



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

GRADO EN ESPAÑOL: LENGUA Y LITERATURA

**LA CENSURA EN *LA VERDAD SOBRE EL CASO
SAVOLTA*, DE EDUARDO MENDOZA**

LAURA GARCÍA GONZÁLEZ

TUTOR: HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA

CURSO: 2024-2025

AGRADECIMIENTOS

Quiero dedicar unas palabras de agradecimiento a todas las personas que han formado parte de este camino puesto que sin ellos no habría llegado hasta aquí.

En primer lugar, a mis padres, por su afecto y su apoyo constante. Gracias por dejarme elegir mi lugar y acompañarme sin dudar.

A mi hermano, por estar siempre ahí. Gracias por ser un pilar seguro durante todo este proceso, por entenderme y estar a mi lado ahora y siempre.

A mis amigos, por escucharme, animarme y hacerme sentir que no estaba sola.

A mi tutor académico, por su paciencia y su compromiso.

Gracias a Ana por su incalculable ayuda, gracias por recordarme quién soy y de lo que soy capaz.

Por último, a mí misma, por no rendirme, por levantarme y seguir, por escalar la montaña.

INDICE

1. Introducción.....	4
2. Marco teórico.....	6
2.1. La censura en España	6
2.2. La literatura española ante la censura.....	12
3. Análisis	20
3.1. Resumen de <i>La verdad sobre el caso Savolta</i>	20
3.2. Censura aplicada en <i>La versad sobre el caso Savolta</i>	23
3.3. Estrategias narrativas.....	28
3.4. Temas subyacentes	35
4. Conclusión.....	41
5. Bibliografía.....	42

1 INTRODUCCIÓN

Eduardo Mendoza entregó su primera novela para su publicación a principios de la década de los 70 bajo el título *Los soldados de Cataluña*. Esta elección pudo interpretarse como provocadora y una manera de aludir a un conflicto político y social muy arraigado en España. El nombre y su connotación no pasaron desapercibidos para el censor, considerado inapropiado por su gran carga ideológica e incluso se podría interpretar como una crítica al poder del régimen. Antes de llegar a los lectores, la novela se encontró con un obstáculo: el aparato censor de la dictadura franquista.

Como consecuencia, la publicación del libro se pospuso y Mendoza se vio obligado a cambiarlo por el título que conocemos, mucho más neutro y enfocando la novela como una obra policíaca sobre un caso que resolver. Este gesto no se puede considerar solo como una anécdota a la hora de su publicación, sino un indicio sobre cómo la censura condicionó la forma en la que el libro llegaba al público.

La censura ha existido siempre y ha sido una herramienta fundamental para los regímenes autoritarios que han querido controlar a la población a través de la producción cultural con el fin de conservar el orden establecido y moldear a las masas de acuerdo con su ideología.

Durante la dictadura de Franco fue uno de los pilares principales del control ideológico. Se controló desde la guerra civil y décadas después se consolidó en un organismo burocrático que obligaba a que todas las obras que se quisieran publicar debían pasar por un proceso de revisión donde los censores determinaban si cumplían los valores del régimen, del nacionalcatolicismo y la imagen de España que se pretendía crear. Esta revisión afectaba tanto al contenido del libro como a los aspectos formales y paratextuales, es decir, títulos, cubiertas, dedicatorias... todo lo que formaba el libro.

La evolución de la censura franquista no fue lineal ni ordenada, si bien se produjo una importante apertura cuando se presentó este libro para su publicación, porque ya era un franquismo tardío y más aperturista que el inicial. Es un entorno más moderno pero todavía sigue siendo restrictivo y con el poder de censurar lo que pudiera ser peligroso o perjudicial para la continuidad del régimen.

Eduardo Mendoza, consciente del terreno por el que tenía que moverse, supo jugar con los márgenes de lo permitido por la censura. *La verdad sobre el caso Savolta*,

publicada en 1975 el mismo año en el que se pone fin a la dictadura franquista, tiene una estructura muy compleja y elaborada que ayuda a camuflar su crítica social. Su estructura fragmentaria, la variedad de narradores y la mezcla de géneros funcionan como una tapadera ante el censor para que el mensaje subyacente pasara inadvertido.

El estudio sobre cómo la censura afectó a *Los soldados de Cataluña* supone analizar la alteración más visible del texto, el propio cambio de título, y también documentar y comprender el clima cultural de la España que vivió una dictadura llena de represión y miedo que no solo tuvo una censura oficial sino que se vio obligada a autocensurarse.

La obra de Eduardo Mendoza se publica justo en el margen final del franquismo y, aunque en un principio el régimen se había ido liberalizando y España se había modernizado, las estructuras de control seguían activas y la censura todavía era una herramienta existente y operativa en esos años. En este contexto, la novela no puede entenderse sin tener en cuenta el sistema censor que condicionó su creación y su posterior modificación.

Para este estudio sobre cómo la censura afectó a la producción literaria incluso en el final del franquismo se pueden escoger muchas obras. Sin embargo, esta novela resulta interesante porque utiliza muchos recursos en su estructura con el objetivo de evitar una censura posterior y que el censor pase por alto toda la crítica social de la que iba cargada. La violencia entre clases, el movimiento obrero o la corrupción, entre otros temas, son contenidos peligrosos para un régimen autoritario como lo era la dictadura y, pese a ello, Mendoza consiguió que la censura solo le obligase a cambiar el título.

Muchos autores anteriores a Mendoza tuvieron que tratar con la censura, si bien una censura mucho más restrictiva y conservadora, que los obligó a recortar escenas y páginas enteras como por ejemplo le sucedió a Camilo José Cela con *La colmena* (1951) y a nuestro emblemático vallisoletano Miguel Delibes con su obra *Cinco horas con Mario* (1966).

Por este motivo, este trabajo se ha centrado en el análisis de dicha obra de forma exclusiva ya que constituye un buen e interesante ejemplo de cómo un autor puede enfrentarse a la censura y navegar por esos límites impuestos sin perder el mensaje crítico de base.

2 MARCO TEÓRICO

2. 1. La censura en España

La censura es un fenómeno fuertemente vinculado a unos valores éticos y morales concretos. Se trata de un filtro usualmente impuesto por quien ejerce el poder para controlar el pensamiento ajeno.

Lejos de ser una herramienta puntual, la censura ha acompañado al ser humano en diversos contextos y sistemas con el objetivo de limitar la libertad de expresión para proteger una visión del mundo específica. Por esto mismo, la literatura ha sido uno de los ámbitos que más se han visto afectados dentro del arte y la cultura en general al ser un terreno que permite no solo la imaginación sino también la reflexión, la crítica y la transmisión de las ideas.

Su origen etimológico proviene del latín *censūra* y su significado era ‘evaluar’. El censor, en la antigua Roma, era un funcionario que llevaba al día el registro de ciudadanos eliminando a quien fallecía, quien se mudaba o incluso quien cometía algún delito o era encarcelado. Con el tiempo, estos funcionarios se hicieron también cargo de velar por la moral pública vigilando y controlando a la población (López, 2023).

A lo largo de la historia, la censura ha adoptado diversas formas. Desde la prohibición explícita hasta la sutil manipulación. Se define como uno de los procedimientos destinados a controlar, limitar o suprimir la difusión de contenidos publicados, hablados, pintados; es decir, creados y que se pueden considerar peligrosos o resultar inconvenientes para alguna autoridad ya sea política o religiosa. “Una decisión voluntaria que lleva consigo la destrucción, prohibición total o mutilación de los textos y otras manifestaciones artísticas” (Gutiérrez Lanza, 1997).

Es, por tanto, una herramienta de control por parte del poder hacia la población que indica una tensión entre el gobierno y la libertad de expresión. Como menciona Pedro Jiménez en artículo publicado en el *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, se puede afirmar que no es un acontecimiento exclusivo de España sino que ha existido censura en todas las épocas y en todos los países como instrumento del gobernante del momento para no perder ese control y poder que ejercía sobre los demás.

La historia de la censura en España estaba ligada a quién estuviera en el poder y también a la religión, concretamente a la iglesia católica, puesto que sus intereses han estado entrelazados durante muchos siglos.

Fue institucionalizada durante el siglo XV como parte del sistema a través de la bien conocida Inquisición (1478), que fue un órgano de los Reyes Católicos para mantener el catolicismo protegido y expulsar al resto de religiones del país. A su vez, autoridades eclesiásticas y civiles supervisaban, como los antiguos censores romanos la producción cultural y, en concreto, literaria. Ninguna obra podía ser publicada sin tener la licencia correspondiente que aprobase su publicación.

Esta situación continuó durante todo el Antiguo Régimen en mayor o menor medida, pues no es un proceso cerrado ni lineal así que hubo momentos más abiertos y momentos de regresión a una vigilancia extrema, una dicotomía entre el deseo de libertad y el miedo a demasiada libertad, hasta la proclamación de la Constitución de Cádiz.

Esta primera constitución del año 1812 marcó un punto de inflexión al consagrar la libertad de imprenta como derecho fundamental de los ciudadanos españoles. No obstante, este logro se vio afectado por la inestabilidad política que caracterizó al siglo XIX en España, con la alternancia de gobiernos absolutistas, pronunciamientos militares, guerras y revoluciones. Como resultado, la libertad de imprenta se ejerció de manera intermitente; oscilando entre avances y retrocesos, muestra de la tensión constante entre el antiguo orden y las nuevas ideas ilustradas.

Por esto mismo, la censura pasó de estar dictada tanto por la Iglesia como por la Inquisición a adquirir un matiz mucho más político, relegando a segundo puesto pero sin eliminar la preocupación por el tema religioso. Esta preocupación iba encaminada a la expansión de las ideas revolucionarias, el liberalismo o socialismo europeo.

Dicho carácter político llegó a su culmen durante la guerra civil (1936 – 1939) y más concretamente la dictadura franquista (1939 – 1975). El bando de los sublevados, formado principalmente por militares y liderado por Francisco Franco, implementó herramientas de la censura para controlar el territorio que iban conquistando. “Los falangistas se encargaron de crear un aparato de prensa y propaganda, inspirado en la Alemania nazi” (Muñoz Cáliz, 2014).

La ley de Prensa e Imprenta (1938) instauró la censura previa, la cual obligaba a todo el contenido cultural; ya fuese escrito o hablado, a pasar antes bajo la lupa de un

censor del Estado para impedir cualquier tipo de protesta contra el régimen. El Estado se convertía en el único que podía decidir qué veía la luz y qué no, eliminando por ende la libertad de imprenta. Se disolvieron las publicaciones independientes y se constituyó una única prensa que era controlada y dirigida bajo los ideales franquistas. Si bien cabe mencionar que la censura ya se había instaurado en los territorios conquistados desde 1936 como explica Pérez Carrera en su artículo *Novela y sociedad* (1979 – 1980): “se dicta un decreto por el que se prohíbe en toda la zona «nacional» la «publicación y circulación de libros y de impresos pornográficos, marxistas o disolventes»”.

Apodada Ley Suñer porque fue impulsada por Ramón Serrano Suñer, quien era en aquel entonces ministro de interior, tuvo un carácter provisional hasta 1966. “La censura se ejercía desde la Delegación Nacional de Propaganda, que intervenían en los planes editoriales, cuidando la ortodoxia, moral y rigor político” (Jiménez, 1977).

De esta manera, el franquismo consiguió institucionalizar la censura previa y toda la creación escrita, ya fuera periodística, ensayística o literaria quedó supeditada a los intereses del régimen. Esta censura previa supervisaba el texto antes de su publicación para comprobar que cumplía con los ya mencionados intereses o si por el contrario, podía suponer un riesgo para la política, la religión o la sociedad que se intentaba construir en España. Si bien esta era la teoría, en el sentido práctico la revisión la llevaba a cabo un censor que se encargaba de supervisar que todo estuviera en orden, por lo que no dejaba de ser un análisis subjetivo que dependía de lo que el censor considerase apto o, por el contrario, peligroso y con capacidad de destruir el sistema o al menos provocar una reacción no deseada en el receptor de dicho texto.

Pero, citando una vez más a Pérez Carrera (1979 – 1980) “no se debe olvidar que, aunque la Delegación Nacional de Propaganda caía dentro de las esferas de la Falange, la inspiración de la censura era «predominantemente eclesiástica»”. Así mismo lo dijo el propio jefe de dicha delegación, Dionisio Ridruejo:

Fui jefe de propaganda y la censura de libros, por trámite, entraba en mi jurisdicción formalmente, pero, salvo excepciones, nunca pudo decidir mi subordinado en la materia, porque las resoluciones venían normativamente al detalle de una misteriosa junta

eclesiástico-civil que operaba de modo soberano y mantenía en vigilancia estrecha al ejecutor correspondiente.¹

El régimen franquista caminaba de la mano de la religión católica, tanto es así que algunos historiadores lo han llamado nacionalcatolicismo puesto que el cristianismo era uno de los pilares fundamentales en los que se basaba todo el sistema y que podían asegurar su pervivencia en el tiempo. Por ello, se le había otorgado a la Iglesia el control de la enseñanza a todos los niveles para inculcar los valores deseados y, también, le había permitido encargarse en gran medida de la censura. Un ejemplo de ello fue la gran influencia que tuvo el *Índice de Libros Prohibidos* durante la primera etapa de la dictadura. Su última edición fue publicada en 1948, para los españoles suponía su excomunión hasta el año 1966 después del Concilio Vaticano II en el que el Papa no lo incluye en las competencias de la Iglesia, tiempo después determina que no van a castigar con la excomunión y la prohibición.

El control en la vida pública que ejercía la Iglesia era tal que no necesitaban tener un índice de censura propiamente dicho sino que se apoyaban en esa censura previa y en la crítica a través de la prensa. La revista *Eccelesia*, que era creación de Acción Católica, como dice Gutiérrez Lanza, “aplicaba significativos dictámenes a determinadas obras y valoraba positivamente las características de otras tantas, convirtiéndose así en el instrumento de la crítica eclesial” (1997). El peso político de la Iglesia, el monopolio de la educación y la sumisión que ejercía en la población consolidaron su poder.

Se consideraba a la censura como una herramienta para la salvación de las almas de los españoles; así la defendía Gabriel Arias Salgado quien fue Vicesecretario de Educación Popular y ministro de Información y Turismo durante este periodo.

A partir de la década de los 50 el control de la letra impresa se ejerció desde dicho ministerio hasta el fin de la dictadura (1975). La economía autárquica no estaba funcionando, los regímenes totalitarios habían sido derrotados por los aliados y el régimen necesitaba alejarse del fascismo para establecer relaciones internacionales que le permitan un comercio y un ascenso económico.

¹ Testimonio de Dionisio Ridruejo citado por Pérez Carrera en su obra *Novela y sociedad*, pp. 168 – 169.

Se establecieron, por mostrar algunos ejemplos, la Junta de Censura de Obras Teatrales (1963) o la publicación de la *Ordenación sobre publicaciones infantiles* (1955) que demuestran la intención del gobierno de controlarlo todo. Si bien se redujo la afinidad con las potencias del Eje, no supuso una liberación puesto que esa parte fue cubierta por el catolicismo.

Esta segunda etapa del régimen está marcada por un interés en establecer relaciones internacionales, para ello atenúa sus rasgos fascistas y asume un carácter tecnocrático por lo que podemos considerar que el régimen se flexibiliza. La ley de Prensa e Imprenta (1966) fue una reforma sobre el control que se ejercía en los medios y, concretamente, en la literatura. La censura no fue eliminada sino que el órgano se transformó en un sistema mucho más burocrático.

La censura previa de 1938 fue sustituida por otro tipo de censura diferida tras la publicación de la obra. Esta reforma quería mostrar una imagen de apertura y mayor libertad de expresión pero en realidad lo que hizo fue trasladar la responsabilidad del censor al propio autor y a la editorial, quienes podían enfrentarse a multas o sanciones por atacar las directrices del régimen.

Esto se puede ver directamente en dicha ley; el artículo tercero que trata de la censura dice: “La Administración no podrá aplicar la censura previa ni exigir la consulta obligatoria, salvo en los estados de excepción y de guerra expresamente previstos en las leyes” (Ley 14/1966, de 18 de marzo, 19 de marzo, 1966).

Aparentemente, no hay censura previa y la consulta no es obligatoria sin embargo el artículo segundo de esa misma ley define los límites concretos de la libertad de expresión y el derecho de información que, en principio, se reconocían en el artículo primero:

Artículo segundo. Extensión del derecho.

La libertad de expresión y el derecho a la difusión de informaciones, reconocidos en el artículo primero, no tendrán más limitaciones que las impuestas por las leyes. Son limitaciones: el respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales; las exigencias de la defensa nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior; el debido respeto a las Instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; la independencia de los Tribunales, y la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar. (Ley 14/1966, de 18 de marzo, 19 de marzo, 1966).

Esta ambigüedad legislativa fue un rasgo muy común durante la dictadura porque al no haber una limitación específica sino que se podían apoyar en la ofensa a la verdad o la moral, así como otros valores ya mencionados en la propia ley, el régimen franquista consiguió mantener un control sobre la creación cultural de una manera mucho menos visible y burocratizada.

El autor y la editorial se convirtieron en los responsables de lo que se escribía y se publicaba, lo cual generó un clima de prudencia extrema muy tenso. Aunque en apariencia la libertad de expresión parecía que se había ampliado, la realidad era que seguía habiendo un control político y social pero ajustado a las necesidades que tenía el régimen de mostrarse como un gobierno más adecuado para los países aliados.

Esta incertidumbre de las normas censoras contribuyó a una censura mucho peor que la que aplicaba un censor: la autocensura. El autor era ahora quien ejecutaba la censura sobre su propio texto por ese miedo a las posibles pero bastante reales consecuencias de publicar algo que pudiera ofender o provocar duda. Si ya de por sí los términos moral o valores carecen de un significado legislativo claro, la ley de 1966 solo aumentó esa duda junto con los conceptos de religión, patria y calidad por lo que muchos autores cayeron en una paranoia porque todo podía ser tomado como delito dependiendo de la perspectiva e intención que tuviera el lector.

“El ejercicio prolongado de la censura provoca la autocensura, la castración intelectual y destruye potenciales vocaciones, al mismo tiempo que priva a los ciudadanos de los elementos necesarios para su formación cultural” (Jiménez, 1977: 3).

Ante esta situación de miedo por infringir las normas es normal que los autores y las editoriales abogaran por tener mucho más cuidado con lo que se escribía y publicaba. Se convirtió en una práctica habitual y necesaria para los escritores ya fueran de ficción o de narrativa. Se veían obligados a autocensurarse condicionando su imaginación, su crítica y su libertad para anticiparse a los posibles criterios de los censores posteriores, adaptando su obra a lo que consideraban que sería adecuado o que podría pasar sin llamar la atención de un censor.

Como bien dice Gutiérrez Lanza: “El concepto de autocensura surge cuando es el escritor, traductor o el emisor de cualquier mensaje el que intenta acomodar el contenido del mismo a lo que posiblemente sea dado de alta por el censor” (1997: 285).

Durante los últimos años del franquismo la censura oscila entre el inmovilismo más conservador y el aperturismo que pretendía ofrecer una imagen de un régimen moderno y globalizado. Era una etapa de agitación cultural y esta tensión se traduce en una censura inestable y contradictoria. Los escritores comienzan a desarrollar obras más comprometidas o politizadas mientras que la censura se volvió más sutil y estratégica.

Esto viene a corroborar lo expuesto por Forges y García Pintado, cuando verbalizaban que la censura aprendió a ser más estratégica y a actuar de manera más soterrada: evitaba los escándalos y esperaba el mejor momento para atacar, sin evidenciar la causa real de su severidad (Tena Fernández, R., Soto Vázquez, J., & Picapiedra de Matías, C., 2024: 14).

El órgano que administraba la censura era el Ministerio de Información y Turismo exclusivamente. Esto permitió una gestión más homogénea y centralizada del control sobre la producción. La autocensura siguió jugando un papel fundamental en esta época ya que, como se ha comentado, ante la incertidumbre muchos autores se censuraban antes de que el texto llegase a manos del censor en la revisión oficial.

Pío Cabanillas asume la dirección de dicho ministerio en 1974 e intenta aumentar la libertad de prensa basándose en los ideales del Espíritu del 12 de febrero, es decir, un programa político de Arias Navarro con un carácter aperturista que pretendía seguir el proceso de modernización del país. Es por ello por lo que hay una relajación en la censura. No obstante, en agosto de 1975 se promulga el decreto-ley de represión del terrorismo, “esta ley trajo consigo, entre otras cosas, un recrudecimiento de las medidas represivas” (Jiménez, 1977: 4) pero la muerte de Franco en noviembre y el inicio de la transición hacia la democracia frenan esta posible represión.

2. 2. La literatura española ante la censura

El panorama literario que hubo durante el franquismo fue cambiando de acuerdo con la evolución que sufría el régimen. La literatura española estuvo marcada profundamente por la dictadura y su sistema de censura desde que se instauró en 1939 hasta la transición a la democracia.

Tras la Guerra Civil, España se vio afectada por una sequía literaria. Muchos autores se exiliaron, el propio pueblo no estaba en condiciones de leer mientras el país

intentaba recuperarse del conflicto armado. Además, la dictadura colaboró en este parón de producción literaria gracias a su control y su intención de promover su ideología a través de la propaganda, junto con el exilio y la censura no había mucho interés en las letras.

Novelas como *La familia Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela y *Nada* (1944) de Carmen Laforet son una buena muestra de esta lucha silenciosa contra el régimen. La crítica no es social sino que adquiere un tono mucho más individualista y personal. Se puede observar un ambiente de cohibición durante los primeros años del franquismo causado por el miedo y la gran represión. En 1940 se publicó “Manifiesto Editorial” en la revista *Escorial*, un ejemplo claro y explícito de la intención que tenía el régimen para la cultura del país y sus intelectuales.

No pensamos solicitar de nadie que venga a aquí a hacer 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 les pedimos y exigimos es que vengan a llenarlo -es decir, a llenar la vida española- de su afán espiritual, de su trabajo y de su inteligencia.²

Dicha intención era relegarlos a un segundo plano, lo que se les pide a los intelectuales es la creación de una literatura oficial que no cuestione al nuevo gobierno. De este modo, la literatura, junto con el resto de la cultura y los medios de comunicación, se vuelve una herramienta de propaganda de las ideas del régimen totalitario. La intención de esto era que perdieran todo el carácter crítico o peligroso y no supusieran una amenaza para los cimientos del régimen. Sin embargo, los autores encontraron la forma que sus obras dieran sensación de incomodidad o de falta de sentimientos que, si bien un censor podría pasar por alto, un lector con una visión crítica se daría cuenta.

Goytisolo en su artículo “Para una literatura nacional popular” publicado en la revista *Ínsula* (1959) rechaza este esteticismo y apuesta por una literatura más comprometida con la situación de la España del momento.

² “Manifiesto Editorial” de *Escorial* (1940), citado de Gracia y Ródenas (2011), pp. 981 – 982.

Para volver a ser universal, nuestra novela debe ser nacional y popular. Para reanudar su contacto con el público ha de esforzarse y reflejar la vida y problemática del hombre español contemporáneo, tal como hicieron, en su día, Baroja, Galdós y los grandes maestros de la Picaresca.³

El realismo social surge en la década de los 50, España se abre al turismo internacional y la inconformidad inicial se transforma en un claro movimiento social contra el régimen franquista. La censura lo permite sobre todo en el ámbito de la poesía, quizás porque para el censor le era más difícil de detectar que en un texto en prosa. Sin embargo, aunque fuera un movimiento revolucionario necesario para la población, la mayoría de los textos no llegaron a las masas por culpa del analfabetismo.

La calidad literaria de la época no es la mejor puesto que su afán por denunciar la situación social convirtió el texto literario en un panfleto propagandístico como podemos ver en *La Piqueta* (1959) de Antonio Ferrer. No obstante, hubo novelas destacables como *La Colmena* (1951) de Camilo José Cela.

El censor pudo pasar por alto ciertos mensajes porque los autores comenzaron a desarrollar estrategias narrativas que ocultaban las verdaderas intenciones de la obra. Una de las estrategias más eficaces fue la contradicción interna, es decir, había alabanzas o elogios explícitos al régimen o una aparente neutralidad superficial y esto permitía que el censor pasara por alto la lectura profunda del texto, que resultaba ser una denuncia social.

Un buen ejemplo de ello es la obra de teatro *La mordaza* (1954) de Alfonso Sastre. Fue autorizada por el aparato censor porque no suponía ningún peligro para el régimen pero su estructura transmite un ambiente opresivo y autoritario donde el silencio impuesto por el patriarca de la familia representa la represión ejercida por el franquismo. El hecho de que el antagonista de la obra sea el padre y no alguien relacionado con el gobierno o la dictadura en sí hace que el censor no vea que la mordaza es una referencia directa de la censura y la represión.

JUAN: Tú querías hablar, delatar a nuestro padre, ¿verdad, Teo?

TEO: Sí.

JUAN: ¿Y por qué no hablas?

TEO: Por miedo... Siento como una mordaza en la boca... Es el miedo...

³ Extracto del artículo "Para una literatura nacional popular" de Juan Goytisolo. Publicado en la revista *Ínsula* n°146 (1959).

JUAN: ¿Y tú, Luisa?

LUISA: Yo también hablaría

JUAN: Pero no hablas por mí. Porque me quieres y sabes que yo sufriría si lo hicieras.

LUISA: Solamente por eso. Yo no tengo miedo.

JUAN: Es otra mordaza... Y sigue el silencio... Yo no hablo porque tengo piedad de mi padre, porque me da lástima de él, porque no puedo olvidar que es mi padre... Estoy amordazado por mi compasión... Y en esta casa, desde hace dos meses, no hay nada más que silencio... Un espantoso silencio....

JUAN: Nuestra madre y Jandro no se atreven a hablar porque creen que cualquier palabra podría ser aprovechada para ejecutar a nuestro padre... Andrea es fiel y calla... Todos callamos... Todos...⁴

El miedo en la población por la represión era tal que se había creado una represión interiorizada. No hacía falta una norma vigente impuesta por el poder, el propio pueblo se autocontrolaba por el temor a las consecuencias o, como se puede ver en la escena, ya no por el destino de uno mismo sino el de sus seres queridos. Sastre usa esta estrategia narrativa para denunciar el miedo colectivo y la violencia estructural que había en el régimen sin necesidad de exponerlo de manera explícita. Al no ser un contenido literal, el censor no detectó el mensaje simbólico de la obra y se pudo representar.

Tiempo de silencio, publicada por Luis Martín-Santos en 1962, inicia la década de los 60, que es un período de cambios, como ya hemos mencionado anteriormente en el apartado sobre la censura, puesto que el régimen adquirió un tono aperturista, por lo que la literatura se contagió de esa aparente liberalización y sufrió un fuerte desarrollo editorial.

Son estos los años del estirón de los premios literarios, los que posibilitan las primeras lecturas, apresuradas y a veces mal digeridas, de teóricos marxistas (Luckács y Brecht), de Faulkner y de la *generación perdida* americana y de los neorrealistas italianos; se conoce y discute el *nouveau roman* casi al tiempo en que se produce en Francia. En fin, con vacilaciones y de manera insuficiente se va saliendo de la oscuridad de la década anterior (Bozal en Pérez Carrera, 1979 – 1980: 176).

Este párrafo compacta muy bien las nuevas influencias que llegaron a la literatura española durante ese tiempo. La narrativa hispanoamericana trajo nombres como Gabriel García Márquez con su realismo mágico, Mario Vargas Llosa o Julio Cortázar, así como

⁴ Extracto de la obra *La mordaza* (1954) de Alfonso Sastre.

los americanos (Hemingway, Faulkner) o los neorrealistas italianos (R. Grillet, M. Duras). Esta nueva literatura vivió también la llegada de una nueva forma de contar historias: el cine. Este medio audiovisual trajo consigo la técnica del objetivismo para narrar las novelas de la forma más fría posible, como si el narrador fuera la lente de una cámara registrando los hechos sin comentar ni opinar sobre nada.

Todo ello introdujo nuevas técnicas de las que beberán los autores nacionales, como por ejemplo, la ruptura de la linealidad cronológica, la alternancia de los puntos de vista o el monólogo interior; estrategias que hábilmente se pueden usar y se usaron para evitar la censura. Así mismo lo dijo Goytisolo en su colección de ensayos *El furgón de cola* (1967) que publicó desde París, siguiendo el procedimiento adoptado por muchos otros autores que eligieron exiliarse no solo por huir del régimen sino para evitar la censura y garantizar la publicación de sus obras, algunas de las cuales tenían una fuerte carga política:

Si algún mérito hay que reconocer a la censura es el de haber estimulado la búsqueda de las técnicas necesarias al escritor para burlar e introducir de contrabando en su obra la ideología o temática “prohibida”. Bregados con la experiencia de nuestros fracasos, los escritores hemos aprendido el manejo de la astucia. Numerosas novelas y poemas que salen a la luz en España rehúyen la ley y la eluden ingeniosamente (Goytisolo, 1967: 34).

Los últimos años del franquismo vivieron una atenuación de la censura. El fin de la dictadura y el inicio de la transición democrática marcaron el inicio de una progresiva apertura que transformó el panorama literario español. “La presión interior obliga a la Administración a una suavización de la censura, lo que producirá una autentica invasión de libros extranjeros hasta entonces prohibidos” (Pérez Carrera, 1979 – 1980: 178).

La narrativa española comenzó a superar las fuertes fronteras impuestas por el realismo que había predominado durante los años de aislamiento cultural. (Al-Sagheer Ahmed Temsah, 2017). Se recuperaron la fabulación y la imaginación como herramientas literarias dando paso a tendencias más innovadoras y posmodernistas. En este contexto debuta Eduardo Mendoza con su obra *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), Manuel Vázquez Montalbán habló de la novela como “una mutación provocada por la situación terminal del franquismo” (Vázquez en Echevarría, 2025).

Savolta pasó a ser un hito, una revelación, un gran éxito, supuso una novedad sobresaliente, y por eso se dice que fue lo que en literatura marcó el inicio de la democracia y la defunción del franquismo (...) porque se publicó el mismo año de la muerte física de Franco, porque fue un deslumbramiento, porque fue una liberación (Marías, 2015).

Esta novela marcó el inicio de estas nuevas tendencias posmodernistas y reflejó la complejidad política de la transición. “Es uno de los autores que rompen con las tendencias alabadas por la crítica en los últimos años sesenta y primeros años setenta” (Vila-Sanjuán, 2025: 10). El realismo social y el experimentalismo a menudo se denominaban intelectualmente complejas o introspectivas por lo que el lector medio no se veía capaz de disfrutarlas. Mendoza, junto con otros autores de este momento, renovó la narrativa española optando por volver al relato, la anécdota y la narración pura. (Del Collado, 2017: 12).

Se recupera el placer de narrar, la libertad de contar relatos junto con recursos como la ironía, el humor y la mezcla de géneros que convirtieron a *La verdad sobre el caso Savolta* en una obra fundamental para entender el cambio de paradigma en la literatura española. La historia se empieza a fraguar en la cabeza de Mendoza rondando el año 1966, cuando consigue una beca para estudiar en Londres.

Leía mucho a hispanistas como Gerald Brennan o Hugh Thomas, también a Raymond Carr -dice el autor-. Y leí textos sobre diversos episodios históricos barceloneses, catalanes o españoles que me desvelaron otro rostro de mi país (Mendoza en Moix, 2006: 51).

En 1967 vuelve a España, más concretamente a Barcelona para una empresa de electricidad en la ciudad. Es importante destacar su participación en el litigio de la Barcelona Traction Light and Power puesto que le tocó realizar tareas burocráticas como documentalista (Moix, 2006: 52). Según el mismo autor, el hecho de estar encerrado entre documentos y archivos le gustó tanto que lo implementó en la mayoría de sus novelas. Pero, lo que nos concierne es que le sirvió de inspiración para la estructura collage que presenta *La verdad sobre el caso Savolta*.

El filólogo Miguel Herráez define a Eduardo Mendoza como el escritor más característico de esta etapa literaria, de la postmodernidad de este cuarto final de siglo. En el prólogo de su ensayo Germán Gullón reflexiona sobre la figura de Mendoza en su

tiempo y el impacto que tuvo para la literatura de ese entonces y posterior “sus texto representan una realidad en que comprendemos mucho sin entender demasiado” (Gullón en Herráez, 1998: 13). Esta frase considero que captura con gran precisión el concepto ambiguo y fragmentario de la narrativa postmoderna. Una visión parcial y desestructurada del mundo llegando incluso a ser una parodia de este es una característica de su estilo y, a la vez también, reflejo del desconcierto que se estaba viviendo en España durante la transición política.

Los autores españoles se habían centrado en experimentar con las formas narrativas que podía ofrecer el texto. Es decir, modificaban y jugaban con las técnicas formales tales como la estructura, el lenguaje o el punto de vista entre otras más que en el desarrollo de una novela con su introducción, nudo y desenlace. Priorizaban el cómo se contaba la historia en lugar de qué historia se contaba.

Los autores hispanoamericanos, por el contrario, seguían queriendo ofrecer al lector una experiencia, aunque también buscaban sorprenderlo, tal y como dice Gullón “nunca abandonaron el ofrecer al lector obras que les interesaran por el argumento” (Gullón en Herráez, 1998: 14).

José Andrés Rojo (2025) hace inciso en cómo los lectores también “estaban quizás un poco hartos de la solemnidad de los santones que pretendían descubrir el misterio insondable de la condición humana, o aburridos de las experimentaciones vanguardistas”. La sociedad española, que había sufrido un cambio considerable gracias a la modernización y apertura del país, demandaba una literatura más accesible. Se puede apreciar un cansancio hacia las fórmulas literarias anteriores y un deseo de renovación estilística.

Mendoza consigue mezclar todo esto en su escritura y logra ofrecer una nueva perspectiva de la novela en el ámbito español. Incorpora en su estilo ciertas técnicas narrativas y formales que usaban los españoles junto con la idea de la novela como historia de ficción para un entretenimiento del público que tenían los hispanoamericanos. En palabras de Ignacio Echevarría (2025): “pocas veces, en la historia literaria española, se ha producido una tan perfecta coincidencia del autor adecuado con el libro adecuado en el momento adecuado”.

Así en 1973 Pere Gimferrer, amigo de Mendoza, recibe el manuscrito de *Los soldados de Cataluña* en la editorial Seix Barral donde trabajaba como editor,

actualmente como director literario. El propio autor comenta que se había juntado con más de mil folios con los que no sabía qué hacer. En el libro *Mundo Mendoza* se recoge el testimonio del editor que concuerda con lo ya mencionado:

Además de divertirme mucho, me sorprendió en extremo su parentesco visible con Pío Baroja, insólito en aquel momento en un escritor joven; también, el influjo de la narrativa anglosajona en su prosa. (...) Siempre me han interesado los autores que escriben contracorriente, alejándose de lo previsible, de lo que es apreciado en su época (Gimferrer en Moix, 2006: 76 – 77).

Por tanto, *La verdad sobre el caso Savolta* no es la novela con la que inicia su carrera en el mundo literario sino que también se trata de una declaración involuntaria de intenciones. Como bien acota José Saval en su artículo sobre el autor, “la obra de Eduardo Mendoza es de una gran complejidad que aporta distintas formas, mezcla de géneros y especialmente subvierte la tradición de la que se nutre en todo momento” (Saval, 2022).

La apuesta de Eduardo Mendoza por recuperar la narración y el gusto de lo narrado sin renunciar a la experimentación técnica del texto representa un punto de inflexión en la literatura española de finales del siglo XX. “Era una vuelta al viejo gusto por contar, al clásico relato cervantino que puede tener otros valores –desde humorísticos hasta morales– pero que se fundamenta en la narración de una historia” (Sanz Villanueva en Villanueva, D. y otros, 1992: 254).

Este libro define muy bien esa postmodernidad donde el lenguaje ya no pretende capturar una verdad absoluta sino que su intención es capturar diferentes perspectivas y jugar entre la línea de lo verdadero y lo falso. En él se entrelazan el humor y la ironía con la documentación histórica dando lugar a una historia entretenida e inteligente que cuestiona lo establecido y da lugar a una ambigüedad interpretativa.

3 ANÁLISIS

3. 1. Resumen de *La verdad sobre el caso Savolta*

Antes de comenzar con el análisis propiamente dicho sobre la novela y cómo la censura influyó de forma literal con la sugerencia del cambio de título y de manera más sutil con las estrategias narrativas que utilizó Eduardo Mendoza, así como los temas que trató y criticó dentro de ella sin que el aparato censor se percatara, hay que explicar el argumento de la historia.

La novela está ambientada en la capital de Cataluña, Barcelona, a comienzos del siglo XX; entre los años 1917 y 1919. España, si bien no participó en la Primera Guerra Mundial (1914 – 1918), se vio afectada por una profunda crisis política, económica y social. La industria se empezaba a desarrollar en focos como el País Vasco y Cataluña gracias a las inversiones extranjeras pero, ese dinero llegó solo a una pequeña parte de la población y lo único que consiguió fue aumentar la desigualdad social.

En Barcelona, el conflicto entre el proletariado y los empresarios era cada vez más tenso y se intensificó con huelgas, atentados y represión. La huelga general (1917) sirvió como punto de inflexión en la exaltación obrera y el descontento con las clases altas, así como con aquellos que estaban en el poder, los políticos.

La historia se centra en una empresa que se dedica a fabricar armas, propiedad del catalán Savolta. En este contexto de tensión social, Savolta es asesinado a tiros durante su fiesta de Nochevieja y esto marca el eje central de toda la novela.

Javier Miranda, el narrador principal y protagonista, cuenta los hechos en retrospectiva desde Estados Unidos. Se encuentra declarando ante el juez F. W. Davidson del Tribunal del Estado de Nueva York en 1927, una década después de los sucesos de Barcelona.

La estructura narrativa es un collage documental de lo que ha ocurrido integrando artículos periodísticos, documentos de la policía, cartas entre los personajes y declaraciones taquigráficas de las declaraciones de Miranda junto con escenas narradas por una variedad de personajes. Esto consigue reforzar la idea de confusión para el lector y la complejidad de la búsqueda de la verdad porque todo está filtrado a través de la subjetividad del narrador.

Javier Miranda es un agente comercial vallisoletano que trabaja para el abogado Cortabanyes y se ve envuelto en los acontecimientos de la empresa Savolta tras conocer a Paul-André Lepprince, un joven francés que llega a España en 1914. Lepprince es inteligente, carismático y muy ambicioso, por lo que de forma rápida y astuta asciende en los círculos empresariales catalanes y se convierte prácticamente en la mano derecha de Savolta. Miranda empieza a acompañarle en sus negocios y en uno de estos encuentros conoce a María Coral, una acróbata bailarina que viaja por España junto con dos hombres forzudos que ejercen como matones a sueldo.

Lepprince encarga a Miranda que encuentre a Domingo Pajarito de Soto, un periodista que ha publicado críticas contra la empresa Savolta, porque quieren que realice un estudio sobre la empresa desde la perspectiva de los trabajadores para averiguar qué problemas hay y solucionarlos. Aunque le prometen que tiene libertad absoluta y que no le pasará nada escriba lo que escriba, esto no deja de ser una estratagema para manipularlo, desprestigiarlo y, finalmente, silenciarlo.

Pajarito de Soto termina encontrando más de lo que debería, como por ejemplo la venta de armas a los alemanes. El empresario Savolta no estaba enterado de dichas actividades ilegales, por lo que Lepprince tiene que solucionar el problema antes de que le estalle encima.

La víspera de Navidad, Nemesio Cabra Gómez acompañaba a Pajarito de Soto a su casa porque en su estado de embriaguez no podía casi ni andar y es testigo de cómo el periodista es atropellado. Más adelante, se descubre que fue Víctor Pratz bajo las órdenes de Lepprince. Pero Pajarito de Soto ya sospechaba que esto podía ocurrir y dejó escrita una carta para Javier Miranda donde le revelaba todo lo que había averiguado y le pedía que cuidase de su mujer Teresa y de su hijo. Miranda mantenía una relación con Teresa, pero después del asesinato ella huye con su hijo y no se vuelve a saber nada más.

Después del atropello se suceden varios asesinatos más. En Nochevieja es asesinado Savolta e, inicialmente, las sospechas de la policía van encaminadas hacia los grupos obreros que estaban descontentos con la empresa. Nicolás Claudedeu, quien era también socio de Savolta, aparece muerto poco después. Por último, Pere Parells, otro socio que estaba investigando las irregularidades financieras de la empresa y empezó a sospechar de Lepprince, también es asesinado.

Mientras ocurren todas estas muertes, Lepprince no deja de crecer socialmente. Se casa con María Rosa Savolta, única hija y heredera del fallecido Savolta, de forma que se asegura el control de la empresa en términos legales, aunque con el fin de la Primera Guerra Mundial los beneficios caen en picado hasta dejar a la empresa en quiebra.

Un elemento importante es la investigación policial que ocurre durante el transcurso de la novela, encabezada por el comisario Alejandro Vázquez Ríos. Al principio empieza a investigar el atropello de Pajarito de Soto pero pronto lo descarta para centrarse en el caso Savolta. El comisario, como se ha comentado, culpa en un principio a los obreros de la empresa pero no tarda en sospechar de Lepprince. Vázquez descubre la venta de armas con Alemania a través de una carta y va hilando los sucesos de la empresa con el joven francés y su ascenso social.

No obstante, esta sospecha es recíproca, Lepprince mueve sus hilos para que el comisario sea exiliado a Tetuán donde sigue investigando los asesinatos a través de cartas con su subordinado.

Tiempo después, Miranda se casa por orden de Lepprince. Después de que ocurrieran los asesinatos de Pajarito de Soto y Savolta, Lepprince dejó de comunicarse con Javier Miranda y este último estuvo viviendo un poco a la deriva sin saber qué hacer hasta que se reencuentra con María Coral, hecho que hace retomar su relación con Lepprince. El francés lo convence de que contraiga nupcias con la bailarina como forma de compensarles a los dos por su ayuda, además le ofrece trabajo y le da facilidades para ascender socialmente. Con el tiempo Miranda comprende que el matrimonio fue orquestado porque María Coral le explica que es una tapadera para que el francés pueda disfrutar de ella sin que arruine su matrimonio y con la seguridad de que la bailarina está cuidada.

El clímax de la novela ocurre cuando María Coral huye con Max, el guardaespaldas de Lepprince, y Miranda los persigue hasta salir de Barcelona. Max es asesinado y a ella se la da por desaparecida al tirarse por un barranco mientras intentaba huir.

Miranda, derrotado, regresa a la ciudad para encontrarse con la noticia de que Lepprince ha muerto en un misterioso incendio en la fábrica Savolta. La empresa se encontraba ya en absoluta bancarrota.

Finalmente, María Coral vuelve con Miranda. Ambos deciden buscar una nueva vida en Estados Unidos, él como agente comercial en Wall Street y ella se terminó retirando de espectáculo. El comisario Vázquez regresa a Barcelona pero es asesinado poco antes del juicio en el que declara Miranda en 1927.

La novela termina con Miranda enviándole dinero de una póliza de seguro a la hija de María Rosa Savolta, Paulina, cumpliendo la última voluntad de Leppince de asegurarles un futuro a su esposa y su hija.

3. 2. Censura aplicada en *La verdad sobre el caso Savolta*

La verdad sobre el caso Savolta fue la novela con la que debutó el escritor Eduardo Mendoza y apareció en un momento histórico importante, pues era el final de la censura y el inicio de la transición a la democracia. Tal y como apunta Sergio Vila-Sanjuán en el prólogo que se añadió para la edición conmemorativa de *La verdad sobre el caso Savolta* (2025): “*La verdad sobre el caso Savolta* ha sido unánimemente considerada como una obra emblemática de la Transición española a la democracia”.

Cuando terminó de escribir la novela, Mendoza tuvo que enfrentarse al envío de su manuscrito a las editoriales y al inevitable proceso de censura previa. En palabras del propio autor, aquel recorrido fue un peregrinaje, como describe en su entrevista para la revista *Turia* (junio, 2023). Finalmente le presentó el manuscrito a su amigo Pere Gimferrer, editor de Seix Barral, y la publicación empezó a cobrar forma.

La trayectoria de Seix Barral estaba caracterizada por su calidad y su modernidad, gracias a la publicación de obras influyentes y su constante adaptación al panorama cultural y la situación política del país. Pérez Carrera recoge en *Novela y Sociedad* un comentario de Bozal que destaca a Seix Barral como una editorial que intenta poner la literatura española al mismo nivel que la del resto de Europa (Pérez Carrera, 1979 – 1980: 176).

El manuscrito original de Mendoza se titulaba *Los soldados de Cataluña* y fue presentado para una consulta voluntaria a la Dirección General de Cultura Popular del Ministerio de Información y Turismo el 11 de septiembre de 1973. Su número de expediente fue el 9798-73, el volumen final contaba con 379 páginas y se pretendía iniciar su publicación con una tirada de 3.000 ejemplares. La editorial que lo respaldaba Seix

Barral, que “era entonces la más prestigiosa editorial española desde el binomio calidad/modernidad” (Vila-Sanjuán, 2025: 7).

Si bien la censura previa, como se ha comentado en el marco teórico, ya no era obligatoria puesto que el régimen se había vuelto más laxo en sus últimos años, las editoriales seguían teniendo que presentar los textos para su evaluación. Se trataba de una censura previa voluntaria como medida preventiva, buscando evitar problemas tras su publicación. Este procedimiento consistía en enviar el manuscrito a la Sección de Ordenación Editorial para que un censor leyera el texto y realizase un informe previo. Era un proceso habitual para comprobar los límites de la censura y poder corregir el manuscrito antes de su publicación. Así, una vez ya en las librerías, no habría peligro de denuncia por parte de algún lector puesto que había habido una autorización previa que atestiguaba que el libro era apto y no suponía una ofensa al régimen.

El 14 de septiembre de 1973, dos días después de recibir el manuscrito, el censor definió la novela como:

Novelón estúpido y confuso, escrito sin pies ni cabeza. La acción pasa en Barcelona en 1917, y el tema son los enredos en una empresa comercial que vende armas a aliados y bajo cuerda a alemanes, todo mezclado con historias internas de los miembros de la sociedad, casamientos, cuernos, asesinatos y todo lo típico de las novelas pésimas escritas por escritores que no saben escribir.

Por lo demás, no hay religión ni sexo, y aunque aparecen en la escena de la novela algunos anarquistas, aparecen mas como pistoleros que como políticos y desde luego no hay nada que parezca propaganda. Por el contrario hay un capitulo en el que se ridiculiza la teoría del amor libre de las mujeres anarquistas.

Se considera AUTORIZABLE.⁵

Aunque el informe tiene un tono bastante despectivo y critica a la novela, el censor no consideró que entre sus páginas hubiera algo peligroso o que pudiera atentar contra los intereses del régimen y autorizó su publicación. Seix Barral recibe el 17 de septiembre una carta en la que se le comunica que en relación con su consulta previa sobre *Los soldados de Cataluña* se le aconseja el cambio de título de la obra.

Durante el franquismo, los informes de censura estaban protegidos por estrictas normas de confidencialidad. Ni los autores, ni las editoriales y mucho menos el público

⁵ Informe censor, citado en *Los Soldados de Cataluña* (2015) en la página 340.

tenía acceso a ellos. Hoy en día se desconoce la identidad de la persona que elaboró este informe, así como de todos los informes de censura de la época. Lo único que conocemos es que le apodaron “censor 6”, una forma de distinguirlos y, al mismo tiempo, un método para mantener el anonimato puede que por su seguridad o para evitar algún tipo de soborno que facilitase el procedimiento de consulta.

Fue una estudiante universitaria, Susan Mooney, quien muchos años después consiguió acceder a este informe en los archivos históricos de Alcalá de Henares para un trabajo que estaba realizando sobre la censura en España. El escritor relata esta curiosa anécdota en una entrevista para *Cadena Ser*, en la que explica que nunca llegó a conocer a la americana, solo se comunicaron a través de correo electrónico. Mooney les envió el informe original de censura a él y a los demás autores con los que había contactado para su estudio (Cadena SER, 2025).

Mendoza suele bromear con respecto a los comentarios que hizo el censor sobre su obra asegurando que es la única opinión de su libro con la que coincide (Moix, 2006: 76). Sin embargo, el censor añadió a mano debajo de esto una anotación que decía: “El título no tiene relación alguna con el contenido de la obra”.

En la entrevista que el autor realizó con el periodista Sergi Doria para la revista *Turia* comenta que nunca se le ha dado bien titular sus obras y que la mayoría de ellas han sido nombradas por recomendación de terceros. La mayoría de las veces este trabajo lo ha realizado con la ayuda de su editor, Pere Gimferrer. (Doria, 2023).

Gimferrer rememora en *Mundo Mendoza* esta situación y cómo fue el proceso creativo de cambio de título.

Eduardo -indica Gimferrer- vino con su novela, que por entonces se titulaba *Los soldados de Cataluña*. Eso sería lo único que modificó la censura, en favor del título actual, que es un calco, sugerido por mí, del que lleva una de las cinco obras que se mencionan en la nota inicial de *La verdad sobre el caso Savolta* (Gimferrer en Moix, 2006: 76).

El título al que hace referencia Gimferrer es el último de la lista que aparece antes de que comience la primera parte de la historia, después de la dedicatoria y los epígrafes. Mendoza añade en esta nota una pequeña bibliografía que ha usado para informarse a la hora de escribir este libro, en concreto menciona cinco, siendo el último *La verdad sobre*

el terrorismo de F. de P. Calderón publicado en 1932 en Barcelona por la editorial Reacción.

Como curiosidad señalamos que, Francisco de Paula Calderón era un seudónimo de Estanislao Rizo Ariza, que fue un periodista y sindicalista asesinado al comienzo de la Guerra Civil (1936 – 1939) por el bando sublevado.

Tanto por las declaraciones del autor como por las palabras del editor, todo induce a creer que la elección del segundo título respondió simplemente a una necesidad editorial para permitir la publicación de la obra.

El primer título, *Los soldados de Cataluña*, hacía referencia a la canción infantil tradicional *Quisiera ser tan alta* en la que se canta: “Quisiera ser tan alta como la luna (...) para ver a los soldados de Cataluña” (Eusko Ikaskuntza, 1993). Sin embargo, el censor no lo vio así y lo consideró como una alusión a un llamamiento a las armas, en concreto a una posible reivindicación nacional catalanista, lo cual resultaba muy problemático en aquel contexto político. Aunque Mendoza ha admitido que nunca tuvo la intención de introducir elementos nacionalistas ni abordar el separatismo catalán dentro de la novela, esta lectura del título fue suficiente para considerar su cambio de cara a la publicación (Cadena SER, 2025, 9:07).

Él mismo considera que el cambio de título a *La verdad sobre el caso Savolta* fue una buena elección porque *Los soldados de Cataluña* podría haber sido problemático en ciertas temporadas de tensión política y se podría haber juzgado al libro con la misma interpretación que la del primer censor, generando malentendidos innecesarios pues no es ese el mensaje real de la novela.

El 17 de abril de 1975 Seix Barral volvió a enviar el manuscrito al Ministerio de Información y Turismo para una consulta voluntaria. La obra había permanecido en las instalaciones de la editorial sin tocar durante dos años, posiblemente debido a cuestiones internas de la propia editorial, como la acumulación de otras publicaciones o por motivos de organización.

En esta ocasión ya es presentada como *La verdad sobre el caso Savolta* en el expediente número 4359-75. El número de páginas había aumentado a 463 y la tirada seguía siendo de 3.000 ejemplares.

Durante su entrevista en *Cadena SER*, Eduardo Mendoza se refiere al primer censor de su novela como el “censor 4”. Sin embargo, al consultar los informes de censura

que aparecen en la edición de 2015 se puede comprobar que el censor que realizó el primero fue el censor número 6 y que el censor número 4 fue el que hizo este segundo informe, mucho más favorable a su obra:

Novela policiaca cuya acción se sitúa en Barcelona durante la Primera Guerra mundial, recreándose en la tensión revolucionaria existente. El verdadero protagonista de la obra es la ciudad y su compleja humanidad en esos años problemáticos tanto en lo social como en el terreno político.

A la trama detectivesca, basada en una rica descripción de los personajes, se suma una buena dosis de humor e ironía con lo que llega a rozar los límites de la tragicomedia clásica.

No se aprecian objeciones por lo que se considera que su publicación puede ser AUTORIZADA.⁶

El 19 de abril de 1975 la obra fue autorizada oficialmente por el aparato censor para su publicación y distribución en las librerías españolas. Pero no fue hasta el Día del Libro, el 23 de abril de ese mismo año, cuando salió a la venta. Eduardo Mendoza se encontraba trabajando en Nueva York desde 1973 como traductor para las Naciones Unidas (Moix, 2006).

El proceso de publicación de *La verdad sobre el caso Savolta* refleja las tensiones entre la producción artística, el aparato censor y el mercado editorial durante los últimos años de franquismo en España. Juan García Hortelano, en su artículo sobre la obra que publicó en 1976, describió la situación como “circunstancias engorrosas” (Hortelano en Mendoza, 2015).

Si bien la censura se había relajado en los últimos años del régimen, y parecía que esta herramienta gubernamental se había debilitado y actuaba de manera más laxa que en sus primeras décadas, seguía siendo un aparato institucional con poder y control plausible sobre la producción literaria.

Las consultas voluntarias, como la que ejemplificamos en este trabajo de Seix Barral, muestran que tanto los autores como las editoriales seguían actuando con mucha cautela frente a la censura, seguramente por temor a las consecuencias. A pesar de que ya no hubiera una prohibición explícita, había unos límites ideológicos y/o morales que no se podían traspasar.

⁶ Cita del segundo informe de censura de *La verdad sobre el caso Savolta*, se encuentra en la edición de 2015 de la obra en pp. 344.

La recomendación de Hortelano en un medio tan influyente como era el periódico *El País*, sumada al Premio de la Crítica que obtuvo ese mismo año, contribuyó de forma decisiva a la popularización de la novela y a la proyección futura del autor.

3.3. Estrategias narrativas

El aparato censor, por tanto, consideró inapropiado el primer título *Los soldados de Cataluña* por su posible connotación política. Su publicación se podría haber interpretado como un llamamiento a las masas catalanas en un intento de revivir el espíritu separatista, aunque no fuera la intención real del autor. Esto fue lo único que ambos censores que, leyendo el manuscrito, consideraron peligroso o que podía atentar contra los ideales del régimen franquista. Sin embargo, lo revelador no es lo que se censuró, sino lo que pasaron por alto. En palabras de Goytisolo publicadas desde París en el grupo de ensayos *El furgón de cola* (1967):

Si algún mérito hay que reconocer a la censura es el de haber estimulado la búsqueda de las técnicas necesarias al escritor para burlar e introducir de contrabando en su obra la ideología o temática “prohibida” (Goytisolo, 1967: 34).

La censura, guiada por los criterios morales, políticos y religiosos que imponía el régimen, ejercía un fuerte control en la sociedad española de la época. Para conseguir esa estabilidad en el poder lo que hacía este aparato era eliminar cualquier contenido que se pudiera interpretar como una amenaza o crítica, cualquier texto que pudiera cuestionar los valores, ponerlos en duda e incluso hacer temblar los ideales en los que se basaba el gobierno autoritario. Como se ha explicado en el marco teórico, los regímenes autoritarios se mantenían en el poder gracias al miedo que imponían para que no hubiera otra opción a la que aferrarse.

Los autores españoles, lejos de resignarse a escribir lo que podía considerarse apropiado, recurrieron a procedimientos para poder hablar de esos temas considerados prohibidos por su peligrosidad. Por lo que, de forma paradójica, la censura consiguió estimular el ingenio y la creatividad de los escritores que se veían obligados a cuidar sus palabras para que fueran aceptadas por esta herramienta.

Muchos optaron por publicar en el extranjero, como el propio Goytisolo u otras figuras como Camilo José Cela. Pero eso no implica que los escritores que se quedaron no intentasen publicar también. Muchos se aprovecharon de ciertas técnicas o estrategias narrativas para criticar a la dictadura sin que fueran detectados. Si bien Eduardo Mendoza no quiso hacer una crítica directa al franquismo con su novela, sí que se vio influenciado por estas nuevas formas de escribir y las usó en *La verdad sobre el caso Savolta*.

Eduardo Mendoza es considerado uno de los pioneros de las tendencias posmodernistas en la literatura española. Su obra supuso un punto de inflexión en la narrativa española, una ruptura con los moldes del realismo y el experimentalismo. “Se produce una recuperación del principio de la narrativización” (Herráez, 1998: 171).

Esto lo logra, en primer lugar, gracias al collage de géneros en una única novela. *La verdad sobre el caso Savolta* es una novela policíaca, pero también es una novela picaresca, histórica o incluso de aventuras, en la misma medida. No se la puede encasillar en un simple género porque es todos a la vez, recoge aspectos muy diversos. No obstante, como bien dijo García Hortelano, no lo hace desde una perspectiva satírica o paródica de los géneros.

El trabajo imaginativo de Mendoza no es paródico; ciertamente en su novela se encuentran muchos aspectos (...) de novela policíaca y de subgéneros arrabaleros (folletín, novela sentimental, cronicón), pero nunca imitados con o sin intención burlesca, sino recreados (García Hortelano en Mendoza, 2015: 448).

Uno de esos géneros es la novela picaresca, que desempeñó una importante función como modelo al que recurrieron los escritores para evadir la censura. Tanto por su tradición literaria, al formar parte de la narrativa española desde el Siglo de Oro, como por la posibilidad de usar al pícaro para hacer críticas de manera indirecta. Debido a su tradición nacional era menos probable que el aparato censor lo viera como una amenaza contra los ideales del régimen a simple vista pues podía pasar como un homenaje a la literatura tradicional, puesto que el régimen utilizaba la historia gloriosa de España como marketing en su campaña.

El personaje del pícaro es una persona en una situación marginal que sobrevive por su ingenio ante una sociedad corrupta e injusta con los más débiles. Javier Miranda, en *La verdad sobre el caso Savolta*, actúa a veces como testigo ingenuo de lo que acontece

en la escena o cómplice involuntario. Saval argumenta en su artículo cómo Mendoza adapta la tradición clásica picaresca y la moderniza en los fragmentos en los que usa la primera persona, es decir, con el narrador de la obra (Saval, 2022):

Yo buscaba el éxito a cualquier precio, no tanto por quedar bien ante Cortabanyes como por complacer a Lepprince, cuyo interés en mí me abría las puertas a expectativas imprevistas, a las más disparatadas esperanzas. Veía en él una posible vía de salida al marasmo del despacho de Cortabanyes, a las largas tardes monótonas e improductivas y al porvenir mezquino e incierto (Mendoza, 2015: 71).

La elección de un narrador pícaro, como lo es el ingenuo Javier Miranda, aparentemente ajeno a los hilos de poder que se van hilando y moviendo en su entorno puesto que está ubicado en esa posición marginal respecto a la alta burguesía catalana, permite que Mendoza se pueda distanciar del discurso narrativo. Incluso dentro de la propia novela los personajes se refieren a Miranda como estúpido o ingenuo.

—Había que buscar a un tercero de buena fe, ajeno a los manejos de Lepprince y de Pratz, sobre quien echar las culpas si las cosas se torcían. Una cabeza de turco, usted ya me entiende. Un intermediario.

—¿Se refiere a mí? —pregunté adivinando el resto de la historia.

—Justamente —dijo el comisario Vázquez (Mendoza, 2015: 417).

El primer censor que leyó el manuscrito lo denominó “novelón estúpido y confuso, escrito sin pies ni cabeza” (Anónimo en Mendoza, 2015: 340). Esto es debido a la estructura narrativa que aplica. La novela está dividida en fragmentos que el lector va reconstruyendo a medida que avanza en la lectura como si él mismo fuera uniendo las piezas de la verdad del caso Savolta.

Félix de Azúa lo considera una técnica de montaje (De Azúa en Mendoza, 2015: 461), una herramienta que se empezó a usar a partir de la popularización del cine. Recordemos que Mendoza vivió varios años fuera del país y le fue más fácil entrar en contacto con el cine y las novelas de género, como puede ser el policíaco, que estaban teniendo mucha popularidad en esos años. La implementación de las estrategias cinematográficas en las novelas también es una técnica que se empezó a usar en estos años por los autores, pues también sirve para confundir al lector al romper la línea

cronológica de la historia. Una buena estrategia para que el censor, que normalmente solían tener una gran carga de trabajo, no tenga el tiempo de hacer una lectura crítica y tranquila para entender bien todos los mensajes que intenta transmitir el texto.

La novela es una sucesión de escenas que se cortan y se entrelazan hasta completar la imagen final. La narración en primer persona de Javier Miranda se entrelaza con la narración en tercera persona que sigue a otros personajes como, por ejemplo, a Nemesio. Se compone también de las notas del juicio que se lleva a cabo en Nueva York una década después de los acontecimientos, los facsímiles de Domingo Pajarito de Soto, las cartas entre el comisario Vázquez y su ayudante, el sargento Totorno, e incluso recortes de prensa. El filólogo Herráez concuerda también en este aspecto:

Se basa en la fragmentación de la anécdota. (...) discurso descoyuntado en el que el autor combina básicamente, desde la técnica contrapuntística, tiempos y espacios, voces narrativas de diversa índole y presentación (en concreto, facsímiles, notas de prensa, narración en primera y tercera persona, affidavits, cartas e instancias, con sus respectivos lenguajes específicos: jurídico, periodístico, politizado, emotivo-literario, etcétera) (Herráez, 1998: 47).

Los años que pasó en Barcelona a partir de 1967, trabajando en un litigio que le llevó a la investigación y al estudio de documentación, le sirvieron como inspiración e influencia para *La verdad sobre el caso Savolta*. El mismo Mendoza así lo reconoce en el libro *Mundo Mendoza*:

Creo, además, que me dio la idea, posteriormente aplicada en *La verdad sobre el caso Savolta*, de desarrollar un relato mediante una sucesión de documentos de distinto tipo y género, en los que se recogían detalles que por separado podían parecer marginales o anecdóticos, pero cuya suma articulaba una historia (Mendoza en Moix, 2006: 53).

El periodista Sergi Doria define a Eduardo Mendoza como: “Un políglota cuya primera lengua es el humor y la segunda la Historia como eterno retorno de la idiocia” (Turia, 2023). Afirmación con la que también concuerda Jacques Soubeyroux: “para Eduardo Mendoza, la Historia es un simple pretexto: lo que funda la novela no es su referente histórico o social, son los intertextos” (Soubeyroux, 1992). Es decir, aunque la obra esté ambientada en un contexto histórico concreto, este solo es un punto de partida para hablar de otros temas y esta crítica se puede extrapolar a otras épocas. Lo que

realmente da forma a la novela son los intertextos, como Mendoza referencia e imita múltiples estilos y voces convirtiendo la novela en ese collage fragmentado e irónico.

Además, pese a que la novela lleva en su título la palabra “verdad” y que, en una primera instancia, se presupone que la idea principal del libro es la búsqueda de lo que le pasó realmente a Savolta; la historia no hace más que alejarse de ese concepto. La obra presenta una narrativa ambigua y fragmentaria en la que desentrañar la verdad absoluta resulta no solo difícil, sino incluso hasta irrelevante al final de la historia.

La falta de una resolución clara que cierre la novela, la torpeza o incapacidad resolutive de los personajes que deberían ser los detectives típicos de las novelas policíacas, que a veces lleva a que otros personajes asuman la investigación por su cuenta y la impunidad de quienes ostentan el poder, hacen que el libro no siga las normas más comunes de la novela criminal. Fiel reflejo de cómo era la sociedad real.

Esta confusión fue quizás un punto a su favor para que una persona que al leer la obra no aplique una lectura crítica pase por alto todos los temas controversiales que se tratan en ella, lo que facilitó su aprobación en el aparato censor de la dictadura. Dado que no encajaba en los esquemas esperados, el censor no supo ver lo que había que buscar.

Finalmente, uno de los recursos narrativos que más usa Eduardo Mendoza es el humor. El humor y la ironía son elementos centrales en su obra, son herramientas clave tanto en su estilo narrativo como en su crítica social. En *La verdad sobre el caso Savolta* funcionan como vía de entretenimiento para conseguir esa vuelta a la narración, a disfrutar de la novela, y también se usa como mecanismo de distanciamiento entre el autor y el texto.

Eduardo Mendoza ha afirmado que el humor forma parte de él y de su educación, influido por su familia, los tebeos y el teatro de humor de posguerra (Doria, 2023). Para él, el humor es un tipo de lenguaje que expresa el desencanto y al narrador le permite seleccionar, contar y dramatizar los hechos (Busutil, 2012). Utiliza la ironía para quitar la carga dramática de los momentos históricos. Aunque la literatura humorística ha sido a menudo subestimada o menospreciada por la crítica, Mendoza la reivindica a lo largo de toda su trayectoria novelística.

Esta orientación del autor se hace evidente ya desde el inicio de *La verdad sobre el caso Savolta*, puesto que la historia comienza con el interrogatorio transcrito de Javier

Miranda donde el juez F. W. Davidson avasalla a preguntas un tanto ridículas pero muy insistentes al protagonista, Javier Miranda.

(J. D.)» ¿Debo entender que vivía usted en Valladolid y se trasladaba diariamente a Barcelona, donde trabajaba?

(M.)» No.

(J. D.)» ¿Por qué no?

(M.)» Valladolid está a más de 700 kilómetros de Barcelona...

(J. D.)» Aclare usted este punto.

(M.)» ... aproximadamente 400 millas de distancia. Casi dos días de viaje.

(J. D.)» ¿Quiere decir que se trasladó a Barcelona?

(M.)» Sí.

(J. D.)» ¿Por qué?

(M.)» No encontraba trabajo en Valladolid.

(J. D.)» ¿Por qué no encontraba trabajo? ¿Acaso nadie le quería contratar? (Mendoza, 2015: 15).

La aparición del rey Alfonso XIII y la reina Victoria en la casa de Lepprince en una escena doméstica hace la situación completamente inverosímil. En lugar de mostrar al rey como una figura solemne o simbólica de unidad nacional, que solía ser un mensaje aceptado y promovido en el franquismo, Eduardo Mendoza lo introduce en una fiesta en casa del adinerado francés que lo ha invitado con la intención de que lo ayude a ganar votos en las futuras elecciones a las que planea presentarse. Esta situación consigue reducir al monarca a un personaje más con un lenguaje coloquial y cómico, además de unos modales que rozan lo absurdo.

El rey, con campechana sonrisa, le estrechó la mano y le palmeó la espalda.

—Majestad...

—Qué casa más bonita tienes, chico —dijo don Alfonso XIII. Lepprince besaba la mano de doña Victoria Eugenia (Mendoza, 2015: 331).

La escena es inverosímil y ridícula, objetivo que pretende conseguir el autor para humorizar las situaciones tensas. No busca reflejar de manera fiel la historia sino que pretende jugar con ella, desarmarla y montarla a su antojo. El régimen franquista, pese a no tener un rey gobernando, se consideraba monárquico, era un reino sin rey en el que el caudillo lideraba mientras buscaban un sucesor. Juan Carlos I fue elegido en 1969, por lo

que los valores monárquicos estaban arraigados en la sociedad y en el régimen. Esta escena podría haber sido considerada problemática y, sin embargo, no lo fue debido a la forma que tuvo Mendoza de presentar la escena.

Por último, los nombres que Mendoza asigna a sus personajes tienen un carácter muy caricaturesco. El propio autor ha reconocido que le dedica un tiempo de reflexión y elige los nombres siendo consciente de que tienen que servir para identificar al personaje. Su intención es que al lector le resulte fácil recordarlos puesto que hay numerosos personajes en sus obras y estas suelen ser largas. Además, admite que también los escoge un poco extravagantes o irónicos para reforzar ese tono humorístico y recordar que no es un relato histórico sino una novela (Cadena SER, 2025).

Así, encontramos en la novela nombres como Cortabanyes, cuyo significado literal es *corta cuernos* y se puede asociar simbólicamente con la traición o la malicia, en consonancia con todas las intrigas y maniobras ocultas que envuelven sus negocios. Otro ejemplo es Pepín Matacríos, cuyo apellido caricaturesco refuerza que trabajaba para la mafia. Lepprince también es una traducción, significa *el príncipe* en francés, lo que alude de forma directa a su ambición por el poder; a crecer en la escala social, así como a su aura de carisma, misterio y seducción como describe Miranda en su declaración.

Nemesio Cabra Gómez, quien es el que presencia el atropello de Pajarito de Soto, cuya declaración nadie toma en serio y, posteriormente, acaba internado en el Sanatorio de San Braulio. Su apellido, Cabra, podría estar relacionado irónicamente con el dicho *estar como una cabra* reforzando la idea de que le toman por loco.

Del mismo modo, el apellido del protagonista, Javier Miranda, podría relacionarse con la expresión *estar de miranda*, es decir, ver los acontecimientos sin participar en ellos. Esta asociación alude a su carácter ingenuo frente a los acontecimientos que suceden en la novela, tal como se ha señalado previamente. Miranda asume un rol de espectador más que de protagonista activo. A través de estos nombres. Mendoza construye el tono humorístico de la obra y refuerza el concepto de novela.

Estas estrategias narrativas y formales no solo le permitieron publicar su obra durante la dictadura franquista, consiguiendo que la censura solo señalase como problemático su primer título, sino que definieron su estilo posmodernista caracterizado por el humor, la intertextualidad y una compleja visión de la verdad y la realidad.

3.4. Temas subyacentes

Una vez analizadas las estrategias narrativas que utilizó Eduardo Mendoza, y que dificultaron al aparato censor captar el verdadero alcance de la obra y descifrar los discursos ocultos tras la ironía y la línea argumental que no era lineal, es momento de abordar los temas que *La verdad sobre el caso Savolta* plantea. Este contenido que cargaba con una crítica social contundente, disfrazado bajo el humor, la ambigüedad y esa estructura fragmentada, logró pasar desapercibido ante la censura franquista pero una lectura crítica demuestra que Mendoza tenía mucho que decir sobre ciertos aspectos que rodeaban a Cataluña en el siglo XX. En palabras de Soubeyroux:

Todos los críticos que se han interesado por el contenido histórico de *La verdad sobre el caso Savolta* están de acuerdo para reconocer el carácter globalmente auténtico del telón de fondo de la novela, aunque divergen acerca de su intencionalidad ideológica (Soubeyroux, 1992: 370).

La novela expone el gran contraste que había entre la burguesía y el proletariado industrial. Estas dos caras de la misma moneda son el motor de los conflictos y los atentados sociales. La novela se ambienta en Barcelona entre 1917 y 1919, recreando una situación muy tensa socialmente caracterizada por el ostentoso lujo de la alta burguesía catalana, de la que forman parte los Savolta, Lepprince o Pere Parells entre otros, y la miseria de las clases más bajas, como es el caso de Nemesio, María Coral o Rosita *la idealista*.

Se hace una crítica al capitalismo salvaje, la empresa de armas de Savolta sirve de telón de fondo para ello. Sus actividades se desarrollaron gracias a la Primera Guerra Mundial y logró beneficios por la extorsión y el abuso de la situación. En el propio libro se denuncian estos actos a través de un artículo de periódico ficticio.

La empresa Savolta, cuyas actividades se han desarrollado de manera colosal e increíble durante los últimos años al amparo y a costa de la sangrienta guerra que asola a Europa, como la mosca engorda y se nutre de la repugnante carroña. Y así es sabido que la ya citada empresa pasó en pocos meses de ser una pequeña industria que abastecía un reducido mercado nacional o local a proveer de sus productos a las naciones en armas, logrando con ello, merced a la extorsión y al abuso de la situación comprometida de estas últimas, beneficios considerables y fabuloso lucro para aquella a costa de estas (Mendoza, 2004: 31).

El personaje de Domingo Pajarito de Soto encarna a la figura del intelectual comprometido con la causa obrera que pretende denunciar públicamente la corrupción y explotación ligadas a la empresa Savolta. Sin embargo, Lepprince y la junta de inversores de la empresa lo manipulan para desacreditarlo ante los trabajadores y eliminarlo antes de que pueda actuar. Su asesinato, aparte de silenciarlo, sirve como evidencia de la brutalidad con la que el sistema se defendía frente a las amenazas y lo complicado que lo tenían los trabajadores para denunciar la situación.

Mendoza utiliza documentos y testimonios históricos reales para construir la trama en torno a un ambiente de realidad. La muerte de Savolta, por ejemplo, es muy similar al asesinato real de José Alberto Barret, presidente de la Sociedad de Industriales Mecánicos y Metalarios. Este hombre fue asesinado por el espionaje alemán, puesto que fabricaba obuses para los franceses pero, en una primera instancia, se le etiquetó como un conflicto laboral (Soubeyroux, 1992). El comisario Vázquez acusó en la novela al movimiento obrero del asesinato de Savolta pero en realidad fue Lepprince queriendo tapar sus negocios secretos.

La justicia tampoco se salva de la crítica, pues queda retratada como permeable a los intereses de los más poderosos. El personaje del comisario Vázquez es caricaturizado y su investigación se ve a menudo comprometida por los intereses de la clase social más alta. Pese a que él mismo se describe como alguien tenaz, no deja de ser en realidad una marioneta a la que cualquiera con dinero puede manejar, así Lepprince consigue que lo destinen fuera del país para que no siga investigando los asesinatos de Barcelona cuando empieza a serle una molestia.

Al comisario Vázquez no le interesaba saber quién mató a Pajarito de Soto. El atentado mortal perpetrado en la persona de Savolta acaparaba toda su atención y casi todas sus energías. No se trataba de un simple asesinato lo que llevaba entre manos, sino el orden social, la seguridad del país. El comisario Vázquez era un policía metódico, tenaz y poco dado a los alardes imaginativos. Si alguien había archivado el asunto de Pajarito de Soto, bien archivado estaría. Por el momento, eran otras sus preocupaciones (Mendoza, 2004: 285).

Al final de la novela, Max, el guardaespaldas alemán de Lepprince, es asesinado por la Guardia Civil en su huida junto a María Coral. El protagonista ve cómo unos

huelguistas lo entierran y le rinden honores, cuando pregunta por qué tendrían ese gesto con un desconocido, le responden que lo había matado la Guardia Civil y que eso era razón suficiente. Este comentario junto con cómo describe a la policía de Barcelona se podría interpretar como una fuerte crítica contra el cuerpo de defensa del país en el que la dictadura, siendo militar, tanto se apoyaba y, una vez más, la censura lo pasó por alto porque los personajes que llevan a cabo estas críticas no son tomados demasiado en serio y el protagonista no se posiciona de forma clara a favor de estas causas.

De esta manera, Mendoza critica a las figuras de poder con una ironía constante, como se ha mostrado en el punto anterior con la representación tan caricaturesca del monarca o con el absurdo interrogatorio de juez Davidson a Javier Miranda. Retrata también una justicia parcial y subordinada a los intereses particulares de las élites, lejos de servir al bien común y la ciudadanía.

Por otro lado, la figura de la mujer; incluso en las esferas más altas, queda relegada a un segundo plano limitado al ámbito del cotilleo y supeditada a la figura del marido completamente pasivas e ignorantes de todos los conflictos barceloneses, reflejando los valores patriarcales de la época.

Al mismo tiempo, la novela ofrece una mirada desencantada sobre la clase trabajadora, condenada al fracaso y casi a la marginación total, sin posibilidad real de ascenso social en un sistema profundamente desigual.

Las ventajas que de este arreglo sacaba María Coral son demasiado evidentes para detallarlas. En cuanto a mí, ¿qué puedo decir? Es seguro que, sin la intervención de Leppince, yo nunca habría decidido dar un paso semejante, pero, recapacitando, ¿qué perdía?, ¿a qué podía aspirar un hombre como yo? A lo sumo, a un trabajo embrutecedor y mal pagado, a una mujer como Teresa (y hacer de ella una desgraciada, como hizo Pajarito de Soto, el pobre, con su mujer) o a una estúpida soubrette como las que Perico Serramadriles y yo perseguíamos por las calles y los bailes (y deshumanizarme hasta el extremo de soportar su compañía vegetal y parlanchina sin llegar al crimen). Mi sueldo era mísero, apenas si me permitía subsistir; una familia es costosa; la perspectiva de la soledad permanente me aterraba (y aún hoy, al redactar estas líneas, me aterra...) (Mendoza, 2004: 293).

Considero que este fragmento de Javier Miranda consigue reflejar muy bien ese desencanto de la clase media baja en la Barcelona industrial. Miranda reflexiona con

resignación y pesimismo ante la situación que le esperaba si no aceptaba la ayuda de Lepprince.

Si bien el libro está ambientado a principios del siglo XX, los lectores en la transición también recogieron estas palabras debido a la incertidumbre de la situación política y social en España. Mendoza retrata una sociedad que condena al individuo a una vida mediocre llena de dependencia y frustración con la sumisión o la complicidad ante un sistema violento como únicas salidas. Hechos y situaciones con las que muchas personas se podrían haber sentido identificadas si la novela se hubiera publicado en 1973 dentro de contexto del franquismo y eso podría haber resultado problemático, haber causado incomodidad y tensión. Sin embargo, esta lectura no la apreciaron los censores.

Como bien apunta José Andrés Rojo en su artículo: “Contarla servía para mostrar que en los años setenta se estaban agrietando ya las paredes que el nacionalcatolicismo había construido para contener la explosiva variedad del mundo”.

Miranda ya no actúa como al inicio de la historia con esa picardía que le mueve su propio interés en escalar socialmente, sino que lo hace por resignación. Es consciente de que cuando Lepprince le abandonó perdió todo el estatus social que había conseguido y solo lo podría recuperar volviendo a su lado.

Por último, me gustaría comentar cómo utiliza constantemente la comparación entre la ciudad y el campo para profundizar en estos temas: “Lo que en el campo era liberación y alegría, en la ciudad era violencia y miedo” (Mendoza, 2004: 408).

Incluso se puede decir que Barcelona llega a humanizarse y convertirse en un personaje más de la novela. La ambientación que el autor crea en las escenas no solo está construida para situar el acontecimiento sino que actúa también como metáfora de la situación del personaje y de la sociedad española de la época.

Mendoza describe a través de Javier Miranda a Barcelona como “una ciudad desbordada y hostil” (Mendoza, 2004: 105) mientras que el balneario de Gerona donde Miranda y María Coral pasan su luna de miel poseía una vista espléndida, agreste y el aire era purísimo. Además, “se respiraba un sosiego que ensanchaba el alma” (Mendoza, 2004: 305).

Cabe destacar que utiliza al personaje de Pajarito de Soto para hacer una crítica sobre la deshumanización del obrero frente al campesino que tiene contacto con la naturaleza y que lo hace pronunciar ese monólogo sobre la dicotomía de la ciudad versus

campo en un estado de completa embriaguez. Como consecuencia, nadie de la taberna toma en serio sus palabras, por lo que puede considerarse que es un mensaje absurdo, pero el mensaje está ahí, la crítica a la sociedad industrializada está a la vista del lector que la quiera ver pero escondida tras esa ridiculización del personaje.

El campesino vive en contacto directo con la naturaleza. El obrero industrial ha perdido de vista el sol, las estrellas, las montañas y la vegetación. Aunque sus vidas confluyan en la pobreza material, la indigencia espiritual del segundo es muy superior a la del primero (Mendoza, 2004: 40).

Lo que Eduardo Mendoza quería transmitir con ese primer título que fue censurado era precisamente la idea de que estos obreros desencantados eran los que hacían las ciudades. Barcelona era Barcelona no por un progreso natural o un logro que la burguesía se pudiera atribuir, sino por el esfuerzo colectivo de quienes habían abandonado el campo, migrado a la ciudad y trabajado en condiciones extremas. El pueblo había edificado la ciudad, ladrillo a ladrillo con su lucha y su sacrificio:

Y yo lo que quería decir era que los que habían construido Cataluña eran los anarquistas, los pistoleros, la patronal que contrataba matones, que estos eran los soldados de Cataluña, que las grandes ciudades, las comunidades, las industrias se construyen de esta manera y de otra no (Cadena SER, 2025: 9:29).

En la novela, el autor consigue transmitir esta idea a través de los discursos de Domingo Pajarito de Soto en la taberna donde, borracho, se expresa sobre ellos (los ricos) frente a vosotros (la gente de clase baja). Esto era un concepto muy problemático, pues unía a todos los trabajadores, a todo el proletariado, en un grupo común frente a pequeño porcentaje de gente que estaba en el poder. Como estaba bajo los efectos del alcohol, el mensaje se diluye y no tiene la fuerza politizadora que podría tener, quizás hecho conscientemente para que el censor lo percibiera como un borracho soñador. No obstante, el mensaje es profundo y desgarrador para el lector crítico que ve cómo un intelectual le suplica al proletariado que abra los ojos y se rebele contra el poder que lo está ahogando.

—Oíd mi consejo porque no lo digo yo, sino la amarga experiencia. Es este: no ahoguéis en vino vuestros padecimientos —su voz se hizo súbitamente firme, encendida—, ¡ahogadlos en sangre! Anegad los estériles surcos de vuestros campos abandonados con la sangre de Ellos. Bañad la mugre

de vuestros hijos en la sangre de Ellos. Que no quede una cabeza sobre sus hombros. No les dejéis hablar, porque os convencerán. No les dejéis esbozar un gesto, porque os cubrirán de dinero, comprarán vuestra voluntad. No les miréis, porque querréis imitar sus maneras elegantes y os corromperán. No sintáis piedad, pues Ellos no la sienten. Saben cómo sufrís, cómo mueren vuestros hijos de inanición y falta de asistencia médica, pero se ríen, se ríen en sus lujosos salones, al amor de la lumbre, bebiendo el vino de vuestras cepas, comiendo el pollo de vuestras granjas, adobado con el aceite de vuestros campos. Y se abrigan con vuestras ropas y se refugian en vuestras casas y ven llover sobre vuestras barracas. Y os desprecian, porque no sabéis hablar como Ellos, ni vais al teatro, ni al Liceo, ni sabéis comer con cubertería de plata. ¡Matad, sí, matad! ¡Que no quede ni uno con vida! ¡Matad a sus mujeres y a sus hijos! Acabad..., acabad con Ellos... para siempre...

(Mendoza, 2004: 222–223)

Eduardo Mendoza consiguió ocultar en *La verdad sobre el caso Savolta*, bajo estrategias narrativas como la estructura o su particular humor, una potente crítica social que sorprendentemente pasó desapercibida para el censor. Temas como la lucha obrera, el pistolerismo, el anarquismo o el anticapitalismo, se mezclan entre las páginas camuflados por la narrativa ingeniosa del autor, que pasó los filtros de la censura.

CONCLUSIÓN

Eduardo Mendoza se inició en el mundo de la literatura con *La verdad sobre el caso Savolta*, su primera novela publicada. Sus viajes y su trabajo hicieron que su literatura fuera amplia y se nutriera de numerosas influencias españolas, anglosajonas e hispanoamericanas que le permitieron desarrollar un estilo singular, centrado en recuperar el placer de contar historias. *La verdad sobre el caso Savolta* consigue ese objetivo, la vuelta a la novela como relato, como estructura viva pero sin renunciar a la calidad literaria ni a la complejidad formal.

La crítica coincide en considerarla como el inicio de la posmodernidad literaria en España. Su publicación, el 23 de abril de 1975 supuso un nuevo comienzo en el panorama narrativo español. Al mismo tiempo, finalizaba la dictadura y se daba paso a la transición hacia la democracia, por lo que la obra no puede desvincularse de su entorno histórico.

En este trabajo se ha mostrado cómo el manuscrito original no pasó la censura previa por un título problemático. Dos años más tarde, tras un cambio de título y sin modificaciones en el contenido, fue aprobado para su publicación. A pesar de que la única modificación explícita que se le exigió fue el cambio de título, este trabajo ha demostrado que la censura influyó profundamente en la narrativa de la época, condicionando no solo lo que se escribía sino cómo se escribía.

Eduardo Mendoza usó las técnicas experimentales que surgieron durante los tiempos de más fuerte censura como vía para sortear las limitaciones de su censura. Esta, si bien había sido más laxa, seguía decidiendo qué se publicaba en el país por lo que seguía intimidando a las editoriales. Paradójicamente, fue el mismo aparato censor el que influyó en los escritores para que fueran más ingeniosos y pudieran escribir sin ser silenciados.

Si bien *La verdad sobre el caso Savolta* es una novela policíaca que devuelve el gusto por contar historias, también es una novela con una estructura compleja, una profunda ambigüedad y una gran crítica social.

Mendoza pretendía crear un relato vivo de la historia de España donde los lectores pudieran reconocerse, y lo logró mediante esta obra que fue capaz de eludir la censura sin renunciar a la crítica ni a la verdad.

BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, Manuel L. (1982). “Censura y autocensura en la producción literaria española”. *Nuevo Hispanismo*, volumen 1, pp. 169 – 180.
- Abellán, Manuel L. (2003). “Censura como historia”. *Bulletin d’histoire contemporaine de l’Espagne*, volumen 11 – 12, pp. 26 – 33.
- Al-Sagheer Ahmed Temsah, M. (2017). “Características de la escritura narrativa en La loca de la casa de Rosa Montero”. *Candil: Revista del Hispano – Egipto*, volumen 17, pp. 80 – 104. Recuperado en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7119342>
- Boto Bravo, M. A. (2017). *Humor y posmodernidad: el humorismo en la narrativa de Eduardo Mendoza Garriga*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Educación a Distancia]. Recuperado de <https://e-spacio.uned.es/entities/publication/d5a3cb53-be19-4a7c-82aa-8e8bf45bbfa9/full>
- Busutil, G. (2012). “Entrevista a Eduardo Mendoza”. *Mercurio*, volumen 145, pp. 11 – 14. Recuperado de <https://mercurio.fundacionjmlara.es/archivo-en-pdf/numeros-en-pdf-desde-2007/>
- Cadena SER. [Cadena SER] (28 de marzo de 2025). Entrevista a Eduardo Mendoza [vídeo]. Dailymotion. Recuperado de <https://www.dailymotion.com/video/x9gyf46>
- Collado Lobatón, P. del. (2017). *El juego del genio: parodia y géneros de masas en tres novelas de Eduardo Mendoza*. [Tesis, Universidad Nacional Autónoma de México] Recuperado de <https://ru.dgb.unam.mx/handle/20.500.14330/TES01000767691>
- Conerllà-Detrell, J. (2021). “La censura franquista y el patrimonio bibliográfico”. *Boletín ANABAD*, volumen 4 (octubre-diciembre), pp. 10 – 40.
- Doria, S. (2023). “Eduardo Mendoza, el escritor de los prodigios”. *Revista Turia*. En línea. Recuperado de https://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/cat/conversaciones/post/eduardo-mendoza-el-escritor-de-los-prodigios/
- Echevarría, I. (2025). “El caso Savolta, cincuenta años después”. *El Cultural*, pp 28.

- Eusko Ikaskuntza – Sociedad de Estudios Vascos. (1993). *Quisiera ser tan alta* [cancionero vasco]. Obras recopiladas por Grupos Etniker de Euskalerrria. Bilbao. Recuperado de <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/fondo-documental/cancionero-vasco/ab-4581/>
- Gracia, J. y Ródenas, D. (2011). *Derrota y restitución de la modernidad*. Barcelona, Crítica.
- Goytisolo, J. (1959). “Para una literatura nacional popular”. En *Ínsula*, volumen 146.
- Goytisolo, J. (1967). *El furgón de cola*. París, Ruedo Ibérico.
- Gutiérrez Lanza, M^a del Camino. (1997). “Leyes y criterios de censura en la España franquista: traducción y recepción de textos literarios”. En R. Martín-Gaitero y M. A. Vega Cernuda (Eds.), *La palabra invertida: investigaciones en torno a la traducción* pp. 283 – 290.
- Herráez, M. (1998). *La estrategia de la postmodernidad en Eduardo Mendoza*. Barcelona, Ronsel Editorial.
- IEDRA. (s.f.). *Censura*. Recuperado de <https://iedra.es/palabras/censura>
- Jiménez, P. (1977). “Apuntes sobre la censura durante el franquismo”. *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, volumen 17, pp. 3 – 7. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/boletin_17_10_77.htm
- Larraz, F. (2014). *Letricidio español: censura y novela durante el franquismo*. Asturias, Ediciones TREA.
- Ley 14/1966, de 18 de marzo, de prensa e imprenta. *Boletín Oficial del Estado*, núm. 67, de 19 de marzo de 1966.
- López, A. (2023). Origen y significado del término censura. *20 Minutos*. Recuperado de <https://www.20minutos.es/cultura/blogs/yaestaellistoquetodolosabe/curioso-historico-origen-termino-censura-5627038/>
- Mariás, J. (2015). “El triunfo del prófugo”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2015/01/08/babelia/1420736560_253314.html
- Mendoza, E. (2004). *La verdad sobre el caso Savolta*. Barcelona, Editorial Seix Barral.
- Mendoza, E. (2015) *Los soldados de Cataluña*. Barcelona, Editorial Seix Barral.
- Moix, Ll. (2006). *Mundo Mendoza*. Barcelona, Editorial Seix Barral.

- Muñoz Cáliz, B. (2014). *El teatro silenciado por la dictadura franquista*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-silenciado-por-la-dictadura-franquista/>
- Pérez Carrera, J. M. (1979 – 1980). “Novela y sociedad”. *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, volumen 29 – 30, pp. 167 – 190.
- Rodríguez Puértolas, J. (2008). *Historia de la literatura fascista española II*. Madrid, Ediciones Akal.
- Rojo, J. A. (2025, 4 de abril). “Mendoza metido en el barullo”. *El País*.
- Sanz Villanueva, S. (2010). *La novela española durante el franquismo: itinerarios de la anormalidad*. Madrid, Editorial Gredos.
- Sastre, A. (1987). *Escuadra hacia la muerte; La mordaza*. Barcelona, Castalia.
- Saval, J. (2022). “Eduardo Mendoza, una visión panorámica”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, volumen 910, 4. Recuperado de <https://www.insula.es/ver-revista/75940>
- Soto Vázquez, J., y Tena Fernández, R. (2023). *Expedientes de censura franquista de literatura infantil y libros para niños*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Soubeyroux, J. (1992). “De la historia al texto: Génesis de La verdad sobre el caso Savolta de E. Mendoza”. *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Pp. 370 – 378.
- Tena Fernández, R., Soto Vázquez, J., y Picapiedra de Matías, C. (2024). *Expedientes de censura franquista de obras para adultos*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Vila-Sanjuán, S. (2025). “Un caso para recordar” [Prólogo]. En E. Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta*. Barcelona, Seix Barral, pp. 1 – 13.
- Villanueva, D. y otros. (1992). *Los nuevos nombres, 1975 – 1990*. Barcelona, Editorial crítica.