



Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo
Fernando Larraz y Diego Santos Sánchez (eds.)
Madrid y Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2021
326 páginas

Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo es un libro colectivo planteado por Fernando Larraz y Diego Santos Sánchez, sus editores, como el punto de partida de una nueva orientación crítica en el análisis de la literatura y los estudios literarios elaborados durante la dictadura de Franco. En la introducción del libro, «La literatura bajo el franquismo: anomalías de un sistema» (2021: 9-26), escrita a cuatro manos por Larraz y Santos Sánchez, el lector encontrará una precisa exposición del posicionamiento crítico del libro, condensado en el título mismo: situar *bajo el franquismo* a la literatura y a la crítica y la historiografía que la tuvieron como objeto en ese mismo contexto permite incidir en la especificidad de un periodo de la historia de la literatura atravesado por la «coacción» de la dictadura.

En lo que respecta a lo estrictamente literario, se reivindica un acercamiento adecuado a la complejidad de una literatura para la cual el franquismo existió como la fuerza de gravedad. Escritores exiliados, cómplices del régimen, disidentes interiores, censurados, integrados, escritores de literaturas como la catalana, la gallega o la vasca, todos compartieron el hecho de tener la dictadura como «lugar de enunciación» y, por lo tanto, de desarrollar sus obras en una situación de absoluta «anomalía» debida al cercenamiento de los procesos que la literatura seguía antes de la Guerra Civil y a su sustitución por un estado de sometimiento que la dominaría a lo largo de casi medio siglo. Este sometimiento, sin embargo, no se limitó a la producción literaria, tal y como indica el título, sino que afectó del mismo modo a los discursos que la categorizaron, la ordenaron y la transmitieron, y el libro en su conjunto pone especial énfasis en la necesidad actual de revisar la crítica y la historiografía elaborada bajo el franquismo para hacer posible, justamente, una «reparación» de la literatura de la época, y abandonar la reproducción de tópicos, limitaciones y exclusiones heredadas que explican dificultades y resistencias todavía hoy vigentes.

Los dos primeros capítulos inciden especialmente en los condicionamientos ideológicos del desarrollo de la crítica y la historiografía de la literatura bajo el franquismo, y el lugar que ocupan dentro del libro hace manifiesta la importancia y la horizontalidad de la cuestión. En «Ceguera estética e historiografía literaria en la era de Franco» (2021: 27-53), Valeria de Marco reexamina el «marco de pensamiento» que ha subyacido bajo la historiografía de la literatura española «durante el franquismo o, tal vez, hasta el presente» (28). Partiendo de la filología de Menéndez Pelayo, fundamentada en la fijación de un modelo de lengua y en lo tradicional católico como hilo rojo de la genuinidad literaria-nacional, de Marco advierte en la estilística de los Alonso la continuidad de una desatención por el sentido de las decisiones formales y la especificidad del texto literario que se manifiesta, por ejemplo, en el uso del realismo y el barroco como categorías críticas despojadas de toda historicidad, o en el criterio de periodización generacional. Ello refleja una suerte de autarquización del sistema literario que se acentuaría con la victoria militar de

los sublevados el año 1939 y la consiguiente instauración de la censura, con la que se detuvo la circulación de libros del exterior y se silenció a los intelectuales exiliados. De Marco recurre a *Vida bilingüe de un refugiado español*, de Rafael Alberti, y a *Diario de Djelfa*, de Max Aub, así como a ciertas decisiones formales que marcan las transformaciones de la narrativa tras la Guerra Civil, para ejemplificar cómo la dificultad para incorporar la heterodoxia al canon o la de dar cabida a ciertos debates pone de relieve la pervivencia de la «ceguera estética» a la que alude el título del capítulo.

En el segundo capítulo, «Genealogía de la teoría literaria y herencias teóricas del franquismo: la estilística y la renovación crítica de los años sesenta» (2021: 55-80), Max Hidalgo Nácher estudia el papel mediador de la estilística en la recepción del estructuralismo francés en España. El autor parte de una perspectiva crítica de la estilística que podría resumirse en su condición de «instrumento de control» (60). Mediante su «misticismo», que erradicaba lo histórico de la literatura y situaba el misterio como centro de sus planteamientos, la estilística católica —tal y como la designa Hidalgo Nácher— estableció la «servidumbre» como base de la «nueva relación de la academia y de la crítica literaria con el poder político» (64). La recepción del estructuralismo en los sesenta, tamizada por esa estilística —instituida como discurso único en la academia durante dos décadas—, amputó su impulso de refundación teórica de las ciencias humanas, así como la ruptura de la división entre interior y exterior del texto, lo cual podría haber tenido efectos muy considerables en una crítica anquilosada en la disputa entre la estilística y el marxismo. La recepción de la semiótica, casi a mediados de los años 1980, se produjo a remolque de las mismas inercias: convirtiéndola en una pragmática, se la usó a modo de baluarte humanista contra la supuestamente nociva irracionalidad del telquelismo y la deconstrucción. Bajo la apariencia de una defensa del sentido común, sostiene Hidalgo Nácher, esta reacción entrañaba, en definitiva, la remanencia de una disposición acrítica que hundía sus raíces en la estilística.

Tras estos dos capítulos sobre los discursos de la crítica y la historiografía de la literatura bajo el franquismo, se encuentra el estudio de Rocío Ortuño Casanova, titulado «Nostalgia del imperio: literatura filipina y franquismo» (2021: 81-108). En él se estudian las razones por las cuales existió, entre 1940 y 1960, un interés por lo filipino en ciertos sectores de la cultura franquista. Resiguiendo el reflejo de este interés «en los medios, en esfuerzos institucionales y en una serie de publicaciones» (102), Ortuño Casanova señala las variaciones por las que transitó, pasando de los intentos imperialistas con que Falange trató de establecer lazos culturales con la antigua colonia —instalando en la isla un centro del partido en 1936, así como una serie de periódicos en los primeros años del franquismo— a la revalorización de la literatura filipina escrita en castellano y a la presencia de Filipinas en una detallada serie de obras de la literatura española que, por su ambientación en la II Guerra Mundial, la autora interpreta como manifestación cultural del «interés por ser aceptados en la ONU» (102).

La influencia en el campo literario de los intereses políticos del régimen reaparece en el siguiente capítulo, «Teatro y censura desde la dictadura franquista: de la prohibición a la formación del canon» (2021: 109-134), donde Berta Muñoz Cáliz revisa la historia del teatro durante el franquismo mostrando

el papel fundamental y cambiante que en ella jugó la censura, cuya supuesta relajación a partir de los años sesenta es uno de los prejuicios que aquí se refutan. Además, la autora cuestiona actitudes que esclerotizan la lectura de esta historia e impiden superar el marco franquista, como la concepción del teatro del exilio «como un elemento excéntrico o marginal con respecto al que se hacía en el interior del país» (111). De entre la multiplicidad de factores que intervenían en las decisiones de la censura, Muñoz Cáliz presta especial atención al de la voluntad de ofrecer una imagen de liberalidad ante la comunidad internacional, acentuada con el aperturismo impulsado por Fraga en la década de los sesenta, que permitió llevar a los escenarios a autores como Brecht o Sartre, mientras se silenciaba más que nunca a Buero Vallejo o se dilataba sin fin el sometimiento a censura de obras (escritas antes de la guerra) de exiliados como Aub o Alberti. En esa misma década se aprecia una búsqueda de nuevos lenguajes teatrales, entendidos como forma de libertad dentro de un sistema todavía perfectamente represivo. Las limitaciones que el contexto de producción imprimiría en este nuevo teatro, destaca la autora, serían asimismo causa de su infortunio en la etapa democrática, y ello no deja de ser un perfecto signo de la anomalía que atravesó el teatro producido bajo el franquismo.

En «Ideologías, poéticas y canon: el relato de viaje bajo el franquismo» (2021: 135-158), Geneviève Champeau sostiene la tesis de que el relato de viaje contribuyó a liberar a la prosa de las contaminaciones estéticas e ideológicas del régimen. Fue un género altamente instrumentalizado por la nueva dictadura y, sin embargo, ya en los años cuarenta, dio lugar a muestras de oposición estética, como *Viaje en autobús* (1942), de Josep Pla, o *Viaje a la Alcarria* (1948), de Camilo José Cela, quien según Champeau ocupó el centro del canon de este género hasta finales del siglo XX. Estas dos obras protagonizarían el inicio de lo que Champeau llama «giro narrativo-descriptivo», caracterizado por la conciencia individual de sus voces narrativas —que ya no son emisoras de la propaganda del régimen sino afectadas por ella— y por la elaboración de un estilo contrapuesto a la retórica literaria afín al régimen. A este giro le seguirían otros dos, el primero de los cuales Champeau designa como «cognitivo», y que encabezan Julián Marías y Miguel Delibes, en cuyos relatos de viaje se aprecia una valorización de la experiencia y una racionalidad sociológica. El segundo es el del «realismo social», cuyo ejemplo paradigmático es *Campos de Níjar*, de Juan Goytisolo, caracterizado por la apertura del género al dialogismo con intención de dar voz a los oprimidos. Cada uno de estos giros, sostiene Champeau, supuso un paso en la «reconquista» que el relato de viaje llevó a cabo en el terreno de la prosa: «del presente frente al tropismo del pasado, del logos frente al *mytos* y de la referencialidad del lenguaje» (154).

En este punto se encuentran dos capítulos que cubren los veinte primeros años de poesía bajo el franquismo. En primer lugar, se encuentra el de Juan José Lanz, titulado «Canon y campo literario en la poesía española bajo el franquismo (1939-1955)» (2021: 159-188), donde se estudia el «proceso de institucionalización de la nueva poesía española» y sus pugnas. Fue Dámaso Alonso quien, en 1952, sirviéndose del modelo generacional (cuyos problemas señala de Marco en su capítulo), situó su poemario *Hijos de la ira* (1944) como punto de partida de una nueva poesía y como evolución de la generación del 27. Sin embargo, alrededor de revistas como *Cisneros* (a partir de 1943) o *Espadaña* (de 1944), empezaba a desarrollarse una poesía opuesta al

garcilasianismo que legitimaba a Alonso y sus afines como centro del campo. A cargo de *Espadaña* estaban De Lama, Eugenio de Nora y Victoriano Crémer, cuyas obras anteceden la poesía social, y al mismo tiempo se iniciaba una deriva existencialista deudora de *Hijos de la ira*. Sería a partir de 1947, con «la fusión de una conciencia existencial (el yo actuando en el mundo) con un estilo compacto de raíz realista» (177) de donde saldrían la poesía de Gabriel Celaya o de Blas de Otero. La década de 1950, a través de la discusión sobre la poesía como comunicación iniciada por Vicente Aleixandre (1950) e impulsada por Carlos Bousoño (1952), con su oposición implícita al idealismo de la poesía de los cuarenta, muestra cómo «la pólvora de lo social» (182) se había instalado en el centro del campo literario.

María Teresa Navarrete Navarrete en «1959: triunfos, discordias y paradojas en el canon de la poesía del medio siglo» (2021: 189-210), continúa con el estudio del estado y las tensiones de la poesía. 1959, año del homenaje a Machado en Collioure por parte de los integrantes de la naciente Escuela de Barcelona, funciona aquí como bisagra entre el relato historiográfico determinado por el capital simbólico que dicho grupo atesoró a partir de su consagración y el panorama poético que este relato ha invisibilizado. Prestando atención a la poesía opacada por el triunfo de la Escuela de Barcelona y a sus reacciones frente a su irrupción en el campo literario, Navarrete Navarrete logra ofrecer una perspectiva menos limitada del estado de la poesía a finales de los años cincuenta que contempla las dinámicas particulares de los núcleos poéticos andaluces, cántabros y madrileños. Según la autora, el éxito de la operación realismo de Barral se debió al hallazgo de un vacío en el sistema literario: no existía hasta el momento ningún grupo fundamentado en una poética específica y cohesionadora. Una poética que fue abandonada progresivamente por sus promotores cuando hubo conducido a su consagración en el campo, y que logró limitar buena parte del relato historiográfico a su triunfo.

Bénédicte Vauthier también parte, en su capítulo —«A deshora, 1956-1963: “literatura responsable” y *engagement*. Seguido del epistolario G. de Torre-J.M. Castellet» (2021: 211-250)—, del año 1959, en el que se celebraron, además del homenaje a Machado en Collioure, las «Conversaciones poéticas», organizadas por Cela en Formentor, y el «I Coloquio Internacional de Novela», impulsado por Seix Barral. El capítulo pivota sobre el *a deshora* que encabeza su título: según Vauthier, si Castellet no se hubiera propuesto impulsar la inercia estética a punto de consolidarse del realismo social en el campo literario a finales de los cincuenta y hubiera tenido un acceso más temprano a las ideas de De Torre —a quien leyó en 1957, el mismo año en que publicó *La hora del lector*—, habría podido «superar la visión algo unilateral y dogmática del *engagement* sartriano haciendo realidad la aparente paradoja del juego literario» (214). Vauthier considera que 1959 es «clímax y no nacimiento de una “nueva” poética», desplazando así el punto de inflexión que 1959 viene representando en la historiografía a 1956, cuando el «fracaso del lustro de liberalización intelectual» (219) dio lugar a las revueltas estudiantiles de febrero. Allí sitúa Vauthier el inicio de «un enfrentamiento generacional en España» y de «una absurda confrontación entre la joven generación de escritores de la España del interior y parte de la España transterrada», posibilitando así una mejor comprensión del «significado real y las contradicciones de *La hora del lector*» (220).

En «Una lectura imposible: el unilateralismo realista peninsular ante la recepción de la narrativa del exilio (1958-1963)» (2021: 251-276), Fernando Larraz se centra justamente en uno de los elementos problemáticos de esa confrontación: la hostilidad con la que escritores como Juan Goytisolo se posicionaron en el proceso de recepción de la literatura del exilio. Como Vauthier, Larraz incide en el carácter dogmático y excluyente de la defensa del realismo social, y su capítulo responsabiliza a esta actitud de la oportunidad perdida de «paliar los daños que, sobre su difusión, había padecido» esta literatura (253). Ubicando el fondo ideológico de esta reacción en la fortuna del discurso «“comprensivo”» que a lo largo de los años cuarenta elaboraron intelectuales como Julián Marías o José Luis López Aranguren respecto a la *tendida de puentes* con el exilio, y dando cuenta del fondo impositivo de su aparente e interesada imagen de liberalidad, Larraz señala la perpetuación de «la estela de la victoria de un régimen político aun entre quienes no creían en él» (275).

Los dos últimos capítulos del libro están dedicados a las poéticas que encontraron su espacio en el campo literario y en el mercado con el declive del realismo social, en pleno tardofranquismo. En «*Questo libro non é per te*: la neovanguardia narrativa al filo de 1970» (2021: 277-295), Domingo Ródenas lleva a cabo un recorrido por las tentativas literarias que más radicalmente escaparon del paradigma social-realista, y que constituyeron distintos eslabones de una «poética incommunicativa» (286) cuya ruptura del vínculo entre obra y lector fue radicalizándose progresivamente. La idea de destrucción que el crítico Rafael Conte apreciaría en *Una meditación* (1970), la segunda novela de Juan Benet —cuyo *Volverás a Región* (1967) «galvanizó las energías renovadoras» (280) del momento—, «figuraba en la agenda de cierta vanguardia de finales de los sesenta» (284), entre cuyos exponentes se encontraban Juan Pedro Quiñonero, seguidor de *Tel Quel* y del *nouveau roman* teorizado por Ricardou o Mariano Antolín Rato, de cuya difusión de la obra de Burroughs se alimentaría la heterodoxia literaria de la Transición. En 1972, año de publicación de *Cuando 900 mil mach aprox.*, del propio Antolín Rato, «la experimentación se había convertido en la piedra angular del relevo literario» (292), pero a la vez resurgían propuestas estéticas que retomaban la narratividad sin renunciar a la «elevación posmoderna» (293), como fue el caso de Javier Marías, que en 1971 había publicado su primera novela, *Los dominios del lobo*. Aun así, «a pesar de que la renovación más valiosa demostró ser la que preservaba la intelección y el goce estético del lector», el experimentalismo seguiría dando frutos a lo largo de los setenta, y faltaba todavía una década para la publicación de una de las cimas de este clima literario: *Larva*, de Julián Ríos, no saldría a la luz hasta 1983.

Cierra el libro el capítulo de Cristina Suárez Toledano, titulado «Autores y obras llegadas desde el otro lado del Atlántico: la recepción de la literatura hispanoamericana en España durante el franquismo» (2021: 297-318), que ofrece una revisión crítica del fenómeno del *boom* entendiéndolo como una operación comercial, pero también señalando el rédito político que de él sacó el régimen. La categoría del *boom*, pues, se problematiza desde dos puntos de vista. En primer lugar, por su imagen de movimiento literario. Tal concepción del *boom* no estuvo ni está exenta de un componente excluyente en la medida en que no integró las obras de no pocos autores que siguieron escribiendo

desde América Latina ni las de numerosas escritoras cuyas obras carecieron de difusión, sino que, como herramienta de canonización, comprende una serie de autores cuyo capital simbólico se debía también a razones de tipo extraliterario como su estancia en ciudades europeas como París o Barcelona. En segundo lugar, por las consecuencias del éxito comercial promovido por Carlos Barral y Carmen Balcells: como país desde el que fue posible y se difundió el *boom*, la España franquista formó «parte de un fenómeno muy dilatado en la geografía y gracias a él pudo mostrarse como un país más progresista» (314-315).

No puede decirse que sea una obviedad el hecho de que para comprender la literatura, en este caso la producida bajo el franquismo, es necesario comprender también cómo se la ha hecho inteligible, cómo se la ha interpretado, categorizado, expuesto o marginado. En este sentido, que la propuesta crítica de *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo* surja en 2021 no hace sino reforzar la necesidad de la demanda que lo articula. Tal y como se dice en la introducción, este es el primer resultado de una serie de proyectos entre los cuales se contempla la «labor de edición tanto de textos literarios inéditos como de la documentación de archivo relativa a la producción, la difusión, la recepción y la crítica de esa literatura» (2021: 22). Dentro de los logros de este punto de partida, el de constituir una revisión tan completa de casi cuarenta años de producción literaria, poéticas y cánones, con sus complejidades, censuras e instrumentalizaciones, es uno de los más destacables: el lector encontrará en él las particularidades que deben ser objeto del rigor académico y al mismo tiempo una útil perspectiva general, fruto de su condición de libro colectivo.