

**MÉDIA ET  
REPRÉSENTATION  
DANS LE MONDE  
HISPANIQUE  
AU XX<sup>e</sup> SIÈCLE**



## FONCTION LUDIQUE ET IDEOLOGIQUE DE LA RADIO DE L'ESPAGNE DE L'APRES GUERRE

Brigitte MAGNIEN  
Université de Paris VIII  
(France)

Carmen SALAUN  
Université de Paris III  
Sorbonne-Nouvelle  
(France)

Lorsqu'ils entreprennent l'analyse de la culture dans l'Espagne de l'après-guerre, les historiens se contentent le plus souvent de régler la question en déclarant qu'il n'y a pas de culture, que le départ massif des intellectuels a transformé le pays en un véritable désert culturel, "un páramo cultural". Ou bien ils n'évoquent que la culture dite officielle, "la cultura establecida", selon l'expression de J. L. Aranguren, c'est-à-dire le neo-thomisme des universités, la rhétorique boursouflée sur la grandeur de l'Empire dans les discours officiels. Cette culture n'intéresse qu'une infime minorité d'Espagnols réunis dans des lieux consacrés

Mais il y a une autre culture, quantitativement beaucoup plus importante, celle que produisent et diffusent les moyens de communication de masse, tels que la presse, les bandes dessinées ou "tebeos", la radio et le cinéma, et qui est elle aussi dès 1938 rigoureusement contrôlée. Dans l'immédiate après-guerre la radio avait été un des instruments privilégiés de la propagande officielle: les programmes laissaient une large place aux émissions des syndicats, des organisations de jeunesse du Mouvement, de la Section Féminine de la Phalange ou du SEU, consacrées essentiellement à l'instruction idéologique des auditeurs. Cependant assez vite, les chaînes de radio laissent de plus en plus de place aux émissions qui correspondent au goût du public, c'est-à-dire aux programmes musicaux et aux programmes dramatiques. Ainsi s'instaure un puissant moyen de production culturelle et de communication diffusant dans tous les foyers une culture de masse qui fournit au public sa dose quotidienne de rêve et d'évasion. Cette culture d'évasion se plie aux mêmes moules idéologiques que "la cultura establecida".

### La radio en Espagne

Comment s'organise le réseau radiophonique de l'Espagne de l'après-guerre ? A côté de la "Radio Nacional" qui garde l'entière exclusivité de l'information, en se réservant les ondes, à heures fixes, et en émettant sur tout le territoire national pour la diffusion du "parte" officiel, tout un réseau de postes émetteurs régionaux et privés, groupés autour des deux postes principaux qui sont Radio Barcelona E.A.J. 1 et Radio Madrid E.A.J. 7, diffusent leur programme. Ces postes vont être regroupés et exploités par une société privée puissante, la S.E.R. (Sociedad Española de Radiodifusión), qui devient dans les années 50 la première chaîne privée du pays et qui en outre reprend en 1953 le magazine radiophonique déjà très populaire, la revue *Ondas*.

Le panorama radiophonique de l'Espagne d'après-guerre se présente donc de la façon suivante: une Radio Nationale qui émet sur tout le territoire ses propres programmes, et à laquelle sont obligatoirement reliés tous les postes émetteurs de la péninsule pour les informations quotidiennes, "los diarios hablados" de 14h. 30 et de 22 h. et une chaîne privée la S.E.R., qui existe depuis 1924 et qui possède désormais les radios les plus importantes du pays, comme Radio Barcelona, Radio Madrid et Radio Valencia; celle-ci contrôle en outre une trentaine de postes émetteurs locaux, à puissance limitée et règlementée par l'Etat. Tout ce réseau lui permet de diffuser en chaîne sur l'ensemble du territoire jusqu'à Tanger. Cette chaîne est financée par l'abondante publicité qu'elle diffuse sur ses ondes, ainsi que par les cotisations des abonnés à la société qu'elle a créée, "la Unión de Radio Oyentes".

Ainsi chaque région propose un programme propre (Radio Albacete ou Radio Pontevedra) et, grâce à la liaison avec la chaîne S.E.R., des programmes radiophoniques communs à tout le pays, pour un total de douze heures hebdomadaires tels que *El Carrusel Deportivo* des dimanches, ou le programme de variétés du samedi, *La Cabalgata fin de semana*.

Il y a d'autres postes émetteurs privés ainsi que d'autres chaînes dépendant du Mouvement ou de l'Eglise, mais nous limiterons notre analyse aux programmes radiophoniques de la S.E.R., étant donné son impact et son succès populaire.

Dans l'ensemble, tels qu'on peut les consulter dans la revue *Ondas*, les programmes des postes émetteurs locaux sont axés sur le divertissement. La musique occupe quantitativement le nombre le plus important d'heures d'écoute, avec des programmes divers étalés tout le long de la journée : pour accompagner le travailleur à l'atelier, *Música mientras trabaja*, à l'heure de l'apéritif ou après le repas *Música maestro*, *Música de sobremesa*, ou bien encore dans l'après midi, *Música para todos*, avec les disques commandés par les auditeurs, le soir enfin *Música para bailar* ou *El desfile de los éxitos*. En plus de la musique, l'auditeur peut écouter d'autres émissions, telles que des programmes religieux, des émissions consacrées à la femme, *Consultorio femenino*, *La cesta de la compra*, des programmes pour enfants, des émissions sportives *Revista Deportiva*, *Radio Deportes* et quelques programmes consacrés aux jeux radiophoniques *Lo toma o lo deja*, *Busque Usted la clave*.

### Les "Seriales"

Mais l'espace radiophonique le plus fréquent, c'est celui qui est consacré aux émissions dramatiques. Celles-ci peuvent proposer soit des pièces de théâtre, soit des biographies romancées, soit des adaptations radiophoniques de romans de la littérature universelle, ou encore des séries romanesques.

Si au début le théâtre devait naturellement fournir des œuvres immédiatement exploitables, les ondes ne rendaient pas tout le côté spectacle de la pièce qui perdait ainsi l'essentiel de son intérêt. Bien vite il apparaît que la radio peut proposer à l'auditeur une dose de rêve beaucoup plus régulière et constante que celle que peut fournir le spectacle théâtral d'un soir. La radio joue alors un rôle de lien médiatique avec le public. Elle en vient à proposer dans une espèce de rendez-vous quotidien une histoire suivie, désormais plus proche du genre romanesque que du théâtre. Ce sont d'abord des adaptations radiophoniques de romans espagnols ou étrangers, de Walter Scott, de Dickens, de Stevenson. Ainsi *le Comte de Monte Cristo* de A. Dumas devient "la radio novela" *Edmundo Dantes*. Les romans espagnols aussi, ceux de Carmen de Icaza, de Palacio Valdés, de Juan Valera, de Galdós, donnent lieu à des adaptations radiophoniques.

Le succès de ces émissions romanesques encourage les adaptateurs à passer à une nouvelle formule, celle de la création originale d'un genre médiatique nouveau, de ce que l'on va appeler en Espagne *El serial radiofónico*. Ce dernier ne tarde pas à prendre une ampleur considérable : ainsi en 1953, l'année du plus grand succès de l'un d'eux, trois ou quatre différents récits sont proposés chaque jour, d'une durée d'une demi-heure chacun, par exemple à Radio Madrid, à 11 heures le matin, à 17 heures l'après midi et à 20 h. 30 le soir. Ces tranches concernent bien évidemment un public qui reste chez soi, c'est-à-dire les femmes au foyer, conformément à l'idée bien reçue selon laquelle le public féminin est particulièrement friand des histoires sentimentales. La revue *Ondas* et les magazines de l'époque (*Semana*) se font l'écho des changements que provoque dans la vie quotidienne le besoin de retrouver la suite de l'épisode de la veille.

Ce genre radiophonique, qui connaît ses grands moments de gloire au début des années cinquante, est importé comme son nom l'indique d'Amérique du Nord. Il avait déjà connu un grand succès en Amérique Latine, en Argentine en particulier, comme l'a plaisamment raconté M. Vargas Llosa dans son roman *La Tía Julia y el Escribidor*. En Espagne, financées par des firmes qui comprennent vite l'intérêt commercial de retrouver un public régulier à une heure qui devient de très grande écoute, ces émissions vont devenir à la mode. Pour faire face à la demande elles se multiplient. Les adaptateurs du début deviennent des spécialistes de ce genre d'écriture. Le plus célèbre d'entre eux incontestablement est Guillermo Sautier Casaseca, qui fête en 1954 son centième "serial", et dont le plus grand succès est, au début de 1953, *Lo que nunca muere*, roman radiophonique composé en collaboration avec Luisa Alberca.

### Les raisons d'un succès

Diffusée par la S.E.R., financée par les Muebles López, et interprétée par "El Cuadro de Actores de Radio Madrid", l'œuvre a eu un succès considérable puisqu'elle a été largement vendue sous forme de publication, puis interprétée comme pièce de

théâtre sur les scènes des plus grandes villes d'Espagne, et qu'elle a été portée à l'écran en 1954 par le réalisateur Julio Salvador avec Conrado San Martín comme acteur et producteur. Encore aujourd'hui nous avons pu recueillir des échos de l'impact affectif que cette série avait eu sur le public des années cinquante.

Nous pensons qu'un tel succès est dû à la convergence de toute une série de rencontres avec le public. Ont contribué à ce succès certainement autant la qualité radiophonique de l'enregistrement de l'émission et son efficacité émotionnelle que le contenu romanesque qui devait correspondre aux préoccupations dominantes du moment.

Pour l'analyse de ce message sonore qu'est la pièce radiophonique, nous ne disposons malheureusement que du texte du dialogue, publié à la suite de chaque épisode dans un livret périodique. Ce texte écrit est bâtarde et imparfait. Il rend compte du dit des personnages et du narrateur, mais il ne reproduit pas tous les éléments du texte radiophonique, c'est-à-dire les bruitages, la musique, le timbre des voix et la prosodie avec les variations dans les intensités, les accents et les intonations, éléments qui constituent une partie essentielle d'un message sonore. Cependant nous pouvons imaginer la qualité de l'interprétation et de l'enregistrement par les échos du succès de l'œuvre rapportés dans la revue contemporaine *Ondas*, ainsi que par les souvenirs des témoins auditifs que nous avons pu consulter.

Malgré toutes ces restrictions nous allons essayer d'analyser en quoi les signes accoustiques de la pièce radiophonique ont contribué à produire sur le public les effets émotionnels qui ont joué un grand rôle dans son succès. L'auditeur construit dans son imagination le monde de la fiction à partir du message sonore constitué des voix des personnages, de la musique aux effets annonceurs du sens ou redondants (un crescendo avec batterie sollicite l'émotivité de l'auditeur avant un moment tendre ou dramatique) ; les bruitages enfin produisent l'effet de réel (une porte qui claque, une voiture qui arrive).

### **L'oreille aveugle**

Les personnages de la pièce n'étant présents que par leur voix, c'est à l'auditeur d'en imaginer les traits particuliers, c'est-à-dire aussi bien leur physique, que leurs qualités morales et leur fonction dans la fiction. Il est évident que, pour distinguer chaque personnage, leurs voix doivent se différencier en types vocaux bien caractéristiques. C'est une des réussites du "Cuadro de Actores de Radio Madrid" que d'avoir rassemblé des acteurs dont les registres de voix très distincts les uns des autres composaient un ensemble harmonieux. Chaque voix en outre permettait par ses modulations et intonations une identification parfaite avec le personnage qu'elle représentait. Ainsi dans le "serial" *Lo que nunca muere* l'opposition des deux frères, le noble commandant Carlos Lopes Doria et l'agent communiste Alexander Duniev est soulignée par leurs types vocaux respectifs. La voix de l'un est chaude, caressante et chaleureuse mais virile, celle de l'autre est brutale et nasillarde. Pour les personnages féminins également l'opposition des voix soulignait la différence entre la jeune fille honnête et sentimentale et la militante convaincue et froide. Par contre la voix du narrateur qui se limite à indiquer les changements de lieux, les entrées et sorties des personnages et les circonstances historiques de l'action, ne doit pas avoir un type trop



## FONCTION LUDIQUE ET IDEOLOGIQUE DE LA RADIO

marqué ; il doit rester dans une neutralité sonore absolue, afin qu'aucune présence physique ne puisse lui être attribuée. Sa voix était d'ailleurs isolée de celle des autres par d'autres signes acoustiques tels que musique ou bruitage.

Les différents types de voix n'ont pas seulement pour fonction d'incarner les personnages et de leur attribuer leurs caractéristiques individuelles. Par leur volume, leurs intonations, modulations, accents divers et intensité, les voix sont liées à un signe sémantique et produisent un sens, dirigeant les réactions émotionnelles de l'auditeur. Ainsi, grâce au son, l'oreille aveugle parvient à voir. Par exemple l'auditeur peut arriver à *voir* un personnage trembler de peur. Dans la pièce radiophonique que nous étudions le héros, vêtu de son uniforme de Cadet de l'École Militaire, vient visiter sa mère dans un quartier populaire où les militaires ne sont guère appréciés dans cette période très politisée de l'immédiate avant-guerre. Le sentant menacé elle lui demande d'enlever son uniforme. *On la voit* trembler de peur, la façon dont elle parle le suggère parfaitement, et la question formulée par son fils : "tu as peur?" est redondante du sens, mais conforte l'auditeur dans sa réception du message.

Cette façon d'explicitier le sens produit impose un schéma de communication triangulaire : pour que le message soit bien clair entre un personnage et l'auditeur, un autre personnage vient confirmer par le dire les réalisations visuelles et mentales que l'auditeur a produites. Ce procédé, qui est propre au genre médiatique qu'est la pièce radiophonique, est fréquent dans le texte que nous analysons. Dans une pièce de théâtre en effet les "acotaciones escénicas " qui figurent entre parenthèses dans le texte écrit rendent compte de ce que l'acteur fait réellement sur la scène et qui est perçu aisément par le spectateur. Dans le récit radiophonique il faut toujours un personnage qui serve d'intermédiaire, une sorte de "trujamán" qui traduise verbalement pour l'auditeur les sentiments, actions, pensées des personnages. Mais si devant le théâtre le "trujamán" explicite par son discours les détails visuels du spectacle (les gestes des marionnettes par exemple) à la radio il n'y pas de spectacle, le discours seul tient lieu de spectacle, il doit aider l'oreille aveugle à voir.

Il n'y a pas non plus à la radio comme dans le récit oral la présence physique du conteur, qui par ses mimiques et toutes les ressources de la communication en contact, peut compléter, illustrer, enrichir son message verbal. Dans le récit radiophonique le narrateur s'efface le plus possible pour confier pratiquement aux seules voix d'acteurs invisibles et à la musique la mission du récit. Il faut donc que les voix soient suffisamment significatives pour que les personnages n'aient pas à parler d'eux-mêmes : On imagine difficilement une jeune fille dire d'elle-même qu'elle est tendre et douce ou un jeune homme se dire cruel et traître ; c'est le timbre de leur voix qui nous l'apprend.

### **Des voix sans corps**

Les personnages n'ont de présence que par le bruit, par la sonorité de leurs voix. Ces voix sans corps laissent entièrement libre l'auditeur d'imaginer leur corps. C'est pour respecter cette liberté qu'aucune allusion n'est faite dans le discours à l'aspect physique des personnages. On ne trouvera pas de description des personnages dans le récit radiophonique, pas plus qu'on ne trouvera de description de lieux, et pourtant

l'auditeur doit bien disposer de quelques éléments sonores pour aider son imagination à situer l'action dans un espace donné, c'est le rôle du bruitage.

Mais une lecture attentive du texte, qui reproduit le discours des personnages, montre qu'il était nécessaire d'introduire dans le dit des personnages des détails gestuels de mise en scène. Des répliques comme les suivantes, qui surprennent dans un texte écrit, ont pour fonction d'aider l'imagination de l'auditeur: "Je suis tombée, aide-moi"- " Ne te tords pas les mains avec cette nervosité"- " Et prends garde à toi, je ne plaisante pas, mon pistolet est pointé sur toi".

Cette redondance orale du texte que nous constatons dans notre pièce radiophonique *Lo que nunca muere* est sans doute nécessaire dans un message sonore qui ne peut être qu'unique, car plusieurs sons ne peuvent produire que de la cacophonie, à la différence de l'image ou de la scène qui peuvent accumuler les signes. Cette unicité du sens dans ce que nous avons appelé les signes acoustiques, nous la retrouvons à tous les niveaux sémantiques de la pièce radiophonique, dans le manichéisme des personnages, dans des situations qui sont toutes significatives, dans un message idéologique explicite et sans ambiguïté.

### **Message idéologique**

Le message idéologique transmis par la pièce radiophonique *Lo que nunca muere* est conforme au discours de la propagande anticommuniste qui est systématique dans l'Espagne de l'après-guerre et se trouve renforcé dans les années cinquante par la situation de la guerre froide. En effet si la fin de la guerre civile, c'est-à-dire la victoire militaire des forces franquistes, survient au douzième chapitre, tout le reste de l'action romanesque s'écoule sur plus de quarante chapitres dans l'Espagne de l'après-guerre encore hantée par un ennemi extérieur et intérieur, le communisme.

Mais cette situation historique qui est le résultat de l'opposition entre des forces politiques et sociales, ne se traduit dans le texte radiophonique que par des conflits entre des valeurs morales : l'honneur, la patrie, la famille et la religion triomphent des envieux qui veulent démolir les bases de la société traditionnelle. Et même tous ces enjeux sont-ils résumés dans une opposition sentimentale fondamentale entre l'amour et la haine à laquelle vont se réduire toutes les situations. Malgré tous les obstacles que le communiste oppose aux relations affectives entre les différents personnages, c'est l'amour, sous toutes ses formes, l'amour fraternel, filial, conjugal, ou l'amour tout court qui triomphe, consacrant la victoire des valeurs traditionnelles sur la subversion communiste.

La succession de ces obstacles ou des pièges que le méchant tend contre le bonheur des bons donne à la pièce radiophonique la structure d'un récit d'espionnage. Le passage permanent entre l'idéologie et les valeurs sentimentales se manifeste ici dans la nature des moyens utilisés par le méchant ; par exemple, c'est à la faveur de la non-harmonie d'un couple (que sépare à la fois la trop grande indépendance de la femme et le manque d'attention conjugale du mari) que l'ennemi ou agent communiste réussit dans un de ses mauvais coups. Mais la signification idéologique de l'action est plaquée sur cette aventure sentimentale : "ellos nos sirven de cuña para introducir nuestra doctrina" (c'est dans ces failles que nous pouvons introduire nos idées). La leçon de cet épisode revient à signifier au public espagnol des années cinquante que

## FONCTION LUDIQUE ET IDEOLOGIQUE DE LA RADIO

l'union du couple, en particulier grâce à la soumission de l'épouse à l'autorité de son mari, est une nécessité pour la sécurité et la paix sociale du pays.

La même leçon peut être tirée du triomphe final de l'amour fraternel entre deux frères ennemis que tout, histoire vécue, fortune, éducation, etc., avait séparés ; leur opposition structure tout le récit, car ils incarnent de façon systématique deux types de société. Mais le sentiment le plus puissant, celui qui permet le plus sûrement de triompher de l'ennemi et qui garantit la rédemption du pêcheur, c'est l'amour maternel. Mieux que tout discours, la découverte par la militante communiste de l'amour de l'enfant la convainc de la supériorité de la société traditionnelle sur la société collectiviste qui l'a formée.

Ce personnage de la militante communiste, élevée selon un système qui détruit l'individu en le confondant avec la masse, qui transforme l'homme en machine en lui interdisant toute sensibilité, va en effet au contact de la société "capitaliste" comme elle l'appelle, avoir la révélation de l'amour maternel, en même temps qu'elle devient amoureuse du héros, ce qui assure son salut car elle finit par passer dans l'autre camp.

La démonstration de la supériorité de la société traditionnelle, enjeu de toutes les relations entre les individus des deux groupes, est faite au moyen de schémas très simplifiés : d'un côté "la Russie communiste" et la ville de Moscou, explicitement nommée, où se déroulent quelques scènes qui rendent compte des conditions misérables de vie des soviétiques, de la rigidité de leur discipline, de leurs principes éducatifs, de l'horreur de leur système policier. De l'autre, un pays, que les agents communistes envoyés par Moscou tentent de déstabiliser, un pays sans nom, mais dont les données historiques, une guerre civile, et le terme "los nacionales" pour en définir un des camps, permettent évidemment de l'identifier avec l'Espagne. L'anonymat du pays des "nacionales" donne à cette opposition une dimension idéologique évidente : c'est la lutte non pas entre deux pays, mais entre deux conceptions de la société.

D'ailleurs il n'y a pas que Moscou qui tente de saper l'équilibre des sociétés capitalistes, une autre menace vient du communisme international, incarné de façon significative par un artiste, un pianiste de renommée internationale, au nom à consonnance française, Pierre Doré, mais qui dit n'appartenir à aucune patrie. Cet intellectuel est le cerveau qui, en liaison avec Moscou, dirige les agents. Ce personnage qu'on peut identifier au "spectre qui hante l'Europe, le spectre du communisme", selon les premières lignes du Manifeste Communiste, est le seul qui soit incapable d'éprouver un sentiment d'amour. Sa mort, qui consacre sa défaite, n'a aucune signification morale.

### **Une culture d'évasion**

Cette réduction sentimentale de toutes les tensions où l'amour apparaît à la fois comme le seul mobile humain, et comme la seule relation valable entre les hommes, n'est qu'une version voilée du message chrétien d'amour universel. On peut dire d'ailleurs que la relation amoureuse dans le roman est des plus édulcorée, épurée de toute sensualité aussi bien dans le dit que dans le décrit.

Si le dénouement qui reprend le titre apparaît comme le triomphe de l'amour, ce qui ne meurt jamais c'est l'amour, le public a compris en réalité que ce qui ne meurt



jamais, ce sont les valeurs chrétiennes de la famille, les valeurs morales et idéologiques de la société traditionnelle. Car la pièce radiophonique, dont l'action est contemporaine du vécu de l'auditeur, sans prétendre idéaliser la société à laquelle il appartient, lui conseille de se contenter de ce qu'il a ; mais s'il y a des gens qui se plaignent ce sont ces "éternels mécontents" qui permettent le travail de subversion de l'ennemi.

Le terme d'évasion que nous avons employé pour désigner cette culture de masse, et qui nous a été suggéré par l'étude de Raymond Carr, ne doit pas être entendu en termes d'échappée vers un ailleurs exotique (dans le sens où nous l'employons aujourd'hui). En partageant tous les sentiments qui animent les personnages, et que les signes sonores lui rendaient très proches, le public de l'époque s'échappait par procuration vers un monde idéal où tout est résolu grâce aux bons sentiments; mais c'est un monde qui lui reste très familier car c'est le sien, il le reconnaît et s'y reconnaît, la réalité même problématique n'étant pas effacée mais arrondie et parfumée à l'eau de rose.

*Lo que nunca muere* est l'œuvre radiophonique de Guillermo Sautier Casaseca qui présente la plus importante dimension politique, où la société évoquée est encore divisée par des luttes idéologiques. Comme l'auteur nous en informe dans un article postérieur, la censure ne permettra pas le renouvellement de telles productions, malgré leur orthodoxie idéologique. Après *Lo que nunca muere*, Guillermo Sautier Casaseca et Luisa Alberca composent *La sangre es roja*, un autre feuilleton radiophonique, très politique, mais historique puisque l'action se situe avant la guerre. Enfin *Un arrabal junto al cielo*, qui évoque le problème social et contemporain des bidonvilles, viendra clore la production des récits radiophoniques à thème social ou politique. Par la suite la censure n'autorise que les aventures purement sentimentales, où le message idéologique n'est plus apparent. La production de ces œuvres "sentimentaloïdes", comme les qualifie l'auteur lui-même, va se prolonger pendant bien dix ans encore, jusqu'à l'arrivée de la télévision.

## BIBLIOGRAPHIE

ABELLAN, José Luis *La cultura en España* (ensayo para un diagnóstico), Madrid, Edicusa, 1971.

ARANGUREN, J. Luis *La cultura española y la cultura establecida* Madrid 1975.

CARR, Raymond y FUSI, Juan Pablo *España de la dictadura a la democracia* Barcelona, Editorial Planeta, 1979, 329 p. (Chap. VI Cultura 1939 -1977)

MULLER, J. E. " L'oreille qui lit ou comment ne plus être aveugle" *Mana* n° 7, 1987, Texte et Médialité, Mannheim, Presses de l'Université.

Revista *Ondas*, Années 1952 à 1954, Madrid.

SAUTIER CASASECA, Guillermo y ALBERCA , Luisa

FONCTION LUDIQUE ET IDEOLOGIQUE DE LA RADIO

*Lo que no muere* Novela radiofónica original , Madrid, Imprenta Saez (s.a. 1953). Dix fascicules de 48 pages.

*La sangre es roja* Madrid, Ediciones Cid, 1953, 488 p.

*Un arrabal junto al cielo* , Madrid , Ediciones Cid, (s.a. 1954) , 400 p.

**Revista *Semana*** , Madrid 1953 ,

***Triunfo***, n° 455, (20 février 1971), "Real como la vida misma" entrevue avec Guillermo SAUTIER CASASECA.

**VAZQUEZ MONTALBAN, Manuel** *Informe sobre la información* Barcelona, Ed. Fontanella, Ed. de bolsillo, 1975, 256 p.