidades ideológicas del momento, en tanto utiliza las formas realistas como vehículo de constatación de una realidad social que, en aquellos momentos, a todas luces distaba mucho de ser esperanzadora.

En este proceso contemplamos, por tanto, como será capital el contacto con las formas neorrealistas italianas. Distintiva magnitud poseen en él diversos autores italianos, como Zavattini en el ámbito cinematográfico o Pavese, Pratolini, Vittorini o Levi en el literario (Martínez Cachero, 1997, p. 183; Simbor, 2000, p. 92). Sin embargo, será el neorrealismo

³⁹ Ducay colaborará también en la revista cinematográfica *Objetivo*, en la que coincidirá con J. A. Bardem y L. García Berlanga.

⁴⁰ En la edición de 1953, entre otras, se proyectaron, en versión original y con restricciones de aforo: *Roma, città aperta* (Rossellini, 1945), *Paisà* (Rossellini, 1946), *Sciuscià* (De Sica, 1946), *La terra trema* (Visconti, 1948), *Miracolo a Milano*, *Cronaca di un amore* (Antonioni, 1950).

cinematográfico italiano el que destaque en la difusión de una manera diferente de reflejar la realidad y el que dotará de herramientas a cineastas y novelistas para configurar algunos aspectos esenciales de sus obras. En este sentido, autores como Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité o Ana María Matute son adscritos a las formas neorrealistas (Martínez Cachero, 1997, p. 172). Relevancia más notable si cabe en los autores que combinaron ambas actividades en el cine y la literatura, como es el caso de Jesús Fernández Santos: «vas a terminar preguntándome por la influencia del cine en mi obra y te diré que toda [...] (el cine) neorrealista es evidente» (Prado, 1986, p. 40). El cine neorrealista italiano llega a una sociedad en la que el régimen político todavía ha de construir un relato hegemónico de la realidad. En ese contexto y mediante una sucesión de eventos el contacto con este cine favorecerá la adopción de maneras de enfocar y mostrar sus historias a escritores, guionistas y directores. Son tres acontecimientos concretos los que ubican el neorrealismo en el centro del interés de estos autores. En primer lugar, como hemos comentado anteriormente, las dos semanas del cine italiano promovidas por el instituto italiano de cultura en noviembre de 1951 y marzo de 1953. Junto a ellas, dos años más tarde, las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca, celebradas entre el catorce y el diecinueve de mayo de 1955 (Fernández, L. M., 1992, p. 122).

El impacto de estos actos culturales en los autores contemporáneos marcará, en gran medida, el futuro inmediato de la producción cinematográfica, pero también de la literaria. No obstante, debemos tener en cuenta que «la genealogía del realismo en cine es absolutamente diferente» (Aguilar, 2006, p. 34), pese a que su recepción en España golpee de manera similar y coetánea a escritores, guionistas y directores. Berlanga, Bardem, Muñoz Suay, Azcona y otros materializarán estas influencias en la creación de un relevante conjunto de obras que adoptarán las técnicas realistas y las adaptarán a las circunstancias concretas y los medios escasos de la España franquista. Pero también novelistas, como los

citados anteriormente, encontrarán en el cine neorrealista novedosas herramientas para contar la cotidianidad que les rodea (Fernández, L. M., 1992, p. 124), referencia que incluso harán explícita ya que poseemos en corroboración palabras de «Fernández Santos, Ramón Nieto, [...] y Sánchez Ferlosio» (Martínez Cachero, 1997, p. 183). Esta, en concreto, es una de las aportaciones del neorrealismo. A la que podemos añadir, entre otras, la profundidad de campo, el primer plano, la variación de la velocidad de narración (acelerándola o ralentizándola), la elipsis o la simultaneidad (Fernández, L. M., 1992: 127-128). Estos poderosos utensilios favorecerán las propuestas narrativas de diversos autores que, a través de nuevas técnicas, puedan ofrecer un relato que se carga de veracidad sobre su realidad inmediata. Será interesante, por tanto, contrastar algunas de estas obras a la luz del formato neorrealista para detectar las huellas más o menos visibles que este haya dejado en las narraciones de aquellos autores. No obstante, debemos recordar que el grado de aislamiento, también cultural, que padecía la sociedad española y que limitaba, en gran medida, un mayor alcance de estas influencias. Como se lamentaba Bardem:

Estamos solos. Los que amamos el cine hemos tenido que reinventar todas las teorías que ya estaban inventadas, construir todos los estilos ya desechados [...] Nosotros, en nuestros inhóspitos cineclubs, vemos copias terribles de esos films que ya todo el mundo olvida. Hoy en día, desconocemos el 90 por 100 de la literatura cinematográfica que circula por el mundo y el 95 por 100 de los films (Catalán, 2001, p. 62)

Con respecto a la *nouveau roman* Becerra señala las opiniones de algunos autores, que apuntan hacia la importancia de la presencia de la novela francesa (2017, p. 46-47). Simbor apunta a los aportes, desde el punto de vista técnico, que provienen de Robbe Grillet y Michel Butor y a la contribución teórica de Claude-Edmonde Magny, como elemento referencial esencial en las aportaciones de Josep Maria Castellet en su definitivo y definitorio *La hora del lector*, publicado en 1957 (2000, p. 92). Por el contrario, Álamo plantea que hubo más bien «indiferencia» (1996, p. 154).

Finalmente, podemos añadir las múltiples interacciones que se producen en el campo intelectual. En diferentes oportunidades mediante la participación en una incipiente entramado intelectual que se constituirá sobre frágiles bases, como los encuentros entre autores o la producción cultural a través de revistas⁴¹, algunas de las cuales serán de una duración efímera pero con persistentes consecuencias e intervenciones en el campo intelectual.

En el primer ámbito debemos hacer mención a singulares actividades y reuniones públicas, como el Congreso Universitario de Escritores Jóvenes, que nunca se llegó a celebrar al coincidir su última proclamación en 1956 con los incidentes estudiantiles de Madrid (Sanz Villanueva, 1980, p. 63), de poderosas consecuencias, como comentaremos más adelante. Otros que sí se celebraron, como el I Coloquio Internacional de novela en Formentor⁴² en 1959, que acabaron sintetizando, a través de dos ponencias, dos formas distintas de abordar la escritura. Una, comprometida con su tiempo y que respaldaba las tesis de muchos de los autores que escogieron las formas realistas, presentada por el italiano Elio Vittorini, ya que sus efectos fueron diversos y continuados en el tiempo. En ella se apostaba por una literatura «comprometida» (Becerra, 2017, p. 52) frente a otra expuesta por Angus Williams que se oponía a las principales tesis de aquella. No obstante, solo por el nutrido grupo de autores representantes de la literatura ibérica debemos entender la importancia del encuentro: «Carmen Martín Gaité, Mercedes Salisachs, Camilo José y Jorge Cela, Delibes, Celaya, Castillo Puche, López Pacheco, Juan y Luis Goytisolo, José María Castellet, José María Valverde, Juan Petit y Joan Fuster» (Martínez Cachero, 1997, p. 184).

⁴¹ En el ámbito del estudio de las revistas culturales y su influencia en el campo intelectual, la bibliografía ha crecido significativamente. Desde estudios con una voluntad compiladora como Ramos Ortega, M. J. (Coord.) (2006), hasta estudios concretos sobre determinadas cabeceras o autores: Barrero, O. (1991); Bonet, L. (1988, 2005); Contreras, M. (1978); Ródenas De Moya, D. y Valls, F. (2004) rememoran algunas de las fundamentales como *Escorial*, *Ínsula* o *Destino*; Molina, C. (1998) profundiza en *Índice de Artes y letras*. Sobre la revista *Objetivo* Pérez Bowie, J. A. (2015).

⁴² Habrá un segundo encuentro, consecuencia directa del primero, que derivará en la constitución de dos premios literarios: *Prix Internacional* y *Prix Formentor*.

Por otro lado, las revistas se inscribieron, durante ese periodo del franquismo como un instrumento cuyos efectos alcanzaron mayor complejidad y recorrido que la mera difusión cultural. Como señala José Jurado, además de servir como un «trampolín público de autores noveles, ideas germinales, propuestas genéricas fronterizas, primeras traducciones de textos extranjeros, entrevistas iluminadoras, etc. [permiten] visualizar la vinculación entre revista literaria y disidencia» (2013, p. 33). El notable papel que poseían estas publicaciones en aquel periodo nos puede ser útil, por tanto, para detectar dos cuestiones fundamentales. La primera, en el ámbito del debate teórico, sobre la determinación estética e ideológica de un conjunto de autores por la elección de las formas realistas como medio para la canalización formal de su creación. La segunda, con unas implicaciones más pragmáticas, nos permitiría la recuperación del tupido y prolijo tejido de relaciones literarias, estéticas, ideológicas y culturales que se trazó entre los distintos protagonistas del momento realista y la controversia que se generó en torno a ellos y la relevancia de ese modelo en los años cincuenta (Mainer, 2005). Uniendo los cabos que los vinculan, en ocasiones dispersos, a menudo poco visibles, frecuentemente enmarañados en otro tipo de relaciones (personales, institucionales, etc.), quizá podamos alborear las características sustanciales de este entramado intelectual, así como sus connotaciones culturales e ideológicas, respecto del panorama artístico del momento. Algunas de aquellas revistas, con mayor o menor fortuna y alcance, vehiculizaron las necesidades literarias e intelectuales de autores que apostaron por una determinada presencia estética, pero también favorecieron la recepción y el intercambio de ideas que facilitó la constitución de hechos culturales concretos, relaciones intelectuales fluidas y formas culturales renovadas que serían recibidas por una sociedad y un público con unas condiciones políticas marcadas por la voluntad dirigista y utilitarista del estado en una ausencia asfixiante de libertad.

Publicaciones como *Revista Española*, *Destino*, *Ínsula*, *Laye* o *Acento cultural* que, desde distintos ámbitos (políticos, geográficos, intelectuales y artísticos) y con diferentes

motivaciones, protagonizaron un papel cardinal para entender las formas literarias del periodo histórico sobre el que desplegamos nuestra investigación. Porque desde este conglomerado desconfigurado, discontinuo y errático del panorama de publicaciones periódicas se consiguió mantener, con secuestros administrativos y muertes ejecutadas políticamente de numerosas cabeceras, una actividad intelectual publicada continuada. Todo ello favorecido por el impulso personal de algunos de sus promotores. Beneficiado por la confianza que se les otorgaba como organismos dependientes de la estructura del estado. Socorrido, en última instancia, por las piruetas administrativas, personales e incluso estilísticas y lingüísticas de sus gestores y autores. Finalmente, por el instinto de supervivencia de sus redacciones. Con todo ello, se consiguió proyectar un conjunto de ideas que contravenían la sensación de uniformidad oficial, generar un determinado tipo de clima intelectual, crear un espacio de acogida para un pequeño grupo de intelectuales y escritores, favorecer la proliferación de algunas referencias estéticas o participar de influencias ajenas que, en su conjunto y como un sistema de múltiples variables interconectadas, permitió recrear las condiciones necesarias para obtener un terreno fértil para el debate literario y la creación artística, allá donde otros habían trabajado con ahínco por conseguir un desierto intelectual. Es lo que Mora García denomina, en referencia a *Ínsula*, pero que podemos extender a la red intelectual que se tejió en aquellos años alrededor de diversas revistas, como «una aventura intelectual que nació para ser vista en toda su complejidad, frente a los intentos de simplificación de la cultura oficial» (2006, p. 82). A modo de ejemplo, podemos citar algunos de los nombres que colaboraron en *Revista Española* como Aldecoa, J. Fernández Santos, Carmen Martín Gaité o Sánchez Ferlosio (Martínez Cachero, 1997, p. 179) o en torno a *Laye* y Carlos Barral, autores como Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, García Hortelano, Daniel Sueiro, Alfonso Grosso, Caballero Bonald o Ramón Nieto (Álamo, 1996, p. 166-167). También, como elemento de difusión, como pudo ser *Acento cultural*, en la que publicó, por ejemplo López Pacheco (Larraz y

Suárez, 2017, p. 75) y en la que se entrevistó, entre otros a Antonio Ferres, Ignacio Aldecoa o Juan García Hortelano (Barrero, 1991, p. 11). Finalmente, en *Ínsula* escriben Castellet o López Pacheco y en ella aparece el famoso artículo de Juan Goytisolo «Para una Literatura Nacional Popular» (Sanz Villanueva, 1980, p. 89).

2.3. La vía realista en el páramo franquista: motivaciones de una elección.

Para llegar a esta confluencia temporal sobre el uso intensivo de las formas realistas, los planteamientos literarios, las decisiones creativas, las relaciones intelectuales y las posturas ideológicas de los autores también ejercieron un papel decisivo. En algunos de ellos pudo tener más peso la convicción ideológica o la presencia de unos intereses políticos determinados, pero lo que parece obvio es que todos desembocan en «un invencible propósito de veracidad testimonial» (Sobejano, 2005, p. 208), lo cual les llevará a servirse de las estructuras realistas adecuadas en el formato de novela social. Vestimenta que ya no les dejará de acompañar hasta nuestros días. Como hemos señalado con anterioridad, a partir de estas cuestiones, el debate se mantiene abierto y se sigue prestando a relecturas y matizaciones, en un intento por dar relevancia a aquellas partes más arraigadas y, por lo tanto, menos visibles del mismo. En este sentido, Becerra (2017) propone la división entre objetivismo y realismo social para mejorar la comprensión del conjunto. División que se concreta en el papel central de la intencionalidad con que se constituye la obra. Desde aquí, postula por llamar realismo socialista o socialrealismo a parte de ese «cajón de sastre» que se ha llamado realismo social o crítico. Champeau (2020) matiza con firmeza, como comentamos, la simplificación del espacio objetivista. No obstante, a efectos clarificadores es interesante la conceptualización de Becerra entre el objetivismo narrativo, con «la estética del magnetofón» (2017, p. 49) y el realismo crítico o social, que se constata por oposición al anterior, en tanto la graduación de la intensidad del compromiso, se asocia a una voluntad ideológica de intervención en lo narrado y, por lo tanto, de transformación.

Pero en cualquier caso y para el interés principal de nuestra investigación, esta cuestión se desplaza excesivamente de nuestro rumbo principal y si nos acercamos a las formas reales de estas novelas y cine sociales, podemos recuperar las apreciaciones de Sobejano: «lo que distingue más hondamente a los novelistas sociales [...] es un invencible propósito de veracidad testimonial» (2005, p. 208) que podemos complementar con la clásica de Gil Casado,

una novela es social únicamente cuando señala la injusticia, la desigualdad o el anquilosamiento que existen en la sociedad y, con propósito de crítica, muestra cómo se manifiestan en la realidad, en un sector o en la totalidad de la vida nacional. (1973, p. 19).

De este modo, observamos cómo se enfocan las narraciones sobre una desigualdad tangible a la que se añade una voluntad de convertirlo en testimonio escrito o filmado del contexto en el que vive el autor. Con una intención militante y transformadora sintetizada en un compromiso explícito, que nos llevaría hacia las formas del socialrealismo o realismo socialista, y un concepto dialéctico de la realidad (Álamo, 1996, p. 207), en tanto permite «captar y mostrar la naturaleza de los conflictos políticosociales» (Gil Casado, 1973, p. 27) o a las de un registro pormenorizado y veraz, para levantar acta de lo que delante de los ojos del creador ocurre, derivando hacia un modelo objetivista (Becerra, 2017), con todos sus matices, tal como hemos comentado anteriormente (Champeau, 2020). Porque también definiría la novela social «lo que han hecho que sea los novelistas sociales, el resultado que se obtiene del análisis de las novelas sociales» (Sanz Villanueva, 1980, p. 148). A lo que podemos añadir, y del estudio de las condiciones culturales, económicas, sociales y políticas en las que surgen y se difunden. En definitiva, pese a las reservas de Gil Casado (1973, p. 21) con la adscripción de algunas de las obras del Francisco Candel, el autor fija las coordenadas de estos creadores en un punto central de las formas realistas, en tanto

esa generación estuvo metida de hoz y coza en la realidad española, en una especie de toma de pulso y de conciencia a la nación. Se daban cuenta del país al que pertenecían y sabían lo que les correspondía hacer en aquel momento. (Beneyto, A., 1975, p. 29)

Una vez desarrollado este apartado, podemos concluir que, en relación a nuestra investigación, las características de las obras trabajadas, más allá de que se las pueda etiquetar como novela o cine social, realistas, de realismo crítico, etc. comparten una serie de características que permiten, dentro de los amplios horizontes creativos de sus autores, determinar unos elementos comunes. Asociados a una estética, como la presencia abundante de diálogos, la reducción temporal en su desarrollo y la búsqueda de esa veracidad testimonial que, cargada de verosimilitud, avanza hacia los ojos de lectores y espectadores con la fuerza de la descripción pormenorizada, el plano secuencia vehemente o el vocabulario popular intuitivo, pero reprimido por el haz censor. Producciones que pueden tener una intención testifical o fiscalizadora de la realidad franquista, según los autores y su posicionamiento político, pero que asumen como obligación ética enseñar aquello que perciben. Quizás por la inquietud que genera la sensación de continuidad ralentizadora de la vida cotidiana, al tiempo que la percepción de los profundos cambios que ya están aconteciendo y que comienzan a aparecer en sus obras.

Asimismo, en el interior de los soportes del régimen, también se encuentra en las formas realistas el vehículo genuino para conducir su descontento sobre su deriva ideológica y la aceptación del modelo del mercado capitalista. En el interior de Falange diversos grupos contemplan con cierta desaprobación el giro económico liberal de facto que está produciéndose. Algunos de ellos se organizarán y mostrarán su desacuerdo, dentro de los límites férreos del momento, contra esta situación. El realismo social se convierte, de este modo, en la forma cultural inherente para un conjunto de autores con diversa motivación, como comentábamos más arriba, para un público que absorbe esas formas como complemento de su construcción de la realidad y para un régimen que, con la ayuda de la

censura y del control de parte de la producción, no desdeña las fórmulas realistas como complemento o base de su construcción de la hegemonía cultural.

Asistimos, por tanto, a la concatenación de una serie de circunstancias históricas, políticas, sociales y culturales en las que, pese a producirse una lucha por un espacio ideológico, en algunos casos, o por su hegemonía, en otros, cohabitan, dialogan y en ocasiones se retroalimentan propuestas complementarias unas veces, antagónicas otras, pero que, pese a ello, no renuncian al uso de las formas culturales realistas como elementos estructurales básicos de su armazón cultural. El realismo social atrae, por tanto, a los creadores desde distintas orillas intelectuales e interesa, de manera contingente, a propuestas ideológicas divergentes. De esta forma, «Todos estos libros responden a un realismo estilizado y debajo de sus historias hay una carga testimonial, de conocimiento directo de la realidad» (Sanz Villanueva, 2010, p. 183). De igual modo, entendemos que nuestras lecturas del conjunto de obras que trabajamos en esta investigación, bajo cualquiera de las categorías en las que se incorporen, estilos a los que se adscriban o posiciones en sus respectivos campos que las ubiquen, pueden configurar un espacio de trabajo relevante y suficiente para investigar de manera que, como un objetivo angular, nos permita la profundidad de campo necesaria para identificar, mediante la amplitud de la imagen, el escenario en el que intervienen e interactúan a la vez que, en las distorsiones de sus márgenes, atisbamos el relevo cultural, económico y social que se está conformando. De este modo, «podemos intentar la comprensión de cada texto, en sí, en su relación con otros textos, y en la relación de todos ellos con las ideología y las cambiantes estructuras sociales en las que se originan» (Blanco et al., 2000, p. 22). Estructuras sociales que también veremos prefigurar, en la creación de un cambio perceptible en los modos realistas que lo anticipan, le dan forma y lo hacen patente.

3. LAS FORMAS REALISTAS EN LA REPRESENTACIÓN DEL CAMBIO DE MODELO ECONÓMICO Y SOCIAL. FRAGMENTOS DE UNA HEGEMONÍA

«Parece avergonzarle que un viejo viva de renta, como si esto no fuera lo más natural del mundo. ¿De qué iba a vivir si no un viejo como yo? ¿Y aunque no fuese viejo, aunque fuese joven? ¿Por qué trabajar pudiendo vivir de renta? Así está hecha la sociedad: unos ponen el capital y otros el trabajo, cada uno lo que tiene. Y así es como se crea la riqueza, con la reunión de estos dos factores».

(L. Goytisolo, 1958, p. 86)

«La lucha de ideas no hace más que retrasar la actuación práctica». (J. A. Payno, 1962, p. 78)

3.1. Refundando las clases. La construcción de la invisibilidad del dominante.

El franquismo afrontaba una ingente tarea en los años cuarenta y cincuenta en sus intentos de reapropiación del espacio del discurso dominante. La política represiva, con los asesinatos, encarcelamientos y la extensión del hambre y la miseria como elementos coadyuvantes a esa estrategia supusieron que «la destrucción del vencido se convirtió en

prioridad absoluta» (Casanova y Gil Andrés, 2009, p. 189) y favorecieron el restablecimiento del «predominio absoluto de la propiedad y el orden social tradicional» (Cenarro, 1998, p. 22). Además del poder coercitivo y del uso de la violencia institucional, el restablecimiento de la capacidad legislativa y administrativa, ya en plena Guerra Civil, le nutría de herramientas para la regulación de nuevas formas de relación entre clases, que asentará sus bases de control y dominio durante los próximos decenios. Es decir que la clase obrera la mayor característica de los primeros años de la dictadura sería la «explotación basada en la represión y control masivo y brutal» (Ellwood, 1977, p. 267). En la intersección fundamental de la esfera económica que se genera, por el necesario intercambio de fuerza de trabajo y recompensa en los medios de producción, la actuación de la legalidad franquista vino a romper el reconocimiento de la autonomía de las partes (Babiano, 1998, p. 36) en su intento de superar las conceptualizaciones marxistas que situaban la lucha de clases como elemento dinamizador histórico. La negación de tales proposiciones implicó la necesidad de creación de una institución que hiciera patente, con su presencia y sus prácticas, la efectiva inexistencia de clases (y específicamente de una clase obrera) en la nueva sociedad franquista. Para ello creó la Organización Sindical Española (OSE) que ya aparece como entidad específica en el temprano Fuero del Trabajo⁴³. Frente al avance en la construcción de una no identidad obrera, la capacidad que las organizaciones sindicales habían demostrado en el pasado reciente para atraer ideológicamente a los trabajadores⁴⁴, fomentando su conciencia de clase, y reforzando una apuesta por la reivindicación laboral y política para la adquisición de nuevos derechos en un movimiento transformador, debía de permanecer en la conciencia y la memoria de la población, pese a las consecuencias desastrosas de persecución y aniquilación que, para el movimiento obrero, había supuesto la victoria de los sublevados.

⁴³ Fuero del Trabajo. Declaración XIII, *BOE*, núm. 505, 10 marzo 1938, p. 6178-6181.

⁴⁴ Por ejemplo, en el congreso de Zaragoza de la CNT en 1936 estuvieron representados 485.515 afiliados. Véase Calero, J. P. (2009, 97-132).

Sin embargo, la memoria de esos hechos y la experiencia de las prácticas asociadas a ellos podían configurar parte de la base cultural que cristalizara en la posibilidad efectiva de favorecer la construcción de un cierto rechazo al régimen. En estos momentos no podemos hablar de una oposición definida y unitaria contra el régimen, ni en términos cuantitativos ni como una propuesta completa de rechazo y alternativa, sino más bien de la no aceptación enfocada hacia algunas de las expresiones más vehementes de su capacidad ejecutiva o en los espacios y formatos en los que se constataba con más facilidad sus efectos, proporcionando la existencia de núcleos de oposición a determinadas políticas y concreciones ideológicas del régimen. En este caso, se evidencian en el mundo del trabajo. No es esta una esfera de orden menor, puesto que las relaciones de trabajo suponen uno de los elementos centrales en los que operan las prácticas del posicionamiento ideológico, su cumplimiento necesario para el mantenimiento de la estructura formal de cualquier modelo social, por su primordial contribución a la acumulación de fuerza de trabajo, así como el desigual reparto del fruto del mismo entre propietarios de los medios de producción y la mano de obra. De este modo, se convierte en una vía temprana para la expresión de fricciones en el contrato social. El intercambio del trabajo como mercadería en la base de las relaciones económicas del sistema sitúa este mercado como fundamental para entender su composición estructural. Por ello, merecen una atención especial su representación y las formas que se adoptan para su descripción porque, de este modo, se muestra la imagen que emana de las lecturas del relato realista y se puede confrontar con la idea concebida para el trabajo y su fuerza. Es decir, contrastar el espacio definitorio constituido por la normativa con las prácticas y usos sociales que, efectivamente, lo configuran mediante su aplicación o elusión, en diferentes grados y formas. Además, desde el contexto laboral emanan con un resplandor más acusado las desigualdades esenciales de la sociedad franquista y, por tanto, una mirada aguda sobre su representación artística coadyuva a obtener un mejor

conocimiento de sus vínculos, límites y efectos con el proceso histórico en el que se inscribe.

Por tanto, si las relaciones de intercambio de trabajo son esenciales para reconocer los aspectos fundamentales en los que se cimenta una estructura social dada, las actitudes de consenso, aceptación o conflicto, que se generen a través de formas explícitas de representación, ayudarán a comprender mejor el alcance y la vigencia de las mismas, así como a contextualizar su expresión a través del potencial y extenso recorrido que se traza desde la inacción hasta el rechazo expreso, que en este ámbito se pudiera generar, en cuanto que puede ser adscritas a un cuestionamiento de las concreciones ideológicas del régimen en materia laboral y económica, pero también extrapoladas a la constitución de una configuración antitética a la ideología que pretendía ser hegemónica. Por ello, las obras realistas que traten sobre el mundo del trabajo, sus relaciones y su entendimiento como conflicto, serán una de las propuestas más seguidas por parte de algunos escritores del momento. Porque con la descripción de los hechos, de las relaciones de poder y sometimiento entre trabajadores y patronos; del papel del estado y sus regulaciones favorecedoras de la desigualdad o de las condiciones de trabajo y vida de los representados el autor está iluminando una zona oscurecida por la ideología dominante y, por tanto, intenta recuperar su centralidad en el pensamiento político y su sentido ideológico, en cuanto a la capacidad para ayudar a discernir elementos soterrados en las formas políticas impuestas. Desnaturalizados del sentir común de aquellos que lo viven y perciben como elemento cotidiano. Existen ejemplos que pueden ilustrar con gran fuerza esta situación en obras como *Funcionario público*⁴⁵, *Gran Sol*⁴⁶, *Central eléctrica*⁴⁷, *La mina*⁴⁸, *La criba*⁴⁹, *El sol*

⁴⁵ Dolores Medio. (1956). Destino. En la investigación trabajamos también con la edición de 2014 de la editorial Artífex.

⁴⁶ Ignacio Aldecoa. (1957). Noguer. En la investigación trabajamos también con la edición de 2003 del diario El País.

⁴⁷ Jesús López Pacheco. (1958). Destino.

*amargo*⁵⁰, *La zanja*⁵¹, *Ajena crece la hierba*⁵², *Dos días de septiembre*⁵³. Muestras del uso ideológico con un formato de espejo y modelo de la realidad del mundo laboral franquista, que no es otra cosa que el reflejo de las relaciones de dominio que albergaba y alentaba el régimen. Pero no solo en las obras que proyectan su eje central sobre el mundo del trabajo podemos recoger expresiones que lo contienen. Desde otras perspectivas y con otros planteamientos asoman también pequeños retazos de trabajos, empleos, ocupaciones o desempleo. Además, podremos detectar también como se establecen esas relaciones de trabajo y su naturaleza, acercándonos de una manera más soslayada, a través de otras obras que no contienen como elementos principales de representación estas relaciones, pero sí que permiten entenderlas mejor a través de esa mirada parcial, imperfecta o incompleta. Visiones de las personas que ejercen sus trabajos y de sus relaciones entre sí y con los demás. Este ángulo también nos incumbe porque permite observar formaciones ideológicas menos vehementes pero más naturalizadas, a través del trato que se le otorga a aquellos que trabajan para otros, como las criadas que aparecen sumisas e incapaces de entender la complejidad del pensamiento y las acciones superfluas de sus amos en *En las afueras*⁵⁴, *Nuevas amistades*⁵⁵, o *Tormenta de verano*⁵⁶. Es más, esta perspectiva resulta notablemente enriquecedora para poder confrontar la visión frontalizada y estereotipada que se podía generar del marco de las relaciones laborales con otras, múltiples y laterales, que permiten detectar o intuir elementos de relación que configuran una muestra de la

⁴⁸ Armando López Salinas. (1960). Destino.

⁴⁹ Daniel Sueiro. (1961). Seix Barral. En la investigación trabajamos también con la edición de 1976 del Círculo Amigos de la Historia.

⁵⁰ Ramón Nieto. (1961). Cid.

⁵¹ Alfonso Grosso. (1961). Destino. En la investigación trabajamos también con la edición de Orbis, 1984.

⁵² Ramón Solís. (1962). Bullón.

⁵³ José Manuel Caballero Bonald. (1962). Seix Barral.

⁵⁴ Luis Goytisolo. (1958). *En las afueras*. Seix Barral.

⁵⁵ Juan García Hortelano. (1959). *Nuevas amistades*. Seix Barral. La novela obtuvo el premio Biblioteca Breve. Para este trabajo se ha utilizado la edición de Planeta, 1998.

⁵⁶ Juan García Hortelano. (1962). *Tormenta de verano*. Seix Barral. La novela obtuvo el premio Internacional de Formentor.

subalternidad, que cohabita junto a las clases privilegiadas. Se atisba la periferia social, con personajes apenas esbozados, cuya misión es acompañar y ayudar a entender mejor a la burguesía y que sirven para delimitar de modo más preciso qué y quién está dentro y fuera de las diferentes esferas sociales. Ante los distintos conflictos que movilizan a los personajes de sendas obras, los mecanismos que se activan para devolver la estabilidad al ecosistema de clase funcionarán y todo quedará relegado a una aventura más, dentro de la abúlica experimentación del grupo de *Nuevas amistades* o en el caso de *Tormenta de verano*, en la que el «buen juicio burgués se impone» (Sanz Villanueva, 1980, p. 187).

En el albor de la década de los sesenta del siglo veinte ya conviven dos generaciones cuyas vidas están marcadas por las consecuencias de la Guerra Civil. Padres e hijos de la burguesía son representados como dos generaciones diferentes que enfocan y enfrentan la deriva histórica de maneras distintas, pero con un común acuerdo de mantenimiento de su posición social. En *Tormenta de verano* los padres son reflejados como «una clase irresponsable, enriquecida por los negocios fáciles de después de la guerra, incapaz de salir de las limitadas fronteras de su propio mundo» (Sanz Villanueva, 1980, p. 189). El mismo título apunta hacia la recepción y entendimiento de su función social como clase privilegiada. La tormenta meteorológica y la existencial de su protagonista caminan paralelas (Gil Casado, 1973, p. 190). Son momentos de confusión que parecen rasgar el velo de protección que durante años se han forjado al abrigo de una estructura social que favorece a su protagonista, Javier, y a los de su clase gracias a las formas de un estado totalitario. Son estos años en los que el viraje económico del régimen ya comienza a ser perceptible. Tras el Plan de Estabilización de 1959, comienzan a implementarse los Planes de Desarrollo⁵⁷, ejemplificación de las transformaciones con las que ha transigido. Ahora el cambio, como elemento estructurante de las nuevas formas económicas lidera a una sociedad acostumbrada a una sensación de perpetuidad en su modos e intercambios. Esta

⁵⁷ Iniciados con la ley de publicación del Plan de Desarrollo de diciembre de 1963.

tormenta de verano nos sirve para entender mejor un tiempo de transformación, acotado a lo económico, dirigido en lo político, pero también trascendente en las futuras interacciones sociales que llegarán. Las modificaciones comienzan a sentirse por los efectos del Plan de Estabilización⁵⁸ y la intervención de factores determinantes para favorecer el crecimiento económico como los flujos migratorios al extranjero (que al tiempo que reducían los números del paro interior, propiciaba la llegada de remesas por parte de los emigrados), el desarrollo de una oferta turística atractiva para los mercados europeos y las inversiones de capital extranjero atraídas por un mercado de trabajo con una mano de obra barata (Biescas, 1980, p. 88-91; Moradiello, 2000, p. 138).

Estas alteraciones, por tanto, comienzan a operar e insertarse en la vida cotidiana contemporánea. También los personajes de *Tormenta de verano* toman conciencia de que algo está mutando (Gil Casado, 1973, p. 189). Contra el cambio opera el mecanismo de defensa de la negación: «Es mentira que todo marche mal, como dicen los resentidos y fracasados» (García Hortelano, 1962, p. 322). Porque el cambio estaba opuesto a la idea de estabilidad que el estado franquista se había encargado de propagar como elemento positivo y diferenciador frente al pasado republicano, resignificado negativamente. Por tanto, ahora deben dirigir ese giro económico hacia el liberalismo que implica transformación frente a la situación estática de permanencia que se arrastraba desde el final de la guerra. Pero una vez iniciado el proceso, se debían generar los mecanismos de anulación del sentido negativo del mismo para, posteriormente, conseguir su aceptación entre los estrechos muros políticos del régimen. En este sentido, las dos obras de García Hortelano mencionadas, ayudan a través del uso del diálogo como forma objetivista reconocible. Con ello, el autor renuncia a explicar su acción, dejando que los personajes se moldeen a través de sus voces. Se nos

⁵⁸ En este sentido, se debe entender la concomitancia entre las disposiciones normativas que comienza a aprobar el régimen y su inclusión en un positivo ciclo económico en Europa Occidental: «Las medidas contenidas en el Decreto de Ordenación Económica de veintinueve de julio de 1959, favorecidas por una excepcional situación económica de los países con los que España tenía un mayor volumen de intercambio, permitieron cubrir a corto plazo los principales objetivos pretendidos» (Biescas y Tuñón de Lara, 1980, 67).

proporciona la introducción en este grupo que, pese a ser muy reducido y, por lo tanto, sus formas no debieran extrapolarse como configuradores de clase, consigue mostrar elementos esenciales de su adscripción social. En esta surgencia de marcas de clase, las formas que les definen asoman cristalinas en su relación con los de abajo, como criados y camareras que les sirven: «No, no digo que sea malo. Carmen, sirva vino al señorito. Pero me inquieta. Creo que me falta energía o que he descuidado su educación [...]» (García Hortelano, 1998, p. 72). A los que se les puede mandar sin romper el discurso que se proclama. Del mismo modo que utilizan auxiliares y secretarías que trabajan a sus órdenes:

Hacia años que Jacinto estaba instalado en aquel apartamento, pero, cambiando de decoración y muebles con la frecuencia que Jacinto cambiaba, la oficina ofrecía casi siempre un aspecto nuevo. Leopoldo no recordaba si la chica no era la misma de la última vez que él había ido allí. Quizá fuera otra, como las mesas y las sillas. (García Hortelano, 1998, p. 27)

También con las prostitutas que les satisfacen: «A fin de cuentas Angus no era más que una prostituta, a quien encontraría siempre que desease en Madrid» (García Hortelano, 1962, p. 317). Son herramientas de las que pueden disponer en función de sus necesidades y caprichos, como dispone Sebastián de una criada en *El curso*⁵⁹:

Sebastián se fue de juerga. Se levantó al día siguiente a las dos. Por la noche volvió a salir. A la una de la mañana tuvo que regresar a su casa: se había quedado sin dinero suyo ni ajeno. Se acostó con la criada. Al tercer día durmió. (Payno, 1962, p. 27)

Este poder, sobre la vida y las decisiones de otros, se ejerce y ostenta transmitiendo la sensación de normalidad, naturalizando los causantes políticos e históricos que les han permitido aglutinarlo, incluso ejercitarlo con muestras de desdén, como una obligación que acatan por el origen y posición de su estirpe en la sociedad:

— ¿Se queda sola?

⁵⁹ Juan Antonio Payno. (1962). *El curso*. Destino. La novela obtuvo el premio Nadal en el año 1961.

— Con una criada. Tú la conoces; una chica bajita, andaluza.

— No la recuerdo.

— Ya lo he previsto. Con la doncella únicamente en casa, no puede haber dificultades. Se acuesta y dice que está enferma. Incluso puedo ir a verla con Isabel o alguno de vosotros. (García Hortelano, 1998, p. 93)

Naturalizan la esencia de su forma de dominio, en la que el paternalismo parece tener como función acentuar la diferencia, categorizar al otro y determinar su posición (inferior) en la escala social:

Rufi recogía las ropas de Dora, que había sobre los respaldos de las butacas, del sillón, por el suelo. Entró y salió varias veces del cuarto de baño. Cuando puso mis chinelas de cuero debajo de la cama, su frente rozó la sabana; dejé de leer. El pelo de Rufi tenía un brillo aceitoso. Al ponerse derecha, se encontraron nuestras miradas.

— ¿Quiere algo? —sonrió

— Gracias. Espero que no tenga hoy mucho trabajo.

Se volvió en el centro del vano del ventanal, con un fondo azul y verde del cielo y de las ramas de los árboles.

— ¿Cómo?

— Quiero decir que hoy es domingo y debe de terminar pronto. (García Hortelano, 1962, p. 165-166)

La última frase con su «debe de terminar pronto» parece una fórmula que quiera evitar la transmisión de una orden: debe terminar pronto, que podríamos adscribir a ese componente paternalista anteriormente comentado. No obstante, si ahondamos más, el sentido final parece indicar que el hecho de acabar de trabajar en un día festivo recaiga en la voluntad de la criada y no en su poder como empleador. Este tipo de representaciones de la apariencia de igualdad e incluso de poder del empleado sobre su capacidad de decisión en torno a cuestiones fundamentales, como el horario, abundan en la idea de enterrar las

directrices fundamentales de un intercambio en el mercado de trabajo sometido a un evidente poder de parte (empresarial) para dejar distinguir un trazo de cierta libertad de decisión, si no en todos los aspectos, al menos en los fundamentales en cualquier relación laboral. No obstante, unas páginas más adelante escuchamos en la voz de Vicente, un tendero del pueblo, la realidad de las relaciones sociales entre clases, que enuncia y subraya las diferencias que los categorizan:

Algunos de los más mozos tienen miedo de que les achaquen algo. Usted, señor don Javier, ya sabe que de los pobres siempre se sospecha. Y ellos que, además son muy bárbaros, salvajes, para qué vamos a ocultarlo entre nosotros... (García Hortelano, 1962, p. 181)

En la breve interpelación se destilan una serie de elementos que enfatizan la asunción del discurso segregador del franquismo. Tanto en el tratamiento a Javier: «señor don», como en el de esos jóvenes que categoriza más allá de la contundencia de «bárbaros, salvajes», precedida con un «muy» que intenta llevar al extremo la diferencia social entre el «señor don» y los «muy bárbaros salvajes». Además, el alegato de defensa, que más aparenta una confesión de culpabilidad en busca de atenuantes, termina en esos puntos suspensivos que deja colgados aquel que no posee más argumentos ni mejor retórica para defender una causa que sabe perdedora. Todos estos elementos se encuentran para reforzar la contundencia de la frase alrededor de la cual se construye toda la argumentación: «ya sabe que de los pobres siempre se sospecha». Esta idea dominante, verbalizada con la sencillez del lenguaje de un tendero, visualiza el conjunto de unas relaciones entre clases que se mantienen bajo estrictos códigos que pretenden resignificarse para acomodarse a las nuevas circunstancias. Desde la presunción de atraso de la zona rural en su relación con la urbana, reforzada por esos calificativos (bárbaros y salvajes) que subrayan la diferencia y que se sellan con una interrupción suavizada por los puntos suspensivos que determina la presencia de esos subalternos que no poseen ni la oportunidad de tomar la palabra y cuyo

interlocutor acaba declinándola, dejándola en el espacio vaciado del silencio. Ellos no tienen nombre pero son nombrados y les representa alguien que no es de su condición.

En estas obras se representa a una burguesía y sus relaciones de dominio, que ya intuíamos en la fragmentaria y prospectiva *La noria*⁶⁰. Con unos rápidos y esquemáticos trazos observamos a una burguesía industrial que comienza a mostrar los síntomas de esa abulia que caracterizan a los personajes de las obras de García Hortelano o en *El curso* de Payno. Que habita una ciudad dividida entre clases diferenciadas, que circulan en flujos continuos pero que no se interfieren. Delimitados los espacios y los tiempos por los que transcurrir. Ignacio, el ingeniero de treinta y siete años que cada vez tiene más dificultades para complementar su tiempo de trabajo con el del ocio y que ve una oportunidad interesante en Alicia, muchacha que deja escapar el tiempo sin prisa: «la vida de Alicia ha sido bastante sosa» (Romero, 1981, p. 62). Romero nos detalla impresiones captadas a vuelapluma que cabalgan sobre el momento y el pensamiento de los personajes y que permite anticipar esos cambios que ya han comenzado a generarse, de forma embrionaria, en la sociedad española⁶¹. También atendemos a los paralelismos entre las formas de relación que se muestran con los trabajadores. Destaca la manera en que se presenta a una criada de Alicia:

Como ya están todos sentados, la camarera entra solemnemente con las tazas de consomé frío sobre una bandeja. Esta camarera lleva muchos años en la casa. Primero estuvo cuando soltera: luego se casó con un chófer, pero en la guerra se quedó viuda, y como no tenía hijos volvió a casa de los señores. Seguramente se quedará aquí toda la vida. Le están agradecidos porque cuando la revolución les guardó las joyas. Valían cerca de un millón de pesetas y no faltó ni una medallita siquiera. La pobre

⁶⁰ Luis Romero. (1952). *La noria*. Destino. Para el presente trabajo hemos utilizado la edición de Destino de 1981.

⁶¹ Desde el punto de vista de la movilización social fue muy significativa la conocida huelga de usuarios del tranvía de la ciudad de Barcelona, como protesta por la subida del precio del billete de 0'50 pesetas a 0,70, en la primera semana del mes de marzo de 1951 y que se constató en la venta de solo el 2% de los billetes habituales. Véase Riquer, B. de, (2010, 356). Además, su éxito favoreció una huelga convocada en la misma ciudad, días después, para protestar por el coste de la vida y que fue seguida por un notable número de huelguistas, estimado entre 250.000 y 500.000 personas (Molinero e Ysás, 1998, 33-38).

mujer, muerto el marido, llegó a pasar hambre, pero las joyas fueron siempre sagradas para ella. Los señores la recompensaron con mil pesetas (al fin y al cabo, dicen, no hizo otra cosa que cumplir con su deber) y además la volvieron a admitir en la casa. Como privilegio especial trata a las dos señoritas de tú, claro que las vio nacer. (Romero, 1981, p. 60)

Es la única vez que se nombra y aparece el personaje, pero en un solo párrafo el autor consigue proyectar la relación de servidumbre que ata a la camarera con la familia de Alicia. La fidelidad a sus amos es compensada en la medida en que se establece esa relación. Se enfatiza el significado de esa revolución (Romero opta por esta posibilidad y descarta la más utilizada y presente de guerra) con la alteración completa de las bases económicas de poder, al quedarse la criada con gran parte de la fortuna familiar. Pero la robustez y profundidad de esas relaciones, que le lleva a entender las posesiones de sus amos como sagradas, esto es, como revestidas de una veneración concretadas en el fetiche de la mercancía perdida, soporta las intensas transmutaciones que en las estructuras de poder acontecieron en los primeros meses de la guerra. La recompensa, mil pesetas por devolver un millón, subraya el plano desigual en el que se generan las diferencias de clase. Finalmente, el añadido que la hija abúlica refleja en la recompensa de la fiel sirvienta con la resolución de ser readmitida y el privilegio exclusivo del tuteo. Por supuesto, todo ello ha sido contado después de la premisa inicial, recreando la escena de la criada que pretende dotarse de cierto aire de pomposidad en sus gestos mientras porta una sopa que ya se ha enfriado. El párrafo apunta el sentido, las formas y las prácticas de comportamiento en el ámbito íntimo de una casa con criadas y señoras, obviando las convenciones sociales que habrían difuminado su representación al narrarla a través de una representante de esa segunda generación de vencedores, muy alejada del sentido y las formas ideológicas más aparentes del régimen. La naturalización de la desigualdad, que utiliza como vehículos de expresión y comportamiento el desdén (otra vez presente) hacia los considerados inferiores se beneficia de los éxitos de la política de represión comentada anteriormente. La esencia

que se destilará del complejo conjunto de relaciones de clase pasará, de este modo, por el otorgamiento a los más desfavorecidos de responsabilidad de su situación.

Los cambios económicos provocan transformaciones que generan nuevos paisajes sociales. Estos se configuran como un conglomerado etéreo e interrelacionado, a los que se otorga consistencia y definición a través de las representaciones de clase. En estas coordenadas la clase dominante puede cuestionarse la superficialidad como elemento relevante de sus vivencias. Las relaciones que establece no son entendidas bajo patrones de igualdad, sino entre sirvientes fieles y patronos suficientes; entre triunfadores de la cruzada y marginales en las fronteras de la sociedad y aparecen soterradas en un pasado constituyente refundado sobre un modelo que ejercita como marcador de clase. Cuando se naturalizan lo hacen con formas notoriamente clasistas que constatan la existencia de una legión de subalternos, que establecen fórmulas de conexión nodales con la clase burguesa como eje central. Su posicionamiento periférico les invalida como portadores de una caracterización suficiente para ser reconocibles y reconocidos. De ellos se recuerda solo la información imprescindible para la correcta realización de su función y su adscripción a un puesto y una relación determinada, con atributos que definen y constituyen su subalternidad y reafirman los elementos caracterizadores de sus amos. Vagamente descritos, por características físicas o de procedencia como «andaluza», «bajita» (García Hortelano, 1998, p. 93); sujetos a clichés paternalistas como la «pobre mujer» (Romero, 1981, p. 60); carentes de capacidades estéticas: «Será como mostrarle joyas a una campesina vieja» (García Hortelano, 1998, p. 40); utilizados como referentes para diferenciar, establecer y otorgar adscripciones sociales: «La pobre Encarna era casi una criada» (García Hortelano, 1998, p. 92); cosificados como una propiedad más: «En una casa como las demás: no muy grande, no pequeña. Con dos criadas de servicio vestidas de negro y blanco, con cofia, como todas las demás» (Payno, 1962, p. 21); segregados, como en la fiesta espejo celebrada en casa del protagonista de *Tormenta de verano*, que señala, en la distribución del espacio, la dualidad de la sociedad

construida, proclamada como imagen deformada de la de sus señores. Ellos abajo y los señores arriba: «Estamos abajo, señor. Los chóferes y parte del servicio, que ha llegado con los invitados. Nos turnamos» (García Hortelano, 1962, p. 232).

Atendiendo al desarrollo cronológico de la producción literaria, aparecen variaciones en las representaciones de la burguesía en esas primeras obras a inicios de los cincuenta, como *La noria* y en las postreras de esa década e inicios de la siguiente, como *El circo*⁶², *Las afueras*, *Nuevas amistades*, *Tormenta de verano* o *El curso*. En los años cercanos a 1960 la dualidad de esa clase propietaria y vencedora se inscribe en la generacional, apareciendo e interactuando mayores y jóvenes. Actores sobre un terreno histórico y económico que comenzó a fluctuar años atrás. Como en toda relación intergeneracional, existen diferencias atribuibles al empuje de la sucesora o la experiencia conservadora de la precedente, pero más allá de estos factores, se vislumbra el efecto que esos cambios, imprecisos y pequeños en un principio⁶³, provocan en ambas generaciones, cómo se relacionan respectivamente con ellos y qué resultados acaba provocando. Porque la característica esencial de esta representación vendrá dada por esa abulia (Gil Casado, 1973, p. 153; Sanz Villanueva, 1980, p. 189) que impregna, tanto aquellos que vivieron la guerra y consiguieron disfrutar de los efectos de la victoria, como a sus hijos que abandonan, entre la indiferencia y el hastío, el relato que sus padres han construido en torno a aquel conflicto. Pero también son diferentes las realidades económicas que han sustentado el devenir del país. La generación mayor vivió una realidad reflejada en novelas como *La colmena*, en «la España del gasógeno, el pan negro y el racionamiento» (Sanz Villanueva, 1980, p. 61). No obstante, disfrutaron de privilegios, oportunidades, poder y recursos, por mor de su posición política sustentadora de la

⁶² Juan Goytisolo. (1957). *El circo*. Destino.

⁶³ Entre 1951 y 1953 se producen notables cambios en el contexto internacional, que favorecen la posibilidad del régimen franquista de ofrecer, en el incipiente marco de la guerra fría, su anticomunismo como mercancía atractiva para los Estados Unidos. Véase Carr, R. (1980, 687). No obstante, ello implicó la aceptación de unas condiciones que implicaron una posición subalterna frente a Estados Unidos (Moradiellos, 1998, 100).

dictadura: «—Buen chico —enjuició Leopoldo—. Su familia tiene un fortunón. El padre dejó el Ejército y se dedicó a los negocios. Hicieron el dinero en unos cuantos años» (García Hortelano, 1998, p. 240).

Ahora sus hijos también disfrutan del acceso a un consumo que comienza a aproximarse al de otras sociedades europeas y que conlleva unas prácticas culturales diferentes, que son utilizadas por la nueva generación para diferenciarse de la anterior. En este ámbito nos sirve de ejemplo las continuas referencias que los jóvenes de *Nuevas amistades* o *El curso* realizan en este sentido. Destaca el uso continuado de anglicismos que inundan sus vidas cotidianas: escuchan *jazz* y *blues* (García Hortelano, 1998, p. 115) o *rock'n'roll* (Payno, 1962, p. 22) o comen *sándwich*, (García Hortelano, 1998, p. 212; Payno, 1962, p. 120). Afloran de manera continuada en su vocabulario. La pronunciación de esas palabras inglesas les distingue del resto de la sociedad madrileña y apuntala unas formas sociales que pretende diferentes del resto. Escuchar *jazz* (*Nueva Amistades*) o *rock'n'roll* (*El curso*) supone constatar el conocimiento de un estilo musical ajeno y de moda. También una práctica que representa unas formas de libertad, conocimiento y sociabilidad distintos y diferenciadores. Comen *sándwich*, no bocadillos; su salón es un *living* (García Hortelano, 1998, p. 231); toman un *ginfizz* (García Hortelano, 1998, p. 231; Payno, 1962, p. 73) o un *whiskey* (García Hortelano, 1998, p. 114). Como apunta Morán, «En la fecha en que Hortelano escribe su novela, el beber *whiskey* o utilizar los sillones ‘Morris’ están aún limitados a una clase: la labelización es aún embrionaria» (1971, p. 357). Es en este contexto en el que aparecen nuevas formas estéticas que pretenden sobrepasar los modos y usos operantes, más como una fórmula de distinción que como elemento de disenso. En este sentido, podemos entender la aparición de la “chica topolino”, como «símbolo de la chica joven que fuma, que mete palabras en inglés en la conversación [...] y que de alguna manera anticipa las ansias de la futura sociedad de consumo» (Gracia y Ruiz Carnicer, 2001, p. 100). Todo ello los discrimina, en esa búsqueda por hacer patente la distinción. Pero es esta una doble diferenciación. La

primera como marca de clase, separándoles del resto de la sociedad que solo puede observarles con la mirada del desconocido que les envidia o del criado que les sirve. En el primer caso, el personaje de Joaquín en *Nuevas amistades*, un parroquiano de un bar que se encuentra a Isabel, integradora del grupo protagonista, en estado ebrio. A lo largo de la novela, Joaquín intenta acercarse a Isabel, cuya presencia como posible pretendiente se le representa como la constatación de un fracaso. Dejarlo entrar en su vida sería aceptar que los frágiles cimientos de su personalidad se tambalearían: «Cortó la comunicación [con Joaquín] y se secó las lágrimas, que la risa le había producido» (García Hortelano, 1998, p. 155). Joaquín representa a ese español medio, pegado a una realidad que no quieren compartir ese grupo que se pretende élite dentro de la élite. Porque esa otra distinción que ansían se refiere a la relación con la generación de sus padres, que nutren sus caprichos pero forman parte de ese pasado gris que aún es presente. Contra ellos utilizan los recursos de los que disponen, como sus estudios universitarios, el acceso a formas culturales novedosas o simplemente la ironía cuando es necesario señalar las diferencias:

—Pero si yo soy un intelectual. Mejor dicho, un aprendiz de intelectual. Burgués. Y más burgués que intelectual, quizá. Tendré, como Meyes, una casa muy ordenada y sin animales. A cargo de una mujer elegante y algo decadente. Excepto a la hora de ser madre, se entiende. Con sus buenos cuadros, sus buenas reuniones y sus buenos rincones para chismorrear. Hasta es posible que a los cincuenta y tantos mantenga una querida y todo. (García Hortelano, 1998, p. 259)

El rechazo a las formas de apariencia y representación de la generación paterna rezuma la acidez contra la hipocresía de unas vidas que, no obstante, saben que emularán:

Porque Melletis era comunista. Eso decía.

—Tú eres un burgués absentista.

—Tenéis unas ideas que, verdaderamente... ¡Reaccionarios! ¡So hombres!

[...]

Los escritores también tenían dos categorías: reaccionarios y revolucionarios. Los edificios, los médicos, las piernas de las estrellas de cine, todo. (Payno, 1962, p. 77)

Con todo, esta generación que comenzará a cubrir las plazas de las facultades de Derecho (el caso de Leopoldo y Gregorio en *Nuevas amistades* o Enrique en *El curso*), pero también de las nuevas facultades de Economía⁶⁴ y ansiosa de seguir explotando y mejorando el patrimonio familiar será la cantera de cuadros, dirigentes, directivos y empresarios que virarán el país hacia una economía de mercado en el que sus valores también tendrán su representación estética, orientados específicamente a la creación de grandes mercados de consumo. Esas nuevas estructuras económicas moldean novedosas formas de entender el uso de los recursos, su transformación en un proceso productivo y la redistribución del valor creado entre los agentes económicos. Prosperan ideas y pensamientos económicos que comienzan a priorizar objetivos y sustentarse bajo el pragmatismo de su categoría como ciencia. Escuchamos a Carlos defender los posicionamientos emergentes sobre la importancia de la racionalización de la producción que otorgan el conocimiento económico:

Carlos, cuando surgía la consabida discusión política, callaba. Se desentendía: leía algún libro (Santo Tomás, Descartes, Platón, Herodoto, Sartre) o escuchaba sin decir nada. Una vez sólo dio su opinión: —La política está convertida desde hace mucho en juego de pasiones. Las pasiones ciegan los razonamientos. Se anteponen los ideales a las realidades. La mayor parte de los problemas políticos podrían resolverse por la técnica, económica o social, y deberían aislarse de los juegos de gabinete. Es indudable que mucha gente vive indignamente; que muchos millones mueren de hambre. Los pocos medios que hay a mano hay que emplearlos en resolver esa situación. Eso es lo importante: que tome uno u otro matiz político es secundario. La lucha de ideas no hace más que retrasar la actuación práctica. (Payno, 1962, p. 78)

⁶⁴ En 1943 se crearon los primeros estudios de Económicas en la Universidad Central de Madrid. En 1953 se crea un nuevo plan de estudios para los estudios de Económicas. En la década de 1960 se abren cinco nuevas Facultades de Ciencias Políticas, Económicas y Comerciales: Málaga, en 1963, Santiago de Compostela y Valencia en 1966 y las dos Autónomas de Madrid y Barcelona en 1968. Véase Suárez, A. S., (2001, 145).

Las ideas tecnocráticas ya adquieren forma cultural y se expresan a través de la nueva generación que ha de continuar las transformaciones recientemente iniciadas. La economía planteada como ciencia desideologizada frente a una política mostrada como arte pasional. La asepsia de las decisiones tomadas sobre la base de un pensamiento lógico-económico. Recordemos que el Plan de Estabilización se ha aprobado tan solo tres años antes de la publicación de *El curso*⁶⁵. La potencia del pensamiento emergido, materializado en el poder de los tecnócratas en el gobierno de Franco y la ejecución de sus políticas liberales, invade ya las formas de razonar basada en un sentido común que revela la fuerza de su presencia en la rivalidad ideológica del discurso franquista. A ese sentido común también se adhiere el valor otorgado al dinero y la importancia de su uso. Así leemos: «El noventa por ciento de las tristezas se arreglan con un billete de mil». (García Hortelano, 1998, p. 57). Ahora el dinero no es sólo moneda de intercambio de recursos, acumulación de poder y medio para adquirir productos y servicios. También se refuerza el cumplimiento de una función social que determinará las características de la nueva economía que acabará asentándose en la España de los sesenta. El consumo, singularmente el consumo cultural, que permite mantener un estatus social diferenciado de clase, pero también intracase, ya que les puede distinguir a sus usuarios de otros, más complacidos con formas culturales heredadas o residuales. Por ello, la presencia creciente de un vocabulario anglosajón que denomina formas culturales relacionadas con la distribución del espacio, nuevos gustos musicales, etc. despliega una función de efecto discriminador añadido, en tanto segrega la adscripción a estas con la constitución de barreras de acceso económicas, sociales, educativas o culturales.

Las telúricas transformaciones que remueven los cimientos económicos del país pueden ser rastreadas a través de las respuestas que, dentro de la misma burguesía, se ofrece a las incógnitas que se abren en la década de los años cincuenta. Por ejemplo, en *Las afueras*

⁶⁵ Además, dos años antes desde la escritura de la novela y su nominación para el premio Nadal de 1961.

cristaliza la existencia de dos formas de entender y aplicar la realidad dentro de la misma clase, que a su vez son reflejo del modo residual y emergente que operara en la actividad económica. La generación mayor no asimila las nuevas maneras que comienzan a hacerse un hueco en el escenario económico:

Parece avergonzarle que un viejo viva de renta, como si esto no fuera lo más natural del mundo. ¿De qué iba a vivir si no un viejo como yo? ¿Y aunque no fuese viejo, aunque fuese joven? ¿Por qué trabajar pudiendo vivir de renta? Así está hecha la sociedad: unos ponen el capital y otros el trabajo, cada uno lo que tiene. Y así es como se crea la riqueza, con la reunión de estos dos factores.
(Goytisolo, 1958, p. 86)

La mentalidad rentista ha continuado fortalecida en la década de los cuarenta, gracias a la situación provocada por el intento fallido de la autarquía. Pero en ese proceso acumulativo, ahora los modos innovadores de una economía que se asocia a otro tipo de mentalidad comienzan a operar con éxito.

En *Nuevas amistades* detectamos como ese efecto se ha trasladado y aumentado al entorno de una élite que continúa buscando formas de representación que la diferencie del conjunto de la sociedad. La abulia y el desdén hacia su forma de vida les sigue ligando con sus predecesores. Por ello, estas formas de adopción de gustos relacionados con propuestas ajenas al panorama bajo las fronteras del régimen, les sirve de refuerzo en su búsqueda de una especificidad que les distancie con claridad de un pasado reciente que prefieren confundir entre la memoria reconstruida del régimen. Por tanto, necesitan nuevas formas de relación con su entorno y de valoración estética que constituya un conjunto de elementos segregadores respecto a aquellos que les permita crear una identidad propia. Será el modelo de economía liberal el que les permitirá desvincularse formalmente de la tradición precedente al tiempo que les otorga unas bases sólidas para mantener las diferencias con unas clases populares que comienzan a recuperar, tímidamente, formas

precedentes de autorreconocimiento y organización (fuera de la legalidad franquista). Este proceso de recuperación cristalizará, avanzados los años sesenta, en modos de protesta sectoriales de reivindicación de derechos y libertades en el ámbito de trabajo, estudiantil o vecinal que constituirán una alternativa contra esa hegemonía en construcción, que al régimen todavía le queda pendiente, ahora con nuevos actores encarnados en esa generación que se retrata en estas obras, como las alusiones a un exmiembro del grupo protagonista en *Nuevas amistades*: «No exageres, con nosotros se portó sucitamente, por su resentimiento social» (García Hortelano, 1998, p. 96). En este punto advertimos, con García Hortelano, una visión interiorizada de la burguesía, concretada en la nueva generación que olvida la reconfiguración del pasado que el franquismo ejecuta desde su victoria (*Nuevas amistades*) y en la que ya ejerce el poder (*Tormenta de verano*) y disfruta de sus privilegios en la cúspide del sistema social. Esto permite el reflejo de una autodescripción que evita la construcción ideológica desde la clase oprimida. Es decir, en estas líneas no leemos los pensamientos de un minero o un campesino que construye la identidad de la clase que domina y sojuzga a las otras. Son los propios representados los que se describen en sus renunciaciones a la acción y el cambio. En los personajes de *Nuevas amistades* se concreta en el rechazo a las formas aparentes de la sociedad que sus padres han construido, pero que nunca pone en entredicho el actual reparto de papeles, mantenimiento de privilegios y acumulación de riqueza. La ausencia de perspectiva externa profundiza de manera más eficiente sobre las contradicciones de este grupo, concluyendo con unos esfuerzos mucho más efectivos que los de otros compañeros de generación (Sanz Villanueva, 1980, p. 534).

Es la muestra de un grupo autorreferenciado en el que no existe nada más que lo que ellos categorizan como relevante. De este modo, la sociedad española de finales de década queda constreñida ya no a Madrid, sino a algunos de sus barrios más privilegiados. La forma cerrada del exclusivo grupo, al que se accede de una forma excepcional (como es el caso de Gregorio), en el que se enfatiza lo que es importante (aparentar apreciar una pieza de *jazón*)

o despreciable (personalizado en Juan, aquel personaje de *Nuevas amistades* que formó parte del grupo protagonista, pese a proceder de las clases populares, que rechazó el grupo y acabó vengándose de él y al que podemos adscribir a la aparición de un tipo de intelectual comprometido, esencial para armar los nuevos espacios de denuncia del régimen)⁶⁶ sirve también para entender las formas oligárquicas de la élite económica y política que llevaba ya veinte años intentando erigir una ideología que les diera una identidad como grupo y no únicamente como elementos que se necesitan entre sí y, sobre todo, opuestos a una mayoría social de la cual extraen las plusvalías que les permitían mantener una vida de privilegios. Por ejemplo, en *Nuevas amistades* se advierte que la obtención del dinero no es un proceso difícil para sus protagonistas. Jacinto (el único del grupo protagonista que trabaja, junto con Pedro) lo demuestra continuamente. Son los negocios de los que se habla en la obra, que se realizan y enriquecen con absoluta naturalidad. Porque su situación les permite la acumulación, gracias a su condición social, extraída de un posicionamiento (como pertenecientes a una familia determinada) político e histórico concreto.

3.2. De los sindicatos de clase al sindicato corporativo: anulando la memoria colectiva.

En tanto abordamos una época de significativos cambios políticos, económicos, sociales y culturales debemos entender que las formas de dominio evolucionarán, porque las relaciones en que se basan también lo harán. En los años cuarenta se había generado un trasvase de «la hegemonía agraria a la de la oligarquía financiera» (Tuñón de Lara, 1980, p. 479). El movimiento de sustitución hacia el modelo orientado al mercado provocará nuevos formatos de relación en el que las propuestas ideológicas falangistas, con la superación de la idea del conflicto en el seno de las relaciones empresario-trabajador como

⁶⁶ Como destaca José Paulino, las zonas de construcción de chabolas atrajeron a estudiantes universitarios, que comenzaron a trabajar en estos espacios deficitarios de cualquier tipo de infraestructura para ser habitables e incluso acabaron trasladándose a vivir allí. Véase Paulino, J. (1993, 101).

elemento centralizador en su discurso corporativista del mundo laboral, se verán superadas por el interés, de otras familias y grupos ideológicos afines al régimen, por adscribiéndose a una realidad económica diferente, al tiempo que en el seno de la clase trabajadora las formas de organización, rechazo y protesta utilizadas en sus relaciones de trabajo comienzan a recuperar las anteriores al régimen, sepultadas en la represión, el paso del tiempo y su recuerdo ejemplarizante. Esta doble superación del ámbito ideológico falangista se registra con preeminencia en la organización de acciones de protesta (con la huelga como procedimiento más expeditivo y vehemente en la expresión de conflicto, pese a la ilegalidad de su convocatoria y ejecución, como veremos a continuación) en los territorios y sectores más industrializados, como herederas naturales de las formas de lucha que les precedieron en el tiempo, pero también en la creciente aceptación patronal de la fuerza de trabajo como sujeto de hecho y diferenciado en la producción económica. Reconocimiento que se realizará primero con la conformidad de una negociación (y por tanto de la admisión de que existen dos partes diferenciadas con intereses distintos y contrapuestos en las relaciones económicas) por parte de numerosos empresarios que entienden como obsoletas e ineficientes las propuestas corporativistas provenientes del estado y, finalmente, con la asunción de la legalidad de ese procedimiento de negociación (y admisión de la dualidad de las partes económicas) mediante la aprobación de la Ley de Convenios Colectivos Sindicales de 1958⁶⁷. Procedimiento que será sometido a importantes restricciones y «sujeto a vigilancia» (Elwood, 1978, p. 278). Como apunta Babiano: «En ningún momento [...] el régimen admitió la autonomía de las partes ni los derechos colectivos de los trabajadores» (2003, p. 111), aunque consintió, con la aceptación de facto, la dualidad de las relaciones de producción. Esta contradicción entre su marco teórico, constituyente de unas formas ideológicas que se exhibían a través del aparato de propaganda del régimen y el consentimiento pragmático de aquello que negaban como base de la estructura económica

⁶⁷BOE, nú. 99, 25 abril 1958, p. 739-740.

del país, alimentó tanto la resistencia obrera como menoscabó el crédito político estatal. Porque, pese a que se transmitía como logro político del gobierno, los trabajadores beneficiados por la negociación, sus familias y su entorno, recuperaban una forma pretérita de mejora de sus condiciones que, además, desautorizaba la acción del estado.

Desde un punto de vista histórico, las primeras actuaciones encaminadas a contrarrestar la práctica y la memoria del movimiento obrero, más allá de la sistemática represión⁶⁸ que se inició desde el mismo día de la sublevación contra las organizaciones sindicales (Babiano, 2003, p. 112-14) y que implementó el sometimiento de las clases trabajadoras, bajo «una férrea disciplina laboral» (Moradiellos, 2000, p. 84), se promovieron desde la esfera legal, mediante la promulgación temprana del Fuero de los Trabajadores (1938), norma de inspiración fascista e ideología falangista, que regularía a lo largo de décadas las relaciones laborales en España y a partir de la cual se constituye la citada Organización Sindical Obrera, como órgano corporativo en el que trabajadores y patronos son representados. En su texto ya se percibe la mezcla de un aparente discurso protector con los trabajadores con una supeditación real a los intereses del estado, *alter ego* de los intereses de las clases que apoyaron el golpe de estado y la posterior sublevación. La usurpación de la legalidad y de su discurso y, por tanto, el uso de la capacidad de comunicación y expansión propagandística de un modelo productivo que niega el conflicto de clases, rezumará a través del aparato del estado e impregnará, de manera paulatina, el lenguaje y el pensamiento de los ciudadanos, que se acostumbrarán a hablar de esta organización corporativista como el «sindicato»⁶⁹, apropiándose del concepto y recombinaando y readaptando su significado a las necesidades ideológicas del momento.

⁶⁸ Tratada ampliamente, por ejemplo, en Casanova, J. (2002), Moreno, F. (2003) y Preston, P. (2011). También en Sevillano Calero, F. (2004); Vega Sombria, S. (2011); Núñez Díaz Balart (Coord.) (2009) y Gómez Bravo, M. (2011). En relación al papel sistémico de la represión en la dictadura franquista destaca la obra de Arostegui, J. (Coord.) (2012). En relación específica al encarcelamiento y campos de concentración distinguimos obras como Molinero, C. et al., (Eds.) (2003); Rodrigo, J. (2005) y Acosta, G. et al., (2004).

⁶⁹ Reconocido nominalmente como Organización Sindical en el apartado XIII del Fuero del Trabajo de 1938.

Por tanto, el estado, desde el objetivo de la edificación de una concepción y un modelo diferente de relaciones laborales, en términos antagónicos al marxismo, así como el desarrollo de sus formas y prácticas, la denominación de las mismas y su integración en el discurso dominante, intentará permear los usos y prácticas anteriores, vaciándolas de contenido y reasignando significados a conceptos y normas y negando conflicto entre clases. Sin embargo, se producirá una colisión de intereses cuando estas formas provenientes del ámbito falangista y que se presentan como contrarias y superadoras de las concepciones liberal y marxista del trabajo, deben continuar operando en un espacio económico que empieza a reconvertirse para abrazar el liberalismo. En ese momento, que es el del ámbito temporal de este trabajo, ese conglomerado de prácticas y vocabulario quedará en un limbo significativo vaciado, porque deberá dejar espacio y contenido a las nuevas maneras del modelo económico liberal. El resultado será un anquilosamiento de esos términos, acepciones, conceptos e ideas, mostrándose vacantes de contenido y perdiendo, en gran medida, la lucha hegemónica en el ámbito del lenguaje. Es algo que le ocurrirá al régimen en otros aspectos, como el político, y que acabarán caracterizando sus formas políticas e ideológicas manifestadas a través de dispositivos superfluos, vaciado de contenido, dejándolas expuestas y relegadas en sus formas más excéntricas y periféricas. Es en esas circunstancias en las que se revela la pérdida de la capacidad del régimen por sostener un discurso ideológico coherente y asumido como hegemónico. Las formas rimbombantes de la retórica falangista aparecerán ahora con mayor claridad huecas, cuando no contrapuestas a una realidad que se construía a su alrededor negando, con una paulatina vehemencia, su artefacto simbólico, basado en la exaltación de la victoria y la venganza contra los perdedores. Discurso que, desde las propias filas franquistas se vería agotado y superado, situación explicitada a través de las propuestas divergentes, en diferentes ámbitos, de personas integradas en el régimen, como Dionisio Ridruejo, Ruiz-Giménez, Laín Entralgo, Tovar, Aranguren o Tierno Galván que, desde diferentes

posiciones y con distintas proposiciones, construyen alternativas a la propuesta hegemónica del franquismo.

Respecto a lo comentado anteriormente, en relación a la acción sindical, en algunas de las obras estudiadas transitan personajes con un pasado más o menos velado en el sindicalismo de clase. Por ejemplo, uno de los personajes de *La noria*, Gallardo, militó en la Confederación Nacional del Trabajo, participando activamente en contra de la sublevación:

La tropa venía por la Avenida de Icaria con los cañones de campaña sobre los mulos. La agresión fue rápida y eficaz: no les permitieron emplazar. Notó como la boca se le secaba y la pólvora le picaba en la garganta. [...] Los soldados caían acribillados, pero eran tercos y valientes. Luego pasaron muchas cosas que prefiere no recordar. Los días que siguieron fueron de embriaguez y nadie es completamente responsable de lo que hace en ese estado, aunque no se haya bebido un solo vaso de vino. (Romero, 1981, p. 48)

Desde otro enfoque, reconocemos a Antonio, protagonista de *Los olvidados*⁷⁰ en la que se describe su pasado convulso como miembro del activismo libertario:

Antonio asistió a muchas de estas asambleas clandestinas y devoró ávidamente toda aquella nueva literatura, que propugnaba la ira, la violencia, la destrucción. Había que llegar al paraíso a través de un campo de ruinas. Contra el estado de cosas imperantes, el supremo argumento: la bomba de Bakunin. (de Lera, 1960, p. 45)

Con propuestas y enfoques distintos surge en los textos la militancia sindical, ahora prohibida. Ecllosiona relacionada con el tema emblemático de la Guerra Civil cuya presencia se despliega por la mayoría de las obras realistas del momento (Sanz Villanueva, 1980, p. 189; Martínez Cachero, 1997, p. 174), como punto de partida para explicar el presente, como referente para comparar la situación contemporánea o como contexto que ayuda a interpretar mejor la actualidad. No obstante, la fuerza que representa aquello que

⁷⁰ Ángel María de Lera. (1960). *Los olvidados*. Aguilar.

ha querido ser barrido del recuerdo (individual), de las prácticas culturales (grupales) o de la historia (social) debe aparecer para explicar la realidad en construcción. Desde el punto de vista del régimen, se necesita que aparezcan a través de la mención soslayada de la literatura o incluso por la del vacío de la legalidad para poder avanzar en su una propuesta vencedora, a pesar de que esta deba operar en términos dialécticos (los cuales son rechazados como motor del avance histórico). Romero progresa a través de la elipsis que evita mostrar cualquier recuerdo explícito, más allá de las impresiones ribeteadas de olvido, que resuenan en los pensamientos de su personaje, Gallardo. Una ausencia que debe ser completada por el lector y sus recuerdos o los de sus allegados, que interactúan en el espacio reservado y protector que configura la acción lectora. En este episodio con la metáfora de la embriaguez pudo fintar la censura, pero gracias a ella proyecta una justificación para los vencidos que enfrenta el discurso franquista. La embriaguez elude responsabilidades «aunque no se haya bebido un solo vaso de vino».

De este modo, aparecen en el relato personajes que, además de ser reconocidos como miembros de una clase (el relato de Gallardo se titula *Historia proletaria*), adscrito a los enemigos ideológicos que combatió el franquismo, revelan sus pensamientos como espacios de libertad en los que la maquinaria doctrinaria no puede hacer todo el hincapié que necesitara, más allá del propio hecho de encerrar esas rememoraciones sin posibilidad aparente de transmisión (en este caso al hijo Paquito que, ajeno a lo vivido por su padre, espera la nota de un examen). Pero al fluir en las páginas de la obra, esa memoria reaparece en las aguas de la colectividad. «Confederación» o «camarada» (Romero, 1981, p. 49) ya no poseen el mismo significado ni alcanzan la misma recepción que en el año 1936. Con todo, consiguen instalarse en una realidad a la cual no han sobrevivido (solo en los estrechos y peligrosos espacios de la clandestinidad) y dejan algunos restos simbólicos de lo que fue, como las ruinas de un asentamiento que, con una mirada atenta, pueden reconstruir la vida de los que lo habitaron. En el caso de Antonio, de *Los olvidados*, el apunte melodramático

del autor contribuye a interpretar la vida libertaria del personaje como un camino sin salida posible, anticipando el futuro que sufrirá y que el lector ya conoce. El de una vida entre chabolas, hambre y desolación. Sin embargo, este anarquista reconvertido en profesor de alumnos sin medios, con nula capacidad para escapar a su marcado destino, ilumina unas ideas que, pese a ser subrayadas como aberrantes y fuera de la legalidad e incluso del sentido común, se concretan bajo un entorno ideológico sin espacio para la disidencia.

En ambos ejemplos atendemos a la aparición de relatos del pasado sindical que, a ojos del franquismo, es tolerado como recordatorio del hecho constitutivo fundamental que elevó a unos a categoría de vencedores y a otros denigró a la de vencidos. Pero esa identidad cooperativa de clase sigue siendo una muestra de lo que fue y, de este modo, ilumina las sombras que se han proyectado sobre ella. Esta memoria escrita, aunque deba ser denostada oficialmente como pasado bajo la atenta lupa de la censura, traspuesta a través de la licencia literaria, aparece y se relaciona con la forma franquista del sindicato corporativo estableciendo una comparación. El hecho de realizar este ejercicio articula la presencia de ese significado pasado que sirve para relacionar con el presente, aunque en ocasiones sea frente a una significación vaciada, y que así aparece retratada en diversas obras, por ejemplo en *La zanja*:

Tú sabes también que es la única solución llegar y ponernos en la puerta de los sindicatos con los brazos cruzados sin decir nada. Veinte, treinta, cuarenta hombres sin decir nada. ¡Bien sabrán ellos por qué estamos allí! (Grosso, 1984, p. 221)

Es una forma corporativa, ajena a su significado original, fagocitada por la burocracia de la organización sindical franquista, cuya actividad se reduce a elementos formales, como se refleja en *Tiempo de silencio*:

Los músicos pobres, que con permiso del sindicato, algunas noches actuaban en aquel tablado de verbena y que a la mañana siguiente, aunque con algún retraso humanamente ignorado por sus jefes,

deberían presentarse en la oficina para descabezar allí el reparador sueño matinal grato al noctámbulo.
(Martín Santos, 1962, p. 201).

Frente a esos nuevos significados aún operan los anteriores, recuperados del pasado y enfrentando su validez, como en *El fulgor y la sangre*⁷¹, en la que se recuerdan episodios del pasado mostrando una realidad que se pretendía reconstruir, pese a relatarla como un tiempo de caos y peligro: «El dueño había cerrado por falta de labor. Los obreros le amenazaron con dar parte al sindicato» (Aldecoa, 1954, p. 142). El sentido original pretendido por el sector falangista no consiguió arraigar porque los hechos acabaron convirtiendo al sindicato vertical en un caballo de Troya para la entrada de sindicalistas de clase que se convertirá en un agujero en el fuselaje del régimen, favoreciendo el entrenamiento político de cuadros sindicales procedentes de sectores obreros organizados (Tuñón de Lara, 1980, p. 322) o incluso facilitando tácticas de infiltración de la oposición (Ellwood, 1978, p. 284), reforzando el carácter dialéctico de las relaciones laborales y otorgando, por la vía efectiva de la negociación con la parte empresarial, el sentido de representación de clase que se había pretendido superar, como desgranaremos a continuación.

3.3. Hacia una economía de mercado. Conflicto en la estabilidad franquista.

Este momento histórico es el de la constitución de un nuevo modelo, en el que el franquismo asume el capitalismo como paradigma económico. Iniciado en los primeros años de la década, caracterizado por la aparición de las iniciales fisuras internas del franquismo (Tuñón de Lara, 1980, p. 265), que acabó planteando un escenario de «doble crisis de parálisis política y quiebra económica» (Moradiellos, 2000, p. 132) y que se concretó en la configuración del gobierno del año 1957. El nuevo modelo capitalista implica la pérdida de valor y capacidad de las formas antiguas y la aparición de nuevas

⁷¹Ignacio Aldecoa. (1954). *El fulgor y la sangre*. Planeta.

maneras de entender, aprehender y llevar a cabo las relaciones económicas. 1956 había sido un año con una situación económica muy delicada para el país. Su gravedad fue favorecida, entre otros factores, por un incremento continuado de los precios y unos pobres resultados en las cosechas y el cariz de la situación era patente: «la de una economía asomada “al borde del abismo”» (García Delgado, 2006, p. 187). Una serie de medidas previas se llevaron a cabo para preparar la transición de la maltrecha economía española (Tuñón de Lara, 1980, p. 58), que supondrá el abandono de una «economía nacional controlada y reglamentada» (Carr y Fusi, 1979, p. 73). El cinco de abril de 1957 se devalúa la peseta, el diez de enero de 1958 se firmaba el convenio de incorporación de España a la OECE⁷² y el cuatro de julio de ese mismo año se promulga el decreto-ley por el que España se incorpora al Fondo Monetario Internacional y al Banco Mundial. Mientras, en estos años la conflictividad laboral ha trascendido hacia formas de protesta organizada y colectiva, como las huelgas en Cataluña y Euskadi en abril de 1956, la de mineros en Asturias en marzo de 1957 o las de Asturias, Euskadi y Valencia en marzo de 1958. Es una conflictividad que surge en el ámbito laboral y que afecta, de manera singular, a la industria pero que tiene su proyección en las crecientes protestas en el ámbito universitario, como los famosos sucesos del ocho al once de febrero de 1956 en Madrid, las huelgas estudiantiles en Madrid y Barcelona en febrero de 1957 o las huelgas ya extendidas a las principales universidades de España en marzo de 1958. En este sentido, como apunta Soto Carmona, «su práctica [de la huelga] implicó no sólo el cuestionamiento del marco legal sobre el que se sustentaba el régimen político sino también su legitimidad política» (1998, p. 39). Los sucesos de febrero de 1956 supusieron la destitución de Laín Entralgo como rector de la Universidad Complutense de Madrid y la salida del gobierno de Ruiz-Giménez, junto con Fernández Cuesta (como ministros de Educación Nacional y Secretario General del Movimiento

⁷² Organización Europea para la Cooperación Económica. Tuvo como precedente el Comité Europeo de Cooperación Económica, encargado de distribuir los fondos provenientes del Plan Marshall. Accederá a la organización formalmente el dieciocho de julio de 1959. Tres días más tarde se aprobará el decreto-ley de ordenación económica, más conocido como Plan de Estabilización.

respectivamente). A todo ello debemos añadir la detención de Dionisio Ridruejo, antiguo intelectual falangista, que certifica la fractura ideológica del régimen. La situación trascendió a la opinión pública provocando una airada reacción propagandística del gobierno. Así, se mostró en la prensa del régimen, en días sucesivos, su versión de los acontecimientos acaecidos, achacándolos a una maniobra del partido comunista. Los días diez y once de febrero de 1956 se podían leer en las páginas de diarios como *ABC*, *Arriba* o *Pueblo* noticias, titulares y editoriales relacionados con los altercados estudiantiles. En el diario *ABC*, por ejemplo, se podía leer una nota de la Dirección General de Seguridad:

Esta mañana, cuando un pequeño grupo formado por estudiantes que había asistido a la conmemoración oficial en memoria de Matías Montero, regresaba a sus casas, se encontró [...] ante grupos hostiles que al grito de “¡A ellos que son falangistas!”, se abalanzaron con porras y armas cortas, produciéndose una breve lucha en el curso de la cual los agresores hicieron fuego repetidamente, hiriendo de extrema gravedad al joven de diecinueve años Miguel Álvarez Pérez, perteneciente a la Centuria Sotomayor del Frente de Juventudes, y heridas a otros más, cuatro de ellos de pronóstico reservado. (*ABC*, diez de febrero de 1956, p. 31)

El diario *Pueblo*⁷³, al día siguiente titulaba: «El gobierno usará del rigor de la ley contra los perturbadores del orden, la paz y la unidad». De manera muy similar (lo que hace patente la maniobra del gobierno) encabezaba el diario *Arriba*⁷⁴: «El gobierno usará del rigor de la ley contra los que, directa o indirectamente perturban el orden, la paz y la unidad». Se anunciaba la suspensión, durante tres meses, de los artículos catorce⁷⁵ y dieciocho⁷⁶ del Fuero de los españoles. La reacción, por tanto, fue marcada por una estrategia de difusión de una versión de los hechos, convenientemente adaptada a las necesidades del régimen, colmando de información y titulares patrióticos los medios de comunicación. Si lo

⁷³ *Pueblo*, 11 de febrero de 1956.

⁷⁴ *Arriba*, 11 de febrero de 1956.

⁷⁵ El artículo catorce de dicha ley regulaba que: «Los españoles tienen derecho a fijar libremente su residencia dentro del territorio nacional».

⁷⁶ El artículo dieciocho de esta norma señalaba que: «Ningún español podrá ser detenido sino en los casos y la forma que prescriben las leyes. En el plazo de setenta y dos horas todo detenido será puesto en libertad o entregado a la Autoridad Judicial».

confrontamos con la reacción frente a las importantes huelgas que sucederán en las semanas siguientes en los principales puntos de producción industrial detectaremos una política propagandística diferente, basada en el uso de menciones breves y escondidas entre las hojas de los diarios. Por ejemplo, respecto a las huelgas de abril de ese mismo año, el tratamiento informativo de estos hechos respondió a las directrices de censura del régimen, dejándolas como pequeñas notas en páginas interiores o hablando de ellas pasada la situación conflictiva. Podemos leer en la página dieciocho de *La vanguardia* del trece de abril de 1956 la respuesta a la huelga en la fábrica de La Maquinista Terrestre y Marítima: «como este abandono repentino del trabajo no obedece a ningún motivo concreto ni a petición laboral, ni a situación injusta, ni a incidente justificativo [...] se ha procedido a la inmediata clausura gubernativa de esta fábrica».

Por tanto, contemplamos un panorama político en el que la conflictividad social comienza a incrementarse (Carr y Fusi, 1979, p. 188; Moradiellos, 2000, p. 115), mientras que las estrategias del estado para combatirlas son erráticas, cuando no contradictorias. De esta forma, entroncamos con las representaciones realistas que se crean y editan en esos momentos. A través de los personajes que deambulan en las formas realistas observamos diversas actitudes antes los cambios en las relaciones de producción y trabajo. En el primer episodio de *Las afueras* leemos los deseos por mejorar e innovar de los campesinos, que pasan por una actuación colectiva que Tonio, un joven agricultor, impulsa:

—Esto quizá valiera antes, pero no ahora. Yo creo que el susto se lo llevarán precisamente si nos decidimos a intervenir, si les decimos: “Muy bien, aquí estamos todos, manos a la obra”.

—Y así les harás el juego —decía Fredo—. Y entonces podrán decir que se lo debemos a ellos.

—Que lo digan. Nosotros vamos haciendo.

—Por este camino no se llega a ninguna parte. El día en que todos...

—Chist, chist —apaciguaba alguien.

Fredo decía:

—¿Qué pasa? Me parece que ya todos nos conocemos. —Pero bajaba la voz—. Bien. Repito que esto es hacerles el juego.

—El juego se lo haremos quedándonos al margen, dejando que ellos cocinen lo suyo y lo nuestro. Lo han hecho durante mucho tiempo y no desean más que seguir haciéndolo. (Goytisolo, L. 1958, p. 44)

La actuación conjunta implica una labor organizativa previa. Esta se hará en torno a la agrupación de intereses comunes. En ese punto nace la capacidad de relacionar igualdad de intereses de unos frente a otros. Los cambios, por tanto, también comienzan a operar en la mentalidad rural, lo que permitirá intentos por modificar las estructuras anquilosadas de poder y dominio que deberá intentar adaptarse a esos nuevos tiempos, aunque continuará teniendo a su favor las formas políticas y de coerción.

No obstante, desde el punto de vista de la creatividad artística, enfrentamos un periodo en que la imposibilidad de explicitar referencias a los acontecimientos por la tenaz labor de la censura favorece la focalización en otras cuestiones que permiten vislumbrar los cambios que ya se han iniciado y que constatan la asunción de una economía de mercado para el país. Por ejemplo, encontramos actitudes y formas de pensar que pretenden aunarse a los nuevos tiempos que se avecinan. En *El Sol amargo* el hijo mayor de la familia protagonista, Damián, pretende desarrollar una actividad empresarial en el sector turístico, uno de los que significarán el modelo desarrollista. Los diferentes intentos de conseguir que funcione su negocio pasan por fases alegóricas de la situación económica del país. En primer lugar, ese intento de crear un negocio, «emprender» como alude Santa (madre de la familia protagonista) en diversos momentos, que consiste en un pequeño restaurante alejado de la zona de influencia del recurso turístico en torno al cual gira toda la actividad del pueblo, próximo a Madrid y que es el trasunto de El Escorial. Hemos de tener en cuenta que el espacio del monasterio adquirirá un rango mítico como elemento esencial del modo en el

que el régimen quiere reflejar su representación del poder, en la que pretende aunar un pasado revivido, amplificado y glorificado al tiempo que lo quiere unir con las nuevas formas del estado franquista, proyectándolo como ejemplo en sus propuestas arquitectónicas, siendo «la referencia nacional de la nueva arquitectura» (Gracia y Ruiz Carnicer, 2001, p. 128). Además, fue el lugar escogido para que fuera enterrado, hasta su traslado al mausoleo del Valle de los Caídos, José Antonio Primo de Rivera. En este sentido, cobra mayor importancia la elección del autor por este edificio como reflejo simbólico de las ansias de justificación y reinterpretación del régimen en torno a un pasado que se requiere glorioso y cuyo presente es un conjunto histórico de escasos réditos, basados en un turismo afectado, como cualquier otro recurso de este tipo, por la temporalidad. Esta banalización del que había de ser símbolo de reencuentro entre un pasado memorable y un presente en construcción diluye con mayor fuerza estos intentos de representación.

En este espacio resignificado todos los pasos que realiza Damián para iniciar la actividad económica son un aviso del fracaso que acontecerá poco después. Cuanto más alejado del centro turístico esté situado el local de restauración, más barato será el alquiler, así que lo ubica en una ruta alejada de los flujos de turistas. No dispone de capital para poner en marcha la empresa, lo que le lleva a pedir un préstamo a sus tíos, que se niegan. Además, utiliza a toda la parte de la familia que acepta, excepto sus hermanos (aunque les obliga a trasladarse a vivir al local con su madre), como trabajadores. Más adelante, una vez iniciado el negocio, es patente su falta de previsión respecto a la lógica capitalista y del sector (la temporada intensiva del verano acaba de terminar). En su conjunto es un listado de errores continuados que les llevan al cierre. En un intento de sobrevivir, mantiene una pugna con la competencia, que se concreta por la vía del precio, y que le lleva a una rebaja sustancial del menú:

La puso sobre una mesa [la pizarra del menú] y borró con el paño que llevaba sobre el hombro la cifra “40”.

—¿Qué haces? —le preguntó Santa.

—¿Dónde está la tiza? —preguntó, a su vez, él.

—Yo la traigo —dijo Angustias.

Se la trajo, y Dámaso escribió con mucho cuidado “35”. (Nieto, 1977, p.107)

Esa competencia exclusivamente proyectada por la vía de los precios será la que asumirá la nueva política económica española, basada en una mano de obra extremadamente barata que alimentará las inversiones industriales «donde el factor de trabajo tiene cada vez menor importancia relativa» (Biescas, 1980, p. 126). Sus efectos negativos sobre el empleo se observarán en su plenitud en la década de los años setenta. Finalmente, el uso de su prima Angustias como mercancía para atraer a algún turista subraya un proceso de envilecimiento, quizá por inadaptación, en el seno de una familia que tan solo busca la supervivencia. En este descenso a los infiernos, toda la familia barrunta lo que ha de ser un fracaso sin límites, pero nadie hace nada para impedirlo. Esta impasibilidad, que recorría la época en muchos aspectos, opera como elemento que aviva la sensación de fracaso.

Los deseos de mejorar no son específicos de sociedades con economía de mercado. En los años cincuenta en España se ha originado un amplio retroceso en las condiciones de vida para la mayoría de la población (Moradiellos, 2000, p. 114) y hasta el año 1954 la economía no recupera el nivel previo a la guerra (Carr y Fusi, 1979, p. 184). A pesar de que la situación de amplía carestía de vida se prolongó gracias a las actitudes políticas del régimen, sintetizadas en la búsqueda de una autarquía económica que acabó fortaleciendo una sensación generalizada de parálisis social e inmovilismo. Como si el país se quedara en un punto muerto del devenir histórico, que dejaba embarrados los procesos de desarrollo. Esa pulsión de espera la encontramos de nuevo en *El sol amargo*. En un encuentro entre Santa y la Viuda (tendera que acogió al hijo pequeño de Santa, que muere atropellado durante la obra) y sobre la que hubo una sospecha de abusos sobre el chico:

Santa porfió, La Viuda acabó metiéndoselo en un bolsillo del delantal. Ya en la puerta le dijo:

—Si necesita algo, Santa...

—No, no.

—Sabe dónde me tiene.

—Gracias, Mercedes. ¿Qué tal van sus asuntos?

—Ya ve. Como todo el mundo: esperando. (Nieto, 1977, p. 245)

Es la espera el modo de actuación que predomina en los personajes de esta obra. La espera de tiempos mejores que se concretan en la temporada de verano. Pero ya sabemos que es un tiempo que aportará únicamente la continuidad hacia un futuro que seguirá siendo incierto. La afirmación final de la Viuda en este diálogo, extendiendo su situación a toda la población y convirtiendo en forma genérica y habitual su estado de ánimo, pero también su concepto de la vida. Enfatiza sobre las formas de pensamiento, que arrojan unos años en el que la incertidumbre por el futuro es superada por una paralización de la economía, la política y las vidas de quienes soportaban el momento histórico franquista. Además, su conjugación en ese gerundio perenne, que parece prolongar *ad infinitum* el momento concreto de no acción, extiende su fuerza sobre otros elementos importantes, como la concepción del tiempo o la actitud frente a la realidad imperante. La actitud y las palabras del personaje retratan unas formas dominantes de pensamiento inactivo, que se retira a la espera de acontecimientos. Contrasta con los intentos por cambiar las cosas y modificar su situación que gran parte de los personajes de la novela han intentado. El padre emigrando a Gijón y luego a Venezuela. El hijo mayor emprendiendo. Término que es utilizado en diversas ocasiones por él mismo para reforzar su postura de cambio. El hijo mediano tomando sus lecciones de inglés para abandonar la maleta de *souvenirs* y convertirse en guía, la parte más alta del escalafón profesional a la que un muchacho como él podría aspirar o incluso el pequeño al que, antes de morir, su madre le cambió de trabajo para que

consiguiera progresar. Todos esos intentos de transformación han sido un absoluto fracaso. En algunos casos, por condicionantes individuales (como la nula capacidad empresarial del hermano mayor) pero que, finalmente, los acontecimientos que se desarrollan, las formas económicas predominantes o la distribución del trabajo y sus reglamentaciones y la base inestable del sector y el momento económico catapultan hacia el fracaso. Por ello, la inacción de la Viuda (el hecho de su estado civil denota también inacción en sus formas social y administrativa) parece la forma más adecuada para soportar la situación. Desde un punto de vista histórico, observamos como es justo la posición opuesta la que se pretende abrir, con los cambios políticos, administrativos y macroeconómicos que ya se están produciendo a finales de la década y que se concretarán en el Plan de Estabilización de 1959. Comenzará el desarrollismo, como modelo ideológico de rápido crecimiento, que se adentrará en un capitalismo de formas poco redondeadas por otros factores limitantes que reduzcan sus efectos y consecuencias más negativas. Una forma cuasi antagónica a esa parálisis vivencial que minaba a la gran mayoría de la población.

Nos encontramos este anhelo por prosperar en otras obras de la época. En *Los olvidados* Emilio, un oficial calderero, solicita a Antonio, el protagonista, aprender el oficio de contable. Con sus estudios quiere acceder a una nueva realidad:

Emilio estaba harto de martillar, de limar y estañar. De andar siempre sucio y desgañado y oler mal. Quería ser una persona, poderse casar y tener una mujer como es debido. Los contables vivían como señores y él quería ser contable. ¿Para qué desilusionarle? (de Lera, 1960, p. 34)

Con esa pregunta final, elucubrada entre los pensamientos de Antonio, aparece dibujada la fortaleza con que se establece la división del trabajo en los años cincuenta y que nos remite a una estructuración social que acota y encasilla a una clase trabajadora, pobre y empobrecida, que no puede superar su situación. En este marco, esas aspiraciones por mejorar su situación comparecen alejadas de la realidad, imposibilitadas por la

institucionalización de draconianos marcos regulatorios⁷⁷ y costumbres sociales excluyentes. La dialéctica de clases no aparece apropiada por la fuerza del trabajo, que sólo busca sobrevivir, con la esperanza de mejorar envuelta en forma de un sueño no realizable.

La idea de prosperidad de trabajadores como Emilio no comulga con el momento previo a la aceptación del liberalismo en el que habita. Se repite en otras obras (*Donde la ciudad cambia su nombre, La mina, La zanja, Los clarines del miedo*, etc.) a través de diversos personajes que anhelan un cambio, pero que carecen de las condiciones para poder optar a él. No obstante, el cúmulo de esas formas de pensamiento y acuciados por la necesidad de supervivencia, facilitan la reorganización de la fuerza de Trabajo, que acepta las nuevas condiciones compitiendo a la baja sobre su salario, excluyendo a una parte por la imposibilidad de acceso a los requisitos demandados o emigrando en busca de una oportunidad, bien a zonas urbanas del interior del país, bien al extranjero.

Por tanto, debemos atender con particular cuidado y atención a estos dos elementos: el aprendizaje de la espera y la necesidad de cambio. Representan la destilación de los formas de pensamiento que necesita de unas prácticas sociales determinadas. En el trasfondo podríamos esbozar los mecanismos necesarios para entender un proceso de lucha por la hegemonía. En unas prevalece el ejercicio del dominio, que de forma coercitiva y pragmática ha conseguido transmitir las formas de pensamiento conservador, en el sentido evolutivo del término. Leyendo a Gramsci, a través de Raymond Williams (2000, p. 129), entendemos la distinción necesaria entre hegemonía y dominio. El franquismo logró el segundo, a través de sus prácticas represivas continuadas, pero la falta de concreción y unidad en sus formas ideológicas lastró su capacidad hegemónica. La espera de Alfredo en

⁷⁷ El Fuero del Trabajo promulgado en 1938 será la norma específica en este ámbito durante el franquismo, con una modificación parcial en el año 1958, para la regulación de los convenios colectivos, tal como hemos comentado anteriormente.

*Los bravos*⁷⁸, mientras intenta pescar de manera furtiva: «Oyó montar la carabina, al tiempo que le repetía la pregunta, pero no se movió, temiendo que el tiro le acertara. Quedó quieto, pegado al suelo, sin poder hacer otra cosa que esperar» (Fernández Santos, 1954, p. 33). También en *La mina*, en la que su protagonista se acerca a la plaza del pueblo en la busca de un jornal: «Es inútil que suba y hable con el secretario —se dijo Joaquín—. Seguro que no habrá trabajo, no hay nadie esperando» (López Salinas, 1960, p. 9). La dificultad de acceso a un trabajo que permita vivir trastoca la idea del tiempo y su avance. Para ellos la vida parece formar parte de una larga espera.

Acudimos de nuevo a *El sol amargo* para ilustrar el modo en que el ejercicio de distintas ocupaciones en determinados sectores económicos predominan las maneras informales, porque la regulación se comienza a producir en esos momentos. Del mismo modo, advertimos cómo se produce un equilibrio entre la oferta y la demanda turística e incluso la existencia de cierta regulación, a base del trato reiterado derivado en costumbre, en cuanto a los pagos y costes de los servicios. Por ejemplo, los veinte duros por visita a los que alude Serafín (Nieto, 1977, p. 62) será objeto de causa que esgrimirá para denegar sus servicios a un turista por parte de Octavio (Nieto, 1977, p. 126). Sobre los precios de los servicios de guía y la regulación de la profesión la trama nos llevará hasta Dámaso, el hermano mayor huido del pueblo al que regresa como guía no habilitado, lo que costará la denuncia de los guías locales, ante la abstención de su hermano Mateo (Nieto, 1977, p. 222-224). En esa actitud cuasi gremial se abre una brecha que nos permite identificar los cambios que transformarán la economía española, cerrada e iliberal, hacia una economía de mercado. Es la contradicción, reflejada en esa pugna, por defender unos derechos adquiridos, esgrimiendo la costumbre ante una realidad económica que transmuta al liberalismo. Se intuye que la fuerza que puedan tener los autóctonos respecto al empuje del fenómeno

⁷⁸ Jesús Fernández Santos. (1954). *Los bravos*. Destino.

turístico será mínima y que, finalmente, deberán aceptar las nuevas reglas o abandonar esa opción profesional. De hecho, su resignación frente a los viajes organizados desde la capital con guías propios es la que alimenta y refuerza su respuesta visceral al intento de Dámaso de ejercer de guía en su territorio. El recurso a la Guardia Civil, como ejemplificación del uso autorizado de la fuerza, queda aguado ante el pago de una multa, dejando como único elemento de coacción el escarnio público, mediante los insultos y la persecución en su paseillo hasta los calabozos, por ser persona conocida y oriunda:

Entonces llegó a sus oídos un griterío bronco, del que sobresalían los insultos de Ernesto y Aurelio [guías locales].

—¡Trujimán! ¡Trujimán!

—¡Ladrón!

—¡Hijo de...!

[Mateo] Miró hacia allí. Vio a su hermano Dámaso frente a los guardias, y los puños airados que se elevaban sobre las cabezas en dirección a su cara. Los turistas que salían con él formaban un corro alborotado, que pronto se abrió para dejar paso a las dos figuras de uniforme verde que caminaban llevando a Dámaso en medio. (Nieto, 1977, p. 224-225).

En este momento específico la transmutación que se avecina se deja entrever. La transformación ideológica que necesita el régimen para afianzar su perpetuación como modelo de gobierno y de dominio aflora con nitidez en pasajes como este. La aceptación de que el modelo y las formas económicas se han de variar, y a gran rapidez, dejan paso a las respuestas cuasi automáticas, y por tanto, asumidas, aprendidas y repetidas secularmente, de personajes identificados con las formas culturales pasadas y que, ante los cambios que ya se introducen y modifican sus trabajos y vidas, solo tienen estas formas de representación de la frustración y el descontento como espita de salida de sus rencores, miedos, carencias y, sobre todo, de la imposibilidad para poder hacer frente a lo que ya

construye ideológicamente su presente. Otro ejemplo que ilustra este tipo de reacciones defensivas, sobre situaciones que sobrepasan las habilidades de algunos personajes, lo leemos en *Los clarines del miedo*. Ese «miedo» se desplaza a través de la obra en sus párrafos y se incrusta en sus frases. Aparece, en su forma más atávica, en palabras del «Aceituno»: «Tenía más miedo que hambre y eso que casi ningún día comía caliente. ¡Maldita sea!» (de Lera, 1958, p. 23). Es la muestra de personajes que, descolocados ante los cambios, no consiguen asimilar su inmediatez e irreversibilidad y reaccionan de la única manera que saben, aprendida por la experiencia propia y la acumulación de formas y procedimientos que se les han transmitido como elementos culturales básicos. Ahora estos, sin embargo, comienzan a mostrar síntomas de su agotamiento e inutilidad frente al flamante paradigma económico, que trae asociados los nuevos modos de interacción cultural, que desbordan los aprendidos y acumulados durante generaciones.

3.4. La representación del trabajo: mutabilidad laboral.

La representación del trabajo, la descripción del subempleo, la reseña del desempleo y sus relaciones de desigualdad se constituyen en asuntos con un número significativo de ejemplos en las obras realistas. Es, de hecho, «una constante en la temática del medio siglo» (Sanz Villanueva, 1980, p. 184). Consiste, por tanto, en una forma de representación preeminente en el realismo de los años cincuenta y sesenta del siglo xx. Como comentamos anteriormente, aparece como el tema substancial en novelas, por citar algunos ejemplos, como *Funcionario público* (1956), *Gran Sol* (1957), *Central eléctrica* (1958), *La mina* (1960), *La criba* (1961), *El sol amargo* (1961), *La zanja* (1961), *Ajena crece la hierba* (1962) o *Dos días de septiembre* (1962). De este modo, Gil Casado lo convierte en una de las categorías para estructurar⁷⁹, y estudiar estas obras (1973, p. 148) y Sanz Villanueva lo sitúa encabezando la temática realista (1980, p. 179) o Sobejano lo incluye como característica de las obras y

⁷⁹ Aunque realiza una división espacial entre zonas rurales y urbanas en dos categorías: *el campo*, por un lado y *el obrero y empleado*, por otro.

autores que agrupa en torno a la categoría «hacia el pueblo» (2005, p. 262). El trabajo, su división y los diferentes tipos de ejecución que conlleva son parte inherente de las estructuras esenciales de cualquier sociedad. Produce *outputs* que se canalizan a través de una redistribución establecida, que constata el grado de desigualdad. Genera redes de relaciones múltiples y jerarquizadas. Pero, además, es el foco a través del cual visualizamos con mayor nitidez los principales entresijos en un modelo social, las estructuras económicas y políticas que lo determinan, así como sus expresiones más interiorizadas, camufladas habitualmente, como procesos naturalizados de poder y autoridad. Como las relaciones de trabajo implican relaciones de desigualdad y sus formas de expresión fomentan la aparición de conflictos, más o menos latentes, su representación comporta la oportunidad para reflejarlos. Desde el punto de vista de los autores que nos atañen, se convirtió en una poderosa herramienta para desarrollar su obra. Por un lado, permitía la justificación coyuntural para que la censura no apreciara la existencia, en tanto era «una mera plasmación de hechos», de las formas de una ideología contraria a la del régimen. Por otro lado, servía para contribuir a la decisión del autor por dar luz a algunos de los elementos de inequidad más evidentes, que pudieran coadyuvar a mostrar una ruptura del «conformismo social» (Goytisolo, J., 1967, p. 46).

El acercamiento descriptivo a las tareas de trabajadores de todo tipo, condición y cualificación, mediante el uso de recursos como la explicitación pormenorizada de la esfera del trabajo y sus interrelaciones, implica la posibilidad de ejercer una certificación sobre la situación económica y social en la que se desenvuelven, pese a los esfuerzos del régimen por ocultar, maquillar o deformar la imagen que proyectaba. El detalle minucioso de las habilidades, tareas, labores, ocupaciones o medios de mineros, peones, temporeros u obreros industriales, pone de manifiesto las asfixiantes condiciones de las clases trabajadoras y subalternas. Su narración se despliega a través de párrafos y capítulos que ilustran un calco de la realidad que pretende desplegarse como correlato que permite

matizar, desdibujar o incluso subvertir las representaciones simbólicas que la ideología franquista en construcción intenta cimentar. Además, esto se complementa con el retrato de sus miedos, desconfianzas, esperanzas o ilusiones. De este modo, se contextualiza la labor que ejercen, proyectando el caso individual hacia una escena colectiva, como elemento constituyente de un grupo social mayor, en una búsqueda de pertenencia de clase (*La mina*), de la constatación de la desigualdad (*Dos días de septiembre*, *Los olvidados*, *La piqueta*), las duras y malas condiciones laborales que imponen un oscuro horizonte vital (*Funcionario público*, *Gran Sol*, *Los enanos*) o de la naturalización de fenómenos cada vez más presentes en la realidad española (por ejemplo el chabolismo en *La piqueta*, *Tiempo de silencio* o *Nuevas amistades*).

Las dificultades económicas son asumidas como inherentes a la situación del país. No obstante, la forma en que se concretan esas restricciones nos empuja a inferir un reparto desigual en sus causas y en la carga de las mismas. Como leemos en *La piqueta*⁸⁰:

Las órdenes de pago las daba directamente el Consejo de la Administración y, debido a lo mismo, era un dinero que llegaba con sigilo y no se registraba en ningún libro. El personal obrero, por otro lado, tampoco tenía motivo para escandalizarse: la vida estaba difícil para todos. (Ferres, 1959, p. 45)

Las formas jerarquizadas del modelo empresarial facilitaban el traslado de la responsabilidad hacia abajo, al tiempo que con políticas paternalistas se intentaba desvanecer las patentes formas de explotación que se generaban en su seno. Mientras la responsabilidad resbalaba peligrosamente por la pirámide de poder hacia los que conformaban sus bases, los mecanismos de redistribución del beneficio desembocaban en la cúspide. Por ello, en estas obras encontramos esas marcas de clase, que distinguen, discriminan y determinan el carácter de esas relaciones desiguales y componen una ordenación establecida que nutre y alienta un modelo específico de sociedad. Ante el

⁸⁰ Antonio Ferres. (1959). *La piqueta*. Destino.

implacable patrón del Aril, en la novela *Gran Sol*, los marinos constatan el poder de decisión de la empresa frente al trabajador:

—No se ha visto otro igual en todo el Cantábrico.

—Todos son iguales —dijo Celso—. Todos mandan

Éste es como todos en peor —afirmó Sas—. En mucho peor. Calla, calla y hace las suyas. Buen bicho para poca red. Ya nos dará algún disgusto. Con él no hay marea sin disgusto. (Aldecoa, 2003, p. 102-103)

Los marinos confirman el modelo de relación laboral, que en un entorno de extrema dureza, como en el que desempeñan su trabajo, no les confiere posibilidad de cambio: «Si no fuera por lo que hay en tierra me había desembarcado» (Aldecoa, 2003, p. 100). Una vez más, la situación económica y la existencia de un contingente de desempleados que busca su oportunidad lastra cualquier opción de cambio.

En este tipo de organización social, el dispositivo de justificación, que naturaliza las relaciones sociales de desigualdad en la recompensa del esfuerzo, se apoya en formatos jerárquicos que permiten al explotado confirmar que existe una categoría inferior por debajo de él, que le otorga una cierta sensación de alivio, al no ser el último eslabón, al tiempo que dificulta la posibilidad de reconocimiento como una misma clase, con mismos derechos e intereses. A todo ello, ayudaba el mantenimiento de una concepción cultural en el que hombres y mujeres ejercían su trabajo de formas diferentes y desiguales:

La fábrica de bombillas tenía naves largas, grandes, con cubiertas de dos aguas, apoyadas en cerchas y tirantes de hierro, naves inmensas donde trabajaban cientos de muchachas. Hacían el mismo trabajo que los hombres y les pagaban menos. (Ferres, 1959, p. 45)

Además, cuando las mujeres realizan su trabajo deben añadir una carga mayor al ser representadas como provocadoras de un agravio comparativo con el hombre que no trabaja o no recibe la compensación suficiente, como leemos en *Funcionario público*:

—¿Sabe? Eso es lo que me humilla: que trabaje ella. Que mantenga ella la casa, mientras yo salgo al puente a tomar el sol. Cuando el hombre se lleva a casa una peseta, una cochina peseta, ganada con el sudor de su frente, puede sentirse el amo. ¿Comprende? ¡El amo! Pero así... Vuelve a escupir. Se mesa los cabellos. Pablo le contempla ahora con interés. Aquel hombre acaba de descubrirle un mundo nuevo, algo que le permite crecer a sus propios ojos y alzarse algunos codos sobre Teresa. Después... está su trabajo. Tiene salud... (Medio, 2014, p. 159)

La representación del trabajo de la mujer quedó sepultada en los paradigmas interpretativos, acoplando su presencia como un añadido sobre el que se consideraba objeto fundamental de estudio, el papel de los hombres en el ámbito laboral. Cuestión que ha sido superada por interpretaciones más recientes en las que el papel de las mujeres ocupa un decisivo espacio en el campo de investigación (Sarasúa y Molinero, 2008; Nash, 2015). En estos dos fragmentos anteriores son representadas parte de las condiciones en que son vistas las mujeres, en tanto su relación con el trabajo, sea este formalizado y por cuenta ajena o informal y arrinconado en el espacio del hogar. En cualquiera de ellos guarda una posición habitualmente invisibilizada, como complemento en el mejor de los casos, secundario en la mayoría. No obstante, en algunas de estas obras, de una forma más patente en la de Dolores Medio, cristalizan lo suficiente para poder conseguir una cierta entidad para el lector que puede ver dibujado con detalle los elementos característicos del trabajo doméstico y las implicaciones personales, psicológicas y físicas que comporta (Somolinos, 2019, p. 232).

Por otro lado, tenemos la representación en espacios con una acusada marca que evidencia su naturaleza laboral. De este modo, cuando López Salinas describe las condiciones laborales de los trabajadores en *La mina* no debe esforzarse por adjetivar su dureza, ni tampoco para subrayar la diferencia de recompensa entre los que venden su fuerza de trabajo y los que la utilizan, aprovechando su excedente. «Tan solo» debe intentar retratarla. De este modo sus descripciones, laboriosas y detalladas, prenden en la conciencia del que

recibe sus escritos. Atendemos a la descripción de lo que ve Joaquín, «Granaíno», recién llegado a la mina, tras emigrar desde Andalucía:

El aire se iba espesando. El techo de la galería se hacía más próximo. El aire, según se acercaban al frente de corte, parecía hervir. Los ventiladores quedaban lejos, atrás. Olía a tierra fermentada, a heces, a porquerías de hombres y animales que nadie se ocupaba en retirar. A agua sucia, estancada, podrida.

—Sí, aquí nadie hace caso de la limpieza, y luego a uno se le meten los bichos en la tripa y se pone malo y se muere. (López Salinas, 1960, p. 88)

Las primeras sensaciones que provocan las lamentables y nocivas condiciones ambientales del tajo se manifiestan por la carencia de aire respirable y la naturaleza de los olores que inundan el espacio de trabajo. La vista queda relegada a un sentido secundario, porque apenas existe iluminación. El agua recibe una triple adjetivación que denota un proceso gradual e irreversible: «sucia, estancada, podrida» que parece anticipar la suerte de los mineros. Continúa la descripción, que ya ha conseguido la atención del lector y que avanza en la mina de la mano del protagonista:

Algunas ratas mordisquean el costillar del entibado. Surgen a derecha e izquierda de la galería las bocas negras que buscan el hilo de los filones. Por ellas se meten los hombres con sus herramientas al hombro. El aire tiene consistencia, parece poder morderse. Los barreneros y escombreros, vestidos de tierra negra, se esfuerzan con punterolas y martillos. De tarde en tarde se escucha la voz grave de los barrenos, el alerta que los precede. Cantan y gritan los hombres durante su trabajo. (López Salinas, 1960, p. 88)

El recorrido por el pozo impresiona con la misma viveza al trabajador novato que se ha de incorporar al tajo como al lector, que se enfrenta a la constatación de unas condiciones de trabajo que solo pueden augurar penurias y explotación. Los detalles realzan la verosimilitud del relato. Asimismo enfatizan las condiciones en que se presentan los trabajos y subrayan la precariedad en que se ejercen. Por ejemplo, en *Los olvidados* las

mujeres que habitan en el poblado chabolista se retiran del vertedero en su búsqueda diaria de materiales diversos para vender:

La mansa lluvia calaba los gruesos chaquetones remendados, y las mujeres se dieron mucha prisa en acabar la tarea. A la hora escasa de trabajo comenzó el desfile en desbandada. Volvían con un lastimoso aspecto, manchadas cara y manos con el negro barrillo de las escorias, desgredadas las pelambres, con mechones pegados a las mejillas y a las frentes. El viento empujaba ciñéndoles los andrajos. Marchaban con las espaldas curvadas bajo el peso de los sacos, con la cabeza caída. Con paso inseguro. (de Lera, 1960, p. 204)

Aunque el autor recarga la descripción, confiriéndole una cierta exageración a la escena, consigue iluminar una zona totalmente oscurecida del extrarradio. Sin duda, la penalidad de la tarea de estas mujeres mantiene un hilo de continuidad con el de los mineros, más allá de elementos diferenciales evidentes (trabajo por cuenta ajeno frente a trabajo informal, remuneración continuada, relación de partes empresario y trabajador reconocidas). Es en ese punto común que transita por la necesidad de realizar una serie de prácticas laborales en condiciones totalmente desfavorables en una coyuntura económica negativa que se alarga en el tiempo por motivos políticos. Incluso en las formas descriptivas encontramos ese punto de unión visual en esos «barreneros y escombreros, vestidos de tierra negra», que describe López Pacheco y esas mujeres que esboza de Lera «con un lastimoso aspecto, manchadas cara y manos con el negro barrillo de las escorias».

Al hablar de los mineros, López Pacheco los inscribe en la realidad de su época. Del mismo modo que Lera, al enfocar su escritura sobre un miserable vertedero y explicar lo que percibe, hace tangibles a las personas que malviven en él. Como hace también Dolores Medio, desglosando las pésimas condiciones de los funcionarios e incluyendo en su narración amplios textos de noticias contemporáneas que hablan de ello (Montejo Gurruchaga, 2010, p. 137) y haciendo patente la vinculación entre lo que la prensa dice y aquello que le dejan decir, relacionando la publicación con el consentimiento estatal previo

para ello: «Un periódico no puede hacer un comentario de esta clase si no estuviera seguro de que el problema iba a resolverse» (Medio, 2014, p. 105).

Por tanto, estas narraciones parecen ejercer una función notarial. Dando fe de lo que ocurre, aunque no se quiera observar. En verdad podrían ser las crónicas de un periodista que realiza un reportaje de temática social. Sin embargo, es una obra de ficción la que nos traslada a las duras condiciones de los mineros, las mujeres del vertedero o el conjunto de trabajadores españoles. En esta tesis abundó Juan Goytisolo para entender mejor el fenómeno del realismo español de la segunda mitad del siglo xx:

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. (Goytisolo, J., 1976, p. 60)

En este sentido, entendemos como López Salinas despliega su relato minucioso sin dejar margen al descanso ni la imaginación, fluyendo con dureza hacia el receptor de sus palabras del mismo modo que a Joaquín le está golpeando su nueva realidad laboral.

Hasta los contrapozos y coladeros, por las galerías transversales, hay trozos por donde los mineros tienen que caminar encorvados, casi de rodillas. El transporte se hace a mano, a costillas, en serones y cubos. Los escombreros, doblado el espinazo, descansan el serón sobre el muslo derecho y, paso a paso, lo llevan junto a las vagonetas. Sudan y resudan, y el polvo forma una costra oscura en sus cuerpos desnudos. El sudor les resbala, brillante y aceitoso. Por la explanación del agujero se forman arroyos de agua que se confunden con el sudor del gran trabajo de los hombres y las máquinas. (López Salinas, 1960, p. 57)

El reflejo de unas circunstancias extremas, que implican una situación generalizada en la mina con un pésimo medio ambiente en el que ejecutar las tareas, prefigura formas de explotación que se extienden a lo largo de la obra. Las imágenes que nos traslada López

Salinas parecen obtenidas de testimonios pretéritos, como los que recogió el médico José Parés en las minas de Almadén en el siglo xviii, recuperados por Alfredo Menéndez:

Parés aportó una amplia relación de los riesgos ocupacionales a que estaban expuestos los mineros. Señaló las principales causas de siniestralidad interior: la explosión intempestiva de barrenos, las caídas por los pozos durante los desplazamientos verticales y los desprendimientos de piedras o hundimientos, a los que añadió los riesgos ocasionales de incendio e inundaciones. (1991, p. 24)

Este panorama laboral, que ya anuncia desde sus primeras líneas las mortales consecuencias que provocará, es moldeado por el autor que apunta durante su relato la necesidad de una organización de los mineros para mejorar sus condiciones, cuestión que se va haciendo más patente en la parte final del libro: «La catástrofe había nivelado las conciencias haciendo tabla rasa entre los distintos puntos» (López Pacheco, 1960, p. 151). En este sentido, en el año 1956, cuatro años antes de la publicación de *La mina*, las movilizaciones en los pozos de Asturias obtuvieron éxito, cediendo la patronal a sus exigencias (Soto Carmona, 1998, p. 51). Las huelgas siguen formando parte del acervo cultural de los trabajadores como práctica colectiva y aglutinante y su recordatorio permite mantenerlas en su horizonte de expectativas. La huelga aparece en otras obras de la época. En *El sol amargo*, asistimos a un diálogo entre Santa, la madre protagonista, y otra de las mujeres que lava la ropa en el arroyo para establecimientos turísticos. A través de su conversación se descuelga el concepto de una de las formas de reivindicación y lucha de los trabajadores más efectiva:

—Pues qué, ¿se ha decretado alguna huelga?

—¿Huelga? Aquí ya se sabe que las únicas huelgas son las obligadas por falta de trabajo, o esa la que la llaman la del hambre. Esta nuestra es una huelga de pura necesidad. Huelga. (Nieto, 1977, p. 178)

La fórmula que se utiliza para mostrar la extrañeza por la situación que se ha producido (las lavanderas no pueden realizar su actividad porque unas obras de canalización han secado el lecho del arroyo) implica una otorgación de autoridad explícita a estas mujeres trabajadoras sobre una fórmula de reivindicación obrera típica que quedó fuera de la legalidad

franquista, primero a través de la promulgación del Fuero del Trabajo en 1938⁸¹ y después con su tipificación como delito de sedición en el artículo 222 del Código Penal en 1944⁸². Pese a ello, como hemos recordado más arriba, ya se habían producido huelgas de manera reciente. En el texto de Nieto es una alusión a una formulación explícita, que además se vincula con la situación precaria de la trabajadora que la utiliza, ofreciendo en la misma respuesta una correlación y argumentación entre huelga, hambre y necesidad. Estas palabras no son recogidas en boca de mineros, obreros industriales ni campesinos, sino en el de una mujer trabajadora que limpia ocasionalmente la ropa sucia que genera el turismo cultural del momento.

Por tanto, debemos entender la importancia de esas movilizaciones de la segunda mitad de los años cincuenta y el impacto y resultados que generaron. Sirvieron para comenzar a recuperar las formas de organización sindical de clase y exhibir su efectividad en los estrechos márgenes que dejaba el franquismo. Provocaron un doble movimiento, primero de extensión a otros sectores que desbordaba los tradicionales que concentraban un alto grado de conciencia de clase. El segundo, es la recuperación del hilo conductor que unía la situación y movilizaciones presentes con el pasado del movimiento obrero, sus condiciones de trabajo y su práctica en los conflictos; porque es «la activación de todos estos elementos en un contexto determinado: el contexto del conflicto» (Domènech, X., 2012, p. 13). De este modo, los diversos pasajes de *La mina* sirven de vínculo entre el recordatorio de ese pasado lejano, que aún permanece actual (con unas condiciones extremadamente duras similares a las narradas por José Parés en el siglo xviii) con un presente de movilizaciones que comienzan a hacer frente a las prohibiciones gubernamentales y las imposiciones de la patronal. Otro ejemplo en el que podemos relacionar esas situaciones lo obtenemos en los

⁸¹ «Los actos individuales o colectivos que de algún modo turben la normalidad de la producción o atenten contra ella, serán considerados como delitos de lesa patria» en el punto XI.2 del Fuero del trabajo.

⁸² «Serán castigados como reos de sedición: [...] 3.º Las huelgas de obreros».

pasajes en los que se ilustran los efectos nocivos del mercurio, que son asumidos con una mezcla de culpabilidad y resignación por los mineros:

—El desgraciao éste, el muerto de hambre. Me ha dicho que no me puedo acostar con una mujer — replicó García con la mano derecha escondida tras de la espalda.

Ruiz se puso serio.

—Tú no tienes derecho a burlarte del García; a todos los que andan con el mercurio les pasa lo mismo. A ti mismo, si hubieras trabajao. Anda, daros la mano y vayamos a beber vino.

—Yo no he querido ofenderle —dijo Pedro. (López Salinas, 1960, p. 64)

Ciento ochenta años antes Parés ya anunciaba la intoxicación por mercurio:

La penetración de los ((hálitos mercuriales)) [sic] en los cuerpos de los operarios se realizaba a través de los poros de la piel, por la deglución de partículas que impregnasen las aguas y alimentos que ingerían los trabajadores y, de manera muy especial, mediante la respiración. (Menéndez, 1991, p. 24)

Transcurridos los siglos, los trabajadores siguen acusando las peligrosas condiciones en las que ejercer sus tareas en pleno siglo xx. Aunque en muchas de sus quejas asome esa resignación que comentábamos anteriormente, la obra avanza con el propósito de enseñar la capacidad de acción que da la unidad. El aprendizaje del miedo, que se ha ejercitado durante toda la década de los años cuarenta y parte de los cincuenta, provoca que las manifestaciones públicas sobre la importancia o el sentido de una respuesta conjunta a sus problemas siempre estén mediatizadas por el cálculo de sus consecuencias. Entre la cuadrilla de *La mina* surge la situación:

Los hombres se vuelven para mirar al capataz. Sus caras están llenas de odio y desesperación. Algo irremediable se lee en sus ojos, en la protesta de sus manos que se agitan nerviosamente. Porque ahora no se trata de algo sin importancia, se trata de respirar, de que el aire no haya que atraparlo a mordiscos, de que pongan otro compresor. De que activen suficientemente las galerías, de que no se hunda el cielo de la mina como hace dos años, como hace cinco años.

—¿Qué podíamos hacer? —López habla en voz alta preguntándose a sí mismo.

Los de la cuadrilla están pensando. Hay una dureza de piedra en sus miradas.

—Siempre se puede hacer algo —concluye finalmente García.

—Deberíamos denunciarlo —murmura Ruiz, «el Asturiano».

—No hay nada que hacer más que aguantarse.

—No te servirá de nada, «Asturiano». No servirá de nada el denunciarlo.

—Son unos hijos de mala madre.

—Había que pasarlos por la piedra.

—A lo mejor nos echan y adónde va uno.

—Tienen las cartas en la mano.

«El Asturiano» sigue dando vueltas a la misma idea. «Si vamos solos —se dice —, los de la cuarta galería no conseguiremos nada importante.» El suprimir los destajos y el quitar las primas de producción era un aviso para los mineros.

—Tendríamos que protestar todos, todos los del pozo. Toda la cuenca. (López Salinas, 1960, p. 179)

La presencia del minero conocido como «El Asturiano» vincula a la cuadrilla con las explotaciones mineras del norte, donde unos años antes se han producido importantes movilizaciones. Por tanto, atendemos a una muestra de cómo puede funcionar esa escalada de movilizaciones, que presenta como condición previa la toma de conciencia del trabajador y la asunción de su pertenencia a una clase y la necesidad de unidad para obtener éxito. Esa última acotación: «Toda la cuenca» pone de manifiesto la superación de la primera barrera respecto a la diagnosis de su situación. Además, la figura del minero asturiano aporta la experiencia vivida, relatada a través de los recuerdos en los que la huelga de 1934 aparece tangencialmente frente a sus recuerdos personales, pero que se inscriben plenamente en la construcción del relato de legitimación de la lucha. Se trasluce a través de este personaje un proceso fundamental para la reconstitución del movimiento obrero en este periodo, que consiste en la transmisión de las viejas prácticas de lucha obrera con el momento específico en el que se desarrolla el conflicto. Es lo que Xavier Domènech denomina «la tradición transmitida» (2012, p. 205). De este modo, «El Asturiano» ocupa la

función que permite vincular la situación de la cuenca de Los Llanos (en la que transcurre la acción de la novela) con la de otras y con el relato histórico de la lucha de los mineros. Goza del respeto de sus compañeros y por eso le escuchan atentamente:

Todas las cuencas estaban en huelga y los mineros revueltos; en algunos pozos se metieron y no dejaban bajar a nadie. Las mujeres les echaban la comida por las chimeneas de ventilación por medio de cuerdas. Por la sierra, algunos grupos andaban a tiros con la tropa y llegaron más refuerzos. En aquellos días, la vida no valía un culín de sidra. Un soldao o un guardia civil que se descuidara, iba aviao. Al revolver cualquier esquina lo daban de palos o de pedradas. (López Salinas, 1960, p. 103)

Pero los hechos más recientes de finales de los cincuenta imbrican toda la exposición, dotándola de contenido, continuidad y coherencia en el momento de la redacción y publicación de la obra. López Salinas parece preparar un manual de concienciación mediante el relato asfixiante de estos trabajadores que no sobrevivirán al final de la novela. Los derechos laborales se deshacen frente al poder de la empresa, con una legislación que olvida el papel del estado como mediador y bascula su acción en favor de los intereses patronales:

— Ya veréis —dijo Ventura—. Ya lo veréis. Como vendan la pareja, al bou no vais vosotros. Irá Gato Rojo, sí yo quiero, pero vosotros no vais porque me lo dijo el armador

— Nos tendrán que indemnizar en gordo — dijo Manuel Espina—. Para eso hay leyes.

— Os darán dos pesetas — respondió Ventura.

Juan Antonio acusaba los remusgos del miedo.

— No se puede poner en el muelle a un padre de familia, porque vendan la pareja

— Vete con los barcos a Vigo replicó Ventura. (Aldecoa, 2003: 110)

La apariencia de una legislación laboral protectora con los trabajadores, basada en una retórica trasnochada se disuelve ante la crudeza de las condiciones materiales efectivas. Una

vez más, la opción es la emigración, esta vez interior, pero no garantiza una mejora de las condiciones: «Si no llega lo que se saca en casa, va a llegar estando en Vigo» (Aldecoa, 2003, p. 110). El horizonte laboral se torna oscuro frente a un modelo legal que rechaza la naturaleza dialéctica de las relaciones de trabajo y, al tiempo, aboga por decantarse por la parte más fuerte de esa relación.

Esos acontecimientos, que evidencian el incremento de la conflictividad en el ámbito laboral, negada sistemáticamente por el aparato de propaganda franquista y que recorren la segunda mitad de la década de los cincuenta, son cercanos a la percepción del lector contemporáneo y afloran también en *El sol amargo*, mediante testimonios alejados, que focalizan en un personaje, dotándolo de una apariencia de verdad propia, de impresión individual, que puede fácilmente contradecirse por subjetiva. De este modo, a través de la lectura de la carta del padre (de la familia protagonista) emigrado, se nos abre una importante ventana de información sobre la realidad inmediata de la situación económica:

—Aquí dicen que antes era distinto y había mucho trabajo, pero ahora sobre gente por todos los lados y hasta a los que estaban colocados les han quitado las horas extraordinarias con la estabilización. Yo no quería ir tan largo, a un país que no sabes si te resultará bien o mal, pero aquí no están los tiempos para hacer carrera con la llana, el nivel y la paleta. Ni con ninguna otra herramienta de trabajo, por eso creo que lo mejor es hacer de tripas corazón y emigrar. (Nieto, 1977, p. 57)

El padre ha emigrado a Avilés (Nieto, 1977, p. 46), uno de los puntales industriales del Norte peninsular. No obstante, las noticias que reporta el padre dibujan una realidad de parón económico que es atribuido, sin tapujos, a las medidas del Plan de Estabilización, iniciado en 1959. La inclusión de esa coletilla: «con la estabilización» implica un señalamiento directo a las políticas del gobierno franquista, así como un otorgamiento de responsabilidad de las consecuencias negativas que, en última instancia, impulsan al padre a emigrar a Venezuela. Este planteamiento nos acerca más al enjuiciamiento y la actitud que

podieron adoptar muchos ciudadanos ante las políticas de ajuste que se hicieron a partir del nuevo gobierno de 1957. Hemos de recordar que la situación que precedió esas políticas de estabilización ya implicaba unas duras condiciones de vida para la población, como consecuencias, entre otras, de alteraciones económicas como el aumento de la deuda pública. Entre las principales críticas a la política económica impulsada desde 1957 destaca «su desprecio de las consecuencias sociales de ese desarrollo» (Carr y Fusi, 1979, p. 82), que impactaron con intensidad «debido a la dureza de las medidas restrictivas o propiamente estabilizadoras» (García Delgado, 2006, p. 189). Por tanto, la lectura de estas cuestiones en una obra como la de Nieto, pudiera reforzar una cierta prevención sobre las políticas que se estaban implantando, a pesar de la propaganda organizada en todos los frentes a su alcance (medios de comunicación y entretenimiento entre otros). A modo de ejemplo, en el noticiario del No-Do de tres de agosto de 1959 se incluye en los primeros minutos de su metraje la presentación del Plan de Estabilización por los ministros de Hacienda, Navarro Rubio y Comercio, Ullastres, ante las cortes franquistas. El resumen que recita el locutor de las dos intervenciones indica el camino que se emprende con este plan y avanza las consecuencias que ya se sufrían en esos momentos:

La liberalización prevista por el gobierno, dice el señor Navarro Rubio, significa el paso de una economía de escasez a otra de suficiencia. La contención del crédito es la corrección que la economía impone a los que no supieron medir el corto alcance de los momentos fáciles. La lucha contra la inflación es el mejor de todos los servicios que podemos prestar a las clases modestas. Los únicos pueblos capaces de sobrevivir son los que se saben de renunciamentos y esfuerzos. (NO-DO N865A, 1959, 0':32"-1':08")

El esfuerzo propagandístico fue significativo. En el diario *ABC* del día veintinueve de julio de ese mismo año podíamos leer, como subtítulo en la página veintitrés, de nuevo la frase anticipatoria: «Los únicos pueblos capaces de sobrevivir son los que se saben de renunciamentos y esfuerzos». Este y otros diarios dedicaron extensas crónicas a exponer el

conjunto de directrices que implicaban un cambio decisivo en el modelo económico⁸³. Tan solo dos años más tarde de este desembarco mediático, que representa la importancia simbólica del Plan de Estabilización otorgada por el régimen, Nieto ya nos presenta sus consecuencias, plasmadas desde la experiencia popular. La conversión de esos expresivos «renunciamientos y esfuerzos» en políticas de mayores sacrificios para «las clases modestas» es un relato que, este y otros escritores, constatarán como efecto del modelo político y económico vigente. Serán esas clases modestas las que sufran el fuerte viraje económico del régimen, que ahondará en las delicadas desigualdades existentes y acabará empujando a grandes bolsas de esa población a un flujo migratorio en busca de alguna posibilidad de supervivencia.

Sobre estas exigencias de cambio económico que se externalizaron hacia el conjunto de la población más vulnerable sus consecuencias más negativas, ya podemos leer un anticipo de lo que finalmente acabará sucediendo en *Los otros*⁸⁴. En el relato un modesto empleado reflexiona sobre qué es la riqueza de un país y ya apunta (tres años antes de la aprobación del Plan de Estabilización) hacia quién sufrirá con mayor dureza sus consecuencias:

En ocasiones ha expuesto al contable lo precario de su situación, y cómo con el sueldo que le pagan, no puede pensar ni en casarse; [...] pero su jefe inmediato [...] asegura que si se aumentarían los sueldos el comercio y la industria se arruinarían y que, por si fuera poco, se produciría de nuevo una inflación, como ocurre en los países donde los sueldos son elevados. A él no se le alcanza de qué puede servir la prosperidad de unos entes abstractos como son la industria el comercio y la nación, si en cambio los hombres, los ciudadanos viven pobremente. La única prosperidad real es la de los individuos. Y la nación sería rica si él, [...] auxiliar contable, pudiera casarse [...] y tener hijos, pagar el alquiler de un piso, comer dos veces al día, vestirse decentemente, tener una radio e ir al cine una vez por semana. (Romero, 1956, p. 95)

⁸³ Por ejemplo, el diario *ABC* le dedicó a la explicación del Plan de Estabilización y sus implicaciones las páginas 23 a 35 en su edición de Madrid del 29 de julio de 1959. En esa misma fecha, *La Vanguardia* le dedicó la totalidad de las páginas 3 a 7.

⁸⁴ Luis Romero, (1956). Destino.

En unas pocas frases queda expuesta la situación individual de un trabajador que permite inferir, a través de su experiencia, las intrincadas relaciones económicas que posibilitan el avance de la desigualdad, base de una estructura económica que se asienta en ella para poder mantener la dinámica extractiva de una clase sobre otra:

Por eso él sospecha que esos nombres abstractos [...] no son tan abstractos como cree, y que detrás de tales nombres se encuentran comprendidos todos los que tienen mujeres muy bien vestidas, los que poseen automóviles, los que veranean en las playas; en definitiva lo que se oponen a que él [...] consiga un aumento de sueldo. (Romero, 1956, p. 96)

Con esta conclusión el auxiliar contable desenmaraña las complejas formas de representación económicas presentes en este periodo, que se maquillan a través de un hábito de indefinición y ambigüedad, necesario para desvanecer la dirección e intensidad de las relaciones económicas que se implementan. Con este último párrafo consigue traspasar esas formas intermedias y nominar beneficiarios y perjudicados del estado de las cosas en las relaciones económicas coetáneas, así como visualizar el sentido contradictorio y la naturaleza conflictiva que rigen las interacciones entre ambos grupos, respecto a sus intereses y a la capacidad de dirección de las mismas.

Otras formas realistas indagan en el interregno del modelo económico de los años cincuenta a través de la exposición de las formas de vida en las zonas rurales. En este sentido, la realidad que transpone *La mina* muestra una yuxtaposición sobre dos situaciones económicas que se complementan en la obra: la pobreza extrema de los jornaleros del sur y, por otro y como efecto la anterior, la «huida» (como bautiza López Salinas a la primera parte de la novela) concretada en la emigración hacia otras zonas con mejores condiciones económicas (Gil Casado, 1973, p. 347). La primera vincula la novela a otras obras como *Los bravos* (1954), *La zanja* (1961), *Dos días de septiembre* (1962) o *Ajena crece la hierba* (1962). Narraciones en las que las estructuras económicas y sociales del campo, bajo la figura

omnipotente del terrateniente o de otros representantes de los estamentos privilegiados enseñan sus raíces, capacidad y fuerza para mantenerse frente a un campesinado acuciado por el hambre y la necesidad.

Con enfoques diferentes de la representación del mundo rural español y sus arcaicas estructuras económicas y sociales, simbolizadas en las relaciones de poder y la expresión de sus formas culturales, estas novelas permiten efectuar una composición profunda de los procesos que la configuran. En *Dos días de septiembre* asistimos a una panorámica de las condiciones de los jornaleros y de sus relaciones de dominio con los terratenientes. Los propios jornaleros lo constatan, por ejemplo a través de una conversación informal, que deja fluir sus reflexiones:

—[...]. Porque date cuenta que tampoco es vida estar trabajando diez horas como mínimo —le puso una mano en el hombro a Lucas, como para que lo mirase más atentamente—. Además, toma nota, en mi casa hasta mi madre la pringa, un detalle, y con todo y con eso a lo más que se llega es a comer caliente. (Caballero Bonald, 1962, p. 152)

Otra vez se muestra la incapacidad de una unidad familiar para obtener los recursos mínimos para la subsistencia. Es la contraposición de las vidas de los trabajadores, que solo pueden ofrecer su mano de obra en un mercado de trabajo basado en su abundancia y que mantiene unos sueldos paupérrimos, y un pequeño grupo de propietarios terratenientes que consigue un dominio explícito de las relaciones laborales. En otra de las obras de este periodo, *Los bravos*, atendemos a la renovación en el ápice de esa estructura caciquil (que en este caso se regenta de manera individual), mediante un mecanismo que es al tiempo relevo y mantenimiento. El nuevo cacique pertenece a una clase formada (es médico) y posee propósitos de innovación. No obstante, la ocupación del rol de cacique, que ha de quedar vacante ante el declive vital del actual, mantiene la estructura social que se genera en torno a él, como si fuera la clave que apuntala y mantiene firme un arco de piedra. Una pequeña

población de León es el espacio reducido en el que se desarrollará el proceso de sustitución. También otra pequeña población, pero esta vez situada en Andalucía, sirve de escenario para el desarrollo de la trama de *La zanja*. La configuración estamental de los habitantes también aflora a través de sus páginas, en las que se radiografía a los protagonistas y sus interacciones en un encaje social que parece perpetuarse. Como recoge Sobejano, *La zanja* puede ejercer un papel de novela social paradigmática porque «abarca sobre una pauta apenas visible toda la contextura social» (2005, p. 284). En esta estructura social el empleo adquiere una relevancia significativa porque adscribe las personas a grupos sociales, revela su composición y características y, además, ilustra las relaciones que se generan entre esos distintos grupos a través del trabajo. Asimismo, en otras obras, como en *La piqueta*, se recogen las divisorias entre las clases, que ilustra con una metáfora sobre la fábrica, en la que trabaja uno de los protagonistas, los tipos sociales y sus relaciones:

En esta fábrica de lámparas hay tres zonas de iluminación: la zona de luz, que son los del Consejo; la zona de penumbra, que somos los técnicos que estamos en el secreto; y la zona de sombra, que son los parias; estos no deben enterarse de nada. (Farres, 1959, p. 45)

La representación de esas estructuras de poder se definen a través de la visualización de los empleos peor remunerados, como el de peones, asistentes, operarios, jornaleros y aprendices o de aquellos que no obtienen reconocimiento como tales (traperos, vendedores ambulantes, afiladores, caldereros, mozos, etc.). Mantienen las fronteras en los límites de sus esferas de supervivencia y miseria y se ven lastrados hacia las posiciones más depauperadas de la sociedad, en las que la exclusión en la última categoría que se les otorga. Por ello aparecen de manera permanente en las novelas de finales de los años cincuenta. El retrato de sus condiciones de vida ilustra y define las relaciones de poder, porque mediante su expulsión a los márgenes (de la sociedad o del relato) subrayan las señales de diferenciación de modo más acusado, saca a la luz los mecanismos de interacción que

definen los escalafones sociales e ilumina las formas de mantenimiento y justificación de la distribución desigual de los recursos.

Algunas obras se centran en modos de producción rurales, asociados a una imagen cargada de centenares de trabajadores anclados a un sistema de propiedad y poder mantenido sobre premisas que desbordan el siglo xx, como veremos más adelante. Otras tratan planteamientos, sectores y formatos de otra índole económica. Así, en *El sol amargo* ya leemos escenas de trabajo en el ámbito turístico que muestran unas condiciones que se asemejan a las que arrastraban la clases populares desde el final de la guerra: una mujer fregando el suelo de un hotel arrodillada, con el cansancio acumulado de una vida (Nieto, 1977, p. 40), el regateo del pequeño de la familia protagonista con el director de hotel por el precio de la comisión de llevar a un turista (Nieto, 1977, p. 41) concretan una organización del trabajo que utiliza de manera masiva mano de obra poco cualificada en un mercado laboral extremadamente flexible en el que la mayoría de empleos poseen una remuneración insuficiente para la supervivencia y que permite la rápida expulsión de los trabajadores. Por ello, es la familia el sujeto trabajador y no el individuo, en cuanto que todos los miembros que puedan ejecutar una tarea remunerable lo hacen, más allá de limitaciones de edad (menores o personas mayores) o discapacidad. Lo es la familia protagonista de *El sol amargo* con un padre que emigra a América, tras probar fortuna en el norte del país y dejar su trabajo de *maitre*. La madre trabaja lavando ropa y más tarde en el negocio fallido del hijo mayor. El hijo mediano se dedica a la venta de recuerdos de viaje y objetos diversos para los turistas y el hijo pequeño realiza diversas tareas informales como aparcar coches o conseguir clientes a los hoteles. En su conjunto la familia no consigue lo suficiente (el padre está ausente en la mayor parte de la novela, lo cual complica más las posibilidades de mantenerse del resto de la familia). Santa, la madre, constata la ilusión engañosa de poder sobrevivir sin todos los brazos bajo el mismo techo: «Nosotros nos engañamos, ¿verdad?

Sí, es eso lo que piensas. Y nos engañamos, ¿por qué? Porque es necesario seguir adelante, hasta rompernos los cuernos» (Nieto, 1977, p. 108).

Algo similar se revela en *La zanja* con la madre de Carlos, que trabaja también como lavandera mientras su hijo, enfermo grave, mantiene las luces nocturnas de la obra en la carretera:

Mientras tu madre siga echando medios días de lavado no hay novedad. Hasta que se acaben los calores y haya veraneantes no os faltará a ninguno de los dos un pedazo de pan que llevaros a la boca, aunque a ti te pongan en la calle. (Grosso, 1984, p. 13)

En ambos casos ya descubrimos una destacable dependencia del turismo como sector incipiente que se concreta en una marcada temporalidad y unos exigentes requisitos para la mano de obra, que se concretan en la obligación de presentar una disponibilidad absoluta para el trabajo. Estos factores también se demandaban a los trabajadores de otros sectores, aunque permitieran cierta especialización, lo que implicaba un desahogo temporal para mantener una familia con un empleo. Por el contrario, tenía altos costes (traslados) y estaba habitualmente sujeto a la temporalidad. Como en *Central eléctrica*⁸⁵ con la construcción de grandes obras públicas:

Sólo algunos campesinos, que habían logrado especializarse dejando de ser simples peones, continuarían trabajando para la empresa, que los trasladaría a un nuevo Salto, con sus familias, para dejar de ser campesinos definitivamente. Pero eran muy pocos. (López Pacheco, 1958, p. 197)

Esa temporalidad, transversal a los diversos subsectores económicos (específicamente de las categorías laborales menos especializadas), se ofrece como uno de los elementos esenciales que explican la intensidad en el uso de una mano de obra barata. Por ejemplo, la vinculación del volumen del trabajo a la temporada turística emula las formas repetidas de estacionalidad en trabajos más o menos informales, que preparan a la población en una

⁸⁵ Jesús López Pacheco. (1958). *Central eléctrica*. Destino.

mentalidad acumuladora, de trabajo y rentas, para poder disponer de algunos ahorros en las temporadas del año más severas. Sin embargo, este tipo de trabajos no están exentos de una normalización y organización en el reparto de tareas, espacios y mercado. Por ejemplo, las formas de representación del trabajo entre las lavanderas del arroyo de *El sol amargo* evidencian una organización jerarquizada según la antigüedad y el volumen de trabajo (Nieto, 1997, p. 50) que implica incluso una apropiación del espacio colectivo como propiedad privada (en el episodio de la disputa sobre las zonas de secado sobre los jarales). Además, en este punto, la fusión del espacio de trabajo con el intercambio de información privada sobre huéspedes (y sus formas de vida) y trabajadoras (la carta que le llega a Santa de su marido) lo convierten en un lugar relevante. Permite advertir, de manera sincrónica, las formas habituales de trabajos irregulares y el uso de la información como elemento de posicionamiento respecto a quienes demandan el servicio. Además es un espacio de intersección entre formas arcaicas de trabajo (el lavado de ropa en un río) con las más modernas, que demandan un tiempo y unas condiciones de cumplimiento ya plenamente capitalistas (el servicio de limpieza de ropa dado a los hoteles). El turismo será uno de los sectores que, de modo más palpable, exhibirá los efectos de los cambios económicos producidos. Aunque otros sectores, como el industrial, serán la base de un crecimiento intensivo en inversión de capital y recursos humanos, el turístico será uno de los que facilitará, por su capacidad simbólica, la imagen de transformación del país.

3.5. Formas y modelos informales de trabajo. Modelos arcaicos en una economía liberalizada.

La escasez de trabajo dada la situación económica y la prácticamente nula formación de millones de personas, abocaba a un gran número de ellos a ofrecerse a todo tipo de labores

de baja o nula cualificación que pudieran ser remuneradas. Por ejemplo, la fila de trabajadores que aguarda a la puerta de la taberna de Florencio, en *La zanja*:

Silenciosos, con los brazos cruzados o dejados caer a lo largo del cuerpo, una hilera de hombres tristes y serios, esperan el chaloneo de lo que caiga, el medio jornal por cuidar un jardín, por descargar un “frigadaire” o unos muebles de improbables rezagados veraneantes, mientras envidian la suerte de los que lograron ser admitidos como peones en las obras de pavimentación y acometida de agua de la calle Real. (Grosso, 1984, p. 26)

La representación física de la línea divisoria que se genera entre los que poseen trabajo y los que no lo tienen sustenta la realidad del mercado de trabajo español. Vistos como afortunados aquellos que trabajaran en la zanja que da nombre a la novela. Espacio que escenifica y evidencia una manera de encarar la terrible situación laboral como afrenta individual y culposa que recae sobre esos trabajadores que aparentan pasividad y procesan la desolación de la oportunidad pérdida, la mala suerte o la condición secular de subalterno. Grosso encara este párrafo continuando con la descripción del vuelo de un avión norteamericano de la cercana base, elemento de modernidad que ejercerá su función, por comparación y contraste, para iluminar con mayor profusión la lamentable situación laboral y de retraso económico del pequeño pueblo andaluz:

El reactor da una vuelta sobre sí mismo y enfila una toma de altura en el imaginario gráfico del azul. En la puerta de la taberna, los hombres siguen sus piruetas con los ojos entreabiertos. Un carro cargado hasta los bordes de cañas de maíz temprano, tirado por dos bueyes parsimoniosos, busca la curva de la calle para tomar la carretera sorteando las regolas abiertas. (Grosso, 1984, p. 26)

El reactor rompiendo el cielo frente al carro renqueante. Metáfora de dos sociedades que conviven en un mismo espacio geográfico, con unas relaciones económicas, políticas y militares que comienzan a fluir, pero cuyas diferencias históricas se evidencian en cada contacto. En este sentido, los primeros acuerdos en materia de defensa que se alcanzaron con los Estados Unidos y que se concretaron, entre otros, con la localización de cuatro

bases militares norteamericanas en territorio español el veintiséis de septiembre de 1953 (Biescas, 1980, p. 47), junto al derecho de uso de otras instalaciones, a cambio de una modesta ayuda económica y militar (Moradiellos, 2000, p. 101). Estos acuerdos supusieron el primer paso, junto con la firma del Concordato con la Iglesia Católica, para la integración de facto del régimen franquista en el bloque occidental⁸⁶. Ante una dualidad simbólica tan opuesta reflejado en la obra, con el avión de combate y el carro, las formas precarizadas de empleo y subsistencia de los trabajadores representados confrontan más arcaicas. Una mano de obra abundante y obediente que aparece difuminada en su representación. No es reconocible, porque no está categorizada ni adscrita a una institución social que la aglutine ni la represente: «Entraban ahora dos hombres en mangas de camisa. Saludaron de lejos a don Gabriel, tocándose levemente el ala de los raídos sombreros de fieltro. Don Gabriel ni los vio» (Caballero Bonald, 1962, p. 116).

Son trabajadores que asumen su rol en la relación de dominación que el gran propietario gestiona. Su imperceptibilidad forma parte de la práctica social y económica que los relega a ser brazos sin rostros que interiorizan sus obligaciones como prescriptoras de un código de prácticas, que deben ejecutar, aunque puedan carecer de utilidad, porque en realidad «Don Gabriel ni los vio». Estas formas invisibilizadas de supervivencia asociadas a empleos de baja cualidad y a infraempleos se convierten en parches que, mal cosidos y con poca resistencia, intentan paliar los efectos de una vida precarizada, basada en la prolongación *sine die* de una agonía económica que solo favorece una continuidad hacia un porvenir famélico, sin garantía alguna para prosperar. Sus imágenes se suceden en otras obras como *El sol amargo* de Nieto:

⁸⁶ En este sentido, provocaron dos importantes consecuencias, que afectaron de manera singular a la configuración ideológica del régimen y en la aceptación del cambio económico hacia una economía liberal. En el primer caso, la firma de estos acuerdos supuso, de facto, acabar con el concepto franquista de la soberanía territorial española, elemento esencial de su ideología en proceso. Respecto al segundo, la puesta en marcha tardía de las medidas comprometidas por el gobierno español en estos acuerdos en materia económica y que, tres años más tarde, se sustanciarían en el Plan de Estabilización de 1957. Véase Tuñón De Lara (1980, 281-282).

Sonaron tres campanadas lentas y broncas. Como sacudida por su vibración, la señora Consuelo se incorporó para pregonar:

—Tabaco...Caramelos...

Y el tío Pancho la imitó:

—Hay caramelos... Tabaco rubio...

—Qué, ¿se ha arreglado lo del subsidio? —preguntó la mujer.

—Todavía, no. Faltan unos papeles... (Nieto, 1977, p. 206)

Son imágenes que pueblan este periodo, en el intento de ganar algo de dinero a través de la venta ambulante. Es uno de los primeros recursos que se utilizan para sobrevivir, especialmente por niños y personas mayores que tienen imposibilitada por su edad la consecución de otro tipo de trabajo. Además, en este diálogo se refleja, mediante la brevedad y la concatenación de puntos suspensivos entre la venta ambulante de productos y la ausencia de un subsidio, que seguramente nunca llegará, empantanado en una telaraña burocrática que enmascara la imposibilidad de su concesión, un efecto de continuidad y relación entre las condiciones de vida, la forma de trabajo y las esperanzas de mejora. Son los eslabones más débiles de la cadena de trabajo. Sirven como dispensadores de mercancía ocasionales. Pero también como modelo del camino que se puede iniciar y acabar en el mismo sitio ofreciendo, de este modo, una falsa sensación de continuidad y progreso entre los que deciden, o se ven obligados, a tomar este camino laboral. Refuerza esa idea de empezar con este tipo de trabajo, más informal, en la infancia y, poco a poco, introducirse en la escala laboral. Como ganchos para restaurantes y hoteles, vendedores ambulantes, guías o dependientes de alguna tienda de recuerdos. Esta imagen se construye como elemento colectivo que se fija en la cultura de los vecinos del pueblo turístico. Queda sustentada por la visión continuada de una oportunidad que pudiera, definitivamente, mejorar sus vidas. Son esas comisiones idealizadas e irrealizables del verano que nunca

llegarán. Es el acceso al recinto interior del Monasterio en el que las posibilidades de venta se multiplicarían, aunque quede vedado para la mayoría de los vendedores. Todo ello, aglomera unas formas de temporización que se combinan con el entendimiento de los tiempos específicos del turismo. Solo una de las cuatro estaciones ofrece la posibilidad de poder tener unos ingresos suficientes. Por ello, se debe resaltar la propuesta del autor en cuanto a la estructura de la obra, hablándonos exclusivamente de las tres estaciones en las que el turismo es residual o nulo⁸⁷ y haciendo referencias más o menos abiertas, como si de un deseo más que de una realidad se tratase, del periodo estival. Es su omisión en el relato la que hace resaltar en mayor medida los efectos perversos del ciclo turístico.

La baja especialización de puestos de trabajo, que se necesitan para cubrir las necesidades en materia turística del pueblo, nos sirve para subrayar la falta de formación de la inmensa mayoría de sus habitantes. Por ejemplo, cuando Damián (el padre emigrado que retorna) intenta recuperar su trabajo anterior:

Entró en Dirección. Don Elías había abandonado la mesa y le estrechaba la mano tensamente.

—¡Cuánto bueno...! Damián: usted va a ser mi salvación. ¿Usted sabe algo de escribir a máquina y de contabilidad?

—Pues yo..., yo, si le he de ser franco, no. No don Elías... Las cuentas, ya sabe usted. Y escribir, eso sí, con buena letra. Pero de contabilidad, no. Para qué voy a engañarle...

Don Elías parecía abatido.

—No se preocupe usted, Damián. ¿Querrá creerme que en todo el pueblo no hay una señorita que sepa algo más que sumar, restar y firmar? Se casó Conchita, y aquí me tiene loco buscando quien la sustituya. Tengo camareras a docenas, y he de hacerme yo las facturas. ¡Es el colmo! Bueno, ¿y que le traía por aquí? (Nieto, 1977, p. 216-217).

⁸⁷ Las tres partes formales en que se divide *El sol amargo* son: «El cadáver del verano», «Viento negro» y «Una campana nueva».

Esas docenas de mujeres que se postulan como camareras para el hotel reflejan un mercado de trabajo que reforzaba sus estructuras, mediante la competencia a la baja del salario, por ejemplo, gracias a la numerosa mano de obra que ofrecía su disponibilidad. Mientras tanto, desde los estamentos oficiales cada vez se ofrece una imagen más positiva del sector turístico como yacimiento de oportunidades y empleo. Por ejemplo, cinco noticiarios documentales, No-Do, de 1959 y siete de 1960⁸⁸ incluyen noticias relacionadas con el turismo. Su exposición pública implica un interés específico por señalarlo como un sector permisible en la nueva economía española.

El aparato propagandístico intenta habilitar su mensaje triunfalista, con el metraje del No-Do a través de su empotramiento en un medio de masas, como el cine, mientras el dispositivo censor intenta frenar o desviar los intentos por transmitir una visión diferente. No obstante, este, una vez es traspasado y superado de nuevo muestra deficiencias que no le permiten cumplir sus objetivos. La narrativa realista lo atraviesa y es capaz de enseñar las particularidades de un proceso con relevantes puntos grises. Años más tarde, con el desarrollismo a pleno rendimiento, precisamente la producción cinematográfica será uno de los componentes fundamentales para la aceptación y asimilación ideológica generalizada del fenómeno turístico y que dará pie a un copioso número de películas que tendrán como excusa argumental su implantación y efectos.

3.6. Los flujos migratorios. Ausencias y presencias de un desplazamiento forzado.

Los fenómenos migratorios que se produjeron en España durante los años cincuenta responden a una realidad económica de profunda crisis, con una economía incapaz de absorber la mano de obra que inunda pueblos y ciudades sin posibilidad de empleo. Se generaron dos procesos migratorios bien diferenciados. Uno interno, desde zonas rurales

⁸⁸ En 1959: N°849B, N°855B, N°864B, N°873B y N°875B. En 1960: N°888B, N°894B, N°895A, N°908A, N°913A, N°918A, N°934C.

hacia zonas como Barcelona o Madrid (Carr y Fusi, 1979, p. 88) y otro externo, mediante la expulsión de alrededor de dos millones de trabajadores durante el decenio de los años sesenta (Biescas, 1980, p. 90). Esta situación alivió la presión sobre el estado que veía una posible amenaza en aquellos miles de trabajadores en paro forzoso, reajustó el mercado de trabajo español y, además, le benefició con las remesas de divisas que los emigrados enviaron a sus familiares. A finales de los años cincuenta e inicio de los sesenta se produce un crecimiento continuado en el número de emigrantes que salen de España y comienza a buscar nuevas oportunidades en Europa, dejando la tradicional emigración a América en un segundo plano (Fernández Asperilla, 1998, p. 63). De este modo, si en 1955 el Instituto Español de Emigración registró la marcha de dos mil doscientos cinco personas en busca de trabajo a Europa⁸⁹, esta cifra se eleva a diecinueve mil seiscientos diez en 1960 y da un salto cuantitativo determinante, que marca la tendencia centrífuga del mercado de trabajo español, en 1962 con un total de sesenta y cinco mil trescientos treinta y seis personas. Las cifras no pararán de aumentar hasta 1964 con un pico de emigración de más de cien mil personas, aunque en los años posteriores hasta 1967 desciende, para recuperar de nuevo una aceleración que continuará ya en la década de los años setenta (Fernández Asperilla, 1998, p. 66). Por tanto, la emigración es un fenómeno de la realidad española contemporánea, cuyo conocimiento y presencia en la vida cotidiana de la época crece paulatinamente, alcanzando una presencia muy destacada y definida que llegaba al conjunto de la población. Si revisamos la prensa escrita generalista podemos destacar el incremento de la presencia de noticias referidas a la emigración exterior en los últimos años de la década de los cincuenta, tratada desde diferentes ámbitos que mostraba el interés y la importancia que el tema generaba. Por ello, podemos encontrar publicaciones con anuncios del Instituto de Emigración Español para informar a los posibles emigrantes e incluso

⁸⁹ Debemos tomar estas cifras con precaución, como bien alerta Fernández Asperilla (1998, 65), ya que no recogen el conjunto del fenómeno, existiendo procesos irregulares de migración en los países de destino europeos.

alertar de la emigración clandestina. Así, en el diario *ABC* del viernes veinticuatro de enero de 1958, podemos leer en su página cincuenta y seis: «EMIGRANTE [sic]: Para abandonar España por motivos de trabajo, no acudas a particulares ni pagues a nadie cantidad alguna [...]. Su publicación indicaba la existencia de redes más o menos informales ajenas a la administración (en este caso el mencionado Instituto Español de Emigración) que facilitaban la emigración al extranjero (Fernández Asperilla, 1998, p. 65 y 79). Anuncios similares a este seguirán publicándose en la prensa durante 1958 y siguientes años⁹⁰. De entre los pequeños cambios formales de este anuncio oficial en este periodo destaca la sustitución del término «emigrante» por el de «trabajador»⁹¹ o el de «obrero»⁹². La importancia del fenómeno social que significó la emigración acabó acarreado una significación negativa del término, desapareciendo del uso habitual de este tipo de anuncios oficiales por los anteriores reseñados. Obrero y trabajador no implicaban el desplazamiento al exterior del mismo. Elemento que podía ser visto como algo negativo, en cuanto la incapacidad del régimen por crear las condiciones para ofrecer trabajo a todos sus habitantes y, que se contradecía con el espíritu nacionalista que el régimen pretendía como base de su ideología. Es una paradoja que se acrecienta (Fernández Asperilla, 1998, p. 73) ante la reivindicación por parte del régimen de la emigración como un derecho, opción que contrasta con su evidenciada posición limitadora, cuando no supresora de los mismos. También aparecen recogidas algunas noticias en diversos noticiarios del No-Do, que reafirman el intento por resignificar de manera más positiva el fenómeno migratorio⁹³.

⁹⁰ Por ejemplo, en el diario *ABC*: el 24 de enero de 1958, p.28; 25 de enero de 1958, p.37; 28 de enero de 1958, p.28 o 13 de febrero de 1958, p.56. También el diario *La Vanguardia*: 02 de febrero de 1958, en su página 13 recoge anuncios de este tipo. Lo volvemos a encontrar, con ciertas modificaciones, otra vez en el diario *ABC* el 18 de agosto de 1962, p.36 o el 26 de diciembre de 1962, p.66.

⁹¹ Por ejemplo, en el diario *ABC*: 22 de diciembre de 1962, p.90 o 30 de diciembre de 1962, p.90.

⁹² Por ejemplo, en el diario *ABC*: 12 de febrero de 1962, p.58.

⁹³ Por ejemplo, podemos destacar las noticias sobre las «IV jornadas diocesanas sobre migración», aparecidas en el noticiario N874B (desde el minuto 0:28 al minuto 01:33) y sobre el «II congreso de la emigración española a ultramar», en el noticiario N875A (desde el minuto 01:20 al minuto 02:03), ambos de 1959.

Por todo ello, como fenómeno social y público de interés creciente, podemos entender que captara la atención de algunos autores de la época, que lo valoraron como vehículo de expresión de la situación económica y política del país. En este punto la función de las novelas realistas compadece como instrumento de transmisión de una situación que no aparece publicada ni difundida desde los medios del régimen o si lo hacen lo es de manera parcial y tergiversada. Al ofrecer esa cara ocultada de cuáles son las consecuencias (el lector deberá atribuir las causas) de la difícil situación que atraviesa el país y sus gentes, veinte años después de la contienda civil y que propicia los enormes flujos migratorios del campo a la ciudad, por un lado, y hacia el extranjero (mayoritariamente Europa Occidental), por otro. Las novelas realistas de los años cincuenta y sesenta se pueblan de emigrantes que buscan una oportunidad que su tierra y su gobierno no les han otorgado. Son aquellos que emigran más allá de las fronteras del estado y los que se trasladan en su interior a lugares con más posibilidades para encontrar empleo.

Los emigrantes que participan de los flujos migratorios internos, aparecen representados de modo destacado en *La mina*, que ejemplifica el mecanismo de utilización de los flujos migratorios internos para dotar al sistema económico de recursos humanos suficientes, baratos y sustituibles con facilidad. El campo andaluz alimenta con su mano de obra la demanda, en este caso de la minería ciudadrealeña. También es venido del sur «el Granaíno», personaje que la vida y la falta de opciones le llevan al otro lado de la ley en *Los olvidados* y que ronda el barrio de chabolas que habitan inmigrantes llegados desde el campo, entre los que se ansía adquirir el *status* de la clase trabajadora. Estamos, por tanto, en el escalafón más bajo de la sociedad franquista que se acerca a las ciudades a medida que aumentan las opciones de trabajo en las zonas urbanas y el descenso vertiginoso de la posibilidad de supervivencia en sus tierras de nacimiento. No obtienen la consideración de ciudadanos, ni tan solo en las partes más bajas del estrato social, porque permanecen en un limbo que les impide aferrarse a su lugar de nacimiento ni asentarse en el de destino. Esta

fragilidad se recoge en los anhelos por conseguir una apariencia de normalidad, por ejemplo, en *Los olvidados*, con la acción de una mujer que planta un árbol y la respuesta de sus vecinos arrancándolo, para que constate su realidad de inmigrante desposeída de los derechos de los habitantes de la ciudad. Pueblan las chabolas del extrarradio de Madrid emigrados del campo manchego en *Tiempo de silencio*, que se reconocen habitando un espacio sin nombre, aculturizado por el abandono:

Pero la redonda consorte se había puesto ya en camino y había ido de descubierta recorriendo kilómetros de polvo hasta llegar a alguna zona habitada por seres a los que la emigración no ha envilecido y poder escuchar (como en su aldea) la campana de una iglesia tañir a muerto [...] (Martín-Santos, 1962, p. 120)

Emigración envilecida porque no es ciudadana, sino villana, esto es, procedente de la aldea. Pero ya no pueden morar en sus pueblos ni cultivar sus tierras de origen, porque de allí han sido expulsados. Ahora, con su llegada, surgen habitáculos de fortuna alrededor de las grandes urbes y se desparraman sobre sus límites, cada vez más imprecisos, forjadores de una fuerza centrífuga que mantiene apartados en sus reservas a los moradores, que asumen su condición de itinerantes, pese a estar atados a esas tierras baldías en el que lo rural y lo urbano se encuentran y difuminan. En este sentido, la nueva configuración de los espacios y paisajes extraurbanos se realiza a través de asentamientos informales que, constantemente, alcanzan un mayor tamaño y, en consecuencia, comienzan a ser representaciones ausentes del otro en un diálogo desigual con el empuje urbano, cuestión que será tratada de forma más profunda en otro apartado. Sin embargo, la concreción de tramas con estas ambientaciones en estos espacios les confiere un protagonismo relevante. Ya nos los encontramos, a modo de ejemplo, en *La piqueta*, en el que la descripción del territorio inhabitable pero poblado revela la contradicción de su existencia:

Al extremo del grupo de casuchas, delante de la última chabola, se veía un huertecillo de cuatro o seis metros, un árbol y dos girasoles amarillos, sus dos flores grandes, caídas y mustias. Bajaban las casas

por las cuestas: parecían piedras rodadas, arrastradas al llano. Había una mezcla de pueblo y de campo, de solares y de vertederos. (Ferres, 1959, p. 99).

El texto abunda en la sensación de amalgama que no acaba de fraguar un sentido concreto y único que permita catalogar los nuevos espacios de residencia de los migrados, que impide una correcta descripción porque es un fenómeno variable, en movimiento, y que apunta en una dirección que se desprende en obras como en *La piqueta*, de incremento de la desigualdad y constatación de una sociedad que parece continuar y amplificar el camino de la dualidad social y económica. Porque el fenómeno migratorio se consolida a medida que la riqueza en el sector agrícola se polariza aún más, generando una acumulación en la oligarquía propietaria durante los años cuarenta (Biescas, 1980, p. 30). Su efecto inmediato será el abandono de esas tierras en busca de una oportunidad mejor y el alejamiento del control social en el espacio rural, como se constata en un tenso diálogo entre el padre de la familia protagonista y perjudicada por el futuro desahucio y Luis, el joven pretendiente de su hija:

—Dicen que se viene muchísima gente de los pueblos, que por eso; pero yo... —se atrevió a decir.

—En muchos pueblos de Andalucía los hombres están mano sobre mano casi to el año —dijo el padre.

—Es malo no tener trabajo.

Se borró un poco el gesto hosco del padre. Estuvieron un rato callados, inmóviles, esperando el uno las palabras del otro. (Ferres, 1959, p. 85)

La representación en estas obras de los habitantes de los barrios chabolistas posee una significación relevante, ya que son personajes pertenecientes a una clases difusas, que ni tan solo poseen atribución como tal, ni ellos, ni los lugares que habitan, ni siquiera los espacios que habitan (chabolas). El interés de algunos autores por mostrar aquello que aún no tiene nombre, porque no se les categoriza recuerda la falta de alteridad en estos subalternos, o

que recibe un nombre provisional, adherido a la inmediatez del momento que relatan los autores. Continúa Ferres: «Al otro lado estaba el barrio que llamaban de ‘los cinco minutos’. En las lomas se teñían de rojo las casas. Al final de la senda de arena un hombre iba montado en un burro» (1959, p. 9)

Esos «cinco minutos» que remarcan la provisionalidad de un asentamiento que se mantiene en espera de algún cambio. Quizá sea una referencia expresa a su fragilidad: «pa que ahora machaquen la caseja en cinco minutos y te digan: “Hala, váyanse ustés”» (Ferres, 1959, p. 63). Son nuevos emplazamientos que generan formas diferentes de convivencia y de organización social. Como ocurre con el barrio que García Hortelano nos describe en *Nuevas amistades*, que se acerca con su descripción a los inicios del foco chabolista del Pozo del Tío Raimundo (Paulino, 1993, p. 97) con una expansión fulgurante de los asentados sin que haya intervención alguna por parte del estado⁹⁴. Como las *Casas Baratas* de *Donde la ciudad cambia de nombre* de Francisco Candel, en la que las calles durante mucho tiempo no tuvieron nombre:

La populosa barriada de las Casas Baratas o Eduardo Aunós, que suena mucho mejor, consta de veintiuna calles. [...] Antes estaban numeradas. Calle 1, calle 2 calle 3, calle 4, hasta 21. Sonaban a prisión o a Nueva York estos números. Ahora les han puesto nombres. Unos nombres catalanes, unos enrevesados nombres catalanes, más enrevesados aún para las estropajosas lenguas murcianas de sus moradores. (Candel, 1957, p. 44)

Espacios ausentes de nominalización a la espera de ser constituidos como tales, gracias al otro que asigna y decide qué es una calle y qué nombre ha de tener. Su disposición espacial y geográfica en las ciudades, así como la acogida que reciben a este número creciente de personas, ya indican el ámbito y formas de las relaciones que se van a establecer con las clases urbanas. Como el último eslabón de una cadena secular, estos excedentes de mano

⁹⁴ En este asentamiento se pasó de treinta y seis chabolas registradas en 1950 a más de mil setecientas en 1956. Véase Paulino, J. (1993, 97).

de obra que migran por instinto de supervivencia, serán recepcionados como culpables de su situación, arrastrados por su desconocimiento. Por ejemplo, en una noticia publicada en 1958 sobre una conferencia titulada: «Éxodo rural: causas y remedios», de Manuel Florensa⁹⁵ en el Instituto Agrario Catalán San Isidro se reseña los planteamientos que se ofrecían sobre la situación:

Se refirió a las causas y consecuencias de la emigración de muchos agricultores significados como rojos al extranjero, luego la necesidad de brazos en la reconstrucción de las ciudades y los grandes planes de Obras Públicas han hecho marchar gente del campo [...] (*La Vanguardia*, 1 de marzo de 1958, p. 18.)

A grandes rasgos se ofrece la versión del gobierno, que simplifica la situación y deja recaer la carga de la duda sobre la «pureza ideológica» de los campesinos migrados. Por tanto, en la emigración portarán la duda sobre su identidad política y su capacidad para formar parte de los nuevos entornos urbanos (del país o del exterior). En *Dos días de septiembre* encontramos el retrato de ese relato franquista en la figura de un alcalde:

—Pero mire usted —le había dicho Joaquín al alcalde—, es que yo necesito buscarme un trabajo y con el salvoconducto de la cárcel no llego ni a la esquina.

—¿Cuánto tiempo estuviste en chirona, vamos a ver?

—Usted lo sabe mejor que yo: tres años menos cuarenta días.

—¿Y por qué?

—Me metieron al terminar la guerra, como a los demás.

—¿Lo estás viendo? Y ahora vienen las lamentaciones, ¿no?

—No, señor, yo lo único que quiero es la cédula.

⁹⁵ Manuel Florensa Ferrer fue diputado del Front Català d'Ordre durante la Segunda República y tras la Guerra Civil se integró en el bando franquista.

—Pues la cédula no te la doy, mira tú por dónde. Arréglatelas con el papel que te dieron en el Puerto.
A la gente como tú hay que escarmentarla, y bien.

—Pero es que a mí me hace falta, don Ramón, dese usted cuenta. ¿Qué hago, si no?

—Eso, allá tú.

—En el penal me dijeron que usted iba a solucionármelo.

—¿Por qué no pides ayuda a los tuyos?

—Los míos están aquí, en mi pueblo.

—De tu calaña ya no quedan, les dimos el pasaporte.

—¿Y yo qué le he hecho a usted?

—¿Tú? Más vale que te calles.

—¿Por qué me voy a callar? Usted me tiene que dar la cédula porque yo ya he cumplido lo que tenía que cumplir.

—No me digas. Anda, lárgate, si no quieres pasarte otros dos años a la sombra. Y que no te vuelva a ver por aquí. (Caballero Bonald, 1962, p. 79)

En la fluidez del diálogo encontramos la dureza de las preguntas y respuestas entre dos personajes que no son iguales ante la ley ni ante el poder. La estigmatización de los perdedores de la guerra es la base sobre la que exhibir su poder, a través del discurso institucionalizado, como el del alcalde. La negación de una oportunidad para poder reiniciar su vida mantiene a Joaquín atrapado en un círculo vicioso administrativo que se utiliza para mantener una situación que alimenta el discurso oficial. Joaquín ejemplifica un escenario cuya única opción posible es, como encabezaba López Salinas la primera parte de su obra *La mina*, la huida.

Por otro lado, también se atiende en estas obras a los trabajadores que emigran al extranjero en busca de una oportunidad. Las tramas comienzan a estar salpicadas de

individuos que se han ido del país para probar fortuna en otro lugar. Atendemos, por ejemplo, las andanzas de Eugenio, en *La zanja*, que en su retorno para disfrutar de las vacaciones recuerda su situación en Francia, sin amigos y bajo la realidad de un sistema industrial basado en el consumo, concretado en la fábrica de Citroën en la que está empleado. A lo largo de la novela Eugenio muestra la doble realidad del emigrante en Europa. Por un lado, ha conseguido aumentar notablemente el precio de su fuerza de trabajo:

Toto, con la cabeza baja, deja que Antonio y Eugenio discutan la producción diaria de la «Citroën»; pero cansado acaba por terciar dirigiéndose al hijo de Cristóbal el tuerto:

—¿Y qué más le da a él que fabriquen diez coches o que fabriquen mil? A él le ponen la «tela marinera» en las manos todas las semanas y ahorró tres mil pelotes en once meses después de venir maqueado como un señorito, que es lo que interesa. (Grosso, 1961, p. 25)

Sus amigos que continúan habitando el precario mercado de trabajo español obtienen elementos de comparación, que hará que uno de ellos insista, durante todo el texto, en que su amigo le lleve a Francia con él, pese al recelo de la veracidad de sus condiciones de trabajo:

Eugenio, camisolín rojo de nylon, pantalón vaquero, mocasines de becerro con lazos de seda, forro de pasaporte asomando por el bolsillo de pecho, cruzadas las piernas, sentado a la puerta de la taberna de Florencio, de vuelta de París con vacaciones pagadas, tras un año de ausencia, no entiende de estadísticas:

—Lo que yo sé —dice— es el cante mismo que Toto te ha apuntado; que he estado masticando carnecita once meses, un día con otro, y que vengo con quince verdes en la faltriquera.

—Que si tú pudieras echarme una mano para salir de aquí, para irme contigo, para huir de esto, siendo sólo verdad la mitad de lo que dices... (Grosso, 1961, p. 25)

Además, en *La zanja*, existe otro referente, con el cual la comparación de la dura vida de los peones que residen en el pueblo favorece la asunción de una realidad depauperada, pese a la continuada sensación de quietud que alberga la política española. Es la base militar de los Estados Unidos que trufa de elementos fragmentarios la obra, pero que consigue trazar un continuado efecto espejo que permite reflejar la paralizada realidad española frente a las formas dinámicas de las vidas de los norteamericanos que aparecen en la obra. Por ejemplo, cuando los tres amigos (Toto, Eugenio y Antonio) pasean, dando patadas a restos de productos americanos, que han sido arrojados a la cuneta:

Caminan los tres despacio, bajo las sombras de las acacias, las manos dentro de los bolsillos del pantalón, aburridos, torpes todavía, dando patadas a las pedriscas, a los envases inservibles, al cartonaje multicolor, al súper lujo de los papeles de cuché a diez tintas, a los vasos de papel parafinado, a los restos de las vituallas arrojadas a la cuneta de la Colonia por el Strategic Air Command. (Grosso, 1961, p. 89)

En este párrafo emerge una metáfora del desigual acuerdo hispano- americano. Como si lo conseguido fueran solo los restos. Los subproductos cuya utilidad los españoles desconocen. Fragmentos de la modernidad histórica y económica que carecen de sentido, uso o provecho para tres miembros de las clases populares. Ni tan sólo el interés por lo novedoso, aunque sea como desecho, aparece entre estos personajes embriagados. Perdidos en sus entramados amorios locales, en sus estructuras de relación y poder mimetizadas a través de una visión unívoca de la vida y de sus formas de relación.

También es emigrante Martín, campesino andaluz que marcha a Francia para recoger remolacha en *Ajena crece la hierba*. A través de la novela constata las dificultades de un emigrante español en Francia, cuyas limitaciones adquiridas en España se mantiene en la dura vida en Francia. Como emigrante, mantiene su viaje sin destino, en el que continua constatando las desigualdades heredadas desde su tierra andaluza:

Aquel trabajo sólo podía realizarse con ambición de dinero. Sólo así podría comprenderse que se abandonara pueblo y familia y se recorriera un buen trozo de la geografía de Europa para trabajar después en jornadas de doce o catorce horas —¡y bendito sea Dios que daba aquella posibilidad!— bajo el sol o en las tinieblas de la tarde. Allí se hacía dinero, como un día se hizo en América, a fuerza de trabajo, pensando tan sólo en acumular, para luego comprar la paz y la tranquilidad en su propia patria. (Solís, 1977, p. 218).

Esa desigualdad económica que le permite contraponer ambos países: «Sólo así era conseguir en unos meses lo que no hubiera conseguido a jornal en un año entero» (Solís, 1977, p. 219). Con elementos de comparación entre las dos situaciones, comienzan a desvelarse las entramadas relaciones de dominio, que pueden superarse en un tránsito periódico desde Francia hasta España que le permita acumular dinero suficiente: «Cuando llegara al pueblo cambiarían las cosas: tanto tienes, tanto vales. Ahora no era ya un yegüero que tenía que someterse a los dos o tres patrones que pudieran colocarle» (Solís, 1977, p. 220). La experiencia transnacional le permite pensar que podrá modificar su encaje en la férrea estructura social de la que proviene. La independencia económica implica la liberación social del rol de clase y de las relaciones de sometimiento que suponían. La emigración se convertirá, de este modo, en un mecanismo de transmisión de la información sobre la situación de otros sistemas sociales, que acabará influyendo decisivamente en el cuestionamiento de las formas específicas. No obstante, sigue apareciendo una forma idealizada de emigración a América, como ruptura con un futuro planificado. Lo vemos en *El desconocido*⁹⁶, de Carmen Kurtz, en el que el hermano pequeño de Antonio, el soldado de la División Azul retornado tras una larga ausencia como prisionero, piensa en la marcha a América como una opción a su futuro, ya establecido, como miembro de una familia burguesa que, como tal, tiene esa capacidad frente a la mayoría de la población, que no posee garantías de mantener su sustento en unas pocas semanas:

⁹⁶ Carmen Kurtz. (1956). *El desconocido*. Planeta. Para la presente investigación hemos trabajado con la edición de la misma editorial de 1969.

— Si me suspenden en septiembre, dejo la carrera e iré a Venezuela o al Brasil.

Y las voces de los padres arrancándose la palabra:

— ¿Allí?

— ¿Qué puede hacer un chico de tu edad?

— Te morirás.

— ¡Cuántos muchachos desearían tener tu certidumbre!

— Tendrás un porvenir al día siguiente de haber terminado la carrera.

— Así se van al cuerno las grandes familias

— Calla. Calla. (Kurtz, 1969, p. 218)

En este fragmento, el hijo pequeño de la familia burguesa no plantea una huida de la miseria e incertidumbre sino, al contrario, del papel asignado por su familia en la parte alta de la sociedad. Esta visión romantizada no se la pueden permitir obreros y familias que no pueden sobrevivir en su tierra natal y se ven obligados a desplazarse. Con ello se nos muestra la dualidad de la sociedad franquista, en la que una misma acción, marchar a América, proviene de dos situaciones distintas, antagónicas y con un desenlace, seguramente totalmente diferente, en tanto Antonio siempre tendría la red del estatus socioeconómico de su familia.

Esa representación de aquellos que emigran al exterior también aparece recogida en la novela de Ramón Nieto *El sol amargo*. Damián, padre de familia que emigró a Gijón, luego a Venezuela y más tarde regresa al pueblo, es el personaje, junto con Mauricio, el maestro depurado reconvertido en guía turístico y alcohólico, a través del que se muestra una crítica más abierta al régimen. Bien en los efectos del Plan de Estabilización (como hemos comentado más arriba) como elemento fundamental para tomar su decisión de emigrar a

Venezuela, bien para criticar de forma más abierta uno de los mitos más ensalzados del régimen, la División Azul:

—Allá, en la plantación [en Venezuela], al llegar la noche, lo que más se agradecía era un plato de sopa caliente. Tiritábamos por las esquinas de la barraca y nos dábamos calor apretándonos unos contra otros. Por el día un sol de infierno; por la noche, un frío siberiano. ¡Me río yo de la División Azul! — volvió la cabeza hacia la ventana—. Este airecillo serrano es una bendición de Dios. (Nieto, 1977, p. 196)

Son críticas que aparecen naturales en el discurso de quien las pronuncia. Un trabajador que ha marchado para buscar oportunidades, en una primera migración interior que no le ha servido para conseguir lo que buscaba y que provoca su intento, también fallido, de ganar dinero en el extranjero. Sin embargo, a través de sus palabras brotan las formas de representación del desacuerdo que cristalizan en una crítica coherente por su constatación en la práctica. Desde esa perspectiva pragmática pueden manar los posos esquemáticos de un discurso que contradiga las fórmulas del dominio franquista. Su sencillez es quizá su mayor y mejor arma constituyente, porque consigue la empatía del que vive una situación similar, articulando sobre esa experiencia compartible un relato que desarma la rigidez del que se organiza alrededor del franquismo, sustentado por su carácter coercitivo, repetitivo y omnipresente. No obstante, su voluntad de devenir en hegemonía dominante le provoca una mayor vulnerabilidad por la exposición continuada, que permite múltiples brechas para la confrontación, el desmentido, la crítica y la contrapropuesta. Aunque todo ello no pueda expresarse en la esfera pública, si se pueden hallar formas para vehicularlas, por ejemplo, en el ámbito privado. Hablamos, en este sentido, de incoherencias dogmáticas y pragmáticas que son percibidas por los receptores de su imposición. Entre ellas podríamos abarcar, desde los titulares grandilocuentes de la prensa del régimen, empeñados en contar una realidad paralela a la que soportaba la mayoría de la población, hasta las tentativas de Franco por amoldar la realidad a su imaginación, por ejemplo, en sus mensajes de fin de

año (Fontana, 1986, p. 34-35). Todo ello configura una contradicción creciente entre la visión pública y propagandística de la situación económica, política y social del país y la vivencia cotidiana e individual de sus habitantes.

4. PAISAJES Y ESPACIOS EN LA NARRATIVA REALISTA: EL MODELO SOCIAL FRANQUISTA ANTE EL ESPEJO.

«Salir con él del brazo y enseñarle Barcelona.
Por mucho que hubiera cambiado la ciudad, el suelo era el mismo».
(C. Kurtz, 1956, p. 104)

4.1. Paisajes narrativos del franquismo. Construyendo la realidad polisémica sobre espacios en transformación

Si realizamos un recorrido por la narrativa en castellano producida durante el franquismo de los años cincuenta y sesenta, descubrimos un abultado conjunto de descripciones realistas de paisajes, escenarios y espacios. En ellas se muestra la acuciante necesidad de forjar un retrato fotográfico de las circunstancias que atraviesan la sociedad española y la voluntad política de su plasmación estética, como si de un fresco se tratara. Despliegan escenarios que iluminan la sociedad franquista, con el ánimo de la verosimilitud. Fruto de este arduo trabajo se alumbrarán paisajes estéticos que han sido modificados por los intensos efectos de la guerra y la postguerra. Aparecerán, de este modo, composiciones sociales que, a pesar de ser retratadas en un momento de aparente inmovilidad, reflejarán las hondas variaciones que reconfiguraran los espacios de la sociedad franquista. La ciudad y sus heridas abiertas como ejemplificación del nuevo poder político se manifestará en estas obras con sus penumbras y su matizada escala de grises. El mundo rural también emergerá en un retorno a las viejas formas de control social y poder político que resaltarán, por su

negación y ausencia, la derrota de un modelo que quiso ser de transformación y progreso. Pero además surgirá, entre ambos espacios, otro de notable relevancia y extendido recorrido en el tiempo franquista. El extrarradio urbano, con sus suburbios convertidos en improvisadas estaciones de llegada, a las que miles de personas procedentes del mundo rural han sido expulsadas hacia esas nuevas murallas urbanas. Estos espacios no serán inéditos en las grandes urbes. Las ciudades ya habían asistido a su aparición y crecimiento al albor de las transformaciones económicas urbanas, de modo manifiesto en las zonas relacionadas con el crecimiento industrial, a finales del siglo xix e inicios del xx, que favoreció un paulatino proceso de urbanización y crecimiento de las ciudades, con intensos desplazamientos desde 1878, cuyos destinos se concretan en ciudades como Barcelona, Madrid o Bilbao (Villares y Moreno, 2009, p. 154). En definitiva, un continuo movimiento de la población, del campo a la ciudad, que se acelerará en el siglo xx (Tortella, 1980, p. 26); (Tuñón de Lara et al., 1999, p. 502); (Carr, 1998, p. 396). No obstante, los papeles asignados y las significaciones añadidas a esos espacios, a finales de la década de los cuarenta y en toda la de los cincuenta, serán otros. La falta de diálogo y continuidad entre ambos espacios (rural y urbano), junto a la desidia e incompetencia del nuevo Estado le acabarán otorgando un rol fundamental en los ámbitos económico, cultural y social de los años cincuenta y sesenta del siglo xx. Los modos en que interactúan estos nuevos espacios con el mundo rural y urbano y las consecuencias que provoca en los años posteriores son el motivo principal de este capítulo, que realiza un tránsito espacial, que también es temporal, desde el centro de las ciudades, destruidas por la guerra y esquilmas por el nuevo régimen, hasta el mundo rural diezmado por la reconcentración de poder en manos de una oligarquía agraria, ansiosa de recuperar su tiempo perdido. Entre ambos, surgirá un mundo que comienza a reconocerse y ser reconocido allá donde antes solo había horizonte. Territorios en blanco en unos mapas que cartografían la presencia centrípeta de la ciudad y enmudecen el desvanecimiento del campo. En esa brecha de separación se crearán

asentamientos, primero esporádicos y temporales, más tarde permanentes. Un espacio ambiguo que cristalizará a través de la concentración de la población migrada y que servirá de espejo múltiple que refleje y proyecte la imagen especular de una sociedad urbana en construcción. Espejo del que se deberá observar tanto lo que muestra como lo que oculta o cómo lo proyecta, «con lo que el arte y la literatura más que copiar la realidad la deforman» (Rodríguez Puértolas, 2011, p. 16), porque aunque pretenda y aparente revelar una imagen completa y unívoca, sus reverberaciones serán fragmentarias de un todo que no se acaba de constituir, concluyéndose como teoría que apuntala el realismo socialista (Villanueva, 2004) o como metáfora revisitada con una frecuente interpretación reductora (Champeau, 2014) que, sin embargo, proyectando más allá del reflejo, nos permitirá encontrar indicios de relaciones invisibilizadas o sin constituir a uno y otro lado.

4.2. Espacio y destrucción. De la demolición a la reconstrucción

A lo largo de años posteriores a la guerra los primeros cambios que realizó el régimen sobre la superficie urbana ya se evidenciaban. Por ejemplo, los relacionados con los callejeros de ciudades y pueblos. Suelen aparecer en la narrativa realista como una mera nota aclaratoria hacia el lector contemporáneo, que dota de verosimilitud al relato, al tiempo que subraya la alteración. De este modo, de una forma indirecta y poco comprometedor respecto a los mecanismos censores, hace presente un pasado muy cercano: «Sólo el agudo canto de los gallos, y el vuelo de la cigüeña de la torre de la iglesia, cruzaban sobre el silencio de la Plaza del Caudillo» (López Salinas, 1960, p. 9). Activa la memoria del lector contemporáneo y enseña, a través de sus efectos, el cambio que se generó con la llegada de Franco al poder: «Los hombres han ido en grupo, poco a poco, desapareciendo de la puerta de la taberna de Florencio para dirigirse, por la calle del General Sanjurjo, a la plaza» (Grosso, 1961, p. 41). Renombrando las calles se consigue la reiteración de las nuevas denominaciones, el paulatino olvido de las anteriores y la profundización en las nacientes formas ideológicas a

través de la cotidianeidad de su uso: «Después, continuaron calle de Moscardó abajo hasta la Avenida de José Antonio» (López Salinas, 1960, p. 37). De esta manera, el nuevo Estado se adentra, a través de la producción de nuevas formas culturales, en la compleja labor de concreción de sus motivos ideológicos, cuyo avance debe imbuir también⁹⁷ la configuración exterior de los espacios.

Por tanto, los textos realistas, redactados y publicados entre mediados de los años cincuenta e inicio de los sesenta, han posibilitado reconocer la edificación de espacios simbólicos que se adhieren a las formas sociales, integrándose en el entorno cultural en el que se inscriben y facilitando la concesión, refuerzo o pérdida de valores de representación simbólica en la pugna por la delimitación de la influencia del poder político, esto es, en la consecución de una legitimidad que el régimen persiguió, pese a haber alcanzado el poder sin necesitarla. Como sintetiza Sobejano: «Hay en muchas de estas novelas un vasto despliegue espacial y social» (2005, p. 258). En esta voluntad de renombrar los espacios antropológicos asoman las múltiples facetas que se ocultan en ellos. El modo explícito de apropiación de los significados espaciales de entornos con tanta carga simbólica, como una plaza, una calle o una avenida, nos refieren a dinámicas de sustitución que pretenden un vaciado de los contenidos previos. Sin embargo, este proceso es considerablemente más complejo, variable y acumulativo. Siguiendo los textos de Walter Benjamin, podemos hallar pistas en las narrativas realistas de la época franquista que nos conduzcan al reconocimiento de componentes colmatados en la sociedad franquista que nos permitan advertir las marcas menos visibles del pasado, así como los puntos de apoyo de las estructuras futuras. Así, Benjamin apunta en palabras de André Bretón: «La obra de arte sólo tiene valor en la medida en la que resulta atravesada por lo que son reflejos del futuro» (2007, p. 78). En un sentido menos restrictivo, podemos entender que hemos de hallar en

⁹⁷ Respecto al ámbito íntimo de las relaciones personales, el régimen también pretendió ejercer un control social. Véase Mir Cucó, C. (2000, 53-72).

una obra de arte la fuerza necesaria para encontrar esos «reflejos del futuro». En ocasiones mostrado en un estilo o una estructura afinados hacia unas formas innovadoras. En otras, sumergido en el texto y sus expresiones. En el vocabulario y sus formaciones. También en lo narrado. En los paisajes que, sombreados aún por la noche del pasado, comienzan a mostrar clareos significativos en un presente que concreta el futuro. En las interpelaciones en los diálogos de personajes que acontecen en un mundo que puede pretender ser verosímil y que les conduce por un camino que la sociedad en la que se inscriben recorrerá poco tiempo después. En los espacios descritos y en lo que no nos han narrado. Ocultos o apartados del foco principal que ilumina narraciones y textos. Son los indicios de algo por determinar, con un ambiente demasiado brumoso para poder concretarlo, pero que apunta hacia formas de entender, vivir o subsistir que ya se están hilvanando. Modos de comprender y formas de actuar. Comportamientos y actitudes que surgen ante las parálisis, los cambios y las inercias que se sintetizan en un lenguaje que nace del vocabulario real, en una realidad en construcción. En las descripciones de lugares, paisajes, espacios e individuos que destacan aquello que ahora es anómalo o tangencial y que un tiempo después será elemento centralizador de novedosas corrientes y formas culturales. En ellas anidan los vestigios de las nuevas construcciones sociales, los cimientos de las corrientes culturales nacientes, las relaciones políticas y económicas que ejercerán un papel fundamental con el devenir del tiempo. Eso que, siguiendo el pensamiento de Bretón, Benjamin concreta en: «ciertos cambios sociales que a menudo son imperceptibles tienden a un cambio en la recepción que no vendrá sino a favorecer la nueva forma artística» (2007: 78). La literatura sufre importantes variaciones en las formas de su mercado y de las relaciones entre sus agentes:

Durante siglos en la literatura las cosas estaban dispuestas de tal modo que un pequeño número de escritores se enfrentaba a muchos miles de lectores. Ya en los años finales del pasado siglo se produjo un cambio. Dada la creciente expansión de la prensa, que no deja incansable de poner a disposición de

los lectores nuevos órganos políticos, religiosos, científicos, profesionales y locales, una parte cada vez mayor de los lectores —casualmente al principio— pasó a contarse entre los escritores. La cosa comenzó cuando la prensa diaria les abrió su «buzón»; pero hoy día no hay casi ningún europeo partícipe del proceso de trabajo que no pueda en principio encontrar ocasión de publicar una experiencia laboral, una reclamación, un reportaje o cosas semejantes. (Benjamin, 2007, p. 70)

De este modo, con los escritores realistas españoles de mediados de los cincuenta, encontramos a algunos que puedan ser percibidos como extraídos de esa comunidad de lectores que cuenta sus experiencias, propias o cercanas. Esta posibilidad coadyuva en reforzar la verosimilitud de lo representado y genera una cercanía entre lo narrado por el autor y lo vivido o percibido por el lector que, de esta forma, aumenta su sensación de realidad: «La distinción entre autor y público está con ello a punto de perder lo que fue su carácter fundamental. Se hace funcional, variable de acuerdo con el caso. El lector está siempre preparado para convertirse en escritor» (Benjamin, 2007, p. 70).

Autores que narran situaciones que son fácilmente identificables por el lector, que recogen trazos de su realidad más próxima y que puede confrontar en su quehacer cotidiano recargan la fuerza y aumentan la fijación de los textos realistas, que se articulan en travesías de expresión poco transitados por las formas de comunicación habituales, censuradas y controladas por la espesa maquinaria burocrática del estado. Además de ejercer un papel de sustitución de la que debería ser una prensa generalista, como recordaba Luis Goytisolo en *Furgón de cola*, las obras realistas consiguen articular un complejo y traslúcido tejido de narraciones que sintetizan la obviedad del presente, lanzadas al lector como imágenes especulares construidas sobre la fugacidad de lo inmediato y lo próximo, que les confiere una carga suplementaria de verosimilitud. Parte de la crítica les acompañara en la configuración de un nuevo tipo de lector, como el de Castellet, que pasa a ser coprotagonista en y de la obra leída:

Se trata del carácter específicamente purificador del doble ejercicio de creación literario, por cuanto, el mundo revelado por el autor y animado por el lector será el mundo real en que ambos conviven y el objeto de esa recreación del mismo en la novela, un mismo afán de purificación o mejora. (Castellet, 1957, p. 51)

Esta colaboración entre ambas partes de la creación realista genera una suma que, inscrita en el periodo franquista caracterizado por el férreo control social y la intensa actividad censora, puede superar los múltiples cerrojos a los que se veía sometida. Desde esta perspectiva, el acercamiento a la narrativa realista podría recuperar la idea de una más compleja composición de los espacios arrebatados por el régimen, que permitiría iluminar algunas de sus capas parcialmente oscurecidas:

El haber otorgado su preciso lugar a este proceso funda la importancia incomparable del trabajo de Atget, que, hacia 1900, fijaría las calles de París empleando desiertas perspectivas. Sin duda con razón se ha dicho de él que las fotografió como si fueran el lugar del crimen. Pues también, sin duda, el lugar del crimen siempre está desierto. Se lo fotografía justamente para obtener indicios. Así, con Atget, las vistas fotográficas comienzan a su vez a convertirse en cuerpos del delito en el proceso histórico presente. Eso constituye lo que es su significado político yacente, exigiendo una recepción en un sentido bien determinado. (Benjamin, 2007, p. 62)

En este aspecto, podríamos entender las obras artísticas, literarias o cinematográficas, como las fotografías de Atget. Instantáneas y secuencias que imprimen lo observado y lo vivido en sus negativos, convirtiéndose también en elementos que permiten encontrar indicios y rastros de ese proceso histórico. Su función política, por tanto, deviene en principal por cuanto, además, como describe Benjamin, no es la más consciente, o la que emerge con mayor naturalidad asociada a la obra, esto es, la artística:

[...] así en nuestros días el peso absoluto de su valor de exposición hace de la obra de arte una imagen con funciones totalmente nuevas, de las cuales la que nos es consciente, a saber, la artística, destaca como aquella que, más tarde, quizá se considere ya accesoria. (Benjamin, 2007, p. 62)

Atenderemos, por tanto, a esas fotografías de esos espacios que aparecen vacíos, pero que tan solo han sido vaciados aparentemente. Nos adentramos a través de las fisuras que las narraciones irán abriendo en el proceso de reconquista del espacio público en el, supuestamente, hermético nuevo Estado franquista.

4.3. Ciudad en proceso: cimentar la victoria, recordar la derrota.

Al afrontar los pasajes y fragmentos de las obras realistas en los que se nos ofrecen descripciones de escenarios, paisajes, imágenes, representaciones y detalles de lugares o espacios (urbanos, rurales, humanos, etc.) contemplamos como se despliegan a través de formas culturales, costumbres o usos, mediante la práctica social que permite vislumbrar los procesos que se construyen en su seno. Encontramos una ciudad de la que aún podemos intuir columnas de humo procedentes del asalto y toma realizado en la guerra. En las que conviven las pesadumbres de los que se quedaron y las presencias todavía no borradas de los ausentes; muertos, huidos o desaparecidos que mantendrán con su no presencia una atmósfera de limbo inaprensible. De un purgatorio con las causas suspendidas y pérdidas en un laberíntico archivo de la memoria, cuya principal función es la de acelerar el olvido.

Descubrimos una ciudad que, como citábamos más arriba, recambia su callejero, imbuido de una acelerada necesidad de renombrar calles, paseos, avenidas y plazas que modelen los nuevos espacios de la victoria, que se legitima por la violencia de su arrasadora presencia. Los generales, las batallas, los santos y vírgenes recuperaran sus placas como una reafirmación que evidencie la presencia del flamante régimen y la nueva situación como la única posible. Encontramos ciudades obligadas a combinar los desastres aún presentes de la guerra, con una fisonomía que enseña cuantiosas y afiladas dentelladas, con las ansias de generar con celeridad un espacio de victoria. Un escenario que debe atender a sus anteriores funciones demográficas, urbanas, culturales y económicas y que busca

resignificar las prácticas sociales en una lucha cultural que se desarrollará por barrios (céntricos, de clase alta, obreros) o por especialización zonal (cercanas a la industria, periferia, rururbanas, escenarios de guerra, etc.). Serán, por tanto, las ciudades y los sistemas en los que se integran, con su visibilidad demográfica con la acumulación y concentración de población, el escenario que debe envolver el discurso vencedor. Pero también se erigirá como la base sobre la que se extenderán los espacios simbólicos, en los que construir los modos representativos de la victoria, puntos de interés específico por parte de los vencedores como renglones que sustenten una narrativa reconstructiva del pasado. En las ciudades y sus alrededores se concretará la búsqueda de una definición que certifique su existencia, como expresión colectiva del cambio de una población, aún bajo las duras condiciones de la postguerra. En ellas se manifestará con mayor expresividad y más profundidad.

Hallaremos, por tanto, espacios de derrota que se perpetúan como advertencia y recuerdo de un tiempo pretérito que no se puede repetir. Con sus muros acuchillados por impactos de metralla, cubiertas hundidas a consecuencia de los bombardeos masivos y escombros, muchos escombros, que simbolizan la derrota de unos y la victoria de otros. Ruinas que se mantendrán durante decenas de años como una manifestación equilibrada de la impotencia de los vencedores por enterrar definitivamente el breve mundo anterior, que abrió su brecha al inicio de los años treinta y la voluntad explícita de que constituyan una humillación y un recuerdo permanente de su poder de destrucción (en el pasado) y de control y dominio (en el presente).

De manera temprana, ya encontramos la reconfiguración de los nuevos espacios urbanos retratados en unas pocas, pero significativas obras de mediados de los cuarenta e inicios de los cincuenta. *Nada*⁹⁸ (1945), de Carmen Laforet, *La colmena*⁹⁹ (1951), de Camilo José Cela o

⁹⁸ Carmen Laforet. (1945). *Nada*. Destino.

La noria (1952) de Luis Romero escogen la ciudad como medio de representación de los cambios que acontecen y que aún no son visualizados de forma generalizada. El espacio fragmentario de *La colmena* apunta hacia un modelo urbano que se inscribe en una modernidad que todavía es invisible para los ciudadanos que recorren la ciudad de la penuria y el hambre. Sus más de trescientos personajes son abocados a un contexto social reconfigurado a través del espacio físico, que es también escenario de derrota, y en el que sus interacciones, algunas breves, muchas intermitentes, otras desconocidas, facilitan exhibir un panorama urbano que es, también, el reflejo del devenir de la nueva estructura social del régimen. Con unos personajes que aparecen y desaparecen mostrando una realidad compleja (Sanz Villanueva, 1980, p. 271), que sin embargo aparece concentrada (Gil Casado, 1973, p. 113), en tanto que expone, mediante la representación, las poco visibles esferas de relaciones que marcan, acotan y restringen las nuevas formas sociales urbanas, en las que la incertidumbre o la incomunicación (Sobejano, 2005, p. 78) reestructuran el espacio, vaciado en sus capas más superficiales y de manera abrupta, de significantes que, ahora ausentes, abandonan a los personajes en un recorrido sin rumbo ni certezas.

Con el paso de los años, ya bien entrada la década de los cincuenta, la sensación mayoritaria y perenne de inmovilidad en el *atrevimiento* de las ciudades será sustituida por la anticipada por estas obras. Transformaciones de un país y un régimen, aceleradas por la propia tendencia urbana, que necesita renovar, modificar y ampliar sus espacios como parte de su dinámica de desarrollo¹⁰⁰. Los escombros serán sepultados alejados del casco urbano. Se construirán edificios o se remozarán los antiguos de modo que aflorarán en el entramado urbano como

⁹⁹ Camilo José Cela. (1951). *La colmena*. Emecé.

¹⁰⁰ Desde el año 1959 se generará un incremento sostenido de los desplazamientos interiores afectando a un 10% de la población. El sector primario se verá desplazado por el industrial y el de servicios. Todo ello provocará una reserva de mano de obra. Una explicación detallada la podemos encontrar en Biescas, J. A. (1980, 75-79).

una obra permanente. Inacabada. Por ejemplo, la sede de *Los Millones* en *La criba* de Daniel Sueiro. Unas obras que eternizan aquello que debería ser un momento de transformación, para congelarlo en un tiempo fijado sin voluntad de avanzar: «Hagan el favor de recoger sus cosas porque nos trasladamos a otras dependencias. Eventualmente, claro está...Las órdenes... Vamos a llevarnos lo más imprescindible, para seguir trabajando. Luego trasladarán el resto» (Sueiro, 1976, p. 70).

Serán esos lugares fijados en un tiempo detenido los que acabarán mutando en espacios de trabajo, vida, paso o intercambio a pesar de partir de la apariencia de inmovilidad. Así, tras el traslado al sótano del edificio, los trabajadores de *Los millones* perciben la quietud atascada en su trabajo: «Nada cambió en la oficina, por otra parte». (Sueiro, 1976, p. 120). No obstante, esta situación, que parece provocar una visión circular y sin fin en los personajes representados, visibiliza algunas de las relaciones naturalizadas en sus formas rutinarias. De este modo, a través de relaciones sociales superpuestas, recuperadas o innovadas, los vínculos asociados a prácticas culturales redefinirán aquellos nuevos espacios. La distribución jerárquica del espacio con un despacho para el jefe del departamento queda a merced de las nuevas condiciones que no pueden repetir las formas simbólicas anteriores. En este proceso se asimilarán algunas de las actividades anteriores, otras se ocultarán pero, en cualquier caso, quedarán asociadas en su conjunto como instrumento de cambio. Por ello, jugarán un papel determinante esos edificios reconstruidos, las calles remozadas o los servicios restablecidos:

Durante el trayecto se dio cuenta de los mil cambios sufridos por la ciudad. Nuevas tiendas ofrecían aquellos productos desaparecidos en los primeros años de posguerra. Cafetería, término nuevo en el léxico barcelonés [...] Era inútil decírselo a Germán porque Germán aceptaba la ciudad entera. No la analizaba como él. (Kurtz, 1956, p. 107)

Pero además, se vincularán a estas dinámicas los nuevos edificios que pretenden superar el pasado, aunque sea mediante la búsqueda del máximo beneficio aprovechando la expansión urbana. Las nuevas avenidas, paseos y bulevares que, en su pretensión modernizadora pero aculturizante, mostrarán la dicotomía espacial entre el individuo solo y aislado en el progreso urbano frente a la muchedumbre, apresurada y anómica, cohabitando espacios, aunque no siempre sus tiempos de uso. Tras estos espacios transmutados, se mantienen los barrios periféricos en los que se hacían los obreros como último refugio en el que nadie ni nada les buscará porque nada en ellos pueden encontrar. Aquí el régimen hallará las mayores dificultades para interrumpir el traspaso de los comportamientos y actitudes generadores de un sentimiento de pertenencia de clase en el que, pese a los modos coercitivos del poder, subsisten modos de trabajo y de sus relaciones que servirán de eje de transmisiones a sus protestas y reivindicaciones. Junto a esos barrios obreros, emergerá el extrarradio, en el que los suburbios sin nombre, ni definición ni límites claros ni determinados, proliferarán como centros de recogida y redistribución de aquellos que no teniendo nada lo perdieron todo a consecuencia de la guerra y que ahora buscan refugio y una última oportunidad de supervivencia. Finalmente, también el patrimonio histórico que es remozado con rapidez para poder ser representante del nuevo orden que el tiempo, los decretos, las prisiones y los trabajos forzados van apuntalando, con esa voluntad de haber sido y permanecer.

4.4. Paisajes de guerra: la huella permanente.

La experiencia de la obra de arte se contextualiza en el momento histórico en que se inscribe. En el franquismo se genera un proceso disruptivo que desgarrar gran parte de la tradición artística, que desaparece particularmente del ámbito público, mediante su

prohibición¹⁰¹ y con ella los grados más vehementes de su concreción en la experiencia individual. Queda fuera de la circulación discursiva la manifestación satisfactoria o no de sus gustos y querencias. Por tanto, se abre un ámbito que debe rellenarse de nuevas indicaciones, premisas, límites y referencias para establecer la conveniencia o no (prescripción) de determinadas obras y la satisfacción o no de su experiencia:

Al interior de grandes intervalos históricos, junto con los modos globales de existencia que se corresponden a los colectivos humanos se transforman también, al mismo tiempo, el modo la manera de su percepción sensible. Pues el modo y manera en que la percepción sensible humana se organiza —como medio en el que se produce— no está sólo natural sino también históricamente condicionado. (Benjamin, 2007, p. 56)

Ese condicionamiento histórico del que nos habla Benjamin se evidencia en este periodo de una manera nítida a través de la puesta en marcha de nuevos dispositivos o con la modificación de los existentes, con el objetivo de modelar las formas artísticas y, a su vez, los gustos que las deben recepcionar. La censura será el más reconocible de aquellos y cuya efectividad inmediata se derivaba en la retirada de la circulación cultural de un creciente número de obras prohibidas¹⁰². Sin embargo, se acabó mostrando ineficaz progresivamente, por las continuas contradicciones de su complejo entramado, así como la conversión en deseable de aquello que no era permitido. No obstante, otros dispositivos actuaron en la inmediata postguerra, como la propaganda¹⁰³, nacida de manera prácticamente simultánea al mismo golpe de estado. Actuará con celeridad para justificar su origen, mantenimiento y

¹⁰¹ Como recordábamos anteriormente, mediante la Orden de abril de 1938 que se aprobó para implementar el Decreto de diciembre de 1936, sobre la declaración de ilicitud de la producción, comercio y circulación de material impreso pornográfico y disolvente a las obras procedentes del extranjero.

¹⁰² El artículo 5 de la Orden de septiembre de 1937 de la Junta Técnica de Estado establece: «Las comisiones depuradoras, a la vista de los anteriores índices o ficheros, ordenarán la retirada de los mismos, de libros, folletos, revistas, publicaciones, grabados e impresos que contengan en su texto láminas o estampas con exposición de ideas disolventes, conceptos inmorales, propaganda de doctrinas marxistas y todo cuanto signifique falta de respeto a la dignidad de nuestro glorioso Ejército, atentados a la unidad de la Patria, menosprecio de la Religión Católica y de cuanto se oponga al significado y fines de nuestra Gran Cruzada Nacional».

¹⁰³ Como señalábamos en el capítulo dedicado a la censura, en el bando golpista se crea el Gabinete de Prensa de la Junta de Defensa Nacional el 5 de agosto de 1936. En menos de un mes pasa a llamarse Oficina de Prensa y Propaganda.

acciones. Pero con la guerra ya concluida reconducirá sus objetivos hacia la legitimación de un régimen, asentado en una nueva estructura estatal, cuyo nacimiento se basa en la aniquilación del anterior¹⁰⁴. La acción propagandística deberá justificar, de forma simultánea, el modelo que se pretende crear e intentar deslegitimar el predecesor, desplegando su capacidad coercitiva, junto a su influencia persuasiva, con un resultado desigual:

Pero si la capacidad *coercitiva* [cursiva en el original] de la propaganda fue innegable, no lo fue tanto su influencia *persuasiva* [cursiva en el original] en la consecución de adhesión o a lo sumo de la aceptación de la dictadura, pues sus efectos fueron limitados. Además de la desconfianza hacia la información difundida «oficiosamente» y la importante atención prestada a los medios de comunicación clandestinos por importantes grupos de la población, lo cierto es que, en general, el acceso a la información fue reducido y sus efectos directos afectaron prácticamente a sectores concretos, produciéndose asimismo la disonancia de gran parte de los mensajes propagandísticos con las predisposiciones de la gente y su propia experiencia cotidiana. (Sevillano, 1999, p. 155)

Todo ello en un escenario de guerra en el que una parte significativa del territorio exhibía las consecuencias físicas de los violentos enfrentamientos (García-Nieto; 1980, p. 372); (Tuñón de Lara, 1980, p. 372, 394) y las acciones de combate operadas (Carr, 1970, p. 658), que se concretaba en la destrucción y graves daños en una proporción destacable de infraestructuras, estructura productiva y viviendas (Moradiellos, 2000, p. 81). A este respecto, el nuevo paisaje desolado del país se concreta en ciudades y pueblos asolados por el efecto de los bombardeos y el combate, con multitud de edificios, instalaciones e infraestructuras destruidas y otros miles afectados de forma notable¹⁰⁵. Fábricas, viviendas,

¹⁰⁴ como afirma Borja de Riquer, durante la década de 1940: «en todos los espectáculos, sobre todo, en locales cerrados, había la obligación de escuchar de pie el himno nacional y cantar brazo en alto los nuevos himnos oficiales (El falangista *Cara al sol* y el carlista *Oriamendi*) con la intención de mantener vivo el recuerdo de la guerra civil y de la victoria franquista». Riquer, B. de (2010, 332.).

¹⁰⁵ Numerosas poblaciones sufrieron las consecuencias de los bombardeos a lo largo de la guerra. Por ejemplo, «dos bombardeos terroristas contra las poblaciones de Barcelona, Valencia, Alicante y otros puertos mediterráneos». Véase Carmen García-Nieto, (1980, 459). La ciudad de Barcelona (especialmente los días 17 y 18 de marzo de 1938 con más de mil muertos) por parte de la Aviazone Legionaria. Lleida el 28 de marzo de ese mismo año recibió un ataque de la aviación italiana. También, como recoge Julián Casanova, localidades

edificios públicos, pero también infraestructuras como carreteras, líneas ferroviarias o puertos sucumbieron a tres años de encarnizada lucha. Por tanto, la postguerra nacerá con esa estampa de espacios destruidos, arrasados o lacerados por la violenta acción bélica en las zonas en las que se establecieron los límites del frente de guerra y en aquellas que, formando parte de la retaguardia, también fueron objetivo militar. En la postguerra se modifican o anulan anteriores usos y referentes relacionados con ellos, y por tanto significaciones, y se les otorgan otros que, no obstante, compartirán sentido e interpretación con aquellos otros, aunque sea enterrados bajo el manto del horror por lo acontecido. De este modo, podemos entender esa devastación agrupada en un propósito de voluntad unitaria. En este sentido, «no es tracta d'analitzar la representació de l'espai, sinó la seva capacitat de modificar, de constituir el discurs». (Martí Monterde, 2015, p. 28). En ella se engloba a ese conjunto de destrozos y estragos como elementos interconectados que favorece una nueva manera de entender el paisaje, al tiempo que mantiene la evidencia de la guerra y sus consecuencias y que suman en la violencia simbólica que robustece el sentido del discurso de la victoria, en cuanto derrota aplastante del otro. Por ello, deben mantenerse visibles físicamente, asequibles culturalmente, para poder desempeñar su función como elemento constructor de un recuerdo basado en la derrota del otro que, por contraste, enaltece al vencedor. Así, leemos en *El Jarama*¹⁰⁶:

—Pues en guerra creo que hubo muchos muertos en este mismo río.

—Sí, hombre; ahí más arriba, en Paracuellos del Jarama, allí fue lo más gordo; pero el frente era toda la línea del río, hasta el mismo Titulcia.

menos pobladas como Durango y Guernika sufrieron el ataque de la Legión Cóndor alemana, en marzo y abril de 1937 respectivamente. Sin embargo, a la destrucción de las ciudades contribuyó decisivamente el cambio de estrategia que Franco aplicó, primero sobre Madrid y después sobre el conjunto del territorio a ocupar, que acabó provocando enormes estragos y que, además, generaba en la población una profunda sensación de vulnerabilidad e incertidumbre, anticipando con esta estrategia el modelo que implantará de manera definitiva al ganar la guerra y que explicaba de este modo: «En una guerra civil es preferible una ocupación sistemática de territorio, acompañada por una limpieza necesaria, a una rápida derrota de los ejércitos enemigos que deje el país infestado de adversarios» (Casanova, 2007, 381).

¹⁰⁶ Rafael Sánchez Ferlosio. (1956). *El Jarama*. Destino.

—¿Titulcia?

—¿No has oído nombrar el pueblo ese? Un tío mío, un hermano de mi madre, cayó en esa ofensiva, justamente en Titulcia, por eso lo sé yo. Lo supimos cenando, no se me olvida.

—Pensar que esto era el frente —dijo Mely—, y que hubo tantos muertos.

—Digo. Y nosotros que nos bañamos tan tranquilos.

—Como si nada; y a lo mejor donde te metes ha habido ya un cadáver.

Lucita interrumpió:

—Ya vale. También son ganas de andar sacando cosas, ahora.

Volvían los otros tres; Miguel dijo:

—¿Qué es lo que habláis?

—Nada; Lucita, que no la gustan las historias de muertos.

—¿Y qué muertos son éstos?

—Los de cuando la guerra. Que estaba yo diciéndoles a éstos que aquí también hubo unos pocos y entre ellos un tío mío.

—Ya... Bueno, y a todo esto, ¿qué hora es? (Sánchez Ferlosio, 1956, p. 37)

El espacio geográfico rememora su pasado reciente de enfrentamiento, muerte y destrucción. Pero se ejercita a través de una conversación intrascendente. Desde una memoria que desdibuja los hechos concretos, «allí fue lo más gordo», porque poco importan en tanto que no son más que el material de derribo que sirve de relleno para erigir las formas ideológicas de la victoria. Incluso en el momento en que esa abstracción, que rodea el recuerdo de la batalla, parece buscar una concreción, a través del familiar «y entre ellos un tío mío», el discurso se fractura con la trivialidad de lo inmediato. Este abrupto corte, no obstante, generará una bifurcación en la concreción de un significado de futuro

que se está materializando en el presente y que, en el recaudo de la función delimitadora de vencedores y vencidos, también se decantará hacia el olvido, en tanto pasado que no es necesario recordar ni rememorar. Por tanto, prescindible en la nueva generación que aburre las horas en *El Jarama*. A la que las historias de la guerra le hablan de un país y unos tiempos que ya no existen y no de un pasado reciente que constituye también su presente.

Estas concurrencias son continuas en obras como *El Jarama*. En la novela de Sánchez Ferlosio se generan de manera constante, ya que es un espacio de guerra que se intenta resignificar a espacio de ocio, sin ningún tipo de complementos que faciliten la transición entre ambas significaciones. En cambio, no nos hallamos todavía en la plasmación estética de un modelo económico que ha de desarrollarse unos años más tardes. No obstante, *El Jarama*

nos remite a una realidad nueva, ausente de las novelas anteriores: la explotación y deshumanización de una clase trabajadora (manual y del sectores terciario) que permitirá la bárbara acumulación de capital en que se asentaría el “despegue” de la economía española. (Blanco et al., 2000, p. 510)

Parece, por tanto, que se generen las condiciones del nuevo marco espacial, dejando la importante labor ideológica de su colmatación únicamente a la extensión de los nuevos usos como zona de ocio y esparcimiento. Por ello es remarcable la elección del territorio en el que se desarrolla la novela de Sánchez Ferlosio «que es el relato de las peripecias durante unas horas de un domingo en un lugar no-urbano [...] se abre y se cierra con palabras ajenas y descriptivas [...]» (Martínez Cachero, 1997, p. 189). Abandonado como campo de batalla sobre el que rebrota la naturaleza y las manifestaciones espontáneas de resignificación, apaciguadas por la neutralizada descripción geográfica de la narración. Este comportamiento, de aparente dejadez del régimen que no actúa sobre lugares emblemáticos y significativos para la interpretación del presente, se ha de inscribir en la voluntad por constituir una mentalidad de superación por los hechos, basada en la división vencedores-

vencidos, que debe encargarse de suprimir el conjunto de cargas históricas y emocionales que, de manera individual o agregada, emanan estos espacios.

Los paisajes yermos, marcados con la huella de la acción bélica, se mantienen como activos de una propaganda eficaz al servicio del régimen. Pero con el paso de los años acabaran convirtiéndose en recordatorio visual y permanente de su incapacidad para recomponer un país arrasado por una violenta contienda, que no asume su incompetencia. Arrastrado por una deriva reaccionaria, también en lo económico, que conseguirá agravar la ya delicada situación del país y su población durante lustros. Una actuación orientada al beneficio de unas clases dominantes que mantienen e incrementan sus niveles de renta¹⁰⁷. Paisajes que, aunque permanecen inertes, serán reformulados por la combinación de acción e inacción de agentes diversos. Esto permitirá nuevas adscripciones, aun cuando estas no sean coherentes con las pretensiones del nuevo Estado, a pesar de su demostrada capacidad coercitiva. De este modo, se generarán significaciones que se determinarán a través de la propia inacción de los vencedores, vinculándose a un inédito valor simbólico, otorgado por la abstención elíptica del poder o por su ocupación de hecho ante el vacío de uso. Un ejemplo reseñable y que trabajaremos más adelante serán los espacios abandonados en la periferia de las ciudades, que serán utilizados como asentamientos para los flujos constantes de emigrantes que llegará de manera intensa y continuada, básicamente desde mediados de la década de los cincuenta, generando nuevas relaciones entre la ciudad y su entorno y otorgando significados contemporáneos a una situación que transformará la propia concepción del territorio urbano, sus habitantes y las relaciones de poder y dependencia que en él se inscriben.

¹⁰⁷ En este sentido, se ha de tener en cuenta la distribución de la renta desde el final de la guerra para observar un proceso de trasvase que, incluso en años posteriores al periodo de estudio del presente trabajo, mantiene su intensidad. En los momentos del racionamiento: «su utilización [del racionamiento y el intervencionismo estatal] mostraba de manera inequívoca qué grupos sociales detentaban el poder y lograban escapar así a los rigores de la escasez, e incluso, enriquecerse a costa de la miseria ajena» (Biescas, 1980, 40).

La pugna por el control de esa «percepción sensible» de la que nos hablaba Benjamin un poco más arriba, en tanto que su modo está también «condicionado históricamente», operará de forma creciente en la exploración de novedosos o reformulados modelos estéticos. Su realización se efectuará a través de la lucha por la consecución de cuotas de espacio, valor y poder por la hegemonía en el campo cultural. La estética de la visualización de la derrota, en este sentido, confiere una función diferenciada a los paisajes desolados por la acción de la guerra. La reconstrucción, de algún modo, podría implicar olvido o superación, lo que lastraría efectividad a sus políticas proyectadas en la consecución de una legitimación política, social y cultural de la división entre vencedores y vencidos. Todo ello comportará que «en todos los actos de la vida cotidiana se deja constancia de quiénes han vencido y quiénes han perdido» (Gracia y Ruiz Carnicer, 2001, p. 40). Además, la reconstrucción podría suponer recuperar las formas arquitectónicas y estéticas anteriores, contribuyendo a suturar las heridas abiertas. Lo que coadyuvaría en la suposición del final de la guerra como una síntesis histórica de los periodos inmediatamente anteriores. Por el contrario, las ideologías que dan soporte al régimen apuestan mayoritariamente por mantener esa situación, de manera singular, la falangista. Es entendida como herramienta de gran utilidad que no necesita más refuerzo que el de la permanencia física y que permite resultados productivos al enlazar con algunas de las estrategias de propaganda. Análogamente, la represión y depuración del régimen colaborarán para su implantación, como también la búsqueda de un referente para una estética arquitectónica que, en los años cuarenta, ya deja de lado muchos proyectos megalómanos por inviables. Sin embargo, sí que fue «eficaz la divulgación del discurso sobre el nuevo modelo y el nuevo estilo: las líneas geométricas, la rigidez y el ascetismo de inspiración neoherreriana [...] fueron el modelo teórico de una arquitectura que propiamente dicha apenas existió» (Gracia y Ruiz Carnicer, 2001, p. 128).

Con un referente tan inalcanzable como atractivo para el nuevo orden franquista como El Escorial¹⁰⁸, que servirá simultáneamente como modelo de pretenciosos objetivos arquitectónicos que no se pudieron cumplir y como muestra patente de la imposibilidad, ni tan siquiera, de la emulación. Como comentamos anteriormente, el que había de ser gran símbolo del pasado imperial y omnipotente de España acaba convirtiéndose en mercancía turística en los años cincuenta¹⁰⁹. No obstante, tras el término de la contienda, el proceso de reconstrucción de algunas zonas de las ciudades afectadas fue prioritario desde el punto de vista práctico y esto significó una repolitización del urbanismo y la arquitectura (Gracia y Ruiz Carnicer, 2001, p. 132). Con todo, los objetivos y plazos no se pudieron cumplir. En la explicación de esta situación deberemos adjuntar, como apuntábamos más arriba, la incapacidad del régimen, transcurrida más de una década desde el final de la guerra, de recuperar las fisonomía urbana y la capacidad productiva por una temeraria tenacidad en el mantenimiento de políticas económicas pretéritas, alejadas de las formas liberales, que le impedía la recuperación económica y, por tanto, la mejor distribución de los recursos y la adquisición de otros nuevos para invertir en aquellas. De este modo, estos paisajes comenzarán a reformular sus significados entre formas dialécticamente opuestas, marcando un discurso ambiguo entre el recuerdo de la derrota republicana y la prueba de la incompetencia del nuevo Estado. De esta manera, actuarán con distinta función y mayor fuerza que como meras huellas dispersas, ancladas en el pasado, mientras el conjunto urbano evoluciona. La presencia constante de los efectos visibles y tangibles del conflicto ejercerá diversos papeles que se integrarán más allá de las funciones urbanísticas, como recordatorio perenne de un pasado truncado, un presente inhóspito y un futuro incierto. Fruto de esta cohabitación, la multiplicidad de los sentidos en que serán entendidos y asumidos esos espacios, así como de los planos en los que se desenvolverán, será paralela a

¹⁰⁸ Enclave principal de una de las novelas objeto de este trabajo, *El sol amargo*, de Ramón Nieto, publicada en 1961.

¹⁰⁹ Sobre esta cuestión en el periodo franquista, destacan los trabajos de Antonio Círci, *La estética del franquismo* (1977) y de A. Llorente, *Arte e ideología en el franquismo* (1995).

la dificultad para avanzar e integrar sus usos. La incapacidad para dialogar entre ellos, también permitirá que los silencios profundos, prolongados y estridentes que cohabitarán fatigosamente, se adhieran como significadores de la relevancia del espacio, como solar, ruina, edificación, calle o espacio público. Incluso en aquellos terrenos que no lo han sido, pero que recibirán pronto un sentido urbano. Como leemos en *La piqueta*: «Se oían, mezclados con el silencio, todos los rumores que surgían del campo» (Ferres, 1959, p. 50). Estos puntos de unión, que recorren las obras realistas, se convierten en hitos que consiguen fluir desplazados de las normas, modelos y propuestas oficiales, sobre una realidad en construcción y comienzan a vislumbrar otras maneras de abordar y pensar esos no espacios, ignorados y obviados, que albergarán el origen de algunos de los cambios más significativos que surgirán, de manera ya evidente, a finales de la década de los años cincuenta.

Unos años antes, a mediados de la década, los espacios urbanos principales crecían y tenían que adaptarse a las nuevas circunstancias. En algunos de ellos comienzan a alterar los formatos viarios, los tipos de calles y sus accesos, recorridos y nomenclatura. Se ensanchan, entrecruzan y complican. Variando dimensiones, formas, usos y funciones. Se cede el poder al vehículo motorizado frente al peatón. Se advierte una transformación, que conlleva la realización e interrelación de otras muchas. La ciudad ya no se acabará de construir. No es una ampliación. Es una constante remodelación. La ciudad ya no será una finalidad en sí misma. No tendrá fin visible ni definición sencilla. Ya no será un conjunto de calles concreto y estipulado. Tras los intentos fracasados de crear una imagen de la ciudad franquista, que obtuvo como resultado el anacronismo (Gracia y Ruiz Carnicer, 2001, p. 132), ahora la ciudad es proceso. Se interrelaciona con su entorno. Lo absorbe. A veces lo devora. Siempre lo modifica. Nuevos espacios para desconocidos usos. Impregna a población nueva que se reubica. En numerosas ocasiones, no se le permite entrar y se aparca en la periferia, que se cubrirá de un paisaje de infraviviendas y expectativas

incumplidas que permanecerán a la espera de una oportunidad. Los nuevos espacios requieren insólitas soluciones. Mejora la economía y empeora el tráfico. Calles más anchas, intersecciones más complejas. Se intensificará el uso de determinados formatos viarios como las glorietas, solución al nuevo problema, que generarán, a su vez, otros de manera concatenada. El individuo queda apartado del flujo regulado para los vehículos. El peatón debe estar activo en su recorrido. Ya no puede caminar sin otro esmero que el de transitar. Ha de permanecer atento: planificar el recorrido; calcular distancias; medir tiempos:

Acortó el paso, casi inconscientemente, porque se iba dando cuenta de que se estaba acercando a la glorieta [...] y por eso le enojaba encontrarse ahora con la glorieta, tropezarse con ella, llena de gente, iluminada en todas las esquinas y por todas parte, hasta en el centro, alrededor de la estatua verdinosa y polvorienta, con las aceras llenas de gente y los coches apiñados por las calles [...] todo esto es lo que tienes las glorietas, las glorietas redondas e inmensas [...] y si no tuviera delante las glorietas que la cortaban [la cinta del bulevar] y a él le producían, además, temor, aunque ese bulevar no llevara a ningún sitio, que eso era lo de menos. (Sueiro, 1976, p. 29-30)

El espacio público compartido por la multitud se convierte en puntos de intercambio que asienta o reduce su lucha por sobrevivir, como el protagonista de *Funcionario público* (1956) de Dolores Medio, en el que conviven la medición del tiempo, asociada a los modernos semáforos, con los aluviones de personas y vehículos que sobrepasan la capacidad de carga del espacio público

Señal acústica sobre fondo de luz amarilla. Cinco segundos. Luz verde. Paso libre.

El hombre cruza el primero el espacio que le falta para alcanzar la acera y tras algún esfuerzo consigue traspasar la muralla humana que ha empezado a moverse hacia adelante. Respira satisfecho cuando se ve en la otra orilla. (Medio, 2014, p. 9)

La ciudad muta sin voluntad de entendimiento con el pasado. Los elementos urbanos como las estatuas, antaño requisito estético de modernidad y cambio, ahora también pueden aparecer varados en el centro de las nuevas formas urbanísticas. Espacio que ya no

ocupa la función centralizadora y centrípeta. Punto desde el cual se proyecta la imagen alrededor para diseminarla a través de bronce y piedras que se requerían como medios transversales. Ahora ese centro de la glorieta pasa a ser afueras. Destierro. Exilio interior. Abandonadas a su suerte, ocultas por el paso atroz del tiempo y el olvido: «alrededor de la estatua verdinosa y polvorienta». Ni tan siquiera se les reserva el estrellato de la noche, bajo focos que la iluminan con preeminencia sobre el fondo urbano. Ahora la estrella es la propia construcción viaria a la que la «muralla humana desborda». Surgen y se reivindican soluciones viarias como la glorieta. Iluminada en todas partes como componente único de los nuevos tiempos urbanos. El novedoso factor de ordenamiento y categorización de bienes, personas y Servicios, también presente en *Tiempo de Silencio*:

[...] Mujeres también bajaban y otras subían por la cuesta, a cuyo fondo se veía la Glorieta con el acostumbrado montón informe de autobuses, tranvías, taxis con una tira roja, carritos de mano, vendedores ambulantes, guardias de tráfico, mendigos y público en general detenido con un oculto designio que nada tenía que ver probablemente ni con la llegada de un próximo tren a la estación allí yacente, ni con su inverosímil visita al no lejano Museo de Pinturas, ni con la irrupción a brazos de las asistencias en la imponente mole de cualquiera de los hospitales circunvecinos. (Martín-Santos, 1962, p. 24)

Uniformiza a unos y otros como mercancías a la espera de propietario en un ritmo que ya no marcan las personas, sino su nuevo entorno simulado, que administra tiempos de cruce a través de la señalización que todo el mundo obedece. Los lugares de destino han perdido su valor (estaciones, hospitales, museos, etc.) frente a la emergencia de una jerarquía en la que prima la gestión de flujos. Alma última de la nueva ciudad:

[...] el descenso por la cuesta de Atocha, sólo hombres feos y mujeres atractivas aunque sucias eran visibles para, el sabio y ninguna imagen de auténtico ratón irritaba la gelatina sensible de sus ojos. Iban bajando y Amador maldecía la dirección de la marcha que hacía tanto menos probable la fatiga del reflexionante y con ella la entrada en alguna de las tabernas de allá abajo que junto a la aglomerada y promiscua Glorieta esparcen su tufillo sinceramente embriagador, y que al estómago es lo que el filtro

medieval era para el amor, de los calamares fritos en aceite de oliva recalentado del día anterior y de tres o cinco días antes. (Martín-Santos, 1962, p. 26)

La multitud en la ciudad franquista utilizada como engaño asociado a una falsa modernidad que no logra guardar las apariencias. Esa «aglomerada y promiscua Glorieta» sin objetivo es un no proceso hacia otros modelos urbanísticos posteriores. Multitud convertida en masa desde el postulado cultural franquista, que intentará medrar en su significante, frente al peligro de que su vertebración le revele que no exista como masa, porque «sólo hay formas de ver a la gente como tales» (Williams, 2001a, p. 248). Con el paso del tiempo, llegarán vectores de transformación que aprovecharán las inercias asentadas en estos flujos masivos que no conducen a ninguna parte, porque su fin es no tener ninguno. Será el momento, en décadas posteriores, en que se transmute de la muchedumbre anónima en consumidor individual. Así, podrán «constituir una masa de lo más provechosa para los que se ocupaban de la circulación y el intercambio de mercancías» (Frisby, 1992, p. 429). Mientras, la oferta de tiendas y comercios se presenta desbordada a la mirada del que aún no se ha constituido ni en ciudadano ni en consumidor:

Según descendían por la ancha calzada iban dejando a un lado y a otro abiertos portales y preparadas mercancías sobre las baldas de los escaparates de las tiendas de mil especialidades diferentes. Allí podía ser todo deseado, desde prendas interiores de señora confeccionadas a precio de saldo de color blanco, rosa, morado apretujadas contra el vidrio en confusos montones y grandes mentiras de rebajas hasta clavos de cabeza cuadrada, vasos de plástico, platos de colores y objetos de regalo tales como una diana cazadora en porcelana basta de color gris, un donquijote en latón junto a un sanchopanza plateado montados con tornillos en un bloque de vidrio negro, un tintero-escrivanía forrado de cuero con trabajos al fuego, un pisapapeles de vidrio con conchas marinas nacaradas, un marco de retrato hecho con cachitos de espejo y su avagarner dentro, un juego —en fin— de siete cacerolas rojas en disminución artificialmente colocado. Otras tiendas de aspecto más nocivo no eran sino farmacias y droguerías donde amarilleaban a la venta todos los insecticidas del globo, amén de abundantes balsámicos y jarabes para la tos de mil laboratorios diferentes alguno de los cuales estaba allí instalado en la misma trastienda con olvido de todas las normas de producción de la ciencia farmacéutica. Sobre

alguna de estas farmacias, cubriendo los viejos balcones de hierro de época anterior a la subida de precio de la fundición, se extendían largos y anchos carteles blancos con letras grandes como zapatillas en las que se leía: Fimosis, Sífilis, Venéreo, Consultorio económico. (Martín-Santos, 1962, p. 26-27)

La ciudad en ciernes exige innovadores modos y novedosas mentalidades a sus habitantes. O se adaptan o quedarán varados en la complejidad del cambio, representado, como hemos leído más arriba, en el ajetreado cruce de una glorieta. El *flâneur* queda vetado. Su actividad puede ser peligrosa. Como señala Frisby, a través de Buck-Morss, existe una dimensión política olvidada en el estudio de las sociedades por la cual «el mero paseo se vuelve conducta sospechosa y las actividades del extraño [...] “posibilidades peligrosas”» (2007, p. 48). En contraste, los ciudadanos que transitan la urbe en movimiento lo hacen a través de marchas individuales, pero obligatorias. Por la necesidad de atravesar la ciudad en una demostración de la irracionalidad del reparto de sus funciones espaciales y sociales. Además, como obligación por las carencias de espacios vitales propios, confortables y a tiempo completo. Con todo ello, centenares de individuos se lanzan a la calle, engullidos por el anonimato de la masa. Desprovistos del carácter intelectual del *flâneur*, pero con una mirada atenta y una actitud observadora que pueden ser asimiladas como una actividad política relevante «como cuando Simmel dice que la mirada desapegada del extraño contiene “posibilidades peligrosas”» (Frisby, 2007, p. 50).

Es en el marco de ese abanico de opciones no controlables y potencialmente dañinas para el nuevo Estado franquista en el que inscribimos las descripciones de los personajes invisibles, abatidos y grises, que cohabitan en los espacios narrativos del realismo de mitad de década. Su anonimato permite la mirada amplia. La insignificancia de su existencia en el engranaje social los oculta. Son subalternos de la fugacidad urbana. Forman parte del paisaje urbano. Espacio que se modifica a tiempo real. De modo coetáneo a los cambios que aparentan no realizarse, pero que mantienen una inercia irresistible. A través de sus lecturas múltiples e interconectadas asoma una nueva realidad que se despliega sobre capas

de conocimiento e interpretación de la dirección de los cambios y el sentido de los mismos. Variaciones prefiguradores de los anclajes culturales de la ideología del nuevo Estado. Como insiste Kracauer, en este punto, la investigación de estos elementos permite el afloramiento de los procesos soterrados. Método que «debe desenmascarar las ideologías» (Frisby, 2007, p. 66).

No obstante, hallamos simultáneamente otro tipo de individuo que deambula por la ciudad. Transitan los mismos espacios que la multitud pero les atribuyen distintas funciones y con ellas, diferentes significados. Aunque siempre habrá espacios censurados a unos y otros (en ocasiones tan solo en determinadas franjas horarias como los mercados o las avenidas) podrán compartirlos en determinadas situaciones. Así, mientras que para algunos sea un asfixiante lugar de tránsito que hay que cruzar con urgencia, para otros podrá recrear las funciones más deseadas como espacio. Por ejemplo, para dejar transcurrir el tiempo, aunque sea dejándolo mantenido en un momento previo al avance. Buscando un vínculo con el pasado. Así lo observamos en *Nuevas amistades*:

Descendieron por Ayala hasta la Castellana.

[...] Las luces paralelas se juntaban en una confusa luminosidad hacia el Hipódromo. Caminaban despacio.

[...] Contorneaban la Plaza y, en la noche, iluminado por la luz *fluorescente* [sic], Castelar persistía eterno, inmarcesiblemente enlevitado, con los representantes del pueblo a sus pies. Pasó un tranvía casi vacío.

[...] Se acomodaron en la terraza de un kiosco, a media ladera de la colina del Museo de Ciencias Naturales. [...] las sombras, las luces de la avenida, los anuncios luminosos, encendían un complejo de duras aristas en la noche. (García Hortelano, 1998, p. 54-57)

El centro de la ciudad se extiende generoso a la mirada del habitante acomodado. En un confortable desplazamiento parece reescrita para él. También en su vinculación con el

pasado. Ahora que los ocupantes de ese «tranvía casi vacío» recuperan fuerzas para continuar con sus agotadoras jornadas. Es el *flâneur* impostado. El que no descubre nuevas ciudades, insólitas vinculaciones, ignorados espacios en el entramado urbano, sino que transita por los límites de lo reconocible y lo hace suyo. Como parte de un botín de guerra apropiado al que se le hace reeditar unas formas de paisaje asumibles en el contemporáneo entorno social y político. Forma parte del artefacto de la representación del poder y la ostentación de estatus. La marca de clase que genera espacio, determina límites y asigna categorías. Camina por la urbe como lo haría por sus posesiones, sabiéndose victorioso en su avance fingido, con simulado desdén. Es esta la clase social que hace suyo aquello que considera, le fue arrebatado. No obstante, en ella se advierte algo diferente y que el paso del tiempo y el cambio de generación consiguen modelar. Aparece también la representación del relevo entre una burguesía en decadencia contra unos jóvenes burgueses, como en *Las afueras* (Blanco et al., 2000, p. 521). Es la apariencia de una modernidad que busca referentes históricos, también urbanísticos, readaptados a sus necesidades para extender la nueva forma de poder, ejerciendo su labor clasificatoria: «El *flâneur* atraviesa la modernidad metropolitana en busca de lo que está oculto: lo invariable en lo nuevo, la antigüedad en la modernidad, las representaciones de lo real en lo mítico, el pasado en el presente, y así sucesivamente» (Frisby, 2007, p. 57).

Actitudes que, en ocasiones, aparecen visibles desde un simple cambio de perspectiva, como en la visita al ministerio del protagonista de *Nuevas amistades* a Leopoldo. En una escena que, a través de la descripción, representa ante el lector la síntesis de poder que apuntará, con el cambio económico del régimen, hacia una reorganización de los espacios urbanos exteriores, pero también de los modernizados espacios de trabajo, asentando las bases de su discurso:

[...] Con parsimonia, se puso de pie y se acercó al ventanal. El tráfico de la calle era incesante; resultaban grotescos los dos grupos de peatones apresurándose en direcciones opuestas, entre los vehículos detenidos. En unas habitaciones del edificio frontero se movían hombre en mangas de camisa y una muchacha ante una máquina de escribir. (García Hortelano, 1998, p. 60)

También aparece en el desarrollo de *El curso*, en el que el observador aplica esa clasificación y otorga esas categorías de los otros, los «vulgares» que parecen disponer sus tiempos y ajustar sus horarios para el reconocimiento de clase:

La única distracción que tenía era el paseo vespertino, siempre por el mismo camino, lento, mirando el cielo y las casas. Mirando la gente, observando sus caras. Intentaba a veces adivinar qué había tras los rostros vulgares que se cruzaban a cientos en las calles. Poco a poco los iba clasificando en tipos generales. En alguna ocasión veía alguien que destacaba del resto. Le alegraba mucho. Por lo general veía cientos y cientos de personas que podía encuadrar en solo tres, cuatro, ocho tipos. No más. Tenía la visión de unas cuantas multitudes de números iguales, afanosos, que iban en metro, autobús y tranvía; que leían los periódicos por la mañana y se acostaban con sus esposos o sus amantes por la noche. Recordaba el diagnóstico que preveía Camus para los hombres del siglo XX: «Fornicaban y leían los periódicos». Pensaba que era muy cierto. A menudo le invadía una preocupación ansiosa: se preguntaba si él sería también a los ojos de los demás simplemente un representante de un tipo vulgar de hombre. Subía por él una angustia interior. Temía ser vulgar. (Payno, 1962, p. 105)

No obstante, en ese observador que se quiere constituir en categoría diferente, superior, afloran los miedos de aquel que reconoce el proceso abierto de construcción de identidades colectivas que deberán asociarse a los actualizados tiempos. Son las masas de la modernidad reconvertidas en formas simplificadas del nuevo paisaje productivo y sus relaciones sociales adjuntas. Su símbolo ahora no es, como lo fue poco antes en las ciudades españolas o como lo fue, tiempo atrás, para el París decimonónico, la barricada. Ese símbolo «del 'hogar de la colectividad' de las masas» (Frisby, 1992, p. 428). Las masas urbanas que recorren la ciudad franquista, a diferencia de las del París de la modernidad ya no podían constituirse «a veces [como] movimiento revolucionario; y como consumidores»

(Frisby, 1992, p. 428). Al contrario, sus tránsitos acelerados para atravesar las calles enmarañadas de sus carencias, fortalecen la constitución colectiva de un ejemplo que sirve de espejo y guía a quienes lo integran. Es la negación de cualquier posibilidad de mejora. Pincelada fugaz que observan los hijos de los vencedores. Reconociendo en ellos su futuro venturoso, moderno y capitalista que nacerá bajo el auspicio del sacrificio colectivo de la multitud. Errática y bulliciosa.

Frente a ese espacio público deslavazado en el que la multitud se desplaza sin organización ni unidad, el régimen había fracasado en sus intentos por convertir esas muchedumbres en una población organizada bajo las premisas del nuevo Estado, con apariencia pública uniformizada y jerarquizada. Ni siquiera con el intento de aprovechamiento de reliquias constituyentes de un pasado reciente ha podido resolverlo. Por ejemplo, en el recibimiento a los combatientes de la División Azul, en *El desconocido*, de Carmen Kurtz (1956). Con una técnica mimética la escritora reproduce la llegada de los últimos soldados apresados por los soviéticos de esta unidad integrada en el ejército alemán (250ª División de Infantería de la *Wehrmacht*). En las primeras páginas de su libro describe las multitudes desorganizadas que esperan la llegada de los últimos combatientes, tras doce años de espera:

El sol llegaba desde Montjuich y se quebraba en el agua de la dársena. No podría decir cuántos; muchos, muchísimos barquitos, embarcaciones, lanchas, iban y venían. A lo lejos, la escollera se veía atiborrada y multicolor. Y no le cabía ninguna duda de que la montaña de Montjuich estaba tan llena como la Estación, como la escollera, como toda la parte baja de las Ramblas y los alrededores de la Merced. (Kurtz, 1956, p. 14-15)

La escena plantea la incomodidad de la situación que se había generado para el régimen. Por un lado, la vuelta de aquellos que fueron enviados a combatir en las filas del ejército de Hitler y cuyo recuerdo se mostraba incómodo para el nuevo rol que quería jugar Franco en el escenario europeo. Por otro, la posibilidad de rentabilizar la situación, reforzando el

papel que pretendía jugar como anticomunista e intentando convertir aquel recibimiento en una demostración de organización y exaltación patriótica. Sin embargo, las letras de Kurtz inciden en ese desbordamiento por mar y tierra, en el que el caos es acaso tan protagonista como los soldados de vuelta tras años de presidio en el extranjero. Si visitamos la prensa de la época encontramos que se dedicó un significativo número de páginas y espacio para ensalzar la vuelta. De este modo, las portadas de diversos diarios del día siguiente a la arribada del navío, el 3 de abril de 1954 (la autora, en un refuerzo de su verosimilitud da fe de la fecha real y el nombre del navío que retornó a los combatientes) fueron ocupadas en su totalidad por la noticia (por ejemplo, en el *ABC* y *La Vanguardia*) y en su interior se da amplia cuenta de todo ello¹¹⁰. Así, en la página número cinco del diario *ABC*, sobre tres columnas, reza un rimbombante titular: «Presa de inenarrable emoción, la ciudad de Barcelona acogió amorosamente en nombre de la Patria a los héroes que regresan de Rusia». A continuación desgrana en esta y sucesivas páginas (6 y 7) más información relacionada con la llegada, así como anuncios de recibimientos en otras ciudades, como por ejemplo en Sevilla (pág. 7). En *La Vanguardia*, en la página número tres titulan: «Arriba a Barcelona el “Semíramis” con los españoles rescatados» acompañado del subtítulo: «En el indescriptible recibimiento tributado a los repatriados el Generalísimo estuvo representado por el ministro del Ejército». A continuación, en las siguientes páginas (4-6) amplían la información al respecto.

Se evidencia, por tanto, el intento, una vez más, de favorecer su construcción ideológica con el tratamiento de la información del acontecimiento. No obstante, los hechos narrados, tanto en las noticias publicadas como en la novela de Kurtz apuntan al naufragio de la constitución de una versión oficializada de los hechos. Por el contrario, lo que emerge hacia el público lector deriva más hacia una improvisada actuación de una muchedumbre que en

¹¹⁰ También aquí la autora refleja el eco mediático del acontecimiento en el libro: «Ocho páginas de los periódicos destinados al regreso de los prisioneros [...]» (Kurtz, 1956, p. 99).

un conjunto de actos organizados por un estado capaz y eficiente. Este tipo de cuestiones asomarán habitualmente rasgando las debilidades de la retórica franquista, que sucumbirá en abundantes ocasiones tras la constatación de la realidad que pretende disimular, emular o, directamente, recrear. Apuntalando la sensación de fracaso respecto a los intentos de uniformización a los diversos grupos de la población (Martins, 2011, p. 38). Esta dualidad, entre la materialidad contemplada por la población y la exageración propagandística del nuevo Estado franquista podrá ser utilizada como material creativo que impregne algunas de las narraciones de este periodo. Un ejemplo patente de ello lo vemos en la película *El inquilino*¹¹¹, de Nieves Conde, en el diálogo visual que se establece entre la cartelera altisonante de empresas inmobiliarias y constructoras y de las consignas del régimen frente a la evidencia de la escasez de vivienda y el desigual y anacrónico mercado inmobiliario. Así, cuando Evaristo, el protagonista, y su mujer, acceden a una asociación caritativa para pedir una vivienda son recibidos con una estridente propaganda en el interior del edificio. Uno de los carteles que pueden leerse reza: «La especulación sobre la vivienda es un hecho criminal» (1957, 50:42). Desde el inicio de la película, en el que conocemos que ese mismo día el protagonista y su familia van a ser desahuciados ese tipo de propaganda tiene notables efectos contraproducentes que la acercan más al sarcasmo que a cualquier rasgo de verosimilitud. Del mismo modo, que los nuevos espacios urbanizados con barrios enteros edificados con deficientes materiales (1957, 28:00), sintetizados en el «barrio de Mundis-Jauja» esperan a esas multitudes ya convertidas en masa consumidora.

4.5. La urbe desorganizada: bullicio y actividad urbana.

Observamos el continuo registro del bullicio urbano como elemento vertebrador (por jerarquizador) y transversal de las urbes españolas de finales de los años cincuenta. Sin embargo, de su representación emana además una diferente lectura respecto a espacios

¹¹¹ J. A. Nieves Conde. (1957). *El inquilino*. Films Españoles Cooperativa.

populosos, asociados a prácticas antiguas. Por ejemplo, los mercados populares y, de manera especial, sus alrededores. En contraste con ellos, los innovadores espacios urbanos, regulados según la lógica moderna:

El discurso literario de la modernidad aprecia el principio de circulación del movimiento como el principio inherente a la forma de ciudad. Se podría incluso afirmar que el movimiento es el gran principio de la modernidad. [...] Tanto la transformación política como la transformación técnica van a confluir en la categoría estelar de la modernidad: la aceleración. (Matas, 2010, p. 148-149)

Es lo que hallamos en las grandes vías descritas, con flujos continuos de vehículos o en los intercambiadores de transporte, planificados bajo orientaciones racionales y gestionados según procesos eficientes. También entre las descripciones de mercados como el de Legazpi, en Madrid o Santa Caterina, en Barcelona, y las de modernas avenidas y prácticas glorietas operan dos modelos que pugnan en la ciudad. El primero, que refuerza su posición en base a un espacio tradicional, categoría que nutre la visibilización de un mundo arcaico frente a la congestión del tráfico generado por la modernidad de las formas económicas. El segundo, que busca superar la reivindicación cultural de los espacios caducos como vía de asentamiento del régimen. En este combate se acabarán imponiendo las formas modernizadoras, en tanto herramientas culturales que ayudarán a la reapropiación de los espacios tradicionales y la afirmación de los modernos, bajo el nuevo modelo del discurso franquista que eclosionará totalmente ya iniciada la década de los años sesenta.

Son los modelos de ciudad descritos, por ejemplo, en *Tiempo de silencio*. Advertimos una mirada dilatada y extensa para entender el proceso acelerado que han sufrido las ciudades. De este modo, se enmarcan en el devenir histórico de los espacios urbanos, llamados a protagonizar las transformaciones que, tan solo unos años atrás, comenzaban a intuirse y ahora ya conforman los nuevos tiempos: «tan proyectadas sin pasión pero con

concupiscencia hacia el futuro» (Martín-Santos, 1962, p. 14). Se transmite el vacío de un fondo histórico, cuyo modelaje obvia y aparta de los caminos principales de la modernidad y el progreso, entidades adscritas a las formas urbanas que, proyectadas sobre el presente, devienen en imitaciones. Falsedades remozadas de un orden que no es continuo ni original. Tampoco imitable. En ese contexto, nacen los formatos urbanos que se constituyen en un determinado artefacto de representación. Pero no como imagen especular del poder, que se reorganiza en la etapa del nuevo orden franquista. Su proyección se emite desde las coordenadas que persiguen reforzar el discurso impuesto. No obstante, sobre ellas lo que se alza es un mapa constituido por intersecciones inacabadas, isolíneas imperfectas que conjeturan sobre espacios indefinidos, en lugar de trazar una reconfiguración de realidades unísonas:

Hay ciudades tan descabaladas, tan faltas de sustancia histórica, tan traídas y llevadas por gobernantes arbitrarios, tan caprichosamente edificadas en desiertos, tan parcamente pobladas por una continuidad aprehensible de familias, tan lejanas de un mar o de un río, tan ostentosas en el reparto de su menguada pobreza, [...] tan globalmente adquiridas para el prestigio de una dinastía, tan dotadas de tesoros —por otra parte— que puedan ser olvidados los no realizados a su tiempo, [...] tan abufaradas de autobuses de dos pisos que echan humo cuanto más negro mejor sobre aceras donde va la gente con gabardina los días de sol frío, que no tienen catedral. (Martín-Santos, 1962, p. 14)

Por ello, es necesario acometer la aprensión de lo urbano en tanto fenómeno histórico, mutante y transformador, que debe ser captado, reconocido y asimilado: «La exploración de la modernidad metropolitana con su miríada de interacciones entrecruzadas, sus conmociones momentáneas y todo lo que Baudelaire incluyó bajo el signo de “lo transitorio, lo fugaz y lo fortuito” [...]» (Frisby, 2007, p. 58).

En este proceso de asimilación se despliegan una serie de variables esenciales en la construcción ideológica del régimen, para formar parte de la imagen que pretende proyectar. La reurbanización, tras la guerra, era una de ellas. Sin embargo, en este periodo

continúa la ausencia e incapacidad por entender, organizar y erigir los formatos que la contendrán:

Es preciso, ante estas ciudades, suspender el juicio hasta un día, [...] hasta que esa sustancia que se arrastra ahora por el suelo se solidifique, hasta que los que ahora ríen tristemente aprendan a mirar cara a cara a un destino mediocre [...]. (Martín-Santos, 1962, p. 14)

Ante la incompetencia de los que deben reconstruir y su carencia de perspectiva o la incapacidad por determinar aquello que se pretendía impulsar, las fórmulas que se improvisan desde el nuevo Estado se constituyen en una amalgama carente de coherencia, sustentada en un creciente y devorador aparato burocrático, que podrá funcionar como artefacto ideológico que sustente el régimen, pero que evidencia sus restricciones. Coadyuvando, sosteniendo o validando maneras de ser y entender el nuevo orden, cuyo universo espacial e ideológico pronto queda comprimido por sus limitaciones, incapacitado por su negligencia y superado por sus consecuencias:

Hasta que llegue ese día, con el juicio suspendido, nos limitaremos [...] a pasear hasta muy entrada la madrugada por la calle del Nuncio o De la Bola donde se tropieza con las raíces cortadas de lo que pudo haber sido una ciudad completamente diferente, a contemplar en una plaza grande el rodar ingenuo de los soldados los domingos [...], a abrazar a los borrachos que dimiten de la realidad, [...] a preguntar a un taxista de ojos amarillos de gato de qué modo es posible hacer una estafa en una tienda de paños, [...] a visitar el museo de pinturas con una chica inglesa y comprobar que no sabemos dónde está ninguno de los cuadros que ella conoce excepto las Meninas, a iniciar amistades que no nos acompañarán hasta la tumba y amores que no nos durarán hasta la noche, a visitar un baile de estudiantes donde las señoritas entran gratis, a calcular cuántas piedras de mechero vende un enano en una esquina, a descubrir cuántos billetes para el metro vende una mujer con un niño de pecho una mañana de invierno, a adivinar cuál es la ley económica que permite que las cerilleras vendan los pitillos uno a uno y con el producto alimenten suficientemente a sus amantes, [...] a intentar imaginar cómo —Dios mío— cómo vivía todo este pueblo en los que ellos mismos dicen —ellos sabrán por qué— que fueron los años del hambre. (Martín-Santos, 1962, p. 14)

Es en esos contrastes entre lo pretendido y lo evidenciado, entre lo decretado y lo acontecido, intersticios en los que afloran las relaciones más soterradas entre la ciudad franquista y sus habitantes. Reorganizándose en un proceso de decantación extremo entre los que luchan por validarse como titulares de ciudadanía, que resisten constreñidos entre los parámetros de la supervivencia y la inmediatez y, por otro lado, los recién llegados, abocados a ser el material extractivo de riqueza o la marginalidad que determina los nuevos límites urbanos, económicos, estéticos e ideológicos de una ciudad que pugna entre la reconstrucción paralizada y la demolición inminente, como mecanismos de fijación atemporal. Son los que interactúan entre la esperanza y la obligación y permiten entrever el alcance, contenido y proyección de las conexiones que en el seno urbano se establecen:

De este modo podremos llegar a comprender que un hombre es la imagen de una ciudad y una ciudad las vísceras puestas al revés de un hombre, que un hombre encuentra en su ciudad no sólo su determinación como persona y su razón de ser, sino también los impedimentos múltiples y los obstáculos invencibles que le impiden llegar a ser, que un hombre y una ciudad tienen relaciones que no se explican por las personas a las que el hombre ama, ni por las personas a las que el hombre hace sufrir, ni por las personas a las que el hombre explota ajetreadas a su alrededor [...]. (Martín-Santos, 1962, p. 15)

En este pasaje de Martín-Santos contemplamos una ciudad agotada en su reformulación cortoplacista. En la que los impactos, orificios y derrumbes provocados por la omnipresente guerra en sus muros, paredes y fachadas son adscritos a un discurso antitético e incoherente. Primero, son encuadrados y remarcados como elementos tejedores de victoria para, más tarde, intentar ser ocultados bajo el maquillaje improvisado de la desmemoria. Pero fuera del plano general del entramado urbano, aguardan las consecuencias de la dejadez oficial y el empobrecimiento generalizado que se evidencian, por ejemplo, a través de los desconchados de las paredes en las desvencijadas escaleras que

dan acceso al piso barcelonés de *Distrito Quinto*¹¹². Mientras los atracadores se esconden en su interior, en sus accesos se visibilizan las capas de pobreza, estrecheces y necesidades en unas paredes que soportaron una guerra, pero ahora sucumben en la agonía del tiempo detenido. Como la escalera, llena de desconchaduras y humedades, por la que sube abrumado Evaristo para ocupar el piso vacío de un difunto en *El inquilino* o como la barriada en la que encontramos la vivienda anhelada por Rodolfo¹¹³ en *El pisito*¹¹⁴, subsistiendo en un entorno que aún no ha conseguido remozar las heridas abiertas del pasado reciente. Elementos que también se muestran en *El cochecito*¹¹⁵, largometraje en el que en la escena inicial ya se nos enseña la ciudad como un campo de batalla y supervivencia. Formas urbanas degradadas que ya aparecían señalando la escasez como modo de vida para una mayoría de la población, en la Barcelona descrita en *La noria* de Luis Romero¹¹⁶, a principios de la década de los cincuenta: «La ciudad es a veces despiadada para los que no están bien protegidos; la mejor protección la da el dinero y también esa cosa tan extraña que se llama las influencias» (Romero, 1951, p. 67). Influencias que permanecen adheridas al modelo del régimen, como constatan los huéspedes de la pensión Eloísa en la novela *Los enanos*¹¹⁷:

La señora Cleo lo mira hasta que desaparece en la oscuridad del pasillo.

—A mí me gustaría poder conseguir una portería.

—Es difícil. Tiene que tener usted influencia o pagar un traspaso.

—¿Tienen muchas obligaciones?

¹¹² Película dirigida en 1958 por Julio Coll, con un guion adaptado del mismo director, así como con la participación de Lluís Josep Comerón y Jorge Illa, basado en una obra de Josep Maria Espinàs.

¹¹³ Interpretado por el actor José Luis López Vázquez.

¹¹⁴ Película dirigida por Marco Ferreri en 1959 y con guion de Rafael Azcona.

¹¹⁵ Película de 1960 en la que continúa la colaboración de Marco Ferreri como director y Rafael Azcona como guionista.

¹¹⁶ Novela en la que se observa un peso determinante de la ciudad como elemento integrante y cimentador de su estructura. Véase Fleury, J. J. (1979, 17-42).

¹¹⁷ Concha Alós. (1962). *Los enanos*. Plaza y Janés.

—No. Hay que cerrar el portal a las diez. Subir a los pisos las cartas que trae el cartero. También fregar la escalera, pero yo le doy unas pesetas a la señora Carmeta y la friega ella. Yo prefiero ganarlas cosiendo, es más limpio. (Alós, 1962, p. 22)

No obstante, la situación, en este sentido, poco cambiará pasados los años, como nos revela este fragmento de *La piqueta* sobre la ausencia de esas influencias que pudieran resolver la grave situación por la que pasa la familia protagonista:

—A ver si nos arreglan las cosas. Si tuvierais algún *conocimiento* [cursiva en el original] que quisiera...No hay más que cabritos por ahí.

—Mi padre fue a ver un señor, pero no le hizo caso.

—Si no tienes mano con algún pez gordo...

—Mi padre dice que los señoritos son peor que los de la piqueta, como los jefes de la Juana, la que encontramos en la taberna de Lali... (Ferres, 1959, p. 86)

Tampoco el desesperado Evaristo de *El inquilino* encuentra ayuda en su llamada telefónica desesperada: «Tú no tenías una prima que estaba casada con un guardia...Es que sin padrinos» (Nieves Conde, 1957, 19:35). La ausencia para la mayoría de la población de ambos fundamentos del progreso en la ciudad franquista (dinero e influencias), como la descrita por Romero, provocará arduos problemas, grandes penurias y crecientes desilusiones. Habitantes obligados a subsistir en condiciones de flagrante desigualdad respecto a una clase social de posición dominante. Desde esa situación privilegiada será favorecida por un estado garante de una extracción continua de beneficios a ambos márgenes de la ley. Unas veces fuera: «Él sabe que otros chicos van mejor vestidos porque sus familias son ricas. A algunos les llevan en automóvil y todo; su madre dice que deben ser hijos de estraperlistas» (Romero, 1951, p. 34). En otras ocasiones, bajo su protección, mediante la práctica de una explotación continuada de los trabajadores: «algunas veces ha

trabajado hasta dos turnos, dieciséis horas, y él no es de los que fingen que hacen algo y pierden el tiempo» (Romero, 1951, p. 42). En este aspecto, la ciudad franquista refuerza el mensaje de reubicación de la clase trabajadora en las relaciones de poder (económicas y laborales, pero también culturales), realojada en un modelo de expolio y extracción que se afianzaba a finales de los cincuenta, como podemos leer en *La piqueta*: «Los tranvías que bajaban camino de Madrid iban repletos» (Ferres, 1959, p. 84). Con una mano de obra barata para alimentar las necesidades del patrón económico liberal que ganaba fuerza definitivamente en el cambio de década. El modelo urbano, con sus funciones económicas y sociales y la redefinición de los espacios urbanísticos, comenzaba a articularse como estructura imprescindible del desarrollo franquista.

Este proceso de transformación del paisaje y modelación de los espacios urbanos, que avanza desde mediados de los años cincuenta, necesita contar con la creación o readaptación de modelos de relaciones que permitan la desubjetivación de las clases populares, cuyo cometido como elementos sustentadores de la economía de mercado y de los nuevos escenarios urbanos que la representen, debe quedar ocultada a través de la atribución de características igualatorias en tanto desdibujadoras de rasgos de personalidad, cualidades de grupo o condiciones de clase. También operan en esta invisibilización urbana las formas diferenciadas de acceso al espacio compartido con las clases altas. Lo observamos, por ejemplo, en el recorrido del protagonista de *La criba* por el madrileño barrio burgués de El Viso: «En los chalets, flechas metálicas de diversos tamaños indicaban insistentemente las puertas ‘del Servicio’» (Sueiro, 1976, p. 28). Esas flechas no solo indican la especificidad de acceso, que es un recordatorio diario de la distinta condición de los que cohabitarán temporalmente un espacio privado, ya segregado de manera anticipada, según el modo de ingreso. También, su proliferación y reiteración generan un efecto amplificador, en tanto se repite sistemáticamente en todas esas construcciones. Por tanto, adscribe al personal de servicio de cada casa a una categoría, que en lugar de reforzar su capacidad

como sujeto, la aleja hacia las formas más impersonales, y por tanto más alienantes de dominación y configuración social. Contratará, en este sentido, el diferente tratamiento entre subalternos urbanos y rurales que, por caminos distintos y con mecanismos de discriminación y ubicación social diferentes, son alejados en formas sociales despersonalizadas, como podremos comprobar más adelante en el espacio dedicado el entorno rural. En el ámbito urbano, sin embargo, destacan los procesos de objetivación que aceleran la transformación de las clases populares en recursos utilizables en un creciente proceso de mutación. Martín-Santos nos ayuda a entender este procedimiento en la construcción de un discurso que consolida la categorización, a través de la aglomeración humana, que favorece el entorno urbano:

[...] que el hombre nunca está perdido porque para eso está la ciudad (para que el hombre no esté nunca perdido), que el hombre puede sufrir o morir pero no perderse en esta ciudad, cada uno de cuyos rincones es un recogeperdidos perfeccionado, donde el hombre no puede perderse aunque lo quiera porque mil, diez mil, cien mil pares de ojos lo clasifican y disponen, lo reconocen y abrazan, lo identifican y salvan, [...]. (Martín-Santos, 1962, p. 15)

Constatamos con las palabras de Martín-Santos la tentativa por hacer desaparecer al *flâneur* y con él la capacidad para perderse en la ciudad y, por tanto, entenderla como algo en constante cambio, inaprensible. Espacio voluble atravesado de escenarios interrelacionados, como capas que envuelven lo obviado: «Así, el *flâneur* como observador no puede ser reducido al espectador pasivo, al mero ocioso o al mirón» (Frisby, 2007, p. 52). No es un punto de vista único. Son múltiples y diversos. Tantos como facetas sea capaz de desarrollar el observador para detectar el movimiento en una sociedad paralizada y captar sus vínculos bajo la sombra alargada de una guerra que no acaba de concluir. En ese punto de negación del *flâneur* nos encontramos a Pablo, protagonista de *Funcionario Público*:

A Teresa no le agrada pasear. A Pablo, sí. Teresa opina que sólo se debe salir de casa para ir al cine o sentarse ante el ventanal de una cafetería a ver pasar a la gente. Pablo cree que Madrid tiene algo más

que cafés y cines y merece la pena ir descubriéndolo en sus paseos. La opinión de Teresa vale dinero.

El deambular de Pablo no cuesta nada. (Medio, 2014, p. 51)

En este pasaje parece sintetizarse el punto de cambio que arrastrará a la sociedad franquista hacia un nuevo modelo económico. Entre Pablo, que se reconoce como el observador «ocioso» de la ciudad, que le revela su modelo preliberal y el punto de vista de Teresa, que ya anticipa la ciudad mercantilizada del capitalismo que se instaurará desde finales de los cincuenta y en el que toda opción sobre la urbe se concretará en una acción de consumo.

Frente a ello, el franquismo mantendrá difíciles equilibrios con su insistencia en la inmovilidad como síntoma de fortaleza, lo cual agudiza en mayor grado la fragilidad de su voluntad hegemónica. Las huellas de la guerra, igualmente, operan como colaborador de esta estrategia que mantiene vivo el miedo como elemento represor, cuyos límites siempre se ensanchan. La ciudad, pese a albergar intramuros desmesuradas tensiones y sufrir el contraste de las enérgicas presiones y hondas corrientes que en ella se cruzan, y con frecuencia se enfrentan, aparenta quietud. Inmovilidad. La que otorga el refrendo del empleo de la violencia y secunda su rastro todavía presente en paredes caídas y barrios ruinosos. En los semblantes hambrientos y los estómagos vacíos. En ese escenario, la institucionalización del espacio represor recluye a los que aventuran su recorrido desnortado:

[...] le permiten encontrarse cuando más perdido se creía en su lugar natural: en la cárcel, en el orfanato, en la comisaría, en el manicomio, en el quirófano de urgencia, que el hombre —aquí— ya no es de pueblo, que ya no pareces de pueblo, hombre, que cualquiera diría que eres de pueblo y que más valía que nunca hubieras venido del pueblo porque eres como de pueblo, hombre. (Martín-Santos, 1962, p. 15)

Todo ello recogido en un proceso de legitimación política que, ya se atisba, ha renunciado a una estética coherente propia y busca su construcción en el rechazo de otras¹¹⁸ o en su recomposición en un pastiche jurídico, político y administrativo que niega la evidencia y reconstruye lo artificioso. El resultado, en algunas ocasiones, se materializa en la constatación de una amenaza abstracta, adscrita a una incapacidad por generar una respuesta concreta:

Cuando se encontró sola miró con ojos asustadizos el oleaje de las gentes apresuradas y de los coches trepidantes y sinuosos. Todo aquel movimiento envolvía una amenaza para ella. Un mal paso, una caída o un golpe podrían frustrar su esperanza. Y echó a andar despacio, asegurando los pies, temerosa, retráctil... (de Lera, 1960, p. 287).

La diferencia entre lo tangible y percibido por la mayoría de la población y lo pretendido por las autoridades franquistas deriva de una situación de partida en que «la imagen del régimen buscó combatir la realidad empírica con la creación de una suerte de realidad doble [...]» (Gracia y Ruiz Carnicer, 2001, p. 127). Esto provocó la proyección de un crecido espacio diferencial que reforzó la idea de representación disconforme con el devenir histórico que la ciudadanía aprehendía:

[...] los guardacoques, los recogepeletas de los clubs y los infinitos limpiabotas quedan incluidos en una esfera radiante, no lecorbusiera, sino radiante por sí misma, sin necesidad de esfuerzos de orden arquitectónico, radiante por el fulgor del sol y por el resplandor del orden tan graciosa y armónicamente mantenido que el número de delincuentes comunes desciende continuamente en su porcentaje anual según las más fidedignas estadísticas. (Martín-Santos, 1962, p. 15)

¹¹⁸ Como argumenta Jordi Gracia: «el problema de fondo tenía naturaleza ideológica. Se trató de desvirtuar el racionalismo y las corrientes modernas desvinculando estas manifestaciones del talante democrático e incluso abiertamente social que tuvieron originariamente». Esto provocó constantes contradicciones entre las propuestas estéticas y arquitectónicas para el régimen, ya que se secundaba y criticaba a los mismos autores, corrientes o escuelas (por ejemplo, Le Corbusier) desde distintas instituciones y organismos del régimen. Véase Gracia, J. y Ruiz Carnicer, M. A. (2001, 129).

Es la apariencia, por tanto, la que guía las actuaciones en el medio urbano. Esta dualidad, convertida en dicotomía, entre lo aparente y lo real, constituirá un motor de contradicción que se revolucionará a medida que otros elementos culturales y sociales de la sociedad franquista emerjan a la superficie y se sitúen opuestos a emplazamientos oficialistas y posturas burocráticas del régimen. En esos momentos, ya en plena década de los años sesenta, esta apuesta por la apariencia y por los grandes espacios y construcciones urbanas, vacíos de un contenido cultural asociado a la edificación ideológica del régimen y por tanto, carente de significado político que se adhiriera a su discurso, mutará en contradicción política manifiesta que servirá como terreno de preparación y ensayo para propuestas culturales antagónicas.

4.6. Barrios altos. La ciudad como emblema.

En la representación de las diferencias intraurbanas la existencia de barrios reservados a las clases altas sintetiza la negación de la imagen proyectada de una pauperización que afectara, con igual alcance e idéntica intensidad, al conjunto de la sociedad franquista. Dicha imagen, por igualadora, pretendía desdibujar las marcadas diferencias de clase, concretadas en el acceso a bienes y recursos de todo tipo, al tiempo que culpar exclusivamente a los efectos de la guerra (y por reducción a los perdedores) de una situación que perduró con inusitada duración e intensidad. Frente a los graves problemas de la mayoría de la población para poder sobrevivir en esos entornos urbanos, una pequeña élite disfrutará de unas óptimas condiciones de vida. Su imagen espacial se proyectará a través del reacomodo en antiguas barriadas señoriales y el asentamiento en proyectos urbanísticos modernizadores de nueva creación, convenientemente segregados, para dificultar el acceso a los intrusos y remarcar las diferencias respecto al resto de entornos urbanos y sus moradores. Es este un ámbito que permite percibir la cristalización de las distinciones de clase en espacios geográficos reducidos, porque

El testimonio de las penalidades de campesinos, pescadores, obreros o empleados modestos casi nunca deja de producirse en contraste explícito con el testimonio de las clases que consumen el ocioso usurero, causa mayor de tales penalidades. (Sobejano, 2005, p. 292)

Por tanto, poseerán una relevante labor como representaciones que permiten proyectar dos realidades contemporáneas: la de una clase social alta que se asienta en su posición, coadyuvada por un estado a su servicio y, por otro lado, la de unas clases populares empobrecidas, que contribuyen con su trabajo (o la falta de este) y con su adscripción en la escala social a asentar la desigualdad. Lo advertimos, de nuevo, en el barrio madrileño de El Viso. En la mirada. Desde la cúspide social, de los protagonistas de *Nuevas amistades*: «Más allá de los chalets y los edificios de la colonia de El Viso, ondulaban las estribaciones de un monte» (García Hortelano, 1998, p. 150). Esa «colonia» reconquista territorio y se adscribe a la recuperación de funciones sociales de dominio del espacio colonizado. Se entierran sus anteriores significaciones y se proyecta la estética del nuevo poder, que construye en los espacios que merecen ser reasignados. Pero como adquieren notable energía, en su mensaje ideológico, y favorecen un reposicionamiento, en su función social y política, es en la comparativa con la ciudad olvidada por las remodelaciones en la que se evidencian sus características y limitaciones. Con los edificios sostenidos sobre paredes desconchadas y con fachadas grisáceas. Es una parte de la ciudad que muchos no podrán recorrer ni tan solo intuir. Sin embargo, su mera existencia reorganiza las esferas de relaciones, sobre las que se superponen nuevas significaciones, colmatadas a un espacio renombrado. Pero también podrán acceder a él aquellos que no tengan asignados un futuro tan prometedor como sus moradores permanentes. Su función será trasladar las imágenes reconocidas de una ciudad sobre la que parece no haber acontecido un conflicto bélico. Crecida al abrigo del nuevo poder. Uno de esos testigos enmudecidos, que no se atreve a contar lo observado, es el empobrecido protagonista de *La criba*, que visita el barrio donde se encuentra la clínica de su mujer que le asiste durante el embarazo: «Un barrio tranquilo.

[...] Una tranquila colonia de médicos, americanos y gente rica o enriquecida» (Sueiro, 1961, p. 27).

Se revela un barrio en el que, por reiteración en lo narrado, se aleja del «hormiguero reverberante» del centro de la ciudad. La tranquilidad aparece como virtud que envuelve este reciente asentamiento, esa colonia que se constituye como un espacio nuevo, conquistado a la periferia y en la que habitan las clases acomodadas. Clases que también dominan sus habituales barrios de residencia, como nos relatan en *El curso*:

Fry vivía en el barrio de Salamanca. En una calle como todas las del barrio: no muy ancha y algo dormida, recta y sin carácter. [...] Y su casa, como otras del barrio, tenían una sala de recibir en falso estilo Luis XV, de una elegancia fría de azul pastel y patas finas, tan artísticamente helado como la pluma de un pavo real. (Payno, 1962, p. 21)

Esa característica tranquilidad de los barrios altos, entramados por calles como en la que vive Fry «algo dormida» irremediablemente contrapone nuestra visión a las ajetreadas vías, plazas, mercados, avenidas o glorietas releídas anteriormente en *Los olvidados*, *La criba* o *Funcionario Público*. En las que la multitud discurre a empujones, acuciados por la prisa y perseguidos por la certeza de que su tiempo se mide en una cuenta atrás. El campo generado por la superposición de capas históricas, fracturas ideológicas y cambios económicos coadyuva a la generación del laberinto como espacio urbano:

El laberinto de las calles de la ciudad, los monumentos arquitectónicos de la ciudad, las masas que pueblan la ciudad y todo el mundo de mercancías y sus ilusiones, así como la ilusoria retirada desde dicho mundo al *intérieur* y las ilusiones de la tradición albergan las más importantes de dichas imágenes [dialécticas]. (Frisby, 1992, p. 424)

Formato alambicado del espacio que separa de un potencial camino al transeúnte, al que abandona olvidado y desorientado, cuyo único punto de referencia es su propio movimiento. Ni el recorrido realizado (porque no puede existir en tanto no se percibe el

desplazamiento) ni el destino final (porque no se pretende llegar a ninguna meta): «Es la única posibilidad de huida que se le ocurre. El laberinto de Plaza Cataluña con sus galerías, sus tres líneas subterráneas, sus enlaces. Tomará uno cualquiera de los metros y descenderá dos o tres estaciones más allá» (Romero, 1956, p. 118). Unos laberintos pensados para la multitud, que intenta avanzar ante la imposibilidad efectiva por su propia condición. Numerosa. Anónima:

Con pequeños intervalos de tiempo, las bocas del Metro de Sol arrojan sobre la plaza su cargamento humano. La riada se ensancha con el refuerzo, desbordando las aceras. Se hace más difícil la circulación. Uno de los nudos que la obstaculizan se va formando entre Mayor y Arenal, donde los vendedores de periódicos vocean la prensa, junto al ciego que pregona el cupón y las mujeres que ofrecen a los transeúntes tabaco y cerillas. La gente se atropella en aquel espacio. Codazos. Pisotones... (Medio, 2014, p. 150)

Una imagen dialéctica de contraposición que se entremezclan con significaciones accesorias. La multitud, ese fenómeno que atraviesa la modernidad, aparece reflejada en algunas obras de los años cincuenta y sesenta como muestra de un proceso, más amplio, de decantación social. Lo observamos en las congestionadas calles de Madrid en *Funcionario Público* y Barcelona en *Los otros*. También, de manera reiterada y acumulativa, en el mercado de Legazpi en *Surcos*, *Los olvidados* o *Los Golfos*. Frente a ello, la comodidad de los barrios de «calles dormidas», en los que el espacio público se ha privatizado a favor de los moradores. Con ello, se expulsa al extraño y se reubica al subalterno que camina, como en *La criba*, sintiendo la marca de clase en su paso. Se niega la pausa para observar. Se elimina la reunión callejera para el intercambio social y el aprendizaje cultural en el grupo. El que permanece, sin pertenecer al espacio burgués, ya se puede categorizar como mirón, extraño o extraviado. Cuya presencia podría significar «tal como señaló Simmel, “posibilidades peligrosas”» (Frisby, 2007, p. 48). Su mera presencia es delatora de un comportamiento anómalo. Despojada así de una categoría espacial de intercambio, se muestra «sin carácter».

De este modo, se intenta neutralizar su significación clasista. Efecto contradictorio que refuerza su distinción como espacio expropiado a la colectividad. Por él no pueden cruzar multitudes.

Es el barrio alto, el espacio en el que se asienta esa «gente rica o enriquecida», por la posición ventajosa en que les dejó el resultado final de la guerra. Sobre ella planea una acusación abstracta de enriquecimiento atípico, que implícitamente alude a cierta deslegitimación en el proceso acumulador de capital y propiedades. Flota por las obras realistas que lo contraponen a la vida del ciudadano de a pie, que debe afrontar una lucha diaria por no descender más en la peligrosa pendiente social. Por ello, como el protagonista de *La criba*, su vida es desplazamiento. Ocasionalmente, por los barrios acomodados: «<<'Diners' Club'>>, consulados, bonitos chalets de gente bien; niños americanos. Hermosa plaza. Sauces blancos, tilos centenarios, chopos de los llamados piramidales. [...]» (Sueiro, 1961, p. 28).

En la relación continuada de funciones jerarquizadoras, categorías estéticas y posición social aflora un elitismo que se pretende enraizado en el tiempo. Presente en esos tilos centenarios que crecieron como tributo a un poder mantenido en la constante histórica. Es una parte de la ciudad diseñada para que unos pocos la disfruten, otros la recorran ocasionalmente, muchos la tengan como referente geográfico y mental del poder, aunque jamás la transiten y, finalmente, unos pocos la cohabiten como su espacio de trabajo. La distinción de clase se sintetiza en elementos simbólicos, como recordábamos anteriormente en las páginas de *La criba*: «flechas metálicas [...] indicaban insistentemente las puertas del 'Servicio'» (Sueiro, 1976, p. 28). Se subraya un énfasis que certifica la existencia de clases y sus diferencias. En primer lugar, por la discriminación social y económica que permite que tan solo unos pocos gocen de ese espacio residencial y en segundo lugar, por el recuerdo de que, los que allí habitan, tienen personal de servicio a su cargo, cuya condición se les

explicita cada vez que entran y salen de esos edificios por la entrada diferenciada de «Servicio». Esos accesos dan paso a espacios privados en los que la diferencia de clase y pertenencia se hacen patentes en su distribución, la posición que en él se ocupa, la indumentaria que se viste o el modo de acceso. Como advertimos, también, en la casa de Leopoldo, en la que acoge a Gregorio en *Nuevas amistades*. Repleta de habitaciones, doncellas y muebles. Desde cuyos ventanales se visualiza el dominio de clase. La ciudad aparece para ellos cómoda. Ordenada. Predispuesta a ser dominada bajo los influjos de los que deben operar sobre ella como si fueran los herederos naturales de sus plazas y calles. Como la observa el protagonista de *Tormenta de verano*:

A lo lejos, en la neblina, que debía de ser ya el mar, terminaba el profuso panorama de las fachadas, las azoteas, la mancha verde del Parque Güell, las torres de la Sagrada Familia, las chimeneas de las fábricas, bajo un bloque de luz cristalina incrustado en las calles. De repente, experimenté una conocida sensación de potencia y bienestar, últimamente olvidada: algo muy compacto por todo el cuerpo, que me mostraba el mundo en un orden claro. (García Hortelano, 1962, p. 308)

La representación de su poder se despliega tanto en los interiores como en el exterior. Recuperando la dinámica desdibujada del comportamiento dialéctico de los espacios para entregarse, con mansedumbre, a los nuevos (viejos) propietarios. En el dominio de esos espacios superpuestos e interconectados la altivez de la nueva generación, protagonista en *Nuevas amistades* o *El curso*, parece buscar elementos de acelerada modernización que, al tiempo que asienten su poder, eliminen los rastros de una pesada y culposa vinculación con la generación anterior. La que colmó de ruinas el país y destruyó los pilares de la modernidad para dejar un solar sobre el que ahora, distraídos y arrogantes, sus hijos edifican las formas nacientes de una economía capitalista, que se insertará en los flujos económicos y financieros del bloque occidental. La honda fractura que generó este proceso no solo mostró como consecuencia una profunda herida, abierta y dolorosa. También causó un traumatismo cultural que dejó unos efectos explícitos y una impronta intensa, aún

presentes en los años cincuenta. Visible en la fisonomía de las ciudades, reconocible en la estructura de las clases sociales y determinante en los modos de la vida cotidiana de las personas. Esta presencia, mantenida en el tiempo, se naturalizará en la nueva cultura franquista, que utilizará valores ideológicos pretéritos (Sánchez Marroyo, 2003, p. 430) para que la sustenten como reafirmación de una victoria militar y un modelo cultural segregador.

Junto a este patrón de barrios altos en la trama urbana o en sus proximidades, comienza a sobresalir un tipo de vivienda relacionada con un emergente modelo de vida. La construcción de casas de veraneo o esparcimiento era una práctica existente entre las clases altas españolas. No obstante, ahora proliferan como trazos que permiten reforzar la asociación a un tipo determinado de grupo y procedencia social. Los chalets, muchas veces agrupados en colonias, como elementos que inciden en una diferenciación externa, que permite un distintivo de clase, comienzan a surgir también representados en las obras de este periodo. Lo hacen, por ejemplo, para ilustrar el modo de vida de los más pudientes en *La zanja*, con unas edificaciones ocupadas por representantes de la alta burguesía local (como es el empresario que acaba muriendo) y de la élite extranjera, en este caso los oficiales norteamericanos y sus familias que prefieren residir fuera de la base militar. También se muestra en la colonia de chalets de *Tormenta de verano*: «entonces noté la soledad de las calles, el silencio, la insólita inmovilidad de la tarde en los jardines» (García Hortelano, 1962, p. 15) o el chalet al que se retira el grupo de *Nuevas amistades* para evitar la indiscreción de criados y vecinos, en un entorno que amplía la privacidad tanto como la superficie de la propiedad: «hoy habrá venido más gente a los chalets, pero no tenemos lo que se dice una amistad. Por lo tanto, no es fácil que se acerque nadie por casa. Pero no hay que descuidarse» (García Hortelano, 1998, p. 217). También aparecen esas construcciones en *El sol amargo*, en este caso con una precoz voluntad utilitarista a mayor gloria del incipiente turismo que ya muestra sus marcas de clase espaciales y urbanísticas:

Pablo tomó por la calle que conducía al pueblo. Era una calle empinada, con chalets a los lados, todos ellos vacíos y cerrados [es otoño]. Las hojas de los árboles comenzaban a languidecer y clarear, y por entre ellas, se veían los balcones y las persianas con la pintura cuarteada por el sol, las puertas atrancadas y algunos toldos marchitos acurrucados en los miradores. (Solís, 1977, p. 42)

Nuevas funciones para espacios que pretenden la incorporación a la modernidad capitalista de la mano del turismo, al tiempo que favorecen la creación de negocios que usarán los modos aprendidos en otros sectores. La mala calidad del espacio construido, que observamos a través de los materiales y elementos enunciados como la «pintura cuarteada» o los «toldos marchitos» permiten anticipar una fisonomía arquitectónica en la que las formas constructivas predominen sobre aquello que debería servir para adscribir el espacio a la significación social que se le pretende, en tanto proyección del poder económico y de la capacidad y voluntad de mostrarlo. Por eso, deben ser categorizados como «chalets» y no de otra manera. Su significación connota la reconversión del espacio, pese a estar remodelado con materiales inferiores y procesos constructivos precarios. Se busca la conquista de aquel espacio exterior. Expropiarlo al paisaje:

Me acompañó hasta el jardín, con nuestras manos asidas. En el principio del sendero, me detuve a examinar el cartel recién puesto, con la pintura negra aún blanda. PROHIBIDO EL PASO, CAMINO PARTICULAR. Antes de llegar a la playa, me quité la camisa. (García Hortelano, 1962, p. 321)

Donde hubo una loma, ahora se enfilan las imágenes de un futuro construido como una proyección de identidad falseada, más que como un espacio de clase. Donde se transitaba sin permiso, atravesando la costa y sus playas, ahora la propiedad privada aflora reforzada. Su valorización económica, empujada por la racionalidad capitalista, convertirá algunos de estos espacios, lugares desde la óptica colonizadora. Se abre paso junto al nuevo modelo: «Se trata de unos terrenos, que tenemos en Alicante. Es sólo una idea, un proyecto muy difuso, pero pensaba construir por allí algo parecido a vuestra colonia» (García Hortelano, 1962, p. 307). El proceso capitalista se expande una vez atravesado el «decenio bisagra» que

transmuta el régimen franquista en una estandarizada economía de mercado. En él, los iguales se reconocen. Su pertenencia de clase se destila cristalina:

Alberto me llevó al suyo [despacho], para exponerme con planos, con estudios económicos, con memorias y con aclaraciones personales, sus proyectos sobre los terrenos. Me escuchaba, con una tención concentrada, sin sonreír, emanando una especie de solidaridad que me facilitaba el pensamiento. (García Hortelano, 1962, p. 309)

Ya en el año 1962 aparecen descritos los frutos el proceso iniciado unos años atrás. Ese «decenio bisagra» que permitió al régimen virar en sus formas económicas y que subraya su importancia como tiempo de cambio, en tanto que:

[...] es la identificación de los años cincuenta como una etapa bien diferenciada en la evolución de la economía española contemporánea, y tanto por lo que se refiere a los años inmediatamente anteriores —la lóbrega década de los cuarenta— como a los posteriores, pues la operación estabilizadora y liberalizadora de 1959 es inequívoca señal fronteriza. (García Delgado, 1995, p. 27)

Esta transformación será acompañada de un reemplazo ideológico, que deberá adaptar las formas políticas del régimen a las variaciones efectuadas. Será un decenio contradictorio, en que el Estado español cosechó «éxitos internacionales y agravó sus problemas internos» (Tuñón de Lara et al., 1999, p. 628). Pero también incluirá una substitución generacional que continuó sustentando las bases fundamentales de la desigualdad en su estructura social. Consolidando, de este modo, el poder de una clase dominante cuya renovada mentalidad económica le generará extraordinarios beneficios, que emergerán culturalmente en los espacios sociales reasignados, ya expuestos en la narrativa realista de comienzos de los sesenta.

4.7. Barrios obreros y suburbios. Entre la intersección y la diferencia de clase.

Los barrios obreros se revelan como síntesis de los cambios que ya se materializan a finales de la década de los años cincuenta del siglo xx. Banco de pruebas en el que se confeccionan

aspectos modernizadores de las relaciones de clase, que son reconocidas como tales, más allá del discurso oficial. Además, desempeñan una destacada tarea en la regulación de los flujos migratorios, así como factor interpuesto entre la realidad de las zonas residenciales de la clase alta, a las que acuden cientos de ellos para ejercer trabajos relacionados con el servicio personal y doméstico, y la de las zonas apartadas en la periferia de la ciudad, en la que se inserta una novedosa organización del espacio, caótica pero creciente, que sirve de punto de llegada a las oleadas de emigrantes que se acercan a la ciudad, expulsados desde el territorio rural, en busca de una oportunidad para la supervivencia. En este contexto improvisado, de reubicación y reasignación de funciones, descubrimos la mención a esos barrios y la descripción de las actividades que se desvela en sus calles y plazas:

La plaza de Legazpi alcanzaba en aquella hora el punto máximo de la pleamar humana. Los autobuses, el Metro y los tranvías lanzaban continuamente olas de mujeres y hombres que se desparramaban rápidamente, y absorbían de nuevo otras densas muchedumbres que marchaban en sentido opuesto.

(de Lera, 1960, p. 73)

Esta plaza, Legazpi, y sus alrededores configurados como barrio en la ciudad de Madrid, se revelarán como un escenario ideal para proyectar este pulso de cambio en el ámbito del trabajo y, con él, en los hábitos y tiempos de desplazamiento. Lo veremos prefigurado en *Surcos*¹¹⁹, como destino final al que llega la familia emigrada del campo y que se inserta en una marea humana muy parecida a la descrita en este pasaje de *Los olvidados*. También encontraremos el barrio de Legazpi en *El Jarama*. Se convierte en ejemplo coetáneo de la reseñable transformación que está sufriendo la capital del estado y con ella, el país. Destacan en esta descripción de Ángel María de Lera dos elementos reseñables por lo que anticipan. En primer lugar, la mención específica de hombres y mujeres en un tiempo en el que el lenguaje simplificaba su presencia a través de género masculino. Este hecho, que el novelista quiere remarcar mediante una presencia especificada y anómala de la mujer en el

¹¹⁹ Película dirigida por Nieves Conde en 1951.

estilo de redacción coetáneo, singularmente en un paisaje alterado al que se adscribe la descripción y que refuerza, además, el papel de la mujer trabajadora en los nuevos tiempos, pese a las formas reaccionarias que al respecto desplegaba el régimen¹²⁰.

En segundo lugar, la representación que ha transitado hacia el concepto de masa, reseñado a través de nominaciones como «pleamar humana» o «densas muchedumbres». Las formas verbales utilizadas abundan en este significado, que recarga de anonimato e infunde abstracción en una pulsión gregaria que parece realizarse como un mecanismo naturalizado de interacción. Así, los medios de transporte «lanzaban [...] olas de mujeres y hombres» que, a su vez, se «desparramaban» y a continuación «absorbían de nuevo». Son esas multitudes que advierte tempranamente Walter Benjamin en su identificación de la modernidad, pero vaciadas del contenido ideológico que aportan las formas arquitectónicas, pese a que «la arquitectura encarnaba la mitología latente de la modernidad». (Frisby, 1992, p. 420). Reparamos en algunas de las capas que configuran el espacio humano, pero que ahora nos remite a un fenómeno singular en las formas primigenias, de una refundación encadenada a la situación que el país arrastra en los años de la postguerra. Que padece las idas y venidas de personas, vehículos y mercancías en un trasvase sin planificación, intrincado y confuso para el individuo, en el que el narrador achaca las consecuencias al mismo proceso:

Por un contrasentido, propio del súbito y atropellado desarrollo de la ciudad, se tenían que desplazar a aquella zona, por imperativos del trabajo, gentes que venían de Ventas y Cuatro Caminos, al tiempo que sus habitantes y los de los barrios limítrofes tenían que marchar, por las mismas razones, a los extremos opuestos de la urbe. (de Lera, 1960, p. 73-74)

Ese «contrasentido», debido al «súbito y atropellado desarrollo de la ciudad» argumenta explicaciones de difícil comprensión y complejo desciframiento. La capital del estado se

¹²⁰ En este sentido, véase M. A. Ruiz Carnicer, (2001, p. 92-100). También C. Alcalde (1996). Más recientes son los trabajos de Mary Nash (2015) y Aurora Morcillo (2015). Además, otras aportaciones más específicas, como la de C. Molinero (1998), J. Roca i Girona, (1996) o C. Valiente (1998).

convierte en uno de los polos de atracción de gran parte de los flujos de migrantes que abandonan las zonas rurales. Así, «esta corriente migratoria se dirigió a un reducido número de comunidades. Madrid, Cataluña y País Vasco fueron los destinos predilectos». (Sánchez Marroyo, 2003, p. 380). Es la constatación, tan literaria como histórica, del desistimiento del poder estatal (esto es, la drástica liberalización de las relaciones de trabajo), de la dirección y gestión del complejo proceso demográfico, económico y social que se representa en la ciudad de Madrid, pero que se puede extender a otras urbes del estado, que proporcionaban muestras, ya a principios de los años cincuenta, del complejo itinerario hacia la economía liberal desde formas arcaizadas:

Ha cruzado la calle Trafalgar y se mete a través de un pasaje por las calles que rodean el mercado de Santa Catalina. [...] Hay mucha gente; mujeres que compran, otras que regresan del trabajo, obreros, niños que juegan, vendedores y vendedoras ambulantes.

Las verduleras exhiben los cajones con frutas, tomates y lechugas, y obligan a los peatones a bajar al arroyo, pues las aceras son sumamente estrechas; cuando pasa un carro, esta humanidad se ve forzada a constreñirse contra la pared. La gente habla en voz alta; a veces se insultan dos mujeres, y cuando se acerca el guardia urbano —el *gumi*—, las vendedoras ambulantes corren o se esconden en los portales. El cielo está muy lejos, es un cielo pequeño apesado entre los aleros de las azoteas. En la calle húmeda llena de cuerpos, de verduras, y de papeles pisoteados, un guirigay humano ensordece. (Romero, 1951, p. 125-126)

El que nos describe el paisaje barcelonés es Jorge Mas, con una posición acomodada en la Barcelona de postguerra. Sus ojos son capaces de reconocer las sensibles diferencias que se están generando en lugares como ese mercado que atraviesa. Transitados por los habitantes de los barrios más humildes de la ciudad pero que tienden a integrarse en las nuevas dinámicas que auguran las transformaciones económicas. Los mismos que también atrajeron a esa mano de obra excedente del medio rural y que provocarán efectos a corto, medio y largo plazo que impulsarán importantes variaciones en la fisonomía de esas

ciudades, así como en la configuración de pautas de cambio, primero culturales, más tarde políticas, en los años sesenta. No obstante, es más destacable la mutación en la mirada del observador, que anticipa los procesos mentales de la racionalidad que se extenderá paulatinamente y que advierte desorden y, por tanto, ineficiencia, en aquello que anteriormente fueron procesos económicos regularizados culturalmente.

Reencontraremos esos espacios públicos de intercambio de mercancías en las obras de mediados de los cincuenta. Mercados de compraventa de productos perecederos, de intercambio de todo tipo de mercaderías, legales e ilegales, conseguidas a través del canje justo, del abuso de posición, pero también mediante el quebrantamiento de la ley. Con el estraperlo como punto de partida de unas reglas del juego marcadas, en las que la vulneración de la ley es plausible desde unas élites favorecidas y enriquecidas gracias a la situación generada. En esos momentos, junto a las características ya descritas de un proceso de asimilación demográfica, desordenado y acelerado entre el eje campo-ciudad, también aparecen elementos que contextualizan y determinan el alcance de los procesos iniciados. Por ejemplo, el uso temporal intensivo de estos espacios de intercambio en las horas laborables habituales que deja paso, con la llegada de la noche, a un espacio que ahora se representa diferente. Por ejemplo en la narración, mediante el uso de la analepsis¹²¹, del periplo de Mercedes, una de las protagonistas de *Los olvidados* en su accidentada llegada a Madrid:

Se encontró en la plaza Legazpi, solitaria y tenebrosa. Impulsada por el miedo a la posible persecución del hombre de la gorra de plato [empleado del metro], la cruzó, saltando con ligereza sobre los lodazales y las corrientes de agua. (de Lera, 1960, p. 111)

Es el mismo espacio descrito en páginas anteriores de la novela:

¹²¹ Ángel María de Lera utiliza esta figura retórica para ilustrar algunos pasajes del pasado de los principales protagonistas de la obra: Mercedes, Antonio y «el Granaíno».

Por la puerta del mercado entraban y salían reatas de camiones y carros, e interminables filas de hombres y mujeres con fardos, todos de prisa y alborotando. Gritaban los cargadores, los churreros, los vendedores de tabaco; sonaban las bocinas de los coches... (de Lera 1960, p. 74)

Sin embargo, ahora aparece como inhóspito y siniestro. Abandonado y hostil. Es la dualidad del espacio de tráfico mercantil, arraigado en la significación de su uso habitual pero con una cara sombría cuando no ejerce su función central. La multiplicidad de aplicaciones y labores que se ejercen en los lugares de intercambio pueden ir acompañados de un tiempo límbico, en el que no aparecen en primer término unas tareas o actividades claras. No obstante, este oscurecimiento, este desuso ordinario ejerce un soporte revelador sobre el valor simbólico de los escenarios de intercambio, que añadirán otros revestimientos que transmutarán el espacio social. En el ejemplo de la novela de Ángel María de Lera, la ausencia de regulación diurna se manifiesta vehemente y amenazadora por la noche. En ella advertimos esa dejación que el estado realiza sobre competencias que se entenderían habituales entre las de una administración capaz, como son el mantenimiento del orden y la seguridad de personas y bienes. Frente a ello, surge un entorno inseguro que acentúa y recuerda los orígenes que constituyen las nuevas formas culturales e ideológicas del régimen. Estos espacios vaciados de las multitudes desbordadas desde el amanecer, ahora surgen «como las calles de Atget [que] están siempre vacías. La ciudad parece desocupada, como una vivienda que aún no ha encontrado a un nuevo inquilino» (Frisby, 1992, p. 427). Esa ruptura bidimensional (que se convertirá en multidimensional en tanto el observador detecte las capas superpuestas de significaciones que componen ese espacio social) entre el día y la noche, entre la sobreocupación y el abandono de los espacios compartidos, abre distintas formas de abordar el fenómeno descrito.

Hallaremos estos y otros modos de dejación de funciones por parte de diferentes estamentos administrativos de manera habitual en las obras literarias y cinematográficas de la época. Por ejemplo, la permisividad con el asalto cotidiano a los camiones con

mercancías que nutren el estraperlo y que evidencia la connivencia entre quienes deben vigilar y quienes roban, patente en la premonitoria *Surcos*, más velada pero reconocible en *Los olvidados*. Visible en *Los golfos* de Carlos Saura; el abandono al individuo que no circula ya por las exigentes vías de la validez laboral en un entorno crecientemente hostil, en *El cochecito* o la indiferencia frente al conflicto con la burocracia en *Plácido*. Presenciamos, por tanto, la configuración de modernizadores perfiles urbanísticos que incluyen espacios públicos con funciones y usos que reflejan la búsqueda de modelos inéditos que superen el vacío que han dejado las anteriores. Los procesos de transformación ejercerán constante presión en este sentido, lo que repercutirá en una reorganización del espacio permanente. La evolución de este fenómeno se constata, por ejemplo, a través de las imágenes de los accesos de la estación del barrio de Legazpi del metropolitano madrileño en dos películas distintas. Nos permiten una detallada y contrapuntística comparación entre la escena representada en *Surcos* (1951), con una familia emigrada y recién llegada a la inhóspita ciudad y un grupo de muchachos que, probablemente, ya han nacido en ese barrio una década después, en *Los golfos* (1960). Frente al desconocimiento y temor de los primeros, la adaptación cultural de los segundos. No obstante, se muestra como una prolongación natural de lo que se apuntaba en aquella. Una primera generación nacida en los barrios de emigrantes, pero con pocas posibilidades de alcanzar las metas soñadas por sus padres. El estraperlo y las formas grises de supervivencia de *Surcos*, entre lo legal y lo permitido, se manifiestan en la película de Saura como evidencias de un modo de vida que se asienta entre el hurto improvisado y el atraco planificado. Conductas y efectos que se arrojan al espectador con el verismo de los hechos contrastados. Con la actitud objetiva del que solo observa pero cuya visión, al subrayar lo enfocado, acusa recibo de aquello que se convierte en denuncia. Son espacios de cambio. También de imitación. Como se refleja en el Vallecas atravesado por los protagonistas de *El Jarama*.

Luego entraban al Puente de Vallecas, y la chica se sorprendía de verse tan de súbito entre letreros luminosos de cines y de bares y muchísima gente y luces y barullo de ciudad; preguntaba: —¿Qué es esto?

Santos había frenado su carrera, para ponerse al paso de población.

—¿Esto? Vallecas City, ciudad fronteriza —contestaba riendo.

Regateaba con la bici a la gente de domingo que invadía las calles. (Sánchez Ferlosio, 1956, p. 318)

Frontera entre lo urbano y lo rural. Entre lo culturalmente aceptado y lo ignoto. Espacios que amortiguan las enormes transformaciones que se generan en el estrecho recorrido entre lugares antagónicos. Que se reconocen diferentes del punto central emisor de las relaciones jerarquizadas que establece y los instituye como dispositivos diferenciadores de espacios distintos. También presentes en otras urbes como Barcelona: «Vivían realquilados en una casa destartada y oscura del barrio, antiguo pueblo autónomo, ahora convertido en suburbio de la ciudad». (Goytisolo, L., 1958, p. 124). Aquello que era entendido como lugar yermo para la Ciudad, ahora que recibe carta de naturaleza, se le conceden funciones espaciales. Con una degradación en la categoría y una subordinación en el despliegue de relaciones de dependencia respecto al eje central urbano. Aunque formaran parte de esa representación urbana. Como se nos recuerda en *Donde la ciudad cambia de nombre*:

Ninguno se fue a vivir a Barcelona, que así se denomina aquí al centro de la ciudad o en cuanto se llega a la Plaza de España, igual que si aquí viviéramos en la China o en la estratosfera, o poco menos. (Candel, 1957, p. 58)

Interespacios geográficamente cada vez más invisibles. Más abstractos culturalmente y menos definidos físicamente, pero con una carga ideológica mayor y constructora de categorizaciones. Con ello, aumenta la interdependencia simbólica. De manera que, a mayor implantación de las formas económicas capitalistas, más profunda es la

invisibilización ideológica de la distinción, pero más amplia la diferencia simbólica del tipo de usos espaciales entre ellos:

Estos son los barrios industriales —anchas espaldas de una ciudad rica y despiadada—, los barrios donde precisamente se forja la riqueza de esa ciudad. Aquí las fábricas que enseñan sus sucios muros a lo largo de una manzana; aquí los huertecillos raquíuticos y blancos de polvo, avaramente defendidos por espinos medio secos; aquí los vertederos donde algunos traperos rebuscan lo ya rebuscado; aquí los perros famélicos y las tabernas donde los obreros se traen la comida en un paquete grasiento o en una fiambarrera abollada. Estos son los barrios olvidados, a donde la gente del centro no viene nunca, salvo si tiene aquí enclavada su industria o sus obras de caridad. Aquí están las casas pardas, de ropa colgada en los balcones; aquí dan las galerías sucias, ese culo feo de las viviendas pobres que se ve desde los ferrocarriles y que hace volver las caras asqueadas de los viajeros de coche-cama; aquí están los talleres ruidosos y las chimeneas que despiden humos malolientes; aquí están las casas que semejan colmenas, con comadres por las escaleras, y las galerías con lavaderos de pala y lejía; aquí las vías férreas y los taludes donde crecen hierbajos; aquí las barracas de los más desheredados a los que la ciudad opone sus cortinas de acero, las barracas que aparecen como hongos y que desaparecen en auténticas operaciones de guerra. Son los barrios que crecen y se desarrollan como dios les da a entender, mientras respeten ciertas alineaciones urbanas. (Romero, 1956, p. 49-50)

En este sentido, podemos recuperar “Notas sobre los *cuadros parisinos* de Baudelaire” de Benjamin (2007, p. 355 y ss.), que apuntan al descubrimiento de un nuevo tipo de paisaje y paisanaje urbano que prefigura la ciudad que ha de llegar:

No puede considerarse este pasaje [de *Nouvelles histoires extraordinaires*] como una descripción naturalista. La caricatura es excesiva. Pero ese transeúnte en el seno de una multitud, siempre expuesto a ser atropellado por otros transeúntes que se afanan en todos los sentidos, es prefiguración del ciudadano de nuestros tiempos, diariamente atropellado por las noticias de la T. S. F. y los periódicos, y expuesto a una sucesión de *shocks* que afectan a los cimientos de su existencia. Esta percepción adivinatoria que ya se encuentra en la descripción de Poe la haría suya Baudelaire. Pero éste aún fue más lejos, sintiendo claramente la amenaza que las multitudes ciudadanas constituyen para el individuo y su conversar en sus adentros. (Benjamin, 2007, p. 359)

Como avanza Benjamin, en esas líneas descubrimos muestras de un comportamiento multitudinario en el que la masa opera, prácticamente, como un ecosistema con capacidad de autorregulación en sus flujos, relaciones e intercambios. Contrastando con las descripciones anteriormente comentadas del barrio de Legazpi, en Madrid, o de otros barrios en Barcelona, hallamos una transposición que sucede prácticamente cien años después de la de Baudelaire. Por tanto, existe una experiencia histórica que se debe agregar a esos transeúntes ahora configurados en una masa movida a ritmo de oleadas. De este modo, hemos de entender el valor añadido de lo que acontece, en tanto que se subsume en un periodo histórico más amplio, del que participan los miembros de esta nueva multitud, con unas prácticas específicas pasadas reconocibles, al menos por aquellos que formaban parte del entorno urbano con anterioridad y unas nuevas generadas a partir de las substanciales modificaciones, consecuencia directa de la guerra y su resultado. De tal modo que, aquello que, a través de Benjamin, se entiende que si «es prefiguración del ciudadano de nuestros tiempos, diariamente atropellado» del siglo xix parece ser ahora, bajo el prisma de algunas de las obras estudiadas, la antesala de la nueva organización económica y social del Estado español de los años cincuenta del siglo xx, a la que el régimen asiste con una voluntad determinada de control del proceso, pero con graves dificultades para limitar, encauzar y dirigir su evolución. Mientras tanto, las masas que no pueden ser contenidas como el río que, crecido por las lluvias, busca su cauce natural de nuevo:

Caminó desde la plaza hacia arriba, por la gran avenida. Había caído ya la hora de salida de los cines y las aceras eran incapaces para contener la gran muchedumbre que salía de las puertas bajo anuncios luminosos y entre grandes cartelones que representaban un vaquero del Oeste alto de cuatro pisos enarbolando un lazo de cartón-piedra que no acaba nunca de salir despedido de su mano. (Martín-Santos, 1962, p. 168)

La experiencia individualizada de esta aglomeración humana se edifica sobre el ejercicio colectivo, aunque alienado, de una actividad que enfrenta distintos recubrimientos de

realidades que se integran en un espacio ampliado: la viva sensación de la película proyectada, junto al tránsito grupal, cuyo nexo común es algo tan arbitrario como la dirección seguida por la masa. El vaquero colosal esperando en la salida, que dimensiona el vector de ese movimiento a ninguna parte. El estado se diluye con sus insignificantes representaciones en unas calles colmadas de personas y estímulos comerciales. Delega el ejercicio del poder a las relaciones invisibilizadas, de efectos múltiples, con alcance inmediato y duración fragmentaria, que delimitan el campo de actuación del mercado. En ese momento dinámico también están presentes las dificultades por entender y abordar el cambio que se está originando. En este aspecto, podemos entender la fragilidad anómica que pudiera agitar a cualquier ciudadano coetáneo pero, de manera específica, al recién llegado, que aún no ha adquirido esa categoría, como comenta Benjamin respecto «a su exposición a una sucesión de *shocks* que afectan a los cimientos de su existencia». (2007, p. 59). Un cúmulo de sensaciones similares tendrán los miles de emigrantes que desembarcarán en las ciudades atraídos por las promesas de mejora y empujados por la miseria y el hambre y que se hallarán ante un modelo económico, social y cultural alejado de las formas reconocibles y aprendidas que encarnaban las referencias de las sociedades rurales. Si a esta cuestión añadimos los efectos directos de la guerra sobre la población (muertos, heridos, desaparecidos, exiliados, represaliados, etc.) atisbamos el grado de desadaptación por el cual pasarán numerosos jornaleros, campesinos u obreros y sus familias. Modelos de representación que muestren este desarraigo están presentes en protagonistas y personajes de las obras estudiadas. Por ejemplo, anticipado en el personaje del hijo mayor de la familia emigrada a Madrid en *Surcos*; desarrollado en el Granaíno, protagonista de *Los olvidados*; caracterizado en el Muecas de *Tiempo de silencio*; visualizado en el personaje del hijo de la familia protagonista, Mateo, en *El sol amargo*.¹²²

¹²² En el caso del hijo mayor de *Surcos* es uno de los personajes que sufre de un modo más intenso el impacto por la anulación de las prácticas culturales rurales a su llegada a Madrid. Su papel como hermano mayor y, por

De este modo, nos acercamos al entramado esencial, primigenio, de aquello que será uno de los estratos sociales sobre el que se reorganizará la sociedad franquista para poner en marcha su evolución hacia un modelo diferente en lo económico y social a partir de los años sesenta. No obstante, a pesar de las dificultades de adaptación, el barrio comienza a reconstituirse como una comunidad de pertenencia, diferenciada del conjunto creciente y desbordado de la ciudad como sistema y sobre la cual se proyectan complejos y heterogéneos vínculos que cohesionan a nivel interno (favoreciendo el sentimiento de arraigo) y hacia afuera, como entidades culturales con unas delimitaciones espaciales que buscan una precisión creciente:

Santos y Carmen ya se habían adelantado, camino de la venta. Los otros echaron a andar despacio, en tropel, esperándose unos a otros. Fernando tomaba posiciones a la derecha de Mariyayo.

—¿Y tú de qué barrio eres?, si no es indiscreción.

Mariyayo contestaba riendo:

—De la Colonia del Curioso, ¿la conoces? (Sánchez Ferlosio, 1956, p. 191)

La pregunta del joven se inscribe en su necesidad de adscribir a la chica a un barrio para determinar su tipo de relación en función del lugar de pertenencia. Es decir, además del conocimiento e información que pueda extraer del contacto y diálogo con ella, que le podrá ayudar a saber, por ejemplo, su procedencia geográfica (como parte de un barrio de

tanto, elemento de sustentación y reemplazo futuro del patriarcado familiar es anulado formalmente y superado por las circunstancias urbanas. La convivencia con otra familia en un pequeño piso, los roles de su hermana y su madre, que consiguen adaptarse de una manera más rápida y eficaz a los cambios, son mostrados como claves para reflejar la incapacidad de entender lo que sucede, gestionar la situación y adaptar su comportamiento, tanto del hijo como del padre. En el caso de El Granaño de *Los olvidados* su recorrido vital es trazado por el autor que, de este modo, nos muestra a un personaje que parece lanzado a la vida de delincuencia, que asume como la única salida posible en el entorno urbano. Respecto a El Muecas, personaje fundamental en *Tiempo de silencio*, Santos ilustra el angosto espacio de supervivencia que les queda a muchos de los que arriban a la ciudad sin capital alguno, así como la asimilación de las prácticas culturales construidas sobre la nada para sobrevivir en el poblado chabolista. Esto le provoca la aniquilación de elementos de relación social, funcionales para las zonas rurales, pero totalmente desfasados para los incipientes asentamientos. Finalmente, el hijo mayor de la familia protagonista de *El sol amargo* también ofrece señales de un agotamiento de los modelos culturales de interpretación de la realidad, así como una gran incapacidad para entender las nuevas propuestas económicas, que trata de emular a lo largo de la novela, sin obtener ningún resultado satisfactorio, como ya hemos comentado anteriormente.

emigrantes, clase social, etc.). En virtud de ello, puede extrapolar esa información y realizar una proyección sobre «quién es esa chica». En diálogos como este se evidencia la importancia que están adquiriendo estas formas de segregación urbanística, que avanzarán inexorablemente en este sentido por el conjunto de las ciudades del Estado español. No son maneras novedosas de fragmentar y adscribir socialmente a las personas y los grupos. Sin embargo, las intensivas mutaciones generadas (desde la eliminación material de muchos de esos espacios hasta las migraciones internas) han provocado importantes resignificaciones de espacios que necesitan ser reconocidas y asimiladas por la población como elementos constituyentes de las singulares pautas sociales que se están instituyendo:

Miguel les había preguntado:

—¿De qué barrio sois vosotros?

—Del Matadero. Legazpi. Digo, menos éste; éste no, que éste vive por ahí, por Atocha. Los demás todos Legazpi.

—Un barrio que le tengo simpatía. Y conozco yo un Eduardo, allí del mismo Legazpi, Martín Gil de apellidos, ¿le habéis oído nombrar?

[...]Me extraña un rato que nos falte a nosotros esa filiación, más todavía al tratarse de un chico joven.

Di, tú, ¿y es seguro que es de allí de por Legazpi? (Sánchez Ferlosio, 1956, p. 228)

Son los barrios obreros en su función fronteriza. Límites espaciales que se presentan como la zona de intercambio entre la ciudad y su postmoderno extrarradio. La escasa distancia física que separa a unos del otro, se convierte en un trayecto de abandono de lo normativo hacia innovadoras formas que, bajo los ojos de las élites urbanas, emergerán extraños, disociados de su concepto de la vida y la cultura propias. Asumiéndolo como el acercamiento a un mundo primitivo, cuando no carente de humanidad, en su sentido más clasista:

Gregorio bajó el pie del bordillo de piedra de la baranda del Metro al ver a Juan. Caminaron por las calles desconocidas para Gregorio. Juan se detuvo al final de una de ellas, en un descampado.

[...]—¿Qué es esto?

—Allí —la mano indicó unos desmontes parduscos más allá de unas casuchas, y un edificio de ladrillo rojo— están las vías del ferrocarril.

[...]Llegaron hasta unos muros derruidos, por la tierra salpicada de inmundicias, y Juan se sentó en unos cascotes a la sombra.

[...]Contra el horizonte permanecían unas nubes grises y, a lo lejos, detrás de lo que Juan había señalado como el ferrocarril, giraban unos torbellinos de polvo. (García Hortelano, 1998, p. 138-139)

Brotarán indómitos ante la mirada proyectada desde la cúspide social. Necesaria para la constitución del extrarradio como pieza que encaja en el incipiente ecosistema urbano. En el despliegue de puntos de fricción e intercambio entre ambos extremos, el barrio obrero servirá como tránsito configurador de intensas relaciones entre ambos extremos de la geografía urbana, pero también para un acercamiento de parte de esas élites a los modos culturales que ya se han iniciado en los asentamientos en construcción. La verosimilitud de los atributos que trasladan los textos de esos nuevos espacios lleva a pensar que, por ejemplo, al emplazamiento descrito en *Nuevas amistades*:

[...] se le puede atribuir una referencia humana más concreta, representativa; incluso un nombre propio fuera del texto literario: el Pozo del Tío Raimundo, bien conocido en esos años en los ambientes universitarios, eclesiásticos y políticos, y compendio del chabolismo espontáneo, pero también del esfuerzo constructivo de sus habitantes. (Paulino, 1993, p. 96)

Serán espacios que surgirán de manera paulatina pero continua sobre el entorno urbano, al que contribuirán a modificar físicamente y con el que se interrelacionaran económicamente. El extrarradio pasará de ser un paisaje yermo a un espacio de intercambio urbano.

4.8. De las afueras al suburbio: una metáfora del apartamento.

Una de las características de este periodo es un flujo creciente de emigración interna que se acelerará a finales de los años cincuenta desde el ámbito rural al urbano. Este proceso generará como consecuencia un incremento de la oferta de mano de obra en las zonas urbanas (Riquer, 2010, p. 349-350) con un trasvase continuado de flujos de personas que diezmará la población rural a favor de la urbana. Desde el punto de vista espacial significará la recepción de miles de nuevos habitantes a ciudades que no han conseguido superar completamente las consecuencias físicas, logísticas, urbanísticas e ideológicas de la guerra, a pesar de haber transcurrido cerca de veinte años de su final. De hecho, durante esa década de los años cincuenta «hubo localidades industriales que doblaron su población como Baracaldo, Portugalete, Avilés, Getafe o Sabadell». (Tuñón de Lara et al., 1991, p. 582) y, en su conjunto «entre 1946 y 1960 se desplazaba de las provincias españolas casi 1.400.000 personas en busca de trabajo y mejores condiciones que las ofrecidas en el lugar de origen» (Abellán, 2017, p. 228). Por tanto, este proceso no planificado de traslado masivo de población supondrá, como un primer efecto, la búsqueda de todo tipo de espacios de refugio y cobijo por parte de los recién llegados a las urbes: «Parte de los habitantes de las grandes ciudades españolas viven en barrios del extrarradio, formados por subviviendas, las chabolas, carentes de aguas, servicios sanitarios y, a veces, electricidad» (Gil Casado, 1973, p. 371). En consecuencia, acontecerá la ocupación de aquellos lugares sobre los que el poder establecido no pretende un nivel de control exhaustivo en un primer momento, probablemente porque se alejan de cualquier interés que pudiera generar. De este modo, comienza la apropiación de terrenos en la periferia urbana de las ciudades franquistas:

La carencia de viviendas hará que esta situación de precariedad se mantenga hasta los años sesenta, con casos de personas viviendo en cuevas o en chozas construidas en el extrarradio, dando lugar a un terrible cinturón de miseria en torno a las capitales. (Gracia y Ruiz Carnicer, 2001, p. 42)

Se producirá el levantamiento de viviendas de fortuna confeccionadas con todo tipo de técnicas, condiciones, materiales y formatos. Proceso que registrarán los autores realistas en la ambientación de sus tramas: «Pero acaso lo más característico sea el contraste ciudad-campo mediante el emplazamiento total o parcial de la acción en suburbios y zonas periféricas» (Sobejano, 2005, p. 359). Todo ello se mostrará en las obras realistas como constatación de un fenómeno cuya determinación y consecuencias futuras todavía no se podía conocer pero con unos efectos que afectarían a las relaciones económicas, sociales y culturales que se habían establecido en las ciudades tras el final de la guerra:

La limitada llanura aparecía completamente ocupada por aquellas oníricas construcciones confeccionadas con maderas de embalaje de naranjas y latas de leche condensada, con láminas metálicas provenientes de envases de petróleo o de alquitrán, con onduladas uralitas recortadas irregularmente, con alguna que otra teja dispareja, con palos torcidos llegados de bosques muy lejanos, con trozos de manta que utilizó en su día el ejército de ocupación, con ciertas piedras graníticas redondeadas en refuerzo de cimientos que un glaciar cuaternario aportó a las morrenas gastadas de la estepa, con ladrillos de «gafa» uno a uno robados en la obra y traídos en el bolsillo de la gabardina, con adobes en que la frágil paja hace al barro lo que las barras de hierro al cemento hidráulico, con trozos redondeados de vasijas rotas en litúrgicas tabernas arruinadas, con redondeles de mimbre que antes fueron sombreros, con cabeceras de cama estilo imperio de las que se han desprendido ya en el Rastro los latones, con fragmentos de la barrera de una plaza de toros pintados todavía de color de herrumbre o sangre, con latas amarillas escritas en negro del queso de la ayuda americana, con piel humana y con sudor y lágrimas humanas congeladas. (Martín-Santos, 1962, p. 37)

Paisajes que comienzan a ser entendidos como espacios antrópicos, constituidos bajo la marginación, contruidos al albor del capitalismo imparable que genera, de un modo continuado, mercancías que comienzan como recursos, se concretan en productos y terminan como desechos, para reiniciar su bucle mercantilizado:

Botes herrumbroso, alambres de espino, maderas podridas, pedazos de pizarra, trapos, indefinibles manchas, alternaban sobre la tierra con las piedras. Gregorio [...] imaginaba aquellos terrenos en una

tarde invernal, inundados de lluvia y de viento. En las chabolas, la lluvia levantaría, además, el raspante hedor de los hombres y las mujeres hacinados. (García Hortelano, 1998, p. 140)

Objetos y piezas abandonadas que provienen del desecho y que se convierten en renovados materiales de construcción en el mismo lugar en que fueron abandonados:

Desparramadas por el gran talud del vertedero, las mujeres de la busca, como canes husmeadores, escarbaban entre las escorias y las inmundicias que allí arrojaba el reflujó de la gran ciudad. Papeles, trapos zapatos, hierros, restos de comida, todo en repugnante y hedionda mezclanza, vertido allí como un detrito, como un pus... Olores agrios y viscosidades de materias en trance de putrefacción. (de Lera, 1959, p. 75)

Componentes que ya han sido usados y reutilizados y solo abandonados cuando ya parece no hallarse más utilidad. Se convierten en piezas esenciales para la articulación de una modernidad cuyos fundamentos surgen del vertedero, el abandono, el descuido o el robo. Acumulaciones de residuos y desperdicios que nacen como efecto de las agudas y aceleradas variaciones en la distribución demográfica del país y que prescribirán el futuro asentamiento de los recientes moradores extraurbanos, mostrando un paisaje «donde por doquier, sin orden ni concierto, habían brotado pequeñas casitas de adobes y latas» (de Lera, 1959, p. 19). Paisajes narrados de gran similitud a los que el propio dictador describía, fuera del ámbito público, por ejemplo, sobre un viaje a Sevilla en la primavera de 1961:

Observé en Sevilla, en los alrededores de la capital, muchas chabolas que me han producido una impresión muy penosa. Estaban pegadas a un cementerio y en ellas hacinadas numerosas familias; el piso, resbaladizo, húmedo y lleno de toda clase de inmundicias, despide un olor repugnante. (Franco Salgado-Araujo, 1976, p. 317)

A los autores realistas, asimismo, les llamará la atención las causas del acentuado flujo migratorio. El propio desplazamiento, como movimiento sin fin que parece no permitir

una llegada a un destino definitivo¹²³, así como el asentamiento, mediante la ocupación de terrenos abandonados a su suerte o con una función urbana tan necesaria como la de la acumulación de los residuos generados. Son entornos degradados, lo suficientemente alejados de los centros urbanos para no ser, de forma inmediata, una amenaza, un coste o una oportunidad. No hablamos específicamente de una lejanía física, también de una distancia cultural respecto a lugares olvidados, abandonados, aunque insertos en el paisaje urbano, con una acusada caracterización de punto limítrofe, frontera invisible. En ocasiones, tan solo separados por un talud, un muro o una calle, pero que se constituyen culturalmente como zonas vetadas que colman de significado tanto el espacio propio como el ajeno. Lugares que han perdido su identidad o a los que nunca se la otorgaron por el efecto gravitatorio que las urbes generan en sus periferias. También por las feroces dinámicas de preeminencia y soterramiento en el entramado urbano. Son zonas de tránsito que, de manera paulatina, van aumentando su tamaño y presencia y que comienzan a establecer conexiones con los espacios más próximos, organizados socialmente, establecidos culturalmente a través, primero de individuos, catalogados como desclasados, que actúan y se configuran unipersonalmente; más adelante de modo grupal, adquiriendo una identidad colectiva, habitualmente surgida y reconocida de forma exterior al asentamiento, pero en la que cooperan las formas culturales restauradas de las zonas de procedencia de los emigrados, que restablecen prácticas sociales que refuerzan la recuperación de vínculos de cohesión:

Cada habitante de la colonia podía hacer su vida fuera de sus límites, pero de ellos para adentro tenían que someterse —y de hecho se sometían— a una sola ley sin distinguos: el respeto a la propiedad de las demás. (de Lera, 1959, p. 245)

¹²³ En este sentido, el vocablo emigrante recoge esta sensación de desplazamiento inacabado que parece no encontrar destino.

Este tipo de relaciones sufrirán un readecuación a las circunstancias y espacios nuevos, en una situación desigual respecto al foco emisor urbano que deslumbra y, por tanto, oculta, modifica y desdibuja la estructura y forma del incipiente asentamiento. El saldo simbólico, por tanto, es netamente negativo. A ello se unen otros factores, como son la constante rotación entre los que fracasan o buscan una oportunidad en otro lugar y los que consiguen mejorar sus condiciones y abandonan aquellos lugares maldecidos por la ciudad. Sin embargo, la ciudad se nutre de sus moradores para reclutar personas para todo tipo de trabajos, que el modo anquilosado de la economía franquista aún no consigue acomodar a las necesidades urgentes de modernización e incluir en el sistema de relaciones laborales y económicas normalizadas. Son los vendedores ambulantes, quincalleros, carboneros, etc. que aspiran a formar parte de esa legión de «los infinitos limpiabotas» (Martín-Santos, 1962, p. 15). Además, este espacio se convierte en un primer freno que detiene y amortigua la llegada masiva de personas que abandonan las zonas rurales. Estas supuestas zonas de paso redistribuyen los flujos, disminuyendo la presión sobre el recinto urbano y sus moradores aunque, pese a ello, mantenga unos altos niveles de ocupación del espacio público, tanto en los barrios populares reflejados, por ejemplo, en las escenas del mercado de Legazpi o de Santa Caterina comentados anteriormente, como en zonas de ocio y esparcimiento. Por ejemplo, la Gran Vía madrileña:

Llegaron a la Gran Vía. Había que recorrerla entera. El cine estaba en el otro extremo. Darío soñaba con llegar por fin. María Rosa, con ver la película. Era una película de Yul Brinner, que le gustaba mucho. Debía estar estupendo de ruso. A pesar de todo la conversación se fue animando, gracias a la mayor anchura de la acera. Hablaron de muchas cosas. Era una conversación banal, igual a cientos de conversaciones que andaban por la misma acera. (Payno, 1962, p. 47)

También las Ramblas barcelonesas: «Llegaron a la Rambla que así, con poca gente y bien iluminada, parecía más ancha. Dos serenos bostezaban bajo los plátanos, sentados en las sillas de alquiler. Por la otra calzada bajaba un tranvía sonando a hierro viejo» (Goytisolo,

L., 1959, p. 119). La multitud, por tanto, se convierte en eje transversal del ámbito urbano. No obstante, no pueden constituirse en espacios absolutos, en tanto se permitan todo tipo de relaciones de intercambio. Por ello, expulsan hacia esas nuevas zonas periféricas de sombra actividades que se despliegan en los límites de la legalidad, facilitando su progreso. Alejadas de los centros vitales de la ciudad y evitando la impostura policial al respecto (por ejemplo, con el estraperlo, la compra de mercancía robada o la prostitución), referentes habituales en abundantes obras de la época¹²⁴. Finalmente, también sirve como espacios de acogida y orientación respecto a las posibilidades de inserción de los recién llegados, pese a que exista una rivalidad manifiesta por la oportunidad de mejora, bien sea en el ámbito laboral, en el de la habitabilidad o de las relaciones de propiedad.

Por tanto, este tipo de asentamientos crecerán de manera exponencial a medida que avance la década de los cincuenta, singularmente en las grandes urbes pero que no será ajeno a la mayoría de las ciudades de tamaño menor, que también funcionarán como motor de la economía y el empleo (Avilés et al., 2016, p. 144). Provocarán la existencia de componentes y factores que comenzarán a interactuar con el entorno urbano y sus habitantes, los cuales interiorizarán este aprendizaje y lo integrarán en su vida habitual:

Por fin algún guardia se hartaba de vigilarle y lo expulsaba y el niño seguía caminando hacia las afueras, hasta donde se acaban las calles y empiezan los sembrados. Había allí campos verdes, explanadas mejores que las de junto al mercado en las que otros chicos jugaban al fútbol. Repartidos por todo el campo se veían pequeños grupos de gente, parejitas, familias enteras destacando sobre la hierba como ropas de colores puestas a secar. Algo más lejos, una carretera cortaba hacia el centro urbano recta y oscura como el dorso de un pez. Luego, más campos, unos cuantos algarrobos y, al fondo, sobre un prolongado terraplén, una nueva carretera bordeada de plátanos. Del otro lado arrancaban ya las vertientes de las montañas, desnudas, pálidamente doradas. (Goytísolo, L., 1959, p. 163-164)

¹²⁴ Elementos que aparecen profusamente en obras tan tempranas como *Surcos*, *La noria* o *La colmena* y que son recogidos en otras posteriores como *Los olvidados*, *Tormenta de verano* o *Tiempo de silencio*.

Surgen espacios ambiguos, en los que los usos agrarios se combinan con inéditos requerimientos de la incipiente población provocando una síntesis, que aún no se detecta como innovadora pero que llama la atención de los autores que asumen el nacimiento de un nuevo espacio interurbano:

La música sonaba encima, desde el altavoz, y se marchaba por el campo adelante, hasta los garbanzales lejanos, las espigas de cebada, las suaves lomas. Al extremo del grupo de casuchas, delante de la última chabola, se veía un huertecillo de cuatro o seis metros, un árbol y dos girasoles amarillos, sus dos flores grandes, caídas y mustias. Bajaban las casas por las cuestas: parecían piedras rodadas, arrastradas al llano. Había una mezcla de pueblo y de campo, de solares y de vertederos. Al otro lado estaba el barrio que llamaban de «los cinco minutos». En las lomas se teñían de rojo las casas. Al final de la senda de arena un hombre iba montado en un burro. (Ferres, 1959, p. 12)

A las barriadas ya conformadas para el uso de obreros se les adhieren las viviendas de los recién llegados que buscan el cobijo de aquellas, generando la reacción negativa de los habitados moradores:

Ahora, con esto de la inmigración de todo el Sur hacia Cataluña, la barriada ha perdido su simetría. Ahora, con esto de la inmigración, se han amontonado en sus márgenes barracas y extrañas cobijas y la han hecho engordar. Un engorde que no le da aspecto saludable sino enfermizo. Un engorde de lacras, costras, úlceras y pústulas. Estas barracas se han reproducido y procreado como hongos, mas no como hongos bellos de cuentos de hadas sino como esos hongos viscosos, blancuzcos, venenosos que se superponen en los huecos de los árboles robándoles la savia y la salud. (Candel, 1957, p. 44)

Los límites definidos se sustituyen por pequeñas apropiaciones acometidas con el empeño individual del recién llegado que requiere para sí un mínimo espacio habitable. Con su agrupamiento, basado en la premura de su situación y en el flujo constante de emigrados, la palanca de la transformación territorial avanza sin control ni planificación, pero actuando como punta de flecha de unas dinámicas urbanas que, por influencia u omisión, se expanden ocupando los terrenos aledaños. La ciudad absorbe, transforma, utiliza y también expulsa de su consideración las tierras colindantes. Los recién llegados combinan esos usos,

urbano y rural, en busca de la supervivencia. Al tiempo que construyen una chabola intentan ganar un palmo de tierra, para tener un pequeño huerto o, si la fortuna les es propicia, cebar algún cerdo: «Y que, como cuenta el Andresin, uno que empezó con un saco, cogiendo papeles, y ahora tiene carro, burro y un corral con tres o cuatro cerdos junto a su barraca [...]» (Candel, 1957, p. 64).

Son estos espacios de interacción entre lo urbano y lo rural, concretados en las actuaciones y comportamientos de los recién llegados, herederos culturales del mundo agropecuario pero actores noveles en las formas urbanas, los que más caracterizaran a una ciudad que especializará su territorio, mostrando la nítida necesidad de disponer de estos asentamientos y de sus moradores, que reeditan comportamientos y prácticas pretéritas combinadas con otras novedosas en un espacio cultural en plena construcción:

Por la noche, toda la plaza está llena de gente. En el tiempo bueno, los vecinos se acomodan en sillas y banquetas, a la puerta de sus casas y los parroquianos salen de las tabernas —también hay muchas tabernas— con los vasos de vino en las manos. Junto a la boca del metro, las mujeres que venden tabaco vocean más fuerte. Los novios se sientan en los bordillos de las aceras, cogidos de las manos. Los chiquillos corretean de aquí para allá. Los cristales de los faroles se cubren de una capa de polvo. Todo vibra, se agita; sobre todo, el olor, los olores y el humo de las gallinejerías, de las tahonas que huelen como el incendio de un bosque. Los coches no se atreven a cruzar entre la gente, dan la vuelta por otra calle. Hasta los pequeños murciélagos parecen asustarse y buscan espacio entre los rincones más oscuros y olvidados, en los patios y sobre los tejados; ese otro mundo, otra ciudad, la de los tejados, la de las bombillas en equilibrios extraños. En la plaza siempre parece que fuera a ocurrir algo, pero así lleva muchos años, sabe Dios hasta cuándo (Ferres, 1959, p. 16).

La última frase puede servir para entender mejor la idea que los propios habitantes del suburbio y de la ciudad podían tener de esos nuevos espacios habitados. Son lugares de tránsito. No obstante, su ocupación se prolonga en el tiempo. En una continuada

provisionalidad que es remarcada y demorará en convertirse en un espacio catalogado como urbano y sus habitantes como ciudadanos:

Echaron a andar por la ancha explanada, en una dirección que suponían perpendicular al camino. Cerca, surgía un confuso grupo de casuchas con las ventanas encendidas. Atravesaron un prado, un espacio lleno que llamaban el Prao del Hongo, el Praolongo. Había un olor denso, sofocante. Pasaba un regato de agua sucia, la presencia espesa del agua, del lodazal. (Ferres, 1959, p. 16)

Acompañando este proceso las diferencias entre los barrios surgen como colores matizados, cuya mezcla atenuada genera una composición distinta. Esto ocurre en los barrios obreros en comparación con las bolsas suburbanas, cuyos habitantes anhelarán esos barrios como el sueño urbano de un destino definitivo:

Cuando no era Carabanchel, era en Ventas, o en cuatro Caminos, o en Vallecas... Ella tenía siempre un piso al alcance de su mano. Y mientras, fregaba y fregaba suelos y puertas y encalaba las paredes para dar a su chabola un aire de decencia y una sonrisa de civilización. (de Lera, 1959, p. 40)

Por tanto, sin conseguir el contraste inmediato y lejano de los barrios altos, las distinciones entre barrios obreros y las bolsas de chabolas se evidencian en su aspecto, su fisonomía. También en las gentes que los habitan y recorren:

Iba el taxi por la cuesta abajo, hacia el río Manzanares. Las casas de los lados eran más altas, cada vez menos pobres. La luna ponía blancas las azoteas. Había algunos comercios, mitad bares, mitad tabernas, con los rótulos iluminados por la luz fluorescente, rayas rojas, verdes y azules. Se metían por los ojos. Se veían gentes endomingadas y familias que regresaban de pasar un día en el campo, hombres y mujeres cargados de chiquillos, de hatos, de extrañas cosas. (Ferres, 1959, p. 19)

Por lo tanto, este será el reflejo en el que querrán observarse los recién llegados. No obstante, su presencia será cada vez más notoria para el conjunto de las clases urbanas¹²⁵.

¹²⁵ El II Plan de la Vivienda, que abarcaba el quinquenio 1956-1960 preveía construir 550.000 viviendas, pero fracasó por falta de financiación y la carencia de materiales de construcción. En 1957 se aprueba la Ley de urgencia social de Madrid para la construcción masiva de viviendas sociales y paliar el problema del chabolismo. Posteriormente, las previsiones para el Plan Nacional de la Vivienda 1961-1976 alcanzaban un total de 3.713.960 viviendas a construir. Véase Bringas Trueba, J. M. (1962, 59-62).

Desde los barrios obreros algunos los entenderán como rivales que devaluarán el valor de su fuerza de trabajo y degradarán los frágiles entornos de su hábitat. Desde las clases privilegiadas, la mirada se tornará primero indiferente. Más adelante curiosa. Finalmente cautelosa.

4.9. El suburbio. La visión de la clase privilegiada.

Los contenidos que se depositan y acumulan, progresivamente, en el recipiente de la realidad franquista a mediados de los años cincuenta son complejos de descubrir, arduos de identificar y difíciles de catalogar. De manera específica, para la nueva generación que deberá consolidar las posiciones dominantes que sus padres adquirieron mediante el apoyo a la sublevación. En este sentido, lo que parece no existir no merece ser nombrado. Aún no se han utilizado o transmitido ampliamente las herramientas descriptivas suficientes para designar con propiedad su concreción en un proceso paulatino en el que esa joven burguesía adquirirá un protagonismo creciente. Ese espacio social de construcciones no será reconocible en sus primeras fases. Eclosionará como paisaje indefinido. Mera línea del horizonte a la que no se le asigna mayor valor que el de determinar en qué lugar acaba el campo de visión. Como leemos en *Nuevas amistades* aquellos lugares no parecen hechos ni para ser habitados ni visitados: «No vive con ellos [los padres de Juan]. Su vieja me comunicó que ahora vive en uno de esos inmundos suburbios que hay por ahí. Por Vallecas concretamente» (García Hortelano, 1998, p. 96). No obstante, son espacios que han comenzado a aflorar, pero nadie acaba de saber bien por qué. Por ello, el suburbio es «inmundo» y su localización, en un principio, no merece ser destacada; «por ahí» es suficiente para entender que su ubicación poco importa. Como tampoco sus habitantes. Se sabe de su existencia, quizá solo se intuya, pero no son entendidos como algo que sea reconocido y, como tal, añadido al conocimiento de una realidad que empieza a mostrarse

multifacial y con la que las herramientas de reconocimiento del pasado comienzan a mostrarse desfasadas.

El suburbio brota de la nada y en la nada. En paisajes que no son considerados como tales, en los que la impronta humana tan solo aparece como marcadora de aquello que no es habitable ni edificable ni productivo: «Siga hasta el poste. Allí tuerza por el camino, a la derecha. No tiene pérdida» (García Hortelano, 1998, p. 100-101). Las indicaciones que recibe Gregorio para contactar con Juan, el examigo del grupo al que buscan para que les ayude en su aparente problema¹²⁶, son tan parcas como concretas. Únicamente un poste indica la posible presencia de vida humana en aquel lugar; al menos restos de su tránsito. Porque el espacio sobre el que se construyen las chabolas es un lugar que comunica la ciudad con su periferia. Una fosa que circunda y ciñe los límites urbanos, cuya labor no será defenderlos del exterior sino, bien al contrario, constreñirlos para acercar, finalmente, a aquellos que quieren atravesarlos. Provocando el encuentro que generará el reconocimiento espacial: «En estas áreas próximas al deslumbrante foco económico de la ciudad se encuentra, o más a menudo se cruzan sin encontrarse los desposeídos que entran en busca del pan y los poseedores que salen en busca del aire [...]» (Sobejano, 2005, p. 359).

Ha surgido en ese territorio en blanco una afluencia humana que crecerá con el tiempo. El hallazgo del asentamiento ante el incrédulo visitante se convierte en una experiencia que apuntala la incomprendibilidad del momento que se instruye y de la realidad a la que se adscribe:

La senda carecía de comunicación con la carretera. El automóvil osciló al pasar la cuneta. La extensión de los campos, solitarios y pardos, desconcertó a Gregorio. No aparecía edificación alguna por los alrededores. Continuó avanzando lentamente por el estrecho camino; tras él, quedaba una transparente masa de polvo blanquísimo. [...] Aquello era el poblado, la chata superficie de manchas

¹²⁶ En la trama de *Nuevas amistades* una pareja que forma parte del grupo protagonista es engañada al hacerles creer que la chica está embarazada. De esta manera Juan, exmiembro del grupo, y una mujer que le ayuda consiguen timarles cobrando un dinero a cambio de hacerles una supuesta interrupción del embarazo.

que, unos minutos antes, desde la carretera, había supuesto hornos de cal o ruinas. Más allá del alcance de sus ojos, permanecían las chabolas. Aseguró el cierre de las ventanillas y portezuelas. (García Hortelano, 1998, p. 100-101)

La incredulidad es la primera herramienta que la lógica de clase aplica al descubrimiento, porque opera como tal en las coordenadas del personaje burgués. Él descubre y él otorga carta de naturaleza a aquellos que llevan días, meses, quizá años, intentando sobrevivir, renovando las maneras en que puedan encauzar sus esperanzas. Él comunicará sus impresiones a sus compañeros que comenzarán a tejer en su mentalidad la manera de adherir e integrar aquello que era ignorado. La comparación es la segunda herramienta para poder ubicar en su estructura de pensamiento lo recién constituido. Aquello que suponía «ruinas» en realidad son habitáculos. Más adelante, este primer intento por asimilar lo que está viendo lo confirmará con sus ojos y lo percibirá con su cuerpo. Las chabolas están hechas a base de una amalgama de materiales en un proceso al que difícilmente le podría calificar de construcción:

No había edificaciones iguales, aun siendo todas de un solo piso [...] La más amplia de ellas orientó a Gregorio en el complejo de chozas, cercas construidas con alambres y trozos de lata, arpilleras colgantes en los huecos de las puertas, ventanas claveteadas de maderas y tejados planos, en los que las tejas y las planchas de metal o cemento simultaneaban con otros heterogéneos materiales. El aire quieto de la mañana, cargado de calor, almacenaba olores. (García Hortelano, 1998, p. 101)

Lo que confundía con «hornos de cal» no dista demasiado de aquello con lo que se topa en el interior de una de las chabolas: «Juan se sentó en la cama turca, adosada a una de las paredes, [...] el calor ahogaba dentro de la chabola» (García Hortelano, 1998, p. 105). Por tanto, es la experiencia del visitante la que, a través de sus impresiones, relata y adscribe el asentamiento, otorgándole su existencia. Opera en ello una mirada determinada, con un ángulo cenital que proyecta su luz en lo que debe construir una definición sobre lo desconocido. Un punto de vista cercano al exploratorio, colonial o antropológico que

provoca la ambigüedad entre lo próximo y lejano. Aquello que se conoce y lo que se ignora. Como desarrolla Martín Santos de manera provocadora en una feroz crítica, difícil de sintetizar con tanta precisión:

Porque si es bello lo que otros pueblos —aparentemente superiores— han logrado a fuerza de organización, de trabajo, de riqueza y —por qué no decirlo— de aburrimiento en la haz de sus pálidos países, un grupo achabolado como aquél no deja de ser al mismo tiempo recreo para el artista y campo de estudio para el sociólogo. ¿Por qué ir a estudiar las costumbres humanas hasta la antipódica isla de Tasmania? Como si aquí no viéramos con mayor originalidad resolver los eternos problemas a hombres de nuestra misma habla. Como si no fuera el tabú del incesto tan audazmente violado en estos primitivos tálamos como en los montones de yerba de cualquier isla paradisíaca. Como si las instituciones primarias de estas agrupaciones no fueran tan notables y mucho más complejas que las de los pueblos que aún no han sido capaces de sobrepasar el estadio tribal. Como si el invierno del bumerang no estuviera tan rotundamente superado y hasta puesto en ridículo por múltiples ingeniosidades —que no podemos detenernos a describir— gracias a las cuales estas gentes sobreviven y crían. Como si no se hubiera demostrado que en el interior del iglú esquimal la temperatura en enero es varios grados Fahrenheit más alta que en la chabola de suburbio madrileño. Como si no se supiera que la edad media de pérdida de la virginidad es más baja en estas lomas que en las tribus del África central dotadas de tan complicados y grotescos ritos de iniciación. Como si la grasa esteatopigia de las hotentotes no estuviera perfectamente contrabalanceada por la lipodistrofia progresiva de nuestras hembras mediterráneas. Como si la creencia en un ser supremo no se correspondiera aquí con un temor reverencial más positivo ante las fuerzas del orden público igualmente omnipotentes. Como si el hombre no fuera el mismo, señor, el mismo en todas partes: siempre tan inferior en la precisión de sus instintos a los más brutos animales y tan superior continuamente a la idea que de él logran hacerse los filósofos que comprenden las civilizaciones.

(Martín Santos, 1962, p. 38-39)

Con Martín Santos hallamos las chabolas como el conquistador que descubre territorios indómitos, entre la leyenda y el cuento:

¡Allí estaban las chabolas! Sobre un pequeño montículo en que concluía la carretera derruida, Amador se había alzado —como muchos siglos antes Moisés sobre un monte más alto— y señalaba con

ademán solemne y con el estallido de la sonrisa de sus belfos gloriosos el vallizuelo escondido entre dos montañas altivas, una de escombrera y cascote, de ya vieja y expoliada basura ciudadana la otra (de la que la busca de los indígenas colindantes había extraído toda sustancia aprovechable valiosa o nutritiva) en el que florecían, pegados los unos a los otros, los soberbios alcázares de la miseria. [...] Que de las ventanas de esas inverosímiles mansiones pendieran colgaduras, que de los techos oscilantes al soplo de los vientos colgaran lámparas de cristal de Bohemia, que en los patizuelos cuerdas pesadamente combadas mostraran las ricas ropas de una abundante colada, que tras la puerta de manta militar se agazaparan (nítidos, ebúrneos) los refrigeradores y que gruesas alfombras de nudo apagarán el sonido de los pasos eran fenómenos que no podían sorprender a Pedro ya que éste no era ignorante de los contrastes de la naturaleza humana y del modo loco como gentes que debieran poner más cuidado en la administración de sus precarios medios económicos dilapidan tontamente sus posibilidades. Era muy lógico, pues, encontrar en los cuartos de baño pjaras de cerdos chilladores alimentados con manjares de tercera mano, presuntuosamente cubierta con cofia de doncella de buena casa a la hija de familia que allí permaneciera por ser inútil incluso para prostituta, cubierta con una bata roja de raso y calzada con babuchas orientales de alto precio a la gruesa dueña que luce en sus manos regordetas y blancas una alianza matrimonial que carece de todo significado, en vez de ocupar sus horas en útiles labores de aguja algunas de las vecinas de aquel barrio —sentadas sobre latas vacías— jugando viciosamente a la brisca con la misma buena conciencia con que honrados trabajadores puedan hacerlo un domingo por la tarde en la taberna, álbumes con colecciones de cromos nestlé en las manos castigadas por la escrófula de rapaces a su edad ya malolientes, insensibles a toda conveniencia moral matrimonios en edad de activa vida sexual compartiendo el mismo ancho camastro con hijos ya crecidos a los que nada puede quedar oculto, abundancia de imágenes de santos escuchando sin alteración de la tornasolada sonrisa la letanía grandilocuente y magnífica de las blasfemias varoniles, una sopera firmada de Limoges henchida como orinal bajo una cama. (Martín Santos, 1962, p. 37-38)

Martín Santos plasma la profundidad de la distancia entre dos realidades que comienzan a cohabitar sin que exista un interés sincrónico¹²⁷ por el fenómeno novedoso, que terminará mutando las relaciones de la ciudad con su entorno, así como el propio concepto de esta.

¹²⁷ Como se ha comentado anteriormente, de modo paulatino habrá un creciente interés por los suburbios emergidos alrededor de ciudades como Madrid. De manera especial en «los ambientes universitarios, eclesiásticos y políticos», en José Paulino (1993, p. 96).

En las dos anteriores presentaciones de los asentamientos chabolistas hemos llegado de la mano de las antípodas en la escala social. Pero también nos acercan interlocutores que no lo habitan, pero si lo conocen y desarrollan relaciones diversas en ellos: personales, de intercambio comercial o de poder. De este modo, descendemos hasta el poblado de *Los olvidados*, siguiendo los furtivos y nocturnos pasos del Granaíno:

Después de la alameda se encontró en una explanada donde por doquier, sin orden ni concierto, habían brotado pequeñas casitas de adobes y latas, muchas de las cuales parecían más bien abscesos de la propia tierra. La entrada de algunas de ellas se abría al ras del suelo, como bocas de minas. Podría confundirse muy bien aquel extraño poblado con un cementerio la noche de difuntos, [...] pero las delgadas columnitas de humo que se elevaban de aquellas cancerosas arrugas de la tierra y un olor acre de grey humana testificaban la presencia viva del hombre. (de Lera, 1960, p. 19)

En esta ocasión el «poblado» se nos presenta en las primeras páginas de la novela¹²⁸, porque en él viven los principales protagonistas y su territorio es el espacio narrativo en el que se desenvuelven. Otra vez observamos recursos similares para hacer comprender ese espacio: «delgaditas columnitas de humo» que sirven para distinguir la vida de la muerte o como en *Nuevas amistades* lo inerte de lo vivo: «Entonces percibió finas humaredas que salían de algunas chabolas» (García Hortelano, 1998, p. 101). Es un lugar, ahora sí, claramente fantasmagórico: «Podría confundirse con un cementerio la noche de difuntos». Paisaje tenebroso que no alberga almas pero tampoco parece destinado a contener a sus portadores en vida. Asimismo, reconocemos pronto las formas irregulares de un asentamiento en las primeras páginas de *La piqueta*. En esta ocasión, además la noche escolta al visitante, esta vez un joven de un barrio obrero de Madrid que acompaña a Maruja tras pasar la tarde en un merendero. La oscuridad despliega con mayor fuerza el carácter ambiguo del territorio desconocido:

¹²⁸ En otras obras, por ejemplo *Nuevas amistades* hasta bien desarrollada la trama no encontramos una descripción del poblado chabolista, (Paulino, 1993, p. 100 y ss).

Todavía llegaba, de tarde en tarde, con las rachas de viento, la lejana música del merendero. Los campos de arena, bajo la luna, volvían a mostrar sus lomas, las filas de casas formando posibles calles y las sendas blancas entre los antiguos sembrados. (Ferres, 1959, p. 14)

Un espacio indefinido entre las formas que aparentan urbanidad «casas formando posibles calles» y «las sendas» y «sembrados» que se adscriben al medio rural. Es en ese punto de fricción entre los dos mundos en los que podrán surgir con más facilidad los nuevos asentamientos. Ahora los alrededores, que funcionarán como satélites urbanos, algunos de los cuales han permanecido inertes durante decenios por consecuencia directa de la guerra, serán llamados a obtener un peso específico en las inéditas vinculaciones que establezcan con el sistema urbano y que no siempre serán los planteados por el nuevo Estado, que no asume la relevancia de estos espacios en proceso de creación. Con ello confrontamos los esfuerzos del régimen por ahondar en la creación de una propuesta hegemónica sobre la catalogación de estos entornos y la caracterización simbólica de algunos de ellos, basadas en la repetición y transmisión de valores, creencias y pautas de conducta adscritas a determinadas formas de intercambio social en y desde distintos tipos de relaciones, tanto en el ámbito de la misma clase como entre clases o grupos sociales distintos, así como las dificultades, obstáculos y resistencias que pudo encontrar la nueva estructura político administrativa en estas labores. Su reconocimiento nos ha permitido identificar grupos sociales conectados a través de nuevas o recuperadas relaciones, configuradoras de clase y posición social, que se resignifican a lo largo del periodo de estudio y que confluyen en un novedoso escenario político y económico, ya en las décadas de los años sesenta y setenta del siglo xx, en el que se desarrollará un incipiente posicionamiento frente a las transformaciones estructurales que acontecieron. En un momento tan temprano, como la segunda mitad de la década de los cincuenta, ya hemos podido reconocer diferencias significativas entre las propuestas político-organizativas del régimen, que revelan severas dificultades por implantarse y las formas de adscripción social y relaciones culturales que se

ejercitan de manera efectiva, con un énfasis mayor a medida que las medidas punitivas y represivas no consiguen introducirse en determinados ámbitos de relación y práctica sociales. Además permite, en determinadas situaciones, anticipar las evoluciones socioeconómicas que ocurrirán posteriormente. El proceso de discriminación, decantación y reasignación que permitirá rehacer o reubicar las pertenencias de clase, otorgadas o asumidas, se concretará mediante mecanismos simplificados y paralelos a los represivos (emigrante rural frente a habitante urbano, por ejemplo) y con los años supondrá un proceso que aumentará la complejidad de las atribuciones y pertenencias espaciales y sociales, así como el grado de implantación de sus usos, generando destacables interrelaciones que diluirán el efecto espacial. Junto a esta identificación social, las variables territoriales, urbanas y rurales, pero sobre todo las de índole rururbano o de zonas de tránsito de un medio al otro, se constituyen reorganizando los espacios habitados y los que no lo están, atribuyéndoles nuevos significados o asimilando los previos, pero en su conjunto generando innovadores tipos que la férrea pero incapaz tenacidad del régimen no consigue encauzar. Los efectos de este proceso permitirán apreciar la creciente aparición de zonas habitadas que no responden a las categorías precedentes del modelo económico y social franquista y que configurarán un nuevo escenario en los puntos de indeterminación de ambos espacios, en los que las nuevas circunstancias o las consecuencias de la guerra han dejado abandonados a su suerte territorios próximos a las ciudades. Además, obtendrán una repercusión determinante en los cambios que se causarán en los años siguientes en los ámbitos del desarrollo económico (facilitando mano de obra barata), su entramado social (organizando y reasignando funciones espaciales con los constantes flujos de emigrantes hacia los entornos de la ciudad) y en la organización política del descontento. En este sentido, se originarán situaciones culturales que permitirán la manifestación de la disconformidad a través de la demanda, habitualmente mediante la protesta, de mejoras que se realizarán en cuantiosos de los futuros asentamientos, cuya propia realización será

expresión de un descontento social respecto a las condiciones de vida y trabajo, que ayudará a configurar una de las bases de la disidencia política.

En este proceso, narrado por las obras realistas de manera paralela a los cambios políticos que transformaron las formas económicas en la segunda mitad de los años cincuenta del siglo xx, encontramos momentos de transición y cambio en los modelos espaciales. En ellas se generan novedosos modos de relación con el medio, usos sociales y formas de relación interespacial. Para ello, no debemos olvidar la carga de memoria y presencia que estos desatendidos espacios aportarán y que, en ocasiones, se sumarán a las recientes y en otras pugnarán por sobresalir sobre estas. En este sentido, debemos entender que:

En el moment que un indret es fa present i permet albirar que conté tanta memòria com avenir, ja no és possible no considerar aquest indret com una cruïlla. Tot allò que en la transformació del lloc en espai no desapareix és l'indret. Hi ha indret quan la darrera transformació d'un lloc en un espai té en compte les anteriors, i s'hi relaciona fins al punt de reconèixer que tot espai es sempre semipropi i semiallè; fins i tot quan es tracta d'un no lloc, la consciència d'aquesta definició negativa ja permetria considerar-los espais en què la buidor és una forma de presència humana que no deixa d'interrogar-nos. (Martí Monterde, 2015, p. 27)

Como recuerda Martí Monterde, en el momento en que estos lugares son renombrados como espacios, en este caso como escenarios de prácticas sociales y culturales, ya parten de un conjunto acumulado de atribuciones y funciones, quizá desaparecidas total o parcialmente, quizá desdibujadas por el desuso, pero que permanecen en el modo de relacionarse con el reciente entorno espacial y el cambio histórico en el que se inscribe, y que pueden aflorar en el flamante escenario humano. En una primera oportunidad, este tipo de lugares aislados pero cercanos a las urbes y que pasan a ser espacios sociales, de llegada y asentamiento, en el momento en el que son ocupados, brotarán sin permiso oficial ni organización previa, cubriendo una necesidad que se transformará en un decisivo flujo de personas desde las zonas rurales a las urbanas. Por el contrario, en los ámbitos rurales el

proceso será diferente porque la vuelta a la organización económica y social anterior al periodo republicano supondrá también un retroceso en cualquier tipo de iniciativas, concretadas básicamente en la reapropiación del poder por las élites rurales y la acumulación de riqueza, lo que provocará el primer movimiento notable: el éxodo rural hacia zonas urbanas, protagonizado especialmente por campesinos y jornaleros de Castilla, Extremadura y Andalucía¹²⁹. Si bien, a medida que avanzó el tiempo hubo un cambio en el objetivo de esa movilidad. Una variación conceptual de la emigración desde un punto inicial, erigida como única vía de escape de la pobreza a convertirse en un camino de acceso, en los años sesenta, hacia la movilidad social (Carr, 1998, p. 714). Esta variación implica una modificación en la perspectiva de la sociedad en la que se inscribe y que sirve también para visualizar el giro en el rumbo de un régimen, marcado por una inicial idealización de la vida rural, como «reserva moral de la nación» que en los años sesenta fue sustituida por acciones concretas del gobierno para favorecer esa emigración (Carr, 2009: 621). Por tanto, el extrarradio es ahora un punto de fricción, en el que culturas diferentes comienzan interrelacionarse en unas condiciones distintas, generando un espacio cultural ambiguo:

—¿Cuándo van a venir esos chicos?

—No sé. A las siete, creo.

—Ya da la sombra en la tapia —dijo Maruja.

—Los del pueblo siempre os guais por el sol. (Ferres 1959, p. 14)

Encuentro que contará con intercambios como el de *La piqueta*, en el que los modos de entender y acercarse a elementos sociales esenciales, como la medición y el transcurso del

¹²⁹ Como apunta Borja de Riquer las cifras son significativas y el volumen de las mismas implica necesariamente una modificación notable de los territorios de salida y entrada. En la década de los cincuenta hubo migraciones (internas o al exterior) de 1.800.000 personas. Los principales territorios de salida fueron Andalucía (569.000), las dos Castillas (643.000), Galicia (227.000) y Extremadura (175.000). Véase Borja de Riquer (2010, p. 349-350).

tiempo, muestran una divergencia en un espejo que parece emitir la misma imagen a ambos lados. Ante la apariencia de compartir elementos culturales que faciliten su comunicación, la recepción no es simétrica. Más bien confusa. En ocasiones errónea. También en las denominaciones urbanas, que pierden su utilidad para la descripción del espacio extrarradial: «La calle pronto perdía su rectitud inicial y se combaba en vericuetos. [...] Las chabolas se abrían en círculo, formando una plaza» (García Hortelano, 1998, p. 101). Son espacios que nacen y crecen ante la inverosimilitud urbana, que ya no encuentra esos horizontes geográficos que delimitaban su espacio de influencia cultural. Ahora los suburbios sumarán nuevas condiciones y elementos que las convertirán en estación de tránsito y enlace entre la ciudad franquista y el mundo rural.

4.10. El paisaje rural: paisanos y paisanaje. Del olvido a la perpetuidad.

La ciudad franquista todavía mantiene su posición privilegiada en las funciones y su relación respecto al entorno. En virtud de ello este es entendido como aquello que rodea el espacio urbano, asumido como principal, en tanto definitorio de esa realidad circundante. No será este estado de situación consecuencia exclusiva del conjunto de relaciones desplegadas desde aquel presente histórico, cuya legitimación se afianza esencialmente en la violencia estatal de hechos consumados, sino más bien del pasado, proyectado desde las relaciones múltiples y espaciales con esa periferia, aún demasiado abstracta, en sus apariencias y usos, para concretar en lo territorial, definir en lo geográfico y categorizar culturalmente. Es decir, para ser reconocida nominalmente, adscrita a una categoría con atribuciones definidas, relaciones estables y formas reconocibles. Con todo, se asume su valor urbano, en tanto civilizatorio en relación con las formas y los tiempos de sus límites geográficos:

Podremos comprender también que la ciudad piensa con su cerebro de mil cabezas repartidas en mil cuerpos aunque unidas por una misma voluntad de poder merced al cual los vendedores de petardos

de grifa, los hampones de las puertas traseras de los conventos, los aprovechadores del puterío generoso, los empresarios de tiovivos sin motor eléctrico, los novilleros que se contratan solemnemente para las capeas de los pueblos del desierto circundante [...] (Martín Santos, 1962, p. 15)

Porque si en la ciudad cristalizan con vehemencia las incipientes relaciones de poder y sumisión, que se extienden a su contorno, en las zonas rurales aún permanecen las pretéritas. Asociadas a formas de obediencia premodernas que encuentran su antagonista en el entorno urbano. Es ese «desierto circundante» carente de recursos políticos y sociales para romper esa dependencia ideológica y territorial con las urbes. Metáfora que no es ajena en las obras del momento, como contrastamos en *Central eléctrica*:

Los que frecuentaban el bar [Mirador] eran aparentemente personas acostumbradas al ambiente moderno de las ciudades. No podían prescindir de sus costumbres y encontraban en él una especie de oasis civilizado en medio de aquel espantoso desierto de atraso y falta de cultura. (López Pacheco, 1958, p. 62)

El «oasis civilizado» y el «desierto circundante», que es también «de atraso» forman parte de un mismo ecosistema, en tanto el conocimiento de la existencia del otro condiciona la propia. Para acotarla, negarla o como los visitantes del bar Mirador, emularla. Se recrea un espacio y sus costumbres que se inserta en una realidad «de atraso». Inconformes con los efectos de esa desertización cultural, que es también económica y política, estos personajes reconstruyen la realidad, readaptándola a sus necesidades:

Está pensando que ha comido demasiado bien para ir al pueblo a interrogar a campesinos analfabetos. Pero tiene que continuar la instrucción del sumario. El ingeniero jefe de la central ha sido muy amable.

—Es muy simpático este ingeniero, ¿eh? Vive como si estuviera en una ciudad —dice el juez.

—Sí, su mujer parece una marquesa o algo así —dice el secretario. (López Pacheco, 1958, p. 62)

Ni el juez ni el ingeniero jefe ni el resto de «altos empleados, ingenieros y técnicos» que trabajan en el proyecto de la central y frecuentan el Mirador pueden entender otra manera

de relacionarse con ese entorno, tan hostil desde su percepción, que lo califican de desierto. El contacto con esos «campesinos analfabetos» que pudiera amargar una succulenta comida al juez o el comportamiento impostado del ingeniero jefe, que «vive como si estuviera en una ciudad» no fluye bidireccional. Es falta de dualidad en tanto aquellos, los campesinos, constituyen para ellos una masa abstracta y difícil de diferenciar y, por tanto, carente de entidad sobre la que categorizar y asignar una subjetividad, individual o colectiva. La diferencia de la visión, y por tanto, el trato, de estos componentes de las clases altas respecto al subalterno, rural o urbano, quizá radica en el grado de invisibilidad, gracias al anonimato que confiere la aglomeración urbana, que posee aquel último. El criado, el chófer, el cocinero, la doncella, el transportista, la lavandera desaparecen en un medio que es capaz de absorber y redistribuir a las personas mediante los veloces flujos que veíamos reflejados, por ejemplo, en la concurrida plaza del mercado de Legazpi de *Los olvidados*, *Surcos* o *Los golfos*. Sin embargo, en las zonas rurales no operan estos mecanismos que se deshacen con agilidad de la mano de obra, recluyéndola tras la jornada laboral en los suburbios. Los más afortunados en los barrios obreros. El resto, en los espacios extraterritoriales de la periferia. En el mundo rural las formas pretéritas recuperan su estado naturalizado. A través de un proceso acelerado en los años cuarenta mediante duros ajustes en la distribución de la riqueza a través del sostenimiento artificial de precios de productos básicos

produciéndose de esta forma un trasvase de rentas claramente regresivo que beneficiaba a los grandes propietarios, con la excusa de mantener unos precios de garantías mínimos para los pequeños y medianos agricultores, que en cualquier caso fueron insuficientes para asegurarles unas condiciones de vida aceptables. (Biescas, 1980, p. 30)

De este modo, se revierten los escasos avances realizados a favor de una mayoría de campesinos, ya que se abandona cualquier atisbo de una auténtica reforma agraria (Biescas, 1980, p. 31) y, bien al contrario, la dictadura favorece «el mantenimiento de una estructura

social rural que se había visto amenazada por la República» (Sevilla, 1978, p. 186), cuya implantación se constata en la realidad de «unos sueldos de miseria, la pobreza material y la imposibilidad de actuar colectivamente» (Moradiellos, 2000, p. 83). Las resonancias de esos intentos de modernización se comienzan a reconocer como ecos de la lejanía de aquel pasado:

Una vez había oído hablar de un reparto de tierras entre los campesinos pobres, pero eso era demasiado bueno para que pudiera ser cierto. De todas maneras fue bonito, tenía buena voluntad para nosotros. Luego añadía: uno vivía ilusionado. Después, todo se lo llevó el demonio. (López Salinas, 1960, p. 16)

En un modelo de sociedad en la que las relaciones de propiedad, dominio y poder se naturalizan, como leemos en la primera parte de *La mina*, en la que la representación del campo andaluz ya anuncia los efectos inmediatos generados en su población: «Eran gentes, las gentes de Tero, ligadas a la tierra tanto como puedan estarlo las piedras y las raíces de los olivos» (López Salinas, 1960, p. 3). Una raigambre que se representa de nuevo consolidada como estructura esencial de una propuesta ideológica. En esta temática rural «[...] permanece, sobre todo, la anotación de un espacio en el que se perpetúan formas viciosas que se manifiestan en el atraso socioeconómico [...]» (Sanz Villanueva, 1980, p. 181). Además, el modelo reaccionario del territorio agrario será reforzado por la idealización que ejecutará el régimen sobre la estructura social rural «reflejado tanto en los puntos programáticos de la Falange [...] como en las primeras medidas de política económica». (Biescas, 1980, p. 28). Una propuesta que nos permite observar como

gran parte de la retórica de los primeros tiempos del régimen estuvo dirigida al enaltecimiento de la agricultura: ello era debido en parte a que el problema de la alimentación de los españoles era primordial, y en parte a que el régimen consideraba al campesino como la verdadera corporización de los valores de la Cruzada Nacional, en oposición al obrero urbano corrompido por el marxismo. (Carr, 1998, p. 704)

Ese paradigma en el que no existen márgenes de error o confusiones respecto a quienes se constituyen en clase dominante, mostrándose unida y superior, por ejemplo, mientras asisten a un festejo taurino en *Los clarines del miedo*:

La tribuna de las autoridades estaba también repleta de público. Uno de los extremos lo ocupaba la banda de música [...]. Tras el antepecho central, adornado con mantones de Manila, descollaban las cabezas de las cinco muchachas que presidía la hija del alcalde. Seguidamente, Román, entre el juez y don Primitivo, el cura, y dos señores con gafas negras. En filas posteriores, don Juan, su hijo y los demás notables. (de Lera, 1956, p. 83)

El reconocimiento explícito de la autoridad se refuerza con esa posición preeminente en aquellas actividades en las que se deba hacer notar. La aparente sencillez que esconde el complicado entramado de relaciones históricas en las que se sustenta el modelo rural franquista de la postguerra, buscará su ejemplificación ampliable al conjunto de la sociedad española. Modelo del que se pueden extraer atributos, características y comportamientos que pueden ser extendidos al conjunto de la población, en cuyo proceso coadyuvan las diversas formas estéticas a su servicio:

Yo te digo una cosa: si fuera pintor, pintaría esto, y si fuera novelista como tú, aquí buscaría inspiración para mis relatos españoles. Esto es España y no los cafés de Madrid. Esto es auténtico folklore y no las ensaimadas que nos dan allá. (de Lera, 1956, p. 88)

La situación había basculado generosamente hacia los intereses de la burguesía rural, que había conseguido, de nuevo, controlar la esfera política, mantener los privilegios sobre sus tierras y dominios y someter su ahogada mano de obra en unas estrictas y restrictivas relaciones de trabajo «ante el exceso de fuerza de trabajo existente y la carencia de mecanismos de defensa de los asalariados» (Biescas, 1980, p. 75-76). De este modo, aconteció una paradójica situación en el campo español ya que «nunca habían trabajado tantos hombres y mujeres en la agricultura española y, lo que era peor, en unas tan deplorables condiciones laborales» (Riquer, 2010, p. 266). En definitiva, esa agrarización de

la población activa era la palpable evidencia de la precaria situación económica (Moradiellos, 2000, p. 83) y las nefastas condiciones en las que quedó la mayoría de la población rural. Advertimos la reconstitución de relaciones y procesos de poder pretéritas, que se actualizan a las condiciones de la coyuntura política franquista:

Mediante los gobernadores –la conexión entre el poder central y los caciques periféricos- el gobierno franquista se reencarnó en el gran dispensador de favores y castigos, de cohesión y marginación, de la España anterior a 1931. Pero ahora era un régimen más cruel y aún más ajeno al control de los ciudadanos que los gabinetes restauracionistas. (Cazorla, 1998, p. 132)

El poder de las élites rurales, que parecía de nuevo emanar natural de las costumbres preliberales, se engarzaba con el de un nuevo Estado, que daba muestras continuadas de su capacidad de alcance y repercusión, concentrando su poder, visibilizado en «esos señores de Madrid», reconocibles porque utilizan gafas negras, que presencian el acto taurino y que refuerzan la autoridad del poder local con su mera asistencia. Poder que recupera, con celeridad y avidez, los modos de intercambio económico anteriores:

Y Joaquín pensó que habría ocurrido lo de todos los días. Habría bajado Lucas, el capataz del amo, a contratar a dos o tres hombre, a los más fuertes. Los jornaleros, como siempre, sentados en los poyetes de la plaza, habrían cambiado tabaco y algunas palabras de odio o de envidia entre los que tuvieron suerte y los que quedaron esperando para nada. Unas palabras cansadas y lejanas hasta que al rato, desesperanzados, se irían con el mismo gesto inútil de todos los días retratados en sus caras, pero con un odio mayor y nuevo. (López Salinas, 1960, p. 16)

En esas zonas agrarias los espacios políticos simbólicos se restablecen, como hemos visto en la escena del palco en *Los clarines del miedo*, para restaurar el orden predemocrático. También el de la plaza, como espacio de intercambio económico en *La mina*. Compraventa diaria y desigual de la fuerza de trabajo. La constatación, por parte del protagonista de *La mina*, del negocio acontecido en la plaza del pueblo, sin haber sido testigo directo del mismo y la proyección hacia el futuro en una reiteración continuada de una situación

anclada en una permanencia inmóvil, manifiesta en «el mismo gesto inútil de todos los días», remarca el alcance y expande la significación de la expresión diaria y colectiva de estas relaciones de poder entre el *amo* y los campesinos. En esta involución de usos precedentes ahora se depositan, sin embargo, nuevas apreciaciones y efectos sobre ellos. Se visibiliza, por ejemplo, la constatación del incremento de ese «odio» y su proyección. Distribuido de manera bidireccional, tanto hacia el que monopoliza el poder de contratación, y con ello regula las condiciones de trabajo, como hacia los que, por un día, han conseguido un jornal. Envidia y odio se combinan entre miembros de la misma clase que se disputan los escasos restos de un modo de vida asfixiante, reducido a la supervivencia sostenida por la intermitente demanda de trabajo sin cualificar:

La vendimia se notaba en Tero porque hasta los perros engordaban dándonos atracones de uva. Después, era otra vez vuelta a lo mismo. Tras pisar las uvas, y ganar algún jornal, los hombres volvían a esperar en la plaza a que las aceitunas verdearan y ya fuera su tiempo. (López Salinas, 1960, p. 19)

Esos momentos puntuales, asociados tradicionalmente a la cosecha, eran sucedidos por un amplio y oscuro periodo que ocupaba, prácticamente, el resto del año, en el que los recursos y provisiones desaparecerían raudos: «El poco dinero que habían ganado los jornaleros se iba tras la comida de todos los días como el humo en fiesta de pólvora» (López Salinas, 1960, p. 14). El reconocimiento de su destino modula y define sus interacciones de clase enmarcadas en un proceso histórico inseparable de sus relaciones con el medio:

—Así es la vida.

—Nosotros, los campesinos, no tenemos protección.

—No somos nadie.

—Nos pasamos la mitad del tiempo doblados sobre la tierra y la otra mitad mirando al cielo.

—Trabajas toda la vida y total ¿para qué?

—La vida es así.

—Un soplo.

—No te das cuenta y ya estás llegando al final.

Se miraban.

—Cada vez somos menos.

Luego hablaron del tiempo.

—Antes llovía más —decían. (Goytisolo, L., 1958, p. 171)

Será este el contexto entre el que el campesinado deberá buscar un medio para su supervivencia. Las opciones serán escasas y con escaso margen por su parte. En primer lugar, la sumisa aceptación de las férreas disposiciones de terratenientes y la burguesía agraria. La inacción se convertirá en única opción de muchos de los que permanecen en el ámbito rural. Subsistirán con las pocas peonadas que consigan, engañando al hambre, como los jornaleros en *La mina* o *Dos días de septiembre*, con la pesca furtiva o el pastoreo, como los peones de *Los bravos*, los aparceros de *Las afueras* o los braceros de *La zanja*, que esperan en una fila que no lleva a ningún lugar:

A la puerta de la taberna de Florencio, silenciosos, con los brazos cruzados o dejados caer a lo largo del cuerpo, una hilera de hombres tristes y serios, esperan el chalaneo de lo que caiga, el medio jornal por cuidar un jardín, por descargar una *frigidaire* o unos muebles de improbables rezagados veraneantes, mientras envidian la suerte de los que lograron ser admitidos como peones en las obras de pavimentación y acometida de agua de la calle Real. (Grosso, 1961, p. 17-18)

La emigración será otra de las alternativas. En unas condiciones y modos que dejaba, como hemos visto anteriormente, a quienes se arriesgaban, en una situación de alta vulnerabilidad en su viaje hacia la ciudad o el extranjero, como el protagonista de *Ajena crece la hierba*, angustiado en tierras extrañas:

Pero el que más y el que menos anda preocupado desde que atravesaron la frontera. Hendaya de noche, voces en un idioma extraño, el tren que aguardaba... Todo ello acabó con su tranquilidad. Era como un presentimiento de la soledad, de la angustia en que luego había de encontrarse. (Solís, 1977, p. 52)

Finalmente, la otra opción será la búsqueda de formas alternativas de redistribución de la riqueza, mediante la participación en la compleja, extensa y fructífera red clientelar del estraperlo, fenómeno económico y social que moldeó los intercambios económicos de la época, al tiempo que contribuyó a la introducción y aceptación social de formas coercitivas e ilegales de comercio, alentado por la política económica intervencionista del estado que «provocó que los grandes y medianos propietarios tendiesen a la ocultación de buena parte de sus cosechas para poder distribuir las de forma fraudulenta en el mercado negro» (Riquer, 2010, p. 264). Todo ello abundó en la inflación del fenómeno estraperlista, de manera que pudo llegar a suponer el 10% del producto interior bruto español (Riquer, 2010, p. 265).

Por tanto, supondrá un atractivo camino para algunos de los desheredados por las consecuencias de la guerra y el nuevo régimen, que pasarán a formar parte de la extensa base del pujante negocio del mercado negro. Su acceso en la parte inferior de la escala estraperlista solía tener un origen basado en la huida y la desesperación de lo vivido:

Mateo no tendría por entonces más de diez años y tuvo que ponerse a trabajar en el despiadado rebusco de las viñas, hasta que Julián empezó otra vez a librarse del hambre sirviendo de intermediario en saneados asuntos de estraperlo. (Caballero Bonald, 1962, p. 64)

Experiencia vital suficientemente traumática y duradera para permitir una adaptación a la situación exenta de todo cuestionamiento moral o recelo íntimo en una fractura vehemente de los vínculos culturales y sociales relacionados con el reconocimiento de la pertenencia a una clase social determinada: «Conservaba una especie de vengativa memoria del hambre y

de los trapicheos de su padre, que no ponía demasiados reparos en cambiarse la camisa y en venderse por un plato de lentejas» (Caballero Bonald, 1962, p. 65).

La senda que recorre el otro lado de la legalidad será transitada por algunos, con mayor o menor fortuna. En abundantes ocasiones coincidirán en un punto de inicio, siempre reiterado y atávico: «Recordaba el hambre, el frío y la primera ocasión en que éstos no le poseyeron» (Aldecoa, 1956, p. 57). Las extremas condiciones a las que será sometida la población rural desde finales de los años cincuenta, junto a la rigidez de la legislación penal para los delitos relacionados con la propiedad y a las condiciones de vida extremas facilitarán el recurso a esta opción.

El mundo rural tenderá a recuperar el paisaje anterior al conflicto. El ritmo acelerado de la inversión del proceso económico y social precedente a la guerra generará los efectos de una impostura incrustada en la incipiente reconfiguración espacial ya que, al tiempo que se pretenderá enterrar las significaciones anteriores asociadas al proceso democrático, se deberán superponer las viejas formas adaptadas al modelo ideológico del nuevo Estado. Esta velocidad de transformación espacial provocará el ocultamiento, pero no la desaparición, de intersticios en los que se depositaran formas anteriores. Su presencia ocultada reverberará con mayor fuerza al contraponerse a la fragilidad estética y simbólica de las imposiciones del régimen. Este conflicto soterrado emergerá en situaciones variadas y con agentes diversos. Como las celebraciones relacionadas con las costumbres agropecuarias (mercados, siembras, cosechas, cambio de estaciones, etc.) en las que en un mismo (pero modificado) marco físico la presencia de elementos cotidianos, como fuentes, abrevaderos, construcciones o edificios, que han estado imbuidas de una caracterización simbólica asociada a periodos anteriores (no solo el republicano) redistribuyen la fuerza simbólica de la estética del nuevo Estado, al tiempo que permiten aflorar sus contradicciones. La plaza del pueblo del protagonista de *La mina*, la puerta de la taberna de

Florencio o el propio ayuntamiento al que va a reclamar una comisión de los peones sin trabajo en *La zanja*, También la plaza de toros y el palco de autoridades de *Los clarines del miedo*. En estos espacios se acumulan posos de tiempos más lejanos. Como en *Los bravos*, en la escena en que el médico llega con el viajante estafador al pueblo, que le espera dispuesto al linchamiento. En esta situación extrema se constatan las graves dificultades que tiene el régimen para conseguir asentar su modelo ideológico. Limitado por la incapacidad de extender su poder coercitivo a todo el territorio (los guardias quedan en un pueblo demasiado alejado para solucionar la situación) el médico, aspirante a la inminente vacante de cacique local, impone su posición, a pesar de la oposición inicial de los agraviados con la estafa del viajante:

—Aquí está —gritó, y los demás se acercaron en un tumulto de sombras, pisadas y cigarros encendidos. Al momento descubrieron al médico detrás.

—¿Y usted?

Hubo un coro de voces extrañadas.

—Yo me he hecho cargo de él.

Al momento no comprendieron; todo era muy confuso para ellos; vino la voz de

Antón:

—¿Por qué?

—Porque hay que curarle. Le pegaron arriba.

El farol subió hasta casi tocar la mejilla del reo que apartó la cara instintivamente.

Una voz clamó en la oscuridad:

—¡Déjenos en paz!

El círculo de rostros se había estrechado en torno al farol, y de nuevo la voz de

Antón, más dura e impersonal que antes, una voz que el médico apenas reconocía, espetó:

—Usted no es quién.

—¿Que no soy qué?

—Usted no es nadie aquí.

No se sorprendió; esperaba aquellas palabras. Dudó un minuto, una pausa en que los corazones latieron a un agudo compás, en el cuello, en el pecho, en la cabeza...

—Después que lo cure, lo entregaré a Amador.

Pero ellos supieron que les mentía y agarrando a la víctima por los brazos intentaron desmontarle.

(Fernández Santos, 1954, p. 154-155)

Aunque, finalmente, la situación acabará acomodada en una síntesis de beneficio mutuo entre el médico y las estructuras de poder, se hará patente la debilidad de este, que debe aceptar el imperativo, por parte del médico, de una readaptación del poder caciquil y sus relaciones con el régimen. Atravesado, en este caso, con las formas modernizadoras de una óptica proveniente de la ciencia¹³⁰ y, por tanto, de cierta perspectiva de progreso que diluye la autoridad ejecutiva, ilustrada por unos guardias demasiado alejados de la población para poder actuar de manera inmediata. En este sentido, el nuevo Estado tardará unos años en conseguir ofrecer una imagen propia cercana a esa modernización, cuando ya se ha renunciado al modelo económico de los años cuarenta. Fruto de ello será la aparición de las colonizaciones¹³¹, con la construcción de nuevos asentamientos para la actividad agropecuaria y la concentración parcelaria como elemento modernizador de las formas de

¹³⁰ Relacionado, de este modo, con otras obras precedentes, como *El árbol de la ciencia* de Baroja, tal como sugiere G. Sobejano, (2005, p. 218).

¹³¹ Con un sustento legislativo concretado en tres leyes de colonización: la ley de bases de diciembre de 1939, la ley de abril de 1946 de colonizaciones de interés local y la ley de abril de 1949 sobre colonización y distribución de la propiedad de las tierras regables. «El objetivo de esta última y más importante ley era la puesta en regadío de extensas zonas a través de la iniciativa estatal en la que se llevaría a cabo la distribución de una parte de las nuevas superficies regadas entre colonos que se asentarían en ellas. Para realizarlo surge el Instituto Nacional de Colonización (INC), que toma como modelo experiencias similares llevadas a cabo en Italia» (Biescas, 1980, p. 30-31).

la superficie agraria¹³². Aun cuando el volumen de estas no fue relevante en relación con el conjunto de la superficie cultivable¹³³, el régimen quiso utilizarlas como un elemento propagandístico que coadyuvaría a ahogar el recuerdo de las propuestas de reforma agraria republicana¹³⁴. Hallamos impresiones de estas políticas en *La criba*, en una escena en la que el redactor jefe de la revista en la que trabaja el protagonista anuncia el cobro de «un pequeño reportaje sobre la concentración parcelaria» (Sueiro, 1961, p. 56).

Sin embargo, estas colonias no podrán absorber las enormes bolsas de trabajadores rurales que ven negada cualquier oportunidad para subsistir. Como hemos mencionado anteriormente, todo ello provocará el arrojamiento de millones de ciudadanos en busca de una oportunidad en las grandes ciudades como Madrid, Barcelona o Bilbao, marcando una tendencia iniciada a principios de los años cincuenta y que aumentará al final de la misma, de manera que

A partir de 1959, los movimientos migratorios interiores se intensifican en España, afectando a lo largo de la década de los sesenta a 3 339 000 personas —es decir, al 10% de la población total— reflejando las consecuencias del profundo cambio económico que se produce en el país. (Biescas, 1980, p. 77)

Por tanto, serán los protagonistas de estos desplazamientos los que ocupen los nuevos espacios inscritos en la periferia desolada de las ciudades, antiguos lugares que comienzan o recuperan una actividad humana intensiva. Siempre trufada de las prácticas culturales portadas por los nuevos moradores, que delatarán su procedencia y mostrará las limitaciones de su adaptación al modelo cultural urbano, pero que contribuirán a edificar

¹³² Además, el proceso de concentración no afectaba a los grandes latifundios y tendía a favorecer al propietario de las parcelas más importantes. Véase R. Carr, (1998, p.715).

¹³³ Así, la superficie dedicada a la concentración parcelaria, si bien se incrementó hasta el año 1965, para después decaer, no obtuvo las cifras necesarias para entenderla como una directriz relevante en la política agraria franquista. Por ejemplo, en el periodo entre 1953 y 1955 se añadieron 266,3 hectáreas. Entre 1956 y 1960 1.136,2. El periodo entre 1961 y 1965 fue el punto álgido de esta política con 2.518,07 hectáreas. Véase Borja de Riquer, (2010, p. 823).

¹³⁴ Por ejemplo, en el NODO 858A (desde el minuto 01:16 al minuto 02:39), correspondiente al quince de junio de 1959, se informa del proceso de concentración parcelaria en dos poblaciones de Ávila.

esos nuevos espacios conquistados, sobre lugares no inscritos, al modelo cultural urbano y que, al mismo tiempo, modificarán los espacios netamente urbanos, como un intento de rápida aprensión de las dinámicas de la ciudad.

5. DE *SURCOS* A *PLÁCIDO*. CINE REALISTA. SOPORTE Y MERMA AL RÉGIMEN.

«Se ruega a los presentes recojan sus pobres respectivos para compartir con ellos su cena de navidad». (L. G. Berlanga y R. Azcona, 1961, p. 48)

De entre la filmografía trabajada en esta investigación se han escogido estas dos obras para el presente capítulo por la significación singular y específica que poseen en el conjunto de la producción cinematográfica de su época. En el caso de *Surcos*, es una película, que pese a no haber tenido una transcendencia generalizada en la historia de la filmografía española ni haber conseguido llegar hasta el gran público de nuestros días de manera claramente reconocible, ofrece unos aspectos infrecuentes para su utilización en un estudio de este tipo. Primero, por el momento histórico en el que se desarrolla. Tal como hemos referido a lo largo de los capítulos anteriores, la situación interna del franquismo, una vez ha pasado más de una década desde el final de la Guerra Civil ha facilitado la implementación, sin prácticamente cortapisas internas, gracias a la continuada represión, de su modelo de estado y la puesta en marcha de su ideario autoritario, para transformar la sociedad a imagen de este. Sin embargo, las disputas y desencuentros, en algunos momentos al borde del conflicto abierto, entre los diversos grupos ideológicos que sustentaban el nuevo Estado franquista, fueron habituales en su pugna por acaparar poder bajo la figura del

dictador. De modo exhaustivo nos hemos referido a esta cuestión en la lucha por el control del aparato de propaganda y censura en capítulos anteriores. En *Surcos* vemos como una de esos grupos, dentro del movimiento falangista, pretende llamar la atención sobre la distancia entre lo que el régimen está construyendo y el ideario que, supuestamente, el partido único defendía.

En segundo lugar, porque implica un punto de inflexión en la forma de hacer cine en la época. Como desarrollaremos más adelante, las influencias del neorrealismo italiano teñirán las formas de la película produciéndose, entre otras consecuencias, un efecto de realidad o de acercamiento a ella, que causará finalmente un impacto considerable, especialmente entre la estructura de poder franquista. Esos momentos de cambio entre etapas, suelen abrir espacios y grietas en los cuales afloran con mayor relieve y más profundidad componentes inherentes que permiten distinguir, diferenciar y, por tanto, investigar con más detalle, las cuestiones relacionadas con una sociedad, el tiempo en el que se inscribe, sus relaciones sociales y la incidencia de ese conjunto en sus prácticas culturales.

En tercer lugar, *Surcos* recoge en la base de su argumento la relación que podríamos denominar campo-ciudad o también mundo urbano-mundo rural, como ejemplo dialéctico de la confrontación del desarrollo de una sociedad en uno u otro camino, pero también como reflejo de cómo sus producciones culturales recorren este camino de manera continuada, paralelo a la situación económica y política del territorio en el que se generan (Williams, 2001a). Esta apreciación es fundamental para entender la importancia del papel que, en este caso, la producción cultural fílmica detenta en la recogida de una serie de problemáticas que alimentan la historia de España en un presente anclado por las inercias de los periodos anteriores, su plasmación en el debate ideológico, enormemente limitado y con la ausencia de innumerables cuestiones por el carácter autoritario del momento

político. Finalmente, como imagen que es asumida como real y que, por tanto, opera en esa realidad como un elemento más que puede recrearla, definirla, anticiparla y, por tanto, modificarla.

Respecto a *Plácido*, debemos también entender una serie de razones que permiten escoger esta obra para nuestro análisis. Como en *Surcos*, su idoneidad temporal nos permite abarcar su contexto histórico, el primer franquismo, cuando esta etapa ya se ha cerrado y emergen los componentes que caracterizarán la siguiente. La película es producida y estrenada en 1961, solo dos años después del Plan de Estabilización que supondrá un cambio decisivo en el franquismo. En ese breve periodo de tiempo de dos años, desde 1959 a 1961, se sintetiza un periodo más amplio, coincidente con el del estudio, en el que acontecieron reseñables cambios políticos, económicos y sociales, que fueron entendidos como un variación de rumbo en la política franquista, por supuesto manteniéndose en los estrechos márgenes del poder autoritario. Por tanto, entendemos que para la mayor comprensión del periodo de referencia, *Plácido* encaja adecuadamente en esta perspectiva porque su producción y exhibición se produce justo en el momento de transformación que ocasionará, como se ha comentado anteriormente con *Surcos*, espacios, presencias y ausencias de claro interés para el estudio. Además, *Plácido* es una comedia en la que una cantidad significativa de los recursos utilizados se alejan de los usados por *Surcos*, obra dramática de inicio a fin, pero también permite observarla con mayor detalle y más cuidado, porque una atención específica a su visión admite el reconocimiento de elementos de cambio significantes para la época en que se genera.

Por tanto, ambas obras permiten establecer un diálogo sobre las «realidades» reflejadas en una y en otra, que se puede convertir en un careo con el contexto histórico del momento, una búsqueda de los espacios sociales de tensión, generando importantes e interesantes aportaciones al estudio del mismo. También auscultar sus constantes vitales, que se reflejan

en el desarrollo de elementos culturales de cambio. Innovaciones que provocarán un mayor reconocimiento de aquello que narran como piezas que forman parte de una sociedad que, aún en contra del poder establecido, avanza y evoluciona, provocando nuevas maneras de reflejar y construir la realidad y, por tanto, de entenderla, transmitirla y asimilarla.

5.1. *Surcos*: Hegemonía en construcción

Ya hemos comentado anteriormente el papel del cine como vector performativo, productor de tendencias, uniones y lazos en las prácticas culturales, que ha provocado un interés específico sobre los modos de control, desde el proceso creador hasta la recepción del espectador. Desde el ámbito político no pasó desapercibida esta capacidad. Ya el dictador fascista Benito Mussolini atestiguó su importancia ideológica en la inauguración de los estudios Cinecittà en 1932: «*la cinematografía é l'arma piú forte*» (Fernández, J., 1998, p. 153). Este efecto, propagandístico y aleccionador, para un público cada vez más numeroso, formador de opinión y de conciencia y recreador del pasado es entendido y asimilado desde el régimen franquista, como se puede observar en los argumentos ofrecidos en el número 168 de la revista de base falangista *Primer Plano*, nacida en 1940 y utilizada como herramienta ideológica en el ámbito cinematográfico:

La consigna inexcusable y urgente que la Vicesecretaría de Educación Popular transmitió a su Departamento de Cinematografía, no pudo ser más clara ni más concisa: “Exigir a las producciones cinematográficas españolas los rasgos inconfundibles de la raza hispánica”...La primera dificultad que ha de ser vencida inexcusablemente es la de borrar de la mentalidad de una multitud de personas que giran en torno al cine, la visión personal de los problemas de la cinematografía. Quien ve el cine como manifestación de la técnica, quien lo considera como un arte, quien le otorga el significado de una negocio más, quien lo interpreta como un deporte, quien lo valora como un medio de vida, quien lo respeta como una manifestación pasional, quien lo cree, en fin, un elemento más de publicidad o propaganda..., todos, sin excepción, han de obtener el conocimiento de que el cine es todo eso, a

partes iguales, y además un medio de expresión admitido universalmente como lenguaje de los pueblos que tienen algo que decir al mundo. (Gil Gascón, 2010, p. 2)

Por otro lado, su capacidad de distribución y recepción masiva hará del cine una especial preocupación para el nuevo Estado que lo entenderá como un medio de peligro potencial como herramienta de propagación contraria al régimen (Gubern, 1981, p. 12). Por tanto, la trascendencia cultural y social del cine reforzará el interés por su control por parte del régimen y promoverá la creación de una normativa y unos órganos de vigilancia que garanticen una adecuación a aquellos objetivos ideológicos y cuyo inicio e implementación hemos desarrollado ampliamente en el capítulo primero. Como hemos comentado allí, el efecto que provocó en un gran número de creadores la censura, explícita políticamente, organizada institucionalmente y articulada administrativamente para un control político, ideológico, moral y religioso de las manifestaciones y representaciones artísticas y culturales, propició en ellos la búsqueda de alternativas a sus propuestas iniciales, tanto de forma como de contenido, que sabían iban a ser alteradas, recortadas, remozadas, suprimidas, postergadas¹³⁵ o simplemente eliminadas.

Fue el caso de numerosos directores como García Berlanga o Bardem entre otros. En esta situación otro número importante de autores focalizaron su trabajo en la búsqueda de una «profesionalidad» que les alejara de los posibles problemas que generaría su puesta en escena. Fue el camino que siguió Nieves Conde, que siempre trabajó bajo encargo, excepto en dos de sus obras: *Surcos* (1951) y *El inquilino* (1958). No obstante, en abundantes oportunidades la censura no aplicó un criterio coherente y cohesionado, porque tampoco lo era el régimen, lo que permitió el paso, pese al fuerte control de las producciones con los procedimientos de la censura, a ciertas obras que transmitían parte de aquella realidad negada. Pese a lo cual, su visión fija de la realidad, en la que las interpretaciones inmediatas

¹³⁵ Recordamos el ejemplo de la película *El inquilino* de Nieves Conde que, producida en 1957, se estrenó siete años más tarde debido a la oposición que su exhibición provocó en algunas instancias del régimen.

eran las únicas que se asumen como posibles, el recelo en mantener unos estándares de moralidad y la centralización de su celo censor en los aspectos más visibles y superficiales de las producciones, dejando el resto de cuestiones en un segundo plano, por ser o aparecer de manera marginal, fortuita o secundaria, facilitó los intentos de representar la realidad con diversos recursos creativos y fílmicos por parte de guionistas y directores, junto a la plasmación inconsciente o no buscada de partes fundamentales, no por su centralidad sino por la capacidad metafórica o simbólica de reflejarla. En otras ocasiones, como hemos desarrollado anteriormente, la debilidad de los cimientos ideológicos del régimen junto a la disparidad de intereses agrupados en distintas corrientes o familias políticas que lo sustentaban, cedió el acceso a algunos metrajés con una crítica más o menos evidente al régimen, a sus consecuencias en la sociedad de su época o al desvío de sus pretendidos orígenes populistas y fascistas.

Este es el caso de *Surcos* (1951), película realizada en el entorno de militantes falangistas que, sin abrir un camino patente de disidencia respecto al discurso oficial, muestra ciertos resortes de las nuevas condiciones económicas y sociales españolas, notoriamente reprochados y ofrece los hilos elementales para trenzar una argumentación sólida que critica el proceso de construcción de la nueva España franquista. En ella una familia campesina emigra a la ciudad en busca de oportunidades. Su inserción en la realidad cambiante y maleable del Madrid en reconstrucción y reordenación les asigna el más bajo de los escalafones.

La recepción de la película estuvo inmersa en la polémica por cuestiones relacionadas con su declaración de «Interés Nacional» (Zumalde, 1997; Monterde, 1997) que, recordamos, implicaba una serie de notables beneficios para el largometraje que recibiera tal distinción. En su estreno en el Palacio de Cristal de Madrid, como apunta Emilio Romero se dieron gritos de: «¡Viva el cine valiente!» (2008, p. 136) y en la cartelera de los diarios junto a su

nombre se incluía: «arrolladora, violenta»¹³⁶ o de «inconcebible violencia»¹³⁷. Respecto a los datos sobre el número de espectadores, obtuvo un total de 1.160 espectadores.¹³⁸ Observamos unos datos modestos en comparación con otros largometrajes de la época, como la *Señora de Fátima*, una película del género religioso, de Rafael Gil con 53.087 espectadores; *La Niña de la venta*, una comedia folclórica de R. Torrado con 24.201 espectadores o *Esa pareja feliz*, una comedia de L. G. Berlanga y J. A. Bardem con 8.346 espectadores. También podemos destacar que, del total de cincuenta y dos largometrajes españoles producidos en 1951, solo veintiocho fueron estrenados en ese año. La mayoría de los que vieron postergado o eliminado su estreno se debió, fundamentalmente, a problemas con la censura. Además, se ha de tener en cuenta que sobre algunas de las producciones estrenadas no existen datos y las que sí tienen se refieren exclusivamente a su exhibición en salas de cine, dejando otro tipo de formatos al margen del recuento. En cualquier caso, reflejan las tendencias respecto al tipo de cine que se visionaba y que evidencia el interés del régimen por un modelo centralizado basado en temas históricos, folclóricos, religiosos o de entretenimiento.

La temática histórica formaba parte del interés del régimen por recuperar, reescribir o reinventar acontecimientos históricos que consideraba icónicos. Por ejemplo, la conquista de América, con la película *Alba de América* (1951) de Juan de Orduña y que protagonizó una explícita polémica con *Surcos* (Zumalde, 1997, p. 295) o la exaltación de acontecimientos históricos más recientes como la mitificada guerra de la Independencia (Álvarez, 1994), que podían facilitar la promoción de un cierto tipo de patriotismo. En este grupo tendríamos *Agustina de Aragón* de Juan de Orduña o *El correo del rey* de Ricardo

¹³⁶ ABC 18 de diciembre de 1951 p. 43.

¹³⁷ ABC 20 de diciembre de 1951 p. 43.

¹³⁸ Datos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España. Base de datos de películas calificadas. Disponible <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=306750>

Gascón, ambas de 1950 o de temática militar, como *Truhanes de honor* (1950) de Eduardo García Maroto. Su función ideológica se centraba en facilitar la recuperación de la idea de un pasado imperial, con un recorrido transitable y señalado en episodios históricos reconocidos y en la proyección de unos valores exaltados que recrearan una continuidad mitificadora sobre la que poder edificar y respaldar el régimen franquista. Por otro lado, las películas folclóricas se incentivaban buscando un ensalzamiento de lo propio (Labanyi, 1999, 2001), como elemento cultural frente al importante grado de aislacionismo en el que aún se encontraba el régimen. Respecto a la temática religiosa, operaba como elemento unificador y controlador desde la Iglesia católica. Producciones como *La señora de Fátima* (1951) de Rafael Gil o *Cerca del Cielo* (1951) de Domingo Viladomat y Mariano Pombo o *Balarrasa* (1950) del propio Nieves Conde así lo atestiguan. Respecto a la comedia, como género de entretenimiento, dispersa los temores sobre lo inmediato, ausenta a los espectadores de la centralidad y presencia de sus problemas y genera cortes en la continuidad de situaciones individuales y colectivas de gran dificultad como la de aquel periodo.

Sin embargo, *Surcos* consiguió traspasar las barreras de su escasa exhibición y acogida por parte de los espectadores y trascender más allá a través de la prensa, en gran medida gracias a que visibilizó la polémica con la citada *Alba de América*, de Juan de Orduña, drama histórico realizado por la poderosa productora CIFESA. Las divergencias surgieron por la inclusión de *Surcos* como película de «Interés Nacional», en detrimento de la producción de CIFESA. Esta categoría, como mencionamos anteriormente, era la máxima mención que podía obtener una película española por la Junta de Calificación y Censura. Además del prestigio publicitario, implicaba recuperar prácticamente la inversión de los productores mediante la ayuda estatal (Argüez, 2006, p. 80). Todo ello generó un cierto debate en el entorno del Ministerio de Cultura y se plasmó tanto en la prensa generalista como en la

especializada, mayoritariamente con una defensa de la obra de Nieves Conde. En los anuncios de la película en la prensa se podía leer:

El ministro de Información y Turismo, a propuesta del director de Cinematografía y Teatro, otorgó a SURCOS el título de PELÍCULA DE INTERÉS NACIONAL porque ‘significa indudablemente un valor excepcional en nuestra Cinematografía por sus cualidades artísticas y técnicas y el modo de presentar el hondo problema social que en ella se plantea’. (*La Vanguardia*, 28 de octubre de 1951)

Respecto a la recepción de premios, *Surcos* consiguió la nominación a la Palma de Oro por la mejor película en el Festival de Cannes de 1952. Además, recibió los premios del Círculo de Escritores Cinematográficos a: mejor película, mejor director, mejor actor secundario y mejor actriz secundaria. También el tercer premio a la mejor película del Sindicato Nacional del Espectáculo. Por tanto, desde sus inicios generó una oleada de repercusiones concéntricas que la marcó históricamente; a nivel exterior su nominación en el festival de Cannes, a nivel interno el ámbito falangista desde el que es creada, alentada y defendida y la polémica con *Alba de América* y finalmente el escaso éxito de público. Estos diferentes ámbitos de acción y reproducción, coadyuvieron para hacer de la película una muestra de esa compleja red de interrelaciones y repercusiones en las que se nos facilita y manifiesta, con mayor fuerza, la singularidad de la obra y su idoneidad como lente para detectar las complejas relaciones culturales en las que se inscribe.

Tal como recordábamos más arriba, en la película la familia venida del campo busca trabajo y acomodo en la ciudad. Desconoce las prácticas culturales de este contexto novedoso. La aceptación de su condición periférica y desadaptada aumenta la visión y asunción de su estereotipo como habitantes rurales, que es recreado y afirmado constantemente por el entorno. Dinamitadas las bases culturales sostenidas en un modelo de familia tradicional patriarcal, como distribuidor jerárquico de roles, tareas y decisiones, cada miembro busca distintas salidas para su situación. Ello provoca que se inserten en las

fluidas y enfangadas corrientes de la modernidad urbanita con desigual resultado. El padre, Manuel, y el hijo pequeño, Manolo, se muestran incapaces de adaptarse a esas nuevas relaciones en las que sus principios, valores, prácticas y conocimientos no solo son inútiles, sino que son considerados como tales por el resto. Estos dos personajes vivirán angustiados y sin capacidad de respuesta a la cotidianeidad de ese infierno fluido en el que nada parece sujeto a las ancestrales leyes que asumieron desde su nacimiento. Se nos muestra una sociedad en elaboración, en la que surgen, a falta de elementos reguladores operativos bien determinados, simulacros de relaciones sociales y económicas bajo protonormas en continuo cambio, forjadas en la base de que su ausencia y la de su regulación son la clave del entorno en el que se crean. Así, el marco regulador de las relaciones laborales, el Fuero del trabajo, promulgado en 1938 se muestra inoperante (Romero, 2008, p. 134). Sus hábitos laborales basados en comunidades rurales en las que la solidaridad mecánica, pertenencia y arraigo son factores de integración y cohesión esenciales aparecen desfasados por la configuración de una ordenación socioeconómica en la que los que menos escrúpulos tienen, los que actúan de manera individualizada, viven en un marco referencial en el que el presente se impone como horizonte vital, consiguiendo mejores resultados adaptativos. Los arribistas, los traidores, los envidiosos, los oportunistas y los aprovechados hacen de la ciudad su coto de caza en la que ninguna de las formas culturales rurales, incluidos los valores, sistemas de creencia o mecanismos de solidaridad con que han llegado los inmigrantes de las zonas rurales pueden ser útiles. Por tanto, observamos como en la nueva ciudad del franquismo, la creación de otras prácticas culturales, de trabajo, vecindad y ciudadanía, nacen por negación de las traídas del mundo rural. El continuo tratamiento de los inmigrantes rurales como personas inadaptadas a esta realidad en construcción y, por ello, triunfante sobre la anterior, se evidencia en el tratamiento que reciben desde el principio los protagonistas de *Surcos*. El desconocimiento del funcionamiento, estructura y redes de los medios de comunicación y transporte, la

ausencia del concepto moderno de la prisa de su anterior entorno o la confianza depositada en personas desconocidas, nos muestran a unos personajes abrumados por esa realidad urbana, que les supera ante la inoperancia de sus hábitos adquiridos tras generaciones que moraron en zonas rurales. Por otro lado, el hijo mayor Pepe, la madre (su nombre no aparece en todo el metraje) y la hija Tonia cambian su actitud, renuncian a sus formas culturales aprendidas e inician un proceso de aprendizaje, eliminando la validez de los anteriores usos y los valores a ellos vinculados, porque evidencian que la situación es distinta y los asocian con su anterior vida.

Porque los que tienen éxito en esa gran ciudad son también los triunfadores en la guerra o los que se les intentan adherir. Así, vencidos y vencedores se dividen también geográficamente. En las zonas rurales las instituciones tradicionales recuperan la normalidad del control sobre su población. Iglesia y propiedad, junto al estado, tornan a ser la triada de poder en el que los campesinos, como los protagonistas de la película, solo pueden perder. Sin embargo, en la inadaptación a ese medio oscilante y en construcción que es la ciudad, en el que el poder estructurado y oficial es menos visible, al menos en las relaciones esenciales de convivencia en la nueva clase social inmigrada, esta percibe dos fenómenos coadyuvantes. Por un lado, la invalidez de la aplicación de sus conocimientos y valores culturales a esa nueva realidad. En segundo lugar, la falta de capacidad para distinguir, aprender y aplicar los que serían válidos y adecuados en ese entorno inestable. Precisamente, su caracterización como proceso y, por lo tanto, con un alto grado de mutabilidad e indeterminación, les provoca mayores problemas que su antigua realidad. No porque dispusieran de una mejor posición en ella, sino porque apenas se había modificado en un largo periodo de tiempo. Ellos serán las víctimas de esa fractura social que crea un abismo material, pero también referencial entre unos individuos que, día a día, constatan la imposibilidad de aplicar nada de lo aprendido culturalmente. La fractura social nace en ese momento en la base de una de las instituciones sociales esenciales, singularmente en la

práctica cultural rural: la familia patriarcal. La división entre los que consiguen un mayor grado de adaptación, la madre, el hijo mayor y la hija, gracias particularmente a la asunción de una anomia cultural en sus relaciones urbanas, y los que se hunden en la incompreensión de la nueva realidad, representados por el padre y el hijo menor, provoca la voladura de las relaciones personales y sociales establecidas en el seno familiar. Pero además, las alteraciones de roles en ese núcleo familiar, la adaptación de nuevos valores que postergan los papeles que tradicionalmente habían tenido un mayor grado de decisión (en particular el de padre) les lanzan a una incapacidad creciente por entender y asumir el nuevo ambiente en el que sobreviven. En efecto, el acto de denuncia en el que sus creadores convierten la película no pasa por repensar esas estructuras, ya que basan su propuesta, como veremos más adelante, en un «esencialismo» modelizado en la familia patriarcal española, como elemento transhistórico, poseedor del conjunto de valores y atributos de lo que ellos entienden como españoles o España. En *Surcos* se representan clases sociales incapaces de reconocerse como tales. Las consecuencias del conflicto armado promueven una individualización de la respuesta a la necesidad de adaptación a las nuevas circunstancias. El armazón familiar pierde en las grandes urbes el peso específico que tenía y deja de ser el centro sobre el que gira la vida de los protagonistas, como ocurría en el pueblo.

Surcos ha sido catalogada como elemento referencial destacable en el cine del primer franquismo (Romero, 2008; Zumalde, 1997), al abordar situaciones que habían quedado ocultas y enterradas en el mundo de la representación cinematográfica, en el que la fuerza ideológica del dispositivo documental del NO-DO (Sánchez-Biosca, 2006) compartía pantalla con películas de entretenimiento, formación ideológica y adoctrinamiento construidas sobre temas religiosos, folclórico-musicales (Labany, 1999), historicistas a mayor gloria del imperio (Sanz Ferrerueta, 2012) que se pretende (re)construir o aquellas que son meros vehículos ensalzadores de los valores del régimen (Romero, 2008, p. 134).

Con todo, en *Surcos* distinguimos una clase social rural dominada que se enfrenta a unas circunstancias determinadas, las consecuencias de la postguerra. Vislumbramos su intento por solventar la situación mediante la toma de decisiones basadas en el modelo rural y aplicarlas por imitación a lo que acontece en el entorno urbano. Esta emulación provocará un flujo operativo y simbólico, de ida y vuelta, que muestra la incapacidad para determinar su futuro y su relación de clase dominada.

En el film asistimos a la desmembración familiar en la que, además, se produce un intercambio de papeles y posiciones relevante. El padre de la familia, inadaptado al nuevo medio urbano, sucumbe en la jerarquía frente al empuje de su mujer y su hijo Pepe. La muestra de esta situación choca de pleno con los intentos del franquismo de evitar, en la representación cinematográfica, evidencias de las consecuencias del nuevo sistema político (autoritario) y económico (autárquico), verdaderos artífices de la difícil situación histórica (Gómez Oliver y Del Arco, 2005, p. 183). Pese a ello, y a la polémica pública sobre su exhibición y el debate que se abrió en la prensa por este motivo o su declaración de «Interés Nacional» por parte del ministerio, en *Surcos* advertimos familias que no se adaptan y se desestructuran. Individuos que buscan mejor fortuna pese a que esto suponga renunciar a lo aprendido culturalmente, rozar la ilegalidad o traspasarla directamente.

Surcos aparece como un artefacto en el que se sincronizan diversos componentes que tienen un objetivo común de denuncia y alarma sobre la deriva del régimen franquista hacia una sociedad alejada del ideario falangista. Sin embargo, sobre ella se inscriben esos elementos que le dan una repercusión y lecturas más allá de sus propósitos. Nieves Conde es un autor que recibe la influencia del cine realista producido en Estados Unidos a través de obras como *Las uvas de la ira* (1940) de John Ford (Llinás, 1995, p. 31). Por otro lado, tal como hemos contemplado con otras obras anteriormente, el neorrealismo italiano aparece con fuerza en la estética y las técnicas y procedimientos de la película, que implican el

desarrollo de actuaciones como la realización de una documentación previa sobre los escenarios reales de la película o toma de fotografías, hasta la compra de ropaje a los curiosos del rodaje para que la llevara el reparto de la obra (Guerra, 2001, p. 232) o la propia elección de actores y actrices no demasiado conocidos para que el público no perdiera el mensaje que se quería transmitir, más allá de los actores que lo representan (Romero, 2008, p. 135). En este sentido, incluso se insertaron en los diálogos de la película alusiones directas al cine neorrealista, que aparece incomprendido en algunas de las conversaciones (Don Roque y su amante al ir y volver del cine) de la película. Por todo ello, la crítica actual adscribe esta obra, mayoritariamente, a las cercanías de esa estética implantada novedosamente en España (Heredero, 1993; Monterde, 1997; Zumalde, 1997), aunque otros autores la hacen más partícipe de otros géneros como el cine negro norteamericano (Montiel, 2000).

El artífice principal del guion es Gonzalo Torrente Ballester (militante falangista en aquel momento), que da forma a las primeras ideas que Eugenio Montes (cofundador de Falange Española y autor del texto en pantalla con el que inicia la película) esbozó. En el guion también colaboró Natividad Zaro (de la productora de la película y mujer de Montes) y el propio Nieves Conde. Todos ellos son personas próximas a la parte de Falange descontenta con la evolución del régimen franquista. Esta pertenencia al partido fascista enlazará con el control que este ejerció en instituciones relacionadas con el cine: desde organismos estatales, como hemos comentado anteriormente, a revistas especializadas como *Primer Plano*. Ambos aspectos serán primordiales para el desarrollo de la película. Desde la fuerza que les da su posición en el ámbito cinematográfico tratan de hacer una llamada de aviso al abandono de las líneas maestras del pensamiento falangista. Su alarma no va acompañada de propuestas concretas. Su análisis de la realidad obvia los problemas seculares del campo castellano, en el que ven la esencia del mundo rural español, enraizados en una propiedad de la tierra excluyente en manos de unos pocos terratenientes

que mantuvieron una mentalidad rentista y una defensa de privilegios que colisionó con las ansias de cambios que el campesinado demandó en los tiempos de la República. El problema del caciquismo¹³⁹ y su organización política y territorial de las zonas rurales llama la atención por su ausencia en esta obra, en el que todo lo rural tiene acentuada presencia pese al contexto netamente urbano en el que se configura.

En *Survos* se busca el efecto de realismo aprovisionándose de formas de representación y estilemas del neorrealismo italiano. Como hemos comentado más arriba, para la realización se buscaron localizaciones en barrios madrileños, actores que no fueran de primer nivel para que el reconocimiento de sus papeles anteriores no perturbara ese efecto real que se pretendía señalar sobre los personajes y hasta se compró la humilde ropa de los curiosos que se arremolinaban alrededor de la grabación en espacios públicos. Ese artefacto, que utiliza el dispositivo cinematográfico, se proyecta sobre componentes situados en las capas inferiores de la sociedad, fijados en sus márgenes y en su base, que no aparecen más que como circunstanciales, secundarios, rellenos, decorados o en el caso de *Survos*, mostrados como elementos que pretenden el efecto de realidad que se busca. Los sujetos marginados por el modelo urbano, representados por la familia campesina que emigra, para sobrevivir, al Madrid franquista en construcción de los primeros años cincuenta aparecen como protagonistas. Guiados y articulados como abanderados de la crítica que la película plasma con detalle son, sin embargo, vaciados de la materia prima de sus agravios. Se expone su situación mísera, que les lleva a la huida hacia el mundo urbano, pero se omiten las causas que han provocado esa situación. Ese «esencialismo» en el que los autores de la película enclaustran a los protagonistas, rezuma desde la primera y primaria ideología falangista sobre lo que entendía por la ‘esencia de lo español’. No obstante, los efectos que produce en la puesta en escena y la recepción entre los espectadores, el público y el discurso franquista son notablemente más ricos y profundos.

¹³⁹ Sobre este tema, por ejemplo, Cazorla (1998, p. 199-132).

Entre los precedentes de *Surcos* respecto a la representación de las clases rurales encontramos el mediodmetraje *La aldea maldita*, en su versión primera y muda de 1930 y cincuenta y seis minutos de duración y la posterior de 1942, de sesenta y dos minutos. Ambas del director Florián Rey. Su argumento (de la versión de 1930) se desarrolla en una pobre aldea castellana donde un enfrentamiento entre un campesino, que malvive junto a su familia, y el cacique local desencadenarán los acontecimientos. La versión de 1942 modificará sustancialmente algunos elementos relacionados con las causas de los problemas de las zonas rurales. Incluso una parte de la crítica de la época consideró la película de Nieves Conde como la heredera natural y continuación temporal del film de Rey (Guerra, 2001, p. 232). También tuvo una notoriedad importante el documental de Buñuel *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933) que ofrece, con el uso de algunos trucos de realización para enfatizar su mensaje (Romero, 2008, p. 131), una representación de las condiciones miserables de vida en la comarca extremeña. Por otro lado, el cine posterior a la película alumbrará títulos muy dispares entre los cuales encontramos aquellos que plantean, desde el discurso que se está estableciendo en aquellos momentos, ópticas y enfoques que, con todo, arrojan luz sobre los procesos sociales de la época. De este modo, películas como *La venganza* (1957) de J. A. Bardem, consiguen traspasar, con graves dificultades, la censura, tal como hemos explicado en el capítulo primero, y exhibir la realidad que permanece en los campos de Castilla y las relaciones de trabajo y dominio sobre las cuadrillas de segadores que, en la época estival, son reclutadas para trabajar en la recolección de cereales. La situación en las zonas rurales aparecerá en otros títulos ya posteriores, como *La piel quemada* (1967) de Josep María Forn, en la que se evidencian las duras condiciones de vida que asumen los protagonistas de la emigración interior y las consecuencias en sus estructuras familiares, sociales y culturales. Su inscripción en una época de crecimiento económico relativiza la variedad y profundidad de sus lecturas e interpretaciones, así como la repercusión entre el público y la sociedad contemporáneos.

En este periodo posterior constatamos una cierta indiferencia hacia las repercusiones de los acontecimientos pretéritos y presentes, donde coexiste una mezcla de resignación y desidia en la población (Sánchez-Biosca, 2005, p. 33). Ese ambiente gris de inacción, apuntalado por el mantenimiento de la coacción, violencia y represión ejercida sobre expresiones divergentes al régimen, generará un cierto desinterés sobre estos aspectos, unido a la errática e incoherente política propagandística y de formación ideológica del franquismo, cuyo mayor aliado será el paso del tiempo y la presentación del olvido como mejor recurso adaptativo a las nuevas estructuras de la sociedad española.

5.2. Realidad y verosimilitud en la cultura franquista

En *Surcos* la ambientación, en su sentido más amplio, funciona como una ventana abierta a la realidad que rodea y prefigura su crecimiento. Son esos elementos, como los exteriores de la ciudad de Madrid, centrados en los barrios de Lavapiés, Embajadores, Legazpi y Atocha (Silvestre y Serrano, 2012, p. 96) en cuyas calles y plazas se observan las heridas físicas aún presentes de la Guerra Civil y algunas de los cuales aparecen también en otras obras de esta investigación, tal como hemos mencionado con anterioridad. La banda sonora de la película sintoniza con el intento de plasmar una realidad sin añadidos. Por ello, en contadas ocasiones aparece un refuerzo musical, en esencia para enfatizar determinados significados. Se procuró registrar, siempre que fue técnicamente posible, con sonido directo (Zumalde, 1997, p. 296) para favorecer la verosimilitud en las interpretaciones, sonido que recoge el ruido ambiental de los espacios multitudinarios, en ocasiones asolados y solitarios, en otras atestados y rugientes, que atraen nuestra atención por entenderlo, en contrapunto con las imágenes que se muestran, al modo en que Kracauer alerta del especial interés que para la comprensión puede significar (1989, p. 168). Son el murmullo de los que departen en el bar maquinando soluciones a su miseria, el griterío ensordecedor de los mercados, el ruido de los automóviles o los diálogos

periféricos a las escenas de rodaje. Un conjunto que dibuja un mundo en construcción en el que las relaciones entre las clases sociales despuntan y comienzan a redefinirse. Un bullicio ambiental en el que percibimos motores de vehículos y bocinas, desplazamientos de metro y tranvías, discusiones de vecinos y conversaciones alrededor de la escena, vocerío de niños que, desde el inicio de la película, busca transmitir el desasosiego de la familia que llega a la ciudad desde una zona rural, desconocedora de gran parte de esta nueva realidad sonora. Además, sirve para ahondar en las sensaciones individuales y grupales de los protagonistas que se hallan en un medio, no solo desconocido, sino hostil. Algunas de las conversaciones que se producen alrededor de la familia, por ejemplo en el metro o a su llegada a la corrala, en tono burlesco y despectivo, van dirigidos a ellos sin mencionarlos ni hacerlo expresamente, connotando su inadaptación por sus comportamientos, vestimentas, utensilios e incluso por acarrear aves de corral, percibiendo la agresividad del medio urbano y recibiendo de este su adscripción a la inferior de las categorías. Esta inadaptación implica diferencia y extrañamiento. La fractura aparece silenciosa entre el ruido ambiental. Señala y marca a los que son diferentes.

En relación a la música, es utilizada en momentos muy determinados y con una función que, además de abundar en la significación negativa de la situación escenificada, los enlaza, dándoles profundidad y mayor alcance. Por ejemplo, la música que suena al principio y al final de la película, unida a la misma imagen de un campo en barbecho constata la circularidad del desarrollo de la película, apuntando, por tanto hacia un retorno en el que lo aprendido proviene más por la ausencia del mundo rural que por lo conocido en el urbano. Además, solo se interpretan dos canciones, circunscritas a las escenas relacionadas con el fracaso en el debut de Tonia, la hija de la familia, en el teatro. Aparte de ello, podemos destacar la aparición de diferentes maneras y en distintos momentos de una canción, *Cuando pasa el amor*, que será hilo conductor de la relación entre el personaje del Chamberlan y la propia Tonia. Primero es silbada por el estraperlista en los inicios de la

película. Más tarde, es cantada a capela por la joven mientras friega los suelos en su nuevo oficio de criada de la amante del Chamberlan. Finalmente, suena interpretada en la radio en el momento en que Manuel, el padre, va a por su hija para volverse al campo, escena dramática en la que constata, por la indumentaria de la hija y su actitud, que ha tenido relaciones sexuales con el Chamberlan, ejerciendo violencia física sobre ella¹⁴⁰. Por tanto, vemos como la evolución paralela de la interpretación de la canción y de la relación entre ambos implica una interacción entre ambas cuestiones. Consigue crear continuidad en las referencias marginales y representa el tipo de relación económica y social entre dos personajes arquetipos de las diferencias de clase: el Chamberlan, que forma parte de los que viven y dominan gracias al nuevo Estado y el de Tonia, que encarna una clase rural bucólica e ignorante que es engañada. Esta relación que sobrevuela el film, utilizando planos de ambos personajes a solas, enfatiza el mensaje de ruptura que persiste en toda la cinta. Funciona como un contrapunto que sobrevuela el argumento, remarcando su desarrollo en ocasiones y enfrentándolo en otras, sintetizando la relación hegemónica entre clases.

5.3. La solidaridad extrarradial y la función del estraperlo

Como anunciábamos más arriba, en *Surcos* los escenarios recreados y las localizaciones exteriores aportan a la obra verosimilitud, mediante una puesta en escena, que como ocurre con el neorrealismo italiano, implica como consecuencia no parecer ni aparecer como tal (Monterde, 1997, p. 154). Pero sobre todo, desde nuestro enfoque, la dotan de espacios de observación privilegiados, para entender los procederes y derivas que en ellos asoman, como piezas fundamentales para conocer qué tipos de prácticas culturales activan las modificaciones en las relaciones sociales y cómo se plasman en la sociedad franquista.

¹⁴⁰ La violencia, que es patente a lo largo de la película como método de afirmación patriarcal y represión con otras mujeres, es resaltada de manera negativa cuando es ejercida por las mujeres (la madre) y positiva cuando se aplica sobre ellas (la madre o la novia del Pepe, Pili, que es víctima de la violencia de este y del anterior novio, el Mellao).

Entre las localizaciones exteriores podemos detenernos en los bulliciosos mercados que aparecen en diversas ocasiones en la película y en los que el intercambio de mercancías se produce de manera caótica, con unas formas premodernas de ubicación e intercambio. Pero al mismo tiempo, ese mercado, que no tiene un espacio delimitado, sino que se expande y se contrae en función de la demanda y la oferta de cada día y del flujo de transacciones de cada momento, proyecta los cambios que, efectivamente, se están produciendo en el período retratado. Un mercado con una regulación tan excesiva (el racionamiento) que intercambia al margen de ella en diferentes grados de legalidad, alegalidad o ilegalidad. Frente a ello, los estudios históricos¹⁴¹ contraponen la fuerza del control absoluto y la represión que se ejerció sobre las vidas y pensamientos en la ciudad franquista. Paradójicamente, el estado franquista parece ausente (esto no quiere decir que esta ausencia sea involuntaria y que no le supusiera beneficios) en muchos aspectos, olvidando su función de vigilancia respecto a las partes superiores del entramado estraperlista, como es el caso de Don Roque en la película.

Frente a ello y quizá por omisión, aparece el imaginario sobre las ferias agrícolas y ganaderas del mundo rural, ancladas históricamente en el calendario económico y social (sobre el que se hacen algunas referencias durante el metraje) de esa sociedad agraria. Organizadas y estandarizadas, según productores, intermediarios y compradores. Especializadas por tipos de productos agrícolas y ganaderos. En la recepción de muchos de los espectadores contemporáneos aparecerían esas escenas conocidas y reconocibles, basadas en la secularización organizada de una sociedad estamental y diferenciada en los orígenes y futuros de sus individuos, pero que permitía este tipo de eventos y prácticas socioeconómicas que eran recepcionados en muchas ocasiones como festivos. Es decir, aunque aquellos recuerdos de los intercambios en ferias rurales estuvieran asociados a una sociedad premoderna, asentada en repartos desproporcionados de la propiedad entre un

¹⁴¹ Por ejemplo, Espinosa, F., et al. (2002). También en Moreno, F. (1999).

reducido grupo de terratenientes y pequeños propietarios y un enorme número de braceros y jornaleros, suscitan un efecto de nostalgia sobre tiempos anteriores y, por encima de todo, tiempos en los que la estabilidad era promulgada como componente fundamental. Esa sensación de inmovilidad es entendida por muchos como tiempo pasado perdido, frente a la vorágine constructiva implícita y soterrada del nuevo régimen franquista. En este punto se reconocen los intentos de los autores del film por enlazar con su mensaje «autenticista», procurando conectar con esas clases rurales desfavorecidas obligadas a emigrar a las ciudades y uniéndolo con una idea fabricada de nostalgia de los «buenos tiempos» del mundo rural.

No obstante, los protagonistas participan y se inscriben en unas prácticas culturales desconocidas. Es el juego de tener o no tener: la propiedad y su acceso, el dinero y su circulación, los márgenes de la ley y sus atajos. Se vislumbran modos y efectos que, al tiempo que parecen crecer fuera de la estructura de poder, porque se está redefiniendo, aparecen justificados y complementarios, porque son la otra parte del régimen sin la cual este no podría insertarse y asentarse en el nuevo momento histórico. Un estado nacido al amparo de la sublevación contra un orden establecido y que crecerá y se desarrollará con la colaboración fundamental de las oleadas de desheredados que buscan una oportunidad donde todo se ha de producir: en la ciudad. Los mismos grupos de personas que seguían con agitación, interés y expectación el rodaje de *Surcos*, coadyuvarán a dar un manto de realidad al rodaje, no solo a través de la venta de sus ropas, como hemos comentado anteriormente y que muchos venderían gustosos para garantizarse unos días de tranquilidad estomacal o de hospedaje seguro, para ser utilizadas (previa desparasitación) por el reparto. La realidad atravesada por unas ropas que funcionan como mecanismos de verosimilitud, pero sin la capa cruda de pulgas y piojos. En este punto se atisba con mayor nitidez la separación entre ese «esencialismo» falangista, que se pretendía defender desde esta obra y la situación miserable en la que se encontraban millones de españoles,

reinterpretando el neorrealismo y adaptándolo a una función nacionalizante e insertándolo en la cultura española (Ortego, 2013, p. 404).

Existen otras localizaciones interesantes para su estudio, como son el bar del estraperlista como punto de partida y distribución de negocios y planes de dudosa legalidad, los medios de transporte colectivos que enfatizan la ruralidad de los protagonistas o las ruinas alrededor del cuartel donde busca sustento el hijo menor y que muestran, sin tapaduras, las heridas aún abiertas y sin horizontes de ser reconstruidas, de la Guerra Civil. También es destacable el espacio suburbano en el que el hijo menor, Manolo, solicita y recibe ayuda, recuperando experiencias de solidaridad abandonadas en su vida anterior. Es en un entorno diferente, en el barrio informal de infraviviendas en el que habitan el titiritero y su hija. Es reseñable porque en él acontecen dos cuestiones fundamentales. En primer lugar, porque representa la ciudad en su último escalafón. La de aquellos que no tienen ni para vivir en una corrala, como la que acoge a los protagonistas al inicio de la película. A este espacio no llega la luz eléctrica y sus habitantes deben iluminarse con el gas acetileno de los carbureros, tóxico y maloliente. Es la ciudad irregular, casi tan alejada del centro urbano como el agro (que ya vimos retratada en el capítulo cuatro en diferentes obras). Pero es aquí donde es acogido el hijo menor, cobijado bajo un techo, alimentado y dotado de trabajo. El lugar en el que recibe la solidaridad de los extraños, fraternidad que podríamos asociar más a la mecánica del entorno rural que no al extrarradio urbano. Además, podemos enlazar esta solidaridad interespecial con el papel que más adelante jugarán esas periferias urbanas en la toma de conciencia de clase y que aparecerán como sujetos colectivos políticos cuando el desarrollismo del franquismo alcance sus máximas cotas. Esas localizaciones reales y sus escenarios verosímiles abundan en el mensaje que quieren transmitir sus creadores y lo sobrepasan. No solo la exaltación de la cultura rural, como ejemplo de la esencia del ideario falangista asociado a la nación española, sino también la

crítica de las nuevas prácticas modernas y urbanas que desestabilizan las maneras de relacionarse que existían previamente.

De igual modo, la contextualización histórica nos permite observar, desde una óptica gramsciana, como existe una multiplicidad ideológica entre los vencedores, en la que ninguna puede ejercer como dominante y, por otro lado, la permanencia de una cultura popular fragmentada y soterrada por la represión, vinculada a las ideologías perdedoras en el conflicto. Pero el lugar en que nos pueden servir con mayor fuerza los planteamientos de Gramsci, sobre cómo opera la capacidad de dominación de una ideología, es en la constatación de que existió una lucha entre ideologías *trionfadoras* que confluirán en la creación de una única, basada y constituida sobre elementos de su conjunto, pero que serán determinadas y dirigidas unipersonalmente por el general Franco. Conservadores, tradicionalistas, falangistas, monárquicos o ultracatólicos interactuarán en un nuevo espacio en el que todos quieren predominar. En esa lucha, el fascismo y el corporativismo de los falangistas sucumbirán en este proceso y de ellos solo quedarán parafernalia retórica, manifestaciones superficiales y prácticas culturales concretas de diversa penetración y distinta fuerza en el entramado social. Así, respecto a la simbología fascista, los intentos de uniformización (física y mental) a los diversos grupos de la población, a través de distintas organizaciones (organización juvenil, sección femenina...), tendrán un escaso éxito (Martins, 2011, p. 38).

Presenciamos una reubicación desde la perspectiva social entre categorías diferenciadas y un reajuste entre ellas. Esto es, a la redefinición de las relaciones sociales y una recolocación de posiciones entre clases. Evidentemente, no hablamos de una lucha por el poder y la representación política, cuestión que queda zanjada con la victoria de los sublevados en la Guerra Civil y el establecimiento de un régimen autoritario. Se trata de asentar las nuevas maneras de relacionarse y posicionarse que tendrán el conjunto de clases trabajadoras y

populares en un esfuerzo por mantener un sistema de relaciones económicas y sociales en un nuevo contexto. No obstante, esta situación proviene de un proceso que se inicia en España de manera abrupta y tardía. Estas nuevas formas no se vinculan necesariamente a cambios profundos en el escalafón social, en el cual las clases populares rurales llevaban siglos asociadas al atraso. Se trata, más bien, de una reconfiguración simbólica, por la que lo urbano y todo lo asociado a ello, sea un trabajo, un grupo, una clase o una práctica social se asienta como mejor o superior a lo rural, fomentando inercias de dominación sobre ellos. Clara Lida nos habla de las clases populares como una categoría que ocupa el espacio entre lo hegemónico y los marginados, surgiendo entre dos ejes: subalternidad y subhegemonía (1997, p. 5). De esta manera, podemos recuperar la visión de las familias que acuden a la ciudad para poder integrarse y superar estas barreras. Seguramente, es el espacio rural el ámbito en el que la delimitación entre lo subalterno y lo marginal se construye sobre una frontera diluida, por la especificidad de aquel y su capacidad de inamovilidad y que favorece el equilibrio determinista. En este aspecto, como apunta Josep Fontana, es el campesinado una categoría que nació por oposición a la modernidad de las clases urbanas y en las cuales, por comparación binaria, se descargó todo lo contrario a progreso, desarrollo o emancipación (1997, p. 4-5). Es también el interés de algunas de las clases populares urbanas y burguesas el que alimenta el señalamiento y agrupación de los venidos de las zonas rurales. En la película son constantes las alusiones a la familia como: «paletos», «catetos», «es que es de pueblo». En ellas encontramos la fórmula de ascensión social por el descenso del otro, basado en el desajuste cultural de adaptación a la realidad urbana que, por otro lado, aún carece de lógica propia y que avanza en el justo espacio creado entre el caos anómico y la estructuración de un estado centralizador y represivo. Es en este contexto de lucha por la ocupación y fijación en la estructura social de una posición de predominio sobre otros, en el que los creadores de *Survos* pretenden asociar la ideología falangista, teorizando sobre una nación española de las clases rurales, colmatadas en la

institución de la familia patriarcal como elemento fundamental que la constituye, la organiza y la fundamenta.

La fractura social, por tanto, no aparece dicotómica, emergida de manera expresiva y patente en una binaria relación entre clase dominante y dominada. La complejidad de las interacciones sociales, del resultado del entrecruzamiento de las prácticas sociales innovadoras y las tradicionales produce una miscelánea de situaciones que, desde el punto de vista teórico, es un difícil ejercicio de organización frente a la simplicidad de la propuesta teorizante basada en formas aparentes de organización y su estudio historiográfico teleológico. Por ello, más allá de la dificultad para los mismos integrantes de cualquier proceso social y sus prácticas culturales, para entenderse partícipes del mismo, la aproximación crítica a estos fenómenos puede encontrar su centro de actividad en esa agrupación de elementos, formas, prácticas y usos de los sistemas culturales entre los que habitan los que vivieron esa fractura social. Incluso los olvidados. Desplazando el centro a la periferia de lo escrito y lo representado. En esa visión recortada, difuminada cuando no eliminada de la representación emergen los grupos sentenciados a la invisibilidad. Como elemento del paisaje y el paisanaje, como «paisanos» integrados de tal manera en el medio social que son categorizados como objetos de un mundo representado inmóvil y reificado a favor de los que serán protagonistas. Es una fractura social fragmentada y diversificada, características esenciales de su constitución como elemento diferenciador en una sociedad. La continúa subdivisión en categorías y subcategorías, que llevan a la individualización de la conciencia, en tanto elemento integrador del proceso social e histórico del individuo, permite el mantenimiento de esa fractura, que es también distancia social y que, al mismo tiempo, categoriza y da valor a lo opuesto. Las clases populares rurales adquieren cierta visibilidad al cambiar de entorno y emigrar a las zonas urbanas. Allí, el contraste entre el sistema cultural urbano y rural es tan evidente, que solidifican su presencia como

elementos ajenos, pero que participan de la rápida estratificación social urbana, por ejemplo en las ciudades españolas desde inicios del siglo xx.

5.4. *Plácido*: Poder y caridad

En *Plácido* (1961), de Luis García Berlanga, contemplamos los problemas de un trabajador por cuenta propia, Plácido, para pagar la primera letra de un motocarro, que utiliza como vehículo de carga en su labor de transportista. Todo ello sucede durante la celebración de una campaña de caridad, realizada en una ciudad de provincias española a mediados de los años cincuenta del pasado siglo. Estos dos elementos son la materia prima para articular un argumento que permite el descubrimiento de prácticas, usos, expresiones, tratamientos, distancias, referencias y autorreferencias que se inscriben en la época y la sociedad que retratan cinematográficamente. Se nos muestran, de este modo, las posiciones, tensiones y fricciones de las relaciones sociales de una ciudad de provincias franquista y los distintos escenarios y espacios de intercambio social y económico, su constitución y reconfiguración, como ejes vertebradores de la nueva sociedad franquista. Desde el entorno social de la clase burguesa urbana se prepara esa acción caritativa, aprovechando la llegada de la Navidad y su elemento central es la subasta de pobres locales y de artistas de cine de segundo orden, llegados desde la capital del estado. Así, los adinerados, poderosos y aspirantes (en una rivalidad creciente sobre su posición relativa en la clase dirigente) y que se constituyen en una clase burguesa en reconstrucción, los podrán adquirir para invitarlos a su cena de Nochebuena. Los exteriores de la filmación se rodaron en las ciudades de Manresa¹⁴² y Barcelona¹⁴³ y en ella se ofrecen diferentes ámbitos de una ciudad en reordenación y expansión, junto a elementos del pasado reciente que, aunque desplazados geográficamente a las afueras de la ciudad, demandan una centralidad en la

¹⁴² García Berlanga quería rodar los exteriores en la ciudad de Cuenca, pero finalmente no pudo y optó por Manresa, como cuenta el propio autor (1996, p. 178).

¹⁴³ La escena final se grabó en el barrio de Sant Andreu de Barcelona, como se recoge en un artículo de *Blanco y negro* del 24 de junio de 1961, p. 81.

visión del conjunto. Desde los cuarteles, alrededor de los que viven algunos de los marginados urbanos, hasta las barriadas de chabolas y otro tipo de viviendas informales, construidas por sus moradores.

Como hemos comentado anteriormente, el periodo en el que se inscribe la obra es un tiempo de cambio político y económico. Acaba de finalizar el primer franquismo, caracterizado por la autarquía económica, el aislamiento internacional y la represión. En 1959 se aprueba el Plan de Estabilización económica y a partir de entonces los consecuentes planes de desarrollo que comenzarán a recuperar económicamente al país, al tiempo que se avanzará en la rebaja del nivel de aislamiento político internacional (González González, 2001, p. 190). Estos cambios llegan de la mano de tecnócratas alineados en el Opus Dei, que conseguirán predominar en las luchas políticas internas del régimen y alcanzarán el favor del dictador. La liberalización de la economía española comportará la aceptación de nuevos modos de organización y desregulación de los mercados económicos, de los instrumentos financieros utilizados en el mundo capitalista y, por tanto, la asimilación y aparición de nuevas prácticas económicas, financieras, empresariales y mercantiles.

El film tuvo como artífices principales del argumento a Luis G. Berlanga y Rafael Azcona, acompañados en las labores de guion por J. L. Colina y J. L. Font. La película tuvo un cierto éxito en su estreno y consiguió un número importante de espectadores (21.923)¹⁴⁴, aunque muy por debajo de otras producciones estrenadas aquel año, la mayoría de las cuales se acogía al tipo de cine que era promocionado por el régimen. De este modo, destacaron *Tres de la Cruz Roja* (541.319 espectadores) de Fernando Palacios y *Los pediguños* (499.398 espectadores) de Tony Leblanc, ambas comedias protagonizadas por Tony

¹⁴⁴ Estas cifras y las de las siguientes películas son datos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España. Base de datos de películas calificadas. Disponible: <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=219550>

Leblanc; *Ha llegado un ángel* (417.844 espectadores) de Luis Lucia, musical con la niña cantante Marisol; *Pecado de Amor* (257.990 espectadores) de Luis Cesar Amadori, drama protagonizado por Sara Montiel; *La Cumparsita* (93.529 espectadores) de Enrique Carreras; *Ventolera* (85.646 espectadores) de Luis Marquina, musical con Jorge Mistral como protagonista; el drama folclórico *Alma Aragonesa* (86.265 espectadores) de José Ochoa o el drama *Tierra de todos* (46.499 espectadores) de Antonio Isasi. La película de Berlanga se sitúa en el puesto veintiocho, por número de espectadores, sobre un total de ochenta producciones españolas de metraje largo calificadas aquel año. El número de largometrajes de mil novecientos sesenta y uno recogidas en los archivos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte asciende a un total de trescientos cincuenta y tres.

Respecto a los premios recibidos, a nivel internacional, *Plácido* obtuvo la nominación al Oscar a la mejor película de habla no inglesa de 1961. Además, en España recibió diversos premios de la crítica y el sector cinematográfico: premios a la mejor película, mejor director y mejor actor secundario del Círculo de Escritores Cinematográficos. Premios a la mejor película y mejor actor de reparto del Sindicato Nacional del Espectáculo. Premios San Jorge de la crítica cinematográfica catalana a la mejor película, mejor director y mejor actor. Premio a la mejor película de la revista *Triunfo*. La crítica de la época recibió la película con expectación ya que el director era conocido por obras anteriores, en especial, por *Bienvenido Mr. Marshall* (1953). En algunas de las críticas se incide sobre el abundante número de personajes (Martínez Tomás, 1961) o limando el posible mensaje negativo que podría ofrecer la película sobre la caridad (Donald, 1961). En este sentido, la película contó con las dificultades propias del enfrentamiento al dictamen de la censura, que intentaba evitar la transmisión de mensajes y formas culturales diferentes a los que el régimen entendía como propios de su estrategia de imposición de temáticas, prácticas y usos sociales y que podía encontrar en el cine un excelente vehículo de propagación. Así, se hizo modificar el título

de *Ponga un pobre a su mesa* por Plácido o se suavizó la escena en la que se manipula la cabeza del anciano moribundo para que aceptara casarse (Zumalde, 1997b, p. 502).

El largometraje plantea una escenografía y localizaciones en las que se oponen los espacios «naturales» para los pobres (los urinarios en los que trabaja la mujer de Plácido, las infraviviendas en los arrabales de la ciudad) con los propios de la burguesía (el casino o sus casas repletas de habitaciones, creadas y distribuidas para las diferentes actividades como el comedor, el salón o el gabinete, tan distintas de la morada del protagonista) y el espacio público en reconstrucción y del que la clase dominante se reapropia formalmente a través de la campaña y su cabalgata, que discurre por las calles, incluso en una escena, atravesando y rasgando, física y musicalmente, el protocolo y respeto cultural de un cortejo funerario, lo que muestra la superioridad de la actividad caritativa burguesa sobre el rito fúnebre. La reivindicación de la ciudad como espacio propio de dominio y concreción de las diferencias sociales, de la oportunidad para recuperar ese espacio por parte de la burguesía y visibilizarlo se concatenan a través de los diferentes actos de la campaña caritativa. Se genera una dinámica que primero busca llamar la atención sobre el espacio, usado para una actividad diferente a la cotidiana, y una vez focalizada la atención, explicitar la diferencia, que es fractura, existente entre unos y otros. Por otro lado, respecto a los espacios interiores y su acceso, se evidencian las diferencias de clase, como comentaremos más adelante.

Los recursos retóricos del director plantean, a través de escenas asentadas en planos generales, *travellings* y planos secuencias, un espacio en el que aparecen, en sus márgenes, en segundo o tercer plano o fuera de éste, cruzándose, los desfavorecidos, los pobres, oprimidos y olvidados, los subalternos que emergen en esta película, que lo son por el lugar periférico que ocupan, siempre alrededor de los que se otorgan y ejercen la centralidad, envolviéndolos y creando la atmósfera adecuada para que resalte la

superioridad que conceden la propiedad, el dinero y la posición social: el triunfo en el sistema franquista. La pobreza de sus vestimentas, algunas veces harapos, no solo funciona como oposición a las ricas vestiduras de los burgueses de la ciudad, también acentúan su carácter valioso delante de la miseria de los tejidos raídos. La falta de aseo, de piezas dentales, las arrugas y el color de su piel tostada por la exposición a las inclemencias del tiempo elevan a mayor categoría la higiene de los adinerados, la continuidad de su dentadura, la blancura de su piel. Apartados del foco, en primer lugar desmerecen el tratamiento de iguales. Pero además, descienden un escalafón más en la pirámide social franquista y ni tan siquiera, por ejemplo, merecen que un médico los examine, incluso en situación de riesgo mortal. Su sustitución por un dentista convierte la metáfora en plasmación de la ubicación exacta de esta clase desfavorecida. El uso que el mismo dentista le da al momento, convertido en oportunidad para mejorar su imagen social, al diagnosticar al pobre con la misma información que un conocido del enfermo le ha suministrado. Es una caridad ejercida como acto de representación pública que implica directamente un posicionamiento, diferenciada entre el que la ejercita y el que la recibe, delimitando el contraste de clase. Se aleja de la horizontalidad que actúa en la solidaridad, practicada entre iguales de clase, y al ser representada deja entrever su estructura de artificio, que es mostrado como elemento de dominio. Los pobres son clasificados y serializados. Por un lado, los ancianos pobres que viven en el asilo y por otro, el resto. La gestión de sus vidas en el periodo de la campaña de caridad se asimila más a la de una mercancía que al de personas. Son escogidos por rasgos físicos, utilizados como enseres (las monjas del asilo los utilizan como complementos en ceremonias religiosas como entierros). Se les vacía de personalidad y se propicia su intercambio mercantil. Pueden hacer de rico para la campaña (subido al motocarro del protagonista simulando una cena entre un rico y un pobre) o ser expuestos en el casino durante la subasta para que después se los puedan llevar las familias adineradas.

5.5. Los diálogos afónicos de la fractura

Los diálogos creados por Rafael Azcona *Plácido* hacen surgir en escena a diferentes personajes marginados en el relato normalizado de la época, pero aquí tienen su voz, confusa, afónica, extemporánea y mezclada con otras. Son voces que emergen desde los márgenes de escena y plano. Es la combinación de esos diálogos sencillos y pegados a la realidad de la que surgen. Palabras ácidas, pensamientos esquemáticos pero clarificadores sobre su condición, declamadas desde el que habla más para sí mismo que para ser escuchado, como una reflexión interna que se dice en alto sin percibirlo, enmarcados en unos planos que abarcan y crean el conjunto, que les otorga connotación de realidad. Los diálogos se insertan en esos planos, generales y secuencia, que crean esa unidad donde ninguno de sus elementos parece encajar con el otro. Subalternos coinciden en escena con poderosos, aspirantes al poder y el séquito que les rodea, en el mismo tiempo y acción. Deberían ser actuaciones sincrónicas al comparecer todas simultáneamente y, pese a ello, el resultado parece anacrónico. Pero es la imposibilidad de entenderlos como unidad, a pesar de lo que formalmente se nos represente en un plano, en unas posiciones y en unos diálogos, la que da sentido a esa extraña combinación. Las intervenciones de los personajes periféricos como pobres, ancianos, discapacitados, mujeres al cuidado de hijos y resto de familia (nótese el arrinconamiento y silenciamiento significativo que produce esta definición que englobaría al suegro y al hermano del protagonista) u operarios sin trabajo, pueden aparentar falta de concreción, desarrollo, coherencia u oportunidad que justifiquen la presencia de estos personajes esbozados en medio de un discurso que pretende legitimarse como dominante, creado alrededor de la nueva-vieja clase dirigente franquista. Sin embargo, la labor del guionista Azcona en esta cuestión es fundamental y continuará

durante la prolífica colaboración que desarrolló con el director Luis García Berlanga¹⁴⁵. Sus guiones otorgan un dinamismo basado en una visión cruda de la situación, que consiguen, por acumulación de argumentos y contraargumentos, oposición y disparidad entre ellos, articular una imagen que es asumible como elemento referencial, parte de un todo, que representa y, puntualmente, ejemplifica situaciones y relaciones de poder en una sociedad en constante evolución. Esta es sin duda, una de sus grandes cualidades, puesto que consigue incluso anticipar diversos aspectos del camino que seguirá esa sociedad y las relaciones de clases que la componen.

Advertimos personajes esquemáticos, que una parte de la crítica podría ver como inacabados, tan solo apuntados. De muchos de ellos desconocemos su nombre y tampoco sabemos su oficio y son designados por características concretas en el guion (García Berlanga y Azcona, 1961) y en la película. Por ejemplo los pobres: anciano 1, anciano 2. Existe una segunda distinción entre a los que se les reconoce y afirma con su nombre o con su apellido. Así del personaje principal que da título a la película conocemos su nombre, Plácido, como el de su mujer Emilia. Mientras que los personajes que encarnan esa clase dominante que quiere ser reconocida como tal aparecen a través de sus apellidos, como el artífice de la campaña Quintanilla o el patrocinador Zapater. A esta cuestión deberíamos añadir los que son designados por el puesto de trabajo o profesión que ejercen o con el tratamiento protocolizado y formalizado, diferenciando los que representan el ápice del poder establecido, la estructura de relaciones formales a la cual quieren adherirse real y simbólicamente parte de la burguesía local y sobre la cual pueden ejercer su reconocimiento y admisión en la misma y, por otro lado, los que son designados en cuanto a su trabajo, como meros integrantes de las relaciones de producción y poder. En el primer caso, encontraríamos al director del banco, que aparece siempre como director o señor

¹⁴⁵ Se inicia con *Se vende un tranvía* (1959), un episodio piloto para una serie que no fructificó, continúa con *Plácido* (1961) y seguirá con las películas *El verdugo* (1963), la trilogía nacional: *La escopeta nacional* (1978), *Patrimonio nacional* (1981) y *Nacional III* (1982). Finaliza con *La vaquilla* (1985).

director, al notario, personaje clave en las relaciones de poder, también nombrado como señor Gil. En el segundo, a los oficiales al servicio del notario (distinguidos por tener añadido «viejo» o «cuarentón» en el guion) o los trabajadores del banco que son identificados como cajero, botones o simplemente empleado. También a las trabajadoras del hogar: doncella 1, doncella 2. Esta doble distinción despliega ante el espectador una amalgama de relaciones de parentesco, afinidad o dominio que reflejan los entresijos de las estructuras de poder de una ciudad de provincias, cuya clase dirigente aspira a que se convierta y parezca un entorno urbano moderno. Si *Surcos* es la representación que tiene como imagen la ciudad sobre sí misma, que se reorganiza, redefine y reconstruye a partir de las diferencias de clase, la desigual distribución de la riqueza entre ellas y sus relaciones desiguales, *Plácido* ejemplariza la búsqueda de la representación que se da en la ciudad.

Una sociedad retratada en la que conviven nuevas maneras de entender las relaciones económicas unidas a formas culturales de épocas pretéritas. Así, por ejemplo, en la adquisición del vehículo, mediante el sistema de pago de letras de cambio, se detecta una práctica cultural moderna relacionada con la adquisición de bienes productivos, como es el vehículo del protagonista. No obstante, está anclada en un procedimiento económico-fiscal con un marco temporal acotado por un hecho natural, no asequible a la modificación humana y por tanto ajeno a su capacidad de cambio, como es la llegada de la noche: «Una letra con gastos. Hay que llevarla al notario con tiempo, para que proceda antes de la puesta de sol. Es lo legislado» (García Berlanga y Azcona, 1961, p. 9). En un mismo momento y para un idéntico fin se imbrican la novedad del pago a plazos mediante el uso de letras de cambio y su sometimiento a procedimientos más propios de un tiempo pasado. Es un ejemplo que ya anuncia, al inicio de la película, la fijación de la dualidad social como eje sobre el que rota la narración. En este sentido, observamos el presunto fácil acceso a las modernas formas de financiación por parte de un humilde trabajador que decide invertir en su idea y por cuenta propia. No obstante, desde el trato ofrecido por el

personal del banco hasta las condiciones y requisitos para acceder al mismo, denotan una marca de clase que divide la sociedad que se está fraguando en los inicios de los años sesenta. Este poder se articula no solo con el acceso a los medios de producción, de financiación y de prestigio social. Transita también por la reificación del sujeto subalterno, cuya propiedad es detentada por la clase dirigente y su escasa valoración monetaria explicitada durante todo el metraje. Como el propio protagonista que deja a su hermano como aval en el banco hasta que pueda reunir todo el dinero para pagar la letra de cambio. A medida que se acerca el atardecer, aumenta la angustia de Plácido por el impago. En medio de la ceremonia de unión a la modernidad de la burguesía, a través de la campaña, de su unión con la capital y su difusión radiofónica, el protagonista es esclavo de una práctica ancestral, que le somete y de la cual cree poder abstraerse mediante las falsas promesas que durante todo el metraje le hacen sus clientes y propietarios.

Este tipo de prácticas vinculadas ejercen una influencia superior al ser consideradas y relacionadas sobre el fondo de tránsito en el que se manifiesta inmersa la sociedad española de la época. Esta dualidad es reforzada por la acotación del espacio, por ejemplo en el mostrador del banco que delimita la función, el rol y la posición social del que está a uno u otro lado. Esta delimitación del espacio, con barreras físicas o invisibles pero existentes, actuará a lo largo de toda la película como elemento que permita entender si la situación permanece estable entre las diversas clases sociales o se transgrede, produciendo salidas y entradas de diverso índole y repercusión. Los espacios de representación se convierten en metáfora de la situación en la que se generan las relaciones de poder y dominio.

La ciudad en reconstrucción ofrece estos lugares como ventanas privilegiadas, a través de las que observar la actividad social de redefinición y reasentamiento de las dinámicas de clase. Los enclaves en los cuales sobreviven las clases populares concretan su expulsión

física a la periferia, en la que deben convivir con las muestras del poder físico, como los cuarteles del ejército o de producción, como la maquinaria que inundan de humo insano los alrededores de la vivienda de Plácido, en la escena final. Respecto a este planteamiento, podemos hacer referencia a algunos de estos escenarios en los que moran Plácido y los suyos, como el urinario público o su casa. A ambos sitios, como señala Zumalde (1997b, p. 502), se accede descendiendo, subrayando visualmente el director la diferencia de clase, en comparación, por ejemplo, con la casa de la burguesía a la que se llega, subiendo una amplia escalera. Sin embargo, la continuidad y relación entre espacios tan especializados socialmente, como por ejemplo los urinarios o el banco, son unidos por un mismo ruido de bisagra de sus puertas, que anuncia la estrecha relación entre estos espacios y quienes los frecuentan.

A medida que avance la película se producirá el encuentro en un mismo territorio de esas dos clases reflejadas como distantes socialmente y separadas físicamente. Se encontrarán solo por la determinación de una, de ser caritativa y condescendiente con la otra, relación que le otorga notoriedad y resalta su propia posición hegemónica y por las consecuencias imprevistas y luctuosas que provocarán dicho acontecimiento. García Berlanga mostrará ese momento de entrecruzamiento en el territorio de la burguesía, desconocido y vetado para la clase inferior (salvo para los miembros del servicio que se integran en él solo desde la perspectiva inferior de criado), con diversos recursos, como un plano secuencia que enfatiza el movimiento de posición social, la interacción entre algunos de los protagonistas, la coralidad de respuestas o el extrañamiento por lo que acontece, tanto por parte de los moradores habituales de aquellas estancias, como de los extraños y extrañados invitados.

5.6. Invisibilidad y dominio

A lo largo de la película existe una continuidad en las expresiones y el lenguaje para referirse a los subalternos y que los engloba como una agregación abstracta, no definible

por sus características propias, sino por la ausencia de estas y por su situación (alejada) respecto al poder. Porque otorgárselas significaría darles carta de naturaleza como clase. Esto provoca que sus referencias se hagan mediante un vocabulario, expresiones y alusiones que no lo determinan como un todo categorizador, reconocible y coherente. Expresiones que se definen a partir de la construcción de una alteridad inclasificable y difusa. Son del tipo: «no servís para nada»; «como viven estas gentes» (con asombro y desprecio, cuando se descubre que una pareja de ancianos conviven sin estar casada), o «todos esos desgraciaos son iguales», palabras con las que finaliza la película. En ese contexto de fijación de unas relaciones sociales dialécticas en el nuevo Estado franquista y en el que existe la necesidad de recrear la clase burguesa dominante, a la cual quieren adscribirse nuevos y viejos inquilinos, este trato social discriminatorio, que les mantiene en la periferia, surge por la necesidad de determinar unas posiciones de poder y preferencia y, por tanto, también las contrarias.

Adquiriendo un pobre y un artista famoso se hacen con dos de las cualidades que externalizan su asentamiento como clase de dominio. Con el pobre se reafirma la pertenencia de este y su clase a otra superior, como base y engranaje necesario de la estructura económica y social. Accediendo a los artistas, participan de la notoriedad y el éxito que a estos se asocia. Pero además, se vincula con el centro de poder, la capital del estado, a través de la visibilidad social. La propiedad simulada del pobre por una noche enfatiza la distancia social y las relaciones de poder y sumisión. El pobre es tan posesión como la cena. Al compartir «su» cena con «sus» pobres se está produciendo un efecto de reiteración del poder, que es representada y, por tanto, se le añade un valor mayor, relacionado con la explicitación y difusión (el acontecimiento es retransmitido en directo por radio) de la situación. La síntesis de esta práctica social, que se concreta en la campaña de caridad, se colmata en la escena que se representa en la parte trasera del motocarro (un mendigo y un millonario cenando en la misma mesa) y que parece devenir en símbolo.

Porque mientras el pobre aparece tal cual es y no debe disfrazarse ni modificar su aspecto, el millonario, al cual quieren parecerse los burgueses de la ciudad, rezuma un aspecto arquetípico, del cual no hallamos ningún reflejo en los ejemplos de la clase burguesa de la ciudad. Encontramos como, por tanto, partiendo desde una base real, desde la figura del mendigo verosímil, ya que el papel es interpretado por uno, se intenta trasladar la continuidad de esa realidad sobre la apariencia arquetípica de un millonario, con sombrero de copa, traje de frac, bigotes poblados y puro fruto, posiblemente, de la creación de un imaginario basado en un pasado histórico reciente y la reformulación del mismo en la concreción en una figura determinada.

Enmarcado en un entorno festivo, en el que por un día se pretende olvidar los pesares de la vida cotidiana, el personaje principal atraviesa esa mascarada con la angustia vital de los de su clase. Es la cotidianeidad de la necesidad de alimentarse y conseguir un refugio de las inclemencias del tiempo. Esa angustia simbolizada en el pago de una primera letra sacude la cinta y arma la verosimilitud de las diferencias de clase. La trama se precipita ante la indisposición, que será fatal, de un anciano participante en la campaña. Encenderá la mecha que detonará las convenciones sociales más superficiales y resaltará las formas esquemáticas de las relaciones entre ambas clases. Las posibles consecuencias que pueda tener para los anfitriones del finado y los organizadores de la campaña permite una visibilización de sus actitudes, formas y referencias respecto al muerto, que encarna la representación de los dominados. Mercantilizado como producto de cambio (dinero caritativo por posición social), una vez caducado pierde el interés como dotador de prestigio social para sus «benéficos» propietarios. La función aparente de la caridad desaparece, aunque pudieran mostrarla con más énfasis y contenido ofreciéndose, por ejemplo, a pagar el entierro del difunto. Por el contrario, se naturaliza en mercancía caducada que se puede transportar, objeto del trabajo de Plácido, deshaciéndose de él con rapidez. La manera en que se desinhiben de sus responsabilidades, la culpabilización al

propio muerto por estropear sus planes de reposicionamiento social, las justificaciones jurídicas y morales sobre su acto de abandono del cadáver, ejemplifican la perspectiva y posición desde donde se relacionan con esa clase invisible. El silencio que envuelve su vida y su muerte anega su representación, aun cuando sea sobre la estética del dominio.

La necesidad de reconocimiento, que puede conceder una base de prestigio buscado por la burguesía en la película, debe provenir desde un punto exterior a la posición en la clase a la que pertenecen. Los logros económicos y comerciales, que se manifiestan en sus posesiones materiales y la ostentación de las mismas no son suficientes para inscribirse en ella. Se deben asociar a vinculaciones estéticas y culturales que refuercen o provoquen relaciones de diferencia y posición a través de respeto, admiración, distancia o envidia. En el film, la burguesía pretende subrayar este proceso a través de la simulación envuelta en un manto de modernidad, que asocia a Madrid y a los artistas que vienen de ella. Intentan generar un mecanismo de reconocimiento inmediato, mediante la importación y aplicación de prácticas externas, vinculadas con entornos urbanos mayores, consistentes en acciones de caridad, que necesitan ser nominativas respecto al actuante y anónimas en el receptor. Es decir, para que su acción sea operativa y eficiente como fórmula para ganar prestigio social y de clase, el caritativo debe ser conocido y reconocible. Su acto debe ser difundido para que cree nuevos enlaces de reconocimiento y por tanto debe tener propietario. En cambio, el receptor de la acción caritativa debe mantenerse anónimo porque es en la gran ciudad en la que se inscribe y funciona este tipo de acción. En este caso, por el contrario, son pobres que comparten determinados espacios públicos y cumplen unas funciones. Por ejemplo, los ancianos pobres del asilo son utilizados para misas de difuntos, entierros y otras actuaciones similares. Es posible que los mismos que ahora les invitan a su mesa hayan coincidido e incluso compartido un acto social o religioso institucionalizado, como los descritos. Es cierto que su posición y uso en ellos les acaba confiriendo un cierto grado de invisibilidad. No obstante, en la película percibimos que, finalmente, existe un grado de

cercanía otorgado por los límites de una «ciudad de provincias». Por tanto, en su conclusión, el acto es fallido y a medida que transcurren los minutos las implicaciones afloran a la superficie con mayor vehemencia, produciéndose un efecto contrario.

Además, como resaltábamos más arriba, este tipo de prácticas necesitan de vías de comunicación que difundan su realización y amplíen su repercusión, como es el caso de la retransmisión en directo de la campaña de caridad. La difusión de la televisión todavía era minoritaria en comparación con la radio. Por tanto, parece este un medio adecuado para facilitar una mayor y mejor recepción de la campaña caritativa. En este sentido, la valía de este medio de comunicación, con programaciones especializadas y dirigidas a públicos determinados, la conocía ampliamente el régimen desde la contienda civil puesto que: «la mayoría de la población española no solía cuestionar la veracidad de los mensajes oficiales [...] unas emisiones enmarcadas en la lógica de un medio dirigido y dirigista» (Gil y Gómez, 2010, p. 140).

Sin embargo, en diferentes escenas detectamos el fracaso de esta iniciativa. Para remendar los errores de la campaña que la realidad genera a lo largo del film, con mesas vacías de comensales, pobres que no quieren o no pueden articular un discurso frente al micrófono, artistas que no lo son, se recurre a un proceso de recreación, cuando no invención, de lo que acontece. El locutor utiliza un tono y un lenguaje radiofónico acorde con otro tipo de espacios y acontecimientos y lo hace como herramientas para ocultar las evidencias de lo que está sucediendo. Esta impostación radiofónica, que el espectador aprecia en la película, pero que el hipotético radioyente desconoce, produce determinados efectos concéntricos. Por un lado, desmonta la farsa burguesa de la caridad al constatar el incumplimiento de sus compromisos benéficos en aras a solucionar lo que entienden que puede ser un problema mayor. Por otro lado, el espectador contemporáneo visualiza una retransmisión radiofónica que le pudiera recordar a muchas que, efectivamente, se realizaban. Al poner a

la vista las diferencias entre lo que se cuenta y lo que acontece, facilita la generación de dudas sobre esos actos que forman parte de su realidad. Recordemos que el título original de la película era *Ponga un pobre a su mesa*, nombre de la campaña benéfica de la película y explicitación de las que eran fomentadas por la dictadura.

En este retrato detectamos los entresijos del entramado artificioso, que son notorios ante la cámara. Sus uniones chirrían, como las puertas de las estancias que deben acoger en un mismo lugar a dominadores y dominados. Construido como un decorado, el espectador asiste a su montaje y desmontaje, con notables fallos que dotan de verosimilitud a la representación y se la restan a lo representado. La farsa se torna en realidad y esta es la deformación visual producida por las fricciones de clase que no resisten los procesos de readaptación que se están desencadenando. Es en la superficie de esos movimientos donde detectamos pequeños cambios, fallos menores e inoperancias sutiles que son aviso y antesala de la readaptación hegemónica iniciada.

6. CONCLUSIONES

Las formas del realismo social, realismo crítico, socialrealismo, neorrealismo, objetivismo o realismo socialista fueron protagonistas de un intenso esplendor a partir de la década de los años cincuenta y mediados de la de los sesenta, durante el régimen franquista. Estas creaciones, a través de la producción novelística y cinematográfica, fueron objeto de un notable interés y de una difusión relevante, ocupando un espacio público notorio y una posición destacable en los campos literario, cinematográfico e intelectual.

Hemos apreciado cómo estas obras se convierten en instrumentos metodológicos de precisión cuando las hacemos trabajar en entornos comparatistas ya que, a la vez que aumentan las posibilidad de discernir mejor las relaciones establecidas y el alcance de sus dimensiones, configurando un campo de profundidad más amplio y nítido entre el *corpus* estudiado y los puntos de observación desde donde se investiga, facilitan coordenadas y puntos de referencia que permiten reconstruir, asimilar y entender elementos culturales desaparecidos o atenuados por el paso del tiempo, su posición en el campo correspondiente o por el empuje de las fuerzas hegemónicas del devenir histórico, como hemos podido constatar a lo largo de los capítulo tres, cuatro y cinco.

El periodo histórico que se conoce como primer franquismo provocó transformaciones significativas en la manera de comprender y definir sus relaciones económicas, sociales y culturales. La ruptura violenta, acaecida a partir de un golpe de estado que fracasó y derivó en una sublevación armada que, finalmente accedió al poder, se plasmó en las formas culturales que se produjeron o se permitieron elaborar. A pesar de la implacable represión social y los férreos controles de censura sobre la producción cultural, una mirada atenta facilita detectar indicios, señales, afinidades y diferencias que indican sus formas culturales y que remiten a la reconstrucción de un tipo de poder centralizado, que ha permitido advertir cómo en este tiempo se genera un proceso de bisagra que, en su movimiento, ha facilitado

la visión de las fundamentales mutaciones que se han generado. Particularmente, el cambio de modelo económico, que conlleva la emergencia de nuevas clases sociales en un contexto de conversión veloz, profunda y agresiva, en el que su constitución, problemática y relaciones transitan el filtro de la censura a través de una formas realistas, cuyo objetivo surgirá, en gran medida, de la elección específica de sus creadores para convertirse en instrumento, en algunos casos de transmisión de la realidad, en otros, de toma de conciencia y transformación, junto a la oportunidad que las grietas del sistema propagandístico y censor ofrecerán. Algunas de esas cuestiones asociadas a las nuevas y problemáticas relaciones económicas, sociales y de poder, auspiciadas bajo el incipiente y modernizado sistema capitalista, se concretan en la voluntad y la capacidad de explicitar la fractura social en el nuevo Estado franquista. En este contexto de fortificación ideológica, la fractura social puede aparecer desdibujada en las representaciones literarias y cinematográficas, singularmente en aquellas en las que el aparato censor sea más eficiente. Se ausenta de los argumentos, se evita su centralidad en los personajes y se obvia su constatación formal. Es la negación de la fractura, por lo que su cotejo cinematográfico y literario podrá llegar con una notoria atención a su producción. Porque la negación significa dotarla de alteridad. Es aquello que está fuera de foco, de encuadre o de campo. Es el paisaje difuminado o las gentes que pasean ante el barrido de la cámara. Por tanto, impregna la narrativa producida, matizándola y formando parte de su configuración.

Hemos constatado cómo las investigaciones sobre las formas realistas, bien literarias, bien cinematográficas, aportan profundos niveles de conocimiento sobre su posición y sus relaciones con las bases sociales y económicas del contexto histórico en el que se inscriben. Reconocen su valor como soporte y conector, que genera implicaciones y flujos de comunicación con las estructuras económicas y las relaciones de poder que surgen en torno a ellas. Su capacidad poliédrica de mostrar, apuntar u ocultar efectos y tendencias fluidas en

el interior de los intercambios de la estructura social, las convierte en fenómenos de vital relevancia en estas cuestiones.

Las derivadas de nuestra hipótesis de trabajo convergen en la posibilidad de determinar y ubicar flujos y procesos que indiquen relaciones conectivas y sistemáticas entre las prácticas culturales de una sociedad en un momento histórico, las formas culturales en las que se expresan y su ensamblaje con distintas relaciones económicas y sociales, como partícipes en los procesos configurantes de una ideología, bien bajo forma de dominio, bien hegemónica. Estos procesos, abiertos y dialécticos, reproducen y rehacen el discurso dominante.

Los estudios críticos que se han realizado en este campo y que han auspiciado el presente, han servido como guías para concretar cómo, en el conjunto del sistema cultural, sus formas de representación evidencian aquellas relaciones, la posición desde donde se establecen, su tipología y efectos. Las representaciones reconfiguran las instituciones y usos que observan, generando nuevos escenarios, donde ejercerán un peso específico que derivará desde lo representado hacia el marco referencial creado, dependiendo de la fuerza de la representación y de la de la forma cultural e ideología en la que esté inscrita y la posición de estas en el marco de las tensiones hegemónicas que se producen. Todo ello se ha concretado históricamente en elementos tan diversos como conectados, como pueden ser la destilación de formas reproducibles que se proyectan hacia el futuro como prácticas y mecanismos sociales creados o reactivados, como hemos advertido en el capítulo tres, en relación a las formas de reconocimiento, organización y protesta de los trabajadores o las redefiniciones de espacios como consecuencia de la lucha ideológica por su resignificación, que apuntan al triunfo de las posiciones económicas liberales en detrimento del modelo propuesto por una parte del falangismo, tal como hemos planteado en el capítulo cuatro. Asimismo, no solo ha sido el contenido de estas obras el que ha interactuado en el posicionamiento cultural de reajuste que se generó por las tensiones mencionadas. También

el papel desempeñado, tanto de manera individual como conjunta, asociado a la adscripción a unas formas culturales reconocibles, realistas, y su ubicación en el debate crítico, cultural e intelectual o la inclusión de algunas de estas obras (y la exclusión de otras) en los cánones culturales correspondientes y, en consecuencia, su inscripción a un determinado espacio de los campos literario, cinematográfico o intelectual.

La época en la que se enmarcan las obras estudiadas reúne unas condiciones políticas, culturales y sociales específicas que configura un contexto particular para poder realizar la investigación. Las consecuencias de la ruptura que se produce en el Estado español en numerosos ámbitos (político, económico, social, cultural, demográfico, jurídico e ideológico), al acabar la Guerra Civil, confieren un escenario que se debe construir de una manera política, económica, social e ideológica. Es en ese espacio abierto, en el vacío brumoso que no puede ocultar las heridas producidas, donde las formas de representación devienen en protagonistas del proceso, en el que se les otorga carta de naturaleza y se genera una connotación institucionalizadora.

Hemos señalado la relevancia de escrutar las relaciones mutualizadas que pueden tener las obras de arte en concordancia con su contexto histórico. La literatura y el cine se manifiestan como herramientas de magnífica utilidad para poder ofrecer una multiplicidad de lecturas sobre la época en que fueron realizadas. Estas lecturas, por muy dispares o semejantes que se manifiesten, abstractas o concretas que sean, forman parte del abanico de posibilidades que permiten un conocimiento mayor de su época, generando una función complementaria entre ellas. No hablamos solo desde un punto de vista artístico o histórico. También sirven como potentes lupas que encauzan la atención sobre diversos elementos culturales coetáneos que quedan desplazados del foco, semiocultos por su carácter de obra de arte.

Un análisis detallado de la manera de crear, producir, censurar, relacionarse con su contexto y proyectar de una producción cinematográfica o literaria, concertado con una visión en perspectiva del periodo, permite enlazar con la realidad cultural que lo envuelve, circunscribe, modela y desarrolla como instrumento que puede servir de referencia en el futuro. El hecho de haber escogido un representativo número de novelas y películas con notorias diferencias, de distinta gradación, entre ellas, desde la ideología de los autores, pasando por los diferentes años de publicación que las separan, el espacio que habitan del género en el que participan o el efecto y recepción que obtuvieron, ha facilitado detectar interesantes elementos inscritos en ellas, que llaman la atención sobre la situación social y cultural de la época, el proceso de quiebra que existía en este sentido y además, la capacidad que poseen para servir de muestras que, serializadas, se constituyan en guías, que nos orienten en el conocimiento de los rumbos que siguió y los caminos por los que transitó la representación de lo social en el régimen. De igual forma, debemos subrayar el excelente papel que pueden desempeñar como componentes anticipadores de la realidad histórica en la que se insertan. Es decir, en algunos casos han exhibido una inusitada capacidad para avanzar comportamientos, actitudes, disposiciones, prácticas o procederes que se inscribirán en unas formas extendidas desde la segunda mitad de la década de los sesenta, pero que en el periodo de trabajo estudiado difícilmente se revelaban más que como actitudes singulares, ocasionales.

En este sentido, entendemos que el planteamiento de un *corpus* como el establecido en este trabajo era necesario y adecuado y ha sido altamente positivo para los fines de la investigación en varios aspectos. En primer lugar porque, con la modesta contribución que podamos hacer desde estas páginas, intentamos colaborar en el mantenimiento del espacio que, entendemos, deben ocupar, con un papel vivo y activo del conjunto de obras estudiadas, así como favorecer la reincorporación (en los casos que fuera necesario) de algunos de sus componentes más destacados en los insertos que tejen la ampliación y

profundización de su conocimiento, en tanto son, al tiempo, obras autónomas y también integrantes de un conjunto histórico que ha devenido en pieza fundamental para su interpretación. En segundo lugar, se ha pretendido aportar elementos metodológicos que se adscriben en algunas de las perspectivas críticas para abordar el trabajo con las obras realistas. De forma significativa, nos referimos a la metodología comparatista, que ha permitido amplificar interesantes marcas y huellas de ciertos elementos presentes en novelas y películas que, por la brevedad de su presencia, el espacio desenfocado en el que se ubica, la falta de correspondencia en el inserto de la propia obra por diversas razones (entre las cuales el papel de la censura es crítico) o el abandono en el olvido sigiloso y pausado del devenir histórico que algunas de las obras y autores han sufrido, ha contribuido a que hayan pasado desapercibidos o no lo suficientemente atendidos. Con ello se ha facilitado la reasignación de nuevos valores en el espacio de diálogo establecido a lo largo de la investigación, que deriva en un refuerzo del papel que pueden desempeñar como instrumentos metodológicos de forma simultánea al valor intrínseco que poseen como obras de arte.

Finalmente, en tercer lugar, la intención de coadyuvar a que dichas obras recuperen el espacio que, entendemos, se merecen en el campo cultural, en tanto no solo poseen un connatural valor artístico, sino que además se sitúan como algunas de las mejores herramientas que podemos encontrar para iluminar una época en la que cualquier tipo de investigación se topa con graves dificultades restrictivas, más allá de las asociadas al tiempo transcurrido.

Una de las cuestiones que se ha desvelado con un grado de relevancia superior al planteado inicialmente es la posición y perspectiva que poseen estas obras, diversas en autoría, difusión y ubicación en el campo literario o cinematográfico, en la actualidad. Es decir, la posición secundaria de una buena parte de ellas, que se han visto apartadas al extrarradio

del canon o peor, a la desaparición casi absoluta del panorama cultural, intelectual o científico, en el caso de otras, son parte de unas implicaciones que cuentan, en alto grado, con componentes no artísticos y más cercanos a los ámbitos de la pugna por el dominio del discurso político y social. Dentro de estos aspectos debemos llamar la atención sobre cómo se evidencia la necesidad de avanzar en el rescate y recuperación de las obras de diferentes autoras que han quedado, en grado desigual, apartadas por razones que podemos asociar, principalmente, a los modelos sociales heredados y una reconstrucción teleológica del pasado. Aunque desde hace unos años diversas investigaciones han realizado importantes avances en este sentido, con trabajos sobre obras de Concha Alós, Carmen Kurtz o Dolores Medio, queda un gran espacio por explorar. Como también, asociado a ello, en el ámbito relacionado con los efectos que, todavía en la actualidad, se proyectan desde el dispositivo censor franquista. Nos referiremos a las serias alteraciones en la composición de las obras, que provocó en su momento y que fueron corresponsables de la trayectoria y el proceso que siguieron dichas obras para posicionarse en las bases de los campos literarios y cinematográficos, que se encontraban en una situación anormal de emergencia y vigilancia extrema, por lo que sus emanaciones siguen presentes en la actualidad, colaborando en la invisibilización de aquellas.

A lo largo de este trabajo se ha tratado de poner en contacto un *corpus* variado y extenso de obras para facilitar las prospecciones efectuadas, al establecer diferentes modos de comunicación, con unos objetivos centrados en que el resultado permitiera arrojar una mayor comprensión de lo que, en demasiadas ocasiones, se ha mostrado como una foto fija, algo desgastada y mal envejecida de unos tiempos que forjaron las bases de nuestro presente cultural, pero también social y político. En esos distintos modos se ha buscado experimentar con maneras diferenciadas, con la vista puesta en que sirvieran para solidificar relaciones que habitualmente eran invisibles, inestables o aparentemente fortuitas. Resultado de ello ha sido la configuración de diálogos a dos en algunos casos, mientras que

en otros nos hemos decantado por establecer un diálogo plural, coral, en el que el conjunto resultante de voces y paisajes humanos era mayor que la suma de ellos. Esto nos ha permitido reforzar la posición desde la que advertir componentes que de manera aislada no hubieran llamado nuestra atención suficientemente, pero que emergidos en una reiteración, convertida en continuidad, a través de diversas obras, se han manifestado como partes estructurales de un cambio. De este modo, hemos podido alumbrar algunos de los factores y piezas que el franquismo necesitó para poder constituir un modelo productivo en el que, pese a negar las diferencias antagónicas entre los agentes económicos, avanzaba en la constitución de un sistema económico de base capitalista. Por lo tanto, el mundo del trabajo se convierte en un recurso de primer orden para reflejar esas complejas relaciones y las variaciones que están padeciendo. Siguiendo el extenso y nutrido rastro que los autores dejaron sobre este ámbito, hemos podido constatar la relevancia de las relaciones productivas como reflejo del modelo económico y social que se estaba constituyendo en este periodo. Es en esa superficie laboral, en la que las formas sociales deben ser más precisas y eficientes, por productivas, y menos adornadas, en la que hemos podido reconstruir de una modo más sólido los puntos de unión entre lo mostrado y escrito, con la certeza de que únicamente se podía plasmar en la forma cultural de lo «decible». Algunas de esas relaciones de trabajo se han convertido en la muestra fehaciente de la transformación productiva, en la que la relación de dominio precapitalista ha derivado en relación laboral inserta de pleno en los modos capitalistas. La enorme riqueza argumental de las obras trabajadas ha permitido observar estas situaciones de ruptura con personajes y situaciones bien diferentes, pero unidas, como decíamos, por esa impronta de transformación, en la que aun describiendo un modelo de relación que finiquita, se anticipa el conflicto que prefigura. Localizaciones tan dispares como el espacio amable y privatizado de la casa burguesa en que las relaciones con los criados rezuman tiempos pretéritos o la oficina acristalada y moderna, epítome del capitalismo que llega para quedarse, en las que a

auxiliares y secretarías se les desvanece el rostro y la identidad para convertirse en un recurso productivo más. Estos fueron los espacios del conflicto, como también lo fueron las dinámicas contrarias, casi antagónicas, que chocaron en el seno del régimen. En las que aquella parte del falangismo de los años azules, que había mantenido cierto poder burocrático-administrativo en los ámbitos de la propaganda y la censura, contemplan ahora como el nuevo Estado que habían ayudado a parapetarse contra la modernidad, comenzaba a asumir formas productivas plenamente capitalistas.

Por otro lado, hemos advertido el modo en que los paisajes narrativos del franquismo han ido mudando en su significación, planteando una problemática dialéctica en sus espacios en transformación, a los que no consigue dotar de entidad, en ese complejo proceso que muta el lugar en espacio, porque no ha conseguido constituir un modelo ideológico coherente que los instaure como referentes políticos, sociales o culturales. Son las ciudades que recibieron el impacto directo de la guerra las que enseñarán con mayor crudeza y más viveza esta impotencia del régimen, transmitidas en las imágenes de los exteriores de las películas investigadas, que con un mero barrido de cámara o un plano secuencia golpean con intensidad la fragilidad de las alharacas victoriosas del régimen. Esas políticas erráticas e incoherentes, por falta de un mínimo común denominador, más allá de la voluntad de liquidar al enemigo y recuperar posiciones de dominio, contribuirán a que, en la construcción de los paisajes urbanos como espacios de victoria, asomen formas de la derrota, en tanto reminiscencias que son utilizadas para cohabitar el presente, como un elemento más de la política de la represión, en la que los vencidos no deben olvidar su condición. Esto provocará la presencia, prolongada en el tiempo y perpetuada en la memoria de abundantes personajes, de paisajes de guerra atemporales, perdidos en el limbo ético, pero también físico, en que se convirtió una postguerra de inusitada duración. Desde este planteamiento afloran los modelos urbanos, asomados a descripciones de la devastación, *travellings* de ruinas, planos de la escasez y un pasado que, por el contenido

explicitado en estos recursos estilísticos, aparece como añorado. Ciudades golpeadas por los grandes desajustes ocasionados por la guerra y la victoria que se ofrecen como escaparates del cambio que ha de venir, en el que las clases sociales transmutan delante de las cámaras y ante el lector, con la viveza del gentío que inunda mercados y recorre calles o salpica descripciones de los enormes flujos caóticos que cruzan avenidas y atraviesan calles. En esas ciudades hemos observado como la distinción de clase sigue presente con marcas, quizá menos visibles que las de la guerra, pero persistentes en su función. Son esas mismas poblaciones en las que cohabitan burgueses, para los que la acumulación de capital es tan connatural como su posición social, funcionarios sin esperanza de progreso, trabajadoras sin oficio ni reconocimiento e inmigrantes que no encuentran un lugar al que atar su existencia, empujados por los atroces ajustes que las oligarquías rurales están realizando en sus formas de acumulación de riqueza y de dominio. En esos espacios urbanos, como en los estratos de un corte geológico se posicionan oficinistas, empresarios, usureros, constructores, cuidadoras, peones, pero también aquellos que fueron campesinos, pescadores, ganaderos o mineros. Frente a ellos, los paisajes rurales nos han descrito el abandono de la esperanza y la modernidad para una mayoría que es empujada hacia las urbes. Espacios en los que sus códigos culturales y sociales cortocircuitan frente al modelo caótico del incipiente capitalismo, que hemos avistado nacer a borbotones en la opacidad del estraperlo, el suelo urbanizado de las nuevas construcciones turísticas o en la disputa del espacio vital en una chabola del extrarradio.

Finalmente, podemos añadir que en el desarrollo del trabajo hemos constatado que nuestro objeto de estudio principal sigue siendo un fértil terreno para el florecimiento de nuevas investigaciones, por la amplitud y calidad de la producción cultural a la que hace referencia y por su extraordinaria relevancia, al tiempo que su creación se concreta en unas condiciones históricas totalmente anómalas. Las dificultades que arroja el estudio de fenómenos surgidos en el pasado, así como su vinculación a la producción artística de la

época en la que se originan, es un notorio reto para evitar el olvido de estos valiosos campos de investigación. Las aportaciones que se realizaran desde una lectura actual sin duda podrían facilitar arrojar luz sobre las específicas condiciones de aquel periodo y las intensas conexiones que se generan entre las obras estudiadas con la realidad construida desde ellas. Además, muestran nuevos y valiosos caminos que recorrer, posibilitando el intercambio comparatista entre distintas disciplinas que permite, desde perspectivas y enfoques diferentes, comprender mejor las complejas redes de interrelación que existen entre un fenómeno literario o cinematográfico, la sociedad en la que nace, sus lectores o espectadores y el contexto en el que se inscribe.

7. BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía y filmografía fundamental

Novelas

- Romero, L. (1952). *La noria*. Destino
- Fernández Santos, J. (1954). *Los bravos*. Destino.
- Aldecoa, I. (1954). *El fulgor y la sangre*. Planeta.
- Aldecoa, I. (1956). *Con el viento solano*. Planeta
- Sánchez Ferlosio, R. (1956). *El Jarama*. Destino.
- Romero, L. (1956). *Los otros*. Destino.
- Medio, D. (1956). *Funcionario público*. Destino
- Kurtz, C. (1956). *El desconocido*. Planeta
- Goytisolo, J. (1957). *El circo*. Destino.
- Candel, F. (1957). *Donde la ciudad cambia de nombre*. José Janés.
- Aldecoa, I. (1958). *Gran Sol*. Noguer.
- María De Lera, Á. (1958). *Los clarines del miedo*. Destino
- López Pacheco, J. (1958). *Central eléctrica*. Destino.
- Goytisolo, L. (1958). *Las afueras*. Seix Barral.
- Ferres, A. (1959). *La piqueta*. Destino.
- García Hortelano, J. A. (1959). *Nuevas amistades*. Seix Barral.
- de Lera, Á. M. (1959). *Los olvidados*. Aguilar.
- López Salinas, A. (1960). *La mina*. Destino.
- Grosso, A. (1961). *La zanja*. Destino.
- Sueiro, D. (1961). *La criba*. Seix Barral.
- Nieto, R. (1961). *El sol amargo*. Cid.
- Payno, J. A. (1962). *El curso*. Destino.

Caballero Bonald, J. M. (1962). *Dos días de septiembre*. Seix Barral.

Alós, C. (1962). *Los Enanos*. Plaza y Janés.

García Hortelano, J. (1962). *Tormenta de verano*. Seix Barral.

Martín-Santos, L. (1962). *Tiempo de silencio*. Seix Barral.

Solís, R. (1962). *Ajena crece la hierba*. Bullón

Películas

Nieves Conde, J. A. (Director). (1951) *Surcos*. Atenea Films.

Nieves Conde, J. A. (Director). (1957). *El inquilino*. Films Españoles Cooperativa.

Coll, J. (Director). (1958). *Distrito V*. Julio Coll Claramunt/Juro Films, P.C.

Ferreri, M. (Director). (1959). *El pisito*. Documento Films.

Ferreri, M. (Director). (1960). *El cochecito*. Films 59.

Saura, C. (Director). (1960). *Los golfos*. Films 59.

García Berlanga, L. (Director). (1961). *Plácido*. Jet Films.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL¹⁴⁶

Abellán M. L. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Península.

Abellán M. L. (1984). Literatura, censura y moral en el primer franquismo. *Papers: revista de sociología*, 21, 153-172.

Abellán M. L. (1989). Apunts sobre la censura literària a Catalunya. *Revista de Catalunya*, 27, 123-132.

¹⁴⁶ Respecto a la bibliografía, se han seguido las indicaciones del documento: Citar i fer llistes de referències amb APA (APA 7th ed.) [text]. Curs 2020-21. Véase: <http://hdl.handle.net/2445/171291>

- Abellán M. L. (2000). Determinismos sociales del realismo de medio siglo. *Ojancano*, 18, 24-40.
- Abellán M. L. (2003). Censura como historia. *Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne*, 11-12, 26-33.
- Abellán M. L. (2007a). Fenómeno censorio y represión literaria. *Represura*, 4 (inicialmente publicado en: *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 1987, 5, 5-25).
http://www.represura.es/represura_2_enero_2007_articulo1.html
- Abellán M. L. (2007b). Censura y autocensura en la producción literaria española. *Represura*, 4 (inicialmente publicado en: *Nuevo Hispanismo*, 1, 1982, 169-180).
http://www.represura.es/represura_4_octubre_2007_articulo6.html#_edn1
- Abellán M. L. (2011). Apunts sobre la censura literària a Catalunya. *Represura*, 7.
http://www.represura.es/represura_6_marzo_2009_articulo7.html
- Abellán, M. L. y Oskam, J. (1989). Función social de la censura eclesiástica. La crítica de libros en la revista "Ecclesia" (1944-1951). *Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*, 1, 63-118.
- Abellán, J. L. (1971). *La Cultura en España: ensayo para un diagnóstico*. Cuadernos para el diálogo Edicusa.
- Acosta Bono, G., Gutiérrez Molina, J. L., Río Sánchez, Á. del, y Martínez Macías, L. (2004). *El canal de los presos (1940-1962). Trabajos forzados: de la represión política a la explotación económica*. Crítica.

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica (Méx.)*, 26(73), 249-264.
- Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos.
- Álamo, F. (1996). *La Novela social española: conformación ideológica, teoría y crítica*. Universidad de Almería.
- Albera, F. (1998). *Los formalistas rusos y el cine*. Paidós.
- Alcalde, C. (1996). *Mujeres en el franquismo*. Flor del Viento.
- Aldecoa, I. (2003). *Gran Sol*. El País.
- Alted, A. (2005). *La voz de los vencidos. El exilio republicano de 1939*. Aguilar.
- Alted, A. y Aznar Soler, M. (Eds.) (1998). *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*. Aemic-Gexel.
- Alted, A. y Aznar Soler, M. (Dir.) (2003). *La cultura del exilio republicano español de 1939*, 2 vols. UNED.
- Alvar, C., Mainer, J. C., y Navarro Durán, R., (1997). *Breve historia de la literatura española*. Alianza.
- Álvarez, J. (1994). La invención de la Guerra de la Independencia. *Studia historica. Historia contemporánea, Vol. XII*, 75-99.

- Andrés de Blas, J. (1999). El libro y la censura durante el franquismo: Un estado de la cuestión y otras consideraciones. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V*, 12, 281-301.
- Andrés de Blas, J. (2006). La guerra civil española y el mundo del libro: censura y represión cultural” (1936-1937). *Represura*, 1.
http://www.represura.es/represura_1_junio_2006_articulo2.html
- Andrés de Blas, J. (2007a). La Delegación de Estado para Prensa y Propaganda, y la censura de libros. *Represura*, 2.
http://www.represura.es/represura_2_enero_2007_articulo3.html
- Andrés de Blas, J. (2007b). Censura y represión. *Represura*, 3.
http://www.represura.es/represura_3_mayo_2007_articulo7.html
- Andrés de Blas, J. (2017). ‘La mina’: vicisitudes de una investigación sobre la censura literaria en España, *Represura (Nueva época)*, 2, 56-94.
http://www.represura.es/represura_2_nueva_epoca_2017.pdf.
- Andrés-Gállego, J. (1997). *¿Fascismo o Estado católico? Ideología, religión y censura en la España de Franco, 1937-1941*. Ediciones Encuentro.
- Andrés, G. (2012). *La batalla del libro en el primer franquismo: política del libro, censura y traducciones italianas*. Huerga & Fierro.
- Aragüez, C. (2006). La política cinematográfica española en los años sesenta: la propaganda del régimen a través del nuevo cine español (1962- 1967). *Sociedad y utopía*, 27, 77-92.

- Arbonés, J. (1995). La censura sobre les traduccions a l'època franquista. *Revista de Catalunya*, 97, 87-89.
- Arias Salgado, G. (1956). *Textos de doctrina y política de la información*. Publicaciones de la Secretaría General del Ministerio de la Información.
- Arnau, R. (2006). *La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)* [Tesis doctoral, Universitat Jaume I]. TDX Tesis Doctorals en Xarxa. <https://www.tdx.cat/handle/10803/10460?locale-attribute=ca>
- Arostegui, J. (Coord.). (2012). *Franco: la represión como sistema*. Flor del Viento.
- Argüez, C. (2005). Intelectuales y cine en el segundo franquismo: de las Conversaciones de Salamanca al nuevo cine español. *Historia del presente*, 5, 121-138.
- Argüez, C. (2006). La política cinematográfica española en los años sesenta: la propaganda del régimen a través del nuevo cine español. *Sociedad y utopía*, 27, 77-92.
- Avilés, J., Egido, A., y Mateos, A. (2016). *Historia contemporánea de España desde 1923: dictadura y democracia*. Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Augé, M. (2017). *Los "no lugares", espacios del anonimato*. Gedisa.
- Babiano, J. (1998). ¿Un aparato fundamental para el control de la mano de obra? (reconsideraciones sobre el sindicato vertical franquista). *Historia Social*, 30, 23-39.
- Babiano, J. (2005). Perspectivas globales vs. enfoques locales?: Notas sobre el trabajo y los trabajadores durante el franquismo. En A. Sabio Alcutén, C. Forcadell Álvarez. (Coords.), *Las escalas del pasado: IV Congreso de Historia Local de Aragón* (p.111-124) Instituto de Estudios Altoaragoneses: UNED - Universidad Nacional de Educación

a Distancia, Centro Asociado de Barbastro. Patronato de la UNED.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=6789>

Bacardí, M. y Godayol, P. (Eds.) (2017). *Traducció i franquisme*. Punctum.

Balfour, S. (1990). El movimiento obrero desde 1939 en España. *Working Papers: Institut de Ciències Polítiques i Socials*, 24.
https://www.icps.cat/archivos/WorkingPapers/WP_I_24.pdf?noga=1

Balfour, S. (1994). *La Dictadura, los trabajadores y la ciudad: el movimiento obrero en el Área Metropolitana de Barcelona: 1939-1988*. Alfons el Magnànim [etc.].

Barciela, C. (1998). Franquismo y corrupción económica. *Historia Social*, 30, 83-94.

Barciela, C. (2000). El mercado negro de productos agrarios en la posguerra, 1939–1953. En J. Fontana (Ed.), *España bajo el franquismo* (p. 192-205). Crítica.

Barrero, O. (1991). El reducto de la estética socialrealista (1958-1961). *España contemporánea*, 1, 7-22.

Basanta, Á. (1981). *Literatura de la postguerra: la narrativa*. Cincel.

Base de datos de películas calificadas. (2019). *Datos de la película El correo del rey*. Recuperado de la base de datos de películas calificadas.
<https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/>

Base de datos de películas calificadas. (2019). *Datos de la película Truhanes de amor*. Recuperado de la base de datos de películas calificadas. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/>

Base de datos de películas calificadas. (2019). *Datos de la película Agustina de Aragón*. Recuperado de la base de datos de películas calificadas. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/>

Base de datos de películas calificadas. (2019). *Datos de la película Señora de Fátima*. Recuperado de la base de datos de películas calificadas. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/>

Base de datos de películas calificadas. (2019). *Datos de la película La Niña de la venta*. Recuperado de la base de datos de películas calificadas. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/>

Base de datos de películas calificadas. (2019). *Datos de la película Esa pareja feliz*. Recuperado de la base de datos de películas calificadas. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/>

Base de datos de películas calificadas. (2019). *Datos de la película Alba de América*. Recuperado de la base de datos de películas calificadas. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/>

Base de datos de películas calificadas. (2019). *Datos de la película Cerca del cielo*. Recuperado de la base de datos de películas calificadas. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/>

Base de datos de películas calificadas. (2019). *Datos de la película Balarrasa*. Recuperado de la base de datos de películas calificadas. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/>

Base de datos de películas calificadas. (2019). *Datos de la película Surcos*. Recuperado de la base de datos de películas calificadas. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/>

Base de datos de películas calificadas. (2019). *Datos de la película El inquilino*. Recuperado de la base de datos de películas calificadas. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/>

Base de datos de películas calificadas. (2019). *Datos de la película Distrito V*. Recuperado de la base de datos de películas calificadas. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/>

Base de datos de películas calificadas. (2019). *Datos de la película El pisito*. Recuperado de la base de datos de películas calificadas. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/>

Base de datos de películas calificadas. (2019). *Datos de la película El cochecito*. Recuperado de la base de datos de películas calificadas. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/>

Base de datos de películas calificadas. (2019). *Datos de la película Los golfos*. Recuperado de la base de datos de películas calificadas. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/>

Base de datos de películas calificadas. (2019). *Datos de la película Plácido*. Recuperado de la base de datos de películas calificadas. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/>

Base de datos de películas calificadas. (2019). *Datos de la película Los pedigüeños*. Recuperado de la base de datos de películas calificadas. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/>

Base de datos de películas calificadas. (2019). *Datos de la película Tres de la Cruz Roja*. Recuperado de la base de datos de películas calificadas. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/>

Base de datos de películas calificadas. (2019). *Datos de la película Ha llegado un ángel*. Recuperado de la base de datos de películas calificadas. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/>

Base de datos de películas calificadas. (2019). *Datos de la película Pecado de amor*. Recuperado de la base de datos de películas calificadas. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/>

Base de datos de películas calificadas. (2019). *Datos de la película La cumparsita*. Recuperado de la base de datos de películas calificadas. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/>

Base de datos de películas calificadas. (2019). *Datos de la película Ventolera*. Recuperado de la base de datos de películas calificadas. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/>

Base de datos de películas calificadas. (2019). *Datos de la película Alma aragonesa*. Recuperado de la base de datos de películas calificadas. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/>

Base de datos de películas calificadas. (2019). *Datos de la película Tierra de todos*. Recuperado de la base de datos de películas calificadas. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/>

Barral, C. (2015). *Memorias*. Lumen.

- Bayona, G. (2002). Orden y conflicto en el franquismo de los años sesenta. *Pasado y memoria*, 1, 131-166.
- Becerra, D. (2013). Estudio preliminar. En A. López Salinas, *La mina* (p. 5-110). Akal.
- Becerra, D. (2017). *El realismo social en España. Historia de un olvido*. Quodlibet.
- Benassar, B. (1981). *Inquisición española: poder político y control social*. Crítica.
- Benet, J. (1973). *Catalunya sota el règim franquista: informe sobre la persecució de la llengua i la cultura de Catalunya pel règim del general Franco. Volum I*. Edicions Catalanes de París.
- Benet, J. (1979). *Cataluña bajo el régimen franquista*, Barcelona. Blume.
- Beneyto, A. (1975). *Censura y Política en los Escritores Españoles*. Euros.
- Beneyto, J. (1987). La censura literaria en los primeros años del franquismo. Las normas y los hombres. *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 5, 169-180.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos Interrumpidos I*. Taurus.
- Benjamin, W. (2007). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Tercera redacción. En *Obras Completas Libro I Vol II*, p. 49-86.
- Benjamin, W. (2008a). *Sobre el concepto de historia*. Abadia.
- Benjamin, W. (2008b). Experiencia y pobreza en *Obras Completas Libro II Vol I*, p. 216-222.

- Bermejo, B. (1991). La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945): un ministerio de la propaganda en manos de Falange. *Espacio, tiempo y forma. Serie V*, 4, 73-96.
- Bermúdez Montes, M. T. (2017). Narrativa, autocensura e retórica darredor dunha entrevista a Carlos Casares. *Boletín da Real Academia Galega*, 378, 205-222.
- Besteiro, C. y Rivaya, B. (2008). *Trabajo y cine. Una introducción al mundo del trabajo a través del cine*. Ediciones de la Universidad de Oviedo.
- Biescas, J. A., (1980). Estructura y coyunturas económicas. En M. Tuñón de Lara (Dtor.), *Historia de España* (Vol. 10), p. 21-164). Labor.
- Blanco, C., Rodríguez Puértolas, J., y Zavala, I. M. (2000). *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. (3ª ed.). Akal.
- Bolin, G. (24 de junio de 1961). Luis Berlanga ha terminado «Plácido», película en la que hace sus primeras armas en el cine el popularísimo «Cassen». *Blanco y Negro*, p. 78-82.
- Bonet, L. (1988). *La revista Laye, estudio y antología*. Península.
- Bonet, L. (1994). *El jardín quebrado. La Escuela de Barcelona y la cultura del medio*. Península.
- Bourdieu, P. (1988). Espacio social y poder simbólico. *Revista de Occidente*, 81, p. 97-119.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Montessor.

- Bourdieu, P. (2015). *Las reglas del arte*. Anagrama.
- Botti, A. (1992). Cielo y dinero. *El nacionalcatolicismo en España (1881-1975)*. Alianza Editorial.
- Bringas Trueba, J. M. (1962). El Plan Nacional de la Vivienda para el periodo 1961-1976. Comentarios. *Revista Arquitectura*, 47, 59-62.
<https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1959-1973/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-1962-n47-pag59-62.pdf>
- Broch, A. (2000). Sobre el concepto de realisme i realisme històric. *Caplletra*, 28, 11-18.
- Burke, P. (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Paidós.
- Cabrera, M. y Del Rey, F. (2002). *El poder de los empresarios. Política y economía en la España Contemporánea (1875-2000)*. Taurus.
- Calero, J. P. (2009). Vísperas de la revolución. El congreso de la CNT (1936). *Germinal*, 7, 97-132.
- Calvo Serer, R. (1949). *España sin problema*. Rialp.
- Campos Saz, I. (2003). *España contra España. Los nacionalismos franquistas*. Marcial Pons.
- Campos Saz, I. (2013). *Las caras del franquismo*. Comares.
- Cánovas, M. C. (2008). La construcción de la moral social franquista a través del cine y la

crítica cinematográfica durante el primer franquismo (1940-1945). En O. Aldunate e I. Heredia, (Coords.), *I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea de la Asociación de Historia Contemporánea* (p. 1-17). Universidad de Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Carr, R. (1970). *España 1808-1939*. Ariel.

Carr, R. (1998). *España 1808-1975*. Ariel.

Carr, R. y Fusi, J. (1979). *España, de la dictadura a la democracia*. Planeta.

Carr, R. y Fusi, J. (2009). *España 1808-2008* (2a ed.). Ariel.

Cartelera (18 de diciembre de 1951). *ABC*, p. 43.

Cartelera (20 de diciembre de 1951). *ABC*, p. 43.

Casanova, J. (2007). República y guerra civil. En J. Fontana, J. y R. Villares (Dtres.), *Historia de España* (Vol. VIII). Crítica.

Casanova, J. (Coord.). (2015). *40 años con Franco*. Crítica.

Casanova, J. y Gil Andrés, C. (2009). *Historia de España en el siglo XX*. Ariel.

Casetti, F. (1994). *Teorías del cine: 1945-1990*. Cátedra.

Castellet, J. M. (1957). *La hora del lector*. Seix Barral.

Castro, J. L., Pérez Perucha, J., y Aranzubia, A. (2005). *La atalaya en la tormenta: el cine de*

Luis García Berlanga. Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense.

Catalan, G. (2001). *El realismo cinematográfico español (1951-1961)* [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona].

Cazorla, A. (1998). La vuelta a la historia: caciquismo y franquismo. *Historia Social*, 30, 119-132.

Cazorla, A. (2000). *Las políticas de la victoria. La consolidación del Nuevo Estado franquista (1938-1953)*. Marcial Pons.

Cela, C. J. (1951). *La colmena*. Emecé.

Cenarro, A. (1998). Muerte y subordinación en la España franquista: El imperio de la violencia como base del 'nuevo estado'. *Historia Social*, 30, 5-22.

Cepedello, J. (2011). Del discurso imperial a la Teoría del Contrapunto: bases semiológicas para el diálogo entre civilizaciones en la obra de Edward Said. *Revista internacional de pensamiento político*, 6, 15-32.

Cerón, J. F. (1998). El cine de Juan Antonio Bardem y la censura franquista (1951-1963). Las contradicciones de la represión cinematográfica. *Imafronte*, 14, 23-36.

Champeau, G. (1988). Decir callando. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 24, 277-296.

Champeau, G. (1991). Censure, morale et écriture à l'époque du "réalisme social." *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 27(3), 139-162. <https://doi.org/10.3406/casa.1991.2598>

- Champeau, G. (1993). Tormenta de verano: el regador regado. *Compás de letras*, 2, 116-119.
- Champeau, G. (2001). Recepción de la novela realista de postguerra., En P. Aubert (Dir.), *La novela en España (siglos XIX y XX)* (p. 207-219). Casa de Velázquez.
- Champeau, G. (2014). Realismo y teatralidad: de Benito Pérez Galdós a Isaac Rosa. *Pasavento*, 2(1), 11-32.
- Champeau, G. (2020). Imaginarios y poéticas del conflicto en la narrativa de la 'generación del 50'. *Cuadernos AISPI*, 1, 15-38.
- Chartier, R. (1992). *El Mundo como Representación. Historia Cultural: entre práctica y representación*. Editorial Gedisa.
- Cirici, A. (1977). *La estética del franquismo*. Gili.
- Cisquella, G., Sorolla, J. A., y Erviti, J. L. (1977). *Diez años de represión cultural. La censura de libros durante la ley de Prensa (1966-1976)*. Anagrama.
- Cornellà-Detrell, J. (2015). La obra de James Baldwin ante la censura franquista: el contrabando de libros, la conexión latinoamericana y la evolución del sector editorial peninsular. *Represura*, 1, 32-60.
- Cruz, M. (1987). Del deterioro al desmantelamiento: los últimos años de la censura de libros. *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 5, 28-41.
- Dasilva, X. M. (2012). A censura na obra de Celso Emilio Ferreiro. *Grial*, 195, 55-75.

Dasilva, X. M. (2013). La traducción al gallego y la censura franquista. *Quaderns. Revista de Traducció*, 20, 17-29.

De Blas, J. (1999). El libro y la censura durante el franquismo: Un estado de la cuestión y otras consideraciones. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V*, 12, 281-301.

De Blas, J. (2006). La guerra civil española y el mundo del libro: censura y represión cultural (1936-1937). *Represura*, 1.
http://www.represura.es/represura_1_junio_2006_articulo2.html

De Blas, J. (2007a). La Delegación de Estado para Prensa y Propaganda, y la censura de libros. *Represura*, 2.
http://www.represura.es/represura_2_enero_2007_articulo3.html

De Blas, J. (2007b). Censura y represión, *Represura*, 3.
http://www.represura.es/represura_3_mayo_2007_articulo7.html

De Blas, J. (2017). 'La mina': vicisitudes de una investigación sobre la censura literaria en España. *Represura (Nueva época)*, 2, 56-94.
http://www.represura.es/represura_2_nueva_epoca_2017.pdf.

Decreto nº180 de 14 de enero de 1937, que crea la delegación para Prensa y Propaganda, *BOE*, núm. 89, 17 enero 1937, p. 134-135.
https://www.boe.es/diario_gazeta/comun/pdf.php?p=1937/01/17/pdfs/BOE-1937-89.pdf

Decreto de 10 de octubre de 1941 por el que se organiza los servicios de la vicesecretaría de Educación Popular de F.E.T y de las J.O.N.S., *BOE*, núm. 288, 15 octubre 1941, p. 7987-7988.

https://www.boe.es/diario_gazeta/comun/pdf.php?p=1941/10/15/pdfs/BOE-1941-288.pdf

Decreto de 28 de noviembre de 1941 por el que se reorganiza la Secretaría General de F.E.T. y de las J.O.N.S., agrupándose en cuatro Vicesecretarías los Organismos centrales del Movimiento, *BOE*, núm. 334, 30 noviembre 1941, p. 9330-9331.

https://www.boe.es/diario_gazeta/comun/pdf.php?p=1941/11/30/pdfs/BOE-1941-334.pdf

Decreto-Ley de 19 de julio de 1951 por el que se reorganiza la Administración Central del Estado, *BOE*, núm. 201, 20 julio 1951, p. 3446.

https://www.boe.es/diario_gazeta/comun/pdf.php?p=1951/07/20/pdfs/BOE-1951-201.pdf

Decreto de 26 de Julio de 1956 de la Secretaría General del Movimiento por el que se reorganizan los servicios de la Delegación Nacional de Prensa, Propaganda y Radio, *BOE*, núm 216, 3 agosto 1956, p. 5097.

https://www.boe.es/diario_gazeta/comun/pdf.php?p=1956/08/03/pdfs/BOE-1956-216.pdf

Decreto de 20 de julio de 1957, por el que se estructuran los servicios de la Secretaría General del Movimiento. *BOE*, núm. 192, 27 julio 1957, p. 635.

https://www.boe.es/diario_gazeta/comun/pdf.php?p=1957/07/27/pdfs/BOE-1957-192.pdf

Decreto de 11 de octubre de 1957 por el que se reorganiza la Delegación nacional de Prensa, Propaganda y Radio del Movimiento, *BOE*, núm. 271, 28 octubre 1957, p. 1018.

https://www.boe.es/diario_gazeta/comun/pdf.php?p=1957/10/28/pdfs/BOE-1957-271.pdf

Decreto 15/1970 de 5 de enero de 1970 por el que se sancionan las normas de estructura de la Secretaría General del Movimiento, *BOE*, núm. 5, 6 enero 1970, p. 177-178.

<https://www.boe.es/boe/dias/1970/01/06/pdfs/A00176-00178.pdf>

Decreto 708/1977 de 15 de abril, que dio estructura orgánica al organismo autónomo "Medios de Comunicación Social", *BOE*, núm. 95, 21 abril 1977, p. 8606-8607.

<https://www.boe.es/boe/dias/1977/04/21/pdfs/A08606-08607.pdf>

Del Roio, M. (2009). Gramsci y la emancipación de lo subalterno. *Revista Herramienta*.

<http://www.herramienta.com.ar/solo-en-la-web/gramsci-y-la-emancipacion-delo-subalterno>

Díaz, E. (1983). *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*. Tecnos.

Díaz, S. (2011). Imagen y relato. Notas para un debate. *Signa*, 20, 169-181.

Díez Puertas, E. (2002). *El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Laertes.

Dirección General de Seguridad [Nota de prensa]. (10 de febrero de 1956). *ABC*, p. 31.

Doménech, R. (1960). Una generación en marcha, *Ínsula*, 163, 5.

Doménech, R. (1961). Una reflexión sobre el objetivismo, *Ínsula*, 180, 6.

Domènech, X. (2010). La formación de la clase obrera bajo el franquismo. Nuevos debates, *Ayer*, 79, 283-296.

Domènech, X. (2011). Movimiento obrero y cambio político en España (1956-1977). En C. Frías Corredor, J. L. Ledesma y J. Rodrigo (Coords.), *Reevaluaciones: historias locales y miradas globales: actas del VII Congreso de Historia Local de Aragón* (p. 179-190). Diputación Provincial de Zaragoza, Institución Fernando el Católico [http://
Reevaluaciones: historias locales y miradas globales : actas del VII Congreso de Historia Local de Aragón - Dialnet \(unirioja.es\)](http://www.dipzaragoza.es/Reevaluaciones_historias_locales_y_miradas_globales_actas_del_VII_Congreso_de_Historia_Local_de_Aragón_Dialnet_unirioja.es)

Domènech, X. (2012). La clase obrera bajo el franquismo. Aproximación a sus elementos formativos. *Ayer*, 85, 201-225.

Donald (14 de noviembre de 1961). Informaciones teatrales y cinematográficas. *ABC*, p. 56.

Ducay, E. (1953). Bienvenido Mr. Marshall, *Ínsula*, 87, 11.

Ducay, E. (1953a). Italia, 1953, *Ínsula*, 88, 11.

- Ellwood, S. M. (1978). La clase obrera bajo el régimen de Franco. En P. Preston, *España en crisis: La evolución y decadencia del régimen de Franco* (p. 265-302) (1a ed. en español, corregida y aumentada). Fondo de Cultura Económica.
- Ellwood, S. M. (2000). “Falange y franquismo“. En J. Fontana (Ed.), *España bajo el franquismo* (p. 39-59). Crítica.
- Escolar, H. (1999). *Gente del libro. Autores, editores y bibliotecarios*. Gredos.
- Espinosa, F., Mir, C., Moreno Gómez, F. y Casanova, J. (2002). *Morir, matar, sobrevivir: la violencia en la dictadura de Franco*. Crítica.
- Estany, L. (2016). Els efectes de la censura franquista en la traducció catalana d'*Els nus i els morts*, de Norman Mailer. *Quaderns, Revista de Traducció*, 23, 121-131.
- Estany, L. (2018a). Literatura eròtica sota censura: *Una espía a la casa de l'amor*, d'Anais Nin". En Zaragoza Ninet, G., Martínez Sierra, J. J. y Cerezo Merchán, B. (Eds.), *Traducción, género y censura en la literatura y en los medios de comunicación* (p. 49-58). Editorial Comares.
- Estany, L. (2018b). La censura franquista en la traducció de 'Dissabte a la nit i diumenge al matí' (1967), d'Alan Sillitoe. *Anuari Trilcat*, 8, 39-51.
- Estany, L. (2021). *Del silenci a la represa. La censura en la traducció catalana durant el franquisme*. Diputació de Barcelona.

- Fernández, L. M. (1992). *El Neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela.
- Fernández Asperilla, A. (1998). La emigración como exportación de mano de obra: el fenómeno migratorio a Europa durante el franquismo. *Historia Social*, 30, 63-81.
- Fernández, J. (1998). Ideologías y evolución socioeconómica del cine del franquismo. *Tiempo y Tierra*, 6, 153-190.
- Fernández Buey, F. (2003). La contribución de Edward Said a una tipología cultural del imperio. *El Viejo topo*, 186, 49-59.
- Ferré Pavia, C. (2000). *Intel·lectualitat i cultura resistents. «Serra d'Or, 1959-1977»*. Galerada.
- Ferrer i Gironés, F. (1985). *La Persecució política de la llengua catalana: història de les mesures preses contra el seu ús des de la Nova Planta fins avui*. Edicions 62.
- Figuroa, J. A. (2005). Edward Said, la periferia y el humanismo, o tácticas para trascender el posmodernismo. *Revista Colombiana de Antropología*, 41, 205-218.
- Fleury, J. J. (1979). La ciudad en la obra novelística de Luis Romero. *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 21, 17-42.
- Florensa, M. (1 de marzo de 1958). Éxodo rural: causas y remedios. *La Vanguardia*, p. 18.
- Fontana, J. (Ed.) (1986). *España bajo el franquismo*. Crítica.

- Fontana, J. (1997). Los campesinos en la historia: reflexiones sobre un concepto y unos prejuicios. *Historia Social*, 28, 3-11.
- Fontana, J. (Ed.) (2000). *España bajo el franquismo*. Crítica.
- Fontana, J y Villares, R. (Dir.) (2010). *Historia de España* (Vol. 9). Crítica.
- Foucault, M. (1997). Los espacios otros. *Astrágalo*, 7, 83-91.
- Foucault, M. (1999). *Vigilar y castigar*. Círculo de Lectores.
- Foucault, M. (2009). *Arqueología del saber*. Siglo XXI.
- Franco Salgado-Araújo, F. (1976). *Mis conversaciones privadas con Franco*. Planeta.
- Freitas, M. P. (2008). *Represión lingüística en Galiza no século XX: aproximación cualitativa á situación sociolingüística*. Xerais.
- Frisby, D. (1992). *Fragmentos de la modernidad: teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kraucauer y Benjamin*. Visor.
- Frisby, D. (2007). *Paisajes urbanos de la modernidad*. Prometeo libros.
- Gallego Margaleff, F. J. (2014). *El evangelio fascista: la formación de la cultura política del franquismo (1930-1950)*. Crítica.

- Gallén, E. (2013). Traducció i censura teatral sota la fèrula franquista dels anys cinquanta. *Quaderns: Revista de traducció*, 20, 95-116.
- Gallén, E. (Coord.) (2015). La censura franquista y la literatura y la cultura en lengua catalana. *Represura (Nueva época)*, 1. [La censura franquista y la literatura y la cultura en lengua catalana \(upf.edu\)](http://www.upf.edu/~lengua_catalana/)
- Gallofré, M. J. (1991). *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- García Berlanga, L. (1996). Plácido y yo. *Nickel Odeón*, 3, p. 170-179.
- García Berlanga, L. y Azcona, R. (guionistas) (1961). *Plácido*. <http://www.berlangafilmmuseum.com/archivo/guiones/>>
- García Delgado, J. L. (1995). La economía española durante el franquismo. *Temas para el debate*, 12, 27-32.
- García Delgado, J. L. (2006). La economía. En García Delgado (Coord.), *Franquismo: el juicio de la historia*. Temas de Hoy.
- García Hortelano, J. (1998). *Nuevas amistades*. Planeta.
- García-Nieto, C. (1980). Guerra Civil. En M. Tuñón de Lara (Dir.), *Historia de España* (Vol. IX). Labor.

Gassol, O. (2017). El franquisme a Catalunya: intel·lectuals, cultures, llengües. Balanç i perspectives (2000–2015). *Journal of Catalan Studies*, 20, 34-63.

Gassol, O. y Sopena, M. (2017). La cultura catalana, asediada. Un balance crítico de los estudios sobre la censura franquista. *Represura (Nueva época)*, 2, 95-138.
http://www.represura.es/represura_2_nueva_epoca_2017.pdf

Gil, A. (2009). *La Censura cinematográfica en España*. Ediciones B.

Gil Gascón, F. (2021). Censurar para evitar el peligro: las censuras cinematográficas durante el franquismo, 1939-1959. *Ler Història*, 79, 17-38.

Gil Gascón, F. y Gómez García, S. (2010). Al oído de las mujeres españolas: las emisiones femeninas de Radio Nacional de España durante el franquismo (1937-1959). *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 16, 131-143.

Gil Casado, P. (1973). *La novela social española*. Seix Barral.

El gobierno usará del rigor de la ley contra los perturbadores del orden, la paz y la unidad. (11 de febrero de 1956). Pueblo, p. 1.

El gobierno usará del rigor de la ley contra los que, directa o indirectamente perturban el orden, la paz y la unidad. (11 de febrero de 1956). Arriba, p. 1.

Godayol, P. (2016). *Tres escritores censurados: Simone de Beauvoir, Betty Friedan y Mary McCarthy*. Punctum.

- Gómez, M. C., y Del Arco, M. A. (2005). El estraperlo: forma de resistencia y arma de represión en el primer franquismo. *Studia historica. Historia contemporánea*, 23, 179-199.
- Gómez Bravo, M. (2011). *La Obra del miedo: violencia y sociedad en la España franquista (1936-1950)*. Península.
- Gómez Yebra, A. A. (1993a). Radiografía de un grupo social 'Nuevas amistades'. *Compás de letras*, 2, 80-91.
- Gómez Yebra, A. A. (1993b). Cronología (anotada) de Juan García Hortelano. *Compás de letras*, 2, 34-39.
- González Ballesteros, T. (1981). *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España: con especial referencia al periodo 1936-1977*. Editorial de la Universidad Complutense.
- González Ballesteros, T. (1987). Censura cinematográfica y represión cultural. *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 5, 119-136.
- González Duro, E. (2003). *El Miedo en la posguerra. Franco y la España derrotada: la política del exterminio*. Oberon.
- González González, M. J. (2001). La economía del franquismo. En J. R. Díaz Gijón, *Historia de la España actual 1939-2000. Autoritarismo y democracia* (p. 161-194). Marcial Pons.
- Goytisolo, J. (1959). *Problemas de la novela*. Seix Barral.

- Goytisolo, J. (1959). Para una literatura nacional popular. *Ínsula*. 146, 6 y 11.
- Goytisolo, J. (1976). *El furgón de cola*. Seix Barral.
- Gracia, J. (2006). *Estado y cultura*. Anagrama.
- Gracia, J. y Ruiz Carnicer, M. A. (2001). *La España de Franco (1939-1975)*. Síntesis.
- Gramsci, A. (1981). *Cuadernos de la cárcel*. Ediciones Era.
- Grosso, A. (1984). *La Zanja*. Destino. Orbis.
- Gubern, R. (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Península.
- Gubern, R. y Font, D. (1975). *Un cine para el cadalso*. Euros.
- Guerra, A. (2001). Las heridas abiertas de la paz. Clases y escenarios sociales de la postguerra en Surcos. *Historia y Comunicación Social*, 6, 229-237.
- Hall, S. (2004). Codificación y decodificación en el discurso televisivo. *CIC: Cuadernos de información y comunicación*, 9, 215-236.
- Hall, S. y Whannel, P. (1964). *The popular arts*. Beacon Press.
- Hauser, A. (1983). *Historia social de la literatura y el arte*. Labor.

- Heine, H. (1983). *La oposición política al franquismo. De 1939 a 1952*. Crítica.
- Herederó, C. F. (1993). *Las huellas del tiempo. Cine español, 1951-1961*. Filmoteca Española.
- Herederó, C. F. (2010). Una resonante metáfora. *Cahiers du cinema España*., 40, 78.
- Hernández Sandoica, E. (2019). El presente de la historia cultural. *Cercles*, 22, 51-79.
- Hobsbawm, E. J. (1974). *Rebeldes primitivos. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*. Ariel.
- Hobsbawm, E. J. (2000). *Historia del siglo XX : 1914-1991*. Crítica.
- Hobsbawm, E. J. (2001). Inventando Tradiciones. *Historia Social*, 40, 203-214.
- Hoggart, R. (1992). *The Uses of literacy: aspects of working-class life with special reference to publications and entertainments*. Penguin Books in association with Chatto & Windus.
- El inenarrable recibimiento a los repatriados españoles* [portada]. (3 de abril de 1954). *La Vanguardia*, p. 1.
- Instituto Nacional de Emigración. (24 de enero 1958). [Anuncio]. *ABC*, p. 28.
- Instituto Nacional de Emigración. (25 de enero de 1958). [Anuncio]. *ABC*, p. 37.
- Instituto Nacional de Emigración. (28 de enero de 1958). [Anuncio]. *ABC*, p. 28.
- Instituto Nacional de Emigración. (2 de febrero de 1958). [Anuncio]. *La Vanguardia*, p. 13.

- Instituto Nacional de Emigración. (13 de febrero de 1958). [Anuncio]. *ABC*, p. 56.
- Instituto Nacional de Emigración. (12 de febrero de 1962). [Anuncio]. *ABC*, p. 58.
- Instituto Nacional de Emigración. (18 de agosto de 1962). [Anuncio]. *ABC*, p. 36.
- Instituto Nacional de Emigración. (22 de diciembre de 1962). [Anuncio]. *ABC*, p. 90.
- Instituto Nacional de Emigración. (26 de diciembre de 1962). [Anuncio]. *ABC*, p. 66.
- Instituto Nacional de Emigración. (30 de diciembre de 1962). [Anuncio]. *ABC*, p. 90.
- Jané–Lligé, J. (2013). Narrativa alemana de postguerra: autors traduïts i censura. *Quaderns. Revista de Traducció*, 20, 117-145.
- Jané–Lligé, J. (2015). Traducción, censura y construcción del discurso literario. La labor de los editores J. Janés, C. Barral y J. M. Castellet durante el franquismo. *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 20, 73–90.
- Jansen, S. (2017). Ambiguities and Imperatives of Market Censorship: The Brief History of a Critical Concept. *Westminster Papers in Communication and Culture* 7(2), 12-30. doi: <https://doi.org/10.16997/wpcc.141>
- Jordan, B. (1979). "Laye": els intel·lectuals i el compromís. *Els Marges*, 17-18, 3-26.
- Jorge, M. M. (2018). La juerga (1957), una novela inédita de Ángel María de Lera (1912-1984). *Epos*, 34, 89-118.

- Jorge, M. M. (2021). *La producción narrativa de Ángel María de Lera (1912-1984), a la luz de sus expedientes de censura*. [Tesis doctoral, UNED]. e-spacio Repositorio Institucional de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:ED-Pg-Filologia-Mmjorge>
- Julio, T. (2015). *Danton's Tod*, de Georg Buchner: Traducciones y censura en la España franquista. *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 20, 91-105.
- Jurado, J. (2011). Las pugnas de Carlos Saura con la censura franquista. *Campo de Agramante*, 15, 115-132.
- Jurado, J. (2013). Rodríguez-Moñino y Revista Española. En J. L. Bernal, V. Infantes de Miguel y M. Á. Lama (Eds.), *Rodríguez-Moñino y Revista Española* (p. 223-237). Biblioteca de Extremadura.
- Kracauer, S. (2006). *Estética sin territorio*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia; Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia; Fundación CajaMurcia.
- Kurtz, C. (1969). *El desconocido*. Planeta.
- Labanyi, J. (1999). Raza, género y denegación en el cine español del primer Franquismo: el cine de misioneros y las películas folclóricas. *Archivos de la filmoteca*, 32, 22-42.
- Labanyi, J. (2001). Música, populismo y hegemonía en el cine folklórico del primer franquismo. *Cuadernos de la Academia*, 9, 83-98.

Laforet, C. (1945). *Nada*. Destino.

Láin Entralgo, P. (1957). *España como problema*. Aguilar.

Láin Entralgo, P. (1976): *Descargo de conciencia*. Barral editores.

Larraz, F. (2014). *Letricidio español: censura y novela durante el franquismo*. Trea.

Larraz, F, y Suárez, C. (2017). Realismo social y censura en la novela española (1954-1962).
Crencida, 5, 66-95.

Lázaro, A. (2004). *H. G. Wells en España: estudio de los expedientes de censura (1939-1978)*.
Verbum.

Ley de 20 de mayo de 1941 por el que se transfieren los Servicios de Prensa y Propaganda a la Vicesecretaría de Educación de F.E.T y de las J.ON.S. que se crea por la presente Ley, *BOE*, núm. 142, 22 mayo 1941, p. 3636-3637.
https://www.boe.es/diario_gazeta/comun/pdf.php?p=1941/05/22/pdfs/BOE-1941-142.pdf

Ley de 31 de diciembre por la que se eleva a Ley el Decreto-Ley de 25 de julio de 1945 reorganizando la Subsecretaría de Educación Popular en el Ministerio de Educación Nacional, *BOE*, núm. 5, 5 enero 1946, p. 182-183.
https://www.boe.es/diario_gazeta/comun/pdf.php?p=1946/01/05/pdfs/BOE-1946-5.pdf

- Lida, C. E. (1997). ¿Qué son las clases populares? Los modelos europeos frente al caso español en el siglo XIX. *Historia Social*, 27, 3-21.
- Losada, B. (1987). Literatura gallega y censura franquista. *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 5, 57-64.
- Llinás, F. (1995). José Antonio Nieves Conde. *El oficio del cineasta*. Semana Internacional de Cine.
- Llovet, J., Caner, R., Catelli, N., Martí Monterde, A. y Viñas Piquer, D. (2005). *Teoría literaria y literatura comparada*. Ariel.
- López, F. (1995). *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*. Pliegos.
- Lukács, G. (1963). *Significación actual del realismo crítico*. ERA.
- Llorente, A. (1995). *Arte e ideología en el franquismo*. Visor.
- Marfany, J. L. (1976). Notes sobre la novel·la espanyola de postguerra. *Els Marges*, 6, 29-57.
- Marfany, J. L. (1977). Notes sobre la novel·la espanyola de postguerra. II. *Els Marges*, 11, 3-29.
- Marfany, J. L. (1977). Notes sobre la novel·la espanyola de postguerra. III. *Els Marges*, 12, 3-22.
- Mainer, J. C. (1971). *Falange y literatura*. Labor.

Mainer, J. C. (2013). *Falange y literatura*. RBA.

Mainer, J. C. (2005a). *Tramas, libros, nombres*. Anagrama.

Mainer, J. C. (2005b) Los primeros años de Revista (1952-1955): diálogo desde Barcelona.

En J. M. Desvois (Ed.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo. Homenaje a Jean-François Botrel* (p. 405-421). PILAR (Presse, Imprimés, Lecture dans l'Aire Romane).

Mainer, J. C. (2013). Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010. En G. Pontón

(Coord.), *Historia de España* (Vol. 7). Crítica.

Marco, J. (1966). Dos traducciones importantes. *Destino*, 1512, 38.

Martí Monterde, A. (2015). *El far de LØndstrup*. Universitat de València.

Martí Monterde, A. y Rosell, T. (2018). Comparatisme sense comparatistes: un projecte

obert. En A. Martí Monterde y T. Rosell (Eds.), *Comparatistes sense comparatisme: La literatura comparada a Catalunya* (p. 9-16). Universitat de Barcelona.

Martínez Cachero, J. M. (1997). *La novela española entre 1936 y el fin de siglo*. Castalia.

Martínez Rus, A. (2016). Quemando libros, salvando almas: discursos sobre la no lectura.

Cuadernos de historia contemporánea, 38, 185-195.

Martínez Tomas, A. (1961). Plácido. *La Vanguardia* 21 de octubre de 1961.

- Martins, M. V. (2011). Un modelo de propaganda nacional-sindicalista: la sección femenina de falange. En A. Barrio, J. de Hoyos, R. Saavedra (Coords.), *Nuevos horizontes del pasado: culturas políticas, identidades y formas de representación* (p. 36-51). Publican-Ediciones de la Universidad de Cantabria.
- Matas, A. (2010). *La ciudad y su trama*. Lengua de trapo.
- Mateo, A. (Ed.) (2008). *La España de los cincuenta*. Eneida.
- Mayayo i Artal, A., Lo Cascio, P. y Rúa Fernández, J. M. (2010). *Economía franquista y corrupción. Para no economistas y no franquistas*. Flor del Viento.
- Medio, D. (2014). *Funcionario público*. Artífex.
- Menéndez, A. (1991). Un testimonio médico sobre las condiciones de vida y trabajo de los mineros de Almadén en la segunda mitad del siglo XVIII: el prólogo del Catástrofe morbosos de las Minas Mercuriales de la Villa de Almadén del Azogue (1778) de José Parés y Franqués (+1798). En *Acta Hispanica ad Medicinae Scientiamque Historiam Illustrandam*. (p. 147-196).
- Merino, R. (2017). Traducción y censura: investigaciones sobre la cultura traducida inglés-español (1938-1985). *Represura*, 2, 139-163.
- Ministerio de Información y Turismo. (13 de abril de 1959). *Itinerario turístico*. NO-DO N°849B, 02:31-02:42. <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-849/1487548/>

Ministerio de Información y Turismo. (25 de mayo de 1959). *Ruta turística*. NO-DO N°855B, 03:11-05:20. <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-855/1484899/>

Ministerio de Información y Turismo. (15 de junio de 1959). *Agricultura*. NO-DO N°858A, 01:16-02:38. <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-858/1486343/>

Ministerio de Información y Turismo. (27 de julio de 1959). *Turismo en Mallorca*. NO-DO N°864B, 06:07-07:23. <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-864/1479524/>

Ministerio de Información y Turismo. (3 de agosto de 1959). *Cortes Españolas*. NO-DO N°865A, 00:29-01:58. <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-865/1479657/>

Ministerio de Información y Turismo. (28 de septiembre de 1959). *Parador turístico*. NO-DO N°873B, 05:22-06:34. <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-873/1487030/>

Ministerio de Información y Turismo. (5 de octubre de 1959). *Jornadas de migración*. NO-DO N°874B, 00:28-01:33. <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-874/1485725/>

Ministerio de Información y Turismo. (12 de octubre de 1959). *Jornadas de migración*. NO-DO N°875A, 01:20-02:03. <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-875/1485751/>

Ministerio de Información y Turismo. (12 de octubre de 1959). *Turismo y cine*. NO-DO N°875B, 01:21-02:21. <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-875/1485753/>

Ministerio de Información y Turismo. (11 de enero de 1960). *Ruta turística*. NO-DO N°888B, 00:29-01:29. <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-888/1486563/>

- Ministerio de Información y Turismo. (22 de febrero de 1960). *La cueva de Nerja*. NO-DO N°894B, 03:51-05:12. <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-894/1486462/>
- Ministerio de Información y Turismo. (29 de febrero de 1960). *Turismo*. NO-DO N°895A, 00:29-01:41. <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-895/1486484/>
- Ministerio de Información y Turismo. (30 de mayo de 1960). *Turismo*. NO-DO N°908A, 01:21-02:02. <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-908/1469132/>
- Ministerio de Información y Turismo. (4 de julio de 1960). *Nuevo parador en las cañadas tinerfeñas, una excelente edificación turística*. NO-DO N°913A, 01:15-02:01. <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-913/1470105/>
- Ministerio de Información y Turismo. (8 de agosto de 1960). *Estampas estivales*. NO-DO N°918A, 06:24-07:53. <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-918/1469155/>
- Ministerio de Información y Turismo. (28 de noviembre de 1960). *Nuevo parador*. NO-DO N°934C, 00:18-01:23. <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-934/1468807/>
- Mir Cucó, C. (2000). Justicia civil y control moral de la población marginal en el franquismo de postguerra. *Historia Social*, 37, 53-72.
- Molinero, C. (1998). Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un 'mundo pequeño'. *Historia Social*, 30, 97-117.
- Molinero, C. e Ysàs, P. (1998). *Productores disciplinados y minorías subversivas: clase obrera y conflictividad laboral en la España franquista*. Siglo XXI de España Editores.

- Molinero, C., Sobrequés i Callicó, J. y Sala, M. (Eds.) (2003). *Una inmensa prisión. Los campos de concentración y las prisiones durante la Guerra Civil y el franquismo*. Crítica.
- Montejo Gurruchaga, L. (1996). Las «limitaciones de expresión» en España durante las décadas cincuenta y sesenta: el ejemplo de dos antologías poéticas. *Epos* 12, 277-298.
- Montejo Gurruchaga, L. (2000). Blas de Otero y la censura española desde 1949 hasta la transición política Segunda parte: de que trata de España (1964) A todos mis sonetos (1977). *Revista de literatura*, 123, 155-175.
- Montejo Gurruchaga, L. (2000). Dolores Medio en la novela española del medio siglo. El discurso de su narrativa social. *Epos*, 16, 211-225.
- Montejo Gurruchaga, L. (2002). Las escritoras de los años cincuenta al margen de las tendencias dominantes. Baranda Leturio, Nieves y Montejo Gurruchaga, Lucía (Coords.). *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española*. Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Montejo Gurruchaga, L. (2004). La narrativa realista de Concha Alós. *Anuario de estudios filológicos*, 27, 175-190.
- Montejo Gurruchaga, L. (2006). Alfonso Grosso y el realismo social. Dos novelas de los inicios de los años sesenta. *Arxivum*, 56, 205-231.
- Montejo Gurruchaga, L. (2010). *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra*. Universidad Nacional de Educación a Distancia.

- Monterde, J. E. (1997). *La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine*. Ediciones de la Filmoteca de la Generalitat valenciana.
- Montiel, A. (2000). La hija del titiritero. Una lectura parcial de Surcos. En J. L. Castro y J. Pérez Perucha (Eds.), *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español* (p. 51-55). V Festival Internacional de Cine Independiente de Orense.
- Mora, J. L. (2006). El significado de la revista *Ínsula* en la cultura y la filosofía españolas del último medio siglo (1946-2000). En P. Ribas (Coord.), *Pensamiento español y latinoamericano contemporáneo II* (p. 79-112). Editorial Feijóo.
- Moradiello, E. (2000). *La España de Franco. Política y Sociedad*. Síntesis.
- Morán, F. (1971). *Novela y semidesarrollo*. Taurus.
- Morcillo, A. (2015). *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Siglo XXI.
- Moreno, F. (1999). La represión en la posguerra. En S. Juliá (Coord.), *Víctimas de la Guerra Civil* (p. 277-406). Planeta DeAgostini.
- Moreno cantano, A. C. (2007). El Ministerio de Asuntos Exteriores y la Vicesecretaría de Educación Popular: una convivencia conflictiva. La Etapa de Ramón Serrano Súñer, 1941-1942. *Historia del presente*, 9, 107-124.
- Morente Valero, F. (2011). Más allá del páramo. La historia de los intelectuales durante el franquismo. En C. Frías Corredor, J. L. Ledesma y J. Rodrigo (Coords). *Actas del VII Congreso de Historia Local de Aragón* (p. 41-76). Institución Fernando el Católico.

Muñoz González, J. (2019). En el espacio leemos el tiempo. Reflexión historiográfica para una historia del presente. *Historia Actual Online*, 48, 145-157.

Nash, M. (2015). Vencidas, represaliadas, resistentes. Las mujeres bajo el orden patriarcal franquista. En J. Casanova Ruiz (Ed.). *Cuarenta años con Franco* (p. 191-228). Crítica.

Navajas, G. (2020). Juan Goytisolo y la narración testimonial contemporánea. *Cuadernos AISPI*, 15, 133-150.

Neuschäfer, H. (1994). *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura : novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Anthropos.

[Noticia sobre huelga de la fábrica de La Maquinista Terrestre y Marítima]. (13 de abril de 1956). *La Vanguardia*, p. 18.

[Noticia-Reportaje sobre el Plan de Estabilización]. (29 de julio de 1959). *ABC*, p. 23-35.

[Noticia-Reportaje sobre el Plan de Estabilización]. (29 de julio de 1959). *La Vanguardia*, p. 3-7.

[Noticia sobre el rodaje de «Plácido»]. (24 de junio de 1961). *Blanco y Negro*, p. 81.

Núñez Díaz-Balart, M. (Coord.). (2009). *La gran represión*. Flor del Viento.

Orden de 25 de octubre de 1937, disponiendo que la censura cinematográfica pase a depender de la Delegación del Estado para Prensa y propaganda, *BOE*, núm. 370, 25 octubre 1937, p. 4013.

https://www.boe.es/diario_gazeta/comun/pdf.php?p=1937/10/25/pdfs/BOE-1937-370.pdf

Orden de 15 de julio de 1939 que establece los requisitos para la presentación a la censura de los guiones y argumentos cinematográficos, *BOE*, núm. 144, 24 mayo 1939, p. 2809.

https://www.boe.es/diario_gazeta/comun/pdf.php?p=1939/05/24/pdfs/BOE-1939-144.pdf

Orden de 9 de abril de 1940 por la que se aprueban las normas para la filmación dentro del territorio nacional, *BOE*, núm. 101, 10 abril 1940, p. 391-392.

https://www.boe.es/diario_gazeta/comun/pdf.php?p=1940/04/10/pdfs/BOE-1940-101.pdf

Orden sobre Censura Cinematográfica de 31 de marzo de 1941, *BOE*, núm. 96, 6 abril 1941, p. 393-394.

https://www.boe.es/diario_gazeta/comun/pdf.php?p=1941/04/06/pdfs/BOE-1941-96.pdf

Orden de 15 de junio de 1944 por la que se establece el título de Películas de Interés Nacional, *BOE*, núm. 175, 23 junio 1944, p. 4926.

https://www.boe.es/diario_gazeta/comun/pdf.php?p=1944/06/23/pdfs/BOE-1944-175.pdf

Orden de 28 de junio de 1946 por el que se crea la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, *BOE*, núm. 200, 19 julio 1946, p. 5716.

https://www.boe.es/diario_gazeta/comun/pdf.php?p=1946/07/19/pdfs/BOE-1946-200.pdf

Orden Ministerial de 9 de febrero de 1963 de Información y Turismo por el que se aprueban Normas de Censura Cinematográfica, *BOE*, núm. 58, 8 marzo 1963, p. 3929-3930. <https://www.boe.es/boe/dias/1963/03/08/pdfs/A03929-03930.pdf>

Orden Ministerial de Información y Turismo de 16 de febrero de 1963 que regula la censura de guiones, *BOE*, núm. 58, 8 marzo 1963, p. 3930-3931. <https://www.boe.es/boe/dias/1963/03/08/pdfs/A03930-03931.pdf>

Orden Ministerial de Información y Turismo de 20 de febrero de 1964 por la que se aprueba el reglamento de la rama de censura de la Junta de Clasificación y Censura, *BOE*, núm. 64, 14 marzo 1964, p. 3343-3345. <https://www.boe.es/boe/dias/1964/03/14/pdfs/A03343-03345.pdf>

Orden de 19 de febrero de 1975 por la que se establecen normas de calificación cinematográfica. *BOE*, núm. 52, 1 marzo 1975, p. 4313-4314. <https://www.boe.es/boe/dias/1975/03/01/pdfs/A04313-04314.pdf>

Orejudo, A. (2004). La de(con)trucción de la historia de España o metaficción historiográfica a la española: fabulosas narraciones por historias. *Tropelías*, 15-17, 333-345.

Ortega Sáez, M. (2013). *Traducciones del franquismo en el mercado literario español contemporáneo: el caso de Jane Eyre de Juan G. de Luaces*. [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona]. TDX Tesis Doctorals en Xarxa. <https://www.tdx.cat/handle/10803/123282#page=1>

- Ortego, O. (2013). Cine, realismo y propaganda falangista: un ejemplo en la revista *Primer Plano*. En M. A. Ruiz Carnicer (Ed.), *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)* (p. 277-406). Intitución Fernando El Católico.
- Oskam, J. (1991). Censura y prensa franquista como tema de investigación. *Revista de estudios extremeños*, 47(1), 113-132.
- Paulino, J. (1993). Del realismo a la realidad. *Compás de letras*, 2, 92-103.
- Payan, M. J. (2007). *La historia de España a través del cine*. Cacitel.
- Payne, M. (2002). *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Paidós.
- Pedraza, F. y Rodríguez, M. (2000). Posguerra: narradores. En F. Pedraza y M. Rodríguez, *Manual de literatura española* (Vol. XIII). Cénlit.
- Pedraza, F. y Rodríguez, M. (2007). *Las épocas de la literatura española*. Ariel
- Peña, C. (2004). Los estudios de literatura y cine en España (1995- 2003). Ensayo de bibliografía. *Signa*, 13, 233-276.
- Perales, F. (1997). *Luis García Berlanga*. Cátedra.
- Pérez Bowie, J. A. (2004). La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas reciente. *Signa*, 13, 276-300.

- Pérez Bowie, J. A. (2012). *La noche se mueve: La adaptación en el cine del tardofascismo*. Los libros de la Catarata.
- Pérez Bowie, J. A. (2015). La revista *Objetivo* (1953-1955) en el panorama cinematográfico español el realismo como resistencia. En F. Larraz (Ed.), *Estudios de literatura, cultura e historia contemporánea* (485-504). Ediciones UAM.
- Pérez del Puerto, Á. (2021). *Reprobada por la moral: la censura católica en la producción literaria durante la posguerra*. Iberoamericana.
- Pérez Ledesma, M. y Cruz, R. (Coords.) (1997). *Cultura y movilización en la España contemporánea*. Alianza Editorial.
- Pérez Perucha, J. (Ed.) (1997). *Antología crítica del cine español: 1906-1995: flor en la sombra*. Cátedra/ Filmoteca Española.
- Prada, J. (2010). *La España masacrada*. Alianza Editorial.
- Prado, B. (1986). Grandes historias de pequeñas derrotas. Jesús Fernández Santos. *Olvidos de Granada*. 13, 38-40.
- Preston, P. (2011). *El Holocausto español: odio y exterminio en la Guerra Civil y después*. Debate.
- Preston, P., Southworth, H. R., González García, M., Cooper, N. B., Esteban, J. M., Sevilla Guzmán, E., Ellwood, S. M., Giner de San Julián, S., Hollyman J. LL., y Jones, N. L. (1978). *España en crisis: La evolución y decadencia del régimen de Franco*. Fondo de Cultura Económica.

- Pueo, J. C. (2017). La novela de humor y la censura: el caso Jardiel Poncela. *Tropelías*, 1, 260-267.
- Quintana, Ll. (2016). *Caminar per la vida vella: la memòria involuntària en la literatura i l'art*. Universitat de València.
- Ramos Ortega, M. J. (Coord.) (2005). *Revistas literarias españolas del siglo XX: 1919-1975*. Ollero y Ramos.
- Real Decreto-Ley 23/1977 de 1 de Abril sobre reestructuración de los órganos dependientes del Consejo Nacional y nuevo régimen jurídico de asociaciones, funcionarios y patrimonio del Movimiento, *BOE*, núm. 83, 7 abril 1977, p. 7768-7770. <https://www.boe.es/boe/dias/1977/04/07/pdfs/A07768-07770.pdf>
- Real Decreto 596/1977 de 1 de Abril por el que se desarrolla el Real Decreto-Ley 23/1977 de 1 de abril y se crea la subsecretaría de Familia, Juventud y Deporte, *BOE*, núm. 83, 7 abril 1977, p. 7770-7771. <https://www.boe.es/boe/dias/1977/04/07/pdfs/A07770-07771.pdf>
- Rest, J. (1979). *Conceptos fundamentales de la literatura moderna*. Centro Editor de América Latina.
- Ridruejo, D. (1973). *Entre literatura y política*. Ediciones Castilla.
- Riquer, B. de (2010). La dictadura de Franco. En J. Fontana (Dtor.), *Historia de España* (Vol. 9). Crítica.
- Rivas Morente, V. (2012). El concepto de «campo cinematográfico». *ZER: Revista De Estudios De Comunicación=Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, 32, 209-220. <https://doi.org/10.1387/zer.6572>

- Roca i Girona, J. (1996). *De la pureza a la maternidad. La construcción del género femenino en la postguerra española*. Ministerio de Educación y Cultura.
- Rodrigo, J. (2005). *Campos de concentración en la España franquista, 1936-1947*. Crítica.
- Rodríguez Puértolas, J. (2008). *Historia de la literatura fascista española*. Akal.
- Rodríguez Puértolas, J. (2011). Realismo, realismos, realidad: entre espejos anda el juego, *Revista de crítica literaria marxista*, 5, 13-20.
- Rodríguez, J. C. (1974). *Teoría e historia de la producción ideológica*. Akal.
- Romero, E. (2008). «Surcos» (Una hendedura social en la historia del cine español). En C. Besteiro y B. Rivaya (Coords.), *Trabajo y cine: una introducción al mundo del trabajo a través del cine* (p. 129-148). Ediciones de la Universidad de Oviedo.
- Romero, L. (1981). *La noria*. Destino.
- Ruiz Bautista, E. (Coord.). (2008). *Tiempo de censura: la represión editorial durante el franquismo*. Trea.
- Ruiz Bautista, E. (2017). ¿Una censura católica? Censura editorial y catolicismo durante el franquismo (1939-1966). *Historia Actual Online*, 42, 71-85.
- Ruiz Carnicer, M. A., (Ed.) (2013). *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*. Institución Fernando El Católico.

- Ruiz Carnicer, M. A., Hernández Sandoica, E., y Baldó Lacomba, M. (2007). *Estudiantes contra Franco (1939-1975): oposición política y movilización juvenil*. La Esfera de los libros
- Sanchez, A. y Huertas, P. (2010). *Franquismo Vs. Franquismo. El laberinto ideológico de la dictadura. 1936-1975*. Creaciones Vincent Gabrielle.
- Saenz, H. (31 de octubre de 1951). Los estrenos Cristina y Astoria «Surcos». *La Vanguardia*, p. 15.
- Said, E. W. (1990). *Orientalismo*. Libertarias.
- Said, E. W. (1996). *Cultura e imperialismo*. Anagrama.
- Said, E. W. (2004). *El mundo, el texto y el crítico*. Debate.
- Said, E. W. (2005). *Reflexiones sobre el exilio: ensayos literarios y culturales*. Debate.
- Sánchez-Biosca, V. (Coord.). (2002). Los iconos de Franco: imágenes de la memoria. *Archivos de la Filmoteca*, 1(42-43), 8-22.
- Sánchez-Biosca, V. (2005). Políticas de la memoria. La guerra civil española en el cine y el reportaje televisivo. *Archivos de la Filmoteca*, 49, 31-53.
- Sánchez-Biosca, V. (2005). NO-DO, icono del franquismo. *Letra Internacional*, 88, 29-37.
- Sánchez-Biosca, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Cátedra.

- Sánchez-Biosca, V. (2009). Los lugares de memoria franquistas en el NO-DO. *Artcultura*, 11(18), 95-108.
- Sánchez Marroyo, F. (2003). *La España del siglo XX. Economía, demografía y sociedad*. Istmo.
- Sánchez Recio, G. y Tascón Fernández, J. (Eds.) (2003). *Los empresarios de Franco. Política y economía en España, 1936-1957*. Crítica.
- Sanz Ferreruela, F. (2012). La idea de cruzada en el cine español del primer franquismo (1938-1951). En M. P. García Cuetos, M. E. Almarcha Núñez-Herrador y A. Hernández Martínez (Coords.), *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española* (p. 407-436). Abada.
- Sanz Hoya, J. (2013). Falangismo y dictadura. Una revisión de la historiografía sobre el fascismo español. En M. A. Ruiz Carnicer (Ed.), *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)* (p. 25-60). Institución Fernando el Católico.
- Sanz Villanueva, S. (1980). *Historia de la novela social española (1942-1975)*. Alhambra.
- Sanz Villanueva, S. (1993). La doble fâcies de García Hortelano. *Compás de letras*, 2, 73-79.
- Sanz Villanueva, S. (2010). *La novela española durante el franquismo*. Gredos.
- Sarasúa, C. y Molinero, C. (2008). Trabajo y niveles de vida en el franquismo. Un estado de la cuestión desde una perspectiva de género. *Working Papers* (Universitat Autònoma de Barcelona. Unitat d'Historia Econòmica), 3, 1-29.

- Sesma, N. (2004). Propaganda en la alta manera e influencia fascista. El Instituto de Estudios Políticos (1939-1943). *Ayer*, 53, 155-178.
- Sesma, N. (2005). La construcción del discurso europeísta del franquismo desde el Instituto de Estudios Políticos (1948-1956). *Historia contemporánea*, 30, 159-178.
- Sevilla Guzmán, E. (1978). El campesinado en el desarrollo capitalista español (1939-1975). En P. Preston, *España en crisis: La evolución y decadencia del régimen de Franco* (p. 183-216) (1a ed. en español, corregida y aumentada). Fondo de Cultura Económica.
- Sevillano Calero, F. (1999). Cultura, propaganda y opinión en el primer franquismo. *Ayer*, 33, 147-166.
- Sevillano Calero, F. (2002) Propaganda y dirigismo cultural en los inicios del "nuevo Estado", *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea*, 1, 81-110.
- Sevillano Calero, F. (2004). *Exterminio. El terror con Franco*. Oberon.
- Silvestre, J. y Serrano J. E. (2012). La representación en el cine de la integración de los inmigrantes rurales en las ciudades: el pesimismo de *Surcos* (1951). *Ayer*, 12, 91-116.
- Simbor, V. (2000). La narrativa del realismo social. *Caplletra*, 28, 87-120.
- Sinova, J. (1989). *La Censura de prensa durante el franquismo: 1936-1951*. Espasa-Calpe.

- Sobejano, G. (2005). *Novela española de nuestro tiempo 1940-1974 (En busca del pueblo perdido)*.
Mare nostrum.
- Soldevila-Durante, I. (1967). La novela española actual (Tentativa de entendimiento).
Revista Hispánica Moderna, 1-2, 89-108.
- Somolinos, C. (2019). Las mujeres hacemos fuerza, aunque los hombres quieran negarlo: el trabajo doméstico bajo el franquismo en la narrativa social de Dolores Medio.
Kamchatka, 14, 223-244.
- Sopena, M. (2013). Con vigilante espíritu crítico. Els censor en les traduccions assagístiques d'Edicions 62. *Quaderns. Revista de Traducció*, 20, 147-161.
- Soto, Á. (1998). Huelgas en el franquismo: Causas laborales consecuencias políticas.
Historia Social, 30, 39-61.
- Spivak, G. C. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*. 39,
297-368.
- Suárez, A. (2001). Implantación y desarrollo de los estudios de Economía de la Empresa en la universidad española. *Cuadernos de Gestión*, 1(1), 143-150.
- Sueiro, D. (1976). *La criba*. Círculo Amigos de la Historia.
- Thompson, E. P. (1979). *Tradicón, revuelta y consciencia de clase. Estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*. Crítica.

- Thompson, E. P. (1989). *La Formación histórica de la clase obrera en Inglaterra, 1780-1832*. Crítica.
- Thomàs, J. M. (2001). *La Falange de Franco*. Plaza y Janés.
- Thomàs, J. M. (2011). *Los fascismos españoles*. Planeta.
- Torre, C. F. (2008). Matizar el pasado: el cine histórico de la autarquía. En M. Gloria Camarero Gómez, V. de Cruz Medina, Beatriz de las Heras Herrero, *Actas del I congreso de Historia y Cine* (pp. 552-568). Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología. [http://:ICTMU - Primer Congreso Internacional de Historia y Cine \(uc3m.es\)](http://:ICTMU - Primer Congreso Internacional de Historia y Cine (uc3m.es))
- Torrealdai, J. M. (1987). Censura y literatura vasca. *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 5, 65-98.
- Torrealdai, J. M. (1995). *La censura gubernativa y el libro vasco (1936-1983): análisis de los informes de lectorado*. Universidad de Deusto.
- Torrealdai, J. M. (1999). *La censura de Franco y el tema vasco*. Fundación Kutxa.
- Townson, N. (Ed.) (2009). *España en cambio. El segundo franquismo 1959-1975*. Siglo XXI.
- Tuñon de Lara, M. (1970). *Medio siglo de cultura española 1885-1936*. Tecnos.
- Tuñon de Lara, M. (1986). *El movimiento obrero en la historia de España*. Sarpe.

- Tuñón de Lara, M. (1999). *Historia de España*. Ámbito.
- Tuñón de Lara, M. y Biescas, J. A. (1980). España bajo la dictadura franquista: 1939-1975. En M. Tuñón de Lara (Dtor.), *Historia de España* (Vol. 10). Labor.
- Tuñón de Lara, M., Valdeón, J. y Domínguez Ortiz, A. (1991). *Historia de España*. Labor.
- Tusell, J. (1989). *La España de Franco*. Historia 16.
- Tusell, J. (1996). *La dictadura de Franco*. Altaya.
- Tusell, J. (2005). Dictadura franquista y democracia. En J. Fontana y G. Pontón (Dtres.), *Historia de España* (Vol XIV). Crítica.
- Twomey, L. A. (2012). *Hemingway en la crítica y en la ficción de la España de postguerra*. Publicacions de la Universitat de València.
- Universitat de Barcelona. CRAI (2020). Citar i fer llistes de referències amb APA (APA 7th ed.) [text]. Curs 2020-21. Universitat de Barcelona. <http://hdl.handle.net/2445/171291>
- Uribarri, I. (2009). Filosofía, traducción y censura. *Represura*, 6. http://www.represura.es/represura_6_marzo_2009_articulo2.html
- Uribarri, I. (2013). Censura(s) en la traducción al/del vasco. *Quaderns*. 20, 31-45.
- Vadillo, D. (2011). Gabriel Arias Salgado o el integrismo censor. *Represura*, 7. http://www.represura.es/represura_7_febrero_2011_articulo8.html
- Valiente, C. (1998). La liberalización del régimen franquista. La ley 22 de julio de 1961 sobre derechos políticos, profesionales y de trabajo de la mujer. *Historia Social*, 31, 45-65.

- Vallverde, F. (2013). La traducció i la censura franquista: la meva experiència a Edicions 62. *Quaderns. Revista de Traducció*, 20, 9-16.
- Van den Hout, L. M. (2007). La censura y el caso de Manuel de Pedrolo. Las novelas 'perdidas'. *Represura*, 4. http://www.represura.es/represura_4_octubre_2007_articulo1.html
- Vega Sombria, S. (2011). *La política del miedo. El papel de la represión en el franquismo*. Crítica.
- Vilrdell, L. (Ed.) (2016). *Traducció i censura en el franquisme*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Villanueva, D. (1994). *Estructura y tiempo reducido en la novela española*. Anthropos.
- Villanueva, D. (2004). *Teorías del realismo literario*. Biblioteca Nueva.
- Villares, R y Moreno, J. (2009). Restauración y Dictadura. En J. Fontana y Villares (Dirs.), *Historia de España* (Vol. 7). Crítica/Marcial Pons.
- Viñas, A. (2015). *La otra cara del caudillo*. Crítica.
- Viñas Piquer, D. (2007). *Historia de la crítica literaria*. Ariel.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Península.
- Williams, R. (1997). *Solos en la ciudad: la novela inglesa de Dickens a D.H. Lawrence*. Debate.

Williams, R. (2001a). *El Campo y la ciudad*. Paidós.

Williams, R. (2001b). *Cultura y sociedad: 1780-1950: de Coleridge a Orwell*. Nueva Visión.

Zumalde, I. (1997a). Surcos. En J. Pérez Perucha. (Ed.), *Antología crítica del cine español, 1906-1995* (p. 294-296). Cátedra/Filmoteca Española.

Zumalde, I. (1997b). Plácido. En J. Pérez Perucha. (Ed.), *Antología crítica del cine español, 1906-1995* (p. 501-503). Cátedra/Filmoteca Española.