

Alchazidu, Athena

El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata en una España "desesperanzada, calurienta y miserable"

In: Alchazidu, Athena. *Tremendismo: el sabor amargo de la vida : tras las huellas de la estética tremendista en la narrativa española del siglo XX*. Primera edición Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2016, pp. 17-74

ISBN 978-80-210-8345-5

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/135989>

Access Date: 20. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

I. EL TREMENDISMO Y LA RENOVACIÓN DE LA NOVELÍSTICA DE LA POSGUERRA INMEDIATA EN UNA ESPAÑA «DESESPERANZADA, CALURIENTA Y MISERABLE»

El surgimiento del tremendismo coincide con una época muy agitada y turbulenta, no obstante, a pesar de las nefastas circunstancias históricas, el mismo período en el campo literario se distingue por un conjunto de factores particulares y únicos. La interacción de esos elementos permitirá abonar un terreno fértil para el crecimiento de las principales ideas que determinarán la orientación artística –igual que la ideológica– de los máximos representantes de la literatura cultivada en España en los años cuarenta y en los cincuenta. Antes de dedicarse a la compleja e intrincada problemática de la estética tremendista será oportuno abordar la situación en la sociedad española después de la Guerra Civil,¹ de ahí que este apartado se centre en los acontecimientos históricos más importantes, así como en las consecuencias que éstos tuvieron en la vida en todos sus aspectos, especialmente, en su vertiente social y en la cultural. Conviene prestar una singular atención a la atmósfera que en aquel entonces se respiraba en el territorio español, dado que los antecedentes históricos de la vida cotidiana del período en cuestión, en todas sus esferas importantes –no solo en la social y cultural, sino también en la política y económica–, representan un conjunto de factores decisivos que dejan profundas huellas en la sociedad, y por eso se ven reflejados, de una u otra forma, en las obras literarias que perciben la influencia de estas circunstancias.

1 Dado que desde el punto de vista ortográfico no existe consenso sobre el uso de mayúsculas o minúsculas en esta expresión relacionada con la contienda española, hemos optado por las mayúsculas, si bien en las citas respetamos estrictamente el texto original.

1.1. Los primeros años bajo el franquismo: un inicio marcado por el dolor y por la miseria

En la década de los años cuarenta el país ofrecía una imagen lastimosa correspondiente a la profunda devastación sufrida en los años bélicos por la que España se había quedado paralizada y prácticamente en ruinas. El tremendismo constituye uno de los espejos que sin adornos ni tamices revelaba el rostro de aquella «España alucinante y alucinada de la posguerra» (Sopeña, 1951: 13), cuya realidad los representantes del régimen franquista se negaban a admitir. Es obvio que muchos miembros de las élites políticas tuvieron que ser conscientes del verdadero estado de las cosas, a pesar del programático optimismo y el entusiasta fervor que se proyectaban en casi todas las presentaciones públicas. Los representantes más destacados del Estado franquista solían articular sus manifestaciones haciéndose eco del discurso oficial y de la propaganda, en cuya creación y promulgación, de una u otra forma, ellos mismos participaban; cabe pues recordar a Dionisio Ridruejo, escritor y prominente político, que desempeñaba el cargo de Jefe de Prensa y Propaganda de la dictadura franquista. Cuando esta figura clave de la vida social y cultural de la posguerra, recordase después aquel período –desde la posición especialmente privilegiada de iniciado y conocedor de los secretos más vigilados y celosamente ocultados–, lo describiría con las siguientes palabras: «Los años cuarenta fueron, para la base más amplia y sumergida de la población, años de dolor, hambre, vejación y miedo en un régimen de “salvoconductos” para viajar y de “cartillas” para adquirir miserables raciones alimenticias» (*apud* Blanco Aguinaga *et al.*, 1979: 73).

La difícil situación se prolongó a lo largo de los dos primeros lustros tras la instalación del franquismo, es decir, «desde el término de la Guerra Civil, por toda la década de 1940. Es el decenio más sombrío, también en lo económico, de la historia española contemporánea: una especie de duro y largo epílogo del enfrentamiento armado» (García Delgado, 2015: 151). Según sostienen varios especialistas en la materia, en aquellos años la sociedad española presentaba un perfil correspondiente al de:

un país miserable y estático, dócil y asolado. España había retrocedido de golpe a niveles de subsistencia ínfimos y había perdido también cualquier asomo de voluntad histórica de modernidad: vivía en una autarquía autodestructiva, exhibía unas nostalgias imperialistas sonrojantes, disimulaba su miedo levantando la voz y apenas se había sacudido de encima los destrozos de la guerra. Su extravagancia en la Europa contemporánea era ética, política, cultural y religiosa (Gracia, Ródenas, 2011: 1).

Si partimos de la premisa de que el tremendismo supone un producto directo de su tiempo, quizás no sea tan atrevido afirmar que sin la Guerra Civil,

este fenómeno literario se habría articulado adquiriendo distintas características, o incluso, que no habría germinado con tanta facilidad. Al parecer, para los escritores españoles la aceptación de aquella visión particular del mundo –repulsiva, deformada y *tremenda*– resultaba idónea, puesto que les permitía reflejar, de una manera expresiva y adecuada, sus propias posturas ante una vida en la que palpitaban aún los traumáticos recuerdos de los espantos bélicos. De este modo, el tremendismo no solo sirvió como un instrumento potente con el que –desde una perspectiva *sui generis*–, se lograba plasmar fielmente y de una forma pertinente y apta la imagen de la sociedad recogida por unos autores que no solo observaban la realidad que les rodeaba, sino que además convertían la estética empleada en un mecanismo literario eficaz y apropiado que actuaba de catalizador. Así pues, gracias al uso de esta herramienta se había posibilitado crear las condiciones adecuadas para permitir cierta liberación mental y purificación del aire estancado de la sociedad de la posguerra: dos pasos decisivos que, a su vez, impulsaron la catarsis necesaria y deseada.

Según declara Jordi Gracia «[c]ontar la vida de las letras desde los años cuarenta es contar con la guerra como fenómeno crucial de una nueva realidad política y sociocultural en sentido absoluto» (2011: 15). La Guerra Civil se yergue como un acontecimiento que, sin duda, ha marcado a los españoles más que cualquier otro evento de la historia moderna del país. Sus reminiscencias contribuyen a obstaculizar que se cierren, de una y buena vez, las heridas sufridas hace casi ochenta años, de manera que éstas fácilmente y con frecuencia vuelven a abrirse para renovar el dolor nunca superado del todo. Para un extranjero resulta sorprendente –algunas veces incluso incomprensible– el descubrir que, después de haber pasado tanto tiempo, los nefastos años de la contienda siguen conformando un tema muy actual, de un extraordinario peso e importancia crucial, incluso en el caso de las generaciones posteriores, para quienes la guerra ya no encarna una experiencia personal inmediata ni tampoco directa. Como acertadamente apunta Hugh Thomas: «La guerra civil proyecta una larga sombra sobre el presente e incluso sobre el futuro» (II, 1995: 1024).

En cierto modo se puede decir que, efectivamente, la guerra española, a pesar del paso del tiempo, sigue siendo una herida que no logra cicatrizarse por completo. Así, siempre que se toca la cuestión el litigio vuelve a inflamarse y a supurar con facilidad, y, por consiguiente, su existencia se hace evidente mediante espasmos molestos. Al parecer, la inquietante percepción de la imposibilidad de cerrar de manera aceptable este sangriento capítulo de la historia está fuertemente arraigada en la conciencia de los españoles. La Guerra Civil se ha convertido en una pesadilla colectiva, en una referencia común traumatizante y dolorosa, cuya sombra, fatal y tétrica, se cierne sobre todos sin diferencias. Solo así, quizás, se explica el incesante y creciente interés por esta problemática. Sirven de buena evidencia de lo dicho los numerosos títulos que hoy en día se publican en España sobre la

materia. No se trata solamente de trabajos historiográficos, sino también de una abundancia de obras de ficción –principalmente novelas y cuentos–, al igual que de una extraordinaria cantidad de películas de los más variados géneros.² Como nada indica que en un futuro cercano esta tendencia tenga visos de decelerar el ritmo vertiginoso del que se viene hablando, cabe concluir con una cita de Paul Preston: «En resumidas cuentas, hay lecturas para rato y la bibliografía seguirá creciendo» (2011: 364).

Si se toma en consideración lo anteriormente constatado, parece natural que una amplia resonancia general de los dramáticos años bélicos se produjera inmediatamente después de terminar la contienda, o sea precisamente en el período que aquí nos interesa. Por lo tanto en los siguientes subcapítulos se intentará esbozar el correspondiente contexto histórico, prestando especial atención a algunos de los hitos más importantes que en la España de aquel entonces ejercieron un influjo decisivo en relación con la evolución posterior. Para poder interpretar debidamente el mensaje artístico transmitido en las obras narrativas a las que nos dedicaremos más en adelante, es pertinente, pues, vincular los acontecimientos descritos, plasmados por medio de la estética tremendista, con los hechos concretos que se produjeron en la sociedad española en el período dado.

En este sentido y antes de seguir adelante, nos gustaría señalar que el apartado que ahora iniciamos solo contemplará aquellos acontecimientos históricos clave en relación con la materia literaria que es objeto de estudio, dejando a un lado aquellos hechos que, si bien relevantes desde otros puntos de vista, no inciden de modo especial o reseñable en la literatura en análisis; por el contrario, sí merecerán nuestra atención circunstancias históricas menos significativas enfocadas desde una mirada panorámica o global, porque se consideran ciertamente piedras de toque en la configuración literaria del período.

Al hilo de estas precisiones, consideramos, por tanto, oportuno subrayar que nuestro objetivo no es el de ofrecer aquí un análisis histórico de la etapa de la posguerra, sino que el esbozo del marco histórico y sociocultural servirá, principalmente, para contextualizar la producción literaria que nos interesa. Es ésta la razón de la necesidad de aplicar un criterio de selección que acote los hechos, para centrarnos solo en aquellos cuya resonancia en la literatura del período correspondiente tiene cierta relevancia. Una vez trazado el contexto concreto, podremos acceder al corpus literario formado por una selección de obras tremendistas –publicadas sobre todo en la posguerra–, para ir relacionando la historia del país reflejada en la narrativa de los autores tremendistas con la intrahistoria de sus personajes.

2 No cabe la menor duda de que la Guerra Civil se ha convertido en uno de los temas literarios más explotados de los últimos años, puesto que solo la narrativa cuenta con un corpus voluminoso, al que anualmente se van incorporando nuevos títulos. Dada la extraordinaria relevancia de este asunto tan específico de las letras ibéricas, volveremos a tocarlo en el apartado 2.2.

1.1.1. El difícil amanecer: la situación política en la España posbélica

Si bien la letra del himno falangista «Cara al sol»³ procura transmitir optimismo y alegría, es cierto que al iniciarse la década de los cuarenta, la promesa de que «en España comienza a amanecer»⁴ –según se hacía resonar en la poesía comprometida de la época–, más que una posible perspectiva, pasó a representar una meta inalcanzable, ya que el país se había sumido en un período de una angustiosa y prolongada oscuridad, aquejada por las más escalofriantes pesadillas. La sociedad entró en «el largo túnel de la posguerra» (García Delgado, 2015: 156), de modo que para aguardar la esperanzadora luz del nuevo amanecer hubo de esperar largos decenios.

Uno de los hitos más significativos de la historia moderna española está vinculado, indudablemente, con el día 1 de abril de 1939, cuando se anunció el irreversible y definitivo resultado de la Guerra Civil. En aquella ocasión tras haber sido sofocadas todas las esperanzas republicanas, la victoria del bando de los sublevados quedó sellada con el parte oficial redactado y firmado por el propio Franco. Desde la distancia temporal representada por los años transcurridos hasta hoy, incluso puede parecer simbólico que dicho documento de una importancia histórica clave por tratarse del último parte de guerra, estuviese compuesto únicamente por dos frases, breves, escuetas, y en cierta forma incluso lacónicamente secas: «En el día de hoy, cautivo y desarmado el Ejército rojo, han alcanzado las tropas Nacionales sus últimos objetivos militares. La guerra ha terminado» (*apud* Miguel, Sánchez, 2006: 187). La implícita gravedad del peso de lo que se encontraba latente, entre líneas, no tardó en recaer implacablemente sobre los vencidos, puesto que según la convicción de los vencedores, «[l]a verdadera España debía nacer del exterminio y aniquilación del enemigo» (Gracia, Ródenas, 2011: 20–21).

3 La Historia está llena de paradojas. Conforme con el Decreto del 27 de febrero de 1937, el himno de la Falange Española se convirtió en un «canto nacional» (Miguel, Sánchez, 2006: 79) y éste –como suele ser en tales casos– fue amado por unos, y odiado por otros. Entre numerosas curiosidades vinculadas a dicha pieza musical, es preciso destacar el hecho de que sesenta años más tarde, en un pleito por los derechos de autor, esta marcha militar que se ha inscrito en la historia nacional fue considerada una especie «de patrimonio histórico» (cfr. Valls, 1996: en línea). Cabe añadir que mientras la música de Juan Tellería es obra de un solo compositor, la letra es de «un origen entre mítico y épico» (Valls, *ibid.*), producto de un proceso de creación colectiva, siendo uno de los autores el escritor Agustín de Foxá. No es sin interés que un par de lustros más tarde precisamente la obra de este representante de la literatura nacionalista formará parte del ciclo bélico, junto con novelas de autores como Rafael García Serrano o Tomás Borrás, relacionados por algunos críticos con la estética tremendista (cfr. Martínez Cachero, 1997: 107–109).

4 Se trata de una alusión a uno de los lemas más utilizados por los partidarios del bando sublevado cuyo eco cargado de simbolismo está presente también en la poesía surgida en plena guerra; de ejemplo puede servir uno de los poemas de 1938 de Julio Sigüenza (cfr. Vicente Hernando, 2007: 106–107), igual que otros cantos e himnos de la época (cfr. Anónimo, 1942: 10).

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

Aquel comunicado lejos de tomarse por un punto final y definitivo del conflicto armado –permitiendo que la paz y la concordia volvieran a anidar en una sociedad española cuya población estaba exhausta y agotada por la contienda–, abrió otro capítulo teñido de sangre. Al terminar la guerra, elevadas cantidades de miembros del bando de los perdedores optaron por el exilio. Todos aquellos que decidieron quedarse en España, resistiendo a las diversas presiones y sin dejarse arrastrar por la gran oleada de la emigración⁵ producida tras la derrota de la República, se vieron obligados a afrontar la parte más nefasta de su pérdida, dado que, de un día para otro, se convirtieron en víctimas de las más despiadadas purgas y represiones.

El verano de 1939 fue una fiesta para los delatores, para los vengativos y para los sedientos de sangre. La crueldad de los conquistadores contaba con el apoyo de una clase media que era consciente de que había estado a punto de extinguirse. La falta de magnanimidad que caracterizó el final de la guerra fue todavía más completa porque el deterioro de la situación internacional silenciaba la voz, de por sí débil, de la opinión liberal mundial (Thomas, II, 1995: 990).

Entre la mayoría de los más destacados representantes del bando sublevado no había cabida para la magnanimidad, y mucho menos para la misericordia o el indulto. Aunque algunos historiadores han procurado demostrar que hubo excepciones, como es el caso del discurso del general Juan Yagüe⁶ pronunciado todavía en plena guerra, en el que el «[p]erdón era también la palabra clave» (García Escudero, 1987: 63). No obstante, al repasar los trágicos episodios vividos por la población a lo largo de la contienda, y principalmente en su etapa final, queda evidente que tanto el perdón como la compasión fueron arrollados, dejando el camino abierto a la más feroz brutalidad, denominada por algunos historiadores

5 El éxodo fue masivo; se supone que el número de exiliados en 1939 alcanzó la cifra de unos 450.000 (cfr. Tusell, 1994: 580).

6 Incluso hoy siguen levantándose ardientes debates en torno a la controvertida figura del general Yagüe «al que suele acompañar el apelativo de el carnicero de Badajoz por su relación con la matanza de miles de personas en la ciudad extremeña en agosto de 1936 (4.000 ejecutados, el 10% de la población en esos momentos)» (Burgosdijital, 2015: en línea). Para darnos cuenta de la sensibilidad del tema, basta con seguir las reacciones al homenaje y a la misa celebrada en la Catedral de Burgos; dichos eventos tuvieron lugar el día 25 de octubre de 2015, y fueron organizados por la Fundación María Eugenia Yagüe, presidida por la hija del general. El lector interesado puede hacerse una idea al respecto al ojear los artículos correspondientes en la prensa regional, por ejemplo, *Diario de Burgos* (J.M., 2015: en línea), o a partir de la lectura de las diversas contribuciones de activistas cívicos y blogueros. Así también las páginas correspondientes a la *Iniciativa Debate* (Medios, 2015: en línea) pueden servir de ejemplo ilustrativo de la problemática recién comentada.

terror blanco⁷ (cfr. Payne, 1972: en línea). Basta con recordar algunos datos estadísticos que hablan por sí solos:

Ocho meses después de terminar la guerra, [...] las cárceles españolas estaban abarrotadas con 270.000 presos, la mayoría de ellos políticos. Durante los años siguientes, los tribunales militares dictarían aproximadamente 50.000 penas de muerte, de las cuales se cumplieron la mitad (Bolloten, 2015: 1078).

Así pues, apenas había terminado una guerra, estalló otra, igual de cruel y destructiva, que a pesar del declarado cese de armas llevó a la muerte a numerosas personas inocentes: a todos aquellos que fueron acusados de crímenes cometidos, reales y ficticios, derivados de su pertenencia al bando republicano, o de su condición de simpatizantes con los ideales de la República. Llegó el momento en que el triunfo de los sublevados reveló su cara adversa, ya que: «la venganza de Franco y sus seguidores fue brutal y despiadada» (Preston, 2011: 12). A consecuencia de aquella situación, las incidencias de la derrota republicana se convirtieron en una carga, cuyo peso aplastante cayó sobre los hombros de los vencidos.

1.1.2. «Una Patria, un Estado, un Caudillo»

El nuevo Estado en España estaba relacionado con «un régimen político asociado a la figura del dictador que se desarticuló, en términos políticos e institucionales, poco tiempo después de su muerte» (Bahamonde, Martínez, 1999: 19). En cuanto al franquismo como régimen político, muchos se preguntaron igual que García Escudero: «¿Qué etiqueta podremos poner con propiedad a ese sistema?» (1987: 62). Encontrar una respuesta precisa y acertada, sin embargo, no es nada fácil, por lo que los historiadores suelen concluir que, si bien compartía rasgos con otras dictaduras europeas y latinoamericanas, se trataba de un aparato político «*sui generis*» (cfr. Malefakis, 2015: 59). A los propios dirigentes y representantes del Nuevo Estado español, parecía convencerles la denominación de «régimen au-

⁷ El *terror blanco* junto con el *terror rojo* fueron los principales generadores de la violencia, pues según comenta Stanley G. Payne, ante todo, al comenzar la contienda «most of the deaths did not come from combat on the battlefield but from political executions in the rear – the „Red“ and „White“ terrors» (1972: en línea). Como apunta el historiador norteamericano, la decisión de ambos bandos de aniquilar a los adversarios y a los enemigos políticos no fue resultado de un espontáneo brote de ira colectiva, sino que se trataba de un proceso más o menos organizado que desembocó en represiones violentas. El historiador estadounidense además considera que «[t]he repression in the Nationalist zone was more centralized and much more effective. Though often carried out by right-wing civilian groups, the White terror was almost from the beginning nominally institutionalized under military courts-martial» (Payne, *ibid.*).

toritario», oficialmente empleada un año después de la subida de Franco al poder, pues según apunta García Escudero:

Es justo recordar que el concepto de régimen autoritario lo empleó el embajador Yanguas el 7 de junio de 1940, con ocasión de las conversaciones que mantuvo con la Santa Sede, para regular las relaciones entre los dos poderes; en dicha fecha aclaró al cardenal Maglione, secretario del Estado, que “en España no hay totalitarismo, sino un régimen autoritario, profundamente católico y respetuoso con la persona humana como portadora de valores eternos” (García Escudero, 1987: 62).

Son innumerables los debates suscitados en los círculos eruditos sobre si puede calificarse de fascista la España de Franco,⁸ pues en opinión de Malefakis «[a]quí es donde comienza la controversia» (2015: 33). Aunque doce años después de la muerte del Caudillo el historiador García Escudero declaró que «[p]or la naturaleza del sistema que Franco se propuso como meta, José Pemartín habló ya en 1937, de una Monarquía religioso-militar, en la que debería culminar el fascismo de transición» (1987: 62), más tarde los especialistas en la materia, no obstante, coincidieron en que, entre las cuantiosas propiedades del régimen, había que destacar su carácter cambiante, al que algunos no vacilaron en llamar «camaleónico» (cfr. Martínez, Aróstegui, 1999: 30–31). Semejantes opiniones se ven compartidas por ciertos historiadores contemporáneos, como Stanley G. Payne.

En 1956, un crítico que tenía tan pocas simpatías por el franquismo como Herbert Matthews, del *New York Times*, lo definió diciendo que quizá no fuese “fascista”, pero desde luego sí “fascistoide”. En los años sesenta ni siquiera esa atenuación resultaba ya adecuada y se emplearon otras frases descriptivas como, por ejemplo, “régimen autoritario”, “corporativismo”, “conservador-autoritario” y “pluralismo unitario limitado” (Payne, 2015: 336).

De todas formas, al término de la década de los treinta, se produjo un giro radical en la escena política del país, ya que, del extremo representado por una orientación izquierdista del período republicano se llegó a pasar al polo opuesto, configurado por la extrema derecha. Así pues, debido a la derrota de la República con la que se clausuró el trienio bélico, tuvo lugar un cambio esencial del sistema político, que determinó la evolución en la sociedad española en las siguientes tres décadas. Según observa Álvaro Soto Carmona: «Frente al Estado democrático representado por el régimen republicano basado en el sufragio universal y en el

8 En relación con la importancia de la ideología fascista en la sociedad española Domínguez Arribas sostiene que «el período comprendido entre el inicio de la guerra civil española y el final de la Segunda Guerra Mundial (1936-1945) corresponde a los primeros años del franquismo, la única época en que la influencia del fascismo fue relativamente importante en España» (1998: 17).

pluralismo político, va a establecerse un *Estado autoritario* cuyo acto constituyente es el pronunciamiento militar y la “victoria” tras la Guerra Civil» (2001: 3). Por otra parte, Javier Tusell opina que:

Por más que el régimen de 1939 pueda calificarse como dictadura franquista, no nació en exclusiva de los rasgos de quien la personificó. Sus semejanzas con otros tipos de dictadura, europeos y americanos, resultan evidentes. Lo peculiar fue que, en vida de Franco, transitó de la semejanza de un tipo de dictadura a otro manteniéndose la misma persona en frente (Tusell, 2005: 21-22).

Aquellos momentos decisivos en la historia moderna del país coinciden con el estallido de otro conflicto bélico, esta vez fuera del territorio español: la Segunda Guerra Mundial. Desde el principio España se mantuvo neutral, aunque su simpatía por los países del Eje fue indudable, por lo cual «[p]ronto se hizo saber a los amigos alemanes que España estaba disponible para todo tipo de ayudas» (Riquer, 2010: 81). En abril de 1940 Franco declaró la «no beligerancia», que, de hecho, según opina Javier Tusell (1994: 593), supuso una «prebeligerancia», o sea, solidaridad ideológica con Alemania e Italia, que se tradujo en la autorización de entrada en el espacio aéreo nacional a los aviones italianos. Esta política internacional, aparte de establecer el rumbo seguido por el país en los próximos años, trajo además otras consecuencias paralelas que se proyectarían visiblemente en la vida cotidiana. «España se inunda de propaganda nazi-fascista: prensa, radio, cine, libros, todo se utiliza ante los ojos y los oídos de los españoles para convencer a éstos de las excelencias de tales amigos, tan heroicos como generosos» (Blanco Aguinaga *et al.*, 1979: 75).

Así pues, aunque el país no hubiera participado directamente en la Segunda Guerra Mundial, los españoles seguían los acontecimientos decisivos en la escena política internacional a través de la óptica oficial divulgada por el régimen recién establecido. Por otro lado, y a pesar de la delicada situación en la sociedad española de aquel entonces, esta contienda gozó de un peculiar reflejo artístico en la producción literaria que vio la luz en aquellos años, y entre la que son particularmente interesantes precisamente las obras tremendistas.⁹

A partir de 1941 Italia empezó a insistir en que España interviniera en el conflicto bélico para ayudar a sus aliados (cfr. Tusell, 2007: 132). En cierto sentido esa vacilación del Estado español y su tardanza en responder eran comprensibles,

9 Sobre todo en *La colmena* encontraremos alusiones a la propia guerra, como también a las declaraciones oficiales emitidas al respecto por los dirigentes del Estado. Son abundantes los comentarios de los personajes en torno a la cuestión en diversas situaciones, principalmente cuando leen el periódico, o cuando escuchan las noticias de la radio; asimismo en las conversaciones en los bares y en las cafeterías, los temas giran, entre otras cosas, alrededor de los sucesos bélicos, y los protagonistas suelen formular sus observaciones en relación con ello (cfr. Cela, 1987: 174-175).

porque el país todavía no había logrado recuperarse de la Guerra Civil, de modo que resultaba lógico que Franco no se apresurara a tomar parte en una nueva contienda. Tan solo la ofensiva de Alemania contra la Unión Soviética decidió que la involucración española en esa «otra guerra» aumentase; a pesar de todo, eso no supuso ningún cambio radical en las estrategias del Caudillo, puesto que «[e]l objetivo era apuntarse al bando alemán, pero sólo –por así decirlo– en el último minuto, cuando quedaran poca lucha y sufrimientos por delante, y siempre y cuando Hitler hubiese garantizado por anticipado los costes y recompensas de la participación española» (Payne, 2015: 319). Uno de los acontecimientos particularmente importantes, y que por ello cabe destacar, es la formación de la División Española de Voluntarios, la llamada División Azul, que «le vino a Franco como anillo al dedo para responder con algo más que palabras a la presión agobiante de Hitler; y ya se cuidó de ponerla bajo mandos profesionales para mantenerla bajo control» (García Escudero, 1987: 78).

1.1.3. «Mi mano será firme, mi pulso no temblará»

La escena política interior, mientras tanto, pasaba por momentos dramáticos. Como había prometido en su discurso de 1936, el Caudillo, desde que llegara al poder, había introducido la política de la mano dura, convirtiendo así en realidad la promesa reflejada en la frase que da título a este apartado (cfr. Generalísimo Francisco Franco, 2003: en línea). La situación en la sociedad española estaba determinada crucialmente por una feroz oleada de represiones, encarcelamientos y purgas masivas,¹⁰ a consecuencia de los que se llegó a agravar aún más la atmósfera de terror y de miedo. Además, según advierte Javier Tusell, conviene tener en cuenta «que más allá de la sanción existía la vigilancia policial» (2007: 82). De esta manera, los partidarios de la República y los adversarios políticos del régimen se encontraban bajo una presión permanente. Estos hechos que formaban una parte dolorosa de la realidad vivida día a día, también se ven reflejados copiosamente en obras literarias de la posguerra.¹¹

La violencia que sufrían los vencidos no se limitaba a la prisión, la tortura y la ejecución, sino que incluía también la humillación psicológica y la explotación económica

10 Son espeluznantes las cifras concretas, según las que en 1939 el número de encarcelados llegó a 270.000, y el de ejecuciones en total, a 30.000 (cfr. Tusell, 1994: 579).

11 En el caso de *La colmena*, cabe mencionar a la joven Purita –uno de los múltiples personajes secundarios que habitan la novela celiaria–, que se ve obligada a prostituirse para poder mantener a sus hermanos menores, dado que «[l]os hermanos viven solos. Al padre lo fusilaron, por esas cosas que pasan, y la madre murió, tísica y desnutrida, el año 41» (Cela, 1987: 376).

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

de los supervivientes. La política franquista de autosuficiencia económica o autarquía contribuía a la represión y la humillación de los vencidos (Preston, 2011: 318).

Aquella situación contribuyó a propagar patrones de comportamiento despreciables basados en la mezquindad y en el utilitarismo, en virtud de los que el régimen pudo contar con la colaboración de delatores y confidentes. Por otra parte, como señala Edward Malefakis, esa «salvaje represión» de la posguerra fue realizada «con la aquiescencia o el apoyo de muchos sectores de la sociedad, y de acuerdo con la opinión ampliamente compartida de que era en interés público, no a causa de la depravación personal de los principales líderes franquistas» (2015: 30–31).

En 1947 fue promulgada la Ley de Sucesión en la Jefatura del Estado. En el Artículo primero podemos leer que: «España, como unidad política, es un Estado católico, social y representativo, que de acuerdo con su tradición, se declara constituido en Reino» (BOE, 1947: en línea). Sin embargo, se trataba de un reino sin un rey. Los desacuerdos entre el Caudillo y Juan de Borbón dejaban ver que este último no era percibido por Franco como un candidato aceptable al trono (cfr. Payne, 2015: 327–328). La solución del problema queda plasmada en el Artículo segundo: «La Jefatura del Estado corresponde al Caudillo de España y de la Cruzada, Generalísimo de los Ejércitos don Francisco Franco Bahamonde» (BOE, 1947: en línea). En cuanto al futuro rey, según dicta el Artículo sexto, la decisión de quién y cuándo subiría al trono¹² dependía exclusivamente del Jefe de Estado (cfr. BOE, *ibid.*).

La posición de España en el ámbito internacional fue muy inestable debido al carácter militar y antidemocrático del régimen franquista. Desde los primeros años de la inmediata posguerra, el país se encontraba en un considerable aislamiento político de otras naciones. Esa tesitura poco halagüeña empeoró una vez terminada la Segunda Guerra Mundial, cuando la brecha entre España y los países democráticos aumentó aún más.

En el verano de 1945 se reunió en San Francisco una conferencia internacional de la que saldría la Organización de las Naciones Unidas. El Gobierno español no fue invitado y el delegado mexicano, aludiendo al caso concreto de nuestro país, propuso que en el futuro no fueran admitidos en la Organización aquellos regímenes que hubieran

12 El Artículo noveno, a su vez, especificó que el futuro monarca debía «ser varón y español, haber cumplido la edad de treinta años, profesar la religión católica» (BOE, 1947: en línea). En 1948 tras numerosas y difíciles negociaciones quedó decidido que a Franco le sucedería Juan Carlos, hijo de don Juan de Borbón (cfr. Payne, 2015: 328). «Se precisarían muchos años y una relación prolongada, así como delicadas maniobras políticas, para que Franco diera por fin en 1969 el paso de reconocer oficialmente al Príncipe como su sucesor y futuro rey, aunque tal posibilidad se había forjado veintiún años antes» (Payne, *ibid.*).

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

sido establecidos con la ayuda de potencias fascistas: no podía resultar más clara la referencia a la España de Franco (Tusell, 2007: 211).

La recién citada voluntad de aislar el régimen franquista compartida por las principales potencias europeas, se vio reflejada en las medidas tomadas por Francia en 1946 al cerrar sus fronteras con España,¹³ y no volver a abrirlas hasta dos años más tarde (cfr. García Delgado, 2015: 169). La población sufría una gran escasez de alimentos básicos, de ahí que el régimen procurase solucionar este estado crítico mediante la introducción de un sistema de control de la distribución alimenticia. La cartilla de racionamiento, que ya había sido empleada durante la guerra en la zona nacional, fue aplicada a todo el territorio español. El esfuerzo por controlar rigurosamente el mercado, no obstante, traerá como consecuencia el brote de una coyuntura difícil de manejar, debido a que casi de inmediato surgirá otra forma de comercio, paralela e ilegal, es decir, el mercado negro.¹⁴

Al país, quebrantado moralmente, le costará mucho alejar el espectro del estancamiento económico, de la penuria, de la escasez: tanto como se hace esperar, ya iniciados los años cincuenta, la supresión de las cartillas de racionamiento, triste expresión –como lo son, en su ámbito, las licencias de importación– de todo un ambiente económico, de toda una época (García Delgado, 2015: 151).

El régimen franquista que iba consolidándose paulatinamente, echó la culpa de la insatisfactoria situación en el país a los adversarios de España que, supuestamente, no cesaban de buscar la desgracia de la nación. Según las declaraciones del Caudillo: «El enemigo intenta dividirnos porque sabe que una España dividida sería una España vencida. Eso es lo que no podemos olvidar» (Franco Bahamonde, 1972: 191). Por ello el máximo representante del Estado español al dirigirse a los ciudadanos, con frecuencia apelaba a la concordia y unión del pueblo, virtudes que en aquellas circunstancias se consideraban más necesarias que nunca para poder salir adelante. De esta forma, además, la llamada a la unión y a la abnegación imprescindible se convirtieron en un deber de todo buen ciudadano.

13 Una clara referencia a este hecho se incorpora en el comentario de la heroína que protagoniza la novela tremendista de *Lola, espejo oscuro*: «Pero ya avanzada la noche se me torció el humor. Porque el tonto de Cortés empezó a presumir con un pase que tenía para ir a Francia, cosa que entonces era muy difícil, pues la raya estaba cerrada [...]» (Fernández-Flórez, 1967: 253).

14 También encontraremos múltiples referencias a esta realidad en la narrativa de la posguerra; de las novelas que nos interesan en especial, es preciso mencionar, ante todo, *La colmena*, *Nada* y *Lola, espejo oscuro*, tres obras tremendistas que pueden considerarse paradigmáticas.

1.1.4. La «marcha triunfal del desarrollo» y la propaganda franquista

Dentro del corpus de los textos utilizados por la propaganda oficial destacan los discursos de los representantes prominentes del franquismo, principalmente los del propio Generalísimo. El arsenal retórico de Franco contaba con una serie de argumentos predilectos, de carácter constante, a los que el Jefe del Estado recurría con frecuencia en sus declaraciones públicas; basta con comparar ciertas alocuciones de la primera década tras su llegada al poder, con aquellas que datan de los años setenta.

Quando comprobamos que son fuerzas exteriores, muchas veces meramente económicas y financieras, las que pretenden fomentar en nuestro país tales conflictos, ¿no hemos de pensar que se trata de utilizar la violencia y la subversión, para poner obstáculos a nuestro proceso industrial? ¿Acaso no hemos de comprender que lo que se quiere es entorpecer nuestra marcha de desarrollo, causando así daño a todos los españoles y aprovechar descontentos provocados para obstaculizar nuestra evolución? (Discurso, 19-11-1971) (Franco Bahamonde, 1972: 67-68).

Por otra parte, a fin de convencer a los ciudadanos de lo bien que estaban, el régimen argumentaba con lo mal que se vivía en los países enemigos. En este sentido, los discursos del Caudillo forman una rica e interesante fuente de arengas paradigmáticas, con una amplia gama de muestras de razones supuestamente persuasivas, en las que podemos comprobar lo dicho. He aquí uno de los ejemplos más ilustrativos, que está fechado en la primera década de la posguerra.

Solamente nos podemos dar cuenta de lo que debemos hoy al Movimiento nacional y al resurgimiento de España echando la vista sobre las fronteras, viendo esos pueblos que se debaten en la esterilidad y en la anarquía, pueblos, que todavía piensan que ante el empuje de las hordas asiáticas se puede abandonar a las mujeres y a los hijos para irse a otros continentes. (Declaraciones a la prensa, 17-6-1948) (Franco Bahamonde, 1972: 63-64).

Como pequeño paréntesis cabe añadir que resultan sorprendentes las similitudes de los discursos oficiales pronunciados por los líderes de regímenes tocados de matices dictatoriales y totalitarios, sea en el marco del franquismo, sea durante el comunismo, que en Checoslovaquia se instaló justo en 1948 –año en el que Franco hizo la declaración de la que hemos dado testimonio–. Si un observador imparcial estudia desde la distancia representada por los años transcurridos las transcripciones de los discursos oficiales, no puede evitar tener la impresión de discernir modelos y patrones muy parecidos, como si los máximos representantes de los Estados respectivos se hubiesen puesto de acuerdo en los textos, o se los

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

copiasen los unos de los otros; es decir, se hace evidente que se trata de moldes y paradigmas muy parecidos. No en vano todos estos alegatos van armados de forma casi idéntica, además de utilizar las mismas figuras retóricas, el mismo tono patético y una argumentación prácticamente equivalente.

Así pues, el Caudillo manifestaba a los españoles que: «La justicia es compatible con la convivencia y con la alegría. Yo os aseguro que en los países por donde pasa el comunismo o el marxismo no hay caras alegres ni hogares: hay solo miseria, odio y mala fe» (Franco Bahamonde, 1972: 110). Con las mismas palabras declaraban los dirigentes de los países comunistas que los pueblos «esclavizados por el capitalismo» desconocían la alegría y que vivían en la miseria.¹⁵ Y de la misma manera en que se solía hacer en la Checoslovaquia comunista, las transcripciones de los discursos del Caudillo están intercaladas con paréntesis que recogen los vítores supuestos del público asistente, como por ejemplo «¡Muy bien! ¡Muy bien!», «Grandes aplausos» y «Grandes y prolongados aplausos».¹⁶

Si se hojean los discursos del Caudillo, se hace evidente la intención de seguir nutriendo todos aquellos dolorosos recuerdos de la guerra, para justificar y legitimar las medidas adoptadas por el régimen; lo curioso está en lo mucho que le duró la recurrencia a la amenaza del espectro de la guerra, puesto que como hace observar Martínez Cachero:

La gente española, alta y baja, sufrida y de aparente buen humor, se ha cansado ya de la antaño obligada recordación de nuestra guerra y el “no me cuente Vd. su caso” es frase que se populariza frente a quienes todavía parecen dispuestos a asombrar y edificar con sus pasadas peripecias [...] (Martínez Cachero, 1997: 47).

De este modo, al régimen parecía convenirle que la gente recordara las atrocidades cometidas en un pasado no tan lejano para tenerla en alerta y preocupada de que la historia pudiera repetirse. «En el interior de la propia España, los re-

15 Cabe traer a colación alguno de los numerosos textos de la propaganda oficial publicados en la Checoslovaquia comunista, como lo es, por ejemplo uno titulado *Ve jménu socialismu a štátného života proti rozvratníkům a samozvancům* (*En nombre del socialismo y de la vida feliz en contra de los malhechores y usurpadores*), que salió a la luz en 1977, como reacción inmediata a la llamada «Charta 77», documento firmado por destacados disidentes checos y oponentes al régimen comunista. De la redacción de dicho manifiesto se ocuparon los más notables representantes de iniciativas cívicas, y prominentes figuras de la escena cultural e intelectual que protestaban en contra de la sistemática violación de los derechos humanos en el país. Mencionemos, por ejemplo al filósofo Jan Patočka, o al ex ministro de Relaciones Exteriores Jiří Hájek –que presentaría en la ONU su protesta en contra de la invasión soviética en 1968–, e incluso al mismísimo Václav Havel, escritor y disidente, que tras la «Revolución de terciopelo» en 1989, acabaría siendo presidente de la República.

16 Compárense los discursos en *Franco y España. 25 años de Caudillaje*. (cfr. Anónimo, 1961: 12–15), con la transcripción de aquellos pronunciados en algunos de los congresos del Partido Comunista Checoslovaco, como puede ser el que tuvo lugar en Praga entre el 25 y el 29 de mayo de 1971 (cfr. *XIV. sjezd Komunistické strany Československa*, Praga, 1971).

cuerdos de la guerra y de la consiguiente y sangrienta represión fueron cuidadosamente alimentados para mantener lo que se ha llamado “el pacto de sangre” (Preston, 2011: 14–15). Otro dato al que se debe remitir es el hecho de que en la terminología franquista se hablaba del período de posguerra todavía un par de años antes de fallecer Franco, o sea hasta la década de los setenta (cfr. Mainer, 1981: 5).

Los grandes cambios en el panorama internacional que desembocaron en la guerra fría se vieron reflejados en el hecho de que al comienzo de la década de los años cincuenta España, efectivamente, logró salir del aislamiento político. Puesto que las relaciones de los EE. UU. con la Unión Soviética –el aliado de antaño–, habían empeorado considerablemente, las potencias occidentales comenzaron a recapacitar acerca de su actitud hacia el régimen franquista. «Durante la guerra fría se utilizó el irrefutable anticomunismo del bando nacional para consolidar una imagen de Franco como baluarte del sistema occidental, como el “centinela de Occidente” según la frase acuñada por sus propagandistas» (Preston, 2011: 14). Por otro lado conviene apuntar que el propio Franco –que seguía declarándose enemigo irreconciliable del comunismo– era muy proclive al uso de semejantes metáforas, según lo documentan sus discursos pronunciados en público en diversas ocasiones. He aquí una muestra ilustrativa de lo recién comentado:

La defensa de nuestra independencia no solo sirve a nuestro interés supremo como nación, sino que constituimos también el castillo roquero más seguro contra el comunismo. Por eso cuando se nos ataca, en realidad, se ataca la seguridad futura del oeste europeo [...] (Franco Bahamonde, 1972: 85).

De aquí se infiere que, en lo relativo a las relaciones entre España y las potencias occidentales, la nueva situación internacional condujo a una mejora considerable –como ya se ha hecho constar–, de manera que el acercamiento a los EE. UU. supone un cambio decisivo. La llegada de los navíos norteamericanos a los puertos españoles inaugurará el gradual desbloqueo del régimen franquista, precediendo a «la liberación de posibilidades latentes», igual que a «los sucesivos intentos de apertura económica en la España de los años cincuenta» (García Delgado, 2015: 179). La importancia de semejantes procesos resulta crucial, ya que gracias a ellos el país finalmente conseguirá integrarse en las estructuras internacionales.

1.1.5. Imposición de la censura: atando ideas incómodas

1.1.5.1. Defender el «atalaya» con espadas, a sangre y fuego

Una de las medidas tomadas por los vencedores para controlar ampliamente todos los frentes de la vida social en el nuevo Estado consistió en la introducción de la censura. Todavía antes de terminar la guerra, en la zona nacional fue emitida la Orden del 24 de diciembre de 1936 según la cual los ciudadanos se veían obligados a entregar a las autoridades «todos aquellos libros, periódicos, folletos, toda clase de impresos y grabados pornográficos o de literatura socialista, comunista [...] y en general disolventes» (BOE, 1936: 471). El juicio sobre qué textos pertenecían a la categoría reservada para el material peligroso e indeseable había de depender de las decisiones realizadas por un aparato oficial competente. Para conseguir un mayor grado de «protección» de la sociedad frente a las influencias «nocivas», se creó la Comisión Depuradora de Cultura y Enseñanza, que ya desde su denominación misma no deja de percibirse como algo muy amenazante. Los mayores objetivos de dicha autoridad consistieron en reparar lo que se consideraba producto directo de los daños y defectos causados por la enseñanza republicana. Las palabras de José María Pemán, que en 1936 encabezaba dicha Comisión, anticiparon las restricciones de la vida intelectual que tan solo estaban por llegar:

los individuos que integran esas hordas revolucionarias, cuyos desmanes tanto espanto causan, son sencillamente los hijos espirituales de catedráticos y profesores que a través de instituciones como la llamada «Libre de Enseñanza» forjaron generaciones incrédulas y anárquicas (*apud* Blanco Aguinaga *et al.*, 1979: 79).

Sobre la censura podemos encontrar observaciones de particular interés y auténticamente reveladoras en los textos de Dionisio Ridruejo, figura importante en su momento, que más tarde caería en desgracia y se alejaría de la vida política. Según afirma Domínguez Ortiz: «Después de haber sido director de la propaganda y la prensa del régimen desde la guerra, en 1942, Ridruejo discrepó con Franco y se fue a la División Azul, en Rusia» (1998: 35). Sin embargo, cuando regresó del frente ruso, intentó volver a ocupar cargos de importancia, pero «por ser políticamente sospechoso, estuvo confinado en provincias. Luego fundó un grupo político, de sentido democrático, bien visto por los norteamericanos» (Domínguez Ortiz, *ibid.*). Con posterioridad, Dionisio Ridruejo publicó un interesante testimonio en el que revelaba el funcionamiento del complejo engranaje de la censura franquista:

la presión de una censura de inspiración predominantemente eclesiástica (fui jefe de propaganda y la censura de libros, por trámite, entraba en mi jurisdicción formalmen-

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

te, pero, salvo excepciones, nunca pudo decidir mi subordinado en la materia, porque las resoluciones venían normativizadas al detalle desde una misteriosa Junta eclesiástico-civil que operaba de modo soberano, y mantenía en vigilancia estrecha al ejecutor correspondiente). Las mismas limitaciones se daban para la literatura propiamente dicha, producida o importada. Nada que estuviera en el índice romano, por ejemplo, podía publicarse en España (*apud* Martínez Cachero, 1979: 47-48).

En 1938 se redactó uno de los documentos fundamentales que hubo de marcar decisivamente la situación en el país en épocas venideras. Se trataba de la Ley de Prensa preparada por Ramón Serrano Suñer, asesor de Franco y «mentor de los jóvenes intelectuales falangistas» (Carr, Payne, 2007: 20), quien más tarde estuvo a cargo de las carteras del Interior, de la Gobernación y de los Asuntos Exteriores, en orden sucesivo. Dicha Ley declaraba:

Así, redimido el periodismo de la servidumbre capitalista de las clientelas reaccionarias o marxistas, es hoy cuando auténtica y solemnemente puede declararse la libertad de la Prensa. Libertad integrada por derechos y deberes que ya nunca podrá desembocar en el libertinaje democrático, por virtud del cual pudo discutirse a la Patria y al Estado, atentar contra ellos y proclamar el derecho a la mentira, a la insidia y a la difamación como sistema metódico de destrucción de España decidido por el rencor de poderes ocultos (*apud* Curry, 2006: 25).

Aunque esta medida introdujo restricciones a la libre expresión supuestamente provisionales, aquella situación se mantuvo sin cambios hasta 1966, año en el que tuvo lugar una revisión que proporcionó una mínima apertura. Si bien la censura no había desaparecido del todo, la reforma «sí moderaba mucho su carácter y alcance, de modo que las publicaciones españolas disfrutaron de una libertad cada vez mayor durante los últimos ocho años de la vida de Franco» (Payne, 2015: 331). Por otro lado, Miguel Delibes, partiendo de su propia experiencia hizo el siguiente comentario sobre el relativo cambio experimentado: «Antes te obligaban a escribir lo que no sentías, ahora se conforman con prohibirte que escribas lo que sientes; algo hemos ganado» (1985: 6).

No solamente la nueva producción literaria tuvo que someterse al proceso censor de valoraciones y calificaciones particulares de las que dependía si una obra pasaba a considerarse «apta», o, al contrario «nociva» para los lectores españoles, dado que los severos razonamientos evaluativos se aplicaban también a los títulos publicados con anterioridad. Además, los censores se veían obligados a rellenar informes que debían responder a una serie de preguntas fijas y preestablecidas, ejemplificando los puntos débiles y potencialmente peligrosos de las obras censuradas. He aquí un modelo de cuestiones que en semejantes informes ayudaban a construir el eje inquisitivo fundamental:

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

¿Ataca al Dogma? Páginas

¿A la moral? Páginas

¿A la Iglesia o a sus Ministros? Páginas

¿Al Régimen y a sus instituciones? Páginas

¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen? Páginas

(*apud* Curry, 2006: 23).

A base de tales dictámenes fueron prohibiéndose¹⁷ todas aquellas obras consideradas «antiespañolas, anticatólicas y en general disolventes» (cfr. BEAT, 1944: 170) y, a consecuencia de ello, quedaban también excluidas de las bibliotecas públicas. Acto seguido se procedía a la liquidación física de los libros retirados, puesto que «[e]l programa de limpieza incluía la depuración de las bibliotecas –a menudo por la vía salvaje de incendiarlas materialmente– [...]» (Gracia, Ródenas, 2011: 23).

La misma suerte aguardaba a los textos escritos por autores españoles cuya orientación política les alistaba en las filas del bando enemigo –pongamos por caso a Rafael Alberti, Luis Cernuda, Federico García Lorca, Miguel Hernández, entre otros–, de manera que su obra «fue o prohibida o silenciada o denigrada sistemáticamente» (Fusi, 2015: 224). Como resultado de tales decisiones, en la lista de libros prohibidos figuraban nombres de grandes representantes de la élite intelectual. «La construcción del discurso nacionalcatólico necesitó demonizar el pensamiento contemporáneo –Ortega, Machado, Unamuno– con la obsesiva acusación de anti-España» (Gracia, Ródenas, 2011: 20). No obstante, la misma hostilidad y aversión se podía ver ampliada a otros genios del mundo de las letras hispanas.

No se crea, por lo demás, que esta liquidación del pasado se limitaba a autores claramente ateos o anticlericales. El expurgo de libros se extendió a escritores que en principio parecerían tan inocuos para la causa nacional como Mariano José de Larra o doña Emilia Pardo Bazán (a saber si porque uno fue suicida y la otra mujer gozosa) (Juliá, 2015: 102–103).

En cuanto a la producción contemporánea de autores extranjeros, también en esos casos se aplicaban criterios estrictos de selección y tan solo se admitía la traducción de aquellos títulos que hubieran sido aprobados por la censura preliminar. El editor Manuel Aguilar comentó en una entrevista la crisis creativa en la que, a su parecer, se encontraba la literatura universal, y para justificar la existen-

17 Entre los numerosos documentos que sirven de testimonio de la praxis común en aquella época, merece la pena prestar una especial atención al «Decreto del Excmo. Sr. Obispo de Barcelona de prohibición de algunos libros» publicado en el *Boletín eclesiástico del arzobispado de Toledo* (cfr. BEAT, 1944: 170-172).

cia de la censura, no dudaría en referirse al interés común y universal. El editor defendía con firmeza fervorosa la inevitable necesidad del Estado de adoptar las resoluciones y prevenciones óbices a fin de asegurar una elección «responsable» y «beneficiosa» de libros recomendables para ser traducidos al castellano, pues según argüiría: «Nuestra Patria tiene que ser la aduana literaria de América» (Izquierdo Luque, 1944: 18).

Aparte del obvio elemento restrictivo y de control, tales pasos introdujeron en la sociedad una dimensión de inseguridad incómoda, al igual que cierta desconfianza y, ante todo, una gran desilusión y frustración. En relación con lo expuesto más arriba, cabe recordar a Camilo José Cela, que en un artículo de 1952 se quejaba amargamente de la situación imperante en la sociedad española de la primera posguerra.

Se publican más libros que nunca. Se edita con más esmero que nunca. Se lee menos que nunca se leyó. [...] Los españoles, a pesar de que –más arriba lo dijimos– se publican en España más libros que nunca, estamos sin libros. Un lector atento a la marcha de la novela, pongo por caso, en el mundo, no puede estar al día si carece de un corresponsal en París o en Nueva York. Un estudioso de nuestra literatura no tiene, sin grave molestia o gran dispendio, la ocasión de manejar los más elementales textos de nuestros clásicos, textos que, dicho sea de pasada, hace treinta años se publicaban, incluso con ciertas garantías de exactitud [...] (Cela, 1952: 3).

En 1939 fue creado el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, entre cuyos miembros se encontraban también representantes del Opus Dei –institución que llegaría a ejercer una influencia significativa en la escena política, puesto que disfrutaba de relativo poder en la sociedad franquista– (cfr. García Escudero, 1987: 90). Según se puede leer en el preámbulo del decreto de fundación del Consejo:

Tal empeño ha de cimentarse, ante todo, en la restauración de la clásica y cristiana unidad de las ciencias, destruida en el siglo XVIII... Hay que imponer, en suma, al orden de la cultura las ideas que han inspirado nuestro glorioso Movimiento, en el que se conjugan las lecciones más puras de la Tradición universal y católica con las exigencias de la modernidad (*apud* Blanco Aguinaga *et al.*, 1979: 79).

El «Año Triunfal» –como se empezó a denominar el de la sublevación–, supuso un momento histórico que vio nacer la «Nueva España». De acuerdo con las palabras del propio Franco, el dificultoso proceso de la compleja transformación social contó con la participación de los españoles *responsables*, dirigidos por «un hondo sentido católico y social y el deseo de abolir para siempre, las causas de nuestra decadencia, partidos políticos en pugna, masonería y comunismo» (*apud*

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

Tusell, 1997: 8). Es un lugar común que precisamente la lucha irreconciliable contra la ideología comunista se iba convirtiendo en uno de los indicadores importantes que, al comenzar la guerra fría, le valió a Franco la admisión en los salones de reunión de las grandes potencias occidentales.

1.1.5.2. El doble tamiz de la censura del nacionalcatolicismo

Al tiempo que se celebraba el final de la guerra, también se rendía tributo a los inicios de una sociedad en ciernes, y por ello abundaban los momentos festivos cargados de una gran solemnidad simbólica. De todos ellos destaca especialmente un acto protagonizado por el Generalísimo: la entrega de su espada en la iglesia de Santa Bárbara en Madrid, en señal de la finalización de la contienda –asociada metafóricamente con una «Cruzada» moderna–.¹⁸ Desde aquel momento y a partir del instante en que el nuevo Estado español intensificó sus intentos de entablar relaciones más estrechas con el Vaticano,¹⁹ comenzaron a forjarse vínculos fuertes que consagrarían aún más la unión firme entre el franquismo y la Iglesia Católica.

La Iglesia que había colaborado activamente durante la guerra civil legitimando el curso de los sublevados con la idea de *Cruzada*, acuñando un trasfondo de guerra de religión para la sublevación militar, se sintió enormemente aliviada por el triunfo final de las tropas de Franco, ya que ello suponía apartar el espectro republicano definitivamente (Bahamonde, Martínez, 1999: 22).

La institución eclesiástica que iba retomando progresivamente su influencia en la vida social del país –restringida considerablemente por la República–, se convirtió muy pronto en uno de los pilares fundamentales de una sociedad «re-

18 La ceremonia en la iglesia de Santa Bárbara, con motivo del festejo del fin de la lucha, estaba cargada de una simbología transparente y elocuente, que desde ese mismo día pasaría a formar parte de la iconografía oficial; de esta forma en los siguientes años se procedió a imitar aquel «ceremonial, propio de una sociedad guerrera medieval donde se mezcla lo militar, lo político y lo religioso» (Tusell, 2005: 11). Como documentan varias fotografías, de hecho, a partir de aquel entonces en ocasiones especialmente festivas Franco solía lucir una espada. Además, esa misma simbología que hundía sus raíces en el concepto de la Cruzada relacionado con las órdenes militares medievales sería utilizada en otras manifestaciones artísticas aprovechadas por la propaganda oficial, como lo demuestran copiosamente obras tanto literarias (cfr. Cienfuegos, 1939: 189), como pictóricas. En el campo de la pintura nos referimos principalmente a varios retratos de Franco, en los que el Caudillo aparece representado como un caballero medieval –así en el cuadro realizado por Francisco Ribera en 1939, o también en la «Alegoría de Franco y la Cruzada», trabajo de Arturo Reque Meruvia, alias «Kemer» (véase el apartado «4.2. Material gráfico» del presente trabajo).

19 A propósito de las sombras proyectadas sobre el desarrollo de aquellas complejas relaciones, Carmen Martín Gaité se expresaría como sigue: «Los altibajos posteriores de aquella comunidad de intereses entre Franco y el Vaticano podrían compararse a las sordas desavenencias conyugales de tantos matrimonios de la época, condenados a aguantarse mutuamente [...]» (1994: 18).

catolizada» (cfr. Juliá, 2015: 102-104), en la que cumplía con una serie de roles directivos. Particularmente interesantes nos parecen las intervenciones de algunos de los representantes eclesiásticos en los complejos procesos censors, como también el modo en que los dirigentes religiosos ejecutaban el control de los textos publicados.

La Iglesia se había implicado hasta tal extremo con el régimen que su concurso es inseparable de la propia evolución de la dictadura de los años 40 apoyando sus actuaciones. En términos institucionales, la capacidad de autonomía de la Iglesia se ventilaba en asuntos como la educación, la prensa y las asociaciones católicas [...] (Bahamonde, Martínez, 1999: 22).

A principios de febrero de 1939 fue formulada la Ley de Responsabilidades Políticas que en su preámbulo se proponía, como uno de sus objetivos principales, la reconstrucción espiritual y material de España (cfr. Bolloten, 2015: 1072), dado que «[c]on la victoria en el horizonte el gobierno de Burgos comienza a establecer bases de cooperación con otras fuerzas sociales y religiosas» (Miguel, Sánchez, 2006: 179). Para la futura orientación del país resulta decisivo el hecho de que ya en aquel momento «Serrano Suñer alude a los acuerdos firmados por la Santa Sede y el Estado español en 1851 según los cuales cabía a este último la elección de los obispos que habrían de ser designados posteriormente por Roma» (Miguel, Sánchez, *ibid.*). Además, según observan algunos especialistas, se postula la necesidad de:

liquidar las culpas de responsabilidades políticas por quienes habían contribuido con actos u omisiones graves a forjar la subversión roja. Insistían, además, en que la ley no era reivindicativa sino constructiva al mantener el deseo de las autoridades de buscar fórmulas adecuadas para armonizar los intereses sagrados de la Patria [...] (Domínguez Ortiz, 1998: 38).

Los máximos responsables del Estado estaban convencidos de que para impedir la divulgación de influencias «dañinas» era necesario proceder vigorosamente, sin compromisos, emprendiendo medidas correspondientes, que consistirían no solo en reforzar la posición de la Iglesia en la enseñanza, sino que también se consideró imprescindible endurecer el control sobre la literatura, a través de un eficaz mecanismo censor.²⁰ En esta coyuntura, «[l]a censura fue el instrumento más coactivo de vigilancia ideológica, aunque era sólo parte de un sistema integral de estrangulamiento de la libertad» (Gracia, Ródenas, 2011: 22). El aspecto más

20 Uno de los vestigios de semejantes medidas queda patente en el Decreto del día 26 de enero de 1944 en que establece la enseñanza religiosa en las Universidades (cfr. BOE, 1944).

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

peculiar de dicha estructura consistía en la existencia de un doble examen. El nuevo régimen, que se propuso erradicar de la sociedad las ideas consideradas *malignas*, *dañinas* y *disolventes*, coordinaba sus actividades con otras ejercidas en este campo por algunos organismos que pertenecían a la Iglesia Católica, de manera que:

este frente clerical-autoritario compite por el monopolio ideológico con el estrictamente falangista –que resultará, luego, ser más abierto culturalmente–, el representado por Dionisio Ridruejo, Antonio Tovar y Pedro Laín Entralgo como figuras máximas, agrupados en torno a las revistas *Escorial* (1940) y *Garcilaso* (1943), ambas de reveladores y evocadores títulos de añoranzas imperiales (Blanco Aguinaga *et al.*, 1979: 80).

En cuanto a las «añoranzas imperiales»,²¹ otra de las metas primordiales propuestas por la ideología franquista en nombre del nacionalcatolicismo consistía en restaurar los grandes ideales de la historia nacional: desde la Reconquista medieval, pasando por la época de los Reyes Católicos, hasta llegar a la era de los Austrias Mayores. En este preciso momento hay que remitir a un texto muy peculiar aprovechado por la propaganda franquista. Se trata de *Breviario de Mio Cid* (1941), concebido como una interpretación muy particular y comprometida del *Cantar de Mio Cid*, donde las aspiraciones del héroe medieval están identificadas con la política del Estado franquista. Darío Fernández-Flórez (1942: 16), el autor del texto –y uno de los escritores tremendistas más destacados–, no duda en presentar a Franco como continuador y sucesor del propio Cid. Carmen Martín Gaité sostiene que este tipo de estrategia seguía el fin de condenar al olvido ciertas etapas de la historia nacional:

Enterrar el pasado reciente y exaltar el pasado remoto fue una de las más inquebrantables consignas de la España de Franco. No había estudiante de bachillerato, por escasa que fuera su aplicación, que no conociera las efigies y gestas de don Pelayo, Isabel la Católica o Felipe II [...] (1994: 23).

Asimismo conviene citar a Dionisio Ridruejo, quien incluso declaró que «una objeción a los Reyes Católicos o a Felipe II hubiera sido considerada en aquellos años sacrílega»²² (*apud* Blanco Aguinaga *et al.*, 1979: 79).

21 La inspiración en los ideales imperiales se reflejaba en distintas esferas sociales de la España de la posguerra: no solo en la política y la religiosa, sino también en la artística y cultural; así pues, entre 1942 y 1957 en la plaza de la Moncloa en Madrid se construiría el edificio del Ministerio del Aire que imitaba el estilo arquitectónico del monasterio de El Escorial (Fusi, 2015: 235). No deja de ser interesante que esta recreación moderna inspirada en la obra monumental de la época filipina le valiera el sobrenombre de «Monasterio del Aire» (EA, 2013: en línea).

22 Teniendo en cuenta lo anteriormente dicho, se vierte nueva luz sobre las alusiones hechas por Martín Marco, uno de los múltiples personajes de *La colmena*. Éste, al verse detenido por un guardia que le pide la documentación, esgrime como argumentos su colaboración activa y regular con la

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

Como consecuencia de ese efecto de doble tamiz censor, se dieron casos en que incluso algunos de los autores ideológicamente identificados con el nuevo régimen tuvieron que hacer frente a la reprobación eclesiástica. Este es el caso de Pedro de Lorenzo y Rafael García Serrano, cuyas novelas, *La quinta soledad* y *La fiel infantería*, fueron tachadas de inmorales y nocivas.²³ La coexistencia de dos subsistemas censores paralelos, desde luego, supuso una situación singular y específica, puesto que por un lado se ejercía una censura laica, desde el régimen –que cuidaba sobre todo los aspectos ideológicos de las obras literarias–, y por otro lado una eclesiástica, llevada a cabo por la Iglesia que, a su vez, se ocupaba de velar por las buenas costumbres y proteger los valores cristianos. «La pudibundez y la hipocresía, la vigilancia del dogma y de moral católica más estrecha se convirtieron desde el principio en implacables herramientas de represión de la libertad imaginativa y, por supuesto, ideológica» (Gracia, Ródenas, 2011: 24).

Dicha situación contribuyó a que la atmósfera en una sociedad marcada por las restricciones tuviera como consecuencia inevitable numerosas limitaciones en el campo de la creatividad intelectual, que obligaba a los autores a optar por nuevas estrategias. Es lógico, pues, que el sometimiento a semejante presión resultara en el arranque de una tercera forma censora: la autocensura.

La discrepancia potencial quedó neutralizada antes de llegar a imprimirse o a difundirse y el efecto inmediato fue un aprendizaje crucial en la España de la posguerra: la autocensura como método de escritura y el doble sentido como cauce de opinión durante muchos años (Gracia, Ródenas, 2011: 22–23).

Desde luego, la ambigüedad y el juego del doble sentido se convirtieron en una de las estrategias más empleadas por los creadores, gracias a la que se lograba burlar la censura y transmitir ideas disconformes.

prensa del Movimiento, e indica que su último artículo se titula «Razones de la permanencia espiritual de Isabel la Católica» (Cela, 1987: 325). Pero, según aclara el propio personaje ya estando a solas, tan sólo intenta con ello testimoniar las consignas oficiales. «Ni Isabel la Católica, ni la vicesecretaría, ni la permanencia espiritual de nadie. ¿Está claro? ¡Lo que yo quiero es comer! ¡Comer!» (Cela, 1987: 328).

23 Los informes elaborados por los censores franquistas sirven de muestras ilustrativas del repertorio argumentativo del discurso oficial. Dichos documentos en particular revelan perfectamente los motivos de prohibir la publicación de algunas obras, como también la justificación de las medidas restrictivas a las que recurría la censura de la época. Dado que *La fiel infantería* de García Serrano constituye un caso ejemplar y de interés especial en relación con nuestro tema, en el «Apéndice» (véase apartado 4.1.1.2. del presente trabajo) incluimos la transcripción del informe de la censura que forma parte del Decreto del Arzobispo de Toledo (BEAT, 1944: 64-65).

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

1.1.5.3. La vida encorsetada: el triunfo de la mojigatería y pudibundez

Cuidar de la moral, de las buenas costumbres y del decoro, sin embargo, no fue preocupación exclusiva de la Iglesia, ya que el régimen, mediante sus propios mecanismos, desplegaba cierta vigilancia, regulando todas aquellas actividades que, de alguna forma, se consideraban peligrosas por interpretarse como indeseables, indecentes y de mal gusto. Sobre la base de estas atribuciones negativas a diversas formas de ocio, el Estado:

prohibía los bailes de carnaval o de otras festividades, las películas con escenas escabrosas, inspeccionaba los lugares oscuros en parques y jardines para que las parejas no cometieran actos indecorosos y exhortaba coercitivamente a cumplir las normas del buen vestir, sobre todo en lo que al traje de baño se refiere (Domínguez Ortiz, 1998: 86).

En efecto, la asociación del bañador y los deportes acuáticos debía preocupar seriamente a los protectores de la moral, a juzgar por la atención que le prestaban con cierta regularidad y con una gran intensidad. En mayo de 1951 llegó incluso a celebrarse el I Congreso Nacional de Moralidad en Playas y Piscinas.²⁴ El control del seguimiento de las normas impuestas se exigía mediante circulares²⁵ distribuidas por los gobiernos civiles en épocas estivales, y su incumplimiento se sancionaba (cfr. Domínguez Ortiz, 1998: 86–87).

Según opinan algunos historiadores, el restaurar los valores tradicionales basados en la moral cristiana se irguió como una de las tareas principales que se planteaba acometer el nuevo régimen, con el firme apoyo de «la Iglesia [que] ejerció de fuente *sagrada* de legitimación del franquismo» (Gracia, Ródenas, 2011: 19). Dicho empeño consistía, entre otras medidas, en «[e]rradicar el pasado para restaurar la unidad católica de la cultura nacional» (Juliá, 2015: 103). La declarada voluntad de restablecer una base sólida e inquebrantable sobre la que pudiera

24 Si se atiende a toda esa suerte de imposiciones y reglas, resultan transparentes las alusiones a este afán normativista que campan en las novelas de la posguerra. Para documentar lo dicho mencionemos la escena de *Lola, espejo oscuro*, en la que uno de los personajes duda sobre la posibilidad de ponerse el bañador a orillas del lago (Fernández-Flórez, 1967: 134-135). Sirva como ejemplo también la causa que explica la detención del protagonista de la novela celiánica *El asesinato del perdedor*. El personaje es arrestado por haber besado a su novia en público: cabe precisar, pues, que semejante comportamiento constituye una infracción de las normas vigentes, por considerarse impropio y escandaloso, puesto que, según se dice en la novela, los novios «ofendieron las buenas costumbres» (Cela, 1994: 236). La cadena de acontecimientos que lleva al protagonista al suicidio comienza en un bar, donde los novios se ven sorprendidos *in fraganti* por otro personaje, un juez diligente, para quien velar por la moral representa una auténtica misión, de suerte que procura «enderezar el torcido mundo y borrar de la faz de la Tierra el vicio y los malos hábitos» (Cela, 1994: 8).

25 El contenido de tales circulares proporciona interesantes evidencias de la situación en la sociedad española. Dada la importancia de semejantes documentos, sobre todo, en relación con su plasmación artística –que recibe sus reflejos literarios en las obras estudiadas–, transcribimos el texto de una de las circulares en el «Apéndice» (véase el apartado 4.1.1.1.).

erigirse el nuevo Estado implicaba la vuelta a los valores tradicionales, lo que en la práctica representaba una modalidad de conservadurismo extremo. En este sentido, el Año Triunfal constituía, además, la consagración de la victoria de un puritanismo intransigente, reflejado en un rigor moral exagerado. Como resultado de la confluencia de todos estos factores, el perfil de la Nueva España correspondía al de un país considerablemente conservador, ya que según observa la historiografía finisecular al respecto:

Era una sociedad, pues, que recuperaba los símbolos externos más radicales del espíritu de la Contrarreforma y que rehabilitaba todos los signos externos de la piedad barroca y del catolicismo más conservador [...]. La asistencia a misa como acto de cumplimiento, el rezo familiar del rosario y las manifestaciones públicas de devoción eran sobre todo en los ámbitos rurales y en las pequeñas ciudades de provincias, síntomas de que el nacionalcatolicismo había culminado un largo proceso por el que la religión se había convertido en moral social y punto de referencia exigido en los comportamientos de los individuos (Martínez, Aróstegui, 1999: 98).

Conviene subrayar que durante el franquismo se ejecutaba un control severo cuyo radio de acción no se limitaba meramente al espacio público, ya que se expandía incluso al ambiente privado, invadiendo las viviendas y los hogares de los ciudadanos. Como apunta Carmen Martín Gaité: «La alerta contra la anarquía, que vertebró toda la política interior y exterior en los años de consolidación del franquismo, tuvo su correlato más fiel en el ámbito de lo doméstico» (1994: 118). Teniendo por meta una amplia regeneración de la moral en la sociedad española, se aspiraba a erradicar todos aquellos modales considerados escandalosos e indecorosos, y por eso dicha vigilancia se extendía hasta el territorio de las relaciones interpersonales, pues incluso llegó a abarcar una esfera tan íntima como lo son los vínculos de pareja.

El régimen se preocupaba por exigir que se respetaran las estrictas reglas establecidas, con el fin de reimplantar en la sociedad el orden que había sido alterado, supuestamente, por la liberalización de la época republicana, período al que en la terminología franquista se le clasificó muchas veces con la etiqueta de anarquía y caos. A causa de esta política, ciertos temas se habían convertido en tabúes:

[l]a libertad de creación interiorizó muy pronto los espacios intocables de la vida de la posguerra: el erotismo o la vida sexual de los personajes desapareció de las novelas, el ateísmo o la duda franca de fe desapareció del mapa de la conciencia de los españoles [...] (Gracia, Ródenas, 2011: 23).

Este proceso de tabuización comenzó en el campo de la enseñanza por la imposición de nuevas normas reflejadas en la supresión de la coeducación, de modo que

se debía contar con centros escolares segregados, –es decir, unos para los niños, y otros para las niñas–; además: «[c]omo ha señalado Rubio Llorente, la educación dejó de concebirse como un servicio público para entenderse como un derecho individual a elegir educadores, lo que en la práctica se sustanciaba con una política de apoyo a los centros de la Iglesia» (Juliá, 2015: 103–104). El volver a definir claramente los papeles asignados a la mujer y al hombre se perfiló como una de las principales tareas del gobierno. El franquismo restauró el modelo de la familia tradicional, patrón según el cual a ella le correspondía ser ama de casa, porque debía solo aspirar a actuar como madre y esposa ejemplar cuidadora de la familia, en reconocimiento y aceptación de su posición subordinada respecto al marido. El varón, por su parte, era percibido como el principal proveedor de la familia, como su miembro más significativo, «el que tiene las riendas en sus manos», y por ello debía asumir la responsabilidad por los demás, y tomar decisiones importantes.

Los novios podían desarrollar su vida íntima tan solo después de contraer matrimonio, ya que las relaciones prematrimoniales se tenían por inmorales y se anexaban al pecado. La institución del matrimonio establecía, por eso, un vínculo firme, sagrado e indisoluble, de ahí que no se admitiese el divorcio. La honra femenina por un lado y la virilidad masculina por otro, significan pilares elementales sostenedores de las relaciones de pareja. A este respecto, entraña gran importancia algo que quizá podemos relacionar con el principio de «vigilancia colectiva», fenómeno que se da en todos los sistemas totalitarios o antidemocráticos, y que tiene un enorme impacto en la vida privada de la gente, como en el caso de la posguerra en España. En virtud de este criterio se puede sostener que en la sociedad española de aquel momento pesaba enormemente la opinión pública, «el qué dirán», al que se subordinaba el comportamiento de todos, conforme con un esquema del mundo bipolar que contrapone las conductas repudiables a las respetables.

El régimen, una vez instalado en el poder, ejercía un control intelectual en las diversas esferas de vida por medio de variados procedimientos y mecanismos. La Ley de Enseñanza formulada en 1938, con el país inmerso aún en plena guerra, proponía un proyecto educativo orientado a seguir –y conseguir– una serie de postulados entendidos como fundamentales. Por ello se insiste en que esta legislación se funda en una aguda necesidad de restaurar los valores elementales:

El depósito sagrado de la genuina cultura de España, a costa de tanto heroísmo salvado, exige de aquellos que han sido llamados a custodiarlo y a transmitirlo, los cuidados más abnegados y las más hondas preocupaciones, que han de traducirse, sin vacilar, en primer término, en aquellas reformas radicales que el porvenir de la Enseñanza española imperativamente requiere (BOE, 1938: en línea).

La recién aludida extensa transformación del sector de la enseñanza secundaria aspiraba a propagar nuevos patrones de pensamiento y pautas imitables de cuño

inédito. La intención de la Ley, cuya finalidad consistía en asegurar una amplia y eficiente introducción de cambios relevantes, se configuraba en clara oposición a la situación existente y persistente en aquel momento, que era producto de las profundas reformas realizadas por la República. A su vez, todas estas transformaciones se encauzaban hacia unas metas trazadas como ejes esenciales de la sociedad franquista que se cimentaba en una serie de cualidades constituyentes; entre todas las características del entramado social en construcción destacaban las prioridades particulares del régimen, cuyos ideólogos apelaban con fervor y convicción a elementos sustanciales, como pudieran serlo los emanados de la siguiente cita:

una pureza de la nación española, espíritu imperial, concepto de hispanidad asociado a la defensa de la civilización y a la cristiandad y sólida instrucción religiosa [...] que revalorizaran lo español frente a lo *extranjero*, la *rusofilia* y el *afeminamiento* (Martínez, Aróstegui, 1999: 77).

Cuando en 1941 se creara la Vicesecretaría de Educación Popular, surgió con ella la necesidad de contar con un cuerpo organizado de censores, puesto que la compleja situación requería una sustitución de «los cuadros de censores, acaparados por los falangistas, por unos servicios profesionalizados» (Ocasar, 1997: 110). Se fundó un aparato potente y eficaz con una «tupida red normativa [que] iba a guiar desde entonces los servicios de censura de libros, teatro y cine sin que pueda exagerarse el nivel de la represión» (Gracia, Ródenas, 2011: 23). Para todos aquellos que se presentaban a los concursos con aspiración de ocupar las nuevas plazas reservadas para los censores en servicio del régimen, era necesario cumplir con una serie de requisitos que garantizaban la aptitud de los candidatos. Así, por ejemplo, tenían que disponer de una licenciatura, contar con cierto número de publicaciones, demostrar conocimiento de lenguas extranjeras, «pero también ser sacerdote, militar o pertenecer a la Vieja Guardia o al Requeté antes del 18 de julio de 1936» (Ocasar, 1997: 110). No obstante, no todos los que acababan consiguiendo un puesto en el aparato de la censura eran «funcionarios grises porque entre los censores estuvo un prometedor escritor falangista como Camilo José Cela, un poeta del nuevo poder como Leopoldo Panero, o un ventajista inequívoco como el novelista Darío Fernández-Flórez» (Gracia, Ródenas, 2011: 24). Precisa y casualmente, Panero actuó como censor de *La colmena* de Cela, mientras que este último, a su vez, también desempeñaría un papel similar, juzgando y filtrando obras de otros autores.

De hecho, la labor relativamente autónoma de los censores en esta década y en la siguiente, respecto a libros, publicaciones y proyecciones cinematográficas tenía, sin embargo, una vertebración en argumentos morales y clericales mucho más que en sus puestos peligrosos de propaganda política (Martínez, Aróstegui, 1999: 96).

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

La censura siempre entraña un componente de opresión que perjudica a la creatividad artística. Por eso resultan poco convincentes las palabras del escritor Juan Antonio de Zunzunegui cuando en una entrevista reconoce las razones de la prohibición oficial de su novela *No queremos resucitar*, ambientada en un cementerio y cuyos protagonistas son esqueletos.

Entonces [...] me sentó muy mal, pero no tardé en reconocer que la censura tuvo razón al prohibir mi novela, que resultaba un tanto inconveniente en aquel momento, cuando estábamos en plena guerra. [...] La censura española, que se ejerce con inteligencia y buen tino, nada perjudica al auténtico escritor. Los que sostienen que no pueden escribir porque la censura se lo impide, no dicen la verdad (Zunzunegui, 1952: 11).

Con todo, fueron muchos más los que, a diferencia de Zunzunegui, sintieron la censura como una opresión asfixiante que impedía el desarrollo intelectual, frenando y limitando la libre expresión. La censura existió en España durante toda la época franquista, pero los especialistas en la materia coinciden en que no «se practicaba de forma monolítica durante sus casi cuatro décadas de vigencia» (Curry, 2006: 12). Asimismo, parece existir consenso en la consideración de que el control fue más acuciante durante los primeros tres lustros de la dictadura, para remitir a partir de los años sesenta especialmente, cuando se inició cierta liberalización (cfr. Fusi, 2015: 224–227).

1.1.6. La vida intelectual en el espejo de las revistas culturales

Las revistas culturales que copaban el panorama literario de la posguerra inmediata, y que dan testimonio ya desde sus meros títulos de la proclamada restauración de los grandes ideales de la historia nacional, pueden analizarse como portavoces de la cultura desarrollada bajo el nuevo régimen español. En noviembre de 1940 Dionisio Ridruejo y Pedro Laín Entralgo –falangistas pertenecientes a la fracción más liberal–, fundaron la revista *Escorial*, en calidad respectiva de director y subdirector. *Escorial* –cuyo título se completa con la apostilla *Revista de cultura y letras*–, se constituye como la primera de las revistas culturales de las diversas que irían aflorando en la posguerra. Según se recoge en el manifiesto editorial de su primera edición, la publicación en cuestión se marcaba el objetivo de ofrecer un espacio abierto a todos los intelectuales del país para su libre expresión:

En este sentido, ésta –ESCORIAL– no es una revista de propaganda, sino honrada y sinceramente una revista profesional de cultura y letras. No pensamos solicitar de nadie que venga a hacer aquí apologías líricas del régimen o justificaciones del mismo. El régimen bien justificado está por la sangre, y a las gentes de pensamiento y letras lo que

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

les pedimos y exigimos es que vengan a llenarlo –es decir a llenar la vida española– de su afán espiritual, de su trabajo [...]. Claro es que no vamos a aludir –bien al contrario– a los temas directamente políticos, porque ¿cómo van ellos a quedar fuera del ámbito de la cultura, si fenómenos de cultura son al fin y al cabo? Pero esto no rompe –sino al contrario– nuestro propósito de no exigir a cada uno sino el puro ejercicio de su oficio y la pura ofrenda de su saber (Editorial, 1940: 9–10).

Para subrayar el carácter apolítico de la revista, en el mismo editorial se hace constar que:

En cierta manera –en cambio– sí es ésta una revista de propaganda. Podríamos decir en la alta manera, ya que no hay propaganda mejor que la de las obras, y obras de España –propaganda de España– serán las del espíritu y la inteligencia para los que abrimos estas páginas (Editorial, *ibid.*).

En este tono decisivo se fijan las metas para lograr con su impresión; el manifiesto de los editores concluye con un inevitable saludo de la época: «Ambicioso es el empeño y grave la obligación. Dios nos ayude en ellos y ¡Arriba España!» (Editorial, 1940: 12).

Tres años más tarde se fundó *Garcilaso* que se dedicaba exclusivamente a la poesía, puesto que su declarado fin era el de «humanizarla»; así pues se aludía de una manera evidente a la producción poética de los autores emblemáticos de la poesía pura y deshumanizada.²⁶ En 1944 apareció por primera vez el quincenario *La Estafeta Literaria*, con la que pronto comenzó a colaborar Camilo José Cela. Además de los medios periodísticos mencionados, otro más repercutió con suma importancia en la vida intelectual de aquel período: *Ínsula*, creada en 1946 y caracterizada como «milagroso santuario de la independencia» (Blanco Aguinaga *et al.*, 1979: 81).

Debido a la atmósfera cargada de tensiones y nerviosismo que imperaba en la sociedad española de los años cuarenta, no es nada sorprendente que las controversias y los desajustes entre los intelectuales desembocaran en diversas polémicas. La más conocida y referida surgió a raíz del libro de Pedro Laín Entralgo titulado *España como problema* (1949). El autor analizaba la situación en la que se encontraban los escritores contemporáneos, pertenecientes a la Generación del 36, clasificándola como «sangrienta y espiritualmente astillada» (*apud* Gracia, 1996: 70), además de llamar la atención sobre el desarraigo de los intelectuales de la posguerra, defendiendo los valores y la importancia de la Generación del 98, tanto como la calidad y valía del pensamiento y de la literatura liberales. Laín Entralgo remitía, asimismo, a la tesis de Ramón Menéndez Pidal, quien «identificó

26 Según puntualiza Juventino Caminero, el poeta Jorge Guillén –uno de los destacados representantes de la Generación del 27–, cuya obra se adscribía a la poesía deshumanizada, se opuso a tal denominación, argumentando que la poesía siempre es obra humana (cfr. Caminero, 1998: 29).

las dos Españas con las dos tendencias, conservadora e innovadora, presentes a lo largo de la Historia» (Lara Martínez, 2006: 8).

Laín Entralgo estaba buscando, en acento conciliador, alguna forma de salir del encierro intelectual, para recobrar así el legado liberal y llegar a la *esencia* de España. Semejante llamada a la concordia no tuvo buena acogida entre ciertos sectores dirigentes del régimen. Fueron sobre todo algunos de los representantes del *Opus Dei* los que no tardaron en manifestar un descontento inmenso provocado por la lectura del libro de Laín Entralgo, lo que se reflejó en algunas de las reseñas publicadas. Rafael Calvo Serer es autor de una de tales reacciones a esta publicación, puesto que en una paráfrasis de la conflictiva obra de Entralgo –titulada «España sin problema»–, se lanza a defender fervorosamente «la homogeneidad lograda en 1939», rechazando intentos de tal índole como antiespañoles²⁷ (cfr. Blanco Aguinaga *et al.*, 1979: 81).

En este panorama de publicaciones periódicas, la *Revista de Occidente*, fundada en 1923 por José Ortega y Gasset, ofrecía una de las plataformas más importantes para el pensamiento y la creación artística y literaria en la época de preguerra; si bien la gaceta reapareció tan solo al comienzo de la década de los años sesenta, el célebre pensador volvió a influir con sus ideas en los intelectuales españoles, cuando en 1948 se puso al frente del Instituto de Humanidades, que estableció junto con Julián Marías. Gracias a las actividades de ambos filósofos –a quienes se sumaron además otras figuras importantes de la escena intelectual, como Javier Zubiri y José Ferrater Mora–, se iría realizando una lenta y gradual recuperación, y una progresiva rehabilitación del pensamiento español que, sin embargo, tan solo a partir de la instauración de la democracia, tras la muerte de Franco, pudo desarrollarse en su máximo esplendor y arquitecturas diversas.

1.2. En los terrenos yermos. Creación literaria de la posguerra.

1.2.1. Los precursores de la Generación del 36

«Inter arma silent Musae», ya lo decía Cicerón, y la Historia universal, en repetidas ocasiones, ha confirmado la veracidad de este postulado. El caso de la Guerra Civil española no representa ninguna excepción, según lo documentan los testimonios de la experiencia ibérica, ya que ésta imprimió sus huellas imborrables

²⁷ No obstante, si nos atenemos a la opinión de Negró Acedo, tampoco se puede estar de acuerdo –al menos no por completo–, con semejante interpretación de los vínculos que unían las dos obras, dado que éstas no deben comprenderse exclusivamente como producto de una mera polémica ideológica. Más bien conviene relacionar ambos textos con el estallido de los conflictos surgidos entre dos grupos influyentes del franquismo, pues dicha discordia acompañó las luchas intestinas por el poder y por el control social (cfr. Negró Acedo, 2014: 190-195).

ocasionando graves daños también en el campo artístico, convirtiéndolo en «un vasto “páramo cultural” (según la expresión del filósofo e historiador del pensamiento español José Luis Abellán en el ensayo *La cultura en España*, que publicó en 1971)» (Fusi, 2015: 224).

Las consecuencias para la literatura en particular fueron tan trascendentes como los detrimentos reflejados en las demás esferas de la vida en el Estado español: la política, la económica y la social.²⁸ Cabe recordar que el estallido de la contienda coincidió con la culminación de un período de óptimo desarrollo de la cultura española; en el caso concreto de la literatura nacional se trataba, además, de una etapa especialmente fructífera que se mereció la denominación de la Edad de Plata (cfr. Tusell, 2007: 248-249). Algunos críticos no dudan en comparar el fervor intelectual y creativo de aquellas décadas con el Siglo de Oro; hasta tal punto les parece acertado el símil, que optan por referirse a la época con la designación de la Segunda Edad de Oro. Dicha denominación –hoy ya generalmente aceptada–, fue utilizada por primera vez en su día por Dámaso Alonso, quien la aplicó a la poesía relacionada principalmente con la Generación del 27 (cfr. Smerdou Altolaguirre, 1990: 273).

La guerra supuso un profundo desgarramiento que marcó a todas las generaciones intelectuales de la época; aun dejando aparte su dimensión más trágica, la implicada por las insustituibles pérdidas humanas y por la muerte de tantos genios –personificados todos en el asesinato de García Lorca–, saltan a la vista las demás consecuencias negativas y de un enorme impacto. De los más perniciosos males hay que recalcar, sin duda, el exilio de numerosos intelectuales españoles. Se trataba tanto de grandes pensadores y destacadas figuras de la escena intelectual –cabe nombrar, por lo menos, a filósofos como José Gaos, José Ferrater, Eduardo Nicol y Wenceslao Rocés–, como de los representantes de la vida social y cultural, pongamos por ejemplo al célebre compositor músico Manuel de Falla. A todos ellos hay que sumar un cuantioso grupo integrado por escritores exiliados como Max Aub, Rosa Chacel, Rafael Alberti, Ramón J. Sender o Francisco Ayala, y un largo etcétera de literatos importantes (cfr. Millares Cantero, 1998: 77).

En forma de un breve paréntesis conviene citar al poeta León Felipe en cuyo suspiro lleno de tristeza, lanzado desde México, resonaba no solo el dolor sentido por todos sus compatriotas que tuvieron que abandonar su país, sino que además se reflejaba en él la constatación de una realidad indiscutible, ya que cuando los

28 Por otro lado, no dejan de oírse voces que quieren relativizar semejantes valoraciones –como la que acabamos de citar–, procurando demostrar lo inadecuado de tales declaraciones. Uno de los últimos casos es, por ejemplo, el artículo de Hipólito Gómez de las Rocas, quien, entre otras cosas, argumenta con que precisamente durante el franquismo se desarrolló la trayectoria creativa de muchos artistas, quienes consiguieron considerable reconocimiento internacional; y entre ellos se mencionan precisamente escritores como Cela y Delibes (cfr. Gómez de las Rocas, 2015: en línea).

grandes poetas de la Generación del 27 se vieron obligados a exiliarse, la escena poética, en particular, se quedó afectada de una forma considerable.

La España de las harcas no tuvo nunca poetas. De Franco han sido y siguen siendo los arzobispos, pero no los poetas. En este reparto injusto, desigual y forzoso, del lado de las harcas cayeron los arzobispos y del lado del éxodo, los poetas. Lo cual no es poca cosa (Felipe, 1939: en línea).

En las declaraciones de León Felipe se sienten las fuertes emociones de exasperación, dominantes en los círculos de literatos españoles expatriados, y propias de quienes vivían la dolorosa experiencia del éxodo involuntario. La exaltación indignada vuelve a resonar de manera insistente en las siguientes constataciones desconsoladas: «Sin el poeta no podrá existir España. Que lo oigan las harcas victoriosas, que lo oiga Franco» (Felipe, *ibid.*). Pues es cierto que el destierro de los intelectuales²⁹ se convirtió en una circunstancia decisiva, dado que en la España posbélica éste «supuso una verdadera mutilación cultural» (Santos, 2003: en línea).

Si bien la trayectoria de la mayoría de los escritores exiliados en el extranjero siguió el curso emprendido en España, la creación literaria de estos autores representa un corpus autóctono, que fue desarrollándose de forma independiente, sin influir sobre la producción nacional en la propia Península. Debido a los obstáculos insuperables cuya consecuencia fue una falta de contactos con la Patria, los escritores se encontraban aislados; los intentos –realizados desde el exilio– de reflejar en sus obras el presente de la sociedad española obligaron a los autores a limitarse a la escasa información obtenida y, sobre todo, a la imaginación. La distancia y el desconocimiento de la nueva situación en la que el país se encontraba, supuso para estos literatos, efectivamente, una barrera prácticamente inquebrantable. El testimonio de José Ramón Marra López constituye un reflejo especial –y a la vez emotivo– de las circunstancias descritas:

La única manera de estar en España es escribir sobre ella, como si continuara allí [...]. Se trata de relatar España tal como se imagina que es ahora. Así surgen los “relatos de la España inventada”, mezcla de angustia y necesidad, de añoranza e invención, de repulsión y atracción al mismo tiempo (*apud* Sánchez Zapatero, 2009: 295).

29 Asimismo, merece la pena destacar otra particularidad unida a lo comentado más arriba, pues según apunta Juan Pablo Fusi, «como reacción frente a la Segunda República, Franco no quiso que su régimen tuviera connotaciones intelectualistas. El escritor monárquico José María Pemán observó cómo en los discursos de Franco nunca se deslizó “ni una gota de literatura, ni una cita de un autor, ni una metáfora, ni un tropo, ni un latiguillo”» (2015: 223).

La obra literaria de los autores exiliados constituye una parte importante y muy inspiradora de la historia literaria española; sin embargo, aquí no le prestaremos más atención. Puesto que aquellos escritores –forzados a vivir en el extranjero– tenían muy limitadas las posibilidades de cultivar en el ámbito del arte contactos con sus compatriotas, sus obras no pudieron entrar en interacciones comunicativas, ni les fue posible mantener diálogos con la producción de los literatos coetáneos de España, de modo que tampoco se dieron las circunstancias para abrir el paso al proceso de una mutua influencia que pudiera dejar sus huellas en las creaciones de los representantes tremendistas, y, por lo tanto, en el presente trabajo no viene al caso profundizar en el tema.

Además, es conveniente acentuar otra circunstancia de gran interés relacionada con lo anteriormente comentado, pues, según observa Gerald G. Brown, los poetas de la Generación del 27 «aunque no formasen ninguna escuela ni siguiesen un principio único, eran un grupo de amigos unidos y estimulados por el mutuo respeto y el común entusiasmo por su arte. Sin embargo, los novelistas de la misma edad que estos poetas, no formaban ningún grupo» (1991: 223).

Con el final de la guerra, debido a los cambios políticos, se produce una situación particular, a la que normalmente se suele aludir como a un *doble exilio*: por una parte se trata del *exilio exterior*, representado por el masivo éxodo de la flor y nata de la vida intelectual, y por otra parte, emerge un tipo de retiro *sui generis* que recibirá el nombre de *exilio interior* (cfr. Basanta, 1981: 11). En este segundo caso nos hallamos ante un silencio –ya sea éste deliberado o no–, que se refleja en la interrupción de la creación literaria de algunos literatos, que a pesar de no haberse sumado al éxodo del 1939, «iniciaban el camino del destierro en su propio país» (Campos, 1978: 329). Como producto de esa anomalía, se abrió una brecha insuperable que impidió a la nueva generación adoptar una postura claramente definida frente a la labor de sus predecesores. Así pues, uno de los resultados negativos consistió en que los escritores de la nueva promoción sufrieron las consecuencias de una discontinuidad perniciosa, con lo que al entrar en el escenario literario, no tuvieron la oportunidad ni de enlazar con la obra de quienes hubieran podido ser aceptados como sus maestros, ni de oponerse tampoco a sus ideas, si se hubiera dado el caso. Por otro lado, Javier Tusell sostiene que semejantes desajustes se podían vislumbrar en todos los ámbitos de la sociedad posbélica.

Si hay una ruptura evidente en la historia de España es precisamente aquella que se produjo al final de la Guerra Civil. Si ésta no hubiera tenido lugar, o si el derramamiento de sangre hubiera sido mucho menor, habría resultado imaginable un mayor grado de continuidad entre los años treinta y los cuarenta, pero después de relativamente poco tiempo de iniciarse el conflicto se hizo patente la ruptura de continuidad que habrían de pretender los que resultaron vencedores en la contienda. [...] La herencia del inme-

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

diato pasado, por el solo hecho de serlo, parecía condenada al olvido y, más aún a la erradicación [...] (Tusell, 1997: 3).

La desafortunada desconexión del pasado inmediato constituía uno de muchos resultados desfavorables causados por las medidas restrictivas que fueron introducidas por el régimen franquista con la finalidad de seguir varios objetivos paralelos; una de las metas perseguidas consistía en el desarraigo absoluto, no solo de cualquier huella del pensamiento contaminado por las ideologías izquierdistas –ante todo, la comunista–, sino también en procurar eliminar los posibles reflejos del librepensamiento occidental, ya que en éste, según se creía, residían elementos nocivos y decadentes, que atentaban contra las buenas costumbres, según la terminología oficial (cfr. Delibes, 1985: 10). Y precisamente la moral basada en una ética tradicional cristiana representaba otro de los valores constantes que a lo largo de la época franquista fue configurando uno de los pilares elementales sobre los que yacería la nueva sociedad; por ello, uno de los papeles especialmente importantes del Estado consistía en defender la moral pública.³⁰

Según observa Santos Juliá, una de las metas principales consistía precisamente en «[e]rradicar el pasado para restaurar la unidad católica de la cultura nacional: en el discurso de los intelectuales católicos, la guerra se definía como el levantamiento de una, la única, la eterna España contra “los vesánicos esfuerzos que pretendían destruirla”» (2015: 103). Dicha erradicación de las ideas anárquicas consideradas destructivas tenía que abrir paso a una reconstrucción de los grandes ideales españoles del pasado glorioso, al que los representantes del régimen remitían directa e indirectamente.³¹

De los miembros más destacados de la Generación del 98 solo dos vivieron para ver la instauración del régimen franquista: Baroja y Azorín. En cuanto a la producción literaria de don Pío, los historiadores literarios coinciden en que la

30 Puesto que en la posguerra las cuestiones concernientes a la moralidad y la moral pública representaban asuntos de una importancia clave, resulta muy sugerente consultar los documentos de la época, ante todo los diversos Decretos. Según podemos apreciar, el Estado justificaba la implementación de las medidas restrictivas con la necesidad de poner orden en la sociedad española, que –según se declaraba– se encontraba en una profunda crisis debido al «envenenamiento moral a que había llegado nuestra Nación» (BOE, 1937: en línea).

31 Como ya se ha observado más arriba, llaman la atención aquellos ideales propagados por el régimen franquista que, en busca de inspiración, volvían la vista hacia la Edad Media. En particular la política de los Reyes Católicos despertaba una gran admiración, puesto que durante su reinado se forjaron los cimientos del futuro Estado español. Las referencias a las remotas épocas medievales, al igual que las alusiones a la hegemonía española de los tiempos imperiales de Carlos V o Felipe II, sirvieron para fomentar el espíritu del nacionalismo (cfr. Fusi, 2015: 228-234). Se remitía al pasado para apelar al patriotismo, y a la unidad nacional, igual que a la ferviente voluntad de defender la fe cristiana. Los discursos de Franco proporcionan una rica fuente de muestras ilustrativas, en las que podemos distinguir cómo el nacionalismo es aprovechado como instrumento de manipulación, por lo tanto resulta muy sugerente analizar cada uno de los elementos utilizados como componentes básicos de la retórica oficial empleada por la propaganda (cfr. Franco Bahamonde, 1972).

etapa final de su trayectoria está marcada por cierto debilitamiento de su potencial creativo, dado que como escritor, de hecho, estaba ya agotado:

Sus últimas producciones [...] parecen de un hábil imitador de sí mismo, repletas de elusiones y alusiones a judíos, capitalistas y bolcheviques; en este orden de cosas, las *Memorias*, iniciadas en 1944, son compendio inapreciable de las ideas de su autor, contradictorias, conscientemente confusas, agresivas y malhumoradas (Blanco Aguinaga *et al.*, 1979: 92).

En cuanto a Azorín, podemos observar que él también se encontraba en una situación muy parecida, ya que las mejores obras de quien solía ser portavoz de su promoción literaria, están irremediabilmente relacionadas con las décadas pasadas, y su nueva producción tan solo representa «una etapa crepuscular en la que su autor ofrece insistencia en motivos y recursos conocidos y usados con anterioridad» (Martínez Cachero, 1997: 129). A diferencia de Baroja, no obstante, el autor de *La voluntad* –novela que como sostiene Edward Inman Fox «se convierte en la crónica de toda una generación española, cuyos paladines espirituales sentían la contradicción entre su propia vida y los acontecimientos históricos que les tocó vivir» (1982: 9)–, seguía activo en el campo político, y se puso al servicio del régimen franquista. Por otra parte, según opinan algunos investigadores «parece que Azorín se había entregado al aparato propagandístico del franquismo más por una necesidad psicológica o económica de practicar el periodismo que por razones ideológicas» (Álamo Felices, 1996: 121).

Ante semejante situación, resulta mucho más impactante y llamativo el profundo vacío intelectual causado por la ausencia de todos aquellos literatos y pensadores que en 1939 se vieron forzados a exiliarse. Así pues, la violenta y desafortunada ruptura impidió la posterior evolución natural de la creación literaria en España, y tuvo perniciosas consecuencias que en los tiempos venideros hubieron de percibirse de una forma dolorosa e inevitable en el panorama cultural franquista.

1.2.2. Al servicio de la Nueva España: literatura nacionalista

Al establecerse el régimen franquista se presenció «el auge de la novela obviamente triunfalista y sectaria de los vencedores» (Blanco Aguinaga *et al.*, 1979: 191), que abarca aquella producción literaria de la década de los años cuarenta vinculada, de una u otra forma, con los partidarios del franquismo y con quienes simpatizaban con la nueva orientación política. Dicha narrativa, por lo general, suele aparentar todos los rasgos de la literatura comprometida, ya que muchos de sus autores explícitamente transmitían ideas que se desprendían de su estrecha

relación con las estructuras del poder, o con el Movimiento (cfr. Corrales Egea, 1971: 29).

Dentro del corpus de la literatura nacionalista se distingue una serie de novelas cuyo argumento está ambientado en los años de la contienda. Aparte del tema principal relacionado con la Guerra Civil, esta narrativa además comparte otras características comunes, de las que cabe subrayar por lo menos algunas de las más significativas. En primer lugar, se trata de las similitudes en cuanto a las posturas ideológicas, que se reflejan en unas interpretaciones muy parecidas de los acontecimientos históricos, y que los autores –como García Serrano, Borrás, Neville, entre otros– proyectaron de una forma transparente y explícita en las historias narradas. Éstas últimas, a su vez, están protagonizadas por unos personajes esquemáticos y planos, quienes con frecuencia representan a un héroe idealizado, portavoz de la ideología de los vencedores; justamente tal circunstancia, pues, suele resaltar aún más el carácter tendencioso de las obras.

En 1940 apareció la novela *Raza*, publicada por Jaime de Andrade –pseudónimo del Caudillo–, que constituye una de las muestras más peculiares de semejante tipo de literatura. A pesar de que desde el punto de vista literario la obra no dispone de cualidades particulares, el libro considerado como «un ajuste de cuentas de Franco con su biografía y con la historia de España» (Gubern, 1992: en línea), resulta de especial interés en muchos sentidos, por lo cual vale la pena prestarle atención. Si descontamos el hecho de que se trata de una obra escrita por el máximo exponente de la Nueva España, cabe mencionar además sus aspectos formales y genéricos, ya que también en este sentido se pueden observar ciertos rasgos específicos. En el caso de *Raza* no se trata de una novela propiamente dicha, si bien ese término figura debajo del título de su segunda edición. Procede recordar aquí una circunstancia importante, puesto que según apunta Utrera Macías:

«anecdotario para el guión de una película», responde al subtítulo utilizado por el autor cuando, en un momento inicial, redacta su trabajo para ser el texto literario de un futuro guión cinematográfico; [...] «novela», es el término utilizado con posterioridad al estreno de la película para precisarle al lector el carácter y género de la obra (Utrera Macías, 2009: 215).

La adaptación cinematográfica fue realizada por el director de cine José Luis Sáez de Heredia, cuyos inicios en el oficio están asociados con la productora Filμόfono, donde se formó bajo la supervisión de Luis Buñuel, uno de los maestros españoles más respetados en el campo del Séptimo Arte (cfr. Gubern, 1992: en línea). De todas formas, precisamente la película *Raza* tuvo un papel decisivo tanto para su director, al que abrió una nueva etapa en la carrera –Sáez de Heredia más tarde pasó a ser el cineasta oficial del régimen franquista (cfr. Moreno, 2015:

en línea)–, igual que para la propia obra literaria, a la que aseguró, paralelamente, una mayor resonancia entre los lectores de la época.

El eje central de la narración gira alrededor de las peripecias de varios miembros de una familia gallega, los Churruca, a quienes les toca vivir en los tiempos agitados de la historia moderna española delimitados por los acontecimientos acaecidos entre dos fechas significativas: de 1897 a 1939. A través de los personajes el autor pretende dar su particular interpretación de los sucesos históricos más importantes, aspirando además a trazar las características substanciales que, según su parecer, determinan a los españoles. La obra literaria del Generalísimo, concebida por su autor como una apología de su propio rol en la Historia, se distingue además por otro elemento peculiar, según sostiene Utrera Macías: «*Raza* contiene abundantes factores donde el didactismo y la historia, personal o general, se combinan a gusto del escritor y en ocasiones con tal proliferación de nombres que deja corto a un manual o libro con fines docentes» (2009: 226).

Semejantes características se presentan también en la obra de Rafael García Serrano, protagonizada por un tipo de héroe idealizado: primero en *Eugenio o la proclamación de la primavera* (1938) publicada en plena guerra, y más tarde en *La fiel infantería* (1943). De los demás escritores emblemáticos, que se incorporan en esta «línea del héroe falangista idealista y ardiente» (Blanco Aguinaga *et al.*, 1979: 93), cabe mencionar a José María Alfaro con *Leoncio Pancorbo* (1940) o a Tomás Borrás con *Checas de Madrid* (1940).³² Se podría incluso pensar en José Giménez Arnau y su novela *Línea Siegfried* (1940), un «reportaje periodístico más que otra cosa de los años heroicos de la Europa nazi-fascista» (Blanco Aguinaga *et al.*, 1979: 92), cuya ambientación se relaciona con la Segunda Guerra Mundial. En este preciso momento conviene recurrir a las observaciones pertinentes de José Corrales Egea, quien relacionó el tono exaltado e intransigente de las obras recién nombradas con el impacto de las circunstancias extraliterarias particulares.

Quizás el haber surgido simultáneamente con los acontecimientos, al calor de la lucha, pegada casi a la contienda, privó a aquellos autores de la perspectiva necesaria, y ello explica el carácter panfletario, de impugnación y controversia de algunas de esas novelas, hasta tal punto que a veces resulta difícil aplicarles esa denominación literaria (Corrales Egea, 1971: 29–30).

En cierto modo se puede constatar que los creadores de tales obras, como las que se acaban de citar y cuyo tema principal es la guerra, combinan dos actitudes

32 La voz «checa» también puede transcribirse como «cheka»; si bien optamos por la primera forma, en las citas siempre respetamos el original. Según una de las definiciones disponibles en las páginas de la Acción Comunista: «Una checa o cheka era una instalación que durante la guerra civil española utilizaban los milicianos del bando republicano –especialmente los partidos y sindicatos de izquierda– para detener, interrogar, torturar y juzgar de forma sumarísima.» (Amanecer Rojo, 2010: en línea).

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

contrarias frente a la realidad retratada, lo que se expresa en el empleo simultáneo de colores contrastantes, ubicados en los extremos opuestos del abanico cromático de la paleta ficticia del escritor. Los tonos negros y oscuros dominan en las descripciones naturalistas de las escenas violentas, que pretenden revelar las más duras y atroces situaciones extremas, vividas en el frente bélico. Además, viene a bien acentuar que el ambiente militar con el protagonismo de un colectivo de soldados, constituyen circunstancias esenciales que explican la preferencia por el uso de un lenguaje rudo y grosero. Por otra parte, contrastan con semejantes tonos fúnebres los matices edulcorados de colores claros, e incluso rosáceos, vinculados a la visión optimista de la vida en una nueva sociedad, nutrida de las ideologías de la Falange y del régimen franquista. La superficialidad de los temas tratados y el esquematismo de los personajes conducen a Corrales Egea a considerar estas novelas como irrealistas, «sin que la dureza del lenguaje brusco y hasta malsonante, logre llenar ese vacío de realidad humana [...] pues el realismo no es una cuestión de vocabulario, sino un problema filosófico» (1971: 31-32). Precisamente el uso de un lenguaje literario cargado de vulgarismos y expresiones malsonantes, junto con las frecuentes escenas de violencia y crueldad, son hechos que han contribuido a incluir a algunos de los autores mencionados dentro de la estética tremendista.³³

1.2.3. La nueva promoción literaria en la España posbélica: Generación del 36

Comencemos este apartado dedicado a la nueva generación literaria surgida en la posguerra, remitiendo a la primera edición de la revista *Escorial*, donde se lee: «El mundo moderno es consecuencia de un sueño de la razón. Pero el sueño de la razón engendra monstruos (dijo el mejor baturro de todos los siglos)» (Montes, 1940: 15). Nos parece muy oportuno, pues, recordar estas frases a la hora de hablar de los máximos exponentes de la Generación del 36, quienes fueron acusados de dar vida en sus creaciones literarias a auténticos monstruos (cfr. Sopena, 1951: 13).

Los miembros de la Generación del 36 –cuya denominación simbólica alude al estallido de la Guerra Civil–, se dieron a conocer con sus obras primerizas precisamente en la posguerra inmediata, por lo cual muchos de ellos se habían formado intelectualmente en los tiempos anteriores a la contienda, es decir, en pleno auge de los movimientos vanguardistas, cuando había culminado el período creativo del Grupo poético del 27. Si bien en la posguerra «[l]a vida intelectual se

³³ A algunas de las novelas del ciclo bélico se prestará una atención especial más en adelante, dada su importancia en relación con la problemática estudiada (véase el apartado 2.1.).

rehizo con lentitud en un ambiente general de banalidad y pragmatismo, de doctrinarismo y especulación» (Brown, 1991: 234), es importante tener en cuenta que la mayoría de los autores jóvenes de la nueva promoción literaria habían estado en contacto con la cultura occidental, y habían conocido las obras emblemáticas de escritores extranjeros de aquella época, todavía sin las intervenciones malélicas de la censura franquista; de este modo pudieron darse las condiciones para que las grandes obras de la literatura universal ejercieran cierta influencia formativa sobre los literatos españoles.

Otro rasgo esencial que presta unidad a la narrativa de los integrantes de la Generación del 36 es su corte realista. Como puntualiza María Dolores de Asís Garrote:

El realismo del 98 había introducido a la novela por unos cauces que no podían ser superados, sino por escritores excepcionales que aportaran una visión de la realidad en la línea de una deformación artística a lo Pío Baroja, o en la de un subjetivismo tan cuajado de temáticas como el de Unamuno. No hubo continuadores de altura y se volvieron los ojos al realismo del XIX, que siguió inspirando, con mayor o menor éxito (1996: 26-27).

Este sería el camino emprendido por Ignacio Agustí, cuya saga «La ceniza fue árbol» se abre con *Mariona Rebull* (1944), novela en la que, efectivamente, puede detectarse una evidente y estrecha conexión «con la tradición literaria del realismo decimonónico» (Brown, 1991: 238). Asimismo, en la narrativa de Elena Quiroga se perciben las resonancias del realismo tradicional; pongamos, pues, por ejemplo su novela *Viento del norte* (1950) galardonada con el Premio Nadal. Por otro lado, Juan Antonio de Zunzunegui en *El Chiplichandle* (1940) pretendía enlazar con una tradición aún más antigua que la del siglo XIX, según revela el subtítulo de la obra mencionada, donde se lee: *acción picaresca*.

A pesar del prevaleciente tono realista, durante las primeras dos décadas de la posguerra, aparecieron también creaciones literarias de índole completamente distinta, por no decir opuesta, cuyos autores decidieron avanzar por caminos no tan frecuentados en aquellos años. Ejemplo de lo dicho es la novela intelectual *Javier Mariño* (1943) de Gonzalo Torrente Ballester, considerada una «recreación intelectualizada del mito de Eneas» (Ruiz Baños, 1992: 15), y cuya primera edición tuvo problemas con la censura. Por otra parte, apareció la novela fantástica representada por escritores como Rafael Sánchez Ferlosio con *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951), y sobre todo por Álvaro Cunqueiro –mencionemos por lo menos dos títulos de su vasta bibliografía: *Merlín y familia* (1955) y *Las crónicas de Sochantre* (1956)–, quien se había convertido en uno de los máximos cultivadores de dicho género en España de aquel entonces. Es digno de mención el particular estilo de Cunqueiro, así como el tema de una Bretaña mítica, que, si bien parte

del ciclo artúrico, «desmitifica al mito y lo aproxima a la realidad» (Castro Prieto, 2003: en línea).

En la misma época es posible detectar de igual manera cierto entusiasmo por la experimentación literaria, afán surgido de forma paralela junto con la predilección por los procedimientos tradicionales. Representante por excelencia de las tendencias innovadoras es precisamente Camilo José Cela, escritor de los más distintivos del relevo generacional de los cuarenta, e involuntario impulsor del tremendismo. Cabe destacar que muchos de los demás integrantes de la Generación del 36 se incorporan a los círculos literarios oficiales con sus óperas primas que están vinculadas, de forma directa o indirecta, nada menos que precisamente a la estética tremendista. Aparte del autor de *La familia de Pascual Duarte*, se podrían nombrar novelistas como Darío Fernández-Flórez, Carmen Laforet y Miguel Delibes, aunque posteriormente la narrativa de los últimos dos se desarrolló alejándose de la línea tremendista, avanzando por otros rumbos (cfr. Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 2000, 157–158). Asimismo podemos observar huellas tremendistas más o menos profundas en otras obras de la época, entre las que merecen ser mencionadas algunas novelas escritas por mujeres. Nombremos por lo menos cuatro de ellas: *Cinco sombras* (1946) de Eulalia Galvarriato, *Juan Risco* (1948) de Rosa María Cajal, *Los Abel* (1948) de Ana María Matute y *Nina* (1949) de Susana March.

Será oportuno destacar que el tremendismo constituye una de las primeras tendencias literarias de mayor impacto, que se dio en la literatura española de la posguerra, y que de hecho irrumpió en la escena literaria como un auténtico aguacero. Por esa circunstancia se explica –parcialmente, por lo menos–, por qué las reacciones que despertó fueron tan polémicas. Resulta, pues, que sobran los críticos, quienes se apresuraron a expresar abiertamente, y a gritos, su enorme insatisfacción, puesto que no les convencían los postulados estéticos perseguidos por los tremendistas. Martínez Cachero ofrece una selección representativa de los más exasperados manifiestos de rechazo y contrariedad en los que se deja ver el disgusto provocado por narraciones pobladas de protagonistas locos, tarados y amorales (cfr. 1997: 113–115). Entre los más indignados comentarios formulados desde posiciones puritanas, destaca el de Federico Sopena publicado en el periódico *Arriba* en 1951. Citemos aquí algunos lamentos y protestas del reseñador recién nombrado, dado que éstos manifiestan muy bien el aborrecimiento, la incompreensión y el desprecio a los que en aquella época las obras tremendistas tuvieron que enfrentarse:

basta, por Dios, basta de novelas con monstruos, prostitutas, perversos y náuseas. Basta porque uno solo quizá fuera paréntesis de gracia; pero tantos, casi todos, es un pecado y una injuria. Ya no puedo más; me duele, como escritor español que nunca renunciaré a ser hijo de la verdad y de la alegría, ese resumir nuestra generación con nombres sucesivos de las novelas del asco y de la amargura [...] (Sopena, 1951: 13).

En el mismo periódico, tan solo nueve días más tarde, José María García Escudero se sumó a la queja de Sopena,³⁴ retomando aquel tono de desaprobación indignada que se ve reproducida en el propio título, y al que en este segundo caso el autor había añadido signos de exclamación para aumentar aún más el carácter insistente y apelativo de su condena: «¡Basta, por Dios!» (García Escudero, 1951a: 13). Ambos articulistas, al expresar su extremo desacuerdo con la nueva estética, revelan al mismo tiempo su inmensa incompreensión, debida a una falta de voluntad de aceptar la legitimidad de la óptica tremendista para brindar un retrato descarnado de la cara adversa de aquella realidad lóbrega, y que ellos, sin embargo, hubieran querido ver identificada con «una España sensible, actual, abierta, con una fe que sirva para ser mejores cada día, con una fe trabada en la esperanza, en la generosidad, en el orden, en la hermosura» (Sopena, 1951:13). En semejantes enfrentamientos se proyectan, de hecho, las tensiones provocadas por el contraste entre una realidad insufrible vivida a diario en un mundo posbélico –que recibe su particular reflejo en la narrativa tremendista–, y su presentación edulcorada e idealizada por quienes miran la sociedad recurriendo a los filtros ideológicos.

1.3. El desgarrador prisma óptico del tremendismo español

En aquellas circunstancias peculiares de la Nueva España –dentro del contexto del panorama intelectual y artístico abordado en los capítulos anteriores– brotó, pues, el tremendismo español, iniciándose en 1942 con la publicación de la novela *La familia de Pascual Duarte*, tras la que en breve tiempo aparecerían otras obras de características similares. Como ya se ha hecho constar, el término «tremendismo» se emplea en varios campos artísticos, dejando una impronta especialmente relevante en la pintura y en el ámbito de las bellas letras (Baquero Goyanes, 1955: 88). En la literatura española, en particular, dicho concepto está relacionado principalmente con la narrativa de la posguerra, aunque en aquellos tiempos tuvo su repercusión también en los demás géneros, sobre todo en la poesía (cfr. Ayuso de Vicente *et al.*, 1990: 385). El presente trabajo se limitará solo a la narrativa, con la intención de seguir tanto las huellas evidentes, como las menos visibles que el tremendismo ha dejado en determinadas novelas. Examinaremos una selección de títulos que, o bien ya están considerados por la crítica creaciones tremendistas –y, por eso, forman parte del corpus correspondiente–, o bien pudieran hacerlo, porque cumplen con todos los requisitos significativos, así que sería legítimo incluirlos también.

Con la irrupción del tremendismo en la escena cultural de la España posbélica se comenzaron a desarrollar casi de una forma paralela numerosas polémicas, que

34 Puesto que se trata de artículos de un interés especial para el tema estudiado, en el «Apéndice» ofrecemos tanto su transcripción (véase apartado 4.1.2.), como su reproducción fotográfica (véase apartado 4.2.).

versaban tanto sobre el carácter y la esencia de la «nueva» estética, como sobre su propia definición. En cierto modo es posible declarar que dicho debate académico –de una intensidad y profundidad muy desiguales–, de hecho, continúa manteniéndose vivo hasta hoy en día. En este mismo lugar quizá sea lo propio admitir que a la hora de intentar trazar una delimitación terminológica del tremendismo, uno se enfrenta por fuerza a un concepto de carácter escurridizo, difícilmente abordable, que es por su propia naturaleza resbaladizo, por lo cual suele escaparse de las manos a quienes intentan agarrarlo y encasillarlo de alguna manera. A lo largo del tiempo se han formado al respecto numerosas posturas críticas de una gran variedad y que difieren entre sí de modo considerable. Por ello, nuestro primer paso inevitable ha consistido en catalogar los diversos planteamientos surgidos alrededor de la propia definición del concepto en sí. Como resultado de este proceso de clasificación hemos obtenido tres tipos de actitudes que se pueden agrupar como lo desarrollamos en los párrafos subsiguientes.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX se publicaron estudios especializados en la literatura de la posguerra, en los que, sin embargo, se hizo caso omiso al tremendismo, puesto que éste ni siquiera llega a nombrarse, y si se menciona, entonces se hace solo de una forma muy marginal. De los monográficos emergidos al finalizar el siglo XX, en los años noventa, citemos el de María Dolores de Asís Garrote que clasifica las obras tremendistas de Cela y de Laforet como neorrealistas (cfr. Asís Garrote, 1996: 26). Semejante desatención se puede explicar como un acto de rechazo, dado que el tremendismo de esta forma resulta condenado a seguir ignorado e invisible. Tal vez conviene apuntar que el propio Cela –considerado por muchos como promotor y máximo representante del tremendismo– se opuso a aceptar cualquier mérito personal por haber contribuido a la propagación de este singular fenómeno literario, sobre el que solía expresarse con desconfianza y repulsa.³⁵

Por otro lado, hay estudios en los que el término del tremendismo aparece, pero está tratado e interpretado de maneras muy diversas e incluso incompatibles entre sí, puesto que se asocia con otras expresiones literarias, calificándose, las más de las veces, como un tipo de realismo, o como una expresión neorrealista, aunque –eso sí– dotada de rasgos propios y características especiales. A este respecto, en la década de los cincuenta Mariano Baquero Goyanes sostiene: «Para mí, *tremendismo* significa –fuera de su intención caricaturesca o quizá por ella misma– algo así como *naturalismo con énfasis*, referido éste no tanto a la expresión como a los temas, a la acumulación de horrores, violencias y crudezas» (1955: 88).

Ignacio Soldevila Durante, a su vez, cataloga las obras representativas del tremendismo como productos típicos del realismo existencial –identificándose de tal

35 El escritor gallego expresó sus recelos hacia el tremendismo en varias ocasiones, como por ejemplo en el artículo publicado al comienzo de la década de los años cincuenta en el *Correo Literario*. Si bien el texto está marcado por un fuerte tono irónico, queda clara la intención del autor de distanciarse tajantemente del nuevo fenómeno literario (cfr. 1952: 3).

modo con posturas similares a las formuladas por Gonzalo Sobejano-, de manera que, según sus conclusiones, en la posguerra la producción novelística española está marcada por una fuerte presencia de dos «corrientes del mismo manantial», el realismo existencial y el realismo social, ubicándose la novela tremendista en la primera de las dos ramas mencionadas (cfr. Soldevila Durante, 1982: 109).

Tales actitudes de negación que se resisten a calificar dicho fenómeno literario como algo propio y autóctono pueden vislumbrarse también en varios diccionarios, que, a pesar de la brevedad de sus entradas –inherentes, por otro lado, a su naturaleza– subrayan lo incorrecto e impropio del uso de ese término. Por citar una de las múltiples muestras prototípicas, mencionemos el diccionario *Escritores del mundo*, donde en la entrada dedicada a Cela se puede leer:

Su primera obra maestra es *La familia de Pascual Duarte* (1942), que fue una verdadera revelación en la novelística española de posguerra e inició lo que algunos críticos han dado en llamar el tremendismo, cuando en realidad se trata de una continuación –violenta y amarga, eso sí– del realismo español a través de la trágica historia de un ser marginado (Brunei, García Aller, 1988: 108).

Esta explicación, sin embargo, no parece debidamente justificada. ¿A qué se debe tal rechazo? A propósito de lo recién comentado conviene volver a resaltar que el tremendismo, efectivamente, se dio solo en la literatura española –como lo hemos señalado más arriba–. También se puede estar de acuerdo con que sus bases se cimentan en la expresión realista, igual que sucede con el neorrealismo o el realismo social; aunque es oportuno acentuar que el surgimiento de éstos se dio con posterioridad, es decir, en los años cincuenta y, por eso, no es adecuado relacionarlos con la temprana producción tremendista. Si bien el concepto del tremendismo en sí no renuncia a considerarse «una continuación del realismo español» –ya que se inscribe nítidamente en la vertiente realista formando parte integral de su tradición–, es necesario admitir, sin embargo, que las obras tremendistas disponen de una serie de rasgos particulares que las caracterizan y las diferencian de las demás manifestaciones literarias (cfr. Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 2000: 156–157). En vista de lo anteriormente dicho, es natural, por tanto, que sea preciso denominar de algún modo dicho fenómeno literario para poder distinguirlo y para referirse a él directamente, sin miedo a caer en interpretaciones inexactas o inciertas.

Por fin, el tercer grupo, el más numeroso, abarca opiniones y planteamientos expuestos, por general, en los manuales de historia de la literatura española, donde se trabaja con dicho concepto, entendido como algo incuestionable e irrefutable. No obstante, ni en este caso logra aclararse del todo el estado de las cosas, ya que nos podemos encontrar con una gran variedad de alusiones a dicho término como a un lugar común, a algo conocido y obvio, sin que aparezcan elucidaciones que expliquen de una forma más detallada su uso. Además abundan todas

aquellas aproximaciones que, si bien ofrecen una definición del término, tampoco ayudan a esclarecer las dudas principales que éste ha generado a lo largo de su existencia (cfr. Brown, 1991: 236).

Al comparar las diferentes interpretaciones, pues, podemos averiguar que éstas son de índole variada, resultando con frecuencia prácticamente incompatibles, y, dado que defienden tesis contradictorias, se alejan unas de las otras tremendamente –valga la recurrencia–, formando por esa razón todo un amplio abanico de posibilidades explicativas e interpretativas. Este hecho, a su vez, contribuye a que el tremendismo siga representando un concepto extremadamente améxico, indeterminado, y, en cierto sentido, incluso vago. Para ilustrar lo anteriormente comentado conviene recurrir al estudio monográfico de Juan Ignacio Ferreras *La novela en el siglo XX*, que podría considerarse una de las muestras prototípicas de tales planteamientos ambiguos, ya que ni en este caso se contribuye a proyectar luz al término al que se procura emparentar con otros conceptos.

Cela rompe el fuego novelístico español con su obra *La familia de Pascual Duarte* (1942), y a partir de este libro se coloca a la cabeza de la fama y de la dedicación en el campo de la novela. El Pascual Duarte es novela realista, a la que pronto se consideró tremendista; efectivamente la historia (los crímenes contados en la primera persona por Pascual que espera la muerte) carece exactamente de justificación, hay actos que resultan gratuitos o no explicados según las reglas del realismo, pero con todo y sobre todo por el estilo, la obra logra convencer. [...] en 1942 este libro resulta una llamarada, un abrir de caminos que tuvo que tener gran repercusión (pensemos p.ej. en el ruralismo de muchas novelas de la posguerra, ruralismo que muy bien pudo comenzar en esta obra) (Ferreras, 1988: 34).

Cuando a la hora de definir la novela celiana Ferreras utiliza el término de «ruralismo», inevitablemente la separa de las demás obras tremendistas, desco-nectándola de la nueva estética que justo con *La familia de Pascual Duarte* había brotado. Precisamente por estas razones consideramos imposible que dicho término pueda sustituir al de tremendismo, para denominar el nuevo fenómeno de la posguerra. La inexactitud del empleo del término salta a la vista claramente, si nos ponemos a examinar cuántos títulos influidos por Pascual Duarte optan por una temática ruralista. En consideración entra, tal vez, uno: *Los Abel* (1948) de Ana María Matute. Todas las demás creaciones que evidencian cierta influencia tremendista ambientan sus argumentos en espacios más bien urbanos. En el caso de *La sombra del ciprés es alargada* (1948) de Miguel Delibes se trata de una ciudad provinciana, mientras que en las demás narraciones la ambientación está vinculada a grandes metrópolis como Madrid o Barcelona –por ejemplo en *La colmena*, en *Nada* o en *Lola, espejo oscuro*–. Relacionar la primera novela de Cela con las que tienen temática rural y que aparecieron en los años cincuenta o sesenta no pare-

ce del todo apropiado, porque tal hipótesis no se ve respaldada por argumentos contundentes.

Una mirada más detenida permitirá apreciar, pues, que la narrativa tremendista comparte toda una rica variedad de elementos distintivos, y éstos, a su vez, exigen que se les preste la atención necesaria, ya que estamos convencidos de que el tremendismo, efectivamente, no se limita a constituir solamente un estilo literario, sino que representa un fenómeno mucho más amplio, digno de una determinación exacta (cfr. Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 2000: 158). Por eso será oportuno analizar los diversos aspectos de la problemática en cuestión, para poder llegar a una definición particular y cabal, hecho que, por cierto, constituye un momento de importancia fundamental. Por ello, en el siguiente apartado trabajaremos con las diferentes definiciones de este concepto tan polémico, intentando señalar por qué no es oportuno unir la narrativa escrita bajo su influjo a otras manifestaciones literarias. Asimismo procuraremos demostrar que con la aparición del tremendismo, de hecho, se abre un capítulo independiente en las letras ibéricas.

1.3.1. Las raíces del tremendismo

Varios críticos hacen constar que a principios de la década de los años cuarenta del siglo XX, en un momento muy preciso del año 1942, cuando Camilo José Cela publica *La familia de Pascual*, nace el tremendismo posbélico que se articulará como una prolongación de la tradición realista española «con ecos de Galdós, Baroja, Valle-Inclán y Solana» (Blanco Aguinaga *et al.*, 1979: 106). Por otro lado, algunos investigadores acentúan los vínculos estrechos que unen el tremendismo con la picaresca (cfr. Martínez Cachero, 1997: 109). Efectivamente, pueden contemplarse ciertos elementos compartidos por algunas obras tremendistas –sobre todo en el caso de *La familia de Pascual Duarte* y *Lola, espejo oscuro*– que, a su vez, las asocian con *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache*, o con el Buscón de Quevedo. Matilde Sagaró Faci, apoyándose en la opinión de Ortega, incluso enlaza la primera novela de Cela con *La Celestina* (Sagaró Faci, 1990: 96).

Apuntemos que *Lola*, la heroína de la novela de Darío Fernández-Flórez, representa un prototipo peculiar de ingeniosa pícara del siglo XX. El autor hace uso del mismo modelo narrativo que se puede apreciar en *La familia de Pascual Duarte*; es decir, se trata de una narración dentro de otra que también tiene forma de un manuscrito. El argumento de la novela se centra en las peripecias de la vida turbulenta de la protagonista –una prostituta joven–, recogidas en sus memorias. La ambientación temporal se sitúa, sobre todo, en los años cuarenta y refleja la preocupación de los escritores de la época por retratar la contemporaneidad. El éxito de la obra sirvió de gran estímulo para el autor, quien posteriormente

decidió extender las aventuras de la protagonista, creando así toda una serie novelística. Así pues, veinte años más tarde salió a la luz la primera continuación de dicha novela bajo el título *Nuevos lances y picardías de Lola, espejo oscuro* (1971), pronto seguida por otro volumen titulado *Asesinato de Lola, espejo oscuro* (1973). La última novela de dicho ciclo –*Memorias secretas de Lola, espejo oscuro* (1978)– se publicó tres años después de la muerte de Franco.

En colación con lo expuesto más arriba conviene recurrir a la siguiente afirmación de Mariano Baquero Goyanes:

Realismo podría ser el concepto amplio que subagrupase los más concretizables y convencionales de *picarismo*, *naturalismo* –o *neopicarismo* y *neonaturalismo*–, *tremendismo*, etc. Resulta algo arriesgado teorizar y hacer distingos sobre tan frágiles denominaciones (1955: 87).

En la narrativa de la posguerra, en la que se observa dicho entronque con la tradición picaresca, es posible detectar una obvia predilección por el mismo tipo de protagonistas percibidos por algunos críticos de la época no solo como *anormales*, sino además como *pervertidos* y *monstruosos* (cfr. Pérez, 1996: 276). Estos personajes representan personas anodinas y vulgares, marginalizadas socialmente, muchas veces inconscientes de sus consecuencias malignas e incluso trágicas, ya que se comportan de una forma irracional e instintiva. Puesto que su mentalidad primitiva emana directamente del ambiente en el que viven, su culpa en las atrocidades y crímenes cometidos es solo parcial, y por ello la interpretación de la lectura puede entenderse como una acusación implícita de la sociedad (cfr. Sanz Villanueva, 1988: 84).

Algunas obras tremendistas, efectivamente, optan por elementos formales propios de la picaresca. Así pues, Pascual Duarte, por ejemplo, abre sus memorias con una frase sumamente intrigante y simbólica «Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo» (Cela, 1992: 21), que –según señala Gonzalo Sobejano (1964)–³⁶ nos puede hacer pensar en la apertura del Buscón de la novela quevediana: «Yo señor, soy de Segovia» (Quevedo, 1989: 66).

Partiendo de unas posturas consideradas por algunos críticos claramente cercanas al existencialismo (cfr. Valbuena Prat, 1974: 839), se enfatiza la dimensión más despreciable de los instintos primitivos que, no obstante, ocupan un lugar dominante en casi todas las acciones de los personajes. De la misma manera, se resaltan los estratos más bajos y más humildes de la existencia humana, cuya marcada presencia constituye un fuerte contraste, frente a la llamativa ausencia de valores espirituales y ante la falta evidente de sensibilidad desarrollada en los

³⁶ Sobejano además menciona otros rasgos característicos que acercan el tremendismo a la picaresca (cfr. 1964: en línea).

personajes. Así, pues, se presentan los aspectos más vulgares, sucios y mezquinos de unas vidas que carecen del más mínimo atisbo de valores positivos.

Asimismo se enlaza, por consiguiente, con el realismo decimonónico, y con el esperpento de Valle-Inclán. Tómese en cuenta que, cuando hablaba de las influencias proyectadas en Pascual Duarte, su autor hizo la siguiente declaración: «Pienso que los antecedentes españoles, desde muy remotas distancias, son obvios, y entre ellos aunque con intención formal y moral distinta, no puede considerarse del todo ausente al esperpento» (Amorós, 1971: 272). Desde luego la referencia al esperpento valleinclanesco nos parece de un particular interés –sobre todo en cuanto a la importancia de la deliberada desfiguración de la realidad, al mezclarse lo trágico con lo grotesco–, aunque también sería legítimo mencionar las estrechas ligaduras que se tienen con la caricatura en general.³⁷ De este modo, al recurrir al espejo cóncavo, el reflejo de los personajes celianos resulta devolver una imagen trastornada, extravagante y estrafalaria. Igual que el esperpento, también el tremendismo opta por descripciones que acentúan determinados rasgos para conseguir el efecto de la ridiculización. John W. Kronik al analizar la obra de Cela hace la siguiente observación:

Es infinita la galería de gárgolas que pueblan las páginas de sus libros. Monstruos y monstruosidades, caricaturas brutales, viñetas escandalosas [...]. Y el lenguaje; más que nada, el ingrediente constitutivo de su propio quehacer, es el instrumento sin par de su realismo grotesco. El arte de Cela es el esperpento redivivo, Valle-Inclán puesto al día, la tradición española de lo grotesco aplicada con una nueva intensidad y con suma originalidad (Kronik, 1990: 45).

A todas las influencias anteriores hay que añadir la del realismo de corte barrojo, pues, cabe destacar que a Cela se le llegó a considerar seguidor de don Pío, y su estilo incluso fue denominado como «neobarrojo» (cfr. Corrales Egea, 1971: 26). Como observa Martínez Cachero, actitudes muy próximas a la tremendista se manifiestan en diversos períodos, desde la época áurea de la picaresca, y se ven reflejadas también las obras de los representantes del «siglo XX, esos escritores *raros* –Manuel Ciges Aparicio, José López Pinillos “Parmeno”, Eugenio Noel o el pintor José Gutiérrez Solana en cuanto autor literario– [...]» (1997: 109).

En este estado de cosas es preciso destacar que Camilo José Cela estudió la creación pictórica, así como la literaria del artista recién nombrado,³⁸ y, al ingresar en la Real Academia Española, pronunció un discurso titulado «La obra

37 Basta con pensar en la escena en la que Pascual Duarte describe la muerte de su hermano Mario, quien terminó ahogado en una tinaja de aceite, y según se puede leer: «hubimos de secarlo las carnes con unas hilas de lino por evitar que fuera demasiado grasiento al Juicio» (Cela, 1992: 53).

38 No es sin interés que José Corrales Egea asimismo relaciona el tremendismo con la pintura de Solana (cfr. 1971: 53-54).

literaria del pintor Solana» (cfr. Cela, 1957: en línea). En relación con el enfoque de la problemática estudiada viene al caso recordar que Cela en su estudio de la obra literaria de Solana hace hincapié en el punto de vista desde el que el pintor español se aproxima al realismo. Resulta muy sugerente prestar atención a las conclusiones presentadas, ya que éstas, al mismo tiempo, revelan la perspectiva adoptada por quien ha efectuado el análisis. Según se aclara, semejantes consideraciones desempeñan un papel decisivo para poder apreciar la creación artística de Javier Solana tanto en el campo de la pintura, como en el literario, puesto que la visión que el autor pretende proyectar en su obra dependerá del prisma al que se haya recurrido.

«La pintura es un arte magnífico – nos dice–, pero no tomado así, como un reflejo del natural, sino llegando al realismo.» ¿Qué entiende Solana por *realismo*? ¿En qué matiz estriba la diferencia que establece entre *realismo* y *reflejo del natural*? Antes de seguir adelante podemos observar que de la simple consideración de estas palabras de Solana se colige que el realismo está más allá del reflejo del natural, o, dicho de otra manera, que el realismo es algo a lo que hay que llegar tras haber pasado las aduanas del reflejo del natural. Esta idea está un tanto en contraposición con las sustentadas por los pontífices de las estéticas literarias del XIX, que inscribían al realismo en el más amplio círculo del naturalismo, partiendo del supuesto, hoy ya superado, de que la realidad no existía fuera de la percepción sensoria, al paso que la naturaleza abarcaba todo lo creado, fuera o no percibido por los sentidos (Cela, 1957: en línea).

Según podemos observar, Cela ofrece reflexiones acerca de los posibles acercamientos al realismo, y a través de la obra pictórica del artista se aproxima a sus textos literarios. «En la paleta del pintor Solana domina el negro sobre ningún otro color; es ésta una característica que han acusado todos sus glosadores y algo, por otra parte, que salta, a los ojos del espectador [...]. En la paleta del escritor Solana se produce análogo fenómeno» (Cela, *ibid.*). Desde luego, es obvio que esta paleta será de la que hará uso el propio Cela en sus obras más destacadas.

1.3.2. Las bases filosóficas y estéticas del tremendismo

Para iniciar el presente apartado conviene recurrir a una cita de Juan Luis Alborg, quien dice: «Ninguno de los novelistas actuales que se consideran indiscutiblemente importantes, es solo un novelista, sino que –sin dejar de serlo– lleva dentro además, un meollo de auténtica filosofía humana» (1958: 31). A pesar de que el reconocido historiador de la literatura española formuló su idea hace más de medio siglo, ésta sigue vigente incluso hoy en día. La narrativa tremendista,

efectivamente, sirve de ilustrativa de lo recién expuesto, dado que en cada obra se vislumbran las principales líneas filosóficas que en la época de la posguerra sus autores decidieron seguir.

En esta coyuntura debe volver a subrayarse que la filosofía del concepto tremendista cuenta con una visión pesimista de la existencia humana, cargada de un fuerte determinismo y fatalismo. Los protagonistas, apaleados por la vida y arrasados por «el camino de los cardos y de las chumberas» (Cela, 1992: 21), cometen crímenes, comportándose, en general, de algún modo despreciable, a pesar de su intención de no hacerlo. Este rasgo se da de un modo muy evidente sobre todo en Pascual Duarte, puesto que el protagonista con insistencia vuelve a mencionar la aplastante contrariedad de su destino. Sírvanos de ejemplo la siguiente escena:

Da pena pensar que las pocas veces que en esta vida se me ocurrió no portarme demasiado mal, esa fatalidad, esa mala estrella que, como ya más atrás le dije, parece como complacerse en acompañarme, torció y dispuso las cosas de forma tal que la bondad no acabó para servir a mi alma para maldita la cosa (Cela, 1992: 132).

En este sentido podemos encontrar ciertos paralelos con los modelos arquetípicos provenientes de la Antigüedad, ya que en Pascual Duarte, igual que en Edipo de Sófocles, se refleja la inalterabilidad del azar. Al seguir la historia del personaje principal, contemplamos el fatalismo subyacente: el protagonista a pesar de sus deseos de cambiar su propio destino, tiene que sucumbir, viendo que todos sus esfuerzos –por más grandes y sinceros que sean–, resultan al final inútiles, y a la vez trágicamente infructuosos. Debido a ello, el héroe, tras los posibles desvíos, tiene que retomar el camino original, y otra vez, inevitablemente, seguir el rumbo trazado, pues «al que el destino persigue no se libra aunque se esconda debajo de las piedras» (Cela, 1992: 52). Así pues, los sucesos que conducen al hombre a su final, siempre tienen que concluirse según ha sido predestinado.

En las posturas contradictorias de los personajes se refleja otro rasgo característico: por una parte, llama la atención el existencialismo que se traduce en todo tipo de miedos y en una angustia permanente, mientras que por otro lado resalta una obsesión patológica por la crueldad y por la violencia, a la vez que se alude al «sentimiento trágico de la vida» (cfr. Valbuena Prat, 1974: 834). A todo lo anteriormente mencionado hay que añadir la desesperación y la pasividad que en su suma no dejan posibilidad de escape, ni tampoco le permiten al hombre albergar esperanza alguna, de modo que el círculo vicioso llega a concluirse generando tan solo malestar, temor y «un miedo inexplicable» (Cela, 1992: 139).

El lenguaje crudo propio de los personajes no solo sirve para reflejar sus almas –muchas veces– primitivas, sino que además constituye una especie de espejo cóncavo que intensifica aún más la fealdad de la realidad retratada. Estos fines se logran a menudo mediante el contraste, contraponiendo dos conceptos opuestos

que evocan sentimientos contrarios. Para ilustrar lo dicho será oportuno nombrar las dicotomías conceptuales más importantes, como por ejemplo: lo bello – lo feo, lo tierno – lo cruel, lo noble – lo bajo, lo cómico – lo macabro, etc. Como ejemplo de lo dicho podemos recurrir a una escena particularmente emblemática de *La familia de Pascual Duarte*, en la que el amante de la madre descarga su ira en el pequeño Mario –hermano menor discapacitado del héroe–, proporcionándole «tal patada en una de las cicatrices que lo dejó como muerto y sin sentido» (Cela, 1992: 50). A pesar de la gravedad del incidente, el protagonista se vale de unas comparaciones esperpénticas, a cuya consecuencia se subraya, ante todo, la dimensión grotesca de la situación. Así pues, al hablar de la herida del niño dice que «Mario seguía tirado en el mismo sitio donde lo dejé, gimiendo por lo bajo, con la boca en la tierra y con la cicatriz más morada y miserable que cómico en cuaresma» (Cela, 1992: 51). En toda la escena no solo se acentúa la propia crueldad del acto violento dirigido contra un indefenso niño minusválido, sino que también queda recalcada la despreciable actitud de la madre, quien, sin intervenir, observa cómo su hijo es maltratado: «La criatura se quedó tirada todo lo larga que era, y mi madre –le aseguro que me asusté en aquel momento que la vi tan ruin– no lo cogía y se reía haciéndole el coro al señor Rafael [...]» (Cela, 1992: 50).

El personaje de la madre aparenta de un modo llamativo una ausencia absoluta de sentimientos que pudieran considerarse cercanos al amor materno y a la simple empatía, así que su reacción posterior solo sirve para recalcar el inmenso grado de su primitivismo: «Cuando el señor Rafael acabó por marcharse, mi madre recogió a Mario, lo acunó en el regazo y le estuvo lamiendo la herida toda la noche, como una perra parida a los cachorros; el chiquillo se dejaba querer y sonreía...» (Cela, 1992: 51). Si el protagonista describe el agrado y la complacencia del pequeño maltratado, lo hace únicamente para que salte a la vista la magnitud de su desgracia y de su deplorable situación: «Fue aquella noche, seguramente, la única vez en su vida que le vi sonreír...» (Cela, 1992: 51).

Uno de los rasgos típicos del tremendismo consiste en subrayar la cara fea de la vida mediante la acumulación de todos aquellos elementos que de por sí evocan la mezquindad y la bajeza. La fealdad, la violencia y la crueldad, así como los demás conceptos asociados, se manifiestan en dos tipos de planos: el primero engloba las formas explícitas y se relaciona con tales acontecimientos y hechos como son los asesinatos, las torturas, los crímenes, etc. El segundo tipo abarca casos de una expresión implícita, desarrollada principalmente en el nivel psíquico o verbal. Se trata principalmente del comportamiento o de las posturas de los personajes, quienes –bien deliberadamente, bien sin intención alguna– actúan o se expresan de tal forma, que provocan actos desagradables, crueles o violentos. Estos planos pueden realizarse por separado, pero también suelen combinarse para potenciar el impacto de cada uno, ya que, desde luego, un emparejamiento hábil y adiestrado dentro de una sola situación les otorga un mayor efecto. Para documentar

lo dicho podemos recurrir a la misma escena recién recordada, puesto que el personaje de Mario –víctima de varios tipos de violencia– protagoniza numerosos episodios, en los que se procede a combinar formas explícitas igual que implícitas de manifestaciones desagradables y repulsivas (cfr. Cela, 1992: 49–52).

A finales de los años veinte España junto con toda Europa pasa por una profunda crisis general, que va agravándose, dejando sus huellas en todas las esferas de la vida: no se trata solamente de una recesión económica, sino además de otra política y social. De todos modos, precisamente la expresión «crisis» va de la mano con la de «pesimismo», convirtiéndose de tal modo en una de las características más emblemáticas de la época. No es una coincidencia que en los años cuarenta cobre un especial atractivo la estética de lo feo, o sea la «*contra-estética*» (Martínez Cachero, 1997: 122), que forma una de las bases elementales del tremendismo. Ésta tal vez puede considerarse un eco de las tendencias vanguardistas de una repercusión considerable, que se dieron en los años treinta sobre todo en Francia. Basta con mencionar las actividades de los artistas relacionados con una de las revistas vanguardistas francesas llamada *Minotaure*,³⁹ que se publicaba en los años treinta. El mítico monstruo de la Creta antigua deja de simbolizar la bestialidad y la fiereza, ya que comienza a percibirse desde un punto de vista completamente diferente, dado que se buscan nuevas interpretaciones de Minotauro que ponen en duda la aplicación poco justificada de las categorías estéticas de lo feo.

La sombría atmósfera que reinaba en la sociedad española de aquella época, el eco de los infortunados acontecimientos bélicos, así como la miseria y la incertidumbre social abonan un terreno fértil para el desarrollo de actitudes negativas y pesimistas. Esta filosofía se traduce en la literatura mediante una recurrencia a temas particulares, de los que merece la pena mencionar los de la contienda, hecho que, a su vez, lógicamente da origen a muchas escenas violentas. Tomás Borrás –cuya novela *Checas de Madrid* está considerada por algunos críticos como una obra tremendista–, intentó explicar semejantes predilecciones.

Me preocupa el origen de tanta dureza y aflicción. [...] Y acude al recuerdo nuestra guerra, la revolución roja, y esta otra guerra de los demás. Así se comprende una actitud primeriza. El asco de lo presenciado y sufrido produce este rebote. No puede ser almibarado quien sólo sabe de la miel que le untaron para que le devorasen las moscas. Se ha hablado, entre los mismos jóvenes, del *estilo brutal*, y de sus justificaciones. Si Cela, García Serrano, García Suárez y tantos otros (yo mismo en *Checas de Madrid*), hemos hablado tajante y crudamente, no se tome a delectación por lo morboso, sino a propósito revulsivo (*apud* Martínez Cachero, 1997: 111–112).

39 La revista *Minotaure* se publicaba en Francia entre 1933 y 1938 en la editorial Skira.

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

Los pilares fundamentales del tremendismo están relacionados con la filosofía de la angustia y del fracaso, sea éste individual, sea colectivo. La impronta del existencialismo se percibe con una fuerza particular. En el corpus formado por la narrativa tremendista llama la atención la importancia desempeñada por la desilusión y por el desengaño, igual que las interpretaciones específicas de los aspectos negativos del vivir, que forman la base de la realidad cotidiana. Así pues, otro de los elementos esenciales del tremendismo viene dado por la enfatización de los aspectos desfavorables, desconcertantes, e incluso repugnantes de la vida humana. En sentido similar se enfocan los bajos estratos de la existencia humana, los que, sin embargo, forman una parte íntegra e inseparable de la vida misma. Y precisamente en el período de la posguerra la descripción de semejantes dimensiones del vivir, se consideraba indecorosa y nociva para las buenas costumbres, por cuanto constituía cierto tipo de tabú intocable.

1.3.3. Buscando la salida en un laberinto de definiciones

En este apartado nos dedicaremos a todas aquellas definiciones del tremendismo, que, si bien lo explican de algún modo, al final no coinciden en su clasificación. ¿Qué es, entonces, el tremendismo? Comencemos por una caracterización formulada al iniciarse la década de los años cincuenta, cuando las repercusiones del surgimiento del fenómeno estudiado contaban con los primeros ecos, percibidos todavía como muy recientes. En aquella coyuntura salió a la luz un artículo particularmente sugerente titulado «El Premio Nobel a un Tremendista» (Sainz Mazpule, 1952: 5), cuya publicación en el *Correo Literario* fue motivada por el otorgamiento de dicho galardón a Par Lagerkvist el año anterior.

TREMENDISMO- Viene a cuento dar aquí un toque al tremendismo. Es verdad que la novela rosa (la novela fofa, la novela tontona) constituye una literatura inferior. Es verdad que ese tipo de novela, como ese tipo de comedia y ese tipo de película, cocainiza y degrada el gusto de quien lo usa. Pero esto se debe a que debajo de la cascarilla rosácea no hay nada. Que es precisamente lo que hay debajo de la cascarilla tremendística de muchas novelas [...] contra las que CORREO LITERARIO se ha alzado: nada. El valor literario no es cuestión de cáscara, sino de cuerpo. El tema [...] posee toda la dosis de crudeza, de violencia, de zoología, de primitivismo que pueda requerir el paladar tremendado más exigente. Pero la sinopsis que el lector pueda ver [...] muestra como hay temas tremendos vírgenes, que dentro de su tremendez abrigan un cuerpo, un sentido, una transcendencia. Y es precisamente lo que les da categoría de temas literarios excelsos, y lo que hace superfluo y absurdo el tremendismo de la forma a que algunos de los nuestros son tan aficionados (Sainz Mazpule, 1952: 5).

Las consideraciones sobre el tremendismo como fenómeno literario propiamente dicho quedan reflejadas en los trabajos de Ángel Basanta enfocados en los temas relacionados con la producción literaria española del siglo XX. Así pues en el glosario con el que complementa uno de sus libros ofrece la siguiente definición, según la que se trata de una «tendencia literaria caracterizada por la presentación de una realidad desquiciada, con mezcla de violencia, crueldad y degradación humana y ambiental» (Basanta, 1990: 62). Tal y como podemos comprobar, a la hora de definir el término, Basanta se apoya en el mismo concepto del tremendismo defendido por otros investigadores, como por ejemplo Martínez Cachero, quien, a su vez, en uno de sus trabajos sobre la novela española, dedica todo un subcapítulo a la estética tremendista y a su repercusión en las letras ibéricas. De las consideraciones presentadas por el renombrado crítico literario asturiano conviene mencionar aquellas que explican el concepto problemático como un tipo específico de:

Naturalismo (de ordinario, calificado de zolesco); nuevo realismo o neo-realismo; miserabilismo o excrementalismo (como se dijo alguna vez traduciendo vocablos usados peyorativamente en Francia); tremendismo, por último, creo son los términos que se emplearon para designar semejante tendencia. De todos ellos fue Tremendismo el vocablo que más se impuso y disputó.

¿Cómo podría definirse el Tremendismo? En un Diccionario de la literatura mundial (que cito incompletamente y de segunda mano) puede leerse que es el “desquiciamiento de la realidad en un sentido violento, o la sistemática presentación de hechos desagradables e incluso repulsivos”, añadiéndose que “en la literatura española de los años 1940 se produjo una decidida tendencia a lo tremendista” (Martínez Cachero, 1997: 107-108).

Una definición muy similar a la proporcionada por Martínez Cachero, se encuentra en la entrada respectiva en el diccionario de términos literarios elaborado por Luis de Madariaga, donde se ofrece la siguiente determinación del concepto: «TREMENDISMO Desquiciamiento de la realidad en un sentido violento, o sistemática presentación de hechos desagradables e incluso repulsivos» (1980: 535). Sin embargo, en esta última fuente ya no se proporciona ninguna información relacionada con la aparición del tremendismo, ni con su periodización. Tampoco se llega a precisar una clasificación más concreta que permita catalogar el tremendismo como una tendencia, un movimiento o un estilo literario, puesto que no se añade ninguna indicación que lo clasifique de una forma más concreta.

Aunque según las deliberaciones de Santos Sanz Villanueva el tremendismo es una tendencia literaria que triunfa en la escena cultural española después de la Guerra Civil (cfr. 1988: 82-83), el escritor Max Aub –integrante de la Generación

del 27-, al contrario opina que se trata de una escuela, y apoya su juicio en la siguiente argumentación:

La publicación, en 1942, de *La familia de Pascual Duarte* marca una fecha y aun la aparición de una escuela, el tremendismo, que si no había de tener larga vida, señala la vuelta al realismo, común denominador de la novela española. No que no existiera otra –la de caballería, la pastoril, la histórica de los románticos, la folletinesca del siglo XIX, la de ciertos escritores minoritarios de nuestro siglo–, pero la diferencia es tan enorme en cuanto a los resultados, que no hace falta confirmar lo asentado (Aub, 1966: 532).

Si el curioso lector sigue indagando sobre las clasificaciones existentes del tremendismo, en repetidas ocasiones se topará con consideraciones de carácter ambiguo que, en el caso particular que nos interesa, en vez de aclarar dudas, contribuyen a generar nuevos interrogantes. De ejemplo puede servirnos uno de los tomos del *Manual de literatura española* de Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres; en concreto se trata del decimotercero, centrado en el período de la posguerra, puesto que uno de los subcapítulos se llama «El Tremendismo» (2000: 156–158). En vista de lo anteriormente expuesto, dicho título suena muy prometedor, y es natural que en cierto sentido pueda despertar algunas expectativas. El apartado correspondiente comienza con esta frase: «En la inmediata posguerra, los primeros intentos de renovación dentro de una línea realista desembocaron en *una corriente* a la que tras barajar diversos rótulos (Miserabilismo, Existencialismo...) se le dio el nombre definitivo de Tremendismo, acuñado por Antonio de Zubiaurre» (Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 2000: 156–157).⁴⁰ En la siguiente página, sin embargo, aparece inesperadamente una afirmación en forma de paréntesis que pone en duda lo anteriormente dicho, ya que se hace constar que:

Se han subrayado repetidamente las relaciones entre el Tremendismo y la novela existencial [...]. Para algunos, aquél viene a ser un aspecto del existencialismo español [...] o, si se prefiere, la versión española del existencialismo. En cambio, otros rechazan categóricamente cualquier intento de identificación. [...]

Parece que, aunque haya puntos de contacto, no se puede hablar de una correspondencia total entre ambos conceptos. [...]

Aunque el Tremendismo como *movimiento* propiamente dicho tuvo escasa consistencia –tal vez no llegó a existir– [...] fueron muchos los que se hicieron eco, en mayor o menor medida, de esa agresividad temática y expresiva. [...]

40 La cursiva es nuestra. Como ya se ha mencionado más arriba, con la entrega del Premio Nobel en 1989, la obra de Camilo José Cela se encontró en el centro de interés de muchos investigadores. Junto con este hecho, de una forma paralela, se pudo observar también un aumento considerable del interés por el tremendismo.

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

El influjo de esta moda va decayendo con el tiempo, situación que se consuma en la década de los cincuenta (Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 2000: 158).⁴¹

Como podemos ver en cuanto al tremendismo, a pesar de considerarse primero una corriente y luego un movimiento, finalmente se llega a poner en duda nada menos que su simple existencia; no obstante, en los capítulos posteriores se sigue utilizando el concepto del tremendismo entendido como movimiento.⁴² En esta tesitura, pues, es necesario hacer constar que la cuestión elemental no se ha aclarado, de modo que seguimos con las mismas dudas y por esta razón resulta indispensable prolongar la búsqueda de otra solución admisible.

En uno de los diccionarios de términos literarios –publicados al comenzar la década de los noventa– bajo la entrada correspondiente encontraremos la siguiente definición del concepto que nos interesa:

TREMENDISMO (Derivado de tremendo, éste del latín *tremendus*, de *tremere*, temer, tener miedo.) Corriente estética que se desarrolla en España a mediados del siglo XX, se trata de una moda efímera que consiste en reflejar los aspectos más duros de la vida real. En 1942 se publica *La familia de Pascual Duarte* de Cela. Con ella se inaugura el tremendismo. Es una visión agria, descarnada de la realidad, y una acumulación de crímenes, sangre y horror. [...] La etiqueta de tremendismo proviene de la crítica social; dentro de esta tendencia se encuentran las novelas: *Los Abel* de Ana María Matute; *La sombra del ciprés es alargada*, de Miguel Delibes; *Nada*, de Carmen Laforet, etc. (Ayuso de Vicente *et al.*, 1990: 385).

Como podemos ver, el tremendismo se nos presenta aquí como una corriente estética, cuya característica principal consiste en reflejar la «vida real», ofreciendo una óptica agria de la cotidianidad de los personajes. De un modo general se enfatiza la acumulación de crímenes, la presencia de la sangre y del horror. Si bien este rasgo se puede aplicar a la novela de Cela, de ninguna forma es posible su empleo estricto en relación con las demás obras tremendistas mencionadas, pues no en todas se da el caso de encadenamiento de hechos criminales, dado que a lo tremendo se consigue llegar por otros caminos.

La más completa y la más detallada clasificación del concepto problemático se encuentra –en nuestra opinión– en el *Diccionario de términos literarios* de Demetrio Estébanez Calderón. En cuanto al término estudiado, en la entrada correspondiente se encuentra la caracterización que sigue:

41 La cursiva es nuestra.

42 Principalmente se trata del apartado «2.2.2.2. Visión del mundo: Cela y el Tremendismo» (Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 2000: págs. 173-174).

I. El tremendismo y la renovación de la novelística de la posguerra inmediata

Tremendismo. Etiqueta impuesta en la inmediata posguerra por A. de Zubiaurre, R. Vázquez Zamora y otros críticos a una nueva estética (calificada también como «realismo naturalista», «neorrealismo», «miserabilismo», etc.) que se desarrolla, sobre todo, en la novela de los años cuarenta, y en la que se percibe una especial crudeza en la presentación de la trama (recurrencia de situaciones violentas), el tratamiento de los personajes (frecuentemente seres marginados, con taras físicas o psíquicas, criminales, prostitutas, etc.) y del mismo lenguaje, bronco y desgarrado. Estos rasgos estéticos podían responder a la amarga experiencia vivida por sus autores durante la contienda civil, la cual habría condicionado su manera de ver y presentar la realidad en el mundo del arte [...]. A pesar de que a su autor no le agrada el marbete de “tremendismo”, es, sin duda, *La familia de Pascual Duarte* (1942), de C. J. Cela, la novela con la que parece iniciarse ese nuevo estilo (Estébanez Calderón, 1996: 1053).

En el diccionario de Estébanez Calderón, a diferencia de los demás, se habla claramente de una nueva estética y de un nuevo estilo, y esta afirmación se justifica mediante una definición concreta que recalca la predilección de los escritores por personajes similares, el uso de un lenguaje literario y una presentación de la trama parecidos. Podríamos continuar citando definiciones extraídas de los numerosos diccionarios literarios o estudios sobre la narrativa de la posguerra, pero ya no viene al caso. Para ilustrar la compleja situación en cuanto a la definición del tremendismo, ponemos solamente estos ejemplos, porque las muestras escogidas son, en nuestra opinión, las más representativas.

En colación con lo anteriormente expuesto podemos hacer constar una serie de cuestiones, que pasamos a explicar a continuación. La aparición de Pascual Duarte en 1942 supone una apertura de una nueva estética –aunque de antiguas raíces– que se impone en la escena literaria española. La novela de Cela representa una ruptura con la novelística de la época debido tanto a su forma –los aspectos formales, la estructura, etc.–, como al contenido –el tema, el argumento, el tipo de personajes–. Por ello resulta evidente que el tremendismo, en este sentido, se convierte en un estilo que señala un nuevo rumbo, pronto seguido por otros autores; y en este caso resulta indiferente cuáles fueron las razones que motivaron a los literatos a hacerlo: si se consideró una forma sencilla de alcanzar el éxito, ya que el tremendismo –según declaró con indignación e ironía Camilo José Cela– «hizo fortuna», (1944: 33), o si el nuevo camino se escogió porque representaba una expresión literaria con la que los exponentes de la nueva generación literaria se identificaban plenamente.

Por otro lado, como se ha podido averiguar, en el tremendismo, asimismo, encontramos los síntomas propios de una corriente; es decir, se trata también de una línea en el sentido diacrónico, que refleja cierta suma de posturas ante la realidad plasmada, visiones del mundo concreto igual que imaginarios particulares de la vida del ser humano; dicha tendencia desde la picaresca reaparece en el tiempo, reactualizándose, subyacente a la superficie, igual que las corrientes submarinas

emergen en un momento determinado, cuando se dan las circunstancias idóneas para su regreso.

De todas formas, en nuestro caso en concreto parece propio hablar sobre todo de un movimiento: del tremendista. El mayor impulso para su surgimiento fue, sin duda, la publicación de *La familia de Pascual Duarte*, pero también hay que destacar la enorme importancia de los demás miembros de la Generación del 36. El movimiento tremendista se dio en la década de los cuarenta y a principios de los cincuenta. Como ya se ha hecho constar, por una coincidencia de varios factores, el clima social era muy favorable para albergar visiones negativas del mundo. Los autores que se incorporaron a este movimiento compartían el mismo supuesto ideológico, por lo que su obra representa una evidente ruptura con la creación literaria anterior.

1.4. Conclusiones

En la década de los años cuarenta los ecos de la sangrienta guerra fratricida todavía contaban con una inmensa resonancia en la sociedad española, pues se podían percibir de un modo particularmente fuerte en todas las esferas de la vida del país: la económica, igual que la política y la sociocultural en general. La victoria del bando sublevado trajo como consecuencia un proceso de amplia transformación social, con la que se inició una nueva etapa de la historia moderna española. Al establecerse el régimen franquista, se procedió a la introducción de una serie de severas medidas represivas, cuyo peso se dejó sentir intensamente también en los campos del arte y de la cultura.

Si bien en relación con la supuesta regeneración de la sociedad española los dirigentes del Estado pretendían incentivar el entusiasmo cívico, la mirada idealizada y ensalzada divulgada por la propaganda oficial contrastaba considerablemente con la realidad desesperanzadora y desoladora. La atmósfera en la sociedad estaba impregnada de temores, inseguridades y tensiones de todo tipo, de modo que aquellas circunstancias dieron origen a una situación anómala y estrambótica, y ésta a su vez contribuyó a profundizar la percepción del sentimiento de postración y de gran agotamiento.

La libertad de expresión quedó suprimida debido a la imposición de un riguroso control de la producción artística por medio de una rígida censura, cuyas repercusiones fueron devastadoras. El régimen de esta forma ejercía un control de la producción artística con el fin de filtrar las obras que se consideraban nocivas o dañinas. Por otro lado, se propagaron paradigmas que hacían eco del discurso oficial. Según se opinaba, semejantes modelos constituían una garantía de valores, gracias a los que la producción artística podía concebirse como una contribución al desarrollo de la cultura nacional. No obstante, dichos patrones se distinguían

por unas características particulares que se desprendían de unas raíces hundidas en el más austero de los conservadurismos. De los títulos paradigmáticos, es preciso nombrar obras como *Raza*, de Jaime de Andrade, y *Eugenio o la proclamación de la primavera*, de Rafael García Serrano.

En contraposición al optimismo ideológico oficial surgió el tremendismo, cuya visión particular de la vida permitía representar las facetas más repulsivas de la existencia humana. La estética tremendista se convirtió en una herramienta útil, gracias a la que los creadores consiguieron de manera específica plasmar en sus obras el reflejo artístico de la sociedad posbélica. Paralelamente, gracias al uso de dicho instrumento, se había podido poner en funcionamiento un mecanismo literario eficaz y apropiado que pudo ejercer de catalizador. Así pues, fue posible que se dieran las condiciones idóneas para que se produjese una amplia liberación mental, acompañada por cierta purificación del aire estancado de la sociedad de la posguerra, pasos determinantes que, a su vez, abren las puertas a la catarsis necesaria y tan ansiada.

Dada la situación en la sociedad española en general y en la escena artística en particular, el tremendismo en el momento de su surgimiento despertó unas reacciones categóricamente negativas. No obstante, como podemos averiguar, en las evaluaciones críticas sobre las obras tremendistas se observa un predominio de criterios meramente extraliterarios, de modo que los valores artísticos exclusivos quedaron relegados a un segundo plano. En esta tesitura la expresión tremendista inevitablemente tuvo que percibirse de una manera particularmente perjudicial, a cuya consecuencia las emblemáticas obras tremendistas se vieron menospreciadas y rechazadas por parte de la crítica oficial. Por otro lado, conviene apuntar que hubo algunas excepciones, de las que sería oportuno nombrar, por lo menos, a Mariano Baquero Goyanes.

La aparición del tremendismo coincide con una época muy agitada y turbulenta; sin embargo, a pesar de las nefastas circunstancias históricas, el mismo período en el campo literario se distingue por un conjunto de factores particulares y únicos. La interacción de aquellos elementos permitirá abonar un terreno fértil para el crecimiento de las principales ideas que determinarán la orientación artística –igual que la ideológica– de los máximos representantes de la literatura cultivada en España en los años cuarenta y en los cincuenta. Asimismo, es oportuno acentuar otro de los aspectos significativos del ámbito cultural en la España posbélica. Si bien el éxodo de las élites intelectuales supuso un agravio de grandes repercusiones malignas, en la escena artística, convertida en un desierto cultural, germinaron y prosperaron flores excepcionales, como lo son las obras tremendistas de los autores de la nueva promoción literaria de la primera posguerra.