

elimine [...]. Ocuparse del pan y del trabajo y todavía ocuparse del alma".²¹ También Aub hubiera suscrito estas palabras (eso sí, quizá despojadas de la apelación cristiana que implican): su obra es una de las atalayas que nos

permiten percibir la vivencia española de una intemperie que, más allá de la coraza de silencios y mentiras del franquismo, sobrecogía a la literatura universal.



PICASSO
1912
51

21 "Una nuova cultura", en *Il Politecnico*, antología a cura di Marco Forti e Sergio Pautasso, Milán, Rizzoli, 1975, pp. 55-57 (traducción mía, J. C. M.). El recuerdo de Vittorini puede verse en el volumen póstumo de Max Aub, *Cuerpos presentes*, ed. cit., pp. 127-130.

La resistencia cultural en la España de los sesenta.

Max Aub como vínculo

María Fernanda Mancebo

Universitat de València

A Manuel Vázquez Montalbán

En el Curso "Encuentros de la Historia y la Literatura: Max Aub y Manuel Tuñón de Lara" ya publicado,¹ realicé una aproximación a los escritores y poetas que asistieron al Congreso Cultural de La Habana en 1968. Llegué a la conclusión de que, aunque no todos (las excepciones podrían ser Blas de Otero, Gabriel Celaya, Alfonso Sastre), la mayoría había evolucionado desde una postura muy crítica respecto al régimen franquista que se manifestó a través de la novela o poesía social o realista, hasta posiciones más suavizadas en el final de los años sesenta, de las cuales puede ser cumplido ejemplo la *Antología* de José M^a Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970). Este cambio pudo tener que ver con la distanciada relación que mantuvieron los españoles con Max Aub en el propio Congreso —las escasas conversaciones con Barral, la elusión de los novelistas del exilio en el caso de la conferencia de Castellet que tanto dolió al autor de *Enero en Cuba*—. Finalmente queda evidenciado en el testimonio de Aub en *La gallina ciega*, o en las anotaciones de sus *Diarios*. Puede pensarse que actitudes estéticas o estilísticas nada tengan que ver con ideas políticas y, efectivamente, debe reconocerse que obras faltas de compromiso pueden estar expresadas en sonetos y rimas de gran valor —el garcilasismo por ejemplo, contra el que se rebeló la poesía social de la

postguerra—, pero no trato aquí de presentar un debate de este género. En todo caso si alguien conocía más o menos exactamente la cultura del exilio, eran ellos, esta resistencia del interior, y si alguien estaba al corriente de sus trabajos y sus problemas, eran los intelectuales del exilio, entre ellos Max Aub. Pero, sea cual fuere el matiz de la postura política de los asistentes a Cuba, el hecho es que estaban allí y precisamente por su significación de disidentes, algunos desde los años cincuenta-sesenta, otros incluso defensores de la República en la guerra civil. Postura que mantendrían —rebeldía, insatisfacción— en la década de los setenta, hasta la muerte de Franco y que con el paso de los años se presentaría más matizada y más compleja como estudia Gabriel Plata.²

Algunos se habían exiliado —en un segundo exilio tan indeseado como el de 1939—: Juan Goytisolo, Antonio Ferrer, Víctor Fuentes o López Pacheco. Otros se habían quedado sometidos a la censura previa o "a posteriori", después de la ley Fraga de 1966, en todo caso sin ninguna libertad de expresión, lo que suponía secuestro o prohibición de representar obras, suspensión de recitales, multas, obstáculos de toda clase y un deterioro manifiesto de cualquier expresión cultural. Es por ello que tratan de publicar fuera de España y aparecen editoriales y revistas como *Ruedo Ibérico* y *Cuadernos de Ruedo Ibérico* en

1 *Encuentros de Historia y Literatura. Max Aub y Manuel Tuñón de Lara*, ed. M^a. F. Mancebo, Valencia, Biblioteca Valenciana, Generalitat Valenciana, 2003.

2 G. Plata Parga, *La razón romántica. La cultura política del progresismo español a través de "Triunfo"* (1962-1975), Madrid, Biblioteca Madrid, 1999.

París, creación de José Martínez y otros exilados, para dar voz a los españoles disidentes del interior.³

Me voy a centrar en los inicios de esta resistencia hacia los años cincuenta, que se prolonga durante dos décadas, partiendo de los asistentes a Cuba. Entre los participantes se encontraban los intelectuales, artistas o miembros de profesiones liberales más significativos y de distintos matices políticos aunque predominaban los próximos al partido comunista.

Había médicos conocidos por su talante liberal: José Aumente, Santiago Dexeus, Rosario García Verde, Carlos Sumpons; directores de cine: Bardem, Francisco Regueiro y Antonio Eceiza; escritores, poetas y dramaturgos: Carlos Barral, José Manuel Caballero Bonald, José María Castellet, Celaya, Blas de Otero, Amparo Gastón, Jaime Gil de Biedma, Luis Goytisolo, Javier Pradera, Alfonso Sastre, Francisco Mota, José A. Valente, Félix Grande, Jorge Semprún, Francisco Fernández Santos; pintores: Antonio Saura, Eduardo Arroyo; profesores universitarios: José Luis Escotado, Eloy Terrón, Federico Álvarez, Adolfo Sánchez Vázquez; un cantautor: Raimon... aunque no todos aparecen en el libro de Aub.⁴

Los símbolos de oposición más significativos en este trabajo serán en el interior aquellos que colaboraban en las revistas *Triunfo*, *Ínsula*, *Primer Acto*, *Objetivo...* y en el exterior la editorial y revista *Ruedo Ibérico*, el *Boletín* de la Unión de intelectuales españoles en México, que comienza en 1956, *Las Españas*, la revista *Ibérica...* Contamos también con las crónicas de la rebelión universitaria y la obra de los propios protagonistas, bien sean escritores, artistas plásticos o cantautores.

Escritores, poetas y dramaturgos

Aunque este aspecto ya lo apunté en el mencionado *Encuentro* voy a insistir algo más en el grupo de Madrid, que carece, por ahora, de estudios semejantes a los de Laureano Bonet y Carme Riera para la escuela de Barcelona y parece reclamar una tesis doctoral.

Como en todos los sectores, durante los años cuarenta el golpe de la guerra y la represión subsiguiente, apenas dejó revivir lo que llamamos cultura de la resistencia. Como excepción se suele citar *La familia de Pascual Duarte* (1942) de C. J. Cela, inicio de la novela realista en su versión tremendista *Hijos de la ira* (1944) de Dámaso Alonso, obra que le redimía, en la opinión de los exiliados, incluido Max Aub, y de la oposición interior, de toda su trayectoria posterior (especialmente de su propaganda del franquismo en Latinoamérica como colaborador del Instituto de Cultura Hispánica). En 1946 la censura rechazó ya *La colmena* que por fin se publicó en Buenos Aires en 1951. También Delibes, Carmen Laforet y otros publican, pero no se puede considerar que pertenezcan a la tradición resistente en sentido estricto.⁵ No voy a entrar en los problemas de censura que han sido repetidamente estudiados y denunciados,⁶ (por ejemplo por Juan Goytisolo, en *El furgón de cola*, "Los escritores españoles frente al toro de la censura"), pero es evidente que toda creación cultural fuera cine, teatro, novela, artes plásticas, revistas estuvo condicionada al menos hasta 1966 por la censura previa y, después de la Ley Fraga, por la autocensura y la censura "a posteriori".

3 Véase la tesis doctoral inédita y diversos trabajos de Aránzazu Sarría Buil. Y Albert Forment, *José Martínez: la epopeya de Ruedo Ibérico*, Madrid, Anagrama, 2000. Otras editoriales y publicaciones se verán a lo largo del trabajo.

4 Damián Pretel "Cultura y Revolución. Notas al Congreso Cultural de La Habana", *España Republicana*, La Habana, año XXX, 648, (febrero 1968), p.

6. Agradezco a Jorge Domingo esta información que me ha permitido completar la lista de los asistentes.

5 Esta última especialmente, galardonada en 1944 con el premio Eugenio Nadal por su novela *Nada*, sorprende con la conversión al catolicismo más ortodoxo de la protagonista en su siguiente obra, *La mujer nueva*, ambas publicadas en Editorial Destino, 1945 y 1955 respectivamente. Respecto a Cela es obligado reseñar su ambigua postura ideológica que le permitía al mismo tiempo ser censor del régimen.

6 M. L. Abellán, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península, 1980. R. Gubern, *La Censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, ediciones Península, Barcelona, 1981. Y con Domènech Font, *Un cine para el cadalso*, Barcelona, Euros, 1975.

Ya en los años cincuenta empieza a escribir el grupo conocido como “los niños de la guerra”: Carmen Martín Gaité, Ignacio Aldecoa, Alfonso Sastre, Rafael Sánchez Ferlosio, Medardo Fraile, Jesús Fernández Santos, Luis Martín Santos, Juan Benet; y en Barcelona: Ana María Matute, José Agustín Goytisolo y un poco más tarde su hermano Juan. ¿Se pueden considerar resistentes? Seguramente no; algunos lo serán con el tiempo, pero en principio, y tal como lo interpreta Rafael Conte:

Esta generación de los niños de la guerra se esforzará, de muy diversas maneras, en buscar sus raíces, su tenebroso y reciente pasado, que afectó a su infancia de manera determinante, pero negándoles la claridad, la verdad, la transparencia. Todos estos niños despertaban a la vida en unos años sombríos, repletos de olvido, y quién más quién menos se esforzaba en bucear en aquel pretérito ominoso en busca de las raíces perdidas y extraviadas, que parecían haber perecido en la reciente guerra de la que nadie hablaba, al menos en presencia de los niños.⁷

Es decir, aludían a su inmediato pasado, algunos ni siquiera eso, escribían sobre su presente, como Carmen Martín Gaité en *Entre visillos*, pero no se planteaban todavía la crítica ni la disidencia.

La misma Carmen Martín dirá, pero ya en 1969,

La guerra casi nadie la mentaba entonces, ni para bien ni para mal, si bien en nuestras casas resultaba este silencio de las pesadumbres por tantas catástrofes y del deseo de conjurarlas, [...] en la Facultad era poco o nada sintomático, un rasgo de inconsciencia propio de la edad que teníamos. No eran tiempos de politización como ahora (1969), sino de olvido⁸.

Pero muchos de ellos luego serán llamados—aunque algunos rechacen este encasillamiento— además de niños de la guerra, generación de los cincuenta o del medio siglo

y, simplificando, se distinguirán dos grupos: “la escuela de Barcelona” o literatura del sándalo y “la escuela de Madrid” o literatura de la berza, para señalar respectivamente a los Goytisolo, Barral, Castellet, Caballero Bonald, Gil de Biedma, Gabriel Ferrater, Costafreda o bien a los García Hortelano, Ferres, Zúñiga, Grosso, López Salinas o López Pacheco. Todos ellos, así como los poetas antes mencionados, representan sin duda, con su obra y con su actitud vital, una contestación al régimen evidente. Sobre los primeros no insisto pues se ha tratado en numerosas ocasiones; acerca del grupo de Madrid y siguiendo a Santos Sanz Villanueva,⁹ tomo algunas notas de José Antonio Fortes y Manuel Vázquez Montalbán. Este último en su obra *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*,¹⁰ sitúa el espacio y el tiempo:

Quizá sea en [...] los años 1951-1952-1953, cuando empiezan propiamente los famosos años cincuenta desde una óptica cultural, porque es a partir de entonces cuando empiezan a aparecer productos y proyectos culturales respaldados por minorías que se fueron ampliando a lo largo de dos décadas [...] Uno de los frutos de esta presión social hacia nuevos horizontes es, creo yo, la aparición de la promoción intelectual crítica que se fragua en España en los años cincuenta, expresión vanguardista a manera de crítica del gusto total del franquismo [...] La vanguardia de los años cincuenta lo fue en un doble plano: el ideológico y el estético [...] Nosotros tuvimos la suerte de dar la mano [...] a un bloque de intelectuales y artistas críticos [...] que habían descubierto trabajosamente [...] la mentira estética y política del franquismo [...] el realismo social era una literatura de resistencia, que trataba de filtrar mensajes críticos contra el franquismo y una visión alternativa de la realidad falsificada por la cultura oficial [...] [pero] a mis ojos la respuesta cultural del realismo social, especialmente en literatura, se había hecho a costa de un cierto empobrecimiento y menosprecio de lo

7 El texto de Conte en el prólogo a C. Martín Gaité, *Entre visillos*, Barcelona, Círculo de lectores, 1984, p. III.

8 C. Martín Gaité, *Esperando el porvenir*, Madrid, Siruela, 1994.

9 *Historia de la novela social española (1942-1975)*, 2 vols. Madrid, Alhambra, 1980, pp. 319 y ss. Agradezco las conversaciones y libros de Manuel Amat y Jesús Martínez Guerricabeitia.

10 Barcelona, Crítica, 1998, pp. 66-67 y 127.

literario...la urgencia política por encima del rigor estético...

Por su parte, Fortes caracteriza el inicio del grupo de Madrid con algunos rasgos:

1- Ambos, Madrid y Barcelona, proceden de sendas revistas. Pero mientras Barcelona parte de *Laye* —falange—, Madrid lo hace de *Revista Española* (1953), lanzada por Antonio Rodríguez Moñino en apoyo de jóvenes valores no politizados aún y que fue dirigida por Ignacio Aldecoa, Jose María de Quinto y Alfonso Sastre (éste quizá el más inquieto políticamente). *Revista Española* y su brazo editorial Castalia, a su juicio, “se mueven en una zona de asepsia académica universitaria, donde domina la atalaya del elitismo del saber, de la literatura, del arte y sus relaciones de amigos entrañables y sensibles, abiertos a todo lo bello y verdadero”.¹¹

2- Tales posiciones, según Martín Gaité, dejaban el espacio de las contiendas político-literarias para las revistas oficiales del SEU, *La Hora* y *Acento Cultural*, y en Barcelona *Laye*.

3- Desde este falangismo (*Laye*, *Acento*) de universitarios es “desde donde se comienza a elaborar las reflexiones y teorías” de un objetivismo-realismo, de un arte social y popular.

4- Las distancias entre Madrid y Barcelona se fundan no en Laín sino en Ortega.

5- Los catalanes estuvieron mucho más apoyados editorialmente. Primero *Laye* y después Seix-Barral con la operación meditada de lanzamiento editorial. Los madrileños sólo tenían tertulias, y algún espacio en *Acento*, *Estafeta* e *Ínsula*.

6- Cuando en 1959 se inician los contactos de Castellet y Barral con Madrid, éstos estaban en solitario y su producción iba en todo caso a Barcelona, bien camino del premio *Sésamo*, bien del *Nadal*. Pero cuando una “nueva literatura [...] toma cuerpo en Barcelona [...] (exceptuando a los hermanos Goytisolo), la carga humana y de escritura

[...] ha de recabarse de los medios intelectuales de universitarios madrileños, incluyéndose en estos la presencia —numérica y cualitativa— de los emigrantes culturales”, como Alfonso Grosso por ejemplo.

Salvando las individualidades, la obra del grupo objetivista-realista de Madrid y algún catalán (Goytisolo, Marsé) ya con ciertas experiencias, tiene en común: fechas de nacimiento próximas; supuestos éticos, ideológicos y literarios comunes; textos teóricos y críticos y la pretensión de que la literatura sirviera de revulsivo político. En su compromiso de mostrar la realidad tal como es, no se preocupan demasiado de los aspectos formales (de aquí la crítica de Vázquez Montalbán en el texto antes transcrito).

Desaparece el narrador y surge el diálogo como hilo conductor (Juan García Hortelano: *Nuevas amistades* y *Tormenta de verano*). El personaje suele ser modélico y, las más de las veces, colectivo.

Se perciben las influencias del cine neorrealista italiano, de la novela americana, y menos del *nouveau roman*. Además y sobre todo, la literatura pasa a cobrar la función de informar lo que ocultan los medios de comunicación.

Inicia la tendencia *Los bravos*, de Jesús Fernández Santos, *El fulgor y la sangre*, de Aldecoa, y *Juegos de manos*, de J. Goytisolo, todas publicadas en 1954. Pero el más representativo es *El Jarama*, 1956, de Rafael Sánchez Ferlosio, obra en la que más claramente se manifiesta el protagonista colectivo.

En la misma generación se da el neorrealismo y lo propiamente crítico social, tanto que, de hecho, lo primero da paso a lo segundo. Los neorrealistas son como una primera fase de la novela social, incluso en algunos casos las novelas participan de una y otra tendencia a veces con matices difíciles de clasificar como en el caso de *El balneario* (1955) *Entre visillos* (1958) y *Ritmo lento* (1963) de Carmen Martín Gaité. La novela social estaría representada por García Hortelano, *Nuevas amistades*

11 A. Grosso, *La zarza*, edición de José Antonio Fortes, Madrid, Cátedra, 1982. Prólogo, pp. 52 y ss.

(1959) y *Tormenta de verano* (1962). Por Antonio Ferres, *La piqueta* (1954) y *Caminando por las Hurdes*, escrita con López Salinas (1960), de este mismo y en el mismo año *Lamina*. Juan Eduardo Zúñiga, Jesús López Pacheco, *Central eléctrica* (1958) y Alfonso Grosso, *La zanja* (1961), son los más conocidos. Dejo los catalanes como Marsé que también publicaría en 1960 *Encerrados con un solo juguete*.

Unos denuncian la situación del obrero, otros la vida rural y los campesinos. *La piqueta* muestra la injusticia en los suburbios frente al poder económico y las nuevas construcciones, donde las familias son desplazadas por la especulación del suelo.

En todo caso y desde el punto de vista de la calidad, por lo que yo he leído, coincido con la opinión de Vázquez Montalbán.

En los primeros sesenta empieza el cambio sin dejar la denuncia, pero como dirá Shirley Mangini, “el año 1962 marca el principio del final del movimiento social realista en la literatura”.¹² *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos en este mismo 1962 (aunque yo tengo la fecha de edición 1961 y esta incertidumbre manifiesta también S. Sanz Villanueva), iniciaría el proceso e “introducía una cuña en el monolítico sistema del realismo al uso que terminaría por socavar su estética”¹³. Han variado las circunstancias económico sociales, los planes de desarrollo van dando sus frutos, la emigración y el turismo transforman la vida de los españoles-as. Remito al capítulo IV de la autora mencionada que proporciona agudamente las claves para entender esta ruptura. Pero se puede afirmar que desde 1966-1967 el realismo social está

acabado. Con Juan Benet, *Volverás a región* (1967), *Señas de identidad* (1966) del segundo Goytisolo y *Últimas tardes con Teresa* (1965) de Marsé se confirma el cambio de orientación. No obstante, “la ruptura con el realismo social fue menos visible en la poesía ... [tal vez] porque la naturaleza de la poesía como vehículo expresivo es distinta de la novela...”.¹⁴

En Barcelona algunos unieron esa repulsa al franquismo a cierto snobismo o bohemia que les hacía beber, vivir de noche, reunirse en las playas que pusieron “de moda” en la Costa Brava, Calafell o Cadaqués. Con la cierta pretensión de “escandalizar al burgués”. Con la vibrante necesidad de vivir en la máxima libertad, como refleja el catálogo de la exposición *Gauche Divine*.

La ironía que lleva en sí misma la apelación, *gauche divine*, que aplicó por vez primera Joan de Sagarra a una serie de personas de la Barcelona de los sesenta, nos dice mucho de cómo eran aquellos seres que la componían y de cómo se veían a sí mismos: “De izquierdas eran todos si por izquierda entendemos el amplio espectro que iba desde los comprometidos políticamente con partidos políticos, hasta aquellos que se consideraban simplemente demócratas sin especificar ni especificarse cuál era y cuál habría de ser en el futuro su ideario”.¹⁵

Colita, los hermanos Oriol y Xavier Miserachs, Beatriz de Moura, Teresa Gimpera, Romà Gubern, Ana M^a y Terenci Moix, Rosa Regás. Con ellos estaban a veces Carlos Barral, Castellet, Gil de Biedma y el Goytisolo mayor, pero no es ésta la resistencia más representativa, aunque todos con su juventud, su inconformismo, su trabajo, fueron parte de una década, los sesenta, si no

12 S. Mangini, *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1987, p. 141. Es interesante también, aunque cronológicamente el contenido sea anterior, el reciente libro de Jordi Gracia, *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Barcelona, Anagrama, 2004. Así como los anteriores *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*, Toulouse, Publications du Mirail, 1966 y en colaboración con M. A. Ruiz Carnicer, *La España de Franco. Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2001.

13 S. Sanz Villanueva, *Historia de la novela... II*, p. 839.

14 S. Mangini, *Rojos y rebeldes*, p. 155.

15 R. Regás “La Gauche Divine”, *Gauche Divine*, Madrid, Lunwerk, 2002, p. 13.

prodigiosa, sí al menos interesante en el panorama cultural del franquismo oficial. También crítico de esta *gauche divine* fue en Madrid Manuel Vicent, con su *Jardín de Villa Valeria*.¹⁶

Pero en fin. Si la novela parece agotada en su aspecto más crítico-realista los dramaturgos, algunos al menos continúan en la brecha.

En el apartado referido al teatro voy a tratar de dos autores que, a mi entender, representan dos formas o fórmulas de “resistencia cultural”. Son dos propuestas que dibujan actitudes similares pero con trayectorias distintas: José Monleón, crítico y ensayista pero también autor dramático, y Alfonso Sastre dramaturgo que, a pesar de la edición de sus obras completas, no ha tenido tanta presencia en los escenarios. Soy consciente de que dejo a otros autores como José Sanchis Sinisterra, que inició su obra en plenos años sesenta y funda su teatro fronterizo en Barcelona, en 1977, pero ha sido estudiado por Manuel Aznar Soler, y a él remito.¹⁷

58

Acabaré este apartado con la referencia a una empresa cultural valenciana a la que me siento muy ligada, al menos como espectadora: el Valencia Cinema o Studio S.A. en sus comienzos. Autores, actores, directores y público también fuimos disidentes en los años sesenta y setenta. Aquí he de dar las gracias a Enrique Herreras, que con sus estudios me ha facilitado enormemente la tarea. Y quiero apuntar que con Monleón, Herreras y este mismo Congreso declaramos que no nos damos por vencidos en la sensata tarea de seguir luchando por “OTRA NUEVA CULTURA”. Y en seguir diciendo NO a la GUERRA de IRAK, “NO, EN MI NOMBRE”.¹⁸

José Monleón

“Las personas como Monleón no están de moda en el 2002”, decía Núria Espert. Y es cierto, como se deduce de un examen somero de su trayectoria.

Según es sabido, Monleón es valenciano (Tavernes de la Vallidigna, 1927) y es también “un niño de la guerra”, la nuestra por antonomasia, que le dejó unos recuerdos imborrables como el de su padre preso en el Seminario de Gerona y las atrocidades propias de la derrota republicana, el paso de la frontera, etc. Después ya en Valencia, estudia derecho y trabaja como abogado en un bufete que le permitía vivir, pero no le satisfacía. Desde los tiempos de la facultad había tomado contacto con el teatro y ya ejerciendo actuaba como crítico de cine y teatro en Radio Nacional. Pero como dice Herreras “ha estado siempre donde quería” de forma que como no le gustaba su trabajo y el ambiente de Valencia, marcha a Madrid con tres cartas de recomendación de las que sólo le valió la dirigida a José A. Ezcurra quién le dio trabajo en su revista *Triunfo* donde empezó a abrirse paso como crítico de teatro y ensayista.

Al mismo tiempo ya se había presentado a las pruebas de la Escuela de Cine donde fue aceptado, y empezó a asistir a las clases. Un poco más tarde, con el soporte también de Ezcurra, dirige *Primer Acto* que comienza en 1957, y algo después *Nuestro Cinema*. Su biografía discurre paralela a la situación política que nunca admite y combate de la forma que mejor sabe —el teatro—.

¹⁶ Alfaguara, Madrid, 1996.

¹⁷ J. Sanchis Sinisterra, *Naque. ¡Ay Carmela!*, edición de M. Aznar Soler, Madrid, Cátedra, 1991.

¹⁸ E. Herreras, *José Monleón. Un viaje (real) por el imaginario*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2002. Con los atentados del 11 de marzo de 2004 en Madrid, ha quedado trágicamente clara la inmensa razón que nos llevaba a negarnos a la guerra. El artículo de Juan Luis Cebrían, “El honor perdido de José María Aznar”, *El País*, (27 de marzo de 2004), pp. 28-32 y el veredicto inapelable del pueblo español decidiendo castigar al partido del Gobierno y dando una nueva oportunidad al socialismo, muestran el camino que conduce a la paz. Disculpas por esta digresión de actualidad, no se puede trabajar sin compromiso, que ya no va a ser tan actual cuando se publique este texto. Sí que es tristemente actual el desarrollo de la postguerra iraquí. Al menos han regresado las tropas españolas.

Durante la dictadura franquista desarrolló una amplia actividad crítica, siempre en contra del teatro conservador “de la derecha”, tanto en *Primer Acto* como en *Triunfo*. Sus objetivos fueron:

Acercamiento a los nuevos autores españoles “que difícilmente encontraban espacios para sus interesantes voces”: Rodríguez Buded, Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Arrabal, Martín Recuerda...

Defensa del realismo como actitud, que no es un “naturalismo fotográfico” sino un compromiso.

Aproximación al mundo latino americano: festivales de Manizales, Bogotá, México, La Habana, S. Juan de Puerto Rico.

Divulgación de los grandes textos universales.

Rescate de autores españoles proscritos por la dictadura y generalmente en el exilio: Valle-Inclán, Alberti, Sastre, Max Aub, León Felipe, José Bergamín, José R. Morales...

Formación del actor. Descentralización del hecho teatral, Investigación del lenguaje escénico y más tardío también en el tiempo, finales de los sesenta y los setenta, interés por el teatro independiente: Els Joglars, Los Goliardos, La Cuadra.

En suma para Monleón el teatro ha sido y es “una alternativa poética a la realidad, pero no escapista”:

El quehacer crítico es el primer cabo de esta larga cuerda de la vida intelectual de Monleón. Una voz que, en su caso, se afirma, y se afina, frente a las formas decimonónicas del teatro español y del eterno conservadurismo, tanto de la profesión como del público, dentro de lo que se denominó en su momento, *Las limitaciones sociales del teatro español* [...] Hablar de teatro para Monleón, ha sido siempre sinónimo de hablar de todo [...] Desarrolló ya, durante el franquismo, una labor crítica muy alejada de la

tradicional visión de juez, intentando comprender la realidad social de donde surge cada obra. La crítica, en fin, tomada como una forma de intervención en su tiempo [...] Sin embargo el peso de su postura antifranquista no dejó en segundo plano la coherencia, de ahí tanto material reflexivo que aportó durante esta etapa [...] El crítico de *Triunfo* no podía aceptar esa tradición que había condenado al destierro teatral a Valle, y que, al mismo tiempo, había subido a Muñoz Seca al calificativo de “gran pensador de Occidente”.¹⁹

Desisto de hablar de José Monleón en la era democrática pero señalaré sus dos empresas actuales: el Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo fundado con Núria Espert y Salvador Távora en 1990 con el trasfondo de la mediterraneidad y de diálogo de lo diverso. Instituto del que han surgido en el año 2000 *Argonautas*, en 2001 *Odisea 2001*, ambos con la idea de viaje. Y la construcción de una Europa que no sea sólo monetaria y política. Y en 2002 *Casandra*.

El otro proyecto es el Festival Internacional de Madrid Sur, que dirige desde su fundación en 1996. Se celebra anualmente en seis municipios de la periferia de Madrid con actores y autores no profesionales.

Finalmente, quiero destacar la atención de Monleón a Max Aub. Según ha escrito: “Conocí personalmente a Max (1971). Lo acompañé en más de una de sus desoladoras correrías por Madrid. Lo estimé y respeté en todo instante, pero ello no me impidió ver ‘desde fuera’ la tragedia de su ‘vuelta’. Hasta el punto de que los trazos arbitrarios de algunas de sus reacciones me parecieron siempre una parte inseparable del drama que vivía. Un componente más de ese desencuentro con su país y con su propia juventud”.²⁰

El interés se manifiesta desde pronto. Quizá es de los primeros que se enfrenta con su dramaturgia. En los años setenta, “Entrevista con Max Aub en Madrid” y “El

19 E. Herreras, *José Monleón, un viaje (real) por el imaginario*, p. 53.

20 J. Monleón, “La tragedia del exilio”, Prólogo a *La Gallina ciega en Crónicas del siglo XX*. Colección teatro del siglo XXI. Dirigida por José V. Martínez Luciano. Col. Homenajes. I. Valencia, Universitat de València, 2000, p. 98. Este texto fue publicado en *Primer Acto*, (1984). Para una bibliografía suya más completa, pp. 150-160. Y la del libro de Herreras citado en nota anterior.

teatro breve de Max Aub”, publicados en *Primer Acto*, 130 (1971), que dan lugar a *El teatro de Max Aub*, (Taurus, 1971). “Max Aub en el teatro español”, *Primer Acto*, 202 (1984); “El exilio en el teatro de Max Aub”, *Homenaje a Max Aub, Primer Acto*, 185 (1980), “La gallina ciega” *Primer Acto*, 202 (1984). A mi juicio (y al de Elena Aub) es un texto bastante duro que no estoy segura de que le hubiera gustado. Él mismo se justifica en la segunda edición: “Sé que algunos se han tomado este final ... al pie de la letra ... Pido perdón a cuantos hayan podido caer en el equívoco ... En la obra, se trata de una ficción, de un diálogo imaginado por mí y escrito sustancialmente por Max...”.

Finalmente “Carta abierta a Max Aub después de ver juntos una representación de *S. Juan* en el teatro María Guerrero”, *Primer Acto*, 274 (1997). Hasta el día de hoy donde le pudimos ver en el Homenaje a José María de Quinto.

Alfonso Sastre (Madrid, 1926)

60

Es el autor dramático más relevante de la postguerra en su oposición al franquismo. Contemporáneo de Monleón, pertenece al primer grupo que empieza a escribir en los años cincuenta pero se decanta pronto por el teatro. Inició su interés ya en la universidad colaborando con los grupos de arte y ensayo. Algo más tarde funda con José María de Quinto el grupo Teatro Popular Universitario con clara intención social y para mayorías, pero si bien era aceptado en medios juveniles y universitarios, no tuvo la misma suerte en la escena profesional. En 1953 el TPU estrenó en el María Guerrero (Tamayo) su drama *Escuadra hacia la muerte*, que recogía sus experiencias en el servicio militar, sin censuras. De tono pacifista, bien recibida por los jóvenes, no pudo pasar de la tercera representación a la que había asistido el general Moscardó, “que había montado en cólera porque

en un teatro nacional se ofreciese una obra antimilitarista y antipatriótica y la prohibieron. Nunca pudo volver a hacerse legalmente, aunque ilegalmente se haría en mil parroquias, barrios y colegios”.²¹

En la trayectoria de Sastre según Francisco Caudet y el prólogo a las obras completas de Domingo Pérez Minik,²² se puede establecer tres etapas –aunque hay otras periodizaciones–, siempre de marcado carácter militante.

La década de los cincuenta está influida por el existencialismo. Además de *Escuadra...*, escribe *El pan de todos* y *La mordaza*, Ana Kleiber (1955) y *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*. Obras que no pudo estrenar en su momento a causa de la censura.

A mitad de la década, en febrero de 1956, tiene lugar su primer procesamiento a causa de los sucesos universitarios, su apoyo al Congreso de escritores jóvenes y las reuniones para acabar con el SEU y fundar el SDU (Múgica, Tamames, Pradera, Ridruejo, Ruiz Gallardón). Coincidió en un encuentro entre estudiantes y falangistas, en el que muere el falangista Ángel Álvarez y se organiza una fuerte persecución propia de la época. Cuando fue detenido, contó la verdad, la policía no le creyó y lo procesaron dejándole en libertad provisional. Casi inmediatamente le concedieron una beca de la UNESCO para estudiar en París y antes de que llegara a la frontera la noticia de su proceso por el TOP, escapa con su mujer Eva Forest...

Ambos pertenecían a los grupos universitarios que se han mencionado anteriormente. Eva se reunía más con los que acudían a Gambrinus: Luis Martín Santos, Juan Benet... Él era más afín al grupo de Aldecoa, Sánchez Ferlosio, José María de Quinto, Martín Gaité, Josefina Rodríguez, el grupo del que salió *Revista Española*. Eran por tanto también, “niños de la guerra”.

21 J. L. Vicente Mosquete “Alfonso Sastre: un largo viaje desde Madrid a Euskadi”, *Alfonso Sastre. “Noticia de una ausencia” Cuadernos El Público*, 38 (diciembre, 1988), pp. 5-28, cita p. 10. Son palabras del propio Sastre. El resto de este apartado pertenece a este mismo *Cuadernos*.

22 Madrid, Aguilar, 1967.

En París Eduardo Haro Tecglen le tienta por primera vez para que se afilie al Partido Comunista, pero él tenía ciertas reservas, y la intervención soviética en Hungría le retrajo aún más, así que se quedó de momento como compañero de viaje aunque con relación directa y continua. En 1963, instado por Semprún se decidió a ingresar. En síntesis, en estos primeros años construye un teatro cuya aspiración era concienciar al espectador, tanto de la necesidad de transformar la condición insatisfactoria del mundo, aunque no apuntaba directamente a la situación española, como de sensibilizarlo y familiarizarlo con los procedimientos teatrales de Occidente.

En una segunda etapa de esta década se puede hablar ya de un realismo crítico denunciador. A ella pertenecen: *El cubo de basura*, *Tierra roja*, *Muerte en el barrio*. El llama a este periodo “la lucha contra la marginación”, pero ya en términos “de un debate interior de acceso al marxismo”.

A su regreso de París le retiran el pasaporte y vive de alquiler en un piso del barrio de la Concepción y con muchas deudas. Trabaja algo en el cine y en el mismo año 1958 escribe un nuevo manifiesto “El arte como construcción” —el primero había sido *Drama y sociedad* en 1956—. Al mismo tiempo inicia nueva etapa con *Asalto nocturno*, que respondía a la “experiencia del distanciamiento épico” que tiene que ver por un lado con la “tragedia socialista” y por otro con Brecht. De esta época es también *En la red*, escrita en 1959, situada en Argelia con claras alusiones a la situación en España, y *Oficio de tinieblas*. Sin embargo, no se estrenaban. Entre 1961 y 1967 no se estrenó ninguna obra dentro de España. De este periodo es la polémica con Buero sobre el posibilismo: “Todo empezó en un coloquio celebrado en un colegio mayor, al que asistimos los dos y en el que Buero intervino para decir que había una serie de escritores imposibilistas, que, por no tener en cuenta los condicionamientos de la censura, producían textos abocados a la prohibición y sobre eso basaban su notoriedad. Obviamente yo era el autor con

más obras prohibidas y me di por aludido pero no contesté allí...”. Contestó en *Primer Acto*, y aunque se sentía cercano a Buero porque había estado en la cárcel y había sufrido una sentencia de muerte, desde entonces las relaciones no fueron muy buenas. Un dato significativo de sus diferencias es que cuando Sastre es encarcelado, Buero entra en la Real Academia.²³

Funda con Jose María de Quinto otro Grupo de Teatro Realista (1960). Pero tuvieron serios problemas con la policía, lo detienen por segunda vez porque redactan un documento pidiendo amnistía para los presos políticos... A su local de teatro, Paso, de quien había sido amigo más jóvenes, le llama “la checa de Recoletos”. El nombre de Alfonso Sastre quedó borrado de la literatura dramática representable. Cuando el grupo Bublú puso en escena *Guillermo Tell*, sufrieron un atentado con bomba.

En un tercer periodo fue desarrollando sus “tragedias complejas”. *El camarada oscuro*, *La sangre y la ceniza*, *La taberna fantástica*. Ya sabe que no va a representar y escribe sin preocuparse demasiado de la censura. *La sangre y la ceniza* (1965) marca el giro. Es sobre Miguel Servet. De todas maneras él se da cuenta (se lo dice a Caudet en *Crónica de una marginación*) que no conecta con el público, y quiso romper con aquella frialdad distanciadora. Las tragedias complejas son “un concepto intencionalmente más amplio que el realismo y la tragedia pura [...] y ya más directamente político”, pero apenas tuvo tiempo de someter su “tragedia compleja” a la prueba de los escenarios. Escribe muchas más obras que se quedan, nunca mejor dicho, en el “cajón de sastre”.

Su perfil político es característico de muchos jóvenes del momento. De familia católica y de derechas, primero dejó de ser católico, luego empezó a cuestionar la figura de Cristo. Después se hace comunista. A pesar de ser del Comité Central, luego le echan y permanece como militante de base. Más tarde, ya con Eva, organizan un Comité de solidaridad con Vietnam que incluye a ETA. En

23 Desde luego Buero debe ser considerado como disidente, con el tanto a su favor de que su obra era representada y ofrecía alternativa a Pemán o Paso.

1974 se produce el atentado de la calle de Correo, que él encaja como una verdadera tragedia. Mueren policías y otras gentes que estaban en el local y son responsabilizados del mismo. Detienen a muchos amigos del Partido Comunista. En septiembre Eva Forest va a la cárcel con otros varios. Sastre aguanta un par de semanas clandestino. El partido no les ayuda. Al fin se presenta en el Gobierno militar. De allí con el pretexto de que corre peligro lo llevan a Carabanchel donde estuvo ocho meses. Eva con peor suerte pasó tres años en Yeserías. Decepcionado deja el partido. Sale de la cárcel en junio de 1975 (el 11 de enero de este año había escrito su conocida “Balada de la cárcel de Carabanchel”) y marcha a Burdeos hasta febrero de 1977. Cuando vuelve y Eva sale de la cárcel se van a vivir a Euskadi (Hondirribia).

En resumen *¿Qué significa su obra?*. Utilizaré sus palabras: “Un camino de investigación y revelación, una dialéctica en marcha. *Un intento de responder a la cuestión tan elemental y tan definitiva como esta ¿Quién es el responsable del dolor del hombre en el mundo?*”²⁴

La resistencia en las artes plásticas. El espacio del miedo

En paralelo con la cultura literaria también el mundo de las artes plásticas sufrió el embate de la guerra. Atrás quedaron las vanguardias y el Pabellón de España en la Exposición Internacional de 1937.²⁵ Picasso, Alberto, Julio González, Renau fueron desterrado de aulas y espacios de arte.

Quizá en los años cuarenta sólo puede hablarse como cultura de resistencia de un Ángel Ferrant (1890-1961) o de pintores que estaban dispuestos a redescubrir la plástica de antes de la guerra como Antoni Tàpies (1923) y el grupo de surrealistas mas o menos ortodoxos que giran en torno a “Dau al set” fundado en Barcelona en 1948 por Cuixart (1925), Tharrats (1918) y Ponç (1928), con los escritores y poetas Brossa, Arnaldo Puig y J. E. Cirlot.²⁶ De todos ellos Tàpies es el más destacado, convirtiéndose desde el surrealismo en uno de los representantes principales del informalismo europeo. Es también un teórico. Comienza con *La práctica del arte*, y luego escribe ininterrumpidamente hasta *El arte contra la estética*, (1978) en “que toma partido, de modo crítico y a menudo deliberadamente provocativo, a favor de una concepción ética y política de la práctica del arte”.²⁷ Pero ¿qué tienen que ver estos artistas con Max Aub? La relación de las artes plásticas con Max Aub es innegable y se establece en dos sentidos: pintores de la resistencia acuden al Congreso de 1968. Antonio Saura (1930), que además escribirá sobre Josep Torres Campalans, y Eduardo Arroyo (1937), que por entonces vivía exiliado en París. En segundo lugar la conexión de Max Aub con las vanguardias, en este caso en pintura, se manifiesta bien pronto; ya en los años treinta concurre a la Sala Blava donde se reunían los artistas más modernos de Valencia, el grupo de Renau, Pérez Contel, los Ballester, Francisco Badía, muchos de los cuales acabaron también en el exilio. Precisamente en 1932 editó *Fábula verde*, cuyo facsímil ha publicado la Fundación Max Aub en 2003, con grabados de Cavanilles y en la que

24 J. L. Mosquete, “Alfonso Sastre...” p. 18. Y “Balada de Carabanchel” en *Poesía en la cárcel*, Madrid, 1976.

25 M^{ra}. F. Mancebo, “Dos Exposiciones para la Historia: París, 1937, Venecia, 1976”. *Homenaje a Mariano Peset* (en prensa).

26 “Su relación con el medio se establece en un doble y negativo sentido: como pintores, como artistas, se sitúan en un horizonte bien diferente al que ocupa el arte oficial o el arte instalado ... No existe mercado de arte —la burguesía carece por el momento, de suficiente poder adquisitivo— y las instituciones oficiales de carácter oficial no apoyarán a estas personas ni a estas obras [...] De esta forma, los artistas citados recuperan, incluso, profesionalmente una herencia que el nuevo orden parecía dispuesto a eliminar: la vanguardia”. V. Bozal, T. Lloréns (eds.), *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Ed. Gili, 1976, p. 95.

27 V. Bozal, *Historia del arte en España*, 2 vols. Madrid, Istmo, 1973, II, pp. 169 y ss. A. Tàpies, *El arte contra la estética*, Barcelona, Ariel, 1978. En la actualidad Tàpies ha reunido una selección de sus trabajos durante cincuenta años en *La Casa Encendida*, Madrid. La exposición *Escritura material. Libros*, “presenta una amplia selección de los libros de bibliófilo, carpetas, álbumes y catálogos especiales...” *El País* (28-3-2003). La actitud política de Tàpies se evidencia a lo largo de su vida.

intervinieron además de Aub sus amigos Genaro Lahuerta y Pedro Sánchez. En 1934 con *Luis Álvarez Petreña* amplía su labor de editor y fabulador. Contiene su autorretrato y un sello editorial inventado. Ambas con Tipografía Moderna de Valencia. Desde 1937 es agregado cultural en la embajada de París y allí organiza con Renau y Gaos la presencia española en la Exposición Internacional de París (1937) y se relaciona con los arquitectos J. L. Sert y Luis Lacasa, y con los escultores que intervienen en el Pabellón: Calder, Julio González, Alberto, Pérez Mateo y los pintores Miró y Picasso; en fin, la vanguardia artística de los años treinta bien conocida por Aub. Su amistad con Renau se continuó en el exilio en México y por carta cuando Renau marchó a Berlín. Renau hizo el fotomontaje original donde aparece Josep Torres Campalans al lado de Picasso (1958) y diseñó la portada de *No son cuentos*. No es necesario insistir en este Josep Torres Campalans, ya que es objeto de numerosos estudios y el museo Reina D^a Sofía presentaba una muestra de gran interés (junio, 2003), pero es una fábula de las mejor urdidas —y lo fue con ayuda de muchos amigos—. En el libro muestra su faceta de pintor, además de que, según expresa en *Enero en Cuba*, es por el único que le conocen los jóvenes de la postguerra. Él inventa el libro y realiza la exposición de las obras de este desconocido, en las que se advierte influencias de Cézanne, evocaciones de Matisse... todo ello pintado en su casa de Euclides 5.

Sobre el concepto de verdad y mentira, Antonio Saura escribió en 1999 en un seminario sobre el autor:

¿Cómo puede haber verdad sin mentira? En el rompecabezas desajustado de la brillante mixtificación, algunas piezas escondidas colaboran a superar lo anecdótico para mostrar, ya doblada la barrera del engaño, aquello que se rodea de fábula y alzado humor.²⁸

Y con Saura entramos en la actividad plástica de los años cincuenta, porque igual que en literatura, en esta

década empieza a consolidarse la renovación general de la pintura a pesar de los censores, ya que la autarquía se debilita, aunque llegue la confirmación del régimen desde EE.UU. y el Vaticano; pero hay crisis económica, conflictos estudiantiles, obreros y urbanos... La década de los cincuenta y primeros sesenta significan “la historia de una subida, un apogeo y, también la caída de una vanguardia que esperaba más de sí misma”.²⁹ Al pronto no es tanto crítica al régimen, como búsqueda de otras formas de expresión —en contra desde luego de la pintura oficial y académica—.

Se constatan tres tendencias simbolizadas en tres grupos:

El Informalismo con El Paso (Madrid) formado por A. Saura, M. Miralles, Rafael Canogar, Luis Feito, Manuel Viola, Manuel Rivera y Martín Chirino, entre otros.

Saura y Millares, ya se sabe, ofrecen significados parecidos. Ambos están ligados a la “pintura de acción”. Telas burdas, arpilleras, objetos pegados, rasgos violentos y trazos distorsionados. Sus colores son el rojo, negro y blanco. Luego evolucionan, pero la escuela se caracteriza por tres rasgos:

a) Violencia formal; Disposición espacial y la índole expresiva de los materiales. Lo que supone “la ruina” de la imagen tradicional.

b) El Informalismo en su aspecto crítico aparecía como una nueva forma del expresionismo: una protesta violenta y exasperada contra el mundo y su cultura, la prédica de la libertad que aboliese las antiguas normas, pero también el cultivo del irracionalismo y la violencia, lo que originaba ciertas contradicciones ideológicas y mentales, pues era eso lo que había dado lugar a la protesta informalista. Por tanto el informalismo trascurrió polémicamente.

28 A. Saura, “El pintor imaginario”, *Fijeza*, Gutenberg, Barcelona, (Galaxia Círculo de lectores), 1999. Con motivo de este centenario se ha presentado en el Museo S. Pío V de Valencia la Exposición *El universo de Max Aub*, Generalitat Valenciana, 2003. Comisario, Manuel García.

29 V. Bozal, T. Lloréns, *España. Vanguardia...* p. 98.

c) El arte normativo

Al mismo tiempo surgen otros movimientos de diverso carácter estilístico, pero con similares supuestos sociales e ideológicos: el arte experimental y analítico que se llamó en ocasiones, Arte normativo español, y reunía al Grupo Parpalló, Equipo 57 —integrado por Juan Cuenca, Ángel Duarte, Jorge Duarte, Agustín Ibarrola y Juan Serrano—, y Equipo Córdoba, y que contó también con figuras independientes como Manuel Calvo, José M^a de Labra, Andreu Alfaro, Eusebio Sempere...Y críticos, como José M^a Moreno Galván que colaboraba en *Triunfo*, Antonio Giménez Pericás, Vicente Aguilera Cerni, valenciano ligado a El Paso en sus comienzos, y Alexandre Cirici, muy influidos por Jorge Oteiza que también ejerce su magisterio en los equipos mencionados y en los artistas independientes (Alfaro, Palazuelo, Sempere).³⁰

Pero hay un último movimiento, que es el que mejor expresa esta situación de resistencia objeto de este trabajo.

64

El Realismo. Estampa Popular

El realismo social o realismo crítico y el expresionismo social tienen matices que los diferencian pero el mismo punto de partida, y a veces semejantes planteamientos finales de orden práctico. La distinción se basa en el grado de subjetividad. Uno y otro nacen como protesta ante una situación social que consideran injusta y proyectan una imagen acusatoria que, por reacción, provocará una acción en el espectador, pero el expresionismo muestra más que el realismo, el impacto de la injusticia social. La dureza de las condiciones de vida acarrea una rebeldía gesticulante que aparece en el periodo de entreguerras: Nolde, Munch, Kokoschka, Kirchner. El realismo da un paso más; como el expresionismo también rechaza una situación social que considera

injusta, pero no lo hace desde una subjetividad humana abstracta sino muy concreta histórica y socialmente: ve la estructura y relación de clases, la lucha de clases, que expresan como nadie los dibujos de Grosz.

De estos planteamientos surge en España Estampa Popular, que se desarrolla en los años sesenta.

Los dos nombres más significativos son José Ortega y Ricardo Zamorano que se inclinan por una pintura comprometida, pintura de testimonio y denuncia, coincidente con la “generación realista” en literatura. Y a los que se puede aplicar el manifiesto de Sastre “Arte como construcción”, característico de la época:

Lo social es una categoría superior a lo artístico. Preferiríamos vivir en un mundo justamente organizado y en el que no hubiera obras de arte, a vivir otro injusto y florecido de excelentes obras artísticas... precisamente la principal misión del arte en el mundo injusto en que vivimos, consiste en trasformarlo...³¹

De clara inspiración marxista coincide con la manera general de concebir la cultura en todos sus manifestaciones en estas décadas cincuenta-sesenta.

Estampa arrastra a algunos de los artistas ligados al experimentalismo: Ibarrola, que pasó parte de aquel tiempo en la cárcel, Calvo y José Duarte, ex miembros del Equipo 57, pero sobre todo surge a partir de la agrupación de grabadores: José Ortega, Francisco Álvarez, Ricardo Zamorano, Montero, Francisco Mateos y, más tangencial y paradójicamente, Antonio Saura, que siendo uno de los principales impulsores de El Paso, no podía suscribir programa realista alguno, Alejandro Mesa... En Barcelona se implicaron creadores que tampoco pueden ser considerados realistas en sentido estricto del término, como Guinovart, Hernández Pijoan y Ràfols-Casamada. Bonet lo llama “conversiones” al realismo en tanto que significaba antifranquismo.

30 V. Bozal, *Historia del arte*, II, pp. 177 y ss.

31 *Acento cultural*, n° 2.

Tal como la define Juan Manuel Bonet, Estampa Popular fue “la aventura de (unos) núcleos de artistas que a lo largo de los años sesenta, en ciudades como Madrid, Barcelona, Sevilla, Córdoba o Valencia, y en un momento en que algunos consideraban superadas las propuestas informalistas, se propusieron el desarrollo de un arte concebido, por decirlo con la expresión bien conocida del poeta social Gabriel Celaya como ‘un arma cargada de futuro’, y que para ello se valieron principalmente del grabado”.³²

Nació al calor de las nuevas tendencias en novela, teatro, pintura realistas, y de la comprensión del arte y la cultura como un instrumento de lucha, como un testimonio y una denuncia y un enfrentamiento al individualismo e irracionalismo de los informalistas. Era una agrupación de grabadores, pero también un movimiento artístico que, si bien ha quedado un tanto relegado, es ahora el momento de darlo a conocer y valorar su importancia.

Se señala al pintor de Ciudad Real, José Ortega, miembro del PC como su más señalado animador, ya que venía manteniendo en solitario desde 1957 la necesidad de una plástica realista. En abril de 1959 tiene lugar la reunión fundacional de Estampa Popular en Madrid, en un bar de la calle Modesto Lafuente. Redactan la “Declaración de principios” tomando como modelo un manifiesto que trajo Ricardo Muñoz Suay de México sobre el desarrollo y funcionamiento del Taller de Gráfica Popular. Y se dan las primeras aproximaciones de Ibarrola, Duarte y Lauro Olmo.

“De todos los núcleos de Estampa Popular —sigue diciendo J. M. Bonet—, el que más se apartó de los modelos expresionistas [...] y el que adoptó una posición más radical, tanto en lo político como en lo formal, fue el valenciano... [alentado por Tomás Lloréns]. Al elegir el

idioma del “cómic”, y en lo técnico el de la serigrafía, —frente a la madera o al linóleo, más artesanales— aquellos artistas, entre los que ya destacaban los futuros miembros del Equipo Crónica (Solbes, Valdés y Toledo), lograron adaptar a la peculiar situación española, y a una estética comprometida, las propuestas del pop-art norteamericano, en plena sintonía con movimientos similares en Francia e Italia”. En 1964, después de una serie de reuniones informales se gesta Estampa Popular en Valencia cuya primera exposición tuvo lugar en el Seminario Metropolitano de Moncada. Participaron en ella los fundadores, Anzo, Marí, Martí Quinto, Rafael Solbes, Manuel Valdés y J. A. Toledo. Después expusieron en *Concret-libres*, una librería castigada por los grupos más reaccionarios por su carácter de izquierda y nacionalista y en la Facultad de Medicina donde se incorporan Gorris y Anna Peters. Otros miembros del grupo fueron Armengol, Boix, Calatayud y Heras y, por supuesto, los críticos Tomás Lloréns y Vicente Aguilera Cerni. Todos ellos próximos o compañeros de viaje del Partido Comunista. Una exposición en Cullera fue suspendida por el jefe local de Falange. Estampa de Valencia realizaba unos calendarios que pudimos admirar en aquella exposición de 1996 y ha quedado en nuestra memoria como el grupo plástico de gran calidad artística y técnica, exponente al mismo tiempo, de unos años valencianos de ilusión y rebeldía que sintonizaban, tanto con los ambientes y oposición universitaria como con el ámbito más amplio de la cultura que siempre debiera significar calidad y libertad de expresión.³³

En mayo de 1960 se inaugura la primera exposición en Madrid. Ortega no pudo participar, exiliado en París porque pesaba sobre él orden de busca y captura por sus actividades políticas.

La primera crítica aparece en número 13-14 de *Acento cultural* (15 de junio). Siguen otras exposiciones. Y

32 J. Manuel Bonet, “Presentación”, catálogo de la exposición, *Estampa Popular*, Valencia, IVAM, 1996, p. 7. Conversaciones con Rafael Martí Quinto y Eva Mus.

33 Agradezco a Eva Mus y a Rafael Martí Quinto su amistad, su obra y su trabajo docente tantos años compartido. También sus profundos conocimientos teóricos y los escasos ratos de charla sobre estos temas que tanto nos interesan.

se funda el grupo de Sevilla (Cortijo, Cristóbal Aguilar y Francisco Cuadrado).

En febrero de 1961, se realiza la exposición del grupo de Sevilla en la Galería Velázquez. Se hace una edición de carpetas con grabados suyos y poemas de J. A. Goytisolo, José Hierro, Miguel Hernández y Antonio Machado. Al tratar de exponer en Bilbao el Gobierno Civil la clausura, la policía se incauta de los grabados, los regala y mucho después llegan a manos de los artistas a través del arquitecto Rafael García Diéguez.

La actividad mayor se da entre 1960 y 1964. La última exposición se realizó en 1974... Se eligió el grabado porque era más accesible económicamente a amplias capas de la población.³⁴ Estampa Popular colaboró también con las publicaciones de Ruedo Ibérico, especialmente en el libro *España Hoy*, publicado en 1963.

En la década de los sesenta se abren nuevas expectativas ligadas al aumento del poder adquisitivo de la burguesía, a la relativa liberalización, al desarrollo y participación de los estudiantes... que exceden las posibilidades de este trabajo.³⁵

Finalmente querría destacar la figura de Eduardo Arroyo. Quizá de los artistas españoles más internacionales y, desde luego, el más antifranquista, aunque su exilio fue voluntario en principio. Ha sido el referente de los Equipos que desde el interior se manifestaron muy pronto como los denunciadoreos y opositores al régimen: el Equipo Realidad y el Equipo Crónica.

Arroyo (Madrid, 1937) quiso en principio ser escritor y para ello, aunque la relación no está muy clara, decidió irse a París en 1958. "Abandonaba España para escribir, nunca había pensado pintar". No puede decirse que esta

primera salida tuviera motivaciones estrictamente políticas, aunque ciertamente fuese sensible al restrictivo ambiente de la postguerra. "Ya en Francia —continúa el pintor—, sin raíces, sin formación clásica, sin haber visto un solo cuadro contemporáneo digno de ese nombre, habiendo leído hasta la saciedad [...] hasta que las páginas se derritieran en mis manos [...] poco a poco me iba dando cuenta de que un seguro, definitivo y poco honorable fracaso literario me acechaba [...] Sólo había una respuesta clara al cruel dilema [...] Pintar".³⁶ Sobre su evolución desde que se instala en París y puede ser considerado representante de la neofiguración, reflexiona Valeriano Bozal: "La obra del Equipo Crónica, directamente surgido de Estampa Popular de Valencia [...] como la del Equipo Realidad, y otros artistas valencianos, el problema de las relaciones entre arte y política se constituye, cada vez más, en tema central. Desde un punto de vista teórico-técnico, la característica más destacada [...] que se desarrolla en interacción cada vez más estrecha con el movimiento paralelo encabezado en París por Aillard, Recalcanti y Arroyo consiste en la explotación de las posibilidades iconográficas de la pintura [...] Se trata de una problemática que aparece explícitamente en la obra de Arroyo ya desde 1965 y en la del Equipo Crónica desde 1966 y 1967, y que culmina en el primero en la serie 'Winston Churchill, pintor', y en los segundos en la serie 'El Panfleto' (Bienal de París, 1973)".³⁷ Así llegó a los años setenta y a la actualidad.

El conjunto y significado de todo este periodo queda explícito unos años después, en el texto del propio Bozal referido a la Bienal de Venecia de 1976:

El Comité organizador de la participación española —integrado por Antoni Tàpies, Antonio Saura, Equipo Crónica, Agustín Ibarrola, Alberto Corazón, Tomás

34 J. Gandía Casimiro, "Los relatos de Estampa Popular". *Catálogo*.

35 Para este periodo, V. Bozal, T. Lloréns, *España. Vanguardia...*, pp. 104 y ss.

36 F. Calvo Serraller, "Eduardo Arroyo, compuesto y sin tierra", catálogo *Eduardo Arroyo*, exposición Sala Parpalló (nov-dic, 1986), Valencia IVEI, 1986, pp. 15-25. El entrecomillado es del propio artista, citado por Calvo Serraller, pp. 16-17.

37 *España. Vanguardia...*, pp. 164-165.

Lloréns, Valeriano Bozal y Oriol Bohigas y contando con la asistencia de Josep Renau, Víctor Pérez Escolano, Inmaculada Julián, José Miguel Gómez y con la actuación como secretario de Manuel García y García [...] elaboró un proyecto que fue presentado y aprobado por la Bienal [...] (la reconstrucción) del Pabellón del Gobierno de la República en la exposición de París de 1937. [...] Con él, la posibilidad de exponer la *Montserrat* de Julio González, la célebre fuente de Calder, las obras de Miró, Alberto, Picasso, una amplia muestra de cartelismo y gráfica.³⁸

Así entre el interior y el exterior se manifestaba la oposición al franquismo, aunque la represión iba dirigida más al interior, pues según el criterio de los censores, lo que ocurriera fuera de las fronteras, más difícil de alcanzar para los españoles, importaba menos y, además, era el escaparate de la España franquista.

La canción protesta. *La Nova Cançó*

En el inicio de los sesenta se hizo verdad la letra de las canciones de los nuevos cantautores. “Venim d’un silenci antic i molt llarg, cantem al vent d’un temps i d’un país, i anem cap a Ítaca, l’abril o quan sigui, amb la gallineta”.³⁹

Traigo aquí la canción protesta porque pese a ser, quizá, considerada una cultura “menor”, lo cierto es que arrastró masas de jóvenes disidentes que expresaban su repulsa al régimen enardecidos por aquellas voces que expresaban lo que la mayoría no sabía cómo decir. Raimon fue uno de los iniciadores y, como tal, estuvo en La Habana, aunque mereció de Max Aub el comentario “un tanto monótono”. Sin embargo, representaba a todos los surgidos en la época —catalanes y castellanos—. Y porque esta Canción, así, con mayúscula, representaba un

tipo de resistencia o protesta de gran convocatoria de masas, más fácil de asumir por un público poco lector y que comprendía no sólo a los jóvenes, aunque sobre todo a éstos.

La industria discográfica —EDIGSA— se encargó de amplificar recitales más o menos multitudinarios y tanto el interior como el extranjero, París especialmente, fueron escenario de su triunfo y de la acogida fervorosa que culminó en su coincidencia con el mayo francés.

La *Nova Cançó* no es patrimonio exclusivo de ninguno de sus componentes y surgió en distintos lugares y de distinta forma. Como dirá Jordi García Soler: “La nova cançó va sorgir de les inquietuds, les converses i les actuacions d’un grup de persones molt diverses, que [...] malgrat una evident diversitat d’orientacions i criteris, estaven interessades fonamentalment en uns mateixos problemes col·lectius i varen creure, amb encert, que podien contribuir a resoldre una bona part mitjançant la difusió de cançons catalanes noves”.

Con unos precedentes sobre los que se ha polemizado mucho, me centraré en los que luego fueron llamados “los setze jutjes”, y precisamente en el número 16 que, quizá por ser el más joven o por la calidad de su música, aún tiene un gran poder de convocatoria: Lluís Llach.

Los tres miembros fundadores son Miquel Porter, Remei Margarit i Josep Maria Espinàs. A ellos se añaden pronto Delfi Abellán, psiquiatra, y Francesc Pí de la Serra. A través de Joan Fuster, Eliseu Climent y otros toman contacto con Raimon (Ramón Pelegrero Sanchis), “la revelació de Xàtiva” según Ignasi Riera.⁴⁰ Se entusiasman con sus canciones “sencillas y primitivas pero llenas de una

38 *Triunfo*, 700, (26 de junio de 1976), p. 55.

39 J. García Soler, *La Nova Cançó*, edicions 62, Barcelona, 1976. “Surgió de un grupo de personas distintas, de procedencias diversas con inquietudes e intenciones diferentes... pero que estaban interesados fundamentalmente en unos mismos problemas colectivos y creyeron, con acierto, que podrían contribuir a resolverlos en buena parte mediante la difusión de canciones catalanas nuevas”, p. 27.

40 I. Riera, *Lluís Llach, companys, no és això*, Barcelona, Rosa dels vents, 2ª edición, 2003. Véase también “Nova cançó: vint anys després”, *Saó*, VII, 48, (junio 1982).

gran fuerza poética y de un incontenible poder de comunicación a nivel popular". En 1962, sin acabar la carrera de filosofía y letras en la Universidad de Valencia, canta en Barcelona en el Fórum Verges el 15 de diciembre "i va obtenir-hi un èxit històric". Las canciones "Al vent", "La pedra", "Som", "A colps" [...] forman parte ya del repertorio contestatario y, como después "L'estaca" de Llach, se cantarán en universidades, estadios y salas de concierto, normalmente con represión policial, cuando no suspensión del recital. Raimon será el "juez" número 6. Xavier Elias será el número 7 y Guillermina Motta el número 8, famosa con una canción de *Marinero en tierra*, "Si mi voz muriera en tierra...". El mar y los poemas y poetas contemporáneos son, a veces, inspiración para las canciones. Así una gran calidad de las letras se unía a la inspiración de la música, eran unos tiempos gloriosos en los que la esperanza de hacer caer la dictadura creaba una gran solidaridad y no dejaba lugar al escepticismo y la indiferencia, quien más quien menos sentía el compromiso. Joan Manuel Serrat fue el décimotercero y M^a del Mar Bonet con su poderosa voz la "jueza" 14, Rafael Subirach el número 15 y, por fin, con Lluís Llach, el último en llegar, se completaban los "setze jutjes".

El primer recital, aún sin ser 16, se dio el 19 de diciembre de 1961 y la consolidación llegó en el 5º Festival de la Canción Mediterránea en Montjuïc, que ganaron Raimon y Salomé con la canción "S'en va anar". Su triunfo, en opinión de García Soler, representa la fecha decisiva en la historia del movimiento. Desde entonces se multiplicaron las peticiones de actuación para Raimon y para los demás. Es por esto que el joven cantautor valenciano fue designado para representarles en el Congreso de Cuba y también que, a pesar de la censura, supieron llegar al gran público y quedar con sus canciones como testigos de la oposición al franquismo.

Lluís Llach (Gerona, 1948)

Vivió toda su infancia en Vergés, mitificada sin duda a lo largo de su vida. Intenta estudiar ingeniería y después económicas, pero su camino empieza en la Cova del Drac donde canta por primera vez. Su concierto de estreno fue en Terrassa en 1967 con Miquel Porter, M^a Dolores Pedrerol, Martí Llaurador y Delfí Abellán. Y según sus palabras, los "jueces" fueron para él un estímulo, su universidad y una forma de trabajar como un juego.

1968 fue el año de "L'estaca", cuya intención no era atacar a Franco, sino al sistema político y social que permitía su existencia, según sus palabras. Sin embargo, ni de una ni de otra cosa se dio cuenta la censura hasta un año después. Pero entonces todo el mundo la cantaba.

Una segunda canción de gran impacto fue "Irene", estrenada el 13 de diciembre de 1969 en el Palau de la Música y que le abre las puertas del éxito hasta en Madrid. Llach es el cantante de los años setenta y, aunque nunca llega a ser preso político, la vida profesional se le hace insoportable por lo que se exilia a París. En Barcelona fue prohibido hasta 1974. Su estancia en Francia amplía su audiencia en el extranjero. En noviembre de 1970 canta en Varadero y otros lugares de Cuba. Pero su centro por unos años es Francia, París y los círculos de los exiliados políticos. Estrena *Com un arbre nu*. Y en el Olympia, convertido en mito de los cantautores de izquierda—Raimon, Jacques Brel, Ferré, Paco Ibáñez— canta sus grandes éxitos "El bandoler", "L'estaca", "Aquell vaixell" [...] En febrero de 1974 vuelve a Barcelona y con Raimon luchan contra el miedo... En 1975 estrena el *Viatge a Ítaca* y tras la muerte de Franco a pesar de las prohibiciones su obra es ya un símbolo político que permanece hasta nuestros días.

El cine

Finalmente, en esta cultura de la disidencia que se ha subrayado en la literatura, el teatro o las artes plásticas llegamos a la producción cinematográfica, afectada con más rigor por la censura y privada por el exilio de cualificados profesionales.⁴¹

Así, encontramos en los años cuarenta tres arquetipos de cine y un director que simboliza el momento. José Luis Sáenz de Heredia, primo hermano de José Antonio, con buen oficio por otra parte, realiza varias películas dentro del género de cine histórico, o histórico-novelado, ensalzando hechos o figuras con alto valor moralizador o ejemplificante, o bien un cine militante o de legitimación de la cruzada cuyo símbolo sería *Raza*, escrita por el propio Franco. O religioso (*La mies es mucha*). Este director con Juan de Orduña y Rafael Gil son los más representativos del periodo.

Acabada la guerra con el triunfo de los aliados, intenta distanciarse de los vencidos y se apoya en un cine de evasión, de entretenimiento e intrascendente con comedias como *El destino se disculpa* (1945).

Había muchas razones para que la censura se ejerciese con más rigor en el cine que en el resto de artes y ciencias. A diferencia de la literatura, el teatro o las artes plásticas no tenía una tradición noble que le respaldase y, por otra parte, lo inmediatamente anterior, el cine de la República o de la guerra civil era lo que se pretendía eliminar con toda severidad. Igualmente se persiguió la expresión idiomática, y se estableció la prohibición del uso público del catalán. El Bando de ocupación de Barcelona (27 de enero de 1939) así lo decía, mientras en su artículo siete tajantemente establecía: “Se inmovili-

zará también, a mi disposición y con igual prohibición (de sustracción u ocultación), el material impreso y gráfico de todas clases, de propaganda política y social; los negativos y las copias de películas cinematográficas y discos gramofónicos”. Con la toma de Madrid y Valencia, el fin de la campaña, “redondeó la recogida y pudo decirse prácticamente que nada faltaba de cuanto en materia de cine se hizo desde el 18 de julio de 1936 hasta el 1 de abril de 1939 en las dos zonas de trágica división española”.⁴²

Otras varias razones justifican la dureza de la censura en el cine: que las películas se habían convertido “desde sus orígenes en un medio de comunicación de masas, dirigido a un vasto público popular, heterogéneo, pero en gran parte compuesto por miembros de la clase obrera con bajos niveles educativos [...] que le hizo sospechoso y potencialmente peligroso para las clases dominantes”. También que carecía de la privacidad y el disfrute individual de la lectura de un libro o un periódico [...] El realismo y sugestión de la imagen fotográfica en movimiento hacían presumir, y así era, su influencia psicológica y poder emocional [...]; así el movimiento censor dificultó extraordinariamente el desarrollo de este sector cultural, que, por otra parte, necesitaba mucho más que el resto de actividades, la financiación pública o de la industria privada sujeta a trabas numerosísimas.⁴³

En los cincuenta va cambiando el panorama. “Tras una década de improductiva anarquía y de chillona retórica nazi-patriotera, la España franquista que llega al final de los años cuarenta apenas puede ocultar ya las numerosas grietas que se han abierto en su proyecto”.⁴⁴ Como en los restantes sectores las disensiones se agudizan y comienzan con el reajuste del Gobierno de 1951 que lleva al Ministerio de Educación a Joaquín Ruiz Jiménez y

41 R. Gubern, *La censura, función política y ordenamiento jurídico...*, p. 59. Y continúa: “Junto al exilio exterior se produjo también el exilio interior provocado por las depuraciones en el seno de la industria, que constituían una forma gravísima de censura personal y profesional. Así el director Antonio del Amo, que había rodado varios documentales en el bando republicano, fue detenido en Valencia, encarcelado y condenado a muerte y hasta 1947 no pudo volver a dirigir películas”.

42 El texto anterior y este en R. Gubern, *La censura...* pp. 48 y 49.

43 Para ampliar este interesantísimo apartado acerca de la represión cultural remito a las restantes obras de Gubern y bibliografía que adjunta, además del estudio ya citado de Doménech Font, *Un cine para el cadalso...*

su equipo (Pedro Laín, Antonio Tovar, Manuel Fraga,...) al tiempo que se nombraba director general de Cinematografía y Teatro a José M^a García Escudero.

La complejidad del lento cambio comprende, desde una mayor penetración de la influencia religiosa —la Iglesia toma conciencia de la importancia del control en la orientación ideológica, moral y social de las películas— y se manifiesta en la empresa Aspa P. C. fundada en abril de 1950 (Vicente Escrivá, Rafael Gil, que comienza con *Balarrasa*, de J. A. Nieves Conde), hasta la sustitución de los directores mencionados anteriormente por nombres tan conocidos como Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, guionistas y ayudantes de dirección como Ricardo Muñoz Suay y los francotiradores Fernán Gómez y Marco Ferreri.

En este camino de la ruptura, aunque en opinión de Heredero “las estrategias que se despliegan en esta encrucijada ... no tienden hacia la ruptura con el régimen, sino a buscar y ensanchar espacios para la expresión pública de la disidencia”,⁴⁵ se dan al menos cuatro hitos fundamentales: la penetración del neorrealismo, la creación del Instituto de Investigación y Experiencias Cinematográficas (IIEC), las Conversaciones de Salamanca y la creación de las empresas Altamira y UNINCL.

Sobre la introducción del neorrealismo hay un testimonio de Carmen Martín Gaité según el cual fue *Revista Española*, aquella publicación de los universitarios madrileños, la que incluyó en su primer número un cuento de Cesare Zavattini, “Totó el bueno”, que les cedió

cuando fueron a visitarle ella y Rafael Sánchez Ferlosio en Roma en 1953. Pero para entonces ya se habían estrenado en pantallas comerciales, aunque “con cuenta gotas”, algunas de las más importantes películas de Zavattini y Vittorio de Sica: *Ladrón de bicicletas* (1948); *Milagro en Milán* (1950); *Estación termini*, (1952). Todas ellas pertenecientes a la rama humanista o la derivación “rosa” del neorrealismo. Otras, de directores tan significativos como Visconti o Rosellini, no son autorizadas hasta muchos años después. Así que en principio sólo se conoce en círculos minoritarios, universitarios, cine-clubs, o salidas al extranjero. Igual ocurrió con las dos Semanas de Cine italiano organizadas en Madrid por el Instituto italiano de cultura, “en ambos casos, con invitaciones restringidas y sin taquilla para el público”. Sin embargo, la proyección de *Milagro en Milán* y *Bellísima*, más la presencia de Vittorio de Sica, Alberto Lattuada, Luigi Zampa y, sobre todo, Zavattini producen un gran impacto entre los grupos más inquietos de universitarios —ya mencionados en el apartado de literatura— así como en los alumnos del IIEC, Luis García Berlanga, Bardem, R. Muñoz Suay, Francisco Canet, Eduardo Ducay, Paulino Garagorri...⁴⁶

Las películas españolas que recogieron y plasmaron esta tendencia son, como es sabido, *Esa pareja feliz*, y sobre todo *Bienvenido Mr. Marshall* y *Calabuch*, en clave del humor que caracterizaría a García Berlanga en estos primeros momentos. De Juan A. Bardem hablaré luego por ser el director más censurado y menos contemporizador.

44 Carlos F. Heredero, *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Madrid, Valencia: Filmoteca Española, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, colección Documentos, n^o 5, 1993, p. 34. Otra cita que introduce el apartado “Los años cincuenta como encrucijada de caminos como territorio privilegiado para el despliegue de las contradicciones que se abren entre el aparato político [...] y la transformación del paisaje cinematográfico [...] El cine de las nuevas generaciones, los fotogramas de la disidencia y las voces que se rebelan [...]”, p. 287.

45 Carlos F. Heredero, *Las huellas del tiempo...*, p. 288.

46 Un estudio amplio de estas circunstancias en el que me baso para estas notas en Carlos F. Heredero, *Las huellas del tiempo...* pp. 288-300.

El IIEC

En fecha tan temprana como 1943 se había creado en la Escuela de Ingenieros Industriales la sección de cinematografía, y dos años más tarde una orden ministerial funda legalmente el IIEC (Ibáñez Martín), con sede en la misma escuela y con reglamento casi idéntico al del Centro experimental de Roma. Bajo la dirección del promotor Victoriano López García se conforma un cuadro de profesores de las más variadas tendencias ideológicas, incluso con Antonio del Amo, anteriormente encarcelado. Uno de los más activos fue Arturo Serrano de Osma, primer director de la revista *Cine Experimental* y contertulio de “la Elipa”. “Desde el comienzo, la escuela aglutina las vocaciones más inquietas y se convierte en un cauce estimulante para el debate, la práctica e incluso la experimentación cinematográfica. Y ello a pesar de no tenerlo fácil: la penuria de medios es escandalosa y linda con la indigencia, el diploma oficial de la Escuela reconocido por el Ministerio de Educación en 1951, no tiene validez para el Sindicato Nacional del Espectáculo, por lo que los licenciados no pueden obtener el carnet sindical para trabajar en la industria, y los recelos de la profesión establecida frente a unos cineastas que rompen con la tradición de aprender el oficio en los estudios resultan más que ostensibles...”⁴⁷ Pero además la disidencia comienza con las primeras promociones que salen de la IIEC: Florentino Soria, Paulino Garagorri, Miguel Martín Prohazam, José M^a Ramos, Eduardo Ducay, José Gutierrez Maesso, Luis García Berlanga y Juan A. Bardem. Ellos crean la productora Altamira cuyos primeros frutos son *Esa pareja feliz* (1951) y *Bienvenido Mr. Marshall* (1952) de Berlanga y Bardem,⁴⁸ aprobada inexplicablemente por el propio Franco, que la vio en El Pardo y no se enteró de la parodia de Pepe Isbert. Mas tarde aparecerá UNINCI, y todos estos jóvenes organizan o

dirigen cine-clubs, intervienen en las páginas de *Índice* elevando su nivel y crean *Objetivo* (Muñoz Suay, J. A. Bardem y E. Ducay) financiada por Ezcurra,⁴⁹ más teórica y especializada. Una de sus actuaciones relevantes fue la convocatoria de las Conversaciones de Salamanca en 1955, cuyo “llamamiento” fue obra de Ricardo Muñoz Suay.

Pero a mitad de la década surgen y estallan las contradicciones, un alumnado cada vez más progresista se enfrenta a una Administración que pretende mantener el tono y la retórica del franquismo. López García es sustituido por el falangista y censor Cano Lechuga. En 1957 Serrano de Osma abandona la cátedra de Dirección y también el Instituto. Las tensiones se agudizan, pero finalmente los alumnos consiguen imponer un nuevo e inesperado director, José Luis Saénz de Heredia, que por extraño que parezca permite hacer un cine en la nueva línea, más interesante aunque peor hecho —por la juventud de los directores— que el industrial. Fue el llamado Nuevo Cine Español. En las Primeras Jornadas Internacionales de Cinematografía celebradas en el ámbito del Festival de San Sebastián de 1960 se proyectan las prácticas finales de cinco alumnos aventajados: Basilio Martín Patino, Manuel Summers, Francisco Prósper, Miguel Picazo y José Luis Borau. También las ponencias presentadas por los miembros de la IIEC apoyan el impulso renovador que surge de las aulas, así “Los intelectuales, la universidad y el cine”, “Corrientes de renovación”, “Proyección al exterior y conexión con el cine mundial” y “Las últimas promociones”.

Entre los asistentes y participantes se encontraban Antonio Eceiza, García Escudero, Eduardo Ducay, Bardem y Berlanga. En los cursos siguientes ya en los años sesenta se gradúan Julio Diamante, Francisco Regueiro,

47 Carlos F. Heredero, *Las huellas del tiempo...*, p. 302.

48 El poco afortunado incidente entre Bardem y la UNINCI que afecta a Berlanga y Muñoz Suay, narrado por Bardem en sus memorias, Juan Antonio Bardem. *Y todavía sigue*. Barcelona, Ediciones B, 2002, pp. 183-188.

49 Algo antes Monleón, de la mano también de Ezcurra, había promovido *Nuestro Cine*.

Mario Camus, Víctor Erice y Angelino Fons. De ellos, Regueiro, Eceiza y Bardem irían a Cuba en 1969.

Creación de Altamira y UNINCI

Pero antes hay que hablar de dos empresas que serían la base de esta actitud contestataria y progresista en el cine.

En el IICE estaba latente la necesidad de crear una alternativa diferenciada de la vía industrial. Y se va aglutinando un núcleo de profesores y alumnos del que nacerá la productora Altamira P.C. (noviembre, 1949). Como era de esperar entre ellos estaban García Berlanga y J. A. Bardem, a los que luego se añadieron Ricardo Muñoz Suay y Eduardo Ducay. Aunque la "opera prima" es *Esa pareja feliz*, los que financiaban el proyecto prefieren empezar con una aventura menos arriesgada, *Día tras día estrenada* en 1951. En ella debuta profesionalmente Ricardo Muñoz Suay, llamado por Antonio del Amo como secretario del rodaje. Aunque se disgregue pronto, "el haber hecho posible la gestación de un film que abre la puerta a la corriente mas determinante del cine resistencial de toda la década y que constituye, por tanto, la verdadera llave-maestra de la disidencia regeneracionista, coloca el empeño de sus artífices (de todos los fundadores) en un lugar preciso y bien significado para el devenir del cine nacional".⁵⁰

El fracaso de Altamira no desanima a sus fundadores y sus esfuerzos culminan con la creación de UNINCI, plataforma para poder incrementar un cine sincero y consciente, en definitiva una plataforma para la oposición. En aquellos momentos era una modesta productora fundada en 1949 y controlada por Francisco Canet Cubel, militante de la FUE de Valencia antes de la

guerra, uno de los fundadores del Teatro Universitario *El Búho* y amigo por tanto de Ricardo Muñoz Suay.⁵¹ El encuentro de los tres valencianos y la iniciativa de Muñoz Suay propicia la posibilidad de que la UNINCI solicite de Berlanga y Bardem un nuevo guión original que será finalmente *Bienvenido Mr. Marshall* y consagrará a sus autores tras su mención especial en el Festival de Cannes de 1953.

Después de las Conversaciones de Salamanca de 1955, aunque no fueron estrictamente políticas, el Partido Comunista recupera una extensa nómina de afiliados y simpatizantes y, aunque UNINCI no se convierte en empresa orgánica del mismo, sus militantes y las discusiones teóricas que mantienen, pretenden influir a través de una productora "legal" en el movimiento de resistencia antifranquista.⁵² Pero en los años siguientes se pierde el impulso. El rodaje de *Viridiana*, aunque supone la incorporación de Buñuel al cine español y un gran triunfo, significa el fin de UNINCI.

Así pues concluimos con Heredero, "el ensayo precursor y la apertura de las ventanas había correspondido a los hombres de Altamira. La batalla subsiguiente y la disidencia oficial corría a cargo de UNINCI. El desafío abierto y menos asimilable lo protagonizara Films 59."

Juan Antonio Bardem (Madrid, 1922-2003)

Tras una infancia y adolescencia marcada por el teatro, después del intervalo de la guerra civil, en 1943 ingresó en la Escuela Especial de Ingenieros Agrónomos, al tiempo que se afiliaba al clandestino Partido Comunista.⁵³ Pero su verdadera vocación fue el cine y en 1947 había terminado el primer curso en el IIEC. Allí encontró a los que habían de ser sus amigos y colegas

50 Carlos F. Heredero, *Las huellas del tiempo...*, p. 311.

51 M^a Fernanda Mancebo, *La Universidad de Valencia en guerra. La FUE*, Valencia, Universitat de Valencia, 1988, pp. 113-118.

52 Ricardo Muñoz Suay, "Fragmentos de una clandestinidad permanente", *Tiempo de historia*, n^o 92-93, (julio-agosto 1982), pp. 66-69. También "Introducción" a *Cinco historias de España y festival de cine*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991, pp. 66-68.

53 J. A. Bardem. *Y todavía sigue*, pp. 32-34.

durante su vida: Luis García Berlanga, Florentino Soria, Carlos Grande, Agustín Navarro, Ricardo Muñoz Suay... Bardem consiguió aunar su trabajo profesional con su pasión por el cine. En 1948 acabó la carrera, encontró trabajo en el instituto de Estudios Agro-sociales y en octubre de 1950 entró en el Cuerpo Oficial de Ingenieros Agrónomos.

Al mismo tiempo, con la inclusión de Paulino Garagorri, y los que él llama “los filósofos”⁵⁴ integraban el grupo fundacional de Altamira.

En estos primeros momentos de los años cincuenta la pareja García Berlanga y Bardem formaban un “tandem” inseparable “una pareja de destino en lo universal” dirá Bardem en *El País* (25-I-2002). Y aunque él se afilió al Partido Comunista, las diferencias ideológicas no supusieron un gran problema. Sin embargo, con el paso del tiempo la imagen que ha dejado Bardem se caracteriza por un perfil más crítico y serio. Berlanga, siendo un gran director, después de sus primeras películas, hasta la década de los sesenta más o menos, ha derivado hacia un cine satírico e irónico pero dominado por ese humor un tanto chabacano y frívolo, —*Escopeta nacional*, (1978); *Patrimonio nacional*, (1981) y, especialmente, *Moros y cristianos* (1987),— que por otra parte atribuye a los valencianos. Tampoco *La vaquilla* (1985) fue un gran acierto a mi juicio.

Pero gran parte de su trayectoria les une, al menos en lo que significa ruptura y disidencia. En el otoño de 1950, García Berlanga y Bardem terminaron de escribir el guión de *Esa pareja feliz*, que tenía que producir Altamira, pero en aquel momento no había dinero y también se dio la circunstancia de que algunos socios productores opinaron que para ser la primera película era preferible elegir un director profesional que estos jóvenes que nadie conocía. Así se eligió el guión de Juan Bosch *Día tras día*,

que dirigió Antonio del Amo e incluyó como *script* a Ricardo Muñoz. *Esa pareja feliz*, que protagonizaba Fernando Fernán Gómez, quedó para el año siguiente. Se hizo el primer pase en el cine Pompeya en octubre de 1951 y “el cine esta lleno y hay gente de pie en los pasillos. El éxito es total; tanto que nos vemos obligados a hacer un segundo pase de la película”. Sin embargo, al visionarla la Junta de Clasificación y Censura le dejan en un 2º A con mínimas posibilidades de explotación. El éxito se había convertido en un fracaso y no consiguió estrenarse hasta 1953. No obstante, Carlos Heredero la ha calificado de “título fundacional del modelo regeneracionista (del neorrealismo)”, que es tanto como hablar “de la voluntad explícita de distanciarse de los modelos anteriores”.⁵⁵

Después de este primer film deciden trabajar por separado. Bardem, en quince días escribe el guión de *Cómicos*, cuyas peripecias de producción cuenta detalladamente en sus memorias y no logra estrenar hasta 1954. Pero en el intervalo ocurre el acontecimiento mas importante y mas decepcionante para nuestro director.

UNINCI había contratado a Ricardo Muñoz Suay como técnico y a García Berlanga y a él como guionistas o directores si llegaba el caso. Se quería una película en clave de comedia y allí apareció *Bienvenido Mr. Marshall*. Pero Bardem, acuciado por necesidades económicas decidió vender sus acciones de la productora por 10.000 pesetas. Este hecho da lugar a que aparezca como director solamente Berlanga, por más que Bardem reclamaba su derecho a codirector. Nadie le hizo caso y Bardem escribe: “Me sentí hundido, abandonado por los que se decían mis amigos”. La película se estrenó en Madrid en el cine Callao el sábado de gloria de 1953 y tuvo un éxito clamoroso. Poco después se presentaba en el Festival de Cannes. Bardem, aunque nadie de UNINCI le invitó, se presentó allí e hizo constar su coautoría y, finalmente, consiguió el reconocimiento, al menos así lo explica en sus memorias.

54 J. A. Bardem. *Y todavía sigue*, pp. 76 y ss.

55 J. A. Bardem, *Y todavía sigue*, p. 178. C.Heredero, *Las huellas del tiempo*, pp. 293 y 298.

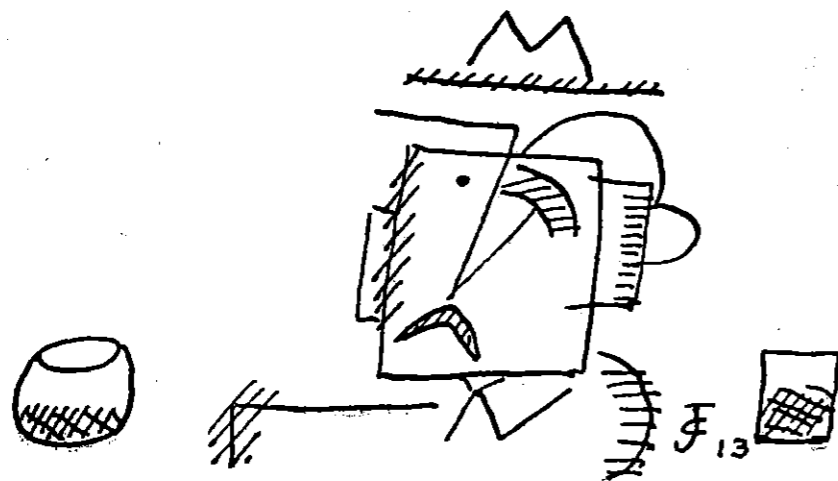
A partir de este momento y hasta 1960 es la época dorada de este honesto hombre de cine que aun al final de su vida titula sus memorias *Y todavía sigue*.

En 1955 recibe el premio del Festival de Cannes por *Muerte de un ciclista*. En 1956, el del Festival de Venecia por *Calle Mayor*. En 1958 de nuevo triunfa en Cannes con la coproducción con Italia *La venganza*, y por el conjunto de su labor. *Calle Mayor*, *La venganza* y *A las cinco de la tarde* fueron propuestas para el oscar de Hollywood.

Pero todos estos triunfos supusieron duras contrapartidas. *Muerte de un ciclista* le valió estancia en un calabozo "porque representaba los males sociales existentes de un modo demasiado explícito". En 1956, se produce su primera caída en manos de la Brigada Político-Social. Fue a parar a los calabozos de la Puerta del Sol.⁵⁶

En 1960 se funda la ASDREC (Agrupación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía). Fue su presidente y "mi trabajo militante se volcó (en ella) y me fue absorbiendo poco a poco en detrimento de mi carrera profesional. Resultaba que el único comunista allí era yo, [...]".

En fin y para terminar esta excesiva ponencia he sacado la conclusión de que durante el franquismo, durante los años cincuenta a setenta, la resistencia cultural estuvo mantenida en un porcentaje muy alto por el Partido Comunista con todos sus defectos, luchas por el poder... Ésta es la historia.



56 J. A. Bardem, *Y todavía sigue...* pp. 151 y ss. Agradezco a Nieves López-Menchero y a Sergio Villamarín las sugerencias y los materiales que me han proporcionado.

Lo real de la ficción: de Max Aub a Antonio Muñoz Molina

Pasqual Mas i Usó

"Tan amigo del juego como lo soy"

Max Aub, *El teatro español...*

"Olvidar es un lujo"

Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*

A los seguidores de la obra de Max Aub no debe extrañarles que el personaje Jusep Torres Campalans sea tomado como real y forme parte de las entradas de alguna enciclopedia, ni tampoco que los poetas "consagrados" de *Antología Traducida* o "esporádicos" de *Imposible Sinaí* sean tomados como autores que gozaron de entidad real. El Max Aub inventor de la realidad de la ficción que traza el bucle de inventarse a sí mismo en *Antología Traducida* (Segorbe, Fundación Max Aub, 1998, p. 256) se atrevió también a inventar su propio acceso a la Real Academia Española, e incluso escribió e imprimió el discurso de entrada en la institución titulado *El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo*. El folleto, fechado en Madrid de 1956, imita la tipografía de la época con pequeñas variaciones —como por ejemplo el sello editorial "Tipografía de Archivos"—, fue editado por la revista *Triunfo* en 1972 (nº 507, 17-V-1972) y está formado por la intervención de Max Aub y la contestación de Juan Chabás, quien, obviamente, tampoco fue nombrado académico en su vida. Para el Max Aub del *Discurso*, la guerra civil nunca existió y, por tanto, ni la muerte ni el exilio habían azotado España y, en consecuencia, los intelectuales y artistas habían agrandado la fructífera Generación de 1927", lo que, a la hora de nombrar la "relación de todos los individuos que ocupan las cuarenta y cuatro sillas de la Academia y fecha de su inicio", a fecha de 1 de enero de 1957, acaba por situar la ficción en un estatuto de realidad falseada. No obstante, el *Discurso* hay que leerlo más allá del recurso retórico en que se sustentan, por ejemplo, un volumen apócrifo de la Enciclopedia Británica imaginado por Jorge

Luis Borges y dedicado al mundo de Tlön, el inexistente libro de Aristóteles dedicado a la comedia que causa la destrucción en *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, o *El libre de los mosques* de Emili Teixidor.

La lectura de los textos aubianos pide al lector en cada momento la aceptación de un estrato literario nuevo y, de la misma manera que los Campos pueden ser leídos con cierto rigor historicista —al menos los hechos cruciales de la guerra—, en *La gallina ciega* figuran historias inventadas en un diario que pasa por real, en el *Manuscrito Cuervo* se presenta la realidad tomada desde el punto de vista de un ave, en Luis Álvarez Petreña el protagonista se asimila en edad y en actos a Max Aub, en Jusep Torres Campalans se asiste a la encarnación de un contemporáneo amigo de Picasso, y así, siguiendo con estas investigaciones, en el *Discurso*, se inventa a sí mismo, héroe de una historia falsa y protagonista de un hecho que, tal y como ocurrieron las cosas en la realidad, no se hubiera podido dar mientras la dictadura franquista mantuviera amordazadas las palabras.

El lector, una vez aceptada la inexistencia de la guerra civil, ha de instalarse en la falacia para, a partir de ese momento, tomar por verosímil todo lo que acontezca en la narración del *Discurso*; pues, asumido este pacto entre el escritor y lector que alumbró la figura del narrador, en el *Discurso* se accede al estadio ficticio del mismo modo que si de la narración de una novela se tratara. Así que el autor Max Aub escribe un texto en el que el narrador Max Aub se convierte en el protagonista de una ficción. Igual que en una novela autobiográfica, pero esta vez falsa