REPRESURA

Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro

Número 4. Nueva época
2019
ISSN 1886-9335

Universidad de Alcalá
ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

Represura.
Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro

Universidad de Alcalá. Área de Literatura Española
Número 4 - Nueva época (2019)
ISSN 1886-9335

COMITÉ DE REDACCIÓN
Codirección
José Andrés de Blas
Fernando Larraz

Consejo de Redacción
José Andrés de Blas
Max Hidalgo (Universitat de Barcelona)
Fernando Larraz (Universidad de Alcalá)
Francisco Rojas (Universidad de Alicante)
Eduardo Ruiz Bautista
Mireia Sopena (Universitat de Barcelona)

Secretaría de Redacción
Cristina Somolinos Molina
Cristina Suárez Toledano

Comité Científico
Alicia Alted Vigil (UNED)
Manuel Aznar Soler (Universitat Autònoma de Barcelona)
Jaume Claret (Universitat Oberta de Catalunya)
Carmen Diego (Universidad de Oviedo)
Josep Fontana (Universitat Pompeu Fabra)
Jean-Louis Guereña (Université de Tours)
Alberto Lázaro (Universidad de Alcalá)
Ana Martínez Rus (Universidad Complutense de Madrid)
Raquel Merino (Universidad del País Vasco – EHU)
Lucía Montejo Gurruchaga (UNED)
Michael Thompson (University of Durham)

Maquetación
Cristina Somolinos Molina
Cristina Suárez Toledano

***REPRESURA*. Número 4 – Nueva época (2019)**

MISCELÁNEA

Ana Martínez Rus: "Agente 181: Matilde López Serrano, una espía de Franco entre libros"

Olga Pueyo Dolader: "Secuelas y epílogos de la censura editorial. El caso de Gabriel García Badell"

MONOGRÁFICO. Censura y género

Cristina Somolinos Molina: "Presentación. Censura y género"

Gabriela de Lima Grecco y Sara Martín Gutiérrez: "Mujeres de pluma: escritoras y censoras durante el franquismo"

Francisco Rojas: "Mujer, censura y disidencia editorial en el segundo franquismo. Una aproximación"

Pilar Godayol: "Contra la derrota de 1939: Maria Aurèlia Capmany y la historia del feminismo a finales del franquismo"

Pedro C. Cerrillo y Arantxa Sanz: "Censoras y censuradas. Un binomio antagónico en la producción literaria en la España franquista"

María Álvarez Villalobos y Cristina Somolinos Molina: "Censura y narrativa social escrita por mujer: *La madama* (1969), Concha Alós"

Reyes Vila-Belda: "Contra la invisibilidad y la censura: *Golpeando el silencio* de Concha Lagos"

Alejandro Rivero-Vadillo: "(A)normalizando la homosexualidad masculina. Un estudio sobre la censura y la recepción crítica de la traducción al español de *Los chicos de la banda*, de Mart Crowley"

RESEÑAS

María Álvarez Villalobos: "Género, traducción y censura" (Pilar Godayol y Annarita Taronna (eds.), *Foreign Women Authors under Fascism and Francoism. Gender, Translation and Censorship*)

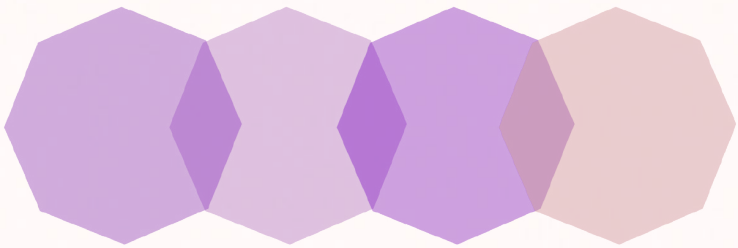
Mireia Sopena: "Josep Pla ante la censura franquista" (Josep C. Vergés, *La censura invisible de Josep Pla*)

Cristina Suárez Toledano: "La poscensura, o la censura en nuestros tiempos" (Juan Soto Ivars, *Arden las redes. La poscensura y el nuevo mundo virtual*)

ENTREVISTAS

Entrevista al autor Raúl Guerra Garrido (2018): María Álvarez Villalobos y Cristina Suárez Toledano

MISCELÁNEA



Agente 181: Matilde López Serrano, una espía de Franco entre libros[1]

Agente 181: Matilde López Serrano, Franco's Spy among Books

Ana MARTÍNEZ RUS

Universidad Complutense de Madrid

[1] Este trabajo se inserta en el Proyecto de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad, HAR 2014-51883-P: "'Scripta in itinere'. Discursos, formas y apropiaciones de la cultura escrita en espacios públicos desde la Primera Edad Moderna a nuestros días", dirigido por Antonio Castillo Gómez.

Resumen: En este artículo se analizan las redes del espionaje franquista y la penetración del quintacolumnismo en el personal del Tesoro Artístico durante la guerra civil en Madrid, a través de la trayectoria profesional de la bibliotecaria Matilde López Serrano. Siguiendo los pasos de una de sus máximas responsables como agente del Servicio de Información y Policía Militar (SIPM), revelamos las dificultades de la política republicana en la defensa y protección del patrimonio artístico y documental, debido a la resistencia y al boicot de gran parte del funcionariado responsable de estas funciones.

Palabras clave: Matilde López Serrano, Guerra Civil, Franquismo, Servicio de Información y Policía Militar (SIPM), Junta del Tesoro Artístico de Madrid, espionaje franquista, bibliotecas, archivos, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos

Abstract: In this paper, the networks of francoist espionage and the of fifth column penetration in Artistic Treasure personnel during the Civil War in Madrid are analyzed through the professional career of librarian Matilde López Serrano. Following in the footsteps of one of its top leaders as agent of the Servicio de Información y Policía Militar (SIPM), we reveal the difficulties of republican policy in the defense and protection of artistic and documentary heritage, because of the resistance and the boycott of a substantial part of the civil service responsible for these functions.

Keywords: Matilde López Serrano, Spanish Civil War, Francoism, Servicio de Información y Policía Militar (SIPM), Junta del Tesoro Artístico de Madrid, francoist espionage, libraries, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos

"Madrid y sus enemigos"

"Yo los vi sobre la loma
de Carabanchel un día,
luego, en la Casa de Campo,
entre arboledas tranquilas.
Estaban lejos y eran
como pequeñas hormigas.
¡Quién pensara que de aquellas
motas en la lejanía
vinieran kilos de hierro
sobre la rosada villa!
Los vi desde una ventana
que el Campo del Moro enfila
y todo el Pardo y la sierra
que a Velázquez complacía.
Ya está cerrada. No hay paz
propicia para la vista.
No hay más que truenos, cañones,
tambores y algarabía.
Todos aquellos que vi
en Carabanchel un día,
vienen a quitarme esto
que es tanto como mi vida:
el libro, el lecho, el hogar,
hasta el aire que transita
por los barrios de Madrid,
aire de la cumbre limpia"

José Moreno Villa, enero de 1937

En este trabajo se analizan las redes del espionaje franquista y la penetración del quintacolumnismo en el personal del Tesoro Artístico durante la guerra civil en Madrid a través de la trayectoria profesional de la bibliotecaria Matilde López Serrano. Siguiendo los pasos de una de las máximas responsables como agente del Servicio de Información y Policía Militar (SIPM), descubrimos las dificultades y trabas a las que tuvo que enfrentarse la política republicana en la defensa y protección del patrimonio bibliográfico documental, debido a la desobediencia y obstrucción de buena parte del personal encargado de este cometido. Con la consulta de diversas fuentes y distintos archivos (Archivo del Museo Nacional del Prado, Archivo General de la Administración, Archivo Histórico de la Defensa, Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca, y Archivo General Militar de Ávila), hemos avanzado en la reconstrucción del entramado franquista de información y boicot que se infiltró en la médula del Estado republicano en materia cultural.

Matilde López Serrano fue una bibliotecaria muy cualificada, especialista en encuadernación, que desempeñó su trabajo en la Biblioteca del Palacio Real como funcionaria del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos desde 1931 hasta su jubilación. Eso es lo que más se sabe de ella, es un sucinto resumen de su trayectoria, pero es uno de esos personajes secundarios de la historia que tuvo una vida fascinante, casi de novela, ya que pasó la guerra civil en el Madrid republicano como espía de Franco. Además, no deja de ser sorprendente que la red de espionaje franquista se introdujese entre las estanterías de libros y legajos, ya que no era un sector estratégico para la victoria militar, si bien es cierto que la venta de patrimonio podía ser una fuente de ingresos.

Desde hace unos años se conoce el papel de Matilde López Serrano como agente del SIPM franquista a la vez que colaboró en la protección del patrimonio bibliográfico durante la guerra civil en Madrid (Álvarez Lopera, 1982, Álvarez Lopera, 2008: 553, Pérez Boyero 2010a: 270, 272, 275-276 y 278, Pérez Boyero, 2010b: 552, y Saavedra Arias, 2016: 357-360)[2]. Asimismo, es notorio el lamentable episodio de usurpación de un trabajo del paleógrafo Agustín Millares Carlo, publicado en el tercer volumen de la *Historia de España* de Ramón Menéndez Pidal en 1940 editada por Espasa-Calpe (Mancebo, 1991: 159-195, López Sánchez, 2006: 233-234, y Blasco Gil, 2010: 161-179). El *Boletín informativo* de la Unión de Profesores Universitarios Españoles en el Extranjero (UPUEE) de marzo de 1944 se hizo eco de este caso de fraude intelectual junto con el de otros exiliados bajo el título: "El estado editor pirata".

> La Srta. López Serrano es una paciente y modesta bibliotecaria totalmente desconocida como experta en Paleografía y que jamás había demostrado el menor interés por la documentación visigótica. El trabajo que aparece con su firma es simplemente una reproducción, con ciertas variaciones muy reducidas y la mayor parte terriblemente desafortunadas, del original entregado por el Sr. Millares Carlo[3].

Pero fue el bibliotecario Ignacio Mantecón quien primero denunció este hecho en *Cuadernos Americanos* en la primavera de 1942. El capítulo "La escritura y el libro en España durante la dominación del pueblo visigodo" que entregó Millares Carlo en 1935 al coordinador de la obra, Pedro Aguado Bleye, fue publicado con el nombre de Matilde López Serrano. Cabe destacar que Millares Carlo, como catedrático de paleografía y latín medieval de la Universidad Central, había sido profesor de Matilde en la Facultad de Filosofía y Letras.

---

[2] García Calero, Jesús: "Reclusos, bombas y espías en la Biblioteca Nacional" en *ABC*, Madrid, 7 de septiembre de 2015.

[3] *Boletín Informativo de la UPUEE*, n.º 8, marzo de 1944, pág. 1.

UNA BIBLIOTECARIA DE PALACIO

Nació en Badajoz el 8 de octubre de 1899 y estudió Filosofía y Letras, Sección Historia, en la Universidad Central de Madrid. Ingresó por oposición al Cuerpo de Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos el 8 de agosto de 1931, meses después de haberse proclamado la Segunda República. El 24 de noviembre de 1930 se habían convocado 25 plazas y las pruebas comenzaron en enero de 1931. Sobre la mayor presencia femenina en la vida pública y la feminización de esta profesión cabe destacar que de los 28 aspirantes que se presentaron, 18 fueron mujeres, y que los siete primeros puestos fueron ocupados por féminas. Matilde consiguió el número dos, detrás de Teresa Andrés Zamora, que quedó en primer lugar. Su primer destino fue el Archivo de Hacienda de Toledo, donde ejerció la jefatura desde el 10 de agosto al 22 de septiembre de 1931. Pero el 9 de septiembre fue destinada a la Biblioteca del Palacio Nacional, incorporándose el 23, junto con José Moreno Villa y Leonardo Jesús Domínguez Sánchez-Bordona (más conocido como Jesús Domínguez Bordona). Este último asumió las funciones de director y ella de secretaria. Asimismo, fueron asignadas al Archivo de Palacio Victoria González Mateos, Pilar Plaza Arroyo y Teresa Andrés (Seguí i Francès: 2010: 35-58, Gómez Andrés, 2013). Moreno Villa acabó de director del Archivo de Palacio (Moreno Villa, 1976: 173-177, 212). Todas ellas habían sido compañeras de oposición de Matilde, y el presidente del Tribunal fue Pedro Miguel Gómez del Campillo, director del Archivo Histórico Nacional, que había trabajado en la Biblioteca Real, y futuro juez-instructor del proceso de depuración del Cuerpo Facultativo y Auxiliar tras finalizar la contienda. Otros compañeros de oposición fueron María Brey Mariño, Juana Quílez Martí y Ramón Iglesia Parga, que también participaron en el salvamento del patrimonio bibliográfico durante la guerra. Por tanto, desde 1931 hasta su jubilación, la Biblioteca de Palacio fue su lugar de trabajo, donde desarrolló toda su vida profesional y de funcionaria, ya que incluso durante la guerra, a pesar de su trabajo en la Junta del Tesoro Artístico de Madrid, siguió ejerciendo de encargada de la Biblioteca y del Archivo del Palacio Nacional.

Su labor en la Biblioteca hasta la guerra civil fue intensa y diversa. Se ocupó de la catalogación general de impresos, de una catalogación provisional de la música manuscrita antigua, de un catálogo de incunables, así como de realizar un fichero de obras sobre el arte de la encuadernación. Además, se encargó del catálogo de cien encuadernaciones españolas artísticas para la Exposición del Libro Español de Buenos Aires de 1933. Preparó el catálogo y la instalación de la Exposición de Encuadernaciones Españolas en 1934. Y se encargó de la Exposición de notabilidades

bibliográficas de la Biblioteca con motivo del Congreso Internacional de Bibliotecas celebrado en Madrid en 1935[4].

Asimismo, Matilde fue profesora ayudante de Numismática y Epigrafía en la Facultad de Filosofía y Letras entre 1931 y 1936, aunque figura erróneamente como profesora de lengua griega (García Jurado, 2008: 304). Realizó prácticas de seminario, excursiones, corrección de exámenes y fue encargada del curso en ausencia del catedrático. Se especializó en el estudio de la encuadernación, realizando su Tesis Doctoral sobre encuadernaciones españolas de los siglos XVIII y XIX[5]. Se doctoró en la Facultad de Filosofía y Letras, en la Sección Historia, en junio de 1936 con la calificación de sobresaliente. De hecho, fue pensionada por la Junta de Ampliación de Estudios durante tres meses, entre agosto y noviembre de 1935, para estudiar la encuadernación francesa en relación con la española. Para conseguir la pensión presentó un trabajo de investigación titulado, "Notas para el estudio de la encuadernación española en los siglos XVIII y XIX". Consiguió una pensión de tres meses con asignación de 425 pesetas mensuales y 450 para el viaje de ida y vuelta para estudiar encuadernación en Francia. Junto con Matilde consiguió otra pensión la bibliotecaria de la Universidad Central, Juana Capdevielle, que obtuvo una pensión de cuatro meses para el estudio de la clasificación por sistema decimal en Francia, Bélgica, Suiza y Alemania, con una asignación de 425 pesetas mensuales y 600 para viaje. Juana fue asesinada el 18 de agosto de 1936 en Rábade (Lugo) estando embarazada de su primer hijo, a los treinta años de edad (Blanco, 2006, Gállego Rubio, 2010). Días antes su marido, Francisco Pérez Carballo, gobernador civil de La Coruña, también había sido asesinado por los militares sublevados (Galán Ortega, 2016).

[4] Relación sucinta de méritos y servicios en el expediente de depuración republicana atendiendo al Decreto de 27 de septiembre de 1936 en Archivo General de la Administración (AGA): Sección de Educación, Caja 31/6055.

[5] Entre las numerosas publicaciones de Matilde López Serrano sobre encuadernación destacamos las siguientes: "La encuadernación en Madrid en la primera mitad del siglo XVIII", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Tomo 13, 37, 1937, págs. 1-14; "La encuadernación madrileña durante el reinado de Carlos III", *Archivo Español de Arte*, Tomo 18, 67, 1945, págs. 1.16; "El encuadernador Gabriel Gómez Martín", *Revista de Bibliografía Nacional*, vol. 6, 1-4, 1945, págs. 51-73; "Antonio de Sancha, encuadernador madrileño", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 54, 1946, págs. 269-307; "Notas características de la encuadernación moderna", *Revista de Bibliografía Nacional y Documental*, vol. 1, 1-2, págs. 7-17; "La encuadernación madrileña durante el reinado de Carlos IV", *Archivo Español de Arte*, Tomo 23, 90, 1950, págs. 115-132; "La encuadernación de arte en España desde 1939 a 1949", *Revista de Bibliografía Nacional y Documental*, vol. 4, 1.4, 1950, págs. 243-262; "El encuadernador catalán del siglo XIX Pedro Doménech" *Revista de Bibliografía Nacional y Documental*, vol. 5, 1-4, págs. 167-179; "La encuadernación artística", *Goya: Revista de Arte*, 193-195, 1986, págs. 14-21; y *Gabriel de Sancha: editor, impresor y encuadernador madrileño (1746-1820)*, Madrid, 1975.

LA GUERRA CIVIL Y LA JUNTA DEL TESORO ARTÍSTICO DE MADRID

Matilde López Serrano fue una activa colaboradora en la defensa y protección del patrimonio bibliográfico y documental durante la contienda, y tuvo un destacado papel en la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico desde su creación, ocupando incluso distintos cargos de responsabilidad. En realidad, existieron varias Juntas creadas para este fin de las que ella formó parte. El 23 de julio de 1936, a los pocos días del golpe de Estado, el gobierno Giral creó una Junta sin nombre, a instancias de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, para evitar la destrucción y el expolio de bienes históricos y artísticos, debido al ataque de edificios religiosos y a la ocupación de inmuebles por parte organizaciones obreras y sindicales ante el colapso del Estado republicano. El presidente fue Carlos Montilla y el secretario Arturo Serrano Plaja, junto con los vocales Ricardo Gutiérrez Abascal (Juan de la Encina), Manuel Sánchez Arcas, Luis Quintanilla y José Bergamín. El 1 de agosto pasó a denominarse Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico y estableció su sede en el Palacio de Biblioteca y Museos en la calle Serrano, número 13. Dos días después, el 3 de agosto, Matilde se incorporó a la misma como técnico auxiliar junto con otros compañeros bibliotecarios y archiveros, así como demás expertos en patrimonio como arquitectos, historiadores del arte y restauradores. De este modo en la Junta participaron especialistas de procedencia heterogénea y de diferentes ideologías. Entre las distintas comisiones que se crearon Matilde pasó a la Comisión de Archivos y Bibliotecas junto con María Brey, Asunción Martínez Bara, y Consuelo Vaca, bajo la supervisión de Antonio Rodríguez-Moñino. Cabe destacar que a los miembros de esta comisión se los conocía como "Moñino y las señoritas", subrayando el tono paternalista y machista de la expresión (Álvarez Lopera, 2009: 31). En concreto, Matilde y Consuelo Vaca se ocuparon de la recogida de los archivos, y especialmente los parroquiales, debido a su valor histórico y legal, ya que eran los únicos registros oficiales hasta 1870. Cabe señalar que ella se consagró a esta nueva labor debido a la militarización del Palacio Nacional por el alojamiento en el edificio de la columna Mangada y del Segundo Cuerpo del Ejército, abandonando a su suerte la biblioteca ya que se había negado en reiteradas ocasiones a su evacuación.

El 15 de diciembre se estableció la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvaguardia del Tesoro Artístico de Madrid, tras la marcha a Valencia de la Junta de Incautación, y a ella se incorporó Matilde. Fue elegido presidente Roberto Fernández Balbuena y vocales Alejandro Ferrant Vázquez, Timoteo Pérez Rubio, José Aniceto Tudela de la Orden, José Rodríguez Cano, Aurelio Garzón del Camino y Antonio Rodríguez-Moñino. Aunque en 1937 llegó a contar con 151 miembros, siempre faltó personal en la Junta debido a la enorme cantidad de trabajo que tenía

que afrontar. La Junta Delegada fue reestructurada en julio de 1937. Abandonaron Pérez Rubio, Tudela de la Orden, Rodríguez-Moñino y Aurelio Garzón. Siguieron Rodríguez Balbuena como presidente y Alejandro Ferrant como vocal junto con Ángel Ferrant, José María Lacarra, Enrique Lafuente Ferrari, José María Rodríguez Cano, Matilde López Serrano, Thomas Malonyay y Manuel Abril.

De hecho, el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos quedó muy mermado debido a los funcionarios que no regresaron a sus puestos, aquellos que se incorporaron a filas y los que fueron reubicados en otros puestos de la administración. Además, esta situación se agravó con las disposiciones que obligaron a funcionarios y a profesores de Universidad a trasladarse a Valencia en el otoño de 1937. La consecuencia más inmediata fue la salida de varios miembros de la Junta como Rodríguez Cano, Lacarra, Diego Ángulo, Lafuente Ferrari, Feduchi, Vázquez de Parga, Bisquert, Gratiniano Nieto, o María Elena Gómez-Moreno, entre otros. Además, este traslado de profesionales supuso el fin de la catalogación de archivos y bibliotecas. Matilde se libró del desplazamiento a la capital del Turia porque se ocupó de organizar la evacuación de los fondos de la Biblioteca del Palacio Nacional, que comenzó en octubre de 1937 por orden militar.

En enero de 1938 hubo una nueva remodelación de la Junta Delegada de Madrid, pero el viaje de los hermanos Ferrant y Rodríguez Balbuena a Barcelona dejó descabezada la Junta en abril y Matilde López ejerció de presidenta provisional hasta julio. En septiembre de ese año tuvo lugar la última reorganización de la Junta. La presidencia recayó en el gobernador civil de Madrid, José Gómez Osorio y la vicepresidencia en el delegado de Hacienda, José Sánchez García. Esta situación se debía al Decreto reservado del Consejo de Ministros de 9 de abril que dejaba bajo jurisdicción del Ministerio de Hacienda todo lo relacionado con el Tesoro Artístico. Juan Gómez Egido, consejero delegado del Patrimonio de Bienes de la República, pasó a ser vocal junto con los vocales técnicos: Manuel Gómez-Moreno, Pedro Blanco Suárez, director del Museo Pedagógico, y Ramón Stolz Vicino, profesor y secretario de la Escuela de Pintura (Álvarez Lopera, 1982: vol. 1: 65-73 y vol.2: 39-81, Álvarez Lopera, 2008: 150-183, Álvarez Lopera, 2009: 27-62, y Saavedra Arias, 2016: 53-86).

Matilde López fue una de las funcionarias impulsoras, junto con otros cuarenta compañeros de la Sección de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, del Sindicato Único de Técnicos de la CNT el 6 de febrero de 1937, en contraposición al Sindicato de Trabajadores de Archivos, Bibliotecas y Museos (STABYM) vinculado a la UGT, donde se afiliaban los facultativos afines a la causa republicana. La CNT, interesada en ampliar su influencia mediante nuevas afiliaciones sin ningún control ni filtro, se convirtió en un semillero de elementos antirrepublicanos (Cervera Gil, 1998: 224-227). La Sección de archiveros y bibliotecarios consiguió salvoconductos para que

funcionarios cesantes y represaliados pudieran desplazarse por Madrid, así como puestos de trabajo para obtener unos ingresos que les permitiera sobrevivir y sortear la movilización militar. Este fue el caso de Emilio Camps Cazorla, María Buj Luna o Francisco Esteve, entre otros. No todos los facultativos próximos a la causa franquista tuvieron una situación tan privilegiada profesionalmente como la de Matilde, que además le facilitaba sus tareas de espionaje. Una de las principales actividades de este sindicato de archiveros y bibliotecarios fue la falsificación de documentos para avalar a los desafectos de la República como leales a la misma. La documentación facilitada a Joaquín M.ª de Navascués y de Juan le permitió cruzar las líneas de guerra y pasar a la zona franquista el 6 de diciembre de 1938 con documentación importante, en buena medida recopilada por Matilde, y eludir el alistamiento en las filas del ejército republicano. Navascués fue declarado cesante por el gobierno republicano el 6 de septiembre de 1936 y expulsado del Centro de Estudios Históricos en septiembre de 1937. En octubre del 36 fue detenido y encarcelado en las prisiones Celular y de Ventas y, tras su salida por las gestiones de la embajada de Rumanía, permaneció escondido con la identidad falsa de Joaquín Navarro[6].

José M.ª Lacarra retrasó su incorporación a filas hasta octubre de 1938, gracias a credenciales falsas, y se enroló como miliciano de la cultura. Al frente del comité de dirección de la Sección de Trabajadores de Archivos y Bibliotecas se pusieron los funcionarios que no estaban fichados en la Dirección General de Seguridad: Emilio González Díaz de Celis, Félix Magallón Antón, José M.ª Lacarra y la propia Matilde. Ella fue uno de los miembros más activos de este sindicato junto con el archivero José M.ª Lacarra y Félix Magallón, ambos vinculados a la Falange clandestina (Cervera Gil, 1998: 283-337 y Pérez Boyero, 2010a: 271-281). De hecho, López Serrano figuraba en el libro de socios de dicho sindicato con el número 417.243, en el que aparece domiciliada en la calle Zurbano de Madrid[7]. Asimismo, hemos encontrado dos avales suyos a favor de dos compañeros, Federico Ruiz Morcuende y Justo Sánchez-Malo, para afiliarse al mismo[8]. El primero declaró a su favor en su expediente de depuración, del que salió indemne, ya que fue readmitida sin ningún problema debido a su ferviente adhesión al "Glorioso Movimiento Nacional". Este sindicato amparó a todos los funcionarios del Cuerpo de Facultativos de ideología derechista, pero no impidió el asesinato de Florián Ruiz Egea a manos del pistolero Felipe Sandoval ya que la CNT,

[6] Vid. Expediente de depuración de Joaquín M.ª de Navascués y de Juan en AGA: Sección de Educación, Caja 31/6055.

[7] Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca (CDMH), DNSD, Recuperación. Secretaría, PS-Madrid, Caja 87, folio 124 bis.

[8] CDMH: DNSD, Recuperación. Secretaría, PS-Madrid, Caja 21 y Caja 87, folio 203. Estos datos se deben a la amabilidad de Alejandro Pérez-Olivares García.

consciente de la infiltración de desafectos, creó un Comité de Defensa (García-Alix, 2007a y 2007b).

Aparte de recabar toda información sensible sobre la situación del patrimonio, Matilde boicoteó la actuación de las autoridades republicanas en esa materia. En este sentido se opuso al traslado del fondo bibliográfico de la Biblioteca del Palacio Nacional en octubre de 1936, desobedeciendo las órdenes del Director General de Bellas Artes, José Renau (Cabañas, 2007). Finalmente, los volúmenes se llevaron al Museo del Prado entre octubre de 1937 y marzo de 1938 por decisión militar, y de allí acabaron siendo evacuados a Ginebra. Ella misma reconoció en su expediente de depuración, que estuvo en contra de la decisión y demoró esa operación.

A pesar de la depuración que llevó el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes entre los funcionarios por Decreto del 27 de septiembre de 1936, quedó personal de derechas infiltrado en sus departamentos. De hecho, el 5 de agosto la Junta Facultativa del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos y su Consejo Asesor fueron sustituidos por una Comisión Gestora, presidida por Tomás Navarro Tomás. Juan Vicéns de la Llave actuó como secretario y el resto de vocales fueron José Tudela de la Orden, Luisa Cuesta Gutiérrez, Teresa de Andrés Zamora, Francisco Rocher Jordán, Ricardo Martínez Llorente y Ramón Iglesias Parda.

La existencia de quintacolumnistas entre los profesionales de archivos y bibliotecas era algo sabido en el Madrid asediado en el otoño de 1936 (Piriz, 2016). Por este motivo un grupo de milicianos del PCE, acompañados por agentes de la Dirección General de Seguridad, el 2 de octubre procedieron a la detención de todos los profesionales y de los lectores del Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales, que albergaba a la Biblioteca Nacional, la Junta de Intercambio y Adquisición de Libros, el Archivo Histórico Nacional, el Museo de Arte Moderno y el Museo Arqueológico (actual sede de la Biblioteca Nacional y del Museo Arqueológico). Pero esta actuación no acabó con la labor de los espías franquistas, que estaban bien organizados y camuflados. El edificio permaneció clausurado hasta el 25 de ese mes, y a partir de entonces fue custodiado por un destacamento de la Guardia Nacional Republicana. Además, entre diciembre de 1936 y marzo de 1937 se estableció una prisión militar, que ocupaba la Sala General de la planta baja de la Biblioteca y su vestíbulo, así como salas vacías del Museo Arqueológico, que se encontraban en obras (Pérez Boyero, 2010b: 136, 140-141, Álvarez Lopera, 2008: 164, y Rodríguez-Moñino Soriano, 2002: 66, 87, 99 y 173)[9].

[9] Antonio Rodríguez-Moñino señaló este incidente en los informes que realizó para Javier Lasso de la Vega al finalizar esta contienda: "La última biblioteca recogida fue la del Sr. Moreno de Guerra. Al ingresar en la Biblioteca Nacional sus libros y papeles, advino la catástrofe: la detención de lectores, público y casi todo el personal dirigida por el entonces Ministro, Jesús Hernández y por "Pasionaria".

La Biblioteca Nacional fue el centro neurálgico de la protección del salvamento del patrimonio bibliográfico y documental. Allí se depositaron las bibliotecas y archivos incautados ante el avance de las tropas franquistas, y se seleccionaron los ejemplares más valiosos que partieron en 67 cajas junto con otras 32 de la Biblioteca de El Escorial con destino primero a Valencia, después a Barcelona y por último a Ginebra. Esta encomiable labor, ha quedado eclipsada por la operación de salvamento del Tesoro Artístico, destacando el traslado de los cuadros más emblemáticos del Museo del Prado (Álvarez Lopera, 1982, vol. 1: 131 y Álvarez Lopera, 2008: 151).

El Gobierno republicano movilizó desde los primeros días de guerra al Cuerpo Facultativo, Auxiliar y Subalterno de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos debido al grave peligro que corría el patrimonio ante la actuación de grupos descontrolados que atacaban iglesias y palacios y, sobre todo, por la aviación franquista. El 16 de noviembre de 1936 un bombardeo dañó el Palacio de la Biblioteca y Museos Nacionales, penetrando dos de las veintiocho bombas incendiarias lanzadas en el interior del edificio de la Biblioteca, afectando a la sala de Bellas Artes y a la de Usoz, donde se encontraban las obras más notables de la sección de raros e incunables, así como de las bibliotecas incautadas. La custodia en armarios metálicos y la protección con sacos terreros impidió la catástrofe bibliográfica. Esta medida de prevención había sido tomada por el director de la Biblioteca, Tomás Navarro Tomás, conjuntamente con Antonio Rodríguez-Moñino. Otras siete bombas cayeron en los jardines de entrada a la Biblioteca. Dos bombas dañaron las salas Goya y Madrazo del Museo de Arte Moderno y varias cayeron en el Archivo Histórico Nacional. El patio árabe del Museo Arqueológico sufrió también desperfectos por efecto de otras dos bombas. Este este grave episodio provocó el traslado de los tesoros más valiosos de la Biblioteca y de los fondos incautados a Valencia, bajo el criterio de Navarro Tomás. Las primeras cajas partieron los días 10, 18, 25 y 30 de diciembre de 1936 y el 14 de febrero de 1937. El peligro que corría el tesoro artístico en Madrid como consecuencia de los bombardeos aéreos y de artillería fue el argumento esgrimido por las autoridades republicanas para llevar a cabo su evacuación, aparte de la necesidad de que el patrimonio nacional acompañase siempre al gobierno, independientemente de los cambios de ubicación (Pérez Boyero, 2005, 2010b, 2010c y 2010d).

De hecho, los bombardeos continuaron, aunque disminuyó la intensidad desde diciembre tras frustrarse la conquista de Madrid por parte de los franquistas. Así, el 8 de junio de 1937 un proyectil atravesó la sala de Órdenes, aunque afortunadamente no estalló, y el 19 del mismo mes otros dos cayeron sobre este edificio afectando la

Al frente de los milicianos estaba un tal Imperial, antiguo responsable de Lázaro Galdiano, y gracias a él pude salir del edificio sin que me detuvieran" (Rodríguez-Moñino Soriano, 2002: 87). Este libro reproduce buena parte de la documentación del Legado Rodríguez-Moñino/Brey en la Real Academia de la Lengua.

balconada del edificio principal y la estatua de Lope de Vega, y el 11 de octubre nuevos obuses afectaron a la sala de Torrijos y a salas del Museo Arqueológico, aparte de patios y jardines. La estatua decapitada del Lope de Vega ejemplificó la barbarie de los franquistas ante la cultura, ya que eran bombardeos selectivos como demuestra que previamente los aviones lanzaran bengalas alrededor del edificio para que fuese inconfundible, a pesar de no tratarse de ningún objetivo militar ni estratégico. En este sentido en un folleto sobre la Biblioteca Nacional bombardeada, publicado por la Junta Central del Tesoro Artístico en Valencia en 1937, se afirmaba: "La cabeza derribada de la estatua de Lope, a las puertas de la Biblioteca, expresa dolorosamente el espíritu de la sociedad que los militares sublevados pretenden imponer"[10].

En esta misma línea insistía el testimonio de Tomás Navarro Tomás en el folleto, *Protección del Tesoro Bibliográfico Nacional: réplica a Miguel Artigas*, y editado en Valencia en 1937 (Salaverría, (ed.), 2007). Aunque no llevaba su autoría, fue redactado por él mismo para denunciar las barbaridades de los militares rebeldes con los fondos bibliográficos del país. Aparte, rebatía las calumnias del hasta entonces director de la Biblioteca Nacional, Miguel Artigas, afín a las autoridades franquistas, sobre la destrucción del patrimonio artístico y documental de los "rojos". En este mismo sentido cabe subrayar el artículo, publicado en *El Socialista*, el 27 de junio de 1937, "A los hispanistas del mundo". El subtítulo era meridiano y contundente: "Los facciosos destrozan nuestros tesoros culturales, mientras los llamados 'rojos' procuramos salvarlos. Artigas está con ellos"[11]. En su denuncia de las destrucciones de la Biblioteca Nacional provocadas por los bombardeos señaló que 32 bombas italianas y alemanas habían caído sobre los techos del edificio, unas sin explotar y otras causando importantes destrucciones, neutralizadas gracias a la labor heroica de los bomberos y de la Guardia Nacional Republicana. Los franquistas habían bombardeado sin el menor escrúpulo catorce grupos escolares madrileños, el Instituto Cajal, el Instituto-Escuela, el Instituto San Isidro, el Museo del Prado, el Arqueológico y el de Ciencias Naturales y la Academia de la Lengua[12].

La propia Matilde fue víctima de los intensos bombardeos franquistas sobre la capital el 2 de diciembre de 1936 en su vivienda de la calle Jordán, n.º 9 y, aunque sobrevivió, estuvo alejada de toda actividad como consecuencia de las heridas sufridas hasta febrero de 1937.

---

10 En *La Biblioteca Nacional de Madrid bombardeada*, Valencia, Junta Central del Tesoro Artístico, 1937: 3.

11 En Navarro Tomás, Tomás: "A los hispanistas del mundo", *El Socialista*, 27 de junio de 1937. Sobre la destrucción del patrimonio bibliográfico por el franquismo vid. Martínez Rus, 2012, 2014, 2016 y 207, Martínez Rus y Sierra Blas, 2012, y Martínez Rus y Pérez-Olivares, 2018.

12 *Protección del Tesoro Bibliográfico Nacional: réplica a Miguel Artigas*, Valencia, Junta Central del Tesoro Artístico, 1937.

MATILDE LÓPEZ SERRANO, AGENTE DEL SIPM

En este contexto cabe situar la figura y el papel de Matilde López junto con otros compañeros de profesión que tejieron una red de espionaje vinculada a la causa franquista. Aunque colaboró con elementos del SIPM desde diciembre de 1937 no ingresó en el servicio de espionaje franquista hasta abril de 1938 y asumió la dirección del grupo de Tesoro Artístico. Como agente del SIPM estuvo vinculada al puesto de La Torre de Esteban Hambrán, cerca de Torrijos (Toledo), dirigido por el comandante Francisco Bonel Huici, que organizó los Servicios Especiales del Frente de Madrid en conexión con el Cuartel General de Franco en Salamanca (Cervera Gil, 1998, 214-261 y Bahamonde Magro y Cervera Gil, 1999: 247-269). De hecho, este militar testificó a favor de Matilde en su expediente de depuración de funcionaria, tras la guerra:

> MATILDE LÓPEZ SERRANO, que actuó en relación con organizaciones afectas a esta Jefatura, entró a formar parte del Servicio Exterior dependiente de la Sección destacada del S.I.P.M del Primer Cuerpo de Ejército, en Abril de 1938, trabajando como primer Agente del Grupo del Tesoro Artístico.-Dada por esta Jefatura al Servicio Exterior de Madrid, la orden de procurar conquistar a toda costa puestos de mando rojos, para así aumentar los resortes del Servicio, el Grupo del "Tesoro Artístico" procuró y logró el cargo de Delegado de Bellas Artes, que ocupó Matilde López Serrano, desde primeros de noviembre de 1938, a cinco de marzo de mil novecientos treinta y nueve, y la delegación del Ministerio con firma de Director General de Bellas Artes desde veintidós de febrero a cinco de Marzo de dicho año mil novecientos treinta y nueve; cargos que aceptó a requerimientos del Servicio y con autorización de esta Jefatura que dio valiéndose de consigna transmitida por Radio Nacional.-Los cargos fueron desempeñados gratuitamente y con ellos se logro [sic.] entre otras muchas cosas que el primero de marzo de mil novecientos treinta y nueve se presentaron en el propio Museo del Prado los Agentes del S.I.M rojo con ordenes [sic.] reservadas de Negrin [sic.], para llevarse 55 cuadros de primeras firmas [..] pudiera oponerse a ello Matilde López Serrano, precisamente por su condición de Delegado, actitud que mantuvo firme a pesar de las amenazas concretas y de la denuncia por teletipo de la Jefatura del S.I.M. rojo entonces en Alicante; resultando en definitiva que los cuadros permanecieron en el Museo frustrándose de este modo una vez más, los sistemáticos y criminales ataques al Tesoro Artístico[13].

En enero de 1939 envió al cuartel general de Franco un extenso y detallado informe sobre todo el patrimonio incautado y trasladado. Anteriormente, el 6 de diciembre de 1938, otro compañero de profesión y miembro del sindicato anarquista, José M.ª de Navascués, cruzó el frente atravesando el Tajo para informar al puesto del

[13] Aval firmado por Francisco Bonel Huici el 13 de julio de 1939 en su Expediente de depuración, AGA, Sección Educación, Caja 31/ 6055.

comandante Bonel sobre el traslado del tesoro a Valencia, a Cataluña y a Suiza, así como otros informes políticos y militares con datos recabados por ella misma ya que desempeñó cargos relevantes bajo la supervisión de este militar. Navascués había sido miembro del Tribunal de oposición de Matilde. Ella tuvo un papel destacado en la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico desde el principio, siendo elegida técnico auxiliar el 3 de agosto de 1936, como ya hemos señalado. Además, fue vocal desde julio de 1937 en la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvaguardada del Tesoro Artístico de Madrid; después ejerció como presidenta provisional entre abril y julio de 1938, y luego vicepresidenta desde el 1 de julio a septiembre de 1938. También fue delegada de Bellas Artes del 1 de noviembre de 1938 hasta febrero de 1939 y delegada del Ministerio de Instrucción Pública en Madrid desde el 22 de febrero al 6 de marzo de 1939, cuando el golpe de Casado puso fin a la resistencia republicana. Aparte de desempeñar cargos de responsabilidad en el organigrama republicano, firmó el manifiesto *A las universidades, Academias y Centros de Cultura* en defensa de la labor de protección del tesoro artístico para evitar levantar sospechas, pero contando con el consentimiento de Carlos Fernández Cuenca, miembro del grupo de Prensa y Propaganda del Servicio de Información del Generalísimo "en zona roja"[14]. Aparte de Matilde firmaron por la Junta de Madrid su presidente, Roberto Fernández Balbuena, y los vocales Ángel y Alejandro Ferrrant, Manuel Álvarez-Laviada y Luis Vázquez de Parga. Por el contrario, no firmaron dicho manifiesto Manuel y Elena Gómez-Moreno, Gutiérrez Moreno, Diego Angulo, Cayetano Mergelina y José Vallejo.

Aunque *a priori* pueda sorprender que fuera espía siendo una mujer, no nos debe extrañar porque fueron las mujeres las primeras en organizarse clandestinamente en el Madrid resistente (Cervera Gil, 1998: 263-282). Matilde pasó de la desafección al espionaje a medida que avanzaba la contienda. En general el personal funcionario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos tuvo desde el principio un escaso compromiso con el gobierno republicano y eso fue un problema para la realización de la política cultural durante la guerra (Pérez Boyero, 2010b: 127 y 129). Además, el proceso de depuración republicano con los funcionarios fue mucho más leve que el franquista. De hecho, Matilde fue readmitida en el cuerpo el 27 de septiembre de 1937 siendo calificada de leal, aparte de considerarla una buena profesional. Aunque cabe destacar que, a diferencia de otros compañeros vinculados a la causa franquista que se mantuvieron expectantes, como el archivero José M.ª Lacarra, Matilde López se ofreció desde el principio a colaborar con la recién creada

[14] El manifiesto apareció en el folleto *Protección del Tesoro Artístico Nacional: A las Universidades, Academias y Centros de Cultura*, Valencia, Junta Central del Tesoro Artístico, 1937. Vid. la declaración jurada de Carlos Fernández Cuenca, Militante de FET de las JONS, Jefe Sindical Provincial de Cinematografía y Espectáculos Públicos y redactor de *Ya* con fecha 8 de junio de 1939, incluida en su Expediente de depuración, en AGA: Sección Educación, Caja 31/6055.

Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico de Madrid ante la amenaza de destrucción que corrían todos los bienes culturales como consecuencia de la guerra (Pérez Boyero, 2010a: 262). En este aspecto coincidió con la actitud de profesionales claramente comprometidos con la República como Teresa de Andrés, Carmen Caamaño, María Brey Mariño o Asunción Martínez Bara. La gran aportación de Matilde fue la protección de archivos parroquiales junto con su compañera Consuelo Vaca, recogiendo y trasladándolos al Palacio de Biblioteca y Museos, o bien sellando los locales donde se encontraban para evitar su pérdida o deterioro, como ya hemos comentado.

Ante el juez depurador del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, Miguel Gómez del Campillo, Matilde relató sus andanzas profesionales técnicas y políticas en favor de la causa franquista. En julio de 1936 se encontraba de vacaciones en Galicia el director de la biblioteca del Palacio Nacional, Jesús Domínguez Bordona, y ella, en calidad de secretaria, se puso al frente de la misma durante toda la contienda. Tenía por compañeras a Teresa de Andrés y a Hortensia Lo Cascio. La primera formó parte de la Comisión Gestora del Cuerpo de Facultativos y la segunda, primero trabajó durante un tiempo en el taller de impermeables y ropas de invierno para combatientes, instalado al lado del Ministerio de Instrucción Pública, y luego pasó a la Biblioteca Nacional. Por este motivo, ella se quedó sola en la Biblioteca y también al frente del archivo de Palacio por la ausencia de José Moreno Villa, de viaje en Estados Unidos después de abandonar Madrid y pasar un tiempo en Valencia: "Cuando se agudizó el cerco a Madrid y la metralla penetraba por las ventanas del Archivo, dejé de ir. Hablé con Navarro Tomás, por ser viejo funcionario del Cuerpo de Archivos, y me dijo que debía inscribirme en las milicias de la FETE"[15].

Acusó a María Teresa León, a Rafael Alberti y a Antonio Rodríguez-Moñiño de apoderarse de bienes en el Monasterio de El Escorial, y de que el mismo Rodríguez-Moñino intentó lo propio con los fondos del Palacio Nacional, pero ella se opuso terminantemente a entregarle las llaves a este bibliotecario en una escena violenta en el patio de cristales del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Por el contrario, Rodríguez-Moñino, en sus cuadernos-informes, donde dio cuenta de su actuación en guerra a Javier Lasso de la Vega, dejó constancia de que la decisión de López Serrano negándose a proteger los fondos bibliográficos fue una absoluta temeridad poniendo en peligro la integridad de la biblioteca de Palacio, aparte de señalar el carácter agrio de sus conversaciones:

> (…) indiqué a Matilde López que era necesario proteger y acondicionar debidamente los fondos de la Biblioteca de Palacio. La srta. López montó en cólera y dejó las cosas como estaban hasta que año y medio después trasladó la

[15] Moreno Villa, 1976: 212.

> biblioteca íntegra, ocupando todos los camiones de la Junta durante tres meses, a los sótanos de Museo del Prado. La biblioteca no ha perecido durante 1936-1939 por verdadera casualidad: estaba situada en las paredes que dan al frente y no tenía más protección que unos sacos terreros en las ventanas [16].

Ambos testimonios coincidieron en la negativa de la bibliotecaria a la protección y traslado de los fondos, poniendo en peligro el rico patrimonio bibliográfico que custodiaba. De hecho, cayeron varios obuses el 8 de noviembre de 1936 en algunas de las habitaciones cuyas ventanas daban al Campo del Moro, así como en la de Sala de lectores de la Biblioteca, ocasionando daños materiales. Incluso Frederic Kenyton, exdirector del British Museum, en su visita a Madrid escribió un artículo en el periódico *The Times* el 3 de septiembre de 1936 denunciando la situación de desprotección de la Biblioteca de Palacio[17].

Finalmente, la orden del general Miaja de 5 de septiembre de 1937, ordenando el desalojo del personal civil y de los objetos de valor del Palacio Nacional y de la iglesia de San Francisco el Grande provocó el traslado de unos 250.000 volúmenes a dos grandes salas abovedadas de la planta baja del Museo del Prado[18]. Esta operación se llevó a cabo entre octubre de 1937 y marzo de 1938, impidiendo el proceso de recuperación de otras bibliotecas de Madrid y de la región Centro. El retraso en la evacuación de la Biblioteca de Palacio tuvo graves consecuencias para otros establecimientos, cuyos fondos acabaron convertidos en pastas de papel ante la escasez de esta materia prima en el invierno de 1937-38.

El enfrentamiento entre Rodríguez-Moniño y Matilde López explica que ella, mediante la redacción de un informe anónimo en el que decía hablar en nombre de todos los compañeros del Cuerpo Facultativo, impidiese el regreso de Rodríguez-Moñino de Valencia. No pudo volver para hacerse cargo de la Sección de Bibliotecas de la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid en el verano de 1937, a pesar de

---

[16] Rodríguez-Moñino, 2002: 181. En otro escrito insistió en la misma cuestión: "A Matilde López Serrano le dije lo que le encargó Renau: que se acondicionaran los libros de Palacio lo mismo que se había hecho con los demás. Por lo visto la Srta. López Serrano entendió esta indicación mía como una intromisión en sus sagradas y augustas funciones de bibliotecaria de aquel centro y, como de costumbre, se encrespó conmigo. Por consiguiente, los libros del Palacio Real no se protegieron entonces, y lo que pudo hacerse en aquellos días cómodamente, sin haber tenido que sacar los libros de su sitio, tuvo que hacerlo ella meses después, almacenando los volúmenes en los sótanos del Museo del Prado", en Rodríguez-Moñino, 2002: 101.

[17] En el folleto publicado por el Ministerio de Instrucción Pública dando cuenta del viaje de técnicos extranjeros se suavizó el tono, pero se seguía afirmando que la Biblioteca del Palacio Nacional estaba en la parte del edificio que daba a la línea de fuego protegida únicamente por sacos terreros. Vid. *Visita e informe de los técnicos de arte Sir Frederic Kenyon, ex director del British Museum y James G. Mann, conservador de la Wallace Collection sobre el Tesoro Artístico de Madrid y Valencia*, Valencia, 1937.

[18] Orden del general jefe Miaja al presidente de la Junta del Tesoro Artístico Nacional de 5 de septiembre de 1937 en Archivo del Museo Nacional del Prado (AMNP): Caja 135, Expte. 1, Doc. 72.

contar con la opinión favorable del presidente Roberto Fernández Balbuena. De este modo, el equipo de trabajo de la Sección de Archivos y Bibliotecas quedó integrado por José Aniceto Tudela de la Orden, José María Lacarra, Matilde López Serrano, José Vallejo Sánchez y Aurelio Garzón. La jugada de Matilde fue maestra ya que, en vez de Rodríguez-Moñiño, fue elegido responsable de la sección Lacarra, otro confidente como ella, perteneciente a la Falange clandestina (Pérez Boyero, 2010a: 271-281). Pero, ella acabó siendo el elemento más activo en Madrid para la causa franquista ya que Lacarra fue trasladado a Valencia en calidad de profesor universitario en septiembre de 1937 y, aunque regresó en la primavera de 1938, volvió a marcharse en octubre del mismo año debido a que fue movilizado militarmente.

La sospecha de quintacolumnistas infiltrados en este organismo provocó que en una de las reestructuraciones de la Junta del Tesoro de Madrid en julio de 1937 entraran a formar parte dos grabadores de la Casa de la Moneda, Ceferino Colinas Quirós como vocal y Marcos Iturburuaga Pérez como auxiliar técnico, siendo ambos tenientes del Ejército Estado Mayor Eventual y agentes del Servicio de Información Militar republicano (SIM). Ambos acabaron denunciando a sus compañeros "de pasividad intencionada, delatora de poca adhesión al régimen y a la causa", según se deduce del informe de respuesta redactado por la propia Matilde a Manuel Cardenal Dominicis, general jefe del ejército de Centro, donde también aludía a una conversación telefónica entre ambos para defenderse de dichas acusaciones[19]. En concreto, en la denuncia al SIM estos dos agentes consideraban que en la Junta existían "personas tibias, en su mayoría, al Régimen republica[no], salvo casos de honrosas excepciones encastillados en un profesionalismo que quieren hacer pasar por neutral, pero en el fondo, además de 'pancismo' es algo peor, y que aun dando como buena esta posición se necesita dar a estas Juntas las orientaciones que las circunstancias determinan"[20]. Los recelos de estos militares en el caso de Matilde López eran completamente ciertos y fundados, aparte de que ella se encargó de boicotear todas las órdenes que llegaban de Barcelona solicitando la entrega de bienes artísticos[21].

[19] Copia del Informe presentado por Matilde López Serrano, Presidenta de la Junta del Tesoro Artístico de Madrid, a Manuel Cardenal Dominicis, General Jefe del ejército del Centro, en relación a las manifestaciones realizadas sobre la Junta de Ceferino Colinas y Marcos Iturburuaga (Respuesta al SIM), Madrid, 18 de abril de 1938, en AMNP: Caja 135, Expediente 1, Documento 103.

[20] Denuncia al S.I.M., 2 de mayo de 1938 en AMNP: Caja 135, Expte. 1, Doc. 102.

[21] Copia del teletipo enviado por Ceferino Colinas y Marcos Iturburuaga al Ministro de Instrucción Pública por el que informa de que la evacuación de las obras del Museo del Prado prevista para el 1 de marzo está preparada, a la espera de recibir la orden del Ministerio, en cumplimiento de la orden dada por Matilde López Serrano, delegada del mismo. La petición había sido solicitada por el Ministerio de Hacienda desde hacía seis meses, 1 de marzo de 1939, en AMNP: Caja 135, Expte. 1, Doc. 134. Copia del oficio de Matilde López Serrano, delegada del Ministerio de Instrucción Pública, al presidente de la Junta del Tesoro Artístico de Madrid por el que notifica que no se entreguen objetos artísticos,

El Servicio de Información Militar (SIM), al mando del comandante Salvador Múgica Buhigas, se creó en septiembre de 1936 en Burgos para recoger toda la información que mandaban las tropas en su marcha a Madrid. Pero en diciembre, el Cuartel General de Franco en Salamanca se ocupó de centralizar las dos grandes redes de policía secreta del frente y de la retaguardia (Ros Aguado y Heiberg, 2016). En mayo de 1937, el coronel Ungría fue nombrado jefe de los Servicios de Información, destacando la reorganización de tres grandes secciones descentralizadas de las operaciones militares: investigación en territorio enemigo y extranjero, seguridad y orden público en vanguardia, y contraespionaje en retaguardia. En febrero de 1938 se estableció el Servicio de Información y Policía Militar (SIPM), que absorbió las funciones del SIM. Llegó a disponer de 30.000 agentes y contó con secciones en cada uno de los ejércitos. Se ocupó de dirigir y coordinar todas las redes de espionaje que actuaron en las zonas de España controladas por el bando republicano. Durante los últimos meses de la guerra y los siguientes a la finalización de la misma, el SIPM también desempeñó funciones de policía secreta pero fue disuelto en 1939. Matilde fue uno de esos agentes, uno de los centenares de los Servicios de Bonel pero el número uno en el Tesoro Artístico. Fue el agente número 181 del SIPM, según consta en la relación de recompensas del Ejército del Centro[22]. Además, Matilde tenía contacto con Antonio Luna, que colaboraba también con el SIPM, a través de Bonel.

Precisamente Matilde justificó la intensificación de sus contactos con el espionaje franquista a raíz de detectar a estos dos militares agentes del SIM republicano, aparte de las recurrentes solicitudes de obras desde el gobierno en Barcelona.

> Desde el 5 de abril [1938] hubo de asumir la dirección del despacho en la Junta, como vocal más antiguo, por ausencia temporal del Presidente de la misma [Ángel Ferrant]. Entonces y ante la presencia constante de los dos agentes del S.I.M. [Ceferino Colinas y Marcos Iturburuaga] y la ofensiva de peticiones de obras de arte que el gobierno rojo emprendió contra los depósitos de Madrid, obtuvo el contacto directo con el S.I.M.P., entrando a formar parte de él, aunque desde antiguo y por enlaces tenía relación con el mismo [el subrayado en el texto][23].

históricos y bibliográficos de los Centros dependientes de la Dirección general, sin previa autorización ni conocimiento del ministro, 27 de febrero de 1939, en AMNP, Caja 135, Expte. 1, Doc. 133. Copia del oficio de Matilde López Serrano, Delegada del Ministerio de Instrucción Pública, al Gobernador civil de Madrid y Presidente de la Junta del Tesoro Artístico de Madrid, por el que remite comunicación enviada a la Biblioteca Nacional, Academias, Museos de Madrid y el Archivo Histórico en relación a la orden de no entregar objetos artísticos, históricos y bibliográficos de los Centros dependientes de la Dirección general, sin previa autorización ni conocimiento del ministro, 3 de marzo de 1939, en AMNP, Caja 135, Expte. 1, Doc. 137.

[22] En Archivo General Militar de Ávila (AGMAV), Caja 2964, Carpeta 4, h. 7. Esta información fue facilitada amablemente por Alejandro Pérez-Olivares.

[23] Informe sobre Matilde López Serrano y su relación con el Tesoro Artístico desde 1936, pág. 2, en AMNP: Caja 135, Expte. 1, Doc. 153. Aunque está escrito en tercera persona, seguramente fue realizado

En su expediente de depuración descalificó a Colinas e Iturburuaga: "la actuación de esta pareja es lamentable para el Patrimonio Artístico de España: eran los representantes directos de Negrín, con órdenes secretas y amplísimas y con el poder sin límites del tenebrosos S.I.M."[24]. Además, a lo largo de 1938 como presidenta y vicepresidenta de la Junta de Madrid boicoteó las reiteradas peticiones de la Junta Central del Tesoro Artístico y del Ministerio de Hacienda desde Barcelona solicitando la evacuación de Madrid de obras de arte ya que, desde abril, coincidiendo con el segundo gobierno Negrín, el Patrimonio Histórico Artístico pasó a depender de esta cartera económica.

> En 1º de noviembre [1938], fué [sic.] nombrada Delegado de Bellas Artes: desde este puesto logró unificar los servicios del Tesoro Artístico y ofrecer mayor resistencia a las insistentes, reiteradas y amenazadoras peticiones de obras de arte. […] y logró conseguir una organizada, tenaz y discreta resistencia pasiva (testigos: todos los jefes de esos servicios) que se tradujo en llegar a diciembre sin que nada saliese de Madrid a pesar de nuevas órdenes. En la Junta, con todo el grupo del S.I.M.P. y compañeros, tremenda labor de resistencia y protección[25].

Incluso afirmó que cursó diversas órdenes por su cuenta y riesgo, prohibiendo la salida de obras, sin conocimiento del Ministro de Instrucción Pública, aunque reconociendo que el titular era contrario al traslado de las mismas. Su función como agente del SIPM era informar sobre la situación del patrimonio, vigilar los depósitos de obras e impedir su salida, argumentando escasez de material y de personal, presentar una resistencia pasiva encubierta a todas las disposiciones de las autoridades republicanas y boicotear el traslado de bienes a Valencia o a Barcelona facilitando que fuesen interceptadas por agentes franquistas.

> Facilitó informes sobre el Tesoro Artístico en general, en Madrid y en toda la zona roja; […] Al hacerse inminente la salida de algunas piezas muy valiosas, intervino en su paso a zona nacional […] también facilita los medios para el paso de personas a zona nacional a través de las líneas rojas.
> En 22 de febrero fué [sic.] nombrada Delegado del Ministerio en Madrid con firma delegada del Director de Bellas Artes. Con ello logró que ante el llamamiento de los reemplazos de 1925-1915 varios encargados de centros importantes (Prado, Museo Romántico, Sección de estampas de la Biblioteca Nacional) quedasen

por ella misma, ya que se parece mucho en datos y en la redacción con la declaración jurada que aportó a su expediente de depuración, coincidiendo frases y párrafos iguales. No tiene fecha, pero muy probablemente sea del 1 de abril de 1939.

[24] Declaración escrita de Matilde López Serrano en su Expediente de depuración, h. 4, en AGA, Sección Educación: Caja 31/6055.

[25] *Ibídem*, págs. 3-4.

> movilizados en sus puestos bajo la responsabilidad de aquella Delegación; logró reintegrar a sus antiguos puestos de Madrid a varios compañeros de confianza así como que todos los establecimientos tuviesen un representante que en caso de atropello pudiera paralizar o demorar tal acción; obtuvo informes importantes de tipo político; […] a pesar de haberle amenazado los agentes del S.I.M.[26].

Por todo ello se convirtió en la cabeza visible del grupo denominado "Tesoro Artístico" en el engranaje del espionaje franquista. Además, los cargos de responsabilidad que ejerció, especialmente dentro de la Junta Delegada de Incautación y Protección de Madrid, impidieron que fuera desplazada fuera de la ciudad, a diferencia de otros compañeros. Igualmente, el retraso en la evacuación de la Biblioteca de Palacio hasta expresa orden militar del general Miaja en septiembre de 1937 hizo imprescindible su permanencia en Madrid ya que la operación se demoró hasta finales de marzo de 1938. De hecho, asumió todas las responsabilidades con el consentimiento expreso del cuartel general de Franco para aumentar su capacidad de maniobra.

> […] la señorita MATILDE LOPEZ SERRANO, que actuó en relación con organizaciones afectas a esta Jefatura, entró a formar parte del Servicio Exterior dependiente de la Sección destacada del S.I.P.M. del Primer Cuerpo del Ejército, en Abril de 1938, trabajando como primer Agente del Grupo del Tesoro Artístico. Dada por esta Jefatura al Servicio Exterior de Madrid, la orden de procurar conquistar a toda costa los puestos de mandos rojos, para así aumentar los resortes del Servicio[27].

Asimismo, declararon a su favor, reconociendo su actuación a favor del "Glorioso Movimiento Nacional", los bibliotecarios funcionarios Federico Ruiz Morcuende, Ramón Paz Remolar y Federico Navarro Franco conjuntamente, el archivero auxiliar Valentín Sambricio López y Félix Magallón. Incluso Francisco Franco reconoció públicamente la labor de López Serrano en una visita al Archivo General de Simancas el 25 de septiembre de 1939.

Esta inestimable labor de información y de boicot a la política republicana avalada con numerosas pruebas por los servicios secretos franquistas posibilitó su reincorporación definitiva a su puesto en la Biblioteca de Palacio sin sanción alguna, superando el proceso de depuración en octubre de 1939. Además, tras la guerra fue recompensada por los servicios prestados a la causa franquista. En este sentido el 21

[26] Informe sobre Matilde López Serrano y su relación con el Tesoro Artístico desde 1936, pág. 4, en AMNP: Caja 135, Expte. 1, Doc. 153.
[27] Certificado de Francisco Bonel Huici con fecha de 13 de julio de 1939 incluido en su Expediente de depuración, en AGA, Sección Cultura: Caja 31/6055.

de septiembre de 1938 el Cuartel General del Generalísimo reconocía en una orden reservada los privilegios que debían reconocerse a organizaciones y agentes que habían actuado desde la zona roja en pro de la Causa Nacional, en clara alusión a las actividades desarrolladas por el SIPM, entre los encontramos a nuestra protagonista. Estos beneficios consistían en medallas y contraprestaciones económicas y profesionales (Pérez Olivares, 2017 y Pérez-Olivares y Píriz, 2018). Se les consideraba como miembros activos del Ejército a todos los efectos por sus labores de información y espionaje. Este fue el caso de Matilde López ya que poseía certificado de excombatiente desde mayo de 1940 y, por once meses de servicios especiales reconocidos en el Ejército del Centro, vinculada al SIPM, recibió la Medalla de campaña con distintivo de vanguardia y la Cruz Roja del Mérito Militar en agosto de 1949[28]. Asimismo, en agosto de 1939 consiguió un ascenso de categoría y un incremento mensual de mil pesetas, pasando su sueldo de 6.000 a 7.000 pesetas. En febrero de 1942 se le volvió a subir el salario, alcanzado las 9.600 pesetas al mes.

El grupo del "Tesoro Artístico", al igual que todos los miembros de la quinta columna, tenía como objetivo labores de espionaje, sabotaje y derrotismo. Para ello se encargaron de difundir todo tipo de bulos y falsas informaciones. En este sentido, aparte de boicotear la campaña de salvamento del patrimonio, se encargaron de desprestigiar esta labor acusando a las autoridades de pillaje, expolio y saqueo. Esta calificación delictiva fue repetida hasta la saciedad por la propaganda franquista durante y después de la guerra, llegando a formar parte del imaginario colectivo, y difundiéndose hasta la actualidad en trabajos académicos y didácticos (Almagro Gorbea, 2008a y 2008b)[29]. El caso de las monedas del Museo Arqueológico Nacional (MAN), que es lo único de todo el tesoro artístico evacuado que todavía no se ha recuperado, ha servido para despreciar toda la política de protección republicana y para definirla como un robo con violencia para lucro personal de los dirigentes republicanos. Pero, aparte de estos mitos extendidos por la dictadura franquista y remozados por publicistas e historiógrafos neofranquistas, que han contaminado a la historiografía académica, es indudable que, sin la actuación de las autoridades republicanas y el trabajo profesional de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos en la protección del patrimonio artístico, bibliográfico y documental durante la guerra, se hubiera perdido buena parte de la historia y de la cultura del país, empobreciendo a ciudadanos e investigadores, a pesar de los errores y precipitaciones que acompañaron esta operación en un contexto de necesidad y emergencia bélicas.

[28] En AGMAV, Caja 2964, Carpeta 4, h. 7.

[29] El vídeo didáctico que se expone en el Museo Arqueológico Nacional (MAN) sobre su historia, en la etapa que aborda la guerra civil incide únicamente en el expolio de las monedas, obviando el salvamento del resto de los fondos.

Existieron numerosos ejemplos de sabotaje, como el de Felipe Mateu Llopis y Felipa Niño Mas en el Museo Arqueológico, que trataron de impedir la salida de numerosas monedas; José Tudela de la Orden y Enrique Lafuente Ferrari frustraron la salida de una colección de estampas de la Biblioteca Nacional; o el de Jesús Ernesto Martínez Fernández en el Archivo de la Corona de Aragón, introduciendo Gacetas de Madrid y otras publicaciones en las cajas destinadas a evacuar la documentación (Pérez Boyero 2010b: 149-10 y 154, 2010d: 12-14). Es lógico que en la última fase de la guerra estos agentes franquistas tuviesen una resistencia mayor, envalentonados por las noticias que llegaban del frente. Pero el fracaso de esta última fase de evacuación del tesoro de Madrid también se debió a la falta de medios materiales y humanos.

La situación de Matilde mejoró notablemente con la salida del comunista Jesús Hernández del Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad y la entrada del cenetista Segundo Blanco González en abril de 1938. De este modo consiguió los cargos de delegada de Bellas Artes, primero, y delegada del Ministerio de Instrucción Pública después. Matilde era la responsable de la red clandestina de espionaje que operaba en la Junta del Tesoro Artístico. Siguiendo el testimonio de M.ª Elena Gómez-Moreno, en el seno de la Junta había "dos, al menos, agentes secretos de la 'otra España'" (Gómez-Moreno, 1995: 473-474 y 484). Álvarez Lopera consiguió identificar a Matilde López Serrano, pero no al segundo o a los otros (Álvarez Lopera, 2008: 553). Rebeca Saavedra insinuó que podía ser el propio padre de M.ª Elena, el profesor Manuel Gómez-Moreno, atendiendo a una carta secreta entre el ministro de Asuntos Exteriores franquista, el conde de Jordana, y el duque de Mamblas en febrero de 1939 (Saavedra Arias, 2016: 356-357). Pero, con toda seguridad se refería a Cayetano de Mergelina y Luna, catedrático de Arqueología, Epigrafía y Numismática en la Universidad de Valladolid, que fue auxiliar técnico de la Junta de Incautación y Protección y director del Museo Arqueológico Nacional durante la contienda. Así consta en un oficio remitido al jefe de los Servicios de Orden Público con fecha del 11 abril de 1939 donde se afirmaba que "el Sr. Mergelina, que ha venido desempeñando la Dirección del Museo Arqueológico, durante la dominación roja en Madrid con verdadero heroísmo, probada competencia y espíritu de sacrificio verdaderamente admirable. Como agente a mis órdenes del S.I.P.M. debo hacerle justicia por su ejemplar conducta"[30]. En una relación de recompensas del Ejercito del Centro figura como el agente 208 del SIPM[31]. Asimismo, en el trabajo de Francisco Gracia ya se señalaba su condición de espía infiltrado (Gracia Alonso, 2009: 122-123). Aparte de facilitar información a los franquistas sobre los movimientos de las obras, escondió piezas a la Junta solicitadas por el Ministerio

[30] Oficio remitido al Jefe de los Servicios de Orden Público el 11 de abril de 1939 en AMNP: Caja 135, Expte. 1, Doc. 143.
[31] En AGMAV, Caja 2964, Carpeta 4, h.8.

desde Valencia, y organizó la evacuación de colecciones del Museo Arqueológico como la de 2.000 piezas del numerario ibérico en enero de 1939 a través de la Torre de Hambrán, y otra de marfiles y oro que no culminó por la finalización de la guerra. Su discípulo, Gratiniano Nieto Gallo, vestido con mono y haciendo de recadero estaba afiliado a Falange Española y había participado en la organización del depósito de la iglesia de San Francisco El Grande, junto a Francisco Ordeig. Asimismo, Vidal Arroyo Medina, auxiliar técnico de la Junta del Tesoro Artístico de Madrid, también fue agente del SIPM (Pérez Boyero, 2010a: 278).

Cabe destacar que Matilde López Serrano, Luis Martínez-Feduchi, Cayetano de Mergelina y Luna, Vidal Arroyo Medina y Celestino Martín Parra, entre otros, eran miembros del "Grupo Viada", que lideraba, como su propio nombre indica, el juez Carlos Viada López-Puigcerver, una organización que, desde su constitución, dependió de la "Organización Antonio" (la de Antonio Rodríguez Aguado, y no la que Javier Cervera creía como tal liderada por Antonio Luna) y que luego pasa a ser absorbida, tras su desarticulación, en enero de 1938, por la futura "Sección Destacada SIPM del I Cuerpo de Ejército", capitaneada por Francisco Bonel[32].

También destacaron, como eficaces e incondicionales colaboradores de Matilde López, Fernando Gallego Fernández, arquitecto y representante de la Junta en el Comité de Reforma y Reconstrucción de Madrid y auxiliar en la misma desde febrero de 1937, Manuel Álvarez-Laviada y Alzueta, escultor y profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes y auxiliar de la Junta desde su creación, Pedro Blanco Suárez, director del Museo Pedagógico Nacional y vocal de la Junta desde 13 de septiembre de 1938, Ramón Stolz Viciano, pintor, secretario de la Escuela Superior de Bellas Artes y vocal de la Junta desde esa misma fecha, y Luis Alonso Rivas, administrativo desde noviembre de 1937. Además, miembros de la Falange clandestina colaboraron estrechamente con los agentes y colaboradores del SIPM como el ya mencionado Lacarra, o Antonio de la Cruz Collado, delegado de Bellas Artes camuflado en la CNT[33].

> La proximidad de las tropas libertadoras a Castellón, unido al anuncio de un cambio político en la cartera I.P. (que había de pasar a la C.N.T) motivó un

[32] Esta información procede de la Tesis Doctoral de Carlos Píriz sobre la quinta columna, que amablemente ha compartido conmigo y que será defendida próximamente en la Universidad de Salamanca: *En campo enemigo: la Quinta Columna en la Guerra Civil española (1936-1941)*.

[33] Nota sobre el personal al servicio de la Junta del Tesoro Artístico de Madrid, probablemente redactada por Matilde López Serrano, sin fecha, aproximadamente desde octubre 1938 a finales 1939: Manuel Abril, Ana María Aguilera, Luis Alonso Rivas, Manuel Álvarez-Laviada y Alzueta, Pedro Blanco Suárez, Roberto Fernández Balbuena, Alejandro y Ángel Ferrant Vázquez, Gustavo de la Fuente, Fernando Gallego Fernández, Elvira Gascón, Juan Gómez Egido, Manuel Gómez Moreno, Natividad Gómez Moreno, José Gómez Osorio, Laureano Gutiérrez Vierna, José María Lacarra de Miguel, José Sánchez García y Ramón Stolz Viciano. AMNP: Caja 135, Expte. 1, Doc. 155.

> pánico en los dirigentes del Ministerio en Madrid. El 4 de abril fueron llamados al despacho de Balbuena los hermanos Ferrant, Lafuente y Thomas Malonyay; Balbuena les notificó el peligro de corte de la carretera Barcelona Valencia y la conveniencia de marchar antes de él a Barcelona para trabajar allí junto al Gobierno. […] Nada de esto dieron a conocer al resto de la Junta pero por la indiscreción de un chófer, llegó a tener noticias de la precipitada marcha Matilde L. Serrano, quien interrogó a A. Ferrant. […] El estupor de los que quedaban en la Junta fue extraordinario. Comprendían que algo estaba sucediendo sin saber de qué se tratase. […] Ángel Ferrant iba a dejar delegada su firma de presidente de la Junta en Tomas [sic.] Malonyay, pero Matilde L. Serrano, invocando su situación de vocal más antiguo, de funcionaria del Estado y sobre todo de Española, hizo observar que ninguna de estas circunstancias concurrían en Malonyay. Por lo que rápidamente apercibido, dejó Ferrant la firma delegada en ambos, no queriendo sin duda echar sobre los hombros de Matilde, como mujer, una responsabilidad única[34].

De este modo Matilde fue tomando el control de la Junta para aumentar su capacidad de maniobra atendiendo a sus ocultos intereses. Además, para ampliar el radio de acción de su red de espionaje, viajó a Cuenca y Guadalajara en agosto de 1938, buscando colaboradores en las Juntas del Tesoro Artísticos de esas provincias como el funcionario José López de Toro en Cuenca.

Otro ejemplo de quintacolumnistas infiltrados lo representó el arquitecto Francisco Ordeig Ostembach, delegado de la Junta del Tesoro Artístico y responsable del depósito de arte instalado en la iglesia de San Francisco el Grande, y su hijo Francisco Ordeig Pastells, afiliados a Falange antes de la guerra. El 26 de mayo de 1937 fueron detenidos por el SIM junto a varios empleados y miembros de la Guardia Nacional Republicana que custodiaban las obras de arte, hasta un total de 38 personas, acusados de actividades de espionaje, connivencia con el enemigo para entregar los depósitos de arte a los franquistas, y de organizar un grupo clandestino de Falange. A la mañana siguiente también fueron detenidos otros destacados miembros de la Junta, como los hermanos Alejandro y Ángel Ferrant, y dos días después a la auxiliar de la secretaría de la Junta, Francisca Serra, debido a su estrecha amistad con Francisco Ordeig, aunque fueron puestos en libertad a los pocos días sin cargos. Pero el arquitecto Ordeig fue juzgado por espionaje y auxilio a la rebelión y estuvo encarcelado en Madrid, Valencia y Barcelona (Cervera Gil, 1998: 296-297). Se les acusaba de

> haberse constituido entre los individuos del destacamento de San Francisco el Grande y personal encargado de la custodia del Tesoro Artístico allí depositado,

[34] Informe probablemente redactado por Matilde López Serrano AMNP: Caja 135, 1, Doc. 156.

> un grupo de Falange Española, nº 15, cuya misión consistía principalmente, en cooperar con las fuerzas rebeldes a su entrada en Madrid, entregando intacto el Tesoro Artístico dicho, así como relacionarse para tal fin con aquellas fuerzas, facilitando notas o datos al campo faccioso por medio de emisoras clandestinas, y realizando en suma otros actos de inteligencia con el enemigo[35].

Tras este incidente, el depósito de obras de San Francisco quedó inutilizado y en septiembre fue evacuado por orden del general Miaja. Por esas mismas fechas estuvieron detenidos otros miembros de la Junta como Vidal Arroyo, otro agente del espionaje franquista, y José Rodríguez durante dos meses, Alejandro Martínez Pita varios meses, y Manuel Abril un único día, tras pagar una cantidad en metálico (Álvarez Lopera, 2008: 542-543 y Saavedra Arias, 2016: 86). Estas circunstancias, por un lado, crearon un clima enrarecido de desconfianza y de tensión entre los miembros de la Junta y, por otro, provocaron la entrada en julio del 37 de los agentes del SIM Ceferino Colinas y Marcos Iturburuaga para controlar el grado de adhesión y estrechar la vigilancia sobre sus compañeros, según hemos mencionado páginas atrás.

Además, si repasamos los miembros de la Junta del Tesoro Artístico de Madrid nos encontramos con un importante número de quintacolumnistas infiltrados. Matilde colaboró con el Socorro Blanco para ayudar a compañeros cesantes. Aparte de negarse a la afiliación en la sección de Trabajadores de Archivos, Bibliotecas y Museos, como extensión de la FETE de la UGT, se opuso a la inscripción de Amigos de la URSS, a pesar del requerimiento de la auxiliar Carmen Caamaño en septiembre de 1936, junto con Consuelo Vaca y José M.ª Lacarra. En ese sentido destacan sus ataques continuos a los comunistas y al presidente del Gobierno, Juan Negrín, a los que retrata como ávidos de sacar todo el patrimonio bibliográfico y artístico para su venta y pérdida, frente a su labor encomiable por salvarlo, boicoteando las órdenes del Ministerio. Por el contrario, alabó la labor de anarquistas, muchos falangistas camuflados, y la de Julián Besteiro por su papel en la Junta de Defensa de marzo de 1939. Durante el golpe de Estado del coronel Segismundo Casado, que ella calificó como "semana comunista", permaneció en el Palacio de Bibliotecas y Museos, sito en el número 13 de la calle Serrano, hasta que el 28 de marzo "tuve el honor de izar la bandera nacional en los balcones del Palacio (…) y de gritar hasta quedar sin voz ¡Viva España! ¡Arriba España!". En este mismo sentido insistió Valentín Sambricio, funcionario auxiliar de la Inspección de Archivos y miembro de la Hermandad de Cautivos por España. En su declaración ante el juez instructor Miguel Gómez del Campillo, relató que cuando se hizo cargo del Palacio de Bibliotecas y Museos el 28 de marzo, junto con sus compañeros de escuadra de la 13 Bandera de Falange clandestina de Madrid, se encontró en el edificio ocupado por "la Policía Militar de Vanguardia, con todos los

[35] Causa 1344 instruida contra Francisco Ordeig y otras 35 personas más por adhesión y auxilio a la rebelión en AHN: FC-Causa General, 50, Expte. 45, h. 4.

componentes del grupo "Tesoro Artístico" con la documentación que los acreditaba de agentes del S.I.P.M., siendo recibido por la Srta Matilde López Serrano y demás compañeros, brazo en alto y al grito de ¡Arriba España!" [36].

Su labor como agente del SIPM está detrás de su readmisión temporal como funcionaria antes de la resolución definitiva de su expediente de depuración en abril del 39, a pesar de haber participado en la salvaguarda del patrimonio bajo el gobierno republicano. El hecho de haber pasado la guerra en Madrid ya era algo sospechoso para las autoridades franquistas.

ANTE UN CONSEJO DE GUERRA FRANQUISTA

A pesar de los notables esfuerzos realizados a favor de la causa franquista Matilde López se vio involucrada en un consejo de guerra en 1939, aunque salió absuelta[37]. Fue un proceso colectivo, donde aparte de ella se juzgó a otras treinta personas por los desmanes ocurridos en Palacio durante la contienda, en concreto sobre la desaparición del relicario, del chinero y otros objetos de valor. Fue denunciada por Francisco Fernández Téllez, responsable de la conservación de la Armería de Palacio, que le acusaba, junto a Gómez Egido y a Rufo Jiménez, de todas las tropelías cometidas. Pero ella se defendió alegando que el chinero y relicario estaban en otras dependencias ajenas a su lugar de trabajo, aparte de que desde la primera decena de noviembre de 1936 se le negó el acceso a Palacio. Ella achacó estos lamentables incidentes a la columna Mangada y al Segundo Cuerpo del Ejército, que se alojaron en la biblioteca de Palacio al quedar militarizado en las primeras semanas de guerra. Además, en su declaración del 11 de octubre de 1943 alegó su papel como agente del SIPM:

> Con la anuencia de la Autoridades de la Zona nacional fue nombrada Agente del Tesoro Artístico en la zona roja y debido a eso y por ser su misión la custodia de los objetos valiosos que se encontraban en la Biblioteca de Palacio, no se ausentó de sus funciones por poder atender mejor así a las necesidades del servicio y de paso cumplir ordenes [sic.] recibidas de la Zona Nacional. Que la dicente ha sido propuesta para varias recompensas por la gestión desarrollada durante el dominio rojo y al propio tiempo le han sido otorgadas varias condecoraciones por dicha actuación.

Igualmente en los informes de la Guardia Civil de junio de 1940, Matilde figuraba como una persona afín a la causa franquista:

---

[36] Declaración escrita de Matilde López Serrano de 6 de octubre de 1939, h. 6 y declaración de Valentín Sambricio de 30 de octubre de 1939, h. 2 en su Expediente de depuración en AGA: Sección Educación: Caja 31/6055.

[37] En Archivo Histórico de Defensa (AHD): Causa 24548, Caja 3255/1.

> antes y durante el Glorioso Movimiento Nacional, sus ideas han sido de tendencia derechista, en el periodo rojo se sindicó a la C.N.T,: en la dominación roja, ejerció el cargo de Delegada de Bellas Artes y miembro de la Junta de Incautación: su conducta fue intachable así como sus antecedentes: sus manifestaciones siempre versaron a favor de la Causa nacional no habiendose [sic.] significado en nada, merece buen concepto y es persona de orden.

Tampoco encontraron antecedentes en los informes de la Causa General, de noviembre de 1942, ni en el fichero de procedimientos en trámites y sentenciados de la Auditoría de Guerra de junio de 1939.

Asimismo, contó lo sucedido con la caja fuerte de la biblioteca de Palacio para eludir responsabilidades en la desaparición de los valiosos tesoros, adjuntando el acta de la apertura obligada del 22 de julio de 1937, que recogió el contenido de la misma y que fue entregado al teniente de carabineros, Félix Herrera Recalde, en presencia de Gómez Egido, delegado del Patrimonio de los Bienes de la República, y del portero de la biblioteca, José Tormo.

> Libro de Horas, llamado Isabel la Católica, manuscrito del siglo XV con miniaturas flamencas; encuadernación de zapa negra con placas y escudos esmaltados en blanco, rojo y verde sobre oro; (Escudo y doce placas en cada cubierta, once en la lomera y dos broches); rota la encuadernación de piel por la doblez de la tapa posterior; 219 x 148, en un estuche de tafilete rojo con cifra de Fernando VII.-Otro Libro de Horas manuscrito y del siglo XV, con miniaturas flamencas y encuadernación posterior de concha calada; broches y cantoneras de plata (falta uno de los broches); 96 x 70 cm.-Guía ilustrada de la Exposición Universal de Barcelona de 1888…texto de Juan Valero de Tornos. Barcelona. G. de Grau y Cª. Dedicada a la Reina Regente. Piel de Rusia con gran placa de plata cincelada y dorada con monograma y corona de oro, rubíes, esmeraldas, diamantes y perlas; 237 x 158 mm.- Constitución de la Monarquía Española. Madrid: Imprenta Nacional: 1857. Regalada a Alfonso XII. Encuadernación con cubiertas de oro con esmeraldas, brillantes, rubíes y la inscripción ALFONSO; 154 x 100 mm. en estuche de piel blanca[38]

[38] Continuación del acta de apertura de la caja fuerte de la Biblioteca de Palacio: "Aderezo compuesto de setenta y dos monedas de oro romanas (Aureos [sic.] Imperiales) engarzados sobre moldura moderna, también de oro imitando el gusto romano. Regalo de la Reina María de Rumanía a la que fué [sic.] de España Dª Victoria Eugenia. Consta de las siguientes piezas: dos de cinturón, dos pendientes, una diadema, un collar, dos pulseras y un gran alfiler. -Medalla de oro representando el Calendario Azteca y Piedra del Sacrificio, orlada de esmeraldas; 32 mm de diametro [sic.]. -Medalla de oro con la Virgen del Perpetuo Socorro, orlada de brillantes; 28 mm de diametro [sic.]; en el reverso lleva la inscripción "Alfonso XII=12=VI=1927=Granada". Placa de onix [sic.] enmarcando medalla de oro, conmemorativa de la Exposición Internacional de Barcelona; orla de brillantes así como el monograma real y la inscripción BARCELONA 1929; 116 x 85; en un estuche de madera de raíces [sic.]. -Cajita oval de plata cincelada con corona y fecha "14=2=926", conteniendo dos medallas de oro del Cristo de la Salud; la cajita de 46x34 y las medallas de 19 mm. de diámetro".

En su declaración escrita en octubre de 1939 del Expediente depurador también comentó lo sucedido. Argumentó que se vio obligada a sacar los tesoros de la caja, tras negarse en ocasiones anteriores aduciendo desconocer la clave y no poseer la llave, pero finalmente fue forzada con un cerrajero. Primero, fue el Ministerio de Instrucción Pública el que solicitó el contenido de la caja, pero ella eludió la petición argumentando que el Patrimonio de la República no estaba bajo la jurisdicción de ese Ministerio. Luego fue el Ministerio de Hacienda el que insistió en la entrega de obras y consiguió hacerse con su contenido para su envío a Valencia[39]. Después, los *Libros de Horas* pasaron a la Caja General de Reparaciones, pero fueron devueltos a la Junta Central del Tesoro Artístico el 27 de julio de 1938. Según Matilde el único libro que acabó en Ginebra fue el de Isabel la Católica, aunque realmente era el de Juana Enríquez. Pero en el inventario ginebrino figuran otros dos *Libros de Horas* sin identificar (Pérez Boyero, 2010d: 17-19)[40]. Ella achacó este penoso proceso a un incidente que tuvo a fines de 1938 con el subalterno de la Armería, que la denunció en represalia a que fue recriminado por ella misma y por Gómez Egido al violentar una cerradura para hacerse con una máquina de escribir de la Biblioteca de Palacio. Finalmente, con las pruebas y méritos de guerra aportados su causa fue sobreseída provisionalmente el 16 de junio de 1944.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Matilde López Serrano fue una profesional eficaz en la defensa y protección del patrimonio bibliográfico y documental durante los primeros meses de la guerra civil, y tuvo un destacado papel en la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico desde su creación, ocupando incluso distintos cargos de responsabilidad en la Junta Delegada de Madrid. Pero al mismo tiempo fue la máxima responsable del espionaje franquista en el Tesoro Artístico. A lo largo de la contienda pasó de la desafección a convertirse en un agente del SIPM en abril de 1938, aunque colaboraba activamente desde diciembre de 1937 con este servicio de espionaje. Anteriormente, en febrero de 1937, fue una de las impulsoras del Sindicato Único de Técnicos de la CNT, que se convirtió en refugio de elementos antirrepublicanos, en contraposición al Sindicato de Trabajadores de Archivos, Bibliotecas y Museos de la UGT. De este modo, primero se relacionó con elementos quintacolumnistas hasta convertirse en una pieza del engranaje franquista infiltrado en la política cultural del Estado republicano. De hecho, llegó a ser delegada de Bellas Artes y delegada del Ministerio de Instrucción

[39] Declaración de Matilde López Serrano, h. 3. en AGA, Sección Educación: Caja 31/6055.
[40] Matilde incluso le dedicó un estudio a este famoso libro años después: López Serrano, 1987.

Pública en Madrid. Aparte de pasar toda información importante sobre cuestiones artísticas y bibliográficas, boicoteó las decisiones de las autoridades como el traslado de los fondos de la Biblioteca de Palacio en octubre de 1936 o el envío de otras obras de arte a Barcelona. Aparte de la figura central de Matilde López, por estas páginas desfilan otros profesionales partidarios del bando franquista que contribuyeron a la resistencia pasiva y al boicot de las decisiones de las autoridades republicanas. Esta situación revela las dificultades y trabas a las que tuvo que enfrentarse la política de defensa y protección del Tesoro Artístico debido al alto grado de infiltración del espionaje y de la quinta columna franquistas entre el personal de archivos, bibliotecas y museos.

OBRAS CITADAS

ALMAGRO GORBEA, Martín (2008a): "El expolio de monedas de oro del Museo Arqueológico Nacional y la política de la II República Española de protección del patrimonio histórico", en Alfonso BULLÓN DE MENDOZA y Luis TOGORES (coords.): *La República y la Guerra Civil: Setenta años después*. Madrid, Universidad CEU San Pablo/Actas, págs. 243-305.

——— (2008b): "El expolio de monedas de oro del Museo Arqueológico Nacional en la Segunda República", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo CCV, Cuaderno I, págs. 7-72.

ÁLVAREZ LOPERA, José (1982): *La política de bienes culturales del Gobierno republicano durante la Guerra Civil española*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2 vols.

——— (2008): "Ángel Ferrant en la Guerra Civil", *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario, págs. 535-555.

——— (2008): "La protección de los archivos y bibliotecas en el Madrid de la Guerra Civil", *Cultura Escrita y Sociedad*, 6, págs. 150-183.

——— (2009): "La Junta del Tesoro Artístico de Madrid y la protección del patrimonio en la guerra civil", en Isabel ARGERICH y Judith ARA (eds.): *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid,

Instituto del Patrimonio Cultural de España/Museo Nacional del Prado, págs. 27-62.

BAHAMONDE MAGRO, Ángel y CERVERA GIL, Javier (1999): *Así terminó la Guerra de España*. Madrid, Marcial Pons.

BLANCO, Carmen (2006): "Vida e morte de Juana Capdevielle", *Vermellas, Unión Libre, Cuadernos de Vida e Culturas*, 11, págs. 13-21.

BLASCO GIL, Yolanda (2010): "Millares Carlo en el exilio", *Cuestiones Pedagógicas*, 20, págs. 161-179.

CABAÑAS, Miguel (2007): *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*. Madrid, Ministerio de Cultura.

CERVERA GIL, Javier (1998): *Madrid en guerra: la ciudad clandestina, 1936-1939*. Madrid, Alianza Editorial.

GALÁN ORTEGA, José (2016): *En el corazón de una república amenazada. Francisco Pérez Carballo, memoria y biografía*. Madrid, Biblioteca Nueva.

GÁLLEGO RUBIO, María Cristina (2010): *Juana Capdevielle San Martín. Bibliotecaria de la Universidad Central*. Madrid, Universidad Complutense.

GARCÍA-ALIX, Carlos (2007a): *El honor de las injurias: busca y captura de Felipe Sandoval*. Madrid, T Ediciones.

——— (2007b): *El honor de las injurias*, Documental, No hay penas.

GARCÍA JURADO, Francisco (2008): "Los estudios de filología clásica" en *La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid en la Segunda República. Arquitectura y Universidad durante la Segunda República*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Ayuntamiento de Madrid/Ediciones de Arquitectura, págs. 297-305.

GÓMEZ ANDRÉS, Antonio (2013): *Teresa Andrés. Biografía*. Valencia, PUV.

GÓMEZ-MORENO, Elena (1995): *Manuel Gómez-Moreno Martínez*. Madrid, Fundación Ramón Areces.

GRACIA ALONSO, Francisco (2009): *La arqueología durante el primer franquismo (1936-1939)*. Barcelona, Edicions Bellaterra.

LÓPEZ SÁNCHEZ, José María (2006): "El exilio científico republicano en México: la respuesta a la depuración", en Luis Enrique OTERO CARVAJAL (dir.): *La destrucción de la ciencia en España. Depuración universitaria en el franquismo*. Madrid, Editorial Complutense, págs. 177-239.

LÓPEZ SERRANO, Matilde (1987): *Libro de Horas de Isabel la Católica*. Madrid, Patrimonio Nacional.

MANCEBO ALONSO, María Fernanda (1991): "La Universidad en el exilio. El Estado franquista editor pirata (1939-1945), en Juan José CARRERAS ARES y Miguel Ángel RUIZ CARNICER: *La universidad española bajo el régimen de Franco*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, págs. 159-196.

MARTÍNEZ RUS, Ana (2012): "La represión cultural: libros destruidos, bibliotecas depuradas y lecturas vigiladas", en J. ARÓSTEGUI (coord.): *Franco: la represión como sistema*. Barcelona, Flor del Viento, págs. 365-415.

——— y SIERRA BLAS, Verónica (2012): "Libros culpables: hogueras, expurgos y depuraciones. La política represiva del franquismo, 1936-1939", en Antoni SEGURA, Andreu MAYAYO, A., y Teresa ABELLÓ (dirs.): *La dictadura franquista. La institucionalització d'un règim*. Barcelona, Centre d'Estudis Històrics Internacionals. Pavelló de la República/Universitat de Barcelona, págs. 143-157.

——— (2014): *La persecución del libro. Hogueras, infiernos y buenas lecturas*. Gijón, Trea.

——— (2016): "De quemas y purgas. El bibliocausto franquista durante la Guerra Civil", en *Bulletin Hispanique,* Université Michel de Montaigne, 181(1), págs. 177-194.

——— (2017): "No solo hubo censura: la destrucción y depuración de libros en España (1936-1948)", en *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 5, págs. 35-65.

——— y PÉREZ-OLIVARES, Alejandro (2018): "Libros incautados, infiernos vigilantes. La biblioteca del Archivo de la Cruzada y el Boletín de Información Antimarxista (1936-1948)", en *Represura. Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro*, 3, http://www.represura.es/represura_3_nueva_epoca_2018.pdf

MORENO VILLA, José (1976): *Vida en claro. Autobiografía*. México, FCE, (orig. de 1944).

PÉREZ BOYERO, Enrique (2005): "El archivo de la Biblioteca Nacional: fuentes documentales para el estudio de los archivos, bibliotecas y museos españoles durante la guerra civil", *Biblioteca en guerra*. Madrid, págs. 167-196.

——— (2010a): "José María Lacarra, un archivero en la Guerra Civil española", *Huarte de San Juan. Geografía e Historia*, 17, págs. 257-291.

——— (2010b): "El Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos y la protección y evacuación del patrimonio histórico en la España republicana", en Arturo COLORADO CASTELLARY (ed.): *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, págs. 125-159, también en http://eprints.sim.ucm.es/12430/1/007Perez.pdf.

——— (2010c): "La protección y evacuación del patrimonio bibliográfico de la Biblioteca Nacional de España", en Arturo COLORADO CASTELLARY (coord.): *Arte Salvado: 70 aniversario del salvamento del patrimonio artístico español y de la intervención internacional*. Madrid, Ministerio de Cultura, págs. 48-53.

——— (2010d): "Notas y documentos sobre la protección y evacuación del patrimonio documental y bibliográfico durante la Guerra Civil Española" en *Manuscrt. Cao. Revista de Manuscritos Literarios e Investigación*, 9, págs. 2-38.

PÉREZ-OLIVARES GARCÍA, Alejandro y PÍRIZ, Carlos (2018): "¿La guerra ha terminado? Beneficios y recompensas en el Madrid de posguerra" en *IX*

Encuentro Internacional Investigadores del Franquismo, 80 años del Guerra Civil Española. Granada, Fundación Estudios Sindicales y Cooperación de Andalucía/Consejería de la Presidencia, Administración Local y Memoria Democrática, págs. 121-130.

PÉREZ-OLIVARES GARCÍA, Alejandro (2017): "La identidad de la Victoria: recompensas y disputas en la sociedad posconflicto de Madrid" en *La Victoria bajo control: orden público y orden social en el Madrid de posguerra (1939-1948)*. Madrid, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, págs. 295-332.

PÍRIZ, Carlos (2016): "Miedo: reflexiones teóricas y metodológicas sobre la Quinta Columna en la ciudad de Madrid", en Daniel OVIEDO SILVA y Alejandro PÉREZ-OLIVARES GARCÍA (coords.): *Madrid, una ciudad en guerra (1936-1948)*. Madrid, La Catarata, págs. 73-96.

RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, Rafael (2002): *La vida y la obra del bibliófilo y bibliógrafo extremeño D. Antonio Rodríguez-Moñino*. Madrid/Mérida, Editora Regional de Extremadura/ Beturia.

ROS AGUADO, Manuel y HEIBERG, Morten (2006): *La trama oculta de la Guerra Civil. Los servicios secretos de Franco*. Barcelona, Crítica.

SAAVEDRA ARIAS, Rebeca (2016): *Destruir y proteger. El patrimonio histórico-artístico durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Santander, Ediciones Universidad de Cantabria.

SEGUÍ I FRANCÈS, Romà (2010): "Teresa Andrés Zamora (1907-1946): el compromiso social y político como arma de cultura", *MEI*, II época, vol. 1, 1, págs. 35-58.

SALAVERRÍA, Ramón (ed.) (2007): *Tomás Navarro Tomás, ciudadano TNT*. Consejería de Cultura de Castilla-La Mancha.

Secuelas y epílogos de la censura editorial. El caso de Gabriel García Badell

Sequels and Epilogues to Book Censorship. The Case of Gabriel García Badell

Olga PUEYO DOLADER

Resumen: Este trabajo tiene un doble objetivo: mostrar la incidencia de la censura editorial en el tardofranquismo y analizar las expectativas que su desaparición generó en la narrativa de la Transición. Para ello, me centro en las cuatro novelas de Gabriel García Badell que quedaron finalistas del premio Nadal a lo largo de la década de los setenta. En la primera parte, me ocupo del secuestro de *De Las Armas a Montemolín* y analizo los aspectos más polémicos que suscitaron las tachaduras en *Las cartas cayeron boca abajo*. En el segundo apartado, contextualizo *La zarabanda* y *Nuevo auto de fe* a la luz de la censura experimentada en sus dos novelas anteriores, pues ambas constituyen una fértil impugnación literaria del fenómeno censorio.

Palabras clave: Censura editorial, Tardofranquismo, Transición, Gabriel García Badell, Premio Nadal, *De Las Armas a Montemolín*, *Las cartas cayeron boca abajo*, *La zarabanda*, *Nuevo auto de fe*.

Abstract: This article has a two-fold objective: to show the impact of editorial censorship in late Francoism and to analyse the expectations that its abolition generated in the narratives of the Transition years. To this purpose, this work focuses on four novels by Garbriel García Badell that became nominated for the Nadal literary award in the seventies. The first part discusses the sequestration of *De Las Armas a Montemolín,* and examines the most controversial aspects that prompted significant deletions in *Las cartas cayeron boca abajo*. The second part contextualizes *La zabanda* and *Nuevo auto de la fe* in relation to the censorship exercised on his two earlier novels, since both later novels constitute a creative literary challenge to the censoring phenomenon.

Keywords: Editorial censorship, late Francoism, Spanish Transition, Gabriel García Badell, Nadal literary award, *De Las Armas a Montemolín*, *Las cartas cayeron boca abajo*, *La zarabanda*, *Nuevo auto de fe*.

INTRODUCCIÓN

Autor poco conocido por los lectores actuales, Gabriel García Badell (Madrid, 1936-Canfranc, 1994) acertó a tejer un corpus narrativo que, con voz propia, indaga en el carácter existencial del ser humano. De las dieciséis novelas publicadas, once vieron la luz durante la década de los setenta, resultando así un período clave en su producción[1]. Un lapso de tiempo crucial para la sociedad española que fue vivido como un revulsivo tanto en la esfera político-social como en la creación literaria. En política, son los años finales de la dictadura franquista y de transición hacia la democracia. Coyuntura que, en el campo de las letras, se articula entre la pervivencia de la censura editorial y la libertad cultural que inaugura la entrada en vigor de la Constitución en diciembre de 1978. En el ámbito narrativo, el umbral de los setenta se caracteriza por un forzado experimentalismo, aunque pronto dejará paso a una novelística en la que, fuera del realismo convencional, la anécdota cobra de nuevo relieve. En esta recuperación del gusto por contar, manifiesta en variedad de tendencias, se sustentarán los dos rasgos que, desde la mitad del decenio y coincidiendo con la muerte del dictador, describen el mundo del libro: estabilización y sesgo comercial.

El intenso ritmo de trabajo que suponen sus publicaciones en esa década se vio recompensado con su reiterada condición de finalista en el Nadal. En cuatro ocasiones resultó finalista estricto (1970, 1972, 1977 y 1979) y una quinta, en 1973, quedó en tercer lugar. Una clasificación respetable que, si bien resultó inicialmente una ventaja, pues hizo de Destino su editorial de referencia y un buen reclamo comercial para su obra, acabó entrañando cierto desengaño a medida que los años se sucedían y sobre su nombre pesaba la categoría de segundón. Para un escritor que intentaba desarrollar su carrera literaria en Zaragoza, lejos de Madrid y Barcelona, polos de producción editorial del momento, su insistencia en el galardón tiene ribetes de desafío literario y debe calibrarse en el terreno de la repercusión nacional del premio y de las amplias posibilidades de traducción que abría.

Contaba con un solo libro en el mercado cuando quedó segundo en la edición de 1970 con *De Las Armas a Montemolín*, tras el prestigioso Jesús Fernández Santos. Jugar el papel de rival literario frente a la nombradía del premiado no podía ser mejor augurio en los inicios de su carrera. En la convocatoria de 1979, la novela *Nuevo auto de fe* fue también finalista tras la estela de un autor conocido, Carlos Rojas Vila. Pero esta vez la correlación de fuerzas había cambiado. A finales de la década, García Badell

[1] Para profundizar en el autor y su obra, véase Pueyo Dolader (2018a).

no era ya un autor novel. Contaba con diez títulos y había obtenido el premio de periodismo Ramón J. Sender en su edición de 1975, convocado por el vespertino zaragozano *Aragón Exprés*[2]. En 1978, su talla como escritor se había visto revalidada por su presencia en el programa de TVE *Los escritores*[3].

A alcanzar este prestigio literario había contribuido de forma indudable la cita asidua con el Nadal. El jurado lo aupó a finalista en la edición de 1972 y *Las cartas cayeron boca abajo* quedó en segundo lugar en competición con *Groovy*, firmada por el periodista José María Carrascal. En la convocatoria de 1977, García Badell volvía a rozar el premio con su novela *La zarabanda*, pero fue José Asenjo Sedano el galardonado con *Conversaciones sobre la guerra*.

Este carácter de contendiente a lo largo de los años setenta ha sido siempre lo más destacado de su trayectoria. Unas veces como marca literaria: "Eterno finalista de los grandes premios literarios nacionales. Contra lo que pudiera pensarse, lo que ocurre es que a los editores que convocan premios literarios les interesa la presencia de este escritor y saben de antemano que la obra de G. Badell está vendida"[4]. Otras, aludiendo desde dentro a los entresijos de un jurado que fue demorando *sine die* la distinción perseguida: "[García Badell] es de los que tienen solo confiados valedores o detractores furiosos, todos emplazándole para la próxima novela. Lo del esperado mañana, para decirlo con Lope" (Masoliver, 1985).

Si me he detenido precisamente en los libros que concurrieron al premio es para resaltar el efecto y la posterior derivación que la censura obró en ellos. *De Las Armas a Montemolín* fue secuestrado y su autor procesado. *Las cartas cayeron boca abajo* salió con tachaduras en veintitrés páginas. De la mediatización de ambas novelas doy cuenta en un primer apartado; en un segundo capítulo, pongo el foco en cuáles fueron las expectativas narrativas del autor una vez desaparecida la censura. Y así como la autocensura es indicativa de hasta qué punto la represión cultural activó en los escritores resortes de encubrimiento (Abellán, 1980), en el caso de García Badell, la composición de *La zarabanda* y de *Nuevo auto de fe* responden a una suerte de desquite simbólico.

---

[2] Pese a la referencia regional del periódico convocante, esta cuarta edición tuvo particular relevancia. Aprovechando el segundo viaje a España de Ramón J. Sender, el galardón que lleva su nombre fue entregado por el propio escritor el día 29 de mayo de 1976. La presencia del exiliado levantó expectación y los medios nacionales se hicieron eco del premio (*La Vanguardia Española*, 1976).

[3] Mario Antolín Paz incluyó a García Badell en el que sería su último programa, emitido por la primera cadena el lunes 4 de septiembre a las 20 horas. En su cita semanal, *Los escritores*, con el "espíritu de dar a conocer a los escritores e intelectuales silenciados durante el franquismo" (Rodríguez Pastoriza, 2010: 31), acercó a los telespectadores figuras hasta entonces ignoradas por la pantalla.

[4] La cita forma parte del encarte que anuncia el programa *Los escritores*, *La Vanguardia*, 3 de septiembre de 1978, pág. 58.

I. LA CENSURA DEL TARDOFRANQUISMO

En este primer bloque manejo tanto la documentación depositada en el Archivo General de la Administración (AGA) como la correspondencia propia del autor. Al igual que los expedientes elucidan el funcionamiento de la censura editorial, las numerosas cartas conservadas por García Badell permiten evaluar el asunto desde la perspectiva de los afectados y son un testimonio imprescindible para trazar una panorámica completa sobre los condicionantes del mundo del libro. La prensa constituye también una fuente de información necesaria, pues su rastreo alumbra en ocasiones aspectos ignorados.

DE LAS ARMAS A MONTEMOLÍN: HISTORIA DE UN SECUESTRO JUDICIAL

Con la concisión que el asunto y el momento exigía, la prensa dio noticia del secuestro de *De Las Armas a Montemolín* a finales de 1971 y del posterior procesamiento del autor. Igualmente, las cabeceras nacionales y regionales informaron de las diferentes fases del proceso y, en junio de 1972, divulgaron la anulación de la causa y el levantamiento del secuestro. Como anota Rojas Claros (2017), *De Las Armas a Montemolín* fue uno más de los libros denunciados tras el cambio de gobierno de 1969, bajo control de Carrero Blanco, aunque sí resultó llamativo que fuese retirada de las librerías una novela favorecida en el Nadal[5].

Acogiéndose a la Ley de Prensa e Imprenta de 1966 (LPI), que había supuesto la supresión de la censura previa, la obra fue presentada directamente a depósito el 30 de octubre de 1971[6]. Los informes de lectura existentes coinciden en el carácter ofensivo del texto respecto a la moral y la religión; se destacan también ciertas observaciones irónicas sobre el Estado, las instituciones y los gobernantes y puntuales alusiones contrarias al bando nacional durante la guerra[7]. Materias especialmente sensibles para el régimen y que, desde los inicios de la censura, respondían a los esquemáticos interrogantes que encabezaban los informes de lectura (Abellán, 1980: 19).

[5] Abellán (1980: 214) relata cómo el color político de la editorial disponía la reacción de los censores, que, en el caso de Destino, era siempre de respaldo.

[6] La documentación que cito pertenece al Archivo General de la Administración (AGA). Caja 3 (50) 73/01289. Expediente 10455-71.

[7] Estas últimas menciones se encuentran en las páginas 9 y 10. Corresponden íntegramente al poema de Miguel Labordeta, "Un hombre de treinta años pide la palabra", que antecede a la novela a modo de epígrafe. La necedad del lector es manifiesta, pues el poema pertenece al libro *Epilírica* (1961) y fue incluido posteriormente en *Punto y aparte. Antología poética* (1967), volumen que de forma expresa se cita.

La libertad de expresión que la LPI decía garantizar quedaba sujeta en su artículo 2.º a las leyes vigentes y a imprecisos conceptos como "verdad", "moral", "defensa nacional", "orden público", "respeto a las Instituciones", etc.:

> La libertad de expresión y el derecho a la difusión de informaciones reconocidos en el artículo 1º 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 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.

La abstracción y generalidad que estas nociones encierran permitieron a los censores señalar líneas y párrafos que consideraban lesivos. Partiendo de que únicamente existía una verdad ideológica, uno de los informes, datado el 3 de noviembre de 1971, advierte de que "aparecen frases reticentes sobre nuestro Estado con pretendida ironía respecto al Régimen, que sin llegar por ello a verdadero delito, sí son lo suficientemente evidentes para advertir la intención de ridiculizar las Instituciones". Con la misma fecha, otro lector deja igualmente constancia de las referencias contra "los gobernantes del régimen actual".

Unido a estos reparos políticos, el informe del 5 de noviembre destaca cómo "la obra toda ella se presenta con matiz contrario a las buenas costumbres y moralidad haciendo un elogio o canto de las más bajas pasiones, a la prostitución; […] y una irreverencia hacia la existencia de Dios, y cuanto representa la moral católica". A juicio del firmante, la novela "incurre en una responsabilidad penal clara y que corresponde a los tipos penales del artículo 431 y 432" y, de modo más discutible, al artículo 239. De acuerdo con el Código Penal revisado en 1963, el artículo 431 afecta a las ofensas contra las buenas costumbres y el 432, al quebrantamiento de la moral pública por medio de la imprenta[8]. Pese a que se trata de presupuestos variables, sujetos a cambios en el tiempo y en las sociedades, no hay duda de que en el contexto político-religioso de la dictadura, y dada la confesionalidad del Estado, las buenas costumbres y la moral caen dentro del ámbito de la moral católica[9]. El artículo 239 se

[8] Decreto 691/1963, de 28 de marzo, por el que se aprueba el "Texto revisado de 1963" del Código Penal. *BOE*, 84.

[9] Aunque se refiere a la prensa periódica, véase en Gómez-Reino (1972: 154-155) la convergencia entre moral católica y confesionalidad del Estado.

refiere al delito de blasfemia que, tomado por su lado sagrado, remite igualmente al catolicismo que impregnaba la vida civil del Estado.

Observaciones tan precisas, unidas a la brevedad de la nota y omitiendo las páginas censurables, contrastan con los dos informes anteriores fechados el 3 de noviembre. En estos, en los que el detalle de lo reprensible es prolijo en la enumeración de páginas, se considera inaceptable el depósito del libro y se apela a la intervención de la Justicia. Se trata sin duda de lectores avezados en el rastreo de materia punible, pero sin la formación jurídica que ampara al redactor del último informe. Como han señalado Abellán (1978) y Muñoz Soro (2008), la doble vía administrativa y judicial que se abrió tras la ley de 1966 había incrementado los contactos entre la censura y los jueces para tratar de garantizar resoluciones favorables. Así, a tenor de lo consignado en el compendio relativo a *De Las Armas a Montemolín* de enero de 1972: "Los informes de los lectores de Ordenación Editorial, coincidentes con el del Fiscal Sr. Herrera [sic], fueron desfavorables", no es descabellado atribuir al fiscal Fernando Herrero Tejedor el informe en el que se citaban los artículos infringidos.

Este señalamiento penal motivó los dos escritos, fechados el 6 de noviembre y firmados por el director general de Cultura Popular y Espectáculos, Enrique Thomas de Carranza. El dirigido al fiscal de prensa de la Audiencia Territorial de Madrid es una notificación de la denuncia cursada. El otro, acogiéndose al artículo 64 de la LPI sobre el secuestro de publicaciones, va dirigido al juez especial de prensa, decano de los de Madrid, y en él se comunica, "a efectos de un posible secuestro", la tirada y la dirección de los talleres gráficos. Por razones de competencia, se derivó judicialmente a Barcelona, sede de la editorial y lugar de impresión.

Al no hacerse "uso del secuestro previo administrativo", como consta en la documentación del expediente, Destino comenzó a distribuir el volumen. En Zaragoza, los primeros quinientos ejemplares se agotaron rápidamente[10]. Por la correspondencia mantenida entre el autor y el editor, es evidente que ambos sopesaban el peligro de un secuestro. Ante la eventualidad, García Badell urgía a la editorial a un trato preferente: "Si hay alguna posibilidad de que el libro sea retirado en un tiempo no muy largo, lo que sería conveniente es que en este período de tiempo estuviese a disposición del público e incluso promocionarlo de alguna manera"[11]. Posiblemente esta circunstancia condicionó la distribución en otras ciudades y, así, García Badell lamenta que las librerías Aguilar de Madrid desconozcan el libro; en el caso de

[10] El dato numérico está extraído de la copia de la carta de Gabriel García Badell a José Vergés, fechada el 13 de noviembre de 1971.
[11] Ibíd.

Barcelona, donde solo algunas disponen de ejemplares, los propios libreros achacan la falta de existencias a razones de censura[12].

La novela mereció la atención de la prensa con anterioridad al secuestro. Dos días antes de la clausura del diario *Madrid* el 25 de noviembre, Alberto Míguez (1971) se ocupaba de *De Las Armas a Montemolín* en el suplemento cultural. También los periódicos zaragozanos (*Heraldo de Aragón*, *Aragón Exprés*, *Amanecer*) dieron cobertura a la novedad editorial[13]. Entrevistas en los medios y la publicación en prensa de fragmentos antecedieron a la presentación que tuvo lugar el 17 de diciembre en unos conocidos almacenes comerciales de la ciudad. En su sección habitual en *Heraldo*, Luis Horno Liria (1971) reseñó la novela dos días después.

Los rumores sobre el secuestro no tardaron en aparecer y *Heraldo de Aragón* insertó una breve nota con la orden judicial[14]. Dada la habitual colaboración entre los diferentes organismos del ministerio, este recorte de prensa se conserva en el expediente de la novela y procede de los servicios informativos de la Dirección General de Prensa. Posiblemente, el traslado de la denuncia a la fiscalía de Barcelona había interrumpido la comunicación fluida entre censores, jueces y fiscales en Madrid. De no ser así, difícilmente se explica la nota fechada el 4 de enero de 1972 en la que, entre otras actuaciones posteriores al depósito, se incluye el siguiente comentario: "Si posteriormente se ha efectuado el secuestro de la obra, tal como se anuncia en la prensa, ha de ser secuestro judicial, ordenado por el citado Juzgado especial de Prensa de Barcelona, de cuya circunstancia no existe noticia oficial en la Sección de Ordenación Editorial".

Y si la prensa fue entonces la única fuente para el servicio censor, también en mi caso sigue siendo la única referencia. Al no conservar la familia ningún documento relativo a la causa, y puesto que todas las indagaciones que he llevado a cabo en distintos archivos judiciales han resultado de momento infructuosas, las fechas de las diferentes fases del sumario proceden de diversas cabeceras. En breves notas se informa del procesamiento del autor el 2 de febrero de 1972 y de la libertad provisional decretada por el juez bajo fianza de cien mil pesetas; de la denegación de un escrito de reforma al auto y de la aceptación, en cambio, de un recurso de apelación ante instancias superiores. La crónica más extensa y detallada proviene, obviamente, de la revista *Destino*, una vez resuelto el caso de forma favorable para el escritor y la editorial. Y es que, con la ley de 1966, las editoriales eran responsables subsidiarias de los delitos, además del daño económico que la inmovilidad de los ejemplares les ocasionaba: "A nosotros, después de la retirada de los ejemplares de la novela y de la

[12] Copia de la carta de Gabriel García Badell a José Vergés, fechada el 17 de diciembre de 1971.
[13] El análisis de la obra, así como una valoración de la crítica, en Pueyo Dolader, 2017.
[14] "Por vez primera, secuestro de una novela", *Heraldo de Aragón*, 22 de diciembre de 1971, pág. 5.

declaración ante el Juzgado, no nos han dicho nada más pero el perjuicio que nos han causado es también considerable"[15].

Según el relato del semanario (D., 1972), el fiscal de Barcelona apreció un delito inicial de escándalo público en *De Las Armas a Montemolín*, obra que debía ser "secuestrada e intervenida". Conforme a este dictamen, el Juzgado Especial de Prensa e Imprenta de Barcelona acordó el secuestro de los ejemplares[16], así como la aprehensión de las planchas y moldes, el 15 de diciembre de 1971. Las inculpaciones se incrementaron en el procesamiento, ya que, entre los delitos que figuran en el auto, la revista recoge "los de ultraje a la religión católica, blasfemia, ofensas a las autoridades, escándalo público y una ofensa a la ciudad de Zaragoza en su totalidad". Para refutar estos cargos, el recurso presentado por Manuel Jiménez de Parga aportó numerosos ejemplos de textos clásicos con elevado contenido erótico, "así como juicios de valor sobre personas e instituciones mucho más severos que los suscritos por el escritor". El 25 de mayo, los magistrados de la Audiencia de Barcelona, sección primera, Casto Fernández Fresneda, Rodolfo Soto Vázquez y Vicente Navarro Verdejo, aceptaron, en contra de la fiscalía, las tesis del abogado y acordaron dejar sin efecto el procesamiento y levantar el secuestro.

Otro de los recortes aportados por la Dirección General de Prensa al dosier de la censura proviene del diario *Pueblo*[17]; en él se entrecomillan los artículos 209, 239, 244 y 431 vulnerados por la novela. El 209 recae en el escarnio contra la religión católica y el 244 atañe a las injurias contra la autoridad. La referencia a estos artículos tipifica las infracciones enumeradas por la revista *Destino* y remite a los criterios que Abellán (1980) señaló como inspiradores de la censura: religión, instituciones y principios ideológicos franquistas y moral sexual. A falta de poder localizar y acceder al sumario completo, queda sin caracterizar en el articulado esa ofensa total a la ciudad.

Durante la dictadura, el poder trató de impedir aquellos textos que menoscabaran su existencia. A través de leyes y criterios normativos, más o menos arbitrarios, la censura editorial negaba la libertad de expresión y cercenaba los discursos literarios que rompían con el modelo de "comunidad cultural" promovido por el franquismo (Larraz, 2014). La pretendida libertad que afirmaba la ley de 1966 se veía negada por el procedimiento sancionador que, contra cualquier atisbo de crítica, promovía tanto la Administración como la Justicia. En esta tesitura, las gestiones eran el pan de cada día al que recurrían autores y editores para sacar adelante un libro. En la novela que nos ocupa, sería interesante conocer los ejemplos

[15] Carta de José Vergés a Gabriel García Badell, fechada el 24 de febrero de 1972.
[16] En los sueltos de diferentes medios se precisa que se trata del Juzgado 18.
[17] "García-Badell, procesado", *Pueblo*, 16 de febrero de 1972.

literarios aportados por Jiménez de Parga como argumentario. Un ejercicio metaliterario al que los abogados, curtidos en estas lides, recurrían para rebatir inmoralidades, ofensas religiosas e injurias; y al que también contribuyeron los autores fiscalizados[18].

Cuando el 2 de junio de 1972 se hizo pública la resolución de la Audiencia de Barcelona, habían transcurrido exactamente cuatro meses desde que se procedió judicialmente contra el autor, y casi seis desde la retirada del libro. Como era usual tras este tipo de actuaciones, la libre circulación de la novela fue acompañada de un gran éxito comercial y, en el mes de diciembre, la editorial comunicaba al autor que procedía "a realizar una nueva edición"[19]. En abril de 1973, en el trabajo rutinario de los censores, todavía hubo ocasión de efectuar una última nota relativa al libro. El asunto se cerró con un documento resumen de lo acontecido, incluyendo la resolución favorable del proceso y el final de la incautación.

La excepcional promoción del libro resarcía de las inquietudes sufridas, aunque para el autor se abría un incierto horizonte. Su nombre al pie de un original podía resultar un freno a los editores; y en el caso de apostar por García Badell, como hiciera de nuevo Destino con *Las cartas cayeron boca abajo*, el depósito directo quedaba descartado.

LAS CARTAS CAYERON BOCA ABAJO: UN TEXTO POLÉMICO

Alrededor de dos años transcurrieron entre el cierre de *Las cartas cayeron boca abajo* y su publicación. Datada en Huesca el 22 de noviembre de 1971, en fechas cercanas al secuestro de su anterior novela, este mal pronóstico se agravó con el procesamiento del autor en febrero de 1972 y, de algún modo, anticipaba el rigor que sufriría el libro. Y ciertamente, la sombra de la censura planeó ya en las primeras tentativas de publicar *Las cartas cayeron boca abajo*. El primer sondeo con la editorial Cunillera resultó negativo:

> Recibimos en su oportunidad su obra, "LAS CARTAS BOCA ARRIBA" y lealmente después de leída con el mayor interés, la consideramos aparte de sus calidades literarias, impublicable en las circunstancias y régimen de política del libro actual del Ministerio de Información.

[18] Como ocurrió a otros escritores (Arnau i Segarra, 2007: 86), la viuda de García Badell recuerda el constante rastreo de obras literarias en busca de citas que respaldaran los pasajes reprobados en la novela.

[19] Carta de José Vergés a Gabriel García Badell, fechada el 4 de diciembre de 1972.

> Son muchos los años tratando con este Organismo y prescindiendo de lo ocurrido en su anterior obra, "De las armas a Montemolín", esta nueva novela si se edita sin pasar por Censura, en consulta voluntaria, sería retirada como la anterior.
>
> Cubrir ese trámite por otro lado no tiene objeto. Su suerte sería un rotundo No[20].

Tan categórico dictamen contrasta con los razonamientos que el mismo editor esgrime en una anterior carta, en la que anima a García Badell a remitirle su novela:

> Para nosotros eternos luchadores con nuestra querida "Censura" o actualmente "Orientación Bibliográfica" será un placer presentar y defender su nueva novela si creemos que puede hacerse después de ser leída personalmente por el que suscribe.
>
> Tenga en cuenta estimado amigo que desde que apareció la Ley de Prensa, los escritores tienen facultad de editar los libros bajo su responsabilidad y de vez en cuando ocurren cosas como la sucedida con su novela de Las Armas a Montemolín.
>
> Nosotros tenemos la "rara costumbre" de considerarnos todavía "menores de edad" y creo que sabiamente nos acogemos a "la consulta voluntaria", significa esto que les traspasamos la responsabilidad de que ellos decidan por nosotros si es editable o no una obra.
>
> Este procedimiento les crea sin duda grandes problemas en caso de negativa total, tienen que contestar por oficio diciendo NO y crea que esto les cuesta bastante hacerlo.
>
> Suponiendo que digan NO viene el tira y afloja y el resultado final suele ser "silencio administrativo" con lo que queda salvado todo el articulado de nuestra ordenación para publicar libros[21].

La alusión a la minoría de edad, ligada a la de consulta voluntaria, no deja de ser en este caso un argumento retórico. La ley de 1966 obligaba a los editores a registrarse en un censo *ad hoc*, un requisito sin el cual la consulta voluntaria se convertía en obligatoria, y del que el Ministerio se sirvió como herramienta de control al demorar las inscripciones. Cuando Cunillera escribe esta carta, no constaba aún como editor en el registro. Hasta unos meses después no obtendrá el número definitivo; un proceso largo, "han tardado más de un año en decidirlo", por el que accedía a una nueva situación no exenta de obligaciones: "Jurídicamente tengo ya una calificación

[20] Subrayado en el original. Carta de Antonio Cunillera Melero a Gabriel García Badell, fechada el 8 de febrero de 1972. El libro aparece nombrado como "Las cartas boca arriba" en estas primeras gestiones.
[21] Carta de Antonio Cunillera a Gabriel García Badell, fechada el 18 de enero de 1972.

responsable"[22]. Al igual que la mayoría de agentes implicados en la edición, salvo un puñado de autores y editores, ya en la fase final del régimen, embarcados en resistir contra viento y marea (Larraz, 2014: 40), Cunillera percibía la censura como algo inevitable. Así, sin acritud, considerando el trámite pura formalidad, dejando entrever márgenes negociables en caso de desaprobación, aceptando el silencio administrativo como mal menor, asoma en su carta toda una serie de consideraciones representativas del posibilismo de la época; posiblemente fundado en su dilatada carrera profesional: "Es cierto que Editorial Cunillera, S. L. es nueva pero no el hombre que la rige que lleva 31 años en libros"[23]. Un lapso de tiempo que abarca desde los inicios de la posguerra y que le permite sobrellevar la censura como un condicionante histórico.

La concluyente opinión de editorial Cunillera respecto a *Las cartas cayeron boca abajo* coincidió en el mes de febrero con el procesamiento del autor por *De Las Armas a Montemolín*. Se abría para García Badell un periodo azaroso, con la única certidumbre de que su próximo libro sería inspeccionado a fondo por el ojo censor. En ese contexto, intenta dar viabilidad al proyecto en Destino. Aunque no hay constancia de la carta enviada, la respuesta de Vergés, quien parece conocer el contenido de la novela, desvincula el Nadal de presiones de cualquier tipo, incluida la censura:

> Con respecto a su nueva novela LAS CARTAS BOCA ARRIBA era muy evidente para mí que nunca la censura la dejara pasar así que no me extraña la actitud de la Editorial que quería publicarla. Con respecto a la posibilidad de presentar este libro al Premio Nadal lo dejo totalmente a su criterio. Nosotros leemos siempre los libros sin pensar nunca en la comercialidad ni en la censura. Si el libro lo merece lo premiamos y basta. Ya me informará sobre lo que decide.
>
> Con respecto a lo que me dice Vd. de publicar su libro fuera de España yo esperaría primero un poco hasta ver qué resolución toman en el asunto de la novela secuestrada. Las cosas pueden variar mucho si le levantan a Vd. el proceso[24].

La disposición de García Badell a buscar cauces en el exterior se confirma también en la correspondencia. Siguiendo el camino de muchos escritores, ofrece a la mexicana Joaquín Mortiz su última novela, "que lleva por título LAS CARTAS BOCA ARRIBA, y cuyo argumento se refiere a la vida castrense durante el periodo

[22] Carta de Antonio Cunillera a Gabriel García Badell fechada el 31 de mayo de 1972.
[23] Carta que dirige a Gabriel García Badell con fecha de 22 de abril de 1972. En la misma misiva hace constar que, inicialmente, había trabajado en Sociedad General Española de Librería (SGEL); más tarde, fue gerente de Euroamérica S. A. durante diez años; y, finalmente, actuó doce años en calidad de gerente general de Edaf.
[24] Carta citada, fechada el 24 de febrero de 1972.

de la guerra civil en el frente de Huesca. Sé que aquí cualquier alusión al ejército será prohibida inmediatamente, y en mis circunstancias más aún". La carta denota apasionamiento por su reciente carrera literaria. Así, a la intranquilidad que le suscita la censura en España, añade su temor ante el grave obstáculo que supondría una denegación: "Considerando que soy funcionario del estado [sic], si la censura declarase prohibida una obra mía no podría publicarla luego en el extranjero" [25].

Finalmente, la decisión de optar de nuevo al Nadal no pudo ser más conveniente. García Badell volvía a quedar finalista; *Groovy*, de José María Carrascal, fue premiada con cuatro votos a favor en la última votación.

MANIOBRAS EN LA OSCURIDAD

Todos los autores que intentaron publicar durante la dictadura conocen cómo determinados temas, y sobre todo enfoques, constituyen rompientes insalvables a la mirada del censor; su destino es el rechazo explícito en forma de tachaduras, denegaciones o secuestros. Frente a estos escollos, las providencias tomadas por escritores y editores; y ahí es donde conceptos como autocensura, componendas e influencias aportan la medida del fenómeno. A ellos paso a referirme siguiendo como fuente la correspondencia personal del autor.

Tras el fallo de la noche de Reyes, surge ya en las primeras cartas el modo de proceder ante el ineludible filtro:

> Con respecto a la censura yo también creo que su libro no tiene nada de censurable en cambio si [sic] creo que hay algunas frases —absolutamente imprevisibles, ya que la censura lo es por definición— que podrían llegar a dar muchas molestias. Creo pues sinceramente que es mejor que mandemos las pruebas a censura previa una vez compuesto el libro. Creo que reflexionándolo bien será Vd. también de esta misma opinión[26].

Sin referirse a lo ocurrido con el anterior libro, el criterio de Vergés para remitirse al dictamen de la consulta voluntaria está ligado a los caprichosos criterios que rigen la censura. Y aunque desconozco el contenido de las cartas enviadas por García Badell, en las respuestas del editor se adivina la ligereza con la que el autor pretende saltarse los requerimientos del órgano censor:

> Creo que sería un grave error enviar a censura previa los ejemplares que nosotros tenemos y luego hacer el libro con el original recortado que Vd. me remita. Piense

[25] Ambas citas pertenecen a la copia de la carta dirigida por Gabriel García Badell a Joaquín Mortiz, fechada el 17 de mayo de 1972.
[26] Carta de José Vergés a Gabriel García Badell fechada el 11 de enero de 1973.

> que una vez terminada la edición de la obra nosotros debemos volverla a presentar a control de censura y se podrían molestar mucho y seguramente tendríamos grandes dificultades si vieran que el original presentado no corresponde al de censura previa.
>
> Por todo ello creo que es conveniente que enviemos a censura las galeradas de la novela, como hacemos habitualmente confiando en que los cortes que puedan hacer no sean excesivos ni modifiquen la estructura del libro. Tenga en cuenta que Vd. difícilmente pasará desapercibido y que las sanciones que puedan producirse a partir de ahora afectarían tanto a Vd. como a nosotros. Espero que, previa reflexión de este asunto, sea Vd. de la misma opinión que yo y hagamos las cosas con la mayor prudencia posible[27].

La mesura de Vergés, consciente del peligro de desafiar a los censores, contrasta con la artimaña que propone el escritor. Sin duda, su reciente condición de finalista había borrado todas aquellas dudas y reparos que, hacía pocos meses, le empujaron a dirigirse a la editorial Mortiz. Pero ¿qué pensar de esa mención al original recortado? Aunque con demasiada frecuencia los editores se anticipaban a la labor censora sugiriendo a los autores la poda de los pasajes que consideraban más conflictivos, el cotejo de la correspondencia apunta a la necesidad de abreviar el volumen.

Así, ya en la primera misiva tras el veredicto, Vergés alude a cómo la extensión de la novela había lastrado la consecución del galardón: "Todo el jurado estuvo de acuerdo en que "LAS CARTAS BOCA ABAJO" era un libro de gran calidad literaria, mucho mejor que su anterior y seguramente hubiera merecido el Premio de haber tenido Vd. en cuenta que el libro es demasiado largo". Un análisis que parece atender solo a "un punto de vista puramente literario. Comprenda Vd. que difícilmente un Jurado puede premiar un libro del que previamente se discute ya la necesidad de quitar cien páginas"[28]. Guiado por esta observación, García Badell se apresta a perfilar el texto: "Veo que ha hecho una buena labor en el libro y que [h]a suprimido setenta u ochenta páginas, cosa que creo será muy beneficiosa. También era necesaria la supresión y unificación del número excesivo de espacios en blanco"[29]. Hechas las modificaciones, también el autor se muestra satisfecho:

> Estoy contento por haberme dejado guiar por Vd. con la obra LAS CARTAS CAYERON BOCA ABAJO, en la cuestión de las páginas que sobraban hasta entonces el libro no era perfecto y ahora casi lo es… Además era tan fundamental como eso la supresión de espacios innecesarios que —al contrario de lo que podría

[27] Carta de José Vergés a Gabriel García Badell, fechada el 26 de enero de 1973.
[28] Esta y la anterior cita pertenecen a la carta enviada por José Vergés a Gabriel García Badell, fechada el 9 de enero de 1973.
[29] Carta de José Vergés a Gabriel García Badell, fechada el 6 de febrero de 1973.

> parecer— alargaban la lectura lo que daba la sensación al lector de repetición innecesaria (al acabar un capítulo entraba en otro que era igual…)[30].

A principios de mayo, Destino envía las galeradas a consulta voluntaria y García Badell comienza a pulsar la maquinaria de sus relaciones. El contacto es José María Ruiz Gallardón. El editor, que conoce bien la aleatoriedad con que actúa la censura, duda entre la recomendación o la espera, y deja la gestión de los plazos a criterio del autor:

> Las pruebas para censura las he enviado hoy a Madrid a nuestra casa Iber-Amer para que las entregue en el Ministerio el próximo lunes.
>
> Me llamó hoy D. José M.ª Ruiz Gallardón interesándose por el libro y quedamos [en] que yo le enviaría a él un juego de pruebas para que juzgue el libro antes de hablar con Sánchez Bella si es necesario. Estas galeradas se las remito hoy por recadero urgente.
>
> Todo está listo ahora para la prueba de la Censura y no hay más que tener paciencia y esperar. Yo no sé si recomendar el libro enseguida o esperar que [sic] es lo que dice la Censura. La Censura es siempre imprevisible y a lo mejor aprueba el libro sin tachaduras pero también es posible que lo destrocen. Dejo en sus manos la actuación a seguir en este caso[31].

Una vez leída la novela, la percepción de Ruiz Gallardón sobre el asunto es "que se puede negociar con la censura y que por consiguiente no sería aconsejable ahora la retirada de la misma. Parece prudente esperar a ver que [sic] va ocurriendo en los servicios de Ministerio y a la vista de todo ello actuar en consecuencia. Te tendré al corriente de cuanto vaya sabiendo"[32]. Coincidente en el tiempo, y confirmando la peor de las conjeturas barajadas por Vergés, la edición fue desaconsejada el 24 de mayo. Como generalmente sucedía, Destino solicitó una nueva lectura que reconsiderara la medida, ruego que en realidad velaba la disposición del autor a aceptar posibles tijeretazos. A la postre, la novela será aceptada con tachaduras:

> Celebro mucho la solución que hemos conseguido con "LAS CARTAS CAYERON BOCA ABAJO" ya que en definitiva lo que han sacado es de poca importancia y el libro queda casi íntegro. El peligro de la supresión total de la novela era muy grande y creo que ha sido una buena política la de tener paciencia y esperar que el asunto se resolviera por los medios burocráticos normales. A veces

[30] Copia de la carta de Gabriel García Badell a José Vergés, fechada el 14 de marzo de 1973.
[31] Carta de José Vergés a Gabriel García Badell, fechada el 4 de mayo de 1973.
[32] Carta de José María Ruiz Gallardón a Gabriel García Badell, fechada el 23 de mayo de 1973.

> una excesiva presión de influencias es peligroso [sic]. Así lo pienso yo con mi vieja experiencia de 30 años de tratar con la Censura[33].

Sin embargo, mientras Vergés está convencido de haber ganado la mano usando de la discreción, para García Badell no hay duda de que han sido las hábiles maniobras de Ruiz Gallardón las que han salvado el libro. Así, una vez publicada la novela, el escritor le envía un ejemplar y le revela su gratitud: "Has sido tu [sic] el que me lo ha sacado a flote de la censura. Se [sic] que te debo a ti esta publicación y si no estaría en el cesto de los papeles"[34]. Ruiz Gallardón acusará recibo: "Mil gracias por tu libro. Debía publicarse y se ha publicado, a mí no me debes nada"[35].

GARCÍA BADELL ACUSA

El recorrido de una novela premiada viene marcado por la nueva edición de la convocatoria; cuando *Las cartas cayeron boca abajo* pudo salir a la luz, un nuevo galardón se había publicitado en las páginas de la prensa. En el retraso anidaba, qué duda cabe, el carácter polémico del texto, unido al encasillamiento que su anterior novela le había reportado. El propio escritor menciona en una entrevista (Alperi, 1974) cómo el procesamiento por *De Las Armas a Montemolín* determinó el modo de proceder con el siguiente libro: "Tuve que quitar, en la presentación a la censura, 40 páginas, y aun así, luego ésta me quitó 20, así que la novela aparece con 60 páginas menos". ¿Plasma esta referencia a la autocensura la verdadera naturaleza de los consejos del editor previos a la consulta voluntaria? La conclusión resulta aventurada si atendemos a las cartas cruzadas entre autor y editor ya mencionadas y en las que se informa de una excesiva longitud del texto.

Conjeturas aparte, lo que resulta indiscutible es que las imposiciones del aparato censor necesitaban del concurso de los autores, quienes se debatían entre asumir unas supresiones que mutilaban sus textos, guardar la novela en un cajón o editar en el extranjero. Una decisión difícil en la que factores como la libertad de expresión y la dignidad del creador se enfrentaban a la voluntad de labrarse una carrera literaria. Disyuntiva que atenazó a la gran mayoría de escritores bajo el franquismo y que desvirtuó el canon de la literatura española durante la vigencia de la censura (Larraz, 2014).

El segundo gobierno de Adolfo Suárez propició el fin del Ministerio de Información y Turismo y el traslado de sus competencias al Ministerio de Cultura.

---

[33] Carta de José Vergés a Gabriel García Badell, fechada el 31 de julio de 1973.
[34] Subrayado en el original. Copia de la carta enviada por Gabriel García Badell a José M.ª Ruiz Gallardón, sin fecha.
[35] Carta de José M.ª Ruiz Gallardón a Gabriel García Badell, fechada el 31 de enero de 1974.

Alentado por la desaparición de la censura editorial, García Badell aprovechó uno de sus artículos para denunciar la perversión que durante años impuso la censura en el panorama literario. Por la herida aún abierta, supuran las componendas y la mixtura de la obra (García Badell, 1977):

> Recuerdo que intenté sacar a la luz "Las cartas cayeron boca abajo". El editor que preveía la demanda judicial, hizo pasar el libro por censura. Naturalmente se recibió el oficio desaconsejando que se llevaran las cosas más adelante. Sin embargo ya se sabe que en los sistemas totalitarios cabe la negociación, nada es firme, usted quita esto y cambia el libro de forma maniquea, hace que el protagonista se arrepienta, donde dice [sic] digo digo Diego, los buenos son malos y los malos buenos […]. Al final el texto no tenía nada que ver con el original, no sé si había ganado o perdido, lo que sí puedo decir es que no era mío. Se trataba de una obra mixta, con todos los caracteres del mestizaje más absoluto, corregida personalmente por el Director de Cultura Popular, a la sazón, Don Ricardo de la Cierva.

No acierta García Badell con el titular de la Dirección General de Cultura Popular. La designación de Carrero Blanco como presidente del Gobierno en junio de 1973 había supuesto la sustitución de Sánchez Bella por Fernando Liñán a la cabeza del Ministerio y el nombramiento de Manuel Blanco Tobío al frente de la dirección general. Cuando el 13 de julio se autoriza la publicación de la novela con supresiones es Blanco Tobío quien ostenta el cargo. Un puesto en el que permanecerá hasta su nombramiento como director general de Prensa. Ricardo de la Cierva ocupó la plaza vacante desde octubre de 1973 hasta noviembre del año siguiente.

Es posible que el error derive del cierre del expediente de censura. El 26 de enero de 1974 el volumen impreso es presentado de nuevo a la Sección de Ordenación Editorial para que el organismo compruebe que las supresiones señaladas se han llevado a cabo. El 30 del mismo mes la novela es aceptada, y al día siguiente se emite la resolución con el siguiente membrete: "Cumplidos los requisitos del Depósito previo a la difusión, exigido por el artículo 12 de la vigente Ley de Prensa e Imprenta". No obstante, la mención a Ricardo de la Cierva permite pensar en la Sección de Estudios de la Guerra de España, dependiente de la Secretaría Técnica del MIT. Esta sección, creada por Fraga Iribarne en 1965, fue el instrumento destinado a fijar el discurso oficial sobre la guerra civil y, en ese sentido, se aplicó también a revisar la ortodoxia de los textos literarios (Larraz, 2014: 124). Y aunque no hay constancia de que De la Cierva se ocupara del libro, parece lógico que esta novela, que pone en cuestión la moralidad de la guerra, pasara por sus manos.

QUIEBRA LITERARIA

La búsqueda de sentido, la duda constante sobre los ideales que mueven a uno y otro bando a enfrentarse, la responsabilidad de quienes azuzan las hostilidades, el sufrimiento y la muerte como único saldo a evaluar; todas estas cuestiones se incardinan en *Las cartas cayeron boca abajo* tratando de dar respuesta a la interrogación que abre el libro: "¿En qué lado estaba la verdad en la contienda sobre la guerra civil?"[36].

Puesto que la victoria de los sublevados y la Dictadura legitimaron el conflicto, convirtiendo en monopolio literario las tesis de los vencedores, la censura se mostró siempre suspicaz al tratamiento de la contienda. La novela fue presentada a consulta voluntaria el 7 de mayo de 1973[37]. Asignada al lector número 12 por el jefe del Negociado de Lectorado, la propuesta de denegación está respaldada por un informe que destaca cómo "el estilo y la orientación de la novela es negativo [sic], triste, amarga, antimilitarista, irreverente y hasta blasfema en ocasiones. Se reduce el Alzamiento a una guerra civil en la que todo da igual y es lo mismo, practicamente [sic], en un lado o en otro"[38]. Así, el 24 de mayo, fue remitida a Destino la tarjeta desaconsejando la edición.

Tal y como anticipó Ruiz Gallardón en su carta, había llegado el momento de las negociaciones. El 5 de junio, la editorial solicita una nueva lectura "por creer que, suavizando determinados pasajes y efectuando alguna supresión, puede ser autorizada su publicación". Esta vez el encargo recayó en el lector número 6, el militar Luis Martos Lalanne, censor de gran rendimiento en la primera mitad de los setenta y al que Larraz describe como "atrabiliario, rústico, cerril y dogmático" (2014: 96). Martos considera el texto repleto de obscenidades e irreverencias, y sus mayores reparos se centran en la equívoca perspectiva que el libro aporta sobre el conflicto: "La novela tiene un tono que no nos gusta porque no habla en tono rojo, pero tampoco en tono nacional sino en un tono amorfo, indeciso, fluctuante, que se presta a mil interpretaciones"[39]. Su propuesta, firmada el 14 de junio, insiste en la denegación, aunque ofrece como alternativa la autorización con tachaduras en treinta y dos páginas.

¿Cuáles fueron los aspectos más polémicos de la novela? El examen de las partes censuradas permite establecer tres ejes fundamentales en torno a la sexualidad, la

[36] Para el análisis de la novela, véase la edición actual (Pueyo Dolader, 2018b).
[37] Toda la documentación que se cita en AGA, fondos 03.050, signatura 73-03091-05521.
[38] Puede verse el informe en la edición crítica de la novela (García Badell, 2018).
[39] Informe de lectura incluido en la edición crítica (García Badell, 2018).

religión y la guerra[40]. Dentro del exiguo marco moral católico, la censura percibió siempre el erotismo como un estímulo indecente. Se consideraban inapropiadas las relaciones prostibularias; igualmente, cualquier mención a los genitales masculinos y femeninos, la representación de escenas carnales y la utilización de un lenguaje grosero y soez. Una de las pocas anotaciones al margen que aparece en las galeradas depositadas en AGA señala específicamente el carácter pornográfico de un pasaje.

La religión y todo lo que pudiera contravenir la doctrina, los sacramentos, el respeto a Dios, a lo sagrado y a sus ministros resultaba también un ámbito incuestionable. No debió de resultar fácil para los censores qué podar en un texto que, refugiado en la ironía de multiplicidad de voces, menosprecia la devoción y critica el tradicionalismo de la Iglesia. A la postre, las supresiones se simplificaron en la excéntrica figura de Orencio Lanaja y su grotesca identificación con Dios redivivo.

Pero fue la visión de la guerra lo que promovió un mayor número de tachaduras. Ya a lo largo de la contienda, pero sobre todo desde 1939, la historiografía oficial procuró la uniformidad de los discursos, y la literatura no fue ajena a esa legitimación del régimen. La acción de la novela se localiza en Huesca y se circunscribe a los veinte meses en los que la ciudad permaneció cercada por las tropas republicanas, con limitados apuntes retrospectivos al Frente Popular y una última parte de carácter epilogal que recoge hechos posteriores. Parodia de la barbarie, la guerra, personificada en los huéspedes de la Pensión Civil, está tratada como un contratiempo que apenas altera el ritmo de la vida. En la ciudad, los bancos siguen funcionando, los clientes frecuentan los bares y ni siquiera las fiestas patronales se suspenden. Las idas y venidas al frente se convierten en algo rutinario, un quehacer en el que solo cambian los útiles de trabajo. Ciertamente desmitificadora, el descrédito abarca a los representantes de ambos bandos, incide en la caducidad de las ideologías y en una condena de la violencia. Si la elección de un marco doméstico personaliza el conflicto e introduce el cainismo como motivo, el tono sarcástico del discurso determina además la ambigüedad de la novela. ¿Con quién quedarse, cuando ningún personaje de este reducido espacio ficcional presenta valores positivos?

De las tachaduras efectuadas por Martos, especialmente intolerante en materia sexual, un tercer censor mantiene aquellas que constituyen una ofensa religiosa, "particularmente las que juegan con el nombre de Dios dado a uno de los protagonistas y, en consecuencia, con los atributos divinos, lo que lleva a grave irreverencia". En cambio, se muestra más permisivo en las cuestiones eróticas: "Creo que podrían reducirse a br[e]vísimas tachaduras de frases los pasajes eróticos de las págs. 36, 45, 56. Y que serían autorizables las d[e] erotismo m[á]s tenue y bastante compensado

[40] Para percibir las alteraciones textuales véase la reciente edición en la que se restituyen los pasajes suprimidos (García Badell, 2018).

literariamente de las págs. 61-65, 95". En cuanto a la visión de la guerra, le "parecen especialmente recusables referencias a 'fusilamientos' —que parecen hechos por los rojos— por su especial crueldad y deshumanización".

La dureza de la escena apuntada por el censor señala el camino emprendido hacia una flexibilización de la ortodoxia retórica. En la década de los sesenta, novelas como *Un millón de muertos* daban paso a miradas más neutrales, una equidistancia que se convertiría en bondad política en consonancia con los XXV Años de Paz franquista. Este nuevo cauce abierto por Gironella en su trilogía fue una más de las fisonomías adoptadas por el régimen que, sin embargo, mantuvo su intransigencia con aquellas novelas que abordaban el conflicto desde el lado republicano, como *Las últimas banderas*, premiada con el Planeta 1967. La narrativa del momento alardea de tono imparcial, sin jactancia por parte de los vencedores, frente a importantes enmiendas en la "literatura de y sobre vencidos" (Larraz, 2014, 129).

En este contexto, la saña republicana que tanto molesta al tercer censor —hay pasajes con monjas violadas, ejecuciones de civiles y quema de iglesias— se muestra acorde con el tablero político del tardofranquismo. Lejos quedaba ya la narrativa de posguerra que demonizaba al enemigo y lo hacía partícipe de las mayores vilezas. Disidencia y oposición son los nombres claves del momento, sobre todo para las figuras discrepantes, inspiradas en la democracia cristiana italiana, que se ven como una posibilidad de futuro al régimen.

Finalmente, el 13 de julio la novela fue autorizada con tachaduras en veintitrés páginas[41]. García Badell, como tantos escritores, asumió la penosa tarea de recortar su libro. Una traición íntima que no solo sojuzgaba la esencia misma del creador; el dirigismo cultural degradaba también a los lectores y podía incluso menoscabar el libro. Conocedor de estas dificultades, el crítico José Domingo (1974) insinúa el carácter polémico de *Las cartas cayeron boca abajo* como único motivo para el retraso de la edición:

> [La novela] ha tardado más de un año en recorrer el trecho que va de la censura a las prensas y desde éstas a la calle. Al parecer el proceso ha sido laborioso y mucho nos tememos que haya producido irreparables perjuicios a un texto que roza a menudo e incide con singular desparpajo y aun desfachatez en temas que todavía son tabú en nuestro sistema social.

[41] Véase el documento con la relación de páginas censuradas (García Badell, 2018).

II. HACIA LA LIBERALIZACIÓN CULTURAL

Como intelectual comprometido, García Badell enjuició la labor de la censura en términos políticos, entendiéndola como un instrumento de represión cultural. El significativo lema "Los ex-combatidos", encabezando el artículo ya mencionado (García Badell, 1977), precisa la configuración bimembre de la sociedad tras la guerra: los vencedores, excombatientes; y los vencidos. Un término este último muy amplio que engloba no solo a los muertos, a los exiliados, a los que combatieron en defensa de la República, sino también a los más jóvenes, a quienes la dictadura condicionó en su experiencia vital: "Éramos muchos los excombatidos sin fusiles que vivíamos al completo desamparo, y que formábamos parte de una generación perdida". Esta sensación de orfandad, que vivieron muchos escritores nacidos inmediatamente antes o durante la guerra, es testimonio del vínculo conflictivo que se da entre individuo e historia en el contexto sociopolítico del franquismo.

Rota cualquier filiación con la generación anterior, sin referentes ideológicos, artísticos y filosóficos que pudieran conectar con la práctica intelectual de preguerra; aislados de los valores que desde la II República venían elevando la vida civil; la libertad de opinión estrechamente vigilada; supeditados a una política del libro que expurgaba bibliotecas y prohibía la difusión de libros; atenazados por la censura y ejercitados por ello en la autocensura; los autores vieron condicionados durante mucho tiempo su quehacer, alumbrando sus obras desde los márgenes del sistema.

Uno de los argumentos predilectos de quienes han tratado de minimizar los efectos de la censura ha consistido en reducir su incidencia al dato cuantitativo. De esta manera, Martínez Cachero (1985: 11) valoró cómo el final de la censura oficial "no trajo consigo el esperado o prometido florecimiento ya que (como era dado suponer) no existían aquellas novelas de subido mérito que tantos autores mantenían guardadas de la ira censorial; la marcha del género, superados desencantos y exageraciones, ha sido (y continúa siéndolo) normal, sin ruptura". Ciertamente, tras la dictadura, la cultura española se incorporó paulatinamente a la normalidad de los países de su entorno, pero no hay duda de que el largo periodo de excepcionalidad sufrido dejaba su huella.

La literatura española de la posguerra resultó desvirtuada; a los originales que nunca se publicaron hay que sumar la transformación que las tachaduras imprimían en los textos, las negociaciones humillantes entre autores y censores y, sobre todo, la autocensura. Un mecanismo de coerción, tan sutil que apenas deja rastro, que obligó a los autores a marginar planteamientos temáticos, calibrar enfoques y personajes y sopesar el lenguaje. Y es que con independencia de lo que les pudiera deparar el trámite censorio, nuestros autores eran expertos sobre qué y cómo podían escribir.

La Ley para la Reforma Política en 1977 y la Constitución de 1978 fueron los mecanismos que pautaron el cambio de régimen hacia la democracia. El proyecto reformista de Suárez estuvo basado en la negociación entre un aparato que provenía del franquismo y unas fuerzas de la oposición que habían renunciado a su proyecto inicial de ruptura con la configuración política e institucional anterior. El futuro del país se debatía entre las posiciones nostálgicas y la aspiración a mayores libertades. En esa inestabilidad, el gobierno alcanzó credibilidad democrática con la convocatoria de elecciones por sufragio universal en junio de 1977. Para el mundo de las letras, el hecho más destacable fue la desaparición en 1977 del Ministerio de Información y Turismo y el traslado de sus competencias al Ministerio de Cultura. Se apreciaban aires de cambio, pero las denuncias de libros, que habían aumentado desde 1976, prosiguieron al alza, si bien los motivos pasaron a ser de carácter moral, frente a los políticos predominantes hasta entonces (Rojas Claros, 2007). La definitiva liberalización cultural llegaría con la Ley 62/1978, de 26 de diciembre, de Protección Jurisdiccional de los Derechos Fundamentales de la Persona, norma coetánea a la Constitución que derogó la Ley de Prensa e Imprenta de 1966.

LA ZARABANDA: NOVELA VINDICATIVA

García Badell volvió a quedar finalista en el Nadal de 1977 con *La zarabanda*. La reiterada calificación del autor no pasó desapercibida a la prensa. Ante las interpelaciones, su respuesta apunta al aspecto poco comercial de sus libros. "No soy rentable para Destino" (López Madrazo, 1978), afirma, proyectando en la censura y en los retrasos ocasionados con sus dos obras anteriores la gran desventaja económica que sus libros suponen para la casa editora:

> "De Las Armas a Montemolín", en 1970, fue sancionada con cien mil pesetas de multa por la inexorable censura y por lo tanto salió publicada con un año de retraso. Si el premio hubiera sido para esta novela en 1970 no hubiera salido a la calle el premio Nadal, lo cual es antirrentable para una editorial. Lo mismo ocurrió en la edición de 1972, con "Las cartas cayeron boca abajo" pues previamente a su presentación el antiguo Ministro de Información y Turismo había recomendado su no publicación; de hecho salió a la calle también con un año de retraso y de esto el jurado era consciente[42].

[42] No comento la versión que García Badell ofrece en esta cita sobre los incidentes acontecidos con sus dos libros finalistas; las circunstancias particulares de cada novela con la censura han sido suficientemente expuestas.

Preguntado expresamente por su última novela premiada, invoca la ley antilibelo como motivo: "Ocurre que 'Zarabanda' por la problemática que abarca va a tener muchos problemas con la ley Antilibelo, y eso Destino lo sabe". ¿Era fundada esta suspicacia del autor o se trataba de un argumento justificativo de su puesto de segundón? El Real Decreto-ley, de 1 de abril de 1977, sobre la libertad de expresión, elaborado por el gobierno en el marco preelectoral de las elecciones generales, venía a reformar la ley Fraga en aquellos puntos en los que las libertades públicas se veían menoscabadas y sin garantías ante la próxima convocatoria electoral. Ideado para la transición política, el decreto-ley estuvo especialmente dirigido a los medios de información y seguía siendo muy limitativo en sus restricciones. Si bien derogaba el artículo 2.º de la LPI, mantenía el secuestro administrativo en determinadas materias políticas sensibles: la unidad de España, la Corona y las Fuerzas Armadas y, en cuestión de moral pública, señalaba la pornografía como infracción; también se agravaron las penas en los delitos de calumnia e injuria y se abreviaron los procedimientos para perseguirlos (Carrillo, 2001).

Cuando se publica la novela de García Badell en marzo de 1978, las cifras de denuncias habían caído significativamente y las obras consideradas conflictivas por el Ministerio de Cultura fueron escasas. Además, la temprana aparición del libro es indicativa de la ausencia de complicaciones. Pero no es objetivo de este trabajo entrar a valorar las afirmaciones del autor, lo que me interesa es mostrar cómo el anhelo de saldar cuentas con el pasado se vertió en una novela en clave vindicativa.

DIÁLOGO INTERTEXTUAL

Tal y como ha quedado señalado, la mirada escéptica de *Las cartas cayeron boca abajo* sobre los ideales en juego implica una condena total de la guerra. Pocos años después, García Badell abordará de nuevo el asunto en un libro que supone una arremetida contra la Iglesia y su implicación en ese acontecimiento histórico. La trama de *La zarabanda* se localiza en Huesca en un arco temporal muy breve, desde la sublevación de julio hasta mediados de agosto, e incide de forma nítida en el carácter de cruzada que revistió el conflicto. En ese marco, en el que la barbarie se justifica en la religión, se ejercita también otra forma de violencia que atenta contra la conciencia de los individuos. La zarabanda que da título a la novela está constituida por esas voces interiores que, bajo el estigma del pecado y la culpa, sojuzgan el espíritu. Así, violencia física y violencia moral, reunidas en la figura del padre Fabián, resultan equiparables.

De intención claramente divergente, ambos libros comparten patrones narrativos. Con la ciudad cercada, la importancia nuclear de la Pensión Civil en *Las cartas cayeron boca abajo* queda ahora representada por la casa de Las Dalias. En este

entorno doméstico, como ocurría en su anterior novela, tragedia personal y colectiva se concitan en un mismo escenario. En el universo de la pensión se distinguen tres grupos ideológicos: los que apoyan la sublevación, los que defienden la legalidad republicana y los que, sin encontrar sentido a la lucha, se ven obligados a participar. En *La zarabanda* impera la visión del bando sublevado. Los miembros de la casa pertenecen a la elite dominante y son modelos de ejemplaridad cristiana dispuestos a defender sus privilegios heredados.

El diseño de los personajes también asimila una y otra novela. Atentos a la marcha de la guerra, en Las Dalias se vive con preocupación la enfermedad de doña Pilar; todos aguardan el desenlace fatídico, un final que enfrenta a uno de los hijos, Regino, con el resto de la familia. Desde planteamientos existenciales espera angustiado la muerte cercana y vive indiferente el acontecer de una guerra a la que no encuentra sentido. Sus hermanos Lucio y María y su cuñado Alfonso acatan con resignación cristiana la pérdida de la matriarca y se aprestan con convencimiento a defender la causa nacional. Dos personajes, pertenecientes al estamento eclesial, se integran a la parentela: el padre Fabián, considerado guía espiritual del grupo y abanderado de la santa violencia, y el clérigo Amaro, en representación de un cristianismo puro, que comparte con Regino ciertos atisbos existencialistas, pero que acabará plegándose a la Iglesia oficial.

La perspectiva de la guerra como algo cotidiano es otro de los rasgos que relaciona los textos en cuestión. La peculiar situación en que quedó Huesca, cercada durante veinte meses, con unos frentes muy próximos y estables, permite el tono, entre grave y burlesco, de *Las cartas cayeron boca abajo*. Con distanciamiento, se enjuicia la guerra como un acontecimiento ordinario basado en pequeñas escaramuzas y en la vigilancia desde las posiciones. En el jardín de la casa de *La zarabanda*, cada tarde se dan cita habitantes y contertulios asiduos para discutir los pormenores del día. Todos participan de una rutina cómoda que no altera sus conciencias. Para Lucio, cada jornada entraña una misma inercia: arengar a los hombres para recuperar posiciones, contar las bajas, visitar los hogares de los caídos, dirigir las ejecuciones y asestar el tiro de gracia; luego, de vuelta a casa, disfrutar del descanso merecido. El padre Fabián conforta a los heridos, bendice la guerra y sostiene con celo religioso los crímenes más atroces. El aire distraído y la premura con la que imparte la absolución a los reos dan cuenta de su indiferencia ante los fusilamientos.

El cainismo es igualmente otro motivo que surge en el cotejo. El tramo final de *Las cartas cayeron boca abajo* narra una escena de raíz goyesca. Apresados por los nacionales, los dos amigos protagonistas son conducidos a la ciudad y se ven condenados a enfrentarse: el que mate al otro podrá sobrevivir. Recluidos en una habitación y armados con dos palos, los compañeros pasan gradualmente de la

amistad a la desconfianza, al miedo y a la necesidad de matar para seguir viviendo. Símbolo de la tragedia civil, el crimen de Orencio será subsumido en la excepcionalidad de la guerra y la muerte de Gabriel hallará explicación en el clima de violencia general. El desenlace de *La zarabanda* relata la ejecución de Regino. Sin juicio alguno, con la anuencia de Fabián como ministro eclesiástico y de su hermano Lucio en representación del estamento militar, se lleva a cabo el fusilamiento en presencia del grupo familiar. Su muerte, en la que anidan motivos personales, quedará diluida en la barbarie colectiva.

Las equivalencias expuestas, pese a la independencia argumental de cada novela, muestran un mismo andamiaje organizativo en unas coordenadas espaciotemporales muy concretas. La Huesca sitiada durante la guerra, paradigma nacional del conflicto bélico, y a la que García Badell vuelve con *La zarabanda*, arroja una nueva perspectiva sobre los acontecimientos que remite, en última instancia, al fin de la censura editorial. Así, el diálogo que se establece entre *Las cartas cayeron boca abajo* y *La zarabanda* permite adentrarse en el momento de creación y de recepción de sendas novelas, alumbrando sobre los condicionantes que afectaron a los escritores en la dictadura y las expectativas que el final de la censura trajo consigo.

NUEVO AUTO DE FE: EL ESCRITOR EN LA PICOTA

Volvió a concurrir al premio Nadal 1979 con *Nuevo auto de fe*. En la quinta y última votación se alzó ganador Carlos Rojas, por tres votos a dos, con *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos* (López Gorgé, 1980). La constante presencia de García Badell en la ruleta literaria indica una perseverancia ajena al desánimo. Un estímulo para su carrera literaria que la prensa plasmó con el titular "El Nadal, permanente brújula de García Badell" (Berasategui, 1980).

La acción de la novela transcurre entre los meses de abril de 1972 y octubre del mismo año. El narrador protagonista se encuentra ingresado en el sanatorio psiquiátrico tras haber confesado voluntariamente un crimen. El delito que se le imputa es el de haber dado muerte a una joven de dieciséis años con la que mantenía relaciones sexuales. En La Milagrosa permanecerá Orestes hasta que se le confirme su pena de muerte. Solo saldrá del sanatorio para asistir al juicio o a su ejecución pública.

Narrada en primera persona por su protagonista, Orestes Gracia, la novela mezcla dos planos temporales, el presente narrativo y el reinado de Isabel la Católica, para establecer un tiempo histórico continuo en el que la causa judicial se reviste de tintes inquisitoriales. Inmerso en este infierno personal, la realidad se fertiliza en contacto con el pasado y personajes actuales y remotos se entremezclan en un universo

donde las circunstancias políticas y sociales también confluyen, abarcando así la historia de España desde el siglo XV al XX.

Entre las lecturas que *Nuevo auto de fe* propone, interesa aquí destacar una que entronca con los avatares sufridos por *De Las Armas a Montemolín*. La favorable resolución de junio de 1972, con el levantamiento del secuestro de esta última novela, el fin del proceso y la ventaja comercial del libro, no podía ocultar el fondo del asunto. Las acusaciones que la revista *Triunfo* (1972: 44) transcribió en su día eran graves:

> El autor, consciente y deliberadamente, desprestigia y ofende no sólo a los sentimientos más elementales de la decencia y recato con escenas de aberración sexual y actos libidinosos, sino a la propia religión católica en lugares y Santos determinados y concretos; a la propia ciudad de Zaragoza en su totalidad y, finalmente, a la autoridad judicial.

El peso de los cargos cristaliza en Zaragoza, un núcleo cuyos títulos, "Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica, Muy Benéfica, Siempre Heroica e Inmortal", la censura velaba por mantener limpios. Pero ¿caben las ofensas globales? La Zaragoza de entonces contaba con medio millón de habitantes, una colectividad que distaba mucho de ser homogénea. Como en el resto de ciudades españolas del tardofranquismo, la deslegitimación de la dictadura tenía lugar a través de protestas sociales y políticas que exponían a obreros, estudiantes, periodistas, curas e intelectuales, entre otros, a la clandestinidad, a las comisarías y a las cárceles. Aquellos "peligrosos demócratas" (Sabio Alcutén, 2011 y 2018) que los informes policiales anotaban con nombres y apellidos fueron la savia de la política antifranquista. En el camino hacia la democracia, ni España ni Zaragoza eran ya ámbitos uniformes.

Al rigor judicial sufrido por *De Las Armas a Montemolín* hay que sumar el contexto hostil que esta novela suscitó en la ciudad. Claro exponente del rechazo es la reseña publicada por Luis Horno Liria (1971) en *Heraldo de Aragón*[43]. El artículo desentraña perfectamente el diagnóstico de García Badell sobre la sociedad. Con la guerra como trasfondo, el motivo del odio al padre introduce un dibujo colectivo demoledor:

> Este padrastro va a simbolizar un burgués tipo, vencedor en la guerra, convencional, hipócrita, discurseador, buenazo a sus horas, sensualote en otras, rodeado siempre por una peña de amigos —empleados, comerciantes, algún pequeño industrial— tan convencionales y tan bien pensantes como él. En su

[43] Horno Liria colaboró en *Heraldo de Aragón* desde 1937, ejerciendo como crítico literario hasta 1987. Mediados los años cincuenta, fue miembro fundador del Premio de la Crítica, experiencia que le sirvió para crear en 1970, con patrocinio del Ayuntamiento, el Premio Internacional de Novela Corta Ciudad de Barbastro.

> grupo hay hasta un sacerdote, no malo, pero dominador, convencido de su verdad, marrullero, argumentador. Estos burgueses, alguna vieja señora chapada a la antigua y un guardia de seguridad ubicuo representan en el libro a la sociedad zaragozana, conformista, satisfecha, y, naturalmente, tras ella, a la sociedad española de hoy en día.

En la figura del protagonista, Carisio, puesta en paralelo al Larsen de *Juntacadáveres*, concentra el crítico su desagrado, señalando la artificiosidad de sus reflexiones. Pero no todos los argumentos son literarios, también afloran consideraciones ideológicas, que son de fondo e irreconciliables: "Modelo archisabido de antihéroe, valedero para todo, pienso, menos para teorizar, por su boca y por sus obras, sobre Dios y sobre nuestras creencias, sobre nuestra sociedad y sobre nuestros defectos, si a ellos no ha de oponerse en el libro, otras cosas que su proxenetismo voluntario y su sequedad interior".

Tampoco el perfil novelesco de la población resulta para Horno Liria representativo de la ciudad. Únicamente destaca la ambientación callejera como lo más zaragozano del libro, el resto lo considera un inmerecido dibujo de la estructura social de la urbe, y concluye calificando la novela de "parcial y banderiza". No cabe duda de que las andanadas de García Badell toparon con un penetrante analista de firmes convicciones[44].

Coincidente en el tiempo, la censura contó con otro valedor en la ciudad. La prensa advertía de plagio entre *De Las Armas a Montemolín* y un artículo firmado por el presidente de la asociación Amigos de Zaragoza (Benítez, 1971). Se trata de un escrito del conocido médico local Mariano Rabadán Pina (1967) aparecido en la revista *Zaragoza*, órgano oficial de la Diputación Provincial de Zaragoza, en el que se alerta de cómo la arquitectura moderna resta tipismo a los antiguos centros urbanos. Frente a la transformación desarrollista de la ciudad, se defiende la creación de un barrio artificial de inspiración historicista con los elementos rescatados de las demoliciones. El propio Mariano Rabadán desvela a la prensa las coincidencias entre el inicio de la novela y algunos párrafos de su publicación, destacando que no es la copia en sí lo que más le importuna sino el que García Badell se haya "permitido intercalar incisos y aseveraciones que ridiculizan y ofenden". Lo que hoy no pasaría de ser una controversia resuelta con ironía sobre la manipulación ideológica del patrimonio, al

[44] Alares López (2008: 262-263) aporta bastantes datos sobre la orientación política del crítico, al que define en su juventud como monárquico alfonsino y católico. Militante de Derecha Aragonesa, filial regional de Renovación Española, se sintió atraído por los postulados mussolianianos. Apoyó la sublevación militar y formó parte durante la guerra del cuerpo jurídico militar en varias plazas. Su evolución ideológica hacia el final de la dictadura le permitió aceptar a Juan Carlos I, pese a que se declaraba "monárquico legitimista".

socaire del reciente secuestro, se convierte en un episodio de intransigencia y en un acto de intimidación, puesto que Mariano Rabadán se reserva "la posible acción judicial". La sátira mordaz constituye un ingrediente básico en esta novela que invalida el plagio. No distinguir entre plagio y remedo, es negar al texto cualquier posibilidad paródica, de donde emana su fuerza y su carácter.

Las implicaciones penales comprendidas en la novela, siendo como eran graves, no eran las únicas que inquietaban a García Badell. En la picota quedaba la libertad del escritor, su potencial creativo, y la esencia misma del artista. Y así, aun cuando el conflicto judicial se resolvió positivamente, la cuestión de fondo permaneció latente, enquistada, tomando cuerpo y grado a la espera de tiempos favorables.

LA HOGUERA COMO SÍMBOLO

Casi una década después, *Nuevo auto de fe* actualiza en Orestes Gracia la figura del creador. Los pocos datos que sabemos del protagonista nos los proporciona en primer lugar el informe policial: "¿Qué profesión tiene usted?, ¿escritor dice?, ¡hombre!, ¿aún hay alguien que viva de eso?, ¿y además es funcionario?, ¿cómo?, ¿en dónde?, ahora se comprobará todo eso" (41)[45]. Una sucesión de interrogantes que plasman la doble condición como escritor y funcionario de Orestes y que el perfil profesional de García Badell confirma. La noticia del crimen aparece en titulares en *Heraldo de Aragón*; la fotografía que se incluye revela su imagen: "Pensé en que en ese instante, muchos funcionarios de mi oficina, en la calle de Vázquez de Mella[46], conocerían el suceso que sería objeto de diversos comentarios malévolos o rencorosos" (70).

Su relación con la literatura se menciona con tono desdeñoso. El comisario requiere la firma de Orestes al escrito que recoge su declaración y alude a cómo el discurso traiciona la narración:

> — […] Es una confesión que usted hace, que yo he intentado plasmar fielmente de acuerdo con lo manifestado, lo que no significa que lo haya conseguido... como escritor sabrá de eso más que yo y que hay una diferencia entre la palabra y la expresión gráfica, nunca se consigue el reflejo veraz que corresponde... ¿qué ha publicado?
>
> — Poca cosa
>
> — Entonces soy tan prosista como usted (48).

[45] La numeración que se indica entre paréntesis corresponde a la página de la única edición en Destino.
[46] Las oficinas del IRYDA donde trabajaba el escritor estuvieron situadas inicialmente en el actual paseo Sagasta, para posteriormente trasladarse a la calle Vázquez de Mella.

Esta reflexión recoge, no sin ironía, un concepto excesivamente estrecho de la literatura, concebida como mero simulacro de la realidad, y que estima al escritor más por la cantidad que por el alcance de las disquisiciones que filtra en su obra.

Durante el juicio oral, Orestes contempla a los miembros de la sala y destaca su independencia: "Es necesario que entiendan que un creador, por su misma naturaleza, es un ente poco moral y a decir verdad nefasto, triste, ominoso, muy desgraciado" (121). Un individuo perteneciente a la minoría, contrario a la socialización del arte y cuya obra le exige como condición absoluta moverse con completa libertad. El artista conoce el recelo que su actitud despierta: "Si alguien intenta salir del engranaje se verá obligado a asumir su propia responsabilidad, estará frente a sí mismo, pagará en definitiva un precio mayor al de sus fuerzas" (121).

Tal y como se anuncia desde el título, *Nuevo auto de fe*, estamos ante una inmolación pública, un sacrificio actual, pero amparado en resortes históricos. En un fluir constante del tiempo, la ficción reúne a fuerzas coercitivas del presente con la figura de Torquemada. En un extremo de la plaza del Pilar, cercano al basamento dispuesto para la ofrenda floral, está instalada la hoguera, y hacia allí convergen en animado deambular personajes antiguos y modernos: "Constituía una farsa amigable y sin embargo los separaban cinco siglos" (205). No es casual que la ejecución coincida con las fiestas del Pilar. En la visión dislocada de Orestes, es la naturaleza mariana de la ofrenda la que da carta de naturaleza al ajusticiamiento. Ambos actos tienen la misma envergadura, forman parte de un ritual necesario, homogeneizador de la sociedad.

Entre la multitud de zaragozanos congregada para contemplar la quema hay representantes de todos los ámbitos. Lo más granado de la población: dirigentes institucionales, mandos castrenses, superiores de órdenes religiosas femeninas y masculinas, curia eclesiástica, ordinarios de las parroquias, jefes policiales, presidentes de los colegios profesionales y de las asociaciones más variadas, delegados sindicales, incluso el crítico literario del *Heraldo de Aragón*; todos comparecen junto con funcionarios, empleados, prostitutas y padres de familia que alzan a sus hijos para ver mejor al reo. La nómina es tan abultada que puede decirse que Zaragoza en su conjunto, la ciudad que fue objeto de ofensas y de ultrajes, asiste al ajusticiamiento[47].

Orestes sabe que es una víctima propiciatoria de ese pasado eterno que sobrevive solidificado en la entraña del presente: "Con mi muerte las cosas volverán a

[47] Al reseñar la novela, Luis Horno (1980) recibió su presencia en el cortejo como una humorada del autor: "Con presencia multitudinaria de personalidades, autoridades, representaciones militares y corporativas, pueblo, entre las cuales estará -¿quién me lo iba a decir a mí, desventurado?- el mismísimo crítico literario de *Heraldo de Aragón*".

su lugar, la vida normal se hará en la ciudad, se restablecerá la idea del tiempo, los hombres de otras épocas y lugares retornarán a sus tumbas nuevamente, se archivará mi proceso o serán destruidas las pruebas que demuestran que este acaecimiento ha tenido lugar" (213).

OBRAS CITADAS

ABELLÁN, Manuel L. (1978): "Censura y práctica censoria", *Sistema*, 22, págs. 29-52.

——— (1980): *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona, Ediciones Península.

——— (1982): "Censura y autocensura en la producción literaria española", *Nuevo Hispanismo*, 1, págs. 169-180.

ALARES LÓPEZ, Gustavo (2008): *Diccionario biográfico de los consejeros de la Institución "Fernando el Católico", 1943- 1984: una aproximación a las elites políticas y culturales de la Zaragoza franquista*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico".

ANÓNIMO (1976): "Zaragoza: Ramón J. Sender entrega en Calatorao el premio de su nombre", *La Vanguardia Española*, 1 de junio, pág. 13.

ARNAU I SEGARRA, Pilar (2017): "Censura literaria en Mallorca: el secuestro de la novela *Marius* (1967) de Antoni Serra", *Interlitteraria*, 22/1, págs. 79-92.

ALPERI, Víctor (1974): "Diálogo con Gabriel G. Badell", *Región*, 27 de octubre, pág. 27.

BENÍTEZ, Juan José (1971), "Párrafos similares en la novela de G. Badell y en una publicación de la Institución Fernando el Católico", *Heraldo de Aragón*, 29 de diciembre, pág. 7.

BERASÁTEGUI, Blanca (1980): "El Nadal, permanente brújula de García-Badell", *ABC*, 13 de enero, pág. 22.

CARRILLO, Marc (2001): "El marco jurídico-político de la libertad de Prensa en la transición a la democracia en España (1975-1978)", *Historia Constitucional (revista electrónica)*, 2, <http://hc.rediris.es/02/index.html>

D. (1972): "La Audiencia de Barcelona se pronuncia a favor del finalista del Nadal 1970, Gabriel G. Badell", *Destino*, 1811, 17 de junio, pág. 12.

DOMINGO, José (1974): "Culpabilidad y religión: Gabriel G. Badell y José Jiménez Lozano", *Ínsula*, 331, pág. 5.

GARCÍA BADELL, Gabriel (1971): *De Las Armas a Montemolín*. Barcelona, Destino, col. Áncora y Delfín, 361.

——— (1973): *Las cartas cayeron boca abajo*. Barcelona, Destino, col. Áncora y Delfín, 411.

——— (1977): "Los ex-combatidos", *Aragón Exprés*, 21 de noviembre, pág. 7.

——— (1978): *La zarabanda*. Barcelona, Destino, col. Áncora y Delfín, 528.

——— (1980): *Nuevo auto de fe*. Barcelona, Destino, col. Áncora y Delfín, 545.

———(2017): *De Las Armas a Montemolín; introducción, notación y materiales complementarios de Olga Pueyo Dolader*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", col. Letra Última, 10.

——— (2018): *Las cartas cayeron boca abajo; edición, introducción y notas de Olga Pueyo Dolader*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza/Gobierno de Aragón; Huesca, IEA; Teruel, IET, col. Larumbe, 97.

GÓMEZ-REINO, Enrique (1972): "Las infracciones al artículo 2º de la Ley de Prensa", *Revista de Administración Pública*, 69, págs. 131-175.

HORNO LIRIA, Luis (1971): "Lecturas" (Reseña de *De Las Armas a Montemolín*), *Heraldo de Aragón*, suplemento, 19 de diciembre, pág. 10.

——— (1980): "Lecturas" (Reseña de *Nuevo auto de fe*), *Heraldo de Aragón*, 20 de septiembre, pág. 20.

LACASA CLAVER, E. (1972): "*De Las Armas a Montemolín* o las dificultades de una novela", *Triunfo*, 521, págs. 44-45.

LARRAZ, Fernando (2014): *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*. Gijón, Trea.

LÓPEZ GORGÉ, Jacinto (1980): "Premio Nadal. Carlos Rojas: una novela sin interés", *Blanco y Negro*, 9 de enero, pág. 55.

LÓPEZ MADRAZO, Julia (1978): "García Badell, el eterno segundón", *Andalán*, 148, 13 de enero, pág. 13.

MARTÍNEZ CACHERO, J. M.ª (1986): *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*. Madrid, Castalia.

MASOLIVER, Juan Ramón (1985): "Cómo lo ha visto uno del jurado", *La Vanguardia*, 7 de enero, pág. 15.

MÍGUEZ, Alberto (1971): "Dos novelas españolas. Del realismo a la realidad", *Madrid, suplemento cultural*, 23 de noviembre, pág. 3.

MONTAGUT, M.ª Cinta (1978): "Sobre la violencia moral", *Camp de l'Arpa. Revista de Literatura*, 53-54, págs. 52-53.

MUÑOZ SORO, Javier (2008): "Vigilar y censurar. La censura editorial tras la ley de Prensa e Imprenta, 1966-1976", en Eduardo RUIZ BAUTISTA (coord.): *Tiempo de censura. La represión editorial durante el franquismo*. Gijón, Trea, págs. 111-141.

PUEYO DOLADER, Olga (2017): "Introducción", en Gabriel GARCÍA BADELL, *De Las Armas a Montemolín*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", págs. 9-50.

——— (2018a): *Gabriel García Badell: un escritor a cielo abierto*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico".

——— (2018b): "Escribir en la España de los setenta", en Gabriel GARCÍA BADELL, *Las cartas cayeron boca abajo*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza/Gobierno de Aragón; Huesca, IEA; Teruel, IET, págs. VII-LXVI.

RABADÁN PINA, Mariano (1967): "Cómo ve el futuro barrio típico de La Seo un 'Amigo de Zaragoza'", *Zaragoza*, XXVI, Diputación Provincial de Zaragoza, págs. 57-84.

RODRÍGUEZ PASTORIZA, Francisco (2010): "La literatura en los programas culturales de la Transición: una cierta edad de plata", en Antonio ANSÓN *et al*. (eds.): *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", págs. 25-51.

ROJAS CLAROS, Francisco (2007): "La represión cultural durante la Transición: los últimos libros 'prohibidos' (1975-1979)", *Represura. Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro*, <http://www.represura.es/represura_3_mayo_2007_articulo6.html>

——— (2017): "Narrativa, teatro y poesía. Los libros denunciados en España bajo el control de Carrero Blanco (octubre 1969-1973)", *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 5, págs. 96-124.

SABIO ALCUTÉN, Alberto (2011): *Peligrosos demócratas. Antifranquistas vistos por la policía política*. Madrid, Cátedra, col. Historia. Serie Mayor.

——— (2018): *El coste de la libertad. Presos políticos, represión y censura en Zaragoza (1958-1977)*. Zaragoza, Doce Robles.

MONOGRÁFICO

Censura y género

Presentación

Cristina SOMOLINOS MOLINA

Universidad de Alcalá

cristina.somolinos@uah.es

En los últimos años, se ha desarrollado un interés creciente por indagar en cuestiones que desvelen las relaciones entre los mecanismos de poder y la institución literaria. Los estudios sobre censura franquista, como parte de esta dinámica, han experimentado un impulso notable y se consolidan como ámbito desde el que explorar la vertiente de la represión franquista que afecta a la palabra y los discursos en circulación. Ello ha favorecido que se desarrollen enfoques que abordan desde perspectivas diversas la problemática de la censura y su incidencia en la configuración del campo literario español desde el franquismo hasta la actualidad.

En esta línea, consideramos que las relaciones entre la institución de la censura y la producción escrita de autoras todavía no han sido suficientemente abordadas por los Estudios Literarios, a pesar de que es posible señalar algunos trabajos pioneros sobre la cuestión[1]. Por ello, en este dossier monográfico, nuestro objetivo es aproximarnos al fenómeno de la censura franquista desde un punto de vista de género para cuestionar y discutir los problemas que plantean las circunstancias específicas de las autoras en las interpretaciones globales del fenómeno de la censura, así como la recepción por parte de la censura de obras que difunden la posibilidad de disidencia ante los patrones de género y sexualidad que el régimen había establecido. Por tanto, los problemas que se debatirán en sucesivos trabajos en este monográfico guardan relación con los discursos sobre género que establece la censura franquista, la relación entre la censura, tanto editorial como teatral, y la autoría femenina, así como los mecanismos sancionadores de discursos que plantearon una resistencia a los modelos normativos de género y sexualidad. Para ello, hemos convocado a una nómina de investigadorxs que abordarán estas cuestiones desde distintos puntos de vista.

El Monográfico se abre con el trabajo de Gabriela de Lima Grecco y Sara Martín Gutiérrez, "Mujeres de pluma: escritoras y censoras durante el Franquismo",

[1] Cabe destacar, a este respecto, los trabajos de Lucía Montejo Gurruchaga compilados en el volumen *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra* (2013), así como de Pilar Godayol dedicados al estudio de la censura de obras traducidas, *Tres escritoras censuradas. Simone de Beauvoir, Betty Friedan y Mary McCarthy* (2017) *y Foreign Women Authors under Fascism and Francoism. Gender, Translation and Censorship* (2018) en coedición con Annarita Taronna. Igualmente, cabe destacar el estudio de Reyes Vila-Belda *Gloria Fuertes: poesía contra el silencio. Literatura, censura y mercado editorial (1954-1962)*, así como diversas publicaciones en revistas científicas que han visto la luz en los últimos años.

en el que las autoras llevan a cabo un repaso global de las cuestiones y problemas que afectan al estudio de la censura franquista desde el punto de vista de género y establecen un panorama general a este respecto. De entre estos asuntos se encuentran las problemáticas epistemológicas de la historiografía feminista a la hora de trabajar con fuentes archivísticas y literarias, la cuestión de la influencia de las mujeres de la Iglesia católica en los procedimientos censorios o las diferentes formas de afrontar el rígido control de los órganos de censura por parte de las escritoras, sobre todo en el ámbito de la narrativa.

A continuación, Francisco Rojas estudia en "Mujer, censura y disidencia editorial en el segundo franquismo. Una aproximación" el panorama de la censura en relación con la publicación de textos de gran importancia para el desarrollo de los debates que tuvieron lugar en el movimiento feminista de los años sesenta y setenta. Para ello, realiza un análisis poliédrico que permite contextualizar la presencia de las mujeres en la institución censora y en el mundo de la edición de vanguardia. Tras ello, analiza la relación de la censura con la publicación de diferentes textos relevantes para el pensamiento feminista en editoriales como Ayuso, Edicusa, Hispano Europea, Ariel, Fontanella o Siglo XXI, entre otras.

En relación con la censura de textos que constituyen aportaciones a la historiografía feminista, Pilar Godayol aborda la obra de Maria Aurèlia Capmany en su artículo "Contra la derrota de 1939: Maria Aurèlia Capmany y la historia del feminismo a finales del franquismo". El trabajo indaga con detalle en la incidencia de la censura franquista en la publicación de tres historias del feminismo: *La dona a Catalunya* (1966), *El feminismo ibérico* (1970) y *El feminisme català* (1973), con la intención de valorar de qué forma el régimen franquista, a través de sus instituciones represoras, trató de impedir la difusión de discursos que pusieran en tela de juicio su interpretación del papel de las mujeres en la sociedad.

Pedro C. Cerrillo[2] y Aránzazu Sanz plantean una propuesta de análisis de las mujeres en relación con la censura desde un doble punto de vista: por un lado, analizan

[2] Publicamos este trabajo un año después de la muerte de uno de sus autores, Pedro C. Cerrillo. Quede esta publicación como homenaje a quien tuvo una larga y fructífera dedicación como investigador y

el papel de las mujeres censoras y se centran, a este respecto, en el caso del Gabinete de Santa Teresa, para valorar el peso de las Mujeres de Acción Católica en la censura infantil y juvenil; por otro lado, analizan dos estudios de caso, la censura en la serie infantil *Pippi Calzaslargas* y en la obra de Gloria Fuertes dirigida a público infantil.

A continuación, se presentan varios artículos dedicados a estudios de caso. El artículo firmado por María Álvarez Villalobos y yo misma aborda la incidencia de la censura en la publicación de *La madama* (1969), de Concha Alós, en el contexto de las modificaciones de la ley de censura después de la Ley de Prensa e Imprenta de 1966. Reyes Vila-Belda, por su parte, trabaja sobre *Golpeando el silencio* (1961), de Concha Lagos, poemario publicado en Venezuela. El análisis del contenido de los poemas plantea la necesidad de publicar fuera de España para denunciar la censura y el silencio impuestos por el régimen franquista. Por último, Alejandro Rivero-Vadillo trabaja acerca de un caso de censura teatral de una obra traducida en "(A)normalizando la homosexualidad masculina. Un estudio sobre la censura y la recepción crítica de la traducción al español de *Los chicos de la banda*, de Mart Crowley". Para ello, parte de las fuentes primarias, los expedientes de censura de la obra, así como reseñas periodísticas y guiones de reposiciones de la obra.

Con todo ello, esperamos abrir debates acerca de las perspectivas de análisis en los estudios sobre censura franquista y contribuir a esbozar algunas líneas de investigación que puedan desarrollarse en el futuro.

docente a la enseñanza de la literatura, a la literatura infantil y juvenil y, recientemente, a la relación de esta con la censura franquista.

Mujeres de pluma: escritoras y censoras durante el Franquismo

Women of Pen: Writers and Censors during the Francoism

Gabriela DE LIMA GRECCO

Universidad Autónoma de Madrid[1]

Sara MARTÍN GUTIÉRREZ

Universidad de Buenos Aires[2]

[1] Este texto forma parte de una investigación financiada por la Comunidad de Madrid en el marco de las Ayudas destinadas a la Atracción de Talento Investigador y del Proyecto *Intercambios culturales y creación de identidades a través de fuentes literarias, siglos XIX y XX* (MINECO HAR2016-76398-P).

[2] Investigación realizada en el marco del Programa Postdoctoral de la Universidad de Buenos Aires, en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras (aprobado en resolución CD n.º 245 el 10 de abril de 2018).

Resumen: Este artículo pretende poner el foco del proceso de censura bajo el régimen de Franco en la agencia de las escritoras españolas y también de las censoras que ejercieron como agentes de control social en la temprana posguerra. El trabajo presenta algunas de las dificultades encontradas en el campo de la investigación historiográfica para el estudio de la censura a las mujeres y explora algunas de las estrategias que emplearon las literatas para evitar la censura oficial de la dictadura. Este estudio analiza también la autocensura de las mujeres y la triple condena que sufrieron las escritoras bajo el franquismo: como mujeres, con las políticas de género que restringieron a las mujeres al hogar; como escritoras, atrapadas en la invisibilidad del mundo masculino de las letras; y como ciudadanas, ante la pérdida de libertades individuales y la necesidad de someter sus publicaciones a la censura oficial del régimen.

Palabras clave: Censura, Escritoras, Franquismo, Género, Literatura, Mujeres.

Abstract: This article aims to focus on the agency of women writers in the process of censorship under Francoism, and also on the female censors that carried out social control during the early postwar. This paper presents some challenges that exist on the study of women censorship and it explores some of the strategies that the literary women elaborated to avoid the official censorship. This study also analyses women self-censorship and the "triple censorship" that female writers suffered under Francoism: as women, through gender policies that restricted women to home; as writers, trapped in the invisibility of the masculine letters world; and as citizens, due to the loss of individual freedoms and the obligation to submit their publications to the official censorship.

Keywords: Censorship, Women writers, Francoism, Gender, Literature, Women Studies.

INTRODUCCIÓN

"Muerta, serás completamente sepultada;
ninguna memoria quedará de ti,
y la posteridad ignorará tu nombre."
Safo de Mitilene

Carmen Laforet, Mercedes Ballesteros, Carmen Martín Gaite, Sara Barranco Soro, Luisa Forrellad, Eulalia Galvarriato, Mercedes Fórmica, Ángeles Villarta son algunos de los nombres de escritoras que produjeron sus novelas o poesías durante los años de la dictadura del general Francisco Franco en España. Sin embargo, el estatus no canónico de la obra de la mayoría de estas escritoras, tan frecuente en el caso de mujeres escritoras, demuestra que, en España, la autoría femenina no les daba autoridad suficiente para ingresar a ciertos espacios de *canonización* (como los cafés literarios o los concursos nacionales de literatura más prestigiosos), ni para que sus obras fuesen incorporadas a los clásicos literarios de su país. De hecho, como ha señalado Capdevila-Argüelles (2017), el canon es un territorio eminentemente patriarcal. En este sentido, no es posible entender las razones y los procesos que contribuyen a silenciar a ciertas autoras sin un análisis desde la perspectiva de género. Para entender la invisibilidad de muchas escritoras, es imprescindible afrontar la construcción de una memoria desigual y dar voz a las diversas generaciones de escritoras olvidadas y que actualmente no forman parte de la memoria y del patrimonio cultural de España.

Como ha señalado Edward Said (2005), la entrada de textos en la categoría de "clásicos" no es una cuestión meramente de valor estético: el canon, en realidad, contribuye a la formación de relatos de consenso. Como argumenta Mikhail Lotman (1993), la canonización está ligada al *devenir* histórico y, en ese sentido, deben tenerse en cuenta los valores, la cultura, los principios y los prejuicios predominantes de una época. Todo ello, por supuesto, está inextricablemente unido a la ideología y al poder. El supuesto valor intrínseco de una obra literaria, pues, no puede ser suficiente para el entendimiento de la construcción de un canon. Pierre Bourdieu (2010) refuerza esta idea cuando afirma que el poder simbólico, construido a través de la palabra, tiene el poder de consagración o revelación; por lo tanto, un grupo social solo existe en la medida en que es reconocido y revelado en una tradición histórica o literaria. La construcción de los "clásicos" literarios siempre implica una forma de eliminación de ciertos textos y, en una sociedad como la franquista cuya tradición narrativa fue

predominantemente androcéntrica, las escritoras sufrieron un proceso de silenciamiento basado en su condición de mujeres.

Como observó Susan Stanford Friedman (2015: 142), la narrativa femenina es una especie de "retorno de los reprimidos". Debemos *leer* sus narrativas más allá de la literalidad de los propios escritos y analizar las imbricaciones políticas de sus palabras. Por esa razón, sus textos deben ser leídos en *entrelíneas*, como un registro disfrazado, porque contienen una doble censura: externa (social) e interna (de la propia autora). En el caso de las escritoras que produjeron bajo el régimen de Franco, la censura podría ser triple: a través, también, de la censura literaria previa instituida el 22 de abril de 1938. En este sentido, los relatos escritos por mujeres están en continua negociación entre la revelación y la ocultación de lo prohibido y, además, son vistos por las autoridades como capaces de perturbar el orden social: son, pues, textos que resisten a la cultura dominante. De acuerdo con Susan Gal (1995), tenemos que tomar en serio la centralidad de las prácticas lingüísticas para comprender la resistencia a la hegemonía cultural y a los discursos dominantes (falocéntricos). Muchos textos escritos por mujeres, como veremos en las próximas páginas, no se tornaron clásicos de la literatura. Sin embargo, esas mujeres fueron literatas brillantes, además de ser precursoras del feminismo con ideas muchas veces visionarias en el periodo histórico correspondiente. Así, estas mujeres —y sus escritos— siempre estuvieron presentes. El silencio no siempre significa ausencia.

Pero, frente a ese silenciamiento cabría formular una pregunta: ¿cómo podemos reconstruir la vida de las mujeres en el pasado? Aquí nos encontramos con una dificultad: los archivos. Hay una suposición de que los archivos y acervos documentales son *neutros* y *ahistóricos*. Los archivos, sin embargo, frecuentemente invisibilizan la historia de las mujeres, pues los documentos allí encontrados sobre ellas se encuentran a menudo de forma dispersa y fragmentada. Por eso, como sostiene Marta Bonaudo, nos preguntamos "Pero, ¿Y las mujeres? ¿qué sabemos de ellas?" (2016: 79). Los archivos acaban, pues, por dar voz a la "oficialidad": un espacio de poder marcadamente masculino. Es un lugar, por lo tanto, donde tradicionalmente las voces femeninas están subrepresentadas. La literatura, en este caso, puede ser un camino muy válido para examinar el contexto de esas escritoras, descubrir su agencia, su visión de mundo, su poder (aunque limitado), así como la influencia o resistencia a las normas de género de una época.

La historiadora Nupur Chaudhuri (2010: 21) denomina las novelas o poesías como un *archivo alternativo*: un fragmento de material coherente, ubicado fuera de los repositorios de fuentes primarias convencionales. Así, la literatura es entendida como una fuente privilegiada para la investigación histórica, dada su riqueza de significados para la comprensión del universo cultural, de los valores sociales compartidos, de las

experiencias subjetivas (Ferreira 2009) y, también, para iluminar la condición de las mujeres y su agencia en el tiempo. Por esta razón, la literatura asume un nuevo papel dentro de la disciplina histórica como una fuente significativa de análisis de las diferentes visiones de mundo que los hombres y las mujeres presentan en cada tiempo y espacio, siendo, pues, una práctica cultural socialmente importante.

Así pues, trabajar en los archivos pone frente al historiador/a diversos indicios (implícitos y explícitos) de dominación, entre ellos el control de la palabra escrita (Vasallo, De Paz-Trueba y Caldo 2016). Para investigar a algunas escritoras bajo el régimen de Franco, la presente investigación no solo ha utilizado sus obras (como *archivo alternativo*), sino también los informes de censura del Archivo General de la Administración, donde se conservan las principales fuentes documentales de este trabajo, y que son, sin duda, imprescindibles para el estudio de la censura y de las políticas oficiales del libro durante el franquismo. Asimismo, debemos señalar que estas investigaciones implican una construcción del pasado bastante difícil, insegura y problemática, ya que muchos de los documentos, obras o testimonios han desaparecido. Solo en raras ocasiones encontramos archivos adecuados, "debido a que la censura se lleva a cabo en secreto, y los secretos generalmente permanecen ocultos o fueron destruidos" (Darnton 2014: 14). Encontrar las huellas de escritoras —quienes terminaron en los *subterráneos* de la historia y del canon literario— por medio de los archivos de censura fue, sin duda, un reto. Pero si bien los documentos expedidos por los censores —los *expedientes de censura*— fueron producidos por instituciones dominadas por hombres contrarios, en muchas ocasiones, a los intereses de las mujeres, al mismo tiempo estos pueden revelar *subtextos* sobre los prejuicios masculinos, las normas prescritas de género y, también, la agencia de estas mujeres. Sobre censura y escritoras bajo el franquismo tratan los siguientes apartados.

MUJERES BAJO EL FRANQUISMO

La situación social de las mujeres durante la postguerra ofreció un panorama desolador y significó, para muchas de ellas, la represión, el exilio, el silencio y la censura. La población femenina estuvo sometida a serias restricciones en el ámbito político, cultural, laboral, económico y social contenidas en las nuevas políticas estatales. En la España de los años cuarenta, se difundió un modelo de familia vertebrado en elementos procedentes de la cultura católica y de la política falangista, semillas legitimadoras del nuevo régimen. Los discursos teóricos acerca de los modelos de feminidad y masculinidad reconocidos por la dictadura de Franco supusieron la transición del modelo femenino republicano anterior a la guerra a un arquetipo basado en la domesticidad y enfocado en la maternidad. Este discurso, sin embargo, entraría

en numerosas contradicciones con la vida diaria que la mayoría de las españolas vivían, en especial, aquellas pertenecientes a las clases más bajas de la población. Frente a ellos, muchas plantearon resistencias, pues no todas las mujeres asumieron los postulados de género de la misma manera ni reaccionaron frente a estos de manera homogénea (De Dios Fernández 2014: 24). En muchas ocasiones, la experiencia colectiva de las mujeres más allá de las paredes del hogar evidenció que la separación entre esfera pública y privada era mucho más compleja y difusa.

El nuevo régimen se esforzaría en anular todas las huellas legislativas y de emancipación feminista de la etapa anterior y proclamó el papel subordinado de las mujeres. En este sentido, la consolidación del régimen dictatorial de Francisco Franco supuso la (re)apropiación de un discurso de género hegemónico destinado a la educación y cuidado de la familia, relegando a las mujeres, a través de una serie de políticas de género, al confinamiento privado (Arce Pinedo 2016; Prieto Borrego 2010; Ruiz Franco 2007; Amador y Ruiz Franco 2007; Di Febo 2006; Enders y Radcliff 1998; Di Febo y Saba 1986). Así, el franquismo reforzó la idea de la supremacía masculina a través de la discriminación legal y las restricciones laborales, entre otras políticas (Ortiz Heras 2006). Por otro lado se recuperó el modelo de feminidad que encontraba serias reminiscencias en los arquetipos de los siglos XIX y XX propios de las culturas políticas de oposición al liberalismo (Arce Pinedo 2016). Paradójicamente, las falangistas y católicas que se movilizaron públicamente en defensa del hogar, la religión y la maternidad, en sintonía con estos arquetipos, abandonaron por momentos aquellas obligaciones "femeninas" que defendían, a favor de la voz y de la acción política (Morant i Ariño 2012: 118 y Arce Pinedo 2016).

La defensa de la familia y del matrimonio cristiano llevó a la jerarquía eclesiástica a unir esfuerzos junto con el régimen para imponer un modelo femenino común. Sin embargo, esta concepción maternal se asumía, así, más allá de sus imbricaciones privadas, como una responsabilidad política en la divulgación de los nuevos valores (Blasco Herranz 2014: 55). La educación tutelada del Estado, las organizaciones vinculadas a la Iglesia y aquellas ligadas al espectro nacionalsindicalista, como la Sección Femenina, buscaron imponer un orden patriarcal y misógino que debía regular "la inferioridad, la dependencia obligada y la supeditación de las mujeres" (Nash 2011: 287).

Por su parte, la Iglesia Católica, como institución social omnipresente y con una función político-cultural clave, ejerció un papel decisivo en la profundización de la división sexual y de la consolidación de valores tradicionales. Estado e Iglesia actuaron de manera conjunta respecto a las mujeres, reforzando su papel de madre y esposa, transmisora de la ideología del nuevo Estado (Cabrero 2006: 66). La religión católica jugó un papel relevante en la conformación del nuevo estatus femenino a

través del apostolado seglar y de las labores de asistencialismo impulsadas por religiosos, religiosas, y por la acción *política* de las mujeres de las organizaciones católicas (Nicolás Marín y López García 1982; Blasco Herranz 2003 y Martín Gutiérrez 2017).

Inmaculada Blasco (2010 y 2000), sin embargo, señala la importancia de mirar más allá de la sumisión y relativizar la eficacia de los discursos de género de la época con el fin de no aceptar como dato incuestionable la ausencia de autonomía de conciencia y agencia de las mujeres bajo el régimen franquista. El historiador Toni Morant i Ariño (2012: 113) refuerza esa idea, al señalar que la actuación práctica de las falangistas —y podemos extender a algunos sectores conservadores y católicos— plantea serias dudas a un modelo centrado en la sumisión; de hecho, las mujeres de la Sección Femenina "intentarían reinterpretar y renegociar el discurso falangista de feminidad". El concepto de género, así, puede ser visto como un sistema de símbolos y significados estructurantes y estructurados por medio de prácticas y experiencias socioculturales (Yanagisako 1987). De acuerdo con ese planteamiento, podemos analizar la *agency* de las falangistas y de las católicas en la construcción de género dominante, pero también su rol para negociarlo a partir de los límites sociales, políticos y culturales de la sociedad franquista. Por ello, nos parece importante señalar unas identidades femeninas mucho más dinámicas por su acción política y matizar los modelos de sumisión impuestos desde las jerarquías del régimen, ya que su agencia nos obliga a pensar precisamente en una proyección e influencia en lo público. Para ello, analizaremos en las próximas páginas el rol de las escritoras bajo un régimen censor a través de un abanico bastante diverso desde el punto de vista ideológico, ya que considera desde los escritos de Elena Fortún a los de la falangista Mercedes Fórmica; y el papel que algunas católicas desempeñaron como censoras.

CENSURA PREVIA Y CENSORES(AS) DEL RÉGIMEN

Aquellos que se aventuraron a tomar la pluma en la inmediata posguerra española se toparon con la férrea censura franquista que se había instalado en el país tras el golpe militar del 18 de julio de 1936. Cárcel, silencio o exilio fueron las consecuencias de la censura impuesta en España. Ya en la declaración de guerra se había incluido la censura previa que acababa con la libertad de prensa enunciada en 1931 durante la Segunda República Española. Desde octubre de 1936, la recién creada Junta Técnica de Estado tenía potestad plena para ejercer la censura literaria. Transcurridos ya casi dos años de Guerra Civil española, fue promulgada una nueva ley, obra del filofascista Ramón Serrano Suñer, entonces ministro del Interior, que ponía la prensa al servicio del Estado y en manos de la Falange. Pese a su carácter supuestamente transitorio, la

Ley del 22 de abril de 1938 establecería unos instrumentos represivos que permanecieron en vigor hasta la Ley de Prensa e Imprenta de 1966. Así, la ley de 1938 —inspirada en gran medida por la novedosa legislación fascista italiana y que mereció el calificativo, según Elisa Chuliá (1997: 145), de la más restrictiva de la historia española— estableció la censura previa de libros, diarios y todo tipo de publicaciones.

La ley de abril de 1938 había formulado las líneas fundamentales del mecanismo de censura, insistiendo en su carácter previo. La censura previa consistía en la obligación de que todos los tipos de texto pasasen por las manos de un censor antes de ser entregados para su publicación. Los libros publicados en España o en el extranjero con anterioridad a esta normativa debían tener el aval del censor para su nueva edición. De este modo, se estableció que la censura debía intervenir en los libros, folletos y demás impresos que excedieran las veinte páginas en cualquier tamaño y formato. Pero ¿cómo se llevó a cabo el proceso censor previo durante el primer franquismo?

Puede entenderse el proceso censor como el camino que un texto tiene que recorrer para llegar a su publicación en un sistema complejo de censura previa. Sin embargo, durante el franquismo el proceso censor fue precedido por un fenómeno que, con toda la probabilidad, fue generalizado: la autocensura. El mayor éxito de un Estado autoritario significa la mutilación de una obra por el propio autor, quien a cada palabra escrita siente en su mente la acción de la *tijera censora*. La autocensura acaba por facilitar la labor de los censores, que solo necesitan completarla. El hecho de que los escritores y, especialmente, las escritoras tuviesen que incorporar el propio censor, en un proceso *esquizofrénico* de negación de sí mismos y de su obra literaria, confirió a la autocensura un peso quizá más importante sobre la creación literaria que la misma censura. La mayoría de las y los literatos optaron forzosamente por la autocensura, como un mecanismo de *anticipación* de aquello que el censor *no va a consentir*. La autocensura, por lo tanto, condicionó el despojamiento del control del escritor sobre su obra, pues la obra resultaba ser, al fin y al cabo, lo que el censor consideraba que tenía que ser escrito (Larraz 2014: 32).

Tras la autocensura, la primera etapa del proceso censor *ipsis litteris* comenzaba cuando el editor o su representante entregaba cinco ejemplares de una obra en el Servicio de Censura de la sede de la Vicesecretaría de Educación Popular o en alguna de sus delegaciones provinciales. Luego, en el caso de no haber inconvenientes, uno o más censores (llamados *lectores*) leían y examinaban la obra. Tras este análisis los censores entregaban un formulario al jefe de Censura. En dicho formulario constaba la valoración, las páginas en las se encontraban las tachaduras (en caso de que hubiera) y la respuesta a un esquema de preguntas. A continuación, se confeccionaba una *hoja de censura*; este documento valía como permiso o rechazo de

impresión de la obra y como *banco de datos*, al servir como documento que revelaba los antecedentes de autores y editores (Grecco 2017: 200).

La censura de libros tenía que limitarse a un sencillo cuestionario que figuraba en la cabecera de los *informes de lectura* (Abellán 2003). En casi todos los informes figuraban las siguientes preguntas: ¿Ataca el dogma?, ¿a la moral?, ¿a la Iglesia o a sus ministros?, ¿al régimen y a sus instituciones?, ¿a las personas que colaboran o han colaborado con el régimen?; los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra? Cuando el jefe de Censura recibía el informe se encargaba de autorizar o denegar la publicación, dictando en cada caso una cédula en la que se hacía constar el juicio oficial que había merecido la obra y la fecha de entrada y salida del Servicio de Censura (Grecco 2014). Este juicio debía insertarse en la primera página de cada ejemplar, ya que en caso contrario la obra se consideraba clandestina.

Asimismo, la Iglesia Católica fue una institución que realizó una labor de censura *paraoficial*. Aunque la etapa del Primer Franquismo se caracterizó por la preponderancia de la Falange en el terreno cultural, especialmente en relación con el control de información y lectura, es necesario destacar la importancia clave de la labor doctrinal y de la acción política de la Iglesia Católica. En este sentido, la Falange solía solicitar el asesoramiento del Consejo Superior de las Mujeres de la Acción Católica cuando se organizaban ferias, exposiciones y premios literarios infantiles. Estas elaboraban listas de obras de autores recomendables y otras no convenientes o censurables donde reflejaban rígidos criterios a la hora de la selección[3]. Por lo tanto, aunque la mayoría de los censores oficiales eran hombres, las mujeres católicas desempeñaron una labor censora muy importante con relación a los libros para niños y muchachos.

Por otra parte, la Acción Católica, a través del Secretariado de Orientación Bibliográfica de la Junta Nacional de la Acción Católica, publicó en 1952 la obra *Orientación Bibliográfica. 6.000 novelas. Crítica moral y literaria*. Este volumen recogía un trabajo de diez años de crítica literaria y moral de novelas españolas y extranjeras, e incluía un juicio, una calificación de cada obra y una orientación del público al que iba dirigida: culto, personas formadas, personas mayores o indiferente. La finalidad de la publicación era poner en las manos del lector católico un instrumento eficaz y seguro de examen crítico de la literatura de obras que circulaban libremente. En este libro, muchas obras de escritoras fueron consideradas "peligrosas". Las obras de Carmen Laforet *Nada* e *Isla y los demonios,* y las novelas *Los Abel,* de Ana María Matute, y *Juan Risco,* de Rosa María Cajal, también fueron calificadas como peligrosas. Incluso textos de mujeres afines al régimen fueron considerados

[3] Archivo General de la Administración, 62/6821

"disolventes" por la férrea censura eclesiástica: la obra de Mercedes Ballesteros, *Despedida de soltera,* debía ser leída solo por mayores de edad y la de la falangista Mercedes Fórmica, *Ciudad perdida,* fue considerada peligrosa.

Las mujeres no afines al régimen encontraron idénticas dificultades que las falangistas. La escritora de novela rosa Pilar Tavera Domínguez vio su obra *La golondrina de las alas rotas* calificada como "peligrosa", al igual que le sucedió a la poetisa y novelista rosa Susana March Alcalá con *Nina*. Elisabeth Mulder Pierluisi tampoco se libró del control eclesial y sus obras *Al Sol*, *Crepúsculo de una ninfa, Este mundo, Historia de "Java"* y *Un hombre que acabó en las islas* fueron catalogadas como "peligrosas". Mientras, los relatos contenidos en *La muerte de estrellas, La muerte de un esteta, La medusa dormida* y *El magnífico rústico* fueron admitidos "con salvedades" y solo orientadas a "personas formadas". La dramaturga Julia Maura también vio cómo sus obras *Como la tierra y el mar*, *¿quién pudiera escribir?* o *Ventolera* llevaron esta objeción cautelosa. Desgraciadamente, esta catalogación moral realizada por la Iglesia Católica no incluía detallados informes en los que haya quedado constancia de los motivos por los que algunas obras fueron descalificadas y la relación de los pasajes, frases o temas controvertidos para el catolicismo.

María Teresa Vernet novelista y poeta catalana, mujer adelantada a su tiempo, y escritora reconocida en tiempos republicanos, sufrió la "censura moral" de la Iglesia en *Les algues roges*, un relato sobre la sexualidad femenina. Mientras, *Camí Représ, Perrill y Final*, *Preludio peligrosas* y *Porso Aperta* fueron solo aconsejadas a personas "formadas" y "de mundo". Por su parte, María del Socorro Tellado López, verdadero nombre de Corín Tellado, vio como *Si no fueras tú, Semilla de odio* y *Era el amor* fueron solamente aprobadas "con salvedades", misma circunstancia que padeció *Caza menor*, de Elena Soriano. Las autoras extranjeras tampoco escaparon a la moralidad católica: la novelista inglesa Norah James vio cómo su obra literaria *Hospital* fue señalada como "dañosa" mientras que su título *Mi destino es pecar* fue declarado como "inmoral" con un objetivo claro: "No puede leerse". Tampoco la escritora italiana Maria Luisa Ferro, que publicaba con el seudónimo de Marise Ferro, pudo evadir la condena de la Iglesia con *Bárbara* y *Treinta años,* calificadas como "dañosas". Peor lo tendría la literata peruana Rosa Arciniega, de ideología socialista, con *Engranajes,* denominada como "engañosa".

La Iglesia intentó limitar y endurecer aún más la censura oficial, al buscar otros medios, tal como el control de libros ejercido por las Mujeres de la Acción Católica y la publicación de libros de orientación bibliográfica, que tenían como fin "orientar" la lectura de los seglares y limitar la venta y circulación de tantas obras de escritoras españolas y extranjeras (Urbán 1979). Por otro lado, este poder que ejercía la Iglesia Católica en España no estuvo solo relacionado con su alianza con el franquismo, pues

históricamente y durante buena parte del siglo XX a través de sus organizaciones, entre ellas, de la Acción Católica, editó numerosas listas de libros moralmente tolerados en su objetivo de mantener el decoro y la tradicionalidad de cada sociedad. Dichas listas de libros se recogieron en los boletines y publicaciones de las diferentes ramas de la Acción Católica, además de en España, por ejemplo, en Argentina durante la primera y parte de la segunda mitad del siglo XX (McGee Deutsch, 1999). Por lo tanto, es necesario situar a la Iglesia Católica como agente de moralidad y control social a nivel transnacional, que atravesó numerosas realidades nacionales y procesos histórico-sociales bien diferentes (Pérez del Puerto 2015).

ESCRITORAS CENSURADAS

La ley del 22 de abril de 1938 supuso un periodo oscuro para los literatos que vieron cómo el franquismo censuró, amputó e impidió la publicación o la circulación de muchas obras con el pretexto de salvaguardar los valores patrios, de tradición católica y eliminar las obras "disolventes". En este contexto, sobre las escritoras se ejerció una censura diferencial de género y otra institucional a través de la censura previa. Muchas autoras evitaron —en un ejercicio claro de autocensura, consciente o inconsciente— los temas más controvertidos y susceptibles para que sus obras pudieran ver la luz. Además, muchas de ellas se acogieron al uso de seudónimos, como una forma de *disfraz* y ocultamiento de su identidad. Diversas autoras, deseosas de una intimidad que temían perder, los usaron. Mercedes Fórmica (Elena Puerto), Mercedes Ballesteros (Silvia Visconti), Ángeles Villarta Tuñón (Arcángeles Miranda), María Teresa Martín Iglesia (Cristina Luján), María Josefa Fornovi Martínez (Chiampos) o Sara Barranco Soro (Sarah Demaris) fueron algunas de las escritoras que decidieron emplear esta estrategia. Aquellas, como Carmen Laforet o Rosa María Cajal, quienes utilizaron su propio nombre, acabaron sufriendo por su exposición y experimentaron períodos de sequía literaria, abrumadas por el peso de la celebridad y su excesiva timidez (Marín Marín 2013: 188). En una entrevista que Carmen Laforet concedía a *La Estafeta Literaria* declaraba acerca de la protagonista de *Nada*: "No; no soy Andrea ni tengo nada que ver con ninguno de mis personajes. Me siento totalmente desligada de ellos. Los he creado, pero los he dejado vivir libremente sin intentar imponerles mi voluntad" (Sumalla Benito 2003: 147), un aspecto que se contraponía fuertemente a cómo Laforet se abría en su vida privada. En público, Carmen Laforet se desligaba de sus personajes, intentando preservar su identidad más íntima. Sin embargo, en sus cartas personales quedaron reflejadas cuán importantes eran sus vivencias autobiográficas en la creación de sus relatos narrativos (Martín Gutiérrez 2018). Otras escritoras, como María Teresa Vernet, vieron cómo el franquismo y la Guerra Civil apagaron su creatividad y dejaron de publicar.

De esta forma, si bien muchas autoras sufrieron la censura franquista y no pudieron publicar sus obras —siendo condenadas, pues, a la invisibilidad pública—, las que tuvieron éxito igualmente sufrieron con su exposición pública y muchas de ellas abandonaron sus *plumas*. Según la literata Elena Soriano, "no sólo la censura era más severa para las mujeres, sino que la opinión pública, los lectores y la crítica trataban de distinta manera a las mujeres" (Rodríguez 2000: 48). En este sentido, a la menor tirada de sus obras y al mayor desconocimiento de sus nombres en los círculos literarios se sumó una persecución de género. No obstante, a pesar de la fuerte censura, algunas autoras no solo transgredieron con sus temas el orden establecido, sino que cuestionaron el papel de la mujer subordinado a los valores católicos y al modelo de feminidad propio del sistema dictatorial (Montejo Gurruchaga 2009). La escritora Carmen Kurtz denunció la discriminación de las mujeres, al igual que las literatas Carmen Laforet y Elena Fortún a través de su literatura.

Así pues, en el inseguro panorama cultural de los años cuarenta, existieron algunos intentos muy dispersos de hacer una literatura ajena a los postulados oficialistas. Ángela Figuera Aymerich, literata de la poesía desarraigada, obtuvo un informe favorable para publicar su obra *Toco la tierra letanías* con la editorial Rialp: "Nada fundamental que objetar a estas letanías poéticas", declaraba el informe del lector[4]. Sin embargo, unos años atrás, Ángela había encontrado algunas dificultades en ver publicadas sus dos primeras obras, *Mujeres de Barro* y *Soria Pura*, por el erotismo que desprendían sus letras, un aspecto que se sumaba al hecho de que la escritora hubiera sido desposeída de su plaza docente por sus vínculos con la Segunda República.

Por otro lado, *Nada*, novela de la escritora Laforet galardonada con el premio Nadal, fue capaz de llevar un mensaje realista y crítico a los lectores pese al vigilante ojo dictatorial de la inmediata posguerra. Por medio de una voz femenina —y por supuesto muy distinta del arquetipo de mujer del nacionalcatolicismo o de las falangistas—, Laforet deconstruye la sociedad ideada por la demagogia triunfalista del franquismo. El microcosmos de la familia de la calle de Aribau revela las secuelas de la Guerra Civil y el poder opresivo de la dictadura. Irene Mizrahi (2011) entiende esta obra como un testimonio traumático e inconsciente de la posguerra, al presentar una narrativa crítica a la educación autoritaria y patriarcal y al dar visibilidad al trauma que supuso la dictadura para la sociedad española. Como también señala Fraai (2003: 38), *Nada* fue una novela de gran importancia para "muchas escritoras nacientes que tímidamente estaban tentando el vado dentro de los límites de lo permitido por la censura". Sin embargo, *Nada* fue considerada por los censores como

[4] AGA 21/13774

una novela "insulsa, sin estilo ni valor literario alguno. Se reduce a describir cómo pasó un año en Barcelona en casa de sus tíos una chica universitaria. Sin peripecias de relieve. Creo que no hay inconveniente en su autorización"[5]. Una evaluación excesivamente limitada del alcance que podía tener —y que de hecho tuvo— esta obra literaria. Larraz (2014: 182) señala que si bien la escritora pudo ofrecer un cuadro deprimente de la Barcelona de posguerra, no incluyó, sabidamente, escenas eróticas, léxico tenido por vulgar o inmoral, alusiones directamente políticas o irreverencias religiosas. Utilizó, pues, un estilo directo y sencillo, sin incluir problemáticas explícitamente políticas que pudiesen generarle complicaciones, a la vez que empleó el discurso de carácter testimonial. Para una censura que se atendía más al detalle que al fondo, que utilizaba un criterio muy puntilloso en lo religioso y que ejercía un puritanismo excesivo, *Nada* no parecía ser una amenaza para el régimen (Grecco 2017).

Las escritoras en los años cuarenta y cincuenta experimentaron un proceso de confrontación para abrirse paso en el mundo masculinizado de las letras, sufriendo, además de la discriminación legal del régimen, las críticas de sus compañeros de pluma y la censura oficial del franquismo (Montejo Gurruchaga 2010). Para otras tantas escritoras, la censura más importante llegó de la mano de su autoimposición. Literatas poco conocidas en el panorama español como Eulalia Galvarriato, que había sido finalista del *Premio Nadal* de 1946, o Luisa Forrellad, que se llevó el premio en el año 1953 con su obra *Siempre en capilla*, abandonaron el mundo de las letras confinadas a la sombra de la invisibilidad y a la conformación de un proyecto vital que discurrió por otros caminos. A otras, a la censura de su pluma se le añadió la condena y represión que vivieron por motivos políticos o ideológicos, ya fuera de las propias autoras como Rosa Chacel o María Teresa León, cuya militancia política les condujo al camino del exilio, como de otras tantas señaladas como sospechosas por sus lazos familiares, como Elena Fortún y Dolores Medio, cuyos maridos fueron exiliado y expedientado respectivamente durante la Guerra Civil (Martín Gutiérrez 2018 y 2010). También Elena Soriano fue apartada de su plaza de magisterio en tanto su marido había estado preso. La condena de los hombres traía consigo la marginación de las mujeres de su familia. De esta manera, a la censura propia del régimen se le añadía entonces una *censura de género* aplicada a todas aquellas mujeres cuyos familiares hubieran estado relacionados política o sindicalmente con la defensa de la Segunda República, al igual que sucedió con la violencia que vivieron los familiares de los represaliados (Abad Buil, Heredia Urzaiz y Sescún Cadenas 2012). Muchas autoras que se atrevieron a introducir en sus relatos realidades que pusieran en tela de juicio los valores del catolicismo,

[5] AGA 21/07610

tomados como propios por el régimen, sufrieron los expedientes y el temido *lápiz rojo* del censor.

La primera ley de censura elaborada el 22 de abril de 1938 no permitía crítica alguna a los valores católicos, pero la cierta relajación de la censura para 1960 o la conocida como etapa de la "apertura vigilada" (Abellán 1980) permitió a escritoras, como Carmen de Icaza, poner por escrito aquello que habían callado previamente y de manera progresiva (Fraguero 2014: 70). Como recordaba la escritora Elena Quiroga, que en 1951 obtuvo el Premio Nadal con su obra *Viento del norte,* "creo que todos [los de esta generación] nos caracterizamos por la sensación de incomunicación, insolidaridad y soledad. Más exactamente: falta de libertad"[6]. Quiroga recordaba su posición de privilegio, que no fue común entre las mujeres, pero que en su caso le sirvió para evitar en ocasiones la censura, al tener un conocido dentro del aparato represor del Estado: "Y luego tengo que decir que tuve muchísima suerte, porque la censura la pasé, y no la pasé, porque tenía un amigo en censura lo bastante noble para decirme "ven mañana; tráeme el libro". Y me daba la tarjeta de censura y ponía los sellos, y se acabó. He escrito siempre desde mi libertad"[7].

Otras, sin embargo, no disfrutaron de esa *protección interna*[8] y sufrieron la dura censura, como fue el caso de Ana María Matute, que vio su obra *Luciérnagas* no autorizada en noviembre de 1953[9]. La escritora conseguiría posteriormente publicar esta obra narrativa sobre las vivencias de los niños tras la brutalidad de la guerra en 1955 bajo el título *En esta tierra,* con los parches que le impuso la censura hasta en tres ocasiones diferentes. Su crudo y desgarrador relato, si bien no criticaba directamente el régimen, no superó la rigidez moral franquista. En palabras de la escritora, que ya en el periodo democrático decidió recuperar el manuscrito original y darle su lugar en la literatura, *Luciérnagas* "no es una novela política, sino que es humana, de jóvenes que no comprenden que han hecho ellos para merecer esto"[10].

Uno de los géneros por excelencia en el que las escritoras de la inmediata posguerra van a despuntar será la novela. Aunque muchas reciban premios y cierto reconocimiento a su escritura, otras no verían editadas o reeditadas sus obras hasta el fin de la dictadura. En ese sentido, Ángela Figuera Aymerich vio publicadas ya en periodo democrático y tras su muerte sus obras completas. Además, muchas literatas, eclipsadas por los escritores y condenadas al *exilio interior*, van a ser invisibles dentro

[6] *El País*, 4 de octubre de 1995. *Vid* también Leggott, Sarah (2017): "Las novelas de posguerra de Elena Quiroga (1921-1995)", *Revista Internacional de Estudios Literarios y Humanísticos* 5 (2), págs. 13-20.
[7] *El País*, 4 octubre 1995. *Vid* al respecto Leggott, Sarah (2014): "Negotiating Censorship in the Postwar Spanish Novel. Divorce and Civil Marriage in Elena Quiroga's *Algo pasa en la calle* (1954)", REI, 2, págs.121-144
[8] *Vid* al respecto (Grecco 2017: 2016).
[9] AGA 21/10494
[10] Entrevista a Ana María Matute. *El País*, 23 de octubre de 1993.

de la esfera de las letras, publicando con una periodicidad más inestable y en editoriales de menor prestigio (Montejo Gurruchaga 2010); más aún con la discriminación sufrida por el canon literario franquista, donde el peso masculino era predominante (Montejo Gurruchaga 2002a). En este sentido, las mujeres sufrieron una difícil aceptación y participación en el panorama narrativo durante el primer franquismo, lo que llevó a algunas de ellas, las que pertenecían a las clases más acomodadas o se encontraban en posición de mayor poder adquisitivo, a editar sus propias obras.

Muchas escritoras, además, utilizaron estrategias en la construcción del diálogo literario, intentando evadir la censura. Así, las literatas a menudo tenían suficiente astucia para fabricar (y disfrazar) su palabra. A través del lenguaje ambiguo, inventaron tácticas de camuflaje y de disimulo que tácitamente podían conducir a formas efectivas de denuncia del régimen sin que sus obras fuesen retenidas por los censores. La escritora Eulalia Galvarriato consiguió evitar la censura de su obra narrativa *Cinco Sombras* a través de las funciones que otorgó al narrador, un hombre mayor con autoridad social en detrimento de la elección de un personaje femenino que hubiera despertado las sospechas del lector. A través de Diego, la voz en *off* en *Cinco Sombras*, se refleja "la importancia del narrador principal intradiegético y la diégesis que presenta" (Kallin 2013: 27), permitiendo que en su voz se expresen las quejas de las protagonistas femeninas por el dolor y la miseria de la posguerra. La narración, situada en un tiempo lejano a la España de los años cincuenta, permitió a la autora cierta libertad de criticar y reflejar su posición ideológica (Kallin 2013: 26).

Elisabeth Mulder Pierluisi, nacida en Barcelona en 1904 de madre latinoamericana y de padre holandés, situó muchas de sus obras escritas bajo el franquismo en espacios geográficos fuera de España, un recurso empleado por muchos literatos para evadir la censura. A pesar de ello, en 1941 su obra *Preludio a la muerte* fue censurada al narrar el suicidio de uno de sus protagonistas. El censor le recordó a la escritora de la Generación del 27 (*Las SinSombrero*) que "las mujeres españolas no se suicidaban" y Mulder fue obligada a cambiar el final de su obra si quería verla publicada. La protagonista moriría entonces accidentalmente en la nueva versión (Mañas Martínez 1988: 292). Así, un número importante de obras que atentaron contra la moral católica y los valores del régimen fueron sombreadas con el *lápiz rojo* del censor. La Iglesia Católica se sumaba de este modo, e indirectamente, al poder estatal como censora al definir de esta forma los códigos morales de censura, y, por otro lado, al editar a través de sus militantes listados de obras "peligrosas" o "permitidas". De esta forma también ejercía el control social de la moralidad y del buen aparentar de la nueva "ciudadana" católica (Montero 2004: 390).

De esta forma, las escritoras sabían que había temas y léxico que no se podían utilizar. Ante eso, eran comunes los cambios o sustituciones de palabras. En efecto, según Goytisolo, "si algún mérito hay que reconocer a la censura es el de haber estimulado la búsqueda de las técnicas necesarias al escritor para burlarla e introducir de contrabando en su obra la ideología o temática *prohibidas*" (Del Camilo Gutiérrez Lanza 1997: 286). La escritora Elena Quiroga sufrió ese tipo de censura en su obra *Trayecto uno*, al ser criticada, aunque no desautorizada, su obra: "literariamente emite algunas expresiones chabacanas"[11]. Por otra parte, en *Humilladero* —que luego fue publicada con el título *La última corrida* por la editorial Noguer—, aunque utilizó "vocabulario chabacano", se salvó de la censura por el prestigio que pareciera despertar en su censor la literata:

> Novela donde la autora transcribe con talento más o menos vigoroso de la realidad una serie de estampas realista de nuestra "fiesta nacional", es decir de la torería. Es la novela de los toreros con ciertas limitaciones que voluntariamente se ha impuesto la escritora. En el curso de la narración cultiva de vez en cuando el vocabulario chabacano que ha aportado la nueva escuela —digamos nuev[b]a escuela en España, en Francia ya está pasada de moda— pero ello no constituye argumento contra la moral, ni el dogma, solamente contra el buen gusto. Pese a ello destaca en sus páginas el talento de esta escritora gallega[12].

Elena Soriano también encontró su obra *Medea* sugestionada por esta cuestión: "Tiene páginas fuertes pero puede permitirse su publicación"[13]. La moralidad del lenguaje y las buenas formas también serviría de pretexto para tachar algunos pasajes de la obra *Entre visillos* e indicar a Carmen Martínez Gaite la obligatoriedad de la lengua pulcra. La obra, aunque mutilada, fue autorizada a la editorial Destino. El informe del censor señalaba que era una "historia provinciana de un grupo de chicas, sus estudios y sus amoríos. El argumento se encuentra en torno a la figura del nuevo profesor de alemán del sustituto, desde que llega al pueblo de las vacaciones de navidad. Convendría suprimir dos expresiones groseras en las páginas 41 y 64. Puede publicarse"[14].

Otra de las estrategias empleadas para evadir la censura fue la intercesión de otras personas en el proceso editorial. Así, Ángela Figuera Aymerich, que había ido incrementando sus críticas al régimen en sus poesías, vio publicada su obra *Belleza cruel* en 1958 después de enviar previamente un manuscrito a unos conocidos en México y que estos lo llevasen directamente al Premio de Poesía Nueva España. En

[11] AGA 21/10841

[12] AGA 21/11920. Aclaración: en realidad, Elena Quiroga había nacido en Santander.

[13] AGA 21/11073

[14] AGA 21/11921

este sentido y aunque la historia de la censura sea un registro de conflicto y de tiempos nebulosos en un terreno siempre en mutación, en el que el censor se convierte en colaborador de un sistema represivo, y el censurado en la *víctima* de este procedimiento, las escritoras crearon estrategias deliberadas para eludir a los censores y usaron su poder (aunque limitado) para publicar sus obras.

Por su parte, las autoras extranjeras tampoco escaparon al aparato censor del franquismo. En la posguerra, diversas obras que cuestionaban los valores del régimen fueron prohibidas, entre ellas las de la pensadora Simone de Beauvoir, la teórica Betty Friedan o la novelista y ensayista Mary McCarthy. La obra *El Grupo*, de McCarthy, no se publicó en España hasta el año 1976 (Godayol 2017). Sin embargo, extrañamente, *El segundo sexo* y *La mística de la feminidad* pasaron por la censura y, aún más insólito para el período, la falangista Mercedes Fórmica pudo realizar la primera recensión de *El segundo sex*o en España. En este sentido, la función censora franquista ha encontrado en el curso de su actividad numerosos obstáculos frente a los mecanismos de adaptación y resistencia de estas autoras: algunas con más poder, como las falangistas, que disponían de recursos para negociar con las autoridades políticas; otras, con menos capital político, utilizaron con más frecuencia estrategias discursivas cuya función consistía en crear nuevos significados que no fuesen identificados por los censores.

MUJERES DEL RÉGIMEN Y LA CENSURA

Uno de los aspectos más sugestivos del rol desempeñado por las escritoras falangistas bajo el régimen franquista era la contradicción que se generó entre el discurso franquista de domesticidad y sus actividades en el ámbito público. La participación en la Sección Femenina suponía la proyección pública y la oportunidad de crear lazos artísticos con personas de las jerarquías del régimen e importantes intelectuales reconocidos. De hecho, muchas de estas *escritoras del régimen* ejercieron poder en el ámbito cultural, no como concesión masculina, sino tras luchar por tener voz en los espacios de canonización cultural. En este apartado, vamos a explorar la relación existente entre censura y mujeres del régimen, al señalar la relativa libertad que algunas escritoras falangistas tuvieron en los espacios culturales del régimen de Franco, aunque su estatus no siempre les libró de las *tijeras de la censura* franquista.

La falangista Sara Barranco Soro, cuyo pseudónimo era Sarah Demaris, fue una literata del círculo de los escritores de la *corte literaria de José Antonio*. Agustín de Foxá y Adriano del Valle realizaron el prólogo de su libro de poemas *Cristal sobre los aires,* publicado en 1940. Sin duda, el hecho de formar parte de la corte literaria falangista le dio la oportunidad de conducir su vida de manera más autónoma y aspirar

a un estatus canónico como escritora. Mercedes Sanz Bachiller, otra falangista de relieve, también disfrutó de su estatus político y pudo editar sus obras *Mujeres de España* y *Campo y ciudad* con una importante editorial creada en el transcurso de la Guerra Civil y que solía publicar libros falangistas: la editorial Afrodisio Aguado. Sin embargo, pese a que formasen parte de las altas jerarquías de la Sección Femenina y tuviesen relaciones muy estrechas con el sector intelectual masculino del Partido, sus obras no fueron acogidas de la misma manera que las de sus homólogos masculinos por las editoriales y por los censores. Si por un lado el censor de la obra *Mujeres de España* dudaba de la selección realizada por Sanz Bachiller "de las mujeres excelsas de España"[15]; por otro, aunque la obra de Sara Barranco, *Cristal sobre los aires,* hubiese sido aprobada sin ningún problema por la censura franquista, la autora tuvo que correr con los gastos de su primera edición según informe de la censura[16]. Si bien sobre esta cuestión el editor Gustavo Roig Gili (1944) destacó que los autores-editores representaban ellos solos casi la cuarta parte del censo gremial durante los años cuarenta, esta información también nos revela que la clase social determinó que apenas aquellas escritoras y aquellos escritores privilegiados económicamente pudieron editar ellos mismos sus textos. En este sentido, pertenecer a una capa de la sociedad acomodada, especialmente durante los años de la inmediata posguerra, suponía un factor clave para que una escritora pudiese ver que sus obras salieran a la luz pública.

Otras mujeres "del régimen", como Mercedes Ballesteros Gaibrois —hija de los importantes historiadores Antonio Ballesteros y Mercedes Gaibrois, quienes optaron durante la guerra por el bando sublevado—, no se libraron de las *tijeras censoras* pese a su posición privilegiada. Mercedes se había dedicado especialmente a la novela, pero también escribió para el teatro. Sus obras teatrales, casi todas comedias domésticas y evasionistas, se estrenaron entre 1940 y 1955. A pesar de su fama en los círculos artísticos del régimen, su obra *El perro de extraño rabo* sufrió duras tachaduras por parte de la censura. Según uno de los *lectores,* su obra no podía "caer en manos de jóvenes"[17]. Uno de los fragmentos censurados de la obra era, en efecto, muy atrevido para la moral de la época; en él se decía: "si quieres podemos pecar un poco y volver a entrar". El pecado, en este caso, consistía en decir palabras feas a los transeúntes dentro de una basílica.

La falangista Ángeles Villarta Tuñón —quien había trabajado en la sección de Prensa y Propaganda de Valladolid, en el Auxilio Social durante la inmediata postguerra, y que en los años cuarenta y cincuenta creó y dirigió la colección de

[15] AGA 21/6566
[16] AGA 21/6492
[17] AGA 21/10387

posguerra *La Novela Corta*, el semanario de humor *Don Venerando* y la publicación humorística *Mundo Alegre*— también sufrió la acción del *lápiz rojo* (Maqueda Abreu 2013: 306). En el informe censor de su obra poética *La novela de Laura,* se señalaba que algunas de las poesías contenían "sensualidad aventurada" y, por ello, estos pasajes debían ser eliminados o suprimidas algunas poesías, como "Loca de los sueños" y "Genuino Capitán". Un segundo censor "más tolerante" juzgó que las poesías eran "sobre temas amorosos y otras versa[ba]n sobre el mar" y que podían "ser autorizadas totalmente"[18].

Otra importante escritora afín al régimen fue la falangista Mercedes Fórmica Corsi-Hezode. Mercedes nació en Cádiz en 1918, en el seno de un matrimonio conflictivo. Su madre, una mujer católica pero que se separaría de su esposo en 1933, sufría "la indefensión de ser mujer y planea[ba] para sus hijas un futuro de independencia al que ella no podía aspirar" (Bravo 1991: 8). En 1932 ingresó en la Facultad de Derecho de Sevilla, siendo la única mujer que estudiaba dicha carrera. En los años de la preguerra, el recién creado partido de la Falange le llamó la atención, y en 1933 Mercedes se afilió al partido fascista español. La escritora participó activamente en la organización, al convertirse en delegada del SEU de la Facultad de Derecho y, posteriormente, al ser nombrada por José Antonio delegada nacional del SEU Femenino. Sin embargo, a partir de la muerte del líder falangista, Mercedes abogaría por la disolución del partido, y ya dentro de la Sección Femenina, entraría en conflicto con sus compañeras, puesto que su interés no se manifestaba en el papel de la mujer dentro del hogar, sino en su emancipación individual y profesional. 1945 fue su año de *debut* como escritora, al publicar su novela corta *Bodoque* en *Escorial,* revista que no contaba apenas con escritoras como colaboradoras. A pesar de vivir en un ambiente intelectual de gran prestigio, Mercedes señaló que durante el régimen franquista "la represión sexual resultaba más fuerte que la represión política" (Fórmica 1984: 150).

En la década de los cincuenta, Mercedes fortaleció su inclinación literaria. En 1950, publicó *Monte de Sancha,* novela finalista del Premio Ciudad de Barcelona. Era una obra autobiográfica que logró pasar por la censura sin ninguna "mutilación", ya que, de acuerdo con su informe, la obra no contenía "nada especialmente censurable"[19]. Su primera edición, a través de la editorial Luis de Caralt, tuvo una tirada bastante expresiva para la época, 2.500 ejemplares. En 1951, Fórmica publicó la novela *La ciudad perdida*, cuya historia transcurre en el contexto de la postguerra y narra la relación entre un maquis y su rehén, una mujer culta y progresista. Aunque de tema muy polémico, la novela fue aprobada rápidamente por la censura: su entrada

[18] AGA 21/10486
[19] AGA 21/9215

se dio el 23 de febrero de 1951 y el día posterior *La ciudad perdida* tenía su edición aprobada, con una tirada de 5 mil ejemplares. En uno de los informes de los censores, este señaló:

> Rafa es el estudiante de médico, políticamente despistado o idealista, que singularmente se dio en el tiempo mediato a nuestra Guerra Civil, y Mercedes Formica logra en "Las calles de Madrid", quizás por contraste a la imbecilidad de la clase "bien" que se retrata en el capítulo IV, que Rafa se gane la simpatía del lector, al igual que Ayn Rand hizo en el André Taganov de *Los que vivimos*. ¿Es peligroso políticamente hablando que resulte simpático un maqui acosado? Se considera que este libro puede ser autorizado. Su tono es siempre ponderado aunque el nudo de la trama sea el forzamiento de una mujer.[20]

Por otra parte, también es evidente que la obra de Mercedes sufrió de una mirada diferencial por parte del censor por el hecho de ser una escritora. El censor destaca que la novela "refleja superficialmente distintos ambientes sociales [...]. Psicológicamente los personajes no tienen profundidad y muestran sus miserias con tan decorosa timidez que no llegan a conmover. Aunque el clima pretende ser áspero y amargo, no se logra por la **natural limitación** de su autor que no cala hasta el meollo el paisaje moral que pinta o porque lo desconoce, o porque no se atreve"[21]. De acuerdo con Lucía Montejo (2010), los censores solían dar escasa importancia a las obras de mujeres, además de referirse a estas o a las autoras con falta de respeto y consideración. Puede ser que, en el caso de *La ciudad perdida*, esa valoración pudiera haber jugado a su favor, ya que el censor pudo haber inferido que la obra de una escritora no podría ser políticamente peligrosa. La novela tuvo un rotundo éxito: se hizo una versión teatral, titulada *Un hombre y una mujer*, además de una película en coproducción con Italia en 1955.

En 1953, pasó por las manos de los censores la novela *El secreto*. En apenas dos semanas (del 5 de noviembre de 1953 hasta el día 19 del mismo año), fue aprobada por la censura con una tirada de diez mil ejemplares. Esta obra no sufrió tachaduras o la censura total por parte del aparato censor, a pesar de narrar un asesinato en una ciudad brasileña y describir los rituales de los afrobrasileños (como las *macumbas*) y las fiestas populares, especialmente el carnaval. En la obra, la autora narra situaciones trascendentales e insólitas, como las visiones de un personaje: "Estoy viéndola morir", "Hace días que oigo las mismas voces. 'Bebe, bebe otro trago'". La novela cuenta la historia de un joven acusado del asesinato de su hermana, que resulta estar embarazada, y que finalmente es condenado por la justicia. Cumplida ya su condena y muerto el joven, se descubre su inocencia. Este tipo de narrativa no solía ser

[20] AGA 21/9423

[21] Resaltado nuestro: AGA 21/9423

aprobada por la censura, pues el tema del asesinato era claramente uno de los grandes tabúes del régimen, en defensa del orden social. Sin embargo, para una censura que veía poco amenazantes las plumas femeninas, dado que el censor consideró "una novela de argumento bastante folletinesco", el veredicto final fue que, a su juicio, no había "nada que impida su publicación, pues el relato se mantiene siempre dentro de los límites de la decencia"[22].

Su tercera novela, *A instancia de parte* (1955), mereció el Premio Cid (Servicio Español de Radiodifusión), creado por excepción a petición del jurado del Premio Ondas para novela, ante la calidad literaria de la obra. El jurado —muy plural— estuvo integrado por Carmen Laforet, Dámaso Alonso, Dionisio Ridruejo, Félix García, Jesús Suevos, Melchor Fernández Almagro y José Suárez Carreño. De manera general, podemos decir que la relación entre la censura y las obras premiadas durante el franquismo fue poco problemática. Los libros ganadores de premios literarios —salvo algunos, como la novela *La fiel infantería* del falangista Rafael García Serrano— no tuvieron problemas con la censura. En este sentido, tanto las escritoras como los escritores que hubiesen conseguido un premio disfrutaron de cierta "benevolencia".

A instancia de parte tuvo una tirada de cinco mil ejemplares, pero no recibió gran atención del público y de los medios de comunicación pese a haber ganado un premio. Con relación a la censura, recibió dos informes favorables. El primer censor afirmó que era una "excelente novela que plantea el problema de la injusticia del espíritu de la mujer adúltera". El segundo censor —Miguel de la Pinta Llorente, ensayista e historiador prestigioso— señaló que:

> *A instancia de parte* por Mercedes Fórmica plantea un problema inmoral. El marido que, para vivir libre, dentro de la despreocupación moral, sacrifica legalmente a su esposa honrada, basándose en la clásica "encerrona" preparada por el esposo, ayudado o en colaboración con un antiguo "cornudo" que en el momento de la historia de referencias se encuentra convertido en una piltrafa moral y completamente arruinado. Aquel le compra con dinero y prepara cínica y canallescamente la bribonada que hunde a su buena mujer dentro de la ley, y la arrebata el hijo. Un tema de esta clase, tan bien graduado por la autora, hubiera centuplicado sus quilates a base de una solución que hubiera resuelto humana y moralmente la tragedia de la desventurada esposa y "madre", pero de todas las formas el episodio terrible y angustioso, situado, como lo sitúa la autora, no deja de ser ejemplar para el lector al apreciarlo en su dramática y objetiva realidad. Puede publicarse.

[22] AGA 21/10519

La novela fue escrita sobre las experiencias de Mercedes como abogada y la situación de las mujeres casadas según la legislación franquista. La obra *A instancia de parte* denuncia, entre otras cosas, la tiranía de los hombres en el hogar, la patria potestad de los hijos y el control por el marido de la totalidad de los bienes matrimoniales. De acuerdo con Elena-María Bravo (1991: 35),

> en 1954, Mercedes Fórmica [...] expuso ante Franco las reivindicaciones que reclamaba para la mujer casada y que se concretaban en la reforma de 66 artículos del Código Civil y Ley de Enjuiciamiento". El ministro de justicia de entonces estudió el proyecto y se llevó a cabo en 1958 la reforma del Código y, por ello, fue denominado en aquel entonces como la *reformica*, un juego de palabras con su apellido. Así, a pesar de los numerosos obstáculos, Mercedes logró algunos adelantos legales y culturales en la época. Sin embargo, afirmó que su "rebeldía no cayó bien en la Sección Femenina, con raras excepciones [...] empezaron a mirarme como si no fuera trigo limpio y hubo quien llegó a dudar de mi condición de camisa vieja" (Fórmica s/f: 7).

Las obras de Mercedes Fórmica Corsi-Hezode, además, revelaron entonces la invisibilización doble que sufrió la escritora: por una parte, por posicionarse en un terreno de reivindicación política frente a su tiempo; y, por otra, por venir de una generación de posiciones ambiguas en el falangismo.

CONCLUSIONES

El espacio social asignado a las mujeres en la temprana posguerra excluía en las reglamentaciones legales la participación en la dimensión pública. Por definición, las mujeres debían permanecer confinadas en lo privado. En este sentido, adoptar la voz pública como escritoras representaba una transgresión al orden franquista. Así, a pesar de la invisibilidad que las *plumas femeninas* padecieron durante el franquismo, a lo largo de estas páginas se ha reflejado la importancia que alcanzaron muchas escritoras durante las décadas de los años cuarenta y cincuenta. Ellas tomaron su pluma al borde de la sombra, eclipsadas por sus compañeros varones y la masculinidad del panorama literario español, pero también afectadas por las restricciones legales que el nuevo régimen impuso para ellas, y de la censura que experimentaron tras la primera reglamentación de restricción de la libertad de escritura en 1938. Todas ellas articularon numerosas estrategias narrativas para burlar la censura previa del régimen e, incluso, utilizaron el seudónimo, negando el propio nombre para diluir su identidad como autoras. Algunas, desafortunadamente, debieron recurrir a la autocensura y a la evitación de temas controvertidos bajo el franquismo para ver sus obras publicadas. Aun así, algunas de ellas, entre las que destacaron las literatas Carmen Martín Gaite

y Ana María Matute, no consiguieron en ocasiones la autorización necesaria para la difusión de su trabajo literario.

También se ha señalado que el temido *lápiz rojo* de los censores fue, en muchas ocasiones, ejercido por otras mujeres, agentes de moralidad y del control social en España. Las católicas tuvieron un papel central en la censura oficial y paraoficial, desempeñando el rol de "auxiliares" de las tijeras censoras del Gobierno y de la Iglesia Católica, un rol que estuvo presente también en otras realidades distintas a la franquista y en periodos históricos anteriores y posteriores a él. Las falangistas, por otra parte, aunque pertenecieran al grupo privilegiado de "mujeres del régimen" también sufrieron la censura oficial, entre ellas Ángeles Villarta Tuñón. En este sentido su estatus no las libró del silenciamiento impuesto a las plumas femeninas, aunque algunas, como Mercedes Fórmica, gozaron de cierta libertad dado el prestigio que lograrían sus obras y la protección por formar parte de los círculos intelectuales falangistas.

Desde la censura se trató de controlar la moral ciudadana desde una rigidez sustentada en los valores tradicionales y en consonancia con los postulados católicos. Los temas aceptados, así como sus protagonistas literarios, eran todos aquellos que confirmaban dichos valores y que actuaban según los cánones de respetabilidad enunciados por el nuevo régimen. La sexualidad y el erotismo, especialmente en las mujeres, era duramente castigado por el censor. Las muertes "no naturales", el aborto, el suicidio o el asesinato, fueron siempre temas conflictivos que difícilmente consiguieron zafarse a la estricta censura del franquismo. Sin embargo, con cierta contradicción algunas mujeres pudieron ver publicadas sus obras, aun cuando se acercaron peligrosamente a hechos, personajes o narrativas censurables por el régimen, al ser en cierta manera "despreciadas" por sus lectores y censores varones. El menosprecio de algunas obras de pluma femenina supuso para muchas una salida favorable a ver editadas sus obras.

Por otro lado, la "cierta" libertad o prestigio que otorgaban las obras presentadas a premios o concursos literarios garantizaron la publicación de creaciones como *Nada*, de Carmen Laforet, con claras alegorías críticas a la situación de miseria de la posguerra, o la obra de Ángela Figuera Aymerich titulada *Belleza cruel*, editada ya a finales de los años cincuenta con algunos pasajes de contenido erótico. La escritora falangista Mercedes Fórmica, quien recibió el galardón del Premio Cid por su obra *A instancia de parte,* obra extremadamente crítica con la falta de libertades legales de las españolas, también pudo ver su obra aprobada por la censura. Algunas, como Elena Quiroga y las falangistas en general, disfrutaron de cierta protección interna gubernamental y contaron con la ayuda de personas "de orden" que influyeron en el proceso censor.

Por lo tanto, la inclusión de una perspectiva de género en el análisis de la censura previa en la época de Francisco Franco permite visibilizar no solo a escritoras desconocidas, como Eulalia Galvarriato, entre otras muchas, sino también poner de manifiesto el papel de las mujeres como transmisoras de la cultura represiva del régimen y como verdaderos agentes políticos que participaron, a pesar también de hacerlo en la sombra, de este nuevo proceso histórico. Sin lugar a dudas, las autoras sufrieron una censura diferencial: el discurso franquista, que señalaba su pertenencia a la esfera privada les apartó de los círculos literarios de mayor prestigio. Por otra parte, el miedo a pertenecer a un espacio transgresor, es decir la vida pública, hizo con que muchas españolas desistiesen de publicar sus obras, que se autocensurasen o que, incluso, negasen su autoría, utilizando seudónimos. Otras, condenadas a la marginación por pertenecer a familias del bando derrotado, sufrieron con un exilio interno aún más contundente. Las mujeres fueron ciudadanas de segunda clase y, por ello, fueron menospreciadas por los varones intelectuales y por los censores, a la vez que eran objeto de deseo, de control y de temor. Escribir se convirtió en un acto transgresor y muchas de estas escritoras, que usaron con valentía sus plumas bajo la dictadura franquista, escribieron para desafiar, aunque vacilantes, los valores tradicionales de la época. El *Estado Nuevo* intentó silenciarlas, pero, en definitiva, "el silencio no es lo mismo que la ausencia. Ellas siempre han estado ahí" (Capdevila-Argüelles 2017: 41).

OBRAS CITADAS

ABAD BUIL, Irene; HEREDIA URZAIZ, Iván y MARÍAS CADENAS, Sescún (2012). "Castigos 'de género' y violencia política en la España de Posguerra. Hacia un concepto de 'Represión sexuada' sobre las mujeres republicanas", en Alejandra IBARRA AGUIRREGABIRIRA (coord.): *No es país para jóvenes*. Actas del III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea, (Granada, 2009). AHC, UPV e Instituto Valentín de Foronda, págs. 1-18.

ABELLÁN, Manuel (1980): *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona, Península.

——— (2003): "Censura como Historia", *Bulletin d'histoire Contemporaine de l'Espagne*, 11-12, págs. 26-33.

AMADOR, Pilar y RUIZ FRANCO, Rosario (eds.) (2007): *La otra dictadura: el régimen franquista y las mujeres*. Madrid, Universidad Carlos III.

ARCE PINEDO, Rebeca (2016): *La construcción social de la mujer por el catolicismo y las derechas españolas en la época contemporánea*. Tesis Doctoral, Santander, Universidad de Cantabria.

BLASCO HERRANZ, Inmaculada (2000): "Las mujeres de la Sección Femenina de Falange: sumisión, poder y autonomía", en Cristina SEGURA GRAÍÑO y Ana Isabel CERREDA JIMÉNEZ: *Las mujeres y el Poder: Representaciones y Prácticas de Vida*. VII Coloquio de AEIHM. Madrid, ed. AL-MUDAYNA y AEIHM, págs. 253-268.

——— (2003): *Paradojas de la ortodoxia*. Zaragoza, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza.

——— (2010): "Introducción del Dossier Mujeres y religiones. Desafíos para el feminismo actual", *Clepsydra*, 9, págs. 11-17.

——— (2014): "Género y nación bajo el franquismo", en Stéphane MICHONNEAU y Xosé M.ª NÚÑEZ SEIXAS (eds.): *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, Madrid, Casa de Velázquez, págs. 49-72.

BONAUDO, Marta (2016): "Pero, ¿y las mujeres? ¿qué sabemos de ellas?", en Jaqueline VASALLO, Yolanda DE PAZ-TRUEBA y Paula CALDO (coords.): *Género y documentación. Relecturas sobre fuentes y archivos*. Córdoba, Editorial Brujas, Colección Los Mundos de Ayer, págs. 79-96.

BOURDIEU, Pierre (2010): *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.

BRAVO, María-Elena (1991): "Introducción", en Mercedes FÓRMICA: *A instancia de parte*. Madrid, Biblioteca de Escritoras.

CABRERO, Claudia (2006): *Mujeres contra el Franquismo. Asturias (1937-1952)*. Oviedo, KRK.

CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria (2017): *Autoras inciertas*. Madrid, Sílex.

CHAUDHURI, Nupur *et al.* (2010): *Contesting Archives: Finding Women in the Sources*. Urbana, University of Illinois.

CHULIÁ RODRIGO, Elisa (1997): *La evolución silenciosa de las dictaduras. El régimen de Franco ante la prensa y el periodismo*. Madrid, Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, págs. 144-145.

DARNTON, Robert (2014): *Censores trabajando. De cómo los Estados dieron forma a la literatura*. México, Fondo de Cultura Económica.

DEL CAMILO GUTIÉRREZ LANZA, María (1997): "Leyes y criterios de censura en la España franquista: Traducción y recepción de textos literarios", en Miguel Ángel VEGA y Rafael MARTÍN-GAITERO (eds.): *La palabra vertida. Investigaciones en torno a la Traducción*. Madrid, Editorial Complutense, págs. 283-290.

DE DIOS, Eider (2014): "Domesticidad y familia: ambigüedad y contradicción en los modelos de feminidad en el franquismo", *Feminismo/s*, 23, págs. 23-46.

DI FEBO, Giuliana y *SABA*, Marina (1986): "La condición de la mujer y el papel de la Iglesia en la Italia Fascista y la España franquista: ideología, leyes y asociaciones femeninas", en María del Carmen *GARCÍA-NIETO* (ed.): *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Seminario de Estudios de la Mujer, págs. 439-452.

DI FEBO, Giuliana (2006): "'La Cuna, la Cruz y la Bandera'. Primer franquismo y modelos de género", en Isabel MORANT (dir.): *Historia de las mujeres en España y América Latina, vol. IV: Del siglo XX a los umbrales del XXI*. Madrid, Cátedra, págs. 217-237.

ENDERS, Victoria Lorée y RADCLIFF, Pamela BETH (eds.) (1998): *Constructing Spanish Womanhood. Female identity in Modern Spain*. Nueva York, University of New York.

FERREIRA, Antônio Celso (2009): "A fonte fecunda", en Carla Bassanezi PINSKY, Tânia Regina DE LUCA (org.): *O historiador e suas fontes*. São Paulo, Editora Contexto.

FÓRMICA, Mercedes (1984): *Escucho el silencio*. Barcelona, Planeta.

——— (s/f): *Espejo roto y espejuelos,* Manuscrito inédito.

FRAGUERO, Carmen (2014): "Auxilio Social en *La casa de enfrente* (1960) de Carmen de Icaza", *Tejuelo*, 20, págs. 57-77.

FRAAI, Jenny (2003): *Rebeldías camufladas: análisis de tres novelas femeninas de los años cuarenta en España*. Alcalá de Henares, Concejalía de Mujer del Ayuntamiento de Alcalá de Henares.

GAL, Susan (1995): "Language and the art of resistance", *Cultural Anthropology*, 10, 3, págs. 407-424.

GODAYOL, Pilar (2017): *Tres escritoras censuradas. Simone de Beauvoir, Betty Friedan y Mary McCarthy*. Granada, Comares.

GRECCO, Gabriela de Lima (2017): *De la pluma como oficio a la pluma oficial: Estado y literatura durante los "nuevos estados" de Getulio Vargas y Francisco Franco (1936-1945)*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.

——— (2014): "El control del libro durante el primer franquismo", *Diálogos (Maringá)*, 18, págs.361-380.

KALLIN, Marianne (2013): *La función de los narradores en* Cinco Sombras *de Eulalia Galvarriato*. Tesis de Grado inédita. Växjö, Linnaeus University.

LANGLE DE PAZ, Teresa (2010): *La rebelión sigilosa*. Barcelona, Icaria Editorial.

LARRAZ, Fernando (2014): *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*. Gijón, Trea.

LEGGOTT, Sarah (2017): "Las novelas de posguerra de Elena Quiroga (1921-1995)", *Revista Internacional de Estudios Literarios y Humanísticos* 5, 2, págs. 13-20.

——— (2014): "Negotiating censorship in the postwar spanish novel divorce and civil marriage in Elena Quiroga's *Algo pasa en la calle* (1954)", *REI*, 2, págs.121-144.

LOTMAN, Mijaíl Luri (1993): "El arte canónico como paradoja informacional", *Criterios*, 30, págs. 23-29.

MAÑAS MARTÍNEZ, María del Mar (1988): *La obra narrativa de Elisabeth Mulder*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

MARTÍN GUTIÉRREZ, Sara (2017): *Obreras y católicas. De la formación a la movilización. Roles de género y compromiso temporal de la Hermandad Obrera de Acción Católica Femenina (HOACF) en España (1946-1970)*, Universidad Complutense de Madrid.

——— (2018): "Letras hacia la Libertad. Intimidad, subjetividad y anhelos en la correspondencia de las escritoras Elena Fortún y Carmen Laforet (1947-1952)", *Travessias*, 12, 1, págs. 77-95.

MAQUEDA ABREU, Fabiola (2013): *Del folletín y de la novela corta en femenino 1850-1950: lo público en la sala de estar y lo privado en el kiosco*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

MAZA ZORILLA, Elena (2014): "El mito de Isabel de Castilla como elemento de legitimidad política en el franquismo", *Historia y Política*, 31, págs. 167-192.

MCGEE DEUTSCH, Sandra (1999): *Las derechas: The extreme right in Argentina, Brazil, and Chile 1890-1939*. Stanford, Stanford University Press.

MIZRAHI, Irene (2011): *El trauma del franquismo y su testimonio crítico en* Nada *de Carmen Laforet*. Newark, Juan de la Cuesta.

MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía (2002) "Las mujeres escritoras de los años cincuenta: al margen de las tendencias dominantes", en Lucía MONTEJO GURRUCHAGA y Nieves BARANDA LETURIO (eds.): *Las mujeres escritoras en la historia de la Literatura Española*. Madrid, UNED, págs. 153-166.

——— (2009): "Escritoras españolas de posguerra: reflexión y denuncia de roles de género", *Foro Hispánico. Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, 34, págs. 187-205.

——— (2010): *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra*. Madrid, Servicio de Publicaciones de la UNED.

MONTERO, Feliciano (2004): "El catolicismo social en España. Balance historiográfico", en Benoît PELLISTRANDI (coord.): *L'histoire religieuse en France et en Espagne: colloque international*. (Casa de Velázquez, 2-5 de abril de 2001). Madrid, Casa de Velázquez, págs. 389-409.

MORANT I ARIÑO, Toni (2012): "Para influir en la vida del estado futuro: discurso -y práctica- falangista sobre el papel de la mujer y la feminidad, 1933-1945", *Historia y Política*, 27, págs. 113-141.

NASH, Mary (2011): "La construcción de una cultura política desde la legitimidad feminista durante la transición política democrática", en Ana AGUADO y M.ª Teresa ORTEGA (coords.): *Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*. Valencia, Universidad de Valencia, págs. 283-306.

NICOLÁS MARÍN, M.ª Encarna y LÓPEZ GARCÍA, Basilisa (1982): "La situación de la mujer a través de los movimientos de apostolado seglar. La contribución a la legitimación del franquismo, 1936-1956", en Rosa M.ª CAPEL MARTÍNEZ (coord.): *Mujer y sociedad en España (1700-1975)*. Madrid, Ministerio de Cultura, págs. 365-390.

ORTIZ HERAS, Manuel (2006): "Mujer y dictadura franquista", *Aposta. Revista de ciencias sociales*, 28, págs.1-26.

PÉREZ DEL PUERTO, Ángela (2015): *Más allá de las naciones. La defensa de la feminidad católica a través del proyecto educativo de Acción Católica en España y Estados Unidos (1940-1950)*. Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.

PRIETO BORREGO, Lucía (ed.) (2010): *Encuadramiento femenino, socialización y cultura en el franquismo*. Málaga, CEDMA.

RODRÍGUEZ, María Pilar (2000): *Vidas im/propias: transformaciones del sujeto femenino en la narrativa española contemporánea*. Lafayette, Purdue University Press.

ROIG GILI, Gustavo (1944): *Bosquejo de una política del libro*. Barcelona, Hispano Americana.

RUIZ FRANCO, Rosario (2007): *¿Eternas menores? Las mujeres en el franquismo*. Madrid, Biblioteca Nueva.

SAID, Edward (2005): *Cultura e Imperialismo*. São Paulo, Companhia das Letras.

STANDFORD FRIEDMAN, Susan (1989): "The Return of the Repressed in Women's Narrative", *The Journal of Narrative Technique*, 19, 1, págs. 141-156.

URBÁN FERNÁNDEZ, Francisco (1979): "La calificación moral de las novelas en los años cincuenta, II", *Cauce*, 2, págs. 357-374.

VASALLO, Jaqueline; DE PAZ-TRUEBA, Yolanda y CALDO, Paula (coords.) (2016): *Género y documentación. Relecturas sobre fuentes y archivos*. Córdoba, Editorial Brujas, Colección Los Mundos de Ayer.

YANAGISAKO, Sylvia (1987): "Mixed Metaphors: Native and Anthorpological Models of Gender and Kinship Domains.", en Jane COLLIER y Sylvia YANAGISAKO (eds.): *Gender and Kinship: Essays Towards a Unified Analysis*. Standford, Standford University Press, págs. 3-24.

Mujer, censura y disidencia editorial en el segundo franquismo. Una aproximación

Women, Censorship and Publishing Dissidence during the Second Francoism. An Approach

Francisco ROJAS CLAROS
Universidad de Alicante

Resumen: En este artículo se abordan una serie de elementos relacionados con la historia de género durante el segundo franquismo: la presencia de mujeres tanto en el dirigismo cultural del régimen (desde la postguerra) como en los cuadros directivos de ciertas empresas del mundo editorial de vanguardia, sin olvidar el análisis de los expedientes de censura de una serie de obras reivindicativas hacia los derechos de las mujeres que la disidencia editorial publicó o pretendió publicar.
Palabras clave: Mujeres, Género, Franquismo, Censura, Dirigismo cultural, Disidencia editorial

Abstract: In this paper deals with a series of elements related to gender history during the second Francoism: the presence of women both in the regime's cultural dirigism (since the postwar period) and in the leading cadres of certain companies in the avant-garde publishing world, without forgetting the analysis of the censorship files of a series of demands for women's rights that dissidents published or intended to publish.
Keywords: Women, Gender, Francoism, Censorship, Cultural Dirigism.

INTRODUCCIÓN

La historia de género y de las mujeres constituye actualmente un marco de estudio prolífico en el ámbito investigador de la universidad española. La dictadura de Franco ha sido abordada desde diversos ámbitos de adoctrinamiento y control político, esencialmente sobre la Sección Femenina, pero también desde la resistencia interna interpuesta por agrupaciones e individualidades destacadas, sin olvidar la resistencia de mujeres militantes en movimientos clandestinos (Espigado, 2015: 228-229 y 237-238). Cuando se proclamó la Declaración Universal de los Derechos Humanos el 10 de diciembre de 1948, España se hallaba bajo la dictadura de Franco, siendo la represión la pieza fundamental sobre la que se apoyaba y articulaba el sistema. Tras la guerra civil y la implantación del franquismo, las mujeres perdieron todos los derechos alcanzados durante la II República[1]. La sumisión de las mujeres a los varones y la política natalista constituían elementos ideológicos básicos de la dictadura en torno a los cuales se desarrollaron diversas culturas políticas, bien para sustentarla ideológicamente o para socavarla, siendo las dos fundamentales la católica y la comunista (Moreno Seco, 2005; 2008 y 2015). En palabras de Mary Nash:

> La dictadura de Franco se caracterizó por su continua y sistemática represión de las mujeres y la erradicación de los derechos igualitarios y de ciudadanía introducidos por el régimen democrático de la Segunda República. Implementó décadas de represión, derogación de derechos y falta de libertad. En el contexto de la nueva España, la redefinición del rol de las mujeres fue una pieza clave en la maquinaria represiva y en la imposición de una sociedad patriarcal y nacionalcatólica. (Nash, 2015: 191)

Mientras tanto, leyes como la Ley de Prensa de 1938 situaban a los medios de comunicación al servicio del régimen con medidas como la censura previa. La alternativa era escuchar clandestinamente emisoras del exterior y recurrir al mercado negro de libros prohibidos. Durante los años cincuenta, el franquismo se consolidó internacionalmente. Fracasada la autarquía económica, se inició desde 1957 un proceso de liberalización económica sin concesión de libertades políticas. Nacía la España del desarrollismo, el turismo barato y la emigración. El régimen buscaba actualizarse sin cambiar en lo esencial, con el Mercado Común Europeo como horizonte y el Concilio Vaticano II (1962-1965) como telón de fondo. La sociedad de

[1] La Constitución de 1931 reconocía una serie de derechos civiles a las mujeres españolas, tal como manifestaron algunos de sus artículos: Art. 2: igualdad de todos los españoles ante la ley; Art. 25: igualdad de derechos, sin perjuicio de raza, clase, riqueza o sexo; Art. 40: derecho a ejercer una profesión; Art. 43: igualdad de derechos en el matrimonio y posibilidad de disolverlo; Art. 53: derecho a ejercer cargos políticos y a presentarse a las elecciones.

consumo de masas se convirtió en una realidad. La puesta en marcha de una tímida política de "apertura" cultural culminó en la Ley de Prensa e Imprenta de 1966. Esta establecía unos márgenes de actuación muy estrechos y arbitrarios, un nivel de represión cultural muy feroz y mantuvo la censura previa *de facto*, pero instauró mecanismos de responsabilidad posterior administrativos y judiciales, permitiendo a determinados periodistas, escritores y editores difundir ideas contrarias al régimen camufladas entre líneas. Surgió un movimiento de disidencia editorial decidido a burlar los mecanismos del dirigismo cultural del régimen bajo el impulso de intelectuales (hombres y mujeres) fundamentalmente próximos a la universidad y a los sectores más progresistas de la Iglesia Católica[2] (véase el cuadro "Cuestiones esenciales de la 'apertura' cultural" del anexo). Para el caso de las mujeres, las profundas transformaciones socioeconómicas y culturales fueron matizando y suavizando sustancialmente su situación dando lugar a discursos opuestos sobre la sexualidad, el cuerpo de las mujeres y su papel social en una economía en crecimiento en el seno de una dictadura que buscaba respaldo internacional. Reformas como la del Código Civil de 1958 (que regulaba desde 1938 los derechos civiles de las mujeres por el Código Civil de 1889) o la Ley de Derechos Políticos y Profesionales de las Mujeres de julio de 1961 modificaron de forma sustancial —aunque claramente insuficiente y con una carga importante de propaganda política muy en la línea de la "apertura" cultural— la situación legal y profesional de las mujeres (Morcillo, 2018: 315-320; Nash, 2015: 191-227). No sin dificultades, los años sesenta y primeros setenta conocieron el resurgir del movimiento feminista en España, en el que el papel de la disidencia editorial resultó fundamental. En este artículo se abordan una serie de elementos relacionados con la historia de las mujeres durante el segundo franquismo: la presencia de mujeres tanto en el dirigismo cultural del régimen (desde tiempos de la postguerra) como en los cuadros directivos de ciertas empresas del mundo editorial de vanguardia, sin olvidar el análisis de los expedientes de censura de una serie de obras reivindicativas hacia los derechos de las mujeres que la disidencia editorial publicó o pretendió publicar al margen de la novelística. En definitiva, se trata de ofrecer una aproximación a tres facetas distintas de una misma realidad.

[2] Sobre el mundo editorial y el dirigismo cultural del franquismo puede destacarse una serie de obras, tanto clásicas como actuales. En relación al mundo editorial: Martínez Martín (2015), Gracia y Ródenas De Moya, (2011), Vila-Sanjuán (2003), Moret (2002), Marín Silvestre Y Ramírez (2008), Sopena (2006) y Escobar Laplana (2012). Sobre dirigismo cultural: Abellán (1980), Cisquella [*et al.*] (2002), Gubern (1981), Larraz (2014), Martínez Rus (2014) y Ruiz Bautista (2008 y 2006). Sin olvidar la importante labor desarrollada por la revista *Represura*.

MUJERES CENSORAS

Contrariamente a lo que cabría pensar dada la discriminación existente, hubo mujeres en la Administración franquista desde el principio, más allá de la Sección Femenina, el principal órgano de encuadramiento de las mujeres durante la dictadura. Y las hubo incluso en el Servicio de Lectorado / Orientación Bibliográfica / Ordenación Editorial —centro neurálgico del dirigismo cultural del régimen cuyo nombre cambió con el tiempo— aunque fueran una minoría. Desde luego, el género bibliográfico que contó con mayor participación femenina en el cuerpo de censores fue el de la literatura infantil y juvenil, en el que buena parte de las "lectoras" (censoras) que emitían informes fueron mujeres[3].

Durante las primeras décadas del franquismo la identidad de género se redefinió en clave nacionalcatólica. El catolicismo fue el eje de la construcción de la identidad femenina desde la domesticidad y bajo los principios básicos de autoridad, jerarquía y sumisión al poder donde la mujer debía ejercer de transmisora de valores religiosos y morales. Una tarea de reconquista espiritual en la que participaron gran número de religiosas, pero también de seglares, en especial de Acción Católica, lo que ofrecía a muchas mujeres un espacio de responsabilidad y actividad pública (Moreno Seco, 2008: 166-167).

En este punto, es imprescindible hablar del Gabinete de Lectura Santa Teresa de Jesús. Un organismo concebido para desarrollar tareas de crítica, orientación y promoción de la literatura infantil y juvenil desde postulados eminentemente nacionalcatólicos. Fue creado en 1940 por el Consejo Superior de Mujeres de Acción Católica y contó con la colaboración de bibliotecarias, maestras, escritoras y madres de familia encuadradas en él. Su labor más importante —que no la única— consistió en la elaboración de fichas bibliográficas bajo criterios muy rígidos, publicadas más tarde en forma de catálogos críticos[4] y también en la prensa, sobre todo en las páginas de *ABC* y la sección Boletín de Orientación Bibliográfica de la revista *Ecclesia* (García Padrino, 2015: 707-710). Hubo varias mujeres vinculadas al Gabinete que participaron en el servicio de Orientación Bibliográfica, siendo las más importantes María África Ibarra Oroz —una de las principales responsables del Gabinete durante los primeros años—, María Isabel Niño Mas —directora de este desde 1960 hasta 1969,

[3] De hecho, la primera censora de la que se tiene noticia se remonta a los años cuarenta, Encarnación Pousa, especialista en dicho género literario que firmaba con su apellido y figuraba en los informes y las fichas de la censura simplemente como "Encarnita" (Cerrillo Torremocha y Sánchez Ortiz, 2016: 58).

[4] El *Catálogo crítico de libros para niños* fue su proyecto estrella, obra de referencia durante el franquismo y la Transición, cuya primera edición data de 1945, con ediciones actualizadas sucesivas en 1954, 1961, 1967, 1970, 1972 y 1977.

fecha de su muerte— y María Montserrat Sarto Canet. Se considera que sus actuaciones como censoras fueron más estrictas si cabe que las de los propios censores religiosos (Cerrillo Torremocha y Sánchez Ortiz, 2016: 64-65).

María África Ibarra Oroz era hija del historiador Eduardo Ibarra y Rodríguez. Se doctoró en filosofía y letras con la tesis *Estudio diplomático de Pedro el Católico, Rey de Aragón y Conde de Barcelona (1196-1213)* y fue bibliotecaria de la Real Academia de la Historia (Peiró Martín y Pasamar Alzuria, 2002: 329 y 330). Durante la Guerra Civil fue cesada "calificada de desafecta y catequista por los rojos" y readmitida sin sanción por el juez instructor de Depuración del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos del franquismo (Salaberria y Calvo, 2010: 92). Por su parte, María Isabel Niño Mas fue también bibliotecaria del Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios, especialista en bibliotecas infantiles, y se sabe que testificó junto a su hermana Felipa en favor de María Moliner frente al juez-instructor de depuración de funcionarios (De la Fuente, 2011: 182-185). Tanto Ibarra como Niño figuran en la "Nómina de censores afectos a la Inspección de libros correspondiente al año 1954" publicada por Manuel L. Abellán (Abellán, 1979: 287). Mientras que Montserrat Sarto Canet fue periodista, titulada en Biblioteconomía, traductora de libros para niños y especialista en literatura y prensa infantil y juvenil. Reconocida por su compromiso por fomentar la lectura entre la infancia, existe actualmente un premio que lleva su nombre. De hecho, su libro *La animación a la lectura: para hacer al niño lector* (SM, 1984) se considera obra de referencia. Su faceta como censora del Ministerio de Información y Turismo es menos conocida, obviamente.

Otra censora que figura entre los documentos del Archivo General de la Administración (AGA) fue María Teresa García Araujo. Su nombre aparece entre los "lectores especialistas" —aunque sin mencionarse su especialidad, que desconocemos— en la petición que se hizo a finales de 1963 para que los censores pudieran abordar los libros del *Index librorum prohibitorum*[5], en plena puesta en marcha del "aperturismo cultural" del ministro Manuel Fraga Iribarne. La hemeroteca revela que estuvo casada con Ángel Sobejano y Rodríguez-Rubi, secretario del Sindicato Nacional del Espectáculo, fallecido el 30 de abril de 1960 (según esquela de *ABC* de Madrid del 3 de mayo 1960) y también que era hermana de Fernando García Araujo, bibliotecario y profesor del Instituto Cardenal Cisneros y de la Escuela de Magisterio de Madrid (esquela de *ABC* de Madrid del 13 de abril de 1969).

[5] "Relación nominal del personal de la Sección de Orientación Bibliográfica, para los que se pide autorización para la lectura de libros incluidos en el Índice" de 20 de diciembre de 1962, Caja 31372, Sección Cultura, AGA.

Sin embargo, no todas las mujeres censoras estuvieron especializadas en literatura infantil y juvenil. El principal caso documentado —a falta de comprobar la especialidad de la citada María Teresa García Araujo— es el de María Reyes Llopart Sierra. Su nombre figura en la relación "Plantilla de lectores de la sección de ordenación editorial" de 1970[6] como censora especialista en "derecho, filosofía y letras, con idiomas". La única mujer censora de esa lista.

Hubo otra modalidad de participación femenina en la censura, la de los "censores ocasionales", podría decirse, aquellos a los que recurría la Sección de Ordenación Editorial cuando el volumen de trabajo era excesivo y urgente, algo constatado al menos durante la Feria del Libro de 1964[7], para la que se requirió ayuda al resto de personal administrativo para cumplir con los plazos de actuación establecidos. En aquella ocasión, de un total de 45 participantes (incluyendo censores "oficiales"), hubo 24 mujeres ejerciendo de censoras. Lo cual significa que, al menos hasta cierto punto, la superioridad valoraba el criterio de estas mujeres en el desempeño de esta labor de gran responsabilidad.

Jefatura del Servicio		**Sección de Lectorado**	
Concepción Gibert García	Administrativo	Margarita Reyero Urdiales	Administrativo
María Dolores Gutiérrez de Frutos	Auxiliar	Francisca Martín Fructuoso	Administrativo
Sección Información Bibliográfica		**Sección Inspección**	
Estrella Álvarez López	Auxiliar	Dolores Traynor Serrano	Auxiliar
		Milagrosa Bazán Ocón	Auxiliar

[6] Caja 49092, Sección Cultura, AGA.

[7] "Don Faustino García Sánchez-Marín, jefe de la Sección de Orientación Bibliográfica, de la Dirección General de Información del Ministerio de Información y Turismo, CERTIFICA:
que de los antecedentes que obran en esta Sección (…) de acuerdo con la O.M. de 7 de marzo de 1952, los señores que a continuación se relacionan, han devengado las siguientes cantidades en concepto de lectura urgente de obras, con motivo de la Feria del Libro (…)", 18 de junio de 1964. Sección Cultura, Caja 11626, AGA.

Negociado de Archivo de Antecedentes			
Carmen Piernavieja del Pozo	Jefe del Negociado	**Negociado de Circulación y Ficheros**	
Amparo Balbás Barros	Administrativo	Isabel Amiano Aramendi	Jefe del Negociado
María Luisa Moret Arbez	Administrativo	Josefa Moya Trigo	Administrativo
		Pilar Bertrand Álvarez	Auxiliar-Colaborador
Negociado de Registro		Sara Suárez del Castillo	Oficial-Colaborador
María Luz Lago Artime	Jefe del Negociado	Rosa María de las Heras Liarte	Auxiliar-Colaborador
María de las Nieves Díaz García	Administrativo		
Jovita Asunción Rodríguez Rodríguez	Auxiliar		
Sin identificar: Encarnación Mateos Lurueña, Julia García Gallardo y Vélez, Alicia Arroyo Cruz, Ángeles Calleja del Peral, Francisca Arocas Gil, María Asunción García Rubio.			

Cuadro 1. Censoras ocasionales de Ordenación Editorial según lista de 18 de junio de 1964. Madrid, Sección Cultura, Caja 11626, AGA.

LA MUJER EN EL MUNDO DE LA EDICIÓN DE VANGUARDIA

Hubo grandes autoras y traductoras a lo largo del franquismo. Menos conocidas, salvo excepciones, son las mujeres que ocuparon cargos en los cuadros directivos de las empresas editoriales, algo intrínsecamente ligado a las transformaciones socioeconómicas, laborales y culturales de los años 60. Es importante recuperar sus nombres.

En 1969 la revista *Triunfo* publicó, a lo largo de tres números (360, 361 y 362), las opiniones de una serie personalidades del mundo de la edición, cosa que permitió, de alguna manera, poner rostro y conocer la opinión de buena parte de la disidencia editorial de los años sesenta a través de una breve encuesta. De entre todos aquellos directores solo apareció una mujer, claro y sintomático ejemplo de la realidad de una época. Se trataba de Esther Tusquets Guillén (1936-2012), directora en aquellos momentos de la editorial Lumen. Lumen había sido una editorial franquista de textos confesionales desde su fundación en plena Guerra Civil por su tío, el sacerdote Juan Tusquets, siendo renovada y transformada en una editorial literaria de vanguardia desde mediados de los sesenta por ella misma (Gracia, Ródenas, 2011: 164).

> Todo parecía sensato. Una editorial franquista y piadosa, que unos parientes habían tenido la peregrina ocurrencia de crear en Burgos durante la Guerra Civil, había caído de modo inesperado en nuestras manos, lo cual resultaba un poco contradictorio porque los cuatro, incluida mi madre, éramos, no ya librepensadores o masónicos, sino resueltamente ateos, y una editorial fundada en el año 36 para defender los valores de la España cristiana, reaccionaria y tradicional iba a convertirse en la década de los sesenta en una de las editoriales formalmente comprometidas en la lucha contra el franquismo (Tusquets, 2005: 20).

En la encuesta de *Triunfo*, la editora declaraba esencialmente que Lumen era una pequeña editorial de vanguardia que seguía la línea creada por Biblioteca Breve de Seix y Barral, de la que era deudora, y abogaba por crear una red de distribución internacional integrada por empresas editoriales del mismo sesgo (*Triunfo*, 361, 26 de abril de 1969). Algo que, en cierto modo y a menor escala, se materializó poco después con *Distribuciones de Enlace*[8].

No obstante, fuentes como el Registro de Empresas Editoriales (en adelante REE) —entre otras— permiten descubrir que fueron muchas más las mujeres implicadas, especialmente las relacionadas con la disidencia editorial. Ahora bien, hay que tener en cuenta que la información de dicho Registro es oficial y que en muchos casos resulta difícil verificar si determinados datos se corresponden con la realidad *de facto*. De todas formas, es importante señalar que figurar entre los responsables de una empresa editorial durante una dictadura tan implacable como fue la franquista representaba claramente una responsabilidad inherente en sí misma, dado que trató durante todo su desarrollo histórico los asuntos relacionados con los medios de comunicación como cuestiones de orden público (Gil Pecharromán, 2008: 211).

[8] Esta distribuidora agrupó a siete editoras catalanas: Barral, Edicions 62, Anagrama, Laia, Fontanella y Tusquets, y a una madrileña, Edicusa (Cisquella, Erviti y Sorolla, 2002: 152).

Hubo editoriales de vanguardia con mujeres integradas entre sus cuadros directivos en los principales núcleos editoriales del país durante el segundo franquismo: Barcelona, Madrid, País Vasco y Valencia. Cabría citar las siguientes: en Barcelona: Lumen, Tusquets Editores, Ediciones 62, Estela y Laia. En Madrid: Ciencia Nueva, Edicusa, Fundamentos, Ayuso/Orbe/Artiach, Siglo XXI, Tecnos, Morata y ZYX. En el País Vasco: Equipo Editorial de San Sebastián y ZERO. Y en Valencia, Ediciones Castalia. Hasta el momento se han identificado estas, pero probablemente fueran más. No disponemos de datos sobre el núcleo gallego, por ejemplo.

Salvo Tecnos, Morata y Castalia, el régimen tenía incluidas a la mayoría de estas editoriales en sus listas negras. Se trata de una serie de informes que los agentes del MIT fueron elaborando sobre las editoriales que el régimen consideraba ideológicamente más subversivas, algo que no tiene relación con la participación femenina en sus cuadros directivos, obviamente. Hasta la fecha, se conocen tres informes localizados y contrastados: *Tendencias conflictivas en Cultura Popular*[9] de abril de 1972; *Informe sobre el Libro*[10] de noviembre de 1973; y *Editoriales más conflictivas*[11] de junio de 1974.

"Tendencias conflictivas en Cultura Popular" 1972-IV-22		
Ayuso / Artiach	Edicusa	Siglo XXI de España Editores
Ciencia Nueva	Estela	ZERO / ZYX
Edicions 62 / Península	Fundamentos	
"Informe sobre el Libro" 1973-XI		
Ayuso / Artiach	Edicusa	Lumen
Ciencia Nueva	Estela / Laia	Tusquets
Edicions 62	Fundamentos	ZERO / ZYX

[9] Fondos del Gabinete de Enlace, caja 580, Sección Cultura, AGA.

[10] Caja 84987, Sección Cultura, *AGA* (noviembre de 1973).

[11] Registro de Empresas Editoriales, 842, AGA.

"Editoriales más conflictivas" 1974-VI-28		
Ayuso / Artiach	ZERO	Fundamentos

Cuadro 2. Editoriales "conflictivas" con mujeres identificadas en sus cuadros directivos, según las listas negras citadas del AGA.

En cuanto a las mujeres protagonistas, del núcleo de Barcelona cabe citar a las siguientes. Recordando la *Encuesta a editores* ya citada, la editora que figuró en las páginas de la revista fue Esther Tusquets, directora en aquellos momentos de la editorial Lumen. Directamente relacionada con ella cabe citar a Beatriz de Moura (1939-), cuñada de la anterior y cofundadora de Tusquets Editores, de la que fue editora literaria durante más de cuarenta años, tras haber trabajado en Gustavo Gili, Ediciones Salvat y la propia Lumen (Orquín, 2007: 179-180). En Edicions 62[12], la historiadora y traductora Herminia Grau Aymá ejerció de vocal en el consejo de administración, mientras que de la editorial Estela[13] cabe citar a María Martinell i Taixonera (1927-2014), editora comprometida con las cuestiones sociales y con el papel de la mujer en la sociedad y en la Iglesia desde presupuestos del catolicismo progresista postconciliar; y en la editorial Laia[14] —creada tras el cierre administrativo de Estela—, figura María Josefa Fornt Balsach. Sin olvidar el papel desarrollado por Rosa Regás Pagés, cuya andadura editorial comenzó en Seix Barral y Edhasa para terminar fundando La Gaya Ciencia en 1969 (Moret, 2002: 308-310).

Del núcleo de Madrid, Ciencia Nueva contó al menos con cinco mujeres entre sus fundadoras (Fernández Vargas, 1999: 444): María Teresa Bort-León (sobrina del periodista republicano Josep Bort-Vela), Valentina Fernández Vargas (posteriormente investigadora del CSIC), Lourdes Ortiz Sánchez (escritora, política y traductora), María Rosa de Madariaga (historiadora y sobrina del diplomático y escritor exiliado Salvador de Madariaga) y Vicenta Fernández-Montesinos ("Tica", sobrina de Federico García Lorca); por otra parte, la librería Antonio Machado de Madrid (fundada tras el cierre administrativo de Ciencia Nueva y heredera ideológica de esta) tuvo como directora a una mujer, Carlota Bustelo García del Real, feminista histórica y miembro del PSOE desde 1974. En palabras de Lourdes Ortiz:

[12] REE n.º 1062, AGA.

[13] REE n.º 568, AGA.

[14] REE n.º 1265, AGA.

> Durante mis años de estudiante universitaria en muy poco tiempo la universidad entera se había politizado (mis amigos y yo comenzamos la carrera en Filosofía de la Complutense en 1961). El tema de la mujer o del feminismo entonces no se había manifestado porque las mujeres que combatíamos éramos tratadas al mismo nivel que nuestros amigos y compañeros. Lo del feminismo como tal surgió algo después (…) Cuando creamos *Ciencia Nueva*, el primer grupo, en el que yo me encontraba, estaba mayoritariamente formado por militantes del PC y creíamos en la igualdad de hombres y mujeres y en la revolución global. Cuando me retiré de la política activa para dedicarme a la reflexión y a la escritura yo era secretaria del PC en la universidad y después de mí fue otra mujer la que accedió al cargo, y seguí pensando siempre en la igualdad de hombres y mujeres y es lo que he defendido a lo largo de mi vida (…) Éramos un grupo de mujeres combativas, sobre todo las de aquella primera etapa en la universidad y la editorial, conscientes de nuestro papel en la sociedad y si nunca me he apuntado a un grupo feminista como tal es porque siempre he defendido a las mujeres, pero me niego a no defender a los hombres, todos aquellos explotados también por la sociedad. De un modo distinto, pero también (Lourdes Ortiz, respuesta a cuestionario por email de 2018).

En Tecnos[15], María Teresa Casares Sánchez formó parte del Consejo de administración, del mismo modo que Amalia Arana Méndez lo hizo en Edicusa, mientras que Gabriela Sánchez Ferlosio (traductora y librera, esposa de Javier Pradera, hija de Rafael Sánchez Mazas y hermana de Rafael Sánchez Ferlosio) desempeñó su labor en Siglo XXI de España Editores[16]. Por su parte, María Fuentetaja fue cofundadora de la mítica librería Fuentetaja de San Bernardo 34 de Madrid —hoy desaparecida— y copartícipe de las editoriales Ayuso/Artiach/La Piqueta y de la colección ORBE de Ricardo Aguilera (Rojas Claros, 2016: 147-170). Sin olvidar el papel de Adelaida Román en ZYX, vinculada a Acción Católica y al grupo TRAYES, academia para jóvenes que compaginaban el estudio y el trabajo (Fernández Vargas, 1999: 444-445). En Fundamentos[17], Juana Ibáñez Ajuria ejerció como presidenta y María del Carmen Serraller Ibáñez como vocal del Consejo de administración, sin olvidar la participación esencial de Cristina Vizcaíno Auger, que estaba a cargo del departamento de producción y desarrollaba la línea editorial juntamente con el director (Tena Fernández, 2018: 387). Mención especial merece Ediciones Morata, dirigida por las hermanas Flora y Caridad Morata tras la muerte de Javier Morata en 1966, su padre y fundador de la misma. Fue una editorial especializada en Medicina

[15] REE n.º 296, AGA.

[16] REE n.º 795, AGA.

[17] REE n.º 906, AGA.

hasta que Florentina Gómez Morata, hija de Flora, se centró en Ciencias sociales, Psicología y Educación a partir de 1976 (Carbonell Sebarroja, 2006: 126-130).

En el País Vasco puede señalarse a María Aranzeta Lizarralde y Piedad Iriondo Gaztañaga, de Equipo Editorial de San Sebastián[18] (otra de las editoriales que sufrió el temido cierre administrativo durante el mandato de Manuel Fraga), y a Encarnación Sánchez Jiménez, Juliana Gómez Herradón y Carmen Oriol y López de Montenegro, de la editorial ZERO[19] (nueva editorial que surgió tras el cierre administrativo de ZYX).

Para terminar, del núcleo de Valencia es imprescindible citar a una de las más emblemáticas mujeres pioneras del oficio editorial en España, Amparo Soler Gimeno (1921-2004), de Ediciones Castalia, empresa familiar fundada en 1945 que llegaría a convertirse en referente de la literatura clásica española y latinoamericana (Martínez Rus, 2017 y Orquín, 2007: 25-34).

DISIDENCIA EDITORIAL Y REIVINDICACIÓN DE LOS DERECHOS DE LA MUJER. EXPEDIENTES DE CENSURA

Vista una breve panorámica sobre la existencia tanto de mujeres censoras como de mujeres editoras durante el período referido (aunque fueran minoritarias en ambos casos), toca abordar un último apartado: el análisis y la descripción de una serie de expedientes de censura relativos a textos de temática eminentemente reivindicativa hacia los derechos de la mujer —al margen de la novelística—, presentados a censura en su mayoría por editoriales consideradas "conflictivas" por el franquismo, tales como Ciencia Nueva, Ayuso, la colección ORBE de Ricardo Aguilera, Fontanella, Hispano Europea, Alianza Editorial, Edicusa, Siglo XXI de España Editores y Ariel. En cuando a los expedientes de censura propiamente dichos es preciso reiterar que las medidas implantadas por Fraga y su equipo ministerial obligaban a los censores a atender más a la forma que al contenido de los textos, gracias a los nuevos mecanismos de responsabilidad posterior, lo que facilitó la escritura "entre líneas", es decir, la codificación del mensaje.

La propia Lidia Falcón O'Neill ofrece las principales claves para este análisis, fruto de sus estudios, pero también de su experiencia personal. Según ella, en materia de prensa e imprenta el franquismo acabó tolerando de forma paternalista buena parte de las reivindicaciones femeninas en favor de la igualdad, considerándolas poco menos que "ocurrencias de mujeres", siempre y cuando no se cuestionase de forma manifiesta

[18] REE n.º 645, AGA.
[19] REE n.º 804, AGA.

ninguno de sus preceptos ideológicos restantes. Cualquier aspecto relacionado abiertamente con la religión oficial, el matrimonio católico, el aborto, los anticonceptivos y un largo etcétera resultaba severamente reprimido y censurado, por lo que toda crítica en este sentido debía realizarse de forma velada (Falcón, entrevista telefónica del 16 de febrero de 2019).

Para empezar, durante el segundo franquismo, el caso más sonado de represión en materia de prensa e imprenta relacionado con temas de género fue protagonizado por la revista *Triunfo*. El 24 de abril de 1971, *Triunfo* publicó un número extra dedicado al matrimonio. Colaboraban, entre otras, las firmas fijas de la revista: Haro Tecglen (bajo el pseudónimo Juan Aldebarán), Manuel Vázquez Montalbán, Enrique Miret Magdalena y José Monleón, así como también Ignacio Fernández de Castro y el entonces sacerdote y editor Jesús Aguirre. Si bien las colaboraciones más sobresalientes fueron las de la abogada Manuela Carmena y las destacadas feministas Carmen Alcalde y la ya citada Lidia Falcón, quienes, a grandes rasgos, no solo defendían el divorcio (sobre todo Carmena) sino también la disolución misma del matrimonio y la familia tradicional, creaciones alienantes del patriarcado hacia la mujer (Alcalde y Falcón). Fueron precisamente estos tres artículos los que dieron excusa al ministro Alfredo Sánchez Bella para castigar a la revista (una revista demasiado incómoda para el poder) a través del Consejo de Ministros (controlado por Carrero Blanco), con una multa de 250 000 pesetas, el secuestro administrativo de la edición y cuatro meses de suspensión, el máximo previsto por la LPI. La sentencia del Tribunal Supremo confirmó las sanciones el 4 de julio de 1973 (Plata, 1999: 327-333; Renaudet y Ezcurra, 1995: 123-131 y 519-536; Van Noortwijk, 2004: 264-285).

Ahora bien, sobre la publicación en España de algunos de los textos más emblemáticos del feminismo occidental (de autoras como Simone de Beauvoir, Betty Friedan y Mary McCarthy) es preciso recordar la figura de Josep María Castellet y la editorial Edicions 62 de Barcelona, todo ello profusamente estudiado por Pilar Godayol (Godayol, 2013, 2015, 2016 y 2017). Del mismo modo, resulta fundamental el trabajo *El debate feminista durante el franquismo* de Gloria Nielfa Cristóbal, sobre la forma en que se desarrolló un debate feminista a lo largo de todo el franquismo, analizando al mismo tiempo sus conexiones con el período anterior a la guerra civil y sus influencias externas (Nielfa, 2003: 269-299).

Uno de los primeros textos publicados por Ciencia Nueva fue el de Anne-Marie Rocheblave-Spenlé, *Les rôles masculins et féminins. Les stéréotypes, la famille, les états intersexuels* (Paris, Presses Universitaires de France, 1964). Contaba con un prólogo del célebre psicólogo, psicoanalista y criminólogo francés Daniel Lagache (1903-1972). Propuesto por Lourdes Ortiz y traducido por ella misma, fue presentado el 17 de junio

de 1966 bajo el título *Lo masculino y lo femenino en la sociedad contemporánea*[20]. Fue revisado por un único censor, el n.º 15 (firma sin identificar), que lo consideró autorizable sin mayores problemas: "Estudios en torno a los caracteres masculino y femenino y su proyección en la vida familiar y social. Carácter científico positivo a base de encuestas y entrevistas. Termina con un estudio científico también sobre los estados intersexuales, las interferencias de lo masculino en lo femenino y viceversa. Autorizable" (Madrid, 27 de junio de 1966).

En abril de 1968, la propia editorial Ciencia Nueva presentó *La alienación de la mujer*, del psiquiatra Carlos Castilla del Pino (1922-2009)[21]. Según el censor Pedro Borges Morán (fraile franciscano, historiador y profesor de la Complutense), en la obra "(…) se examina la alienación, o enajenación de la mujer en la actual sociedad, es decir, su posición de inferioridad respecto del hombre, defendiéndose al mismo tiempo el feminismo o la equiparación social, cultural, profesional y laboral de la mujer y del varón", cosa que, en principio, no ofrecía ningún problema. El problema era otro, dado que "aunque el autor muestra en varias ocasiones visibles simpatías hacia concepciones de Marx, la obra no contiene más pasajes inconvenientes que el señalado en la página 36, el que podría suprimirse por constituir una clara defensa de los anticonceptivos. Con esta modificación, la obra PUEDE AUTORIZARSE". Tras las pertinentes modificaciones, la primera edición de la obra vio la luz el 19 de junio de 1968, en una tirada de cuatro mil ejemplares a 25 pesetas cada uno. El propio autor habló en sus memorias de la publicación del libro y de la gran difusión de este, aunque sin mencionar las tachaduras impuestas por la censura:

> En 1968 participé en un ciclo sobre la mujer organizado por Amparo Rubiales en la Facultad de Ciencias de Sevilla. Mi intervención se tituló "La alienación de la mujer". Semanas después se presentó en mi consulta un editor de Ciencia Nueva con un cuadernito en el que aparecía fotocopiado el texto de mi conferencia. Los estudiantes habían hecho una tirada de doscientos ejemplares que vendieron a cinco pesetas cada uno. Se agotaron rápidamente. El editor me proponía su publicación; yo acepté, la corregí y le añadí algunos apéndices. Me pagaron tres mil pesetas y no vi una peseta más pese a que Ciencia Nueva sacó edición tras edición; circularon también ediciones piratas en España, Argentina, Uruguay, Costa Rica y Perú, y se tradujo al italiano (Feltrinelli) y al portugués en Portugal y Brasil. En Valencia una edición pirata se vendía a cinco pesetas a las obreras de algunas fábricas. Como la portada era de un discreto color rojo y estaba en boga el Cuaderno rojo de Mao, Francisco Umbral, en *Abc*, se refirió "a las niñas, cada una con su libro rojo bajo el brazo". (Castilla del Pino, 2004: 352-353).

[20] Exp. 4275-66, AGA.

[21] Exp. 3675-68, AGA.

Hay que indicar que la política natalista promovida por el régimen reprimía duramente la regulación de la fertilidad con el artículo 416 del Código Penal, que incluía penas de arresto mayor y elevadas multas a todos aquellos que indicaran, vendieran, anunciaran, suministraran o divulgaran cualquier medio o procedimiento capaz de facilitar el aborto o evitar la procreación, si bien una orden ministerial de 1965 autorizaba el consumo de anovulatorios con fines terapéuticos con severas normas para su dispensación en farmacias (Martínez Salmeán, 2008: 12).

En septiembre de 1969, la colección Orbe de la editorial Ricardo Aguilera presentó a censura *Sexualité et féminité* (Paris, Centre d'Études et de Recherches Marxistes, 1966)[22], del psiquiatra marxista francés Bernard Muldworf. La obra integraba dos informes del autor de 1964 a modo de reflexión. El primero referido a la problemática de la sexualidad femenina; el segundo, un ensayo crítico de las concepciones del psicoanálisis de feminidad y psicología femenina. Según el censor Marcelino Zapico (fraile dominico, especialista en censura cinematográfica), "este pequeño libro contiene un estudio psicológico sobre la feminidad y la sexualidad. El tono de estas páginas es serio y con altura científica. No hay afán moralizador en el libro. Sin duda son discutibles muchas afirmaciones del autor, pero no hay nada que objetar desde el punto de vista de la censura" (2 de octubre de 1969). Tampoco el censor 10 puso ninguna pega: "Es un estudio psicológico serio y sereno sobre los problemas de la sexualidad y la feminidad, analizando y criticando los análisis de Freud y otros autores sexualistas del tiempo. Nada de particular. Puede publicarse" (Madrid, 7 de octubre de 1969). Se publicó a principios de 1970 bajo el título *Sexualidad y feminidad*, en una tirada de tres mil ejemplares al precio de treinta pesetas y tuvo cuatro ediciones en menos de tres años.

Mucho más problemático fue publicar *Mujer y sociedad. Análisis de un fenómeno reaccionario*, de la propia Lidia Falcón O'Neill[23]. Inicialmente titulado *Los derechos políticos de la mujer*, era el tercer volumen de una trilogía proyectada, integrada por *Los derechos civiles de la mujer* (Barcelona, Nereo, 1962) y *Los derechos laborales de la mujer* (Madrid, Montecorvo, 1965). El texto fue presentado a censura en abril de 1968 por la editorial Fontanella. El censor 8 (sin identificar) elaboró el siguiente informe:

> Exposición crítica y erudita de las situaciones jurídicas y sociales por las que ha pasado la mujer de todos los tiempos y de todas las áreas geográficas, a través de las culturas, las religiones, los regímenes políticos comúnmente conocidos a lo

[22] Exp. 9125-69, AGA.

[23] Exp. 3229-68, AGA.

largo de la H.ª, desde los tiempos [sic] bíblicos hasta nuestros días. Obsesionada con la creencia indeclinable de las injusticias cometidas contra las de su sexo, siempre infravalorada y constantemente marginado [sic], la autora —en el profuso análisis que hace de las sociedades y de los regímenes que las gobiernan, para recalcar, una y otra vez, la concepción social y política de la mujer— subraya las prohibiciones, las ataduras, las frustraciones, las humillaciones y aun los tormentos, la servidumbre de la mujer al hombre en las relaciones humanas varón-hembra. Escrito el Ensayo con evidente espíritu progresista y contrario a las tendencias tradicionales, la autora, en la 2ª parte del libro —dedicada preferentemente a las luchas sufragistas en el mundo y a los intentos para alcanzar el plano de las igualdades con respecto a los privilegios de los varones— acusa a Pio XII de complacencias con el fascismo y con la Alemania de Hitler, por estimar que su victoria constituiría la mejor barrera contra el comunismo soviético y su expansión; exagera y rata en el derrotismo al enjuiciar el papel que la mujer tiene asignado en España (308-310); incurre en inexactitudes al decir que la Administración Pública no admite mujeres casadas (282); ataca a la Sección Femenina de Barcelona (359-362) parece soslayar los defectos que para su tesis, para la exaltación de los valores femeninos, en el mismo plano y nivel que los masculinos, pudiera ofrecer la realidad de la URSS. Aunque, en la línea de apertura actual, creemos que este libro —polémico y discutible en varios aspectos— pudiera ser autorizado, las citas bíblicas, las alusiones a la moral, la repercusión de conceptos sobre la mujer cristiana (San Pablo, San Agustín, San Ambrosio, Luis Vives, Fray Luis de León, etc.) y el matrimonio católico, aconsejan que lo examine, cuando menos, un lector eclesiástico (17 de abril de 1968).

El segundo informe fue redactado por el censor 18, e iba más o menos en la misma línea del anterior:

En lo que la autora denomina "análisis de un fenómeno reaccionario" trata de demostrar —y hay que reconocer que el esfuerzo de documentación haría honor a una tesis doctoral— que la mujer viene postergada en sus derechos manifiestos desde tiempo inmemorial por efecto de la brutal y egoísta prepotencia masculina, acaparadora de todos los recursos religiosos, políticos y económicos que habían de capacitarla para dictar la propia conveniencia. Pero, si bien acusa en suma al varón de abusar del privilegio de fuerza, pone especial e insistente cuidado en distinguir con sus acriminaciones a las figuras más conspicuas del cristianismo y de los regímenes políticos de signo autoritario, incluidos los dogmas y las ideologías políticas correspondientes, así como otras religiones en cuanto afines de la cristiano-judaica en la materia que la ocupa. Y lo hace con tan ruda franqueza, que el último de los lectores percibiría sin esfuerzo el ataque directo a

> los dogmas, doctrinas y tradiciones más característicos del cristianismo, así como la preferencia por las doctrinas políticas diametralmente opuestas al cesarismo. A juicio del suscrito, la atribución de la opresión de la mujer a la Iglesia y al judaísmo y la desdeñosa complacencia con que trata de ridiculizar a los SS. Padres en sus citas habilidosamente desglosadas del contexto y del ambiente y de la época sería suficiente para considerar IMPUBLICABLE esta obra, llamada, en otro caso, a un seguro éxito de venta (Madrid, 3 de mayo de 1968).

A la vista de ambos informes tan desfavorables, el jefe de la Sección de Lectorado propuso la denegación del texto el 6 de mayo de 1968. La propia autora desveló en una de sus obras las vicisitudes a las que tuvo que hacer frente para lograr sacar adelante su libro, recorriendo "interminables despachos de censores hasta entrevistarme con el responsable máximo de aquella oficina inquisitorial", Faustino Sánchez Marín, quien "finalmente me indicó que corrigiera profundamente mi obra, en el sentido de aceptar tanto el magisterio de la Iglesia como la supresión de los pasajes irreverentes con la religión, la familia, la patria y el Movimiento Nacional, o lo publicara bajo mi responsabilidad y la de mi editor [Francisco Fortuny]". Lógicamente, el temor a sufrir una denuncia al Tribunal de Orden Público y un secuestro administrativo arriesgándose a publicarlo directamente la impulsó a buscar alguna recomendación eficaz que se concretó en un sobrino de Carrero Blanco al que le presentaron, el cual, sin mirar siquiera el original, "me aconsejó que suprimiera las páginas más críticas y que volviera a presentar el libro a la famosa 'consulta voluntaria' y me aseguró que influiría determinantemente para rescatar la obra de la prisión en la que tenía Faustino", cosa que hizo. "Y si bien pulí expresiones especialmente ofensivas a la extrema sensibilidad del censor, la mayoría de modificaciones que realicé consistieron en tachar muy ostensiblemente con un rotulador negro un párrafo entero y escribir entre líneas lo mismo que había tachado. La apariencia así del original era que se había realizado una profunda transformación que no lo era tanto" (Falcón, 2012: 62-65).

La revisión correspondió al censor 31, Marcelino Zapico: "Este libro aborda el tema de la mujer desde múltiples aspectos. Fundamentalmente intenta hablar de las situaciones de sometimiento porqué pasó la mujer hasta nuestros días, en que toma fuerza el movimiento emancipador. Para desarrollar el tema señalado se traen a colación valoraciones religiosas muy arbitrarias, aunque no se llega al insulto o a la blasfemia. El tema político se saca también, aunque traído por los pelos en la mayor parte de las veces. La actitud de la autora es de un progresismo ingenuo e infantil. Constantemente [sic] liga la esclavitud femenina a los regímenes totalitarios (no el comunista) y tiene alusiones poco simpatizantes para el movimiento nacional español. Por otra parte, este libro contiene sin duda material y datos aprovechables. La

editorial ha introducido muchos cambios y ha suprimido muchos párrafos que eran menos aceptables. En resumen, creo que tal como queda ahora el libro es AUTORIZABLE" (Madrid, 14 de junio de 1969). Junto al informe, el propio censor añadió una nota informativa en la que decía lo siguiente: "En el informe anterior decía que la autora de este libro muestra poca simpatía hacia el Movimiento Nacional. No hay afirmaciones categóricamente condenatorias o irrespetuosas. Pero hay un clima… que se refleja indirectamente (…) Ahora bien, sigo pensando que estas afirmaciones no están hechas en un tono que justifique la supresión" (Madrid, 20 de junio de 1969). Con lo que el libro consiguió finalmente ver la luz. La propia autora refirió en el prólogo de la segunda edición, ya en 1974 y con Pío Cabanillas Gallas al frente del Ministerio, que la obra tuvo problemas para verse publicada, aunque sin mencionar expresamente a la censura:

> Han pasado casi seis años desde que terminé el original de *Mujer y sociedad*. Diversas vicisitudes, bien contrarias a mi voluntad, impidieron que se publicara antes de octubre de 1969 […] En esta ocasión, en que agotada la primera la Editorial Fontanella prepara la segunda edición, me ha parecido imprescindible someter la obra a una rigurosa crítica por mi parte (Falcón, 1974: 7).

Naturalmente también hubo libros de temática similar que fueron denunciados o directamente denegados. A finales de mayo de 1971, la editorial Ayuso presentó la obra *La liberación de la mujer*[24], integrada por textos de siete autores de prestigio internacional[25]. Según el censor Manuel María Massa Toboso (experto en derecho, funcionario sindical, con idiomas):

> El tema común de este libro es el de tratar de la "liberación de la mujer" [sic], sobre la idea marxista de que si el mundo de la explotación capitalista es duro para el hombre, es un infierno para la mujer, en tanto en cuanto se la puede considerar como proletario del hombre (…) En el conjunto de charlistas de este libro hay católicos, hay protestantes, hay especialmente marxistas o comunistas (…) A nivel político no parece que en consulta voluntaria sea este texto interesante de autorizar, pero creo debe de verlo un asesor religioso porque hay mucha materia de su competencia y en definitiva su opinión puede ser más válida que la del censor seglar (7 de junio de 1971).

[24] Exp. 5350-71, AGA.

[25] Marcelle Barjonet-Huraux (1911-1986); Yvonne Dumont (1911-2002), comunista y feminista francesa, antigua resistente; Bernard Muldworf, psiquiatra marxista francés. Simone Iff (1924-2014), activista francesa por el derecho al aborto y la planificación familiar.; Gilbert Mury (1920-1975), filósofo y marxista francés, antiguo resistente; Robert Escarpit (1918-2000), sociólogo, escritor y periodista francés de izquierdas; y R.P. Gardey O.P.

Fue el censor número 20 el que decidió que la obra no debía publicarse: "Se trata de una obra hecha con tijeras por los editores que han recogido trozos de escritos o de conferencias de muchos autores de toda clase de ideologías en torno a 'La liberación de la mujer', y se habla de todos los problemas, sin orden ni concierto, que puedan relacionarse con la mujer, desde la píldora hasta la prostitución. El sentido de la obra (si lo tiene) es más bien socialista-comunistoide, a pesar de algún trozo bueno de algún religioso. Mejor dicho, la obra carece de sentido y de finalidad: es un batiburrillo para despistar a cualquiera". Fue denegada el 15 de junio de 1971.

El 15 de octubre de 1971 la editorial Hispano Europea entregó a depósito directo *La mujer liberada*, de la escritora, socióloga y feminista francesa Pierrette Sartin (1911-2007)[26], en una tirada de tres mil ejemplares a 260 pesetas. Prologado por Elisa Valle, era la versión en castellano de *La femme libérée?* (Stock, Paris 1968), traducida por Josep A. Pompo. Bastó el informe del censor religioso Antonio Albizu Salegui para que la obra fuera denunciada.

> Libro Feminista. Hace primeramente una síntesis sobre el concepto que se ha tenido de la mujer en el mundo occidental, y en el que de una manera simplista y parcial ataca duramente a los Santos Padres y a la Iglesia católica. Luego señala las etapas de liberación que se han ido sucediendo y enjuicia incluso al Concilio Vaticano II negativamente, aunque esto es ya de forma más transitoria. Es totalmente inadmisible el capítulo LA MUJER Y SU CUERPO (…) en la que defiende los métodos anticonceptivos en contra de los criterios católicos y de la actitud del gobierno español. NO SE ACEPTA EL DEPÓSITO (Madrid, 11 de noviembre de 1971).

En nota manuscrita informal del subdirector de Información, Alejandro Muñoz Alonso, se solicitaba la opinión al respecto de Eugenio Herrera Martín, fiscal del Tribunal Orden Público, pues había preocupación por "todo lo que se refiere al aborto" en la obra y las dificultades para que prosperase una denuncia contra la misma (Madrid, 13 de noviembre de 1971). La obra fue denunciada el 15 de noviembre de 1971. El informe del Ministerio (ampliado a partir informe del previo de Antonio Albizu Salegui) no ofrece desperdicio:

> El capítulo IV (…) es totalmente inadmisible, por pugnar contra nuestra legislación. Se habla del aborto provocado y de la autorización de anticonceptivos en términos exaltadores y como medios necesarios para conseguir la pretendida liberación de la mujer. Esta postura es totalmente opuesta a la moral católica y a nuestra legislación por lo que aparte de la peligrosidad social que su contenido encierra, constituye, a nuestro criterio, una posible infracción del artículo 416 (…) del Código Penal; por lo que el depósito no debe ser aceptado y sí puesto a

[26] Exp. 10858-71, AGA.

> disposición de la autoridad judicial correspondiente en virtud de lo establecido en el artículo 64 de la vigente Ley de Prensa e Imprenta (sin fecha ni firma).

Finalmente, el juez especial de Prensa de Madrid lo remitió a Barcelona, y aunque se carece de datos probablemente se optó por el sobreseimiento del caso.

El 23 de noviembre de 1971, la editorial Ayuso presentó a censura la obra *Angela Davis habla*[27], un breve texto de apenas cien páginas con una tirada proyectada de cinco mil ejemplares a un precio de venta estimado entre 50 y 75 pesetas. Fue automáticamente denegada el 10 de diciembre de 1971 por considerarse propaganda subversiva comunista. Los informes al respecto no ofrecen desperdicio. Según Luis Martos Lalanne (general de brigada del Alto Estado Mayor), "Angela Davis es una negra de Alabama, que llegó a ser profesora de la Universidad de California, y se volvió comunista rabiosa, partidaria de los Panteras Negras y de la lucha violencia por 'el poder para los negros'. Naturalmente sus declaraciones, escritos y enseñanzas contenidas en este folleto son comunismo puro. Inútil hacer tachaduras. Todo el folleto es tachable. Se propone sea DENEGADA" (Madrid, 29 de noviembre de 1971). Más incisivo si cabe fue el informe del censor 24:

> Después de una breve semblanza política de Angela Davis, negra comunista norteamericana que se vio implicada en un proceso contra los extremistas de color, acusada de secuestro y asesinato, esta pequeña obra recoge una serie de declaraciones, artículos, cartas y conferencias de la biografiada en las que expone de manera radical su fanático espíritu subversivo y revolucionario, su ideología comunista y, en fin, su odio al capitalismo y sentimientos antirreligiosos. El libro constituye a nuestro juicio un verdadero panfleto de subversión y propaganda comunista que se advierte no solo en el texto de A. Davis sino en los comentarios adicionales. El hecho de que el problema que sirven de base a la obra [sic] se refieran a la cuestión del racismo norteamericano no mitiga en absoluto, a nuestro parecer, el carácter subversivo y de peligrosidad doctrinaria del libro, que incluso se ve incrementada por su escaso volumen que lo hacen asequible a todos los niveles de lectores. NO ES AUTORIZABLE a nuestro juicio (7 de diciembre de 1971).

Por último, hubo una serie de obras propuestas durante los primeros setenta que no ofrecieron problemas por parte del dirigismo cultural del régimen. Así, por ejemplo, el 5 de octubre de 1971, Alianza Editorial presentó a depósito directo *Cuatro ensayos sobre la mujer*, de Carlos Castilla del Pino[28], con una tirada de quince mil

[27] Exp. 11427-71, AGA.

[28] Exp. 9427-71, AGA.

ejemplares en edición de bolsillo a cincuenta pesetas, y fue aceptado sin mayores problemas. Según el censor 20:

> Se trata de cuatro ensayos (dos de ellos ya publicados) del mismo autor en torno a la condición femenina en nuestra época. El autor escribe de una manera científica desde el punto de vista social-psiquiátrico, describiendo la realidad de los hechos tal como se dan en la vida y procurando buscar las soluciones más adecuadas según los conocimientos actuales de la psico-sociología. —En el Apéndice nos ofrece el autor dos patografías, semejantes a las que se dan todas las semanas por Televisión Española—. Nada de particular (…) Dos de los ensayos fueron efectivamente publicados con anterioridad en la revista *Triunfo*. Respecto a uno de ellos titulado *La alienación en la mujer*, fue autorizado a la editorial Ciencia Nueva, y circulado en tres ediciones (…) (Madrid, 5 de octubre de 1971).

El 8 de febrero de 1972 la editorial Edicusa presentó a censura *Mujer y aceleración histórica*[29], una obra colectiva integrada por los textos de nueve mujeres[30] para la colección "Los Suplementos". Según el informe de censura del censor 4 (firma inidentificable): "El tema del presente libro es el de la situación de la mujer, su situación actual y perspectivas de futuro. En la primera parte de la obra, precisamente la que trata de la educación de la mujer en España, en el momento actual, se adopta una actitud excesivamente crítica y pesimista (…)" (Madrid, 22 de febrero de 1972). Y aunque se propuso un total de cuatro tachaduras de diversa consideración, el jefe de Negociado de Lectorado anotó "Puede autorizarse íntegramente" a bolígrafo. La obra fue entregada a depósito finalmente el 8 de marzo de 1972, con una tirada de ocho mil ejemplares a sesenta pesetas cada uno.

El 6 de diciembre de 1972, Siglo XXI de España Editores presentó a depósito directo *Usos amorosos del dieciocho en España*[31], de la célebre escritora Carmen Martín Gaite (1925-2000)[32], con una tirada de cuatro mil ejemplares a 250 pesetas. Se trataba de la edición del texto *Lenguaje y estilos amorosos en los textos del siglo XVIII español*, que presentó como tesis doctoral en el ámbito de la Filología Románica, bajo la dirección de Alonso Zamora Vicente. Fue defendida en la Universidad Central de

[29] Exp. 1582-72, AGA.

[30] Lilí Álvarez, Concepción Borreguero, María Campo Alange, Consuelo de la Gándara, María Jiménez, Carmen Pérez Saone, Mary Salas, Pura Salas. Figuras pioneras del resurgimiento del feminismo en España desde posiciones del progresismo católico (Moreno, 2005 y 2008; Nielfa, 2003).

[31] Exp. 14497-72, AGA.

[32] Bastantes años más tarde la propia autora publicó su célebre libro *Usos amorosos de la postguerra española* (Barcelona, Anagrama, 1987), donde entre otras cosas reflejará la contraposición entre los avanzados tiempos de la II República en materia de derechos otorgados a las mujeres y la terrible postguerra franquista.

Madrid el 12 de junio de 1972 ante un tribunal formado por José María Jover, Emilio Lorenzo y Rafael Lapesa (Jurado Morales, 2007: 56). Según el censor 4 (firma ininteligible):

> La obra, que constituye la tesis doctoral de la autora, pretende estudiar, a través fundamentalmente de textos literarios del siglo XVIII, la concepción de las relaciones amorosas, matrimoniales y extramatrimoniales, en dicha época, la continua degradación de la institución matrimonial, la pérdida del concepto del honor, la educación de la mujer… Estudio histórico, entiendo que el libro en sí es autorizable (Madrid, 6 de diciembre de 1972).

El 5 de febrero de 1973, la editorial Ariel entregó a depósito directo el libro *Erotismo y liberación de la mujer*, del filósofo y ensayista José Luis L. Aranguren (1909-1966)[33], en una tirada de ocho mil ejemplares a sesenta pesetas, siendo el número 82 de la prestigiosa colección "Ariel Quincenal". No tuvo ningún problema en ser aceptado, si bien los informes de los censores resultan esclarecedores. Según el censor 2:

> Reúne aquí el autor cuatro trabajos en torno a un mismo tema. Tres de ellos ya se habían publicado, siendo inédito el cuarto. Trata con bastante objetividad y equilibrio el fenómeno de la evolución cultural y social respecto al sexo habido en los últimos tiempos y centrado álgidamente en nuestros días. El autor señala las raíces culturales del comportamiento sexual, tal cual se estaba viviendo y se vive aún en nuestros días, analiza las causas sociológicas del comportamiento sexual y las causas que han venido revolucionando las ideas y las actitudes en este aspecto durante los últimos tiempos. Para él no era aceptable la actitud antigua entre el sexo, cargada de maniqueísmo y de tabús y, respecto a las nuevas actitudes, ve lo positivo y señala las precauciones para encontrar el equilibrio necesario. Del mismo modo enjuicia el debatido tema de la liberación de la mujer, tema en el que analiza todas las aportaciones culturales antiguas y modernas sobre el particular. Nos parece que sus criterios son ecuánimes y tratan de centrar y valorar en sus justas medidas eso de la liberación femenina, sin que se caiga en el amoralismo total, en la destrucción de la familia o en una mera liberación sexual. La obra no tiene otras implicaciones políticas o religiosas. Cuando a política o religión hace referencia, lo hace con respeto y objetividad (Madrid, 6 de febrero de 1973).

En cuanto al informe del censor n.º 12 (firma sin identificar), sigue en una línea parecida:

> Conforme, en líneas generales, con el informe precedente. El autor, en los cuatro ensayos que componen el volumen, hace un análisis objetivo de las realidades estudiadas —el tema del erotismo, y de la liberación de la mujer—, con bastante

[33] Exp. 10821-73, AGA.

> penetración y agudeza. Se podrá discrepar de alguna afirmación o consecuencia, pero sin que eso indique grave error del autor. Ciertamente que se nota en el libro la falta de una auténtica y completa visión religiosa cristiana del problema, pero aun así el desarrollo es respetuoso con los valores religiosos y aceptable en términos generales. Por otro lado, el autor más que buscar y plantear soluciones lo que hace es analizar el tema y mostrar el estado actual de la cuestión. Y ello, en un tono ponderado y equilibrado (Madrid, 9 de febrero de 1973).

En conclusión de este último apartado, los expedientes de censura estudiados corroboran las afirmaciones referidas por Lidia Falcón. Durante el segundo franquismo, y aunque la supeditación de la mujer al varón era parte consustancial de su ideología, la dictadura toleró la mayoría de reivindicaciones femeninas en favor de la igualdad mientras no se cuestionase de forma manifiesta el resto de sus preceptos ideológicos fundamentales. Dicho cuestionamiento se realizaba "entre líneas", siguiendo la estrategia habitual de la disidencia editorial. Así se ha podido constatar a lo largo de esta breve panorámica. No obstante, junto a dichos preceptos incuestionables (matrimonio católico, anticonceptivos, aborto) habría que añadir que la mayoría de textos analizados que resultaron denegados a estas editoriales lo fueron por ser considerados propaganda marxista subversiva. En términos generales, los textos marxistas solo eran tolerados cuando requerían un nivel de comprensión elevado y un precio de venta prohibitivo. Para terminar, en palabras de Mary Nash, durante el franquismo "el feminismo surgió como una respuesta individual y colectiva contra el régimen de Franco como sistema político dictatorial y, también, contra la misoginia y la discriminación sexista inherente en el sistema jurídico y político patriarcal del franquismo" (Nash, 2011: 285).

OBRAS CITADAS

ABELLÁN, Manuel L. (1980): *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona, Ediciones Península.

CARBONELL SEBARROJA, Jaume (2006): "Florentina Gómez Morata, en el recuerdo", *Cuadernos de Pedagogía*, 363, diciembre de 2006, págs. 126-130.

CISQUELLA, Georgina, ERVITI, José Luis y SOROLLA, José A. (2002): *La represión cultural en el franquismo*. Barcelona, Anagrama.

ESCOBAR LAPLANA, David (2012): *Una colección para la transición. Espejo de España, de la Editorial Planeta, 1973-1978*. Gijón, Trea.

ESPIGADO TOCINO, Gloria (2015): "Las españolas y la acción política en la historia contemporánea. Los diez últimos años de investigación", *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, 97, págs. 227-239.

EZCURRA, José Ángel (1995): "Crónica de un empeño dificultoso", en Alicia ALTED y Paul AUBERT (eds.), Triunfo *en su época*. Madrid, Casa Velázquez, págs. 365-687.

FALCÓN O'NEILL, Lidia (1974): *Mujer y sociedad. Análisis de un fenómeno reaccionario*. Barcelona, Fontanella.

——— (2012): *La pasión feminista de mi vida*. Barcelona, El Viejo Topo, págs. 62-68.

FERNÁNDEZ VARGAS, Valentina (1999): "La transversalidad de la presencia femenina", en VV.AA., *Españolas en la Transición: de excluidas a protagonistas (1973-1982)*. Madrid, Biblioteca Nueva, págs. 427-450.

GODAYOL, Pilar (2013): "Simone de Beauvoir en català", en *Bulletin Hispanique*, Vol. 115, 2 (ejemplar dedicado a: « Les traductions vieillissent-elles?"), págs. 669-684.

——— (2015): "Simone de Beauvoir bajo la dictadura franquista: las traducciones al catalán", *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, XX, págs. 17-34.

——— (2016): "Josep María Castellet, editor de autoras feministas traducidas", *TRANS: revista de traductología*, 20, págs. 87-100.

——— (2017): *Tres escritoras censuradas: Simone de Beauvoir, Betty Friedan y Mary McCarthy*. Granada, Comares.

GRACIA, Jordi y RÓDENAS, Domingo (2010): *Historia de la literatura española, 7. Derrota y restitución de la modernidad. 1930-2010*. Barcelona, Crítica.

JURADO MORALES, José (2007): "Sobre los *Usos amorosos del dieciocho en España* de Carmen Martín Gaite", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 15, págs. 53-64.

LARRAZ, Fernando (2014): *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*. Gijón, Trea.

MARÍN SILVESTRE, Dolors y RAMÍREZ, Agnès (2008): *Editorial Nova Terra (1958-1978), un referent*. Barcelona, Mediterrània.

MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús Antonio (coord.) (2015): *Historia de la edición en España (1939-1975)*. Madrid, Marcial Pons.

MARTÍNEZ RUS, Ana (2014): *La persecución del libro. Hogueras, infiernos y buenas lecturas (1936-1951)*. Gijón, Trea.

——— (2017): "Semblanza de Amparo Soler Gimeno (1921-2004)", en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos

(siglos XIX-XXI) DI-RED: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgb444

MARTÍNEZ SALMEÁN, J. (2008): "Historia de la anticoncepción hormonal en España", en José Luis DUEÑAS DÍEZ (2008): *Beneficios de la Píldora*. Elsevier, págs. 2-21.

MORCILLO, Aurora G. (2018): "Relaciones de género. El régimen de Franco 1939-1975", en José ÁLVAREZ JUNCO y Adrian SHUBERT (eds.): *Nueva historia de la España contemporánea (1808-2018)*. Madrid, Galaxia Gutenberg, págs. 298-322.

MORENO SECO, Mónica (2005): "Cristianas por el feminismo y la democracia: catolicismo femenino y movilización en los años setenta", *Historia Social*, 53, págs. 137-154.

——— (2008): "Mujer y culturas políticas en el franquismo y el antifranquismo", *Pasado y Memoria: Revista de Historia Contemporánea*, 7, págs. 165-185.

——— (2014): "A la sombra de Pasionaria. Mujeres y militancia comunista (1960-1982)", en Dolores RAMOS PALOMO (coord.): *Tejedoras de ciudadanía. Culturas políticas, feminismo y luchas democráticas en España*. Málaga, Universidad de Málaga, págs. 257-282.

MORET, Xavier (2002): *Tiempo de editores: historia de la edición en España (1939-1975)*. Barcelona, Destino.

NASH, Mary (2011): "La construcción de una cultura política desde la legitimidad feminista durante la transición política democrática", en Ana AGUADO y Teresa M.ª ORTEGA (eds.): *Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo* XX. Valencia, Universitat de València y Universidad de Granada, pág. 285.

——— "Vencidas, represaliadas y resistentes: las mujeres bajo el orden patriarcal franquista", en VV.AA. (2015): *40 años con Franco*. Barcelona, Crítica, págs. 283-306.

NIELFA CRISTÓBAL, Gloria (2003): "El debate feminista durante el franquismo", en Gloria NIELFA CRISTÓBAL (ed.): *Mujeres y hombres en la España franquista. Sociedad, economía, política, cultura*. Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas. Universidad Complutense, págs. 269-299.

ORQUÍN, Felicidad (2007): *Conversaciones con editores. En primera persona*. Madrid, Siruela.

PASAMAR ALZURIA, Pasamar y PEIRÓ MARTÍN, Ignacio (2002): *Diccionario Akal de historiadores contemporáneos (1840-1980)*. Madrid, Akal, págs. 329-330.

PLATA PARGA, Gabriel (1999): *La razón romántica. La cultura política del progresismo español a través de* Triunfo *(1962-1975)*. Madrid, Biblioteca Nueva.

RENAUDET, Isabelle (1995): "Las vías paralelas de la oposición al franquismo", en Alicia ALTED y Paul AUBERT (eds.): Triunfo *en su época*. Madrid, Casa Velázquez, págs. 113-137.

ROJAS CLAROS, Francisco (2013): *Disidencia editorial y dirigismo editorial en España (1962-1973)*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

——— (2016), "La difusión del marxismo durante el franquismo: el caso de Artiach Editorial", *Revista Historia Autónoma*, 9, págs. 147-170.

RUIZ BAUTISTA, Eduardo (2006): *Los señores del libro: Propagandistas, censores y bibliotecarios en el primer franquismo*. Gijón, Trea.

——— (2008): *Tiempo de censura. La represión editorial durante el franquismo*. Gijón, Trea.

SALABERRIA LIZARAZU, Ramón y CALVO ALONSO-CORTÉS, Blanca (2010): "María Moliner: expediente de depuración", *Educación y Biblioteca*, 175, págs. 92-95.

SOPENA, Mireia (2006): *Editar la memòria. L'etapa resistent de Pòrtic (1963-1976)*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

TENA FERNÁNDEZ, Ramón (2018): "Reacciones de la editorial Fundamentos ante la censura franquista: entrevista a Cristina Vizcaíno Auger", *Revista Chilena de Literatura*, 98, págs. 383-394.

VAN NOORTWIJK, Annelies, (2004): Triunfo*, de revista ilustrada a revista de las luces. Historia y significado de* Triunfo *(1946-1982)*. Groningen (edición a cargo de la autora).

VILA-SANJUÁN, Sergio, (2003): *Pasando página. Autores y editores en la España democrática*. Barcelona, Destino.

ANEXO

Dirigismo cultural y disidencia editorial en España durante los años 60 (del siglo XX). Cuestiones esenciales.

Disidencia Editorial

- Conjunto de empresas editoriales cuya actividad principal fue la de servir de plataforma para la difusión de ideas que cuestionasen los dictados ideológicos y políticos de la dictadura y por ende contrarias a la misma.
- Integrada por editoriales de vanguardia.
- Fenómeno heterogéneo en origen pero con trayectorias coincidentes – Fueron espacios de libertad y escuelas de pluralidad y de democracia.

Ley de Prensa e Imprenta de 1966. Formas de control sobre las editoriales:

- La ambigüedad de los límites de la Ley (art. 2)
- Creación del **Registro de Empresas Editoriales**. Obligatorio para poder publicar, con requisitos discrecionales para el MIT.
- Cada publicación debía presentarse a **depósito previo**. Si la respuesta era denegatoria, se denunciaba al TOP (con o sin secuestro administrativo)
- En contrapartida, se ofrecía la "consulta voluntaria" (pervivencia de censura previa) Chantaje político.

Estrategia de los editores:

Propósito: Ampliar el estrecho marco de los "libros para minorías", procurando la popularización de su lectura.

- *Quality paperback*: libros de pequeño formato, con tiradas más amplias y precios asequibles.
- Orientar la lectura y codificar el verdadero mensaje.
  - Seleccionando las temáticas, los autores y los textos.
  - Orientando el proceso de lectura con prólogos, notas a pie de página, bibliografía... Consiguiendo una lectura alegórica. Las ideas permanecen en el texto, sólo cambia la forma de expresarlas.

Dirigismo Cultural

Tendencia exacerbada de las autoridades al control y represión de toda manifestación política y cultural que no se adecuase a sus presupuestos ideológicos, fomentando al mismo tiempo la prevalencia de los mismos.

Estrategia de propaganda que formaba parte de un sistema represivo mucho más amplio.
De dos tipos:

- **Positivo**: Propaganda y mecenazgo cultural.
- **Negativo**: Controles preventivos y represivos.

La "apertura" de los años 60. Política sobre el libro

- **Basada en permitir libros "de minorías"**
  Publicaciones prohibidas hasta entonces, que fueran caras y difíciles de entender.
  Esencialmente:

- -Obras de marxismo no proselitista.
- -Libros sobre España que no cuestionasen "las esencias" de la dictadura.
- -Algunas obras de autores incluidos hasta entonces en el *Index librorum prohibitorum*.

Fisuras en la nueva legislación

1. Permitir la publicación de toda noticia en prensa sobre secuestros y denuncias de libros y cierre de editoriales mientras se ofreciera de forma objetiva y sin juicios de valor.
2. Que los editores pudieran acogerse al **depósito directo** y que fueran los tribunales quienes decidieran y no solamente la Administración.
3. Las nuevas directrices que obligaba a los censores a vigilar la literalidad del texto y no tanto su contenido (derivadas de lo anterior)

Estrategia del Dirigismo Cultural

El Dirigismo pretendía justo lo contrario:

- Orientar la lectura para evitar toda posible interpretación y aplicación del texto sobre las realidades del régimen.
- Restringir el acceso al mensaje, forzando al extremo su codificación.
- Y que fuera una lectura "sólo para eruditos", con tiradas limitadas y precios elevados.
- Después se lanzó directamente a controlar las editoriales y a cerrar a las más díscolas.

Cuadro 3. Cuestiones esenciales de la política de "apertura" cultural, 1962-1975 (documentado en Rojas Claros, 2013).

Contra la derrota de 1939: Maria Aurèlia Capmany y la historia del feminismo a finales del franquismo[1]

Against the 1939 Defeat: Maria Aurèlia Capmany and the History of Feminism in the Late Francoism

Pilar GODAYOL
Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya

[1] Este artículo se enmarca en las actividades del grupo de investigación consolidado "Grupo de Estudios de Género: Traducción, Literatura, Historia y Comunicación" (GETLIHC) (2017, SGR 136), de la Universidad de Vic-Universidad Central de Cataluña, y del proyecto I+D+i "Traducción y censura: género e ideología (1939-2000)", con el número de referencia FFI2014-52989-C2-2-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Número ORCID de la autora: 0000-0003-2513-5334. Email: pgodayol@uvic.cat.

Resumen: Maria Aurèlia Capmany ha sido considerada una de las intelectuales más influyentes del tardofranquismo y la Transición, así como una de las autoras pioneras que historiaron el feminismo después de la Guerra Civil. Empezando por contextualizar brevemente los movimientos de mujeres de los años sesenta y setenta, este artículo se centra en tres historias del feminismo que desafiaron los estereotipos femeninos del franquismo: *La dona a Catalunya* (1966), *El feminismo ibérico* (1970) y *El feminisme català* (1973). Se examinan los tres expedientes de censura que presentaron las editoriales Edicions 62, Oikos-Tau y Nova Terra para conseguir las autorizaciones. De esta manera descubriremos cómo reaccionó la dictadura en sus últimos años ante la posibilidad de ofrecer otra historia de las mujeres que no fuera la oficial nacional-católica.

Palabras clave: Feminismo y franquismo, Feminismo y censura, Historia del feminismo, Maria Aurèlia Capmany

Abstract: Maria Aurèlia Capmany is considered one of the most influential intellectuals of late-Francoism and the Spanish transition to democracy, as well as one of the pioneering authors who chronicled feminism after the Spanish Civil War. Starting by briefly contextualising the women's movements of the sixties and seventies, this article focuses on three histories of feminism that challenged female stereotypes under Francoism: *La dona a Catalunya* (1966), *El feminismo ibérico* (1970) and *El feminisme català* (1973). The three documents submitted to censors by publishers Edicions 62, Oikos-Tau and Nova Terra to obtain authorization for publication are examined. In this way we will discover how the dictatorship reacted in its final years when faced with a history of women that differed from the official one given by Catholic nationalism.

Keywords: Feminism and Francoism, Feminism and censorship, History of feminism, Maria Aurèlia Capmany

1. INTRODUCCIÓN: EL "AÑO DE LA DERROTA"

> La historia más próxima nos suministra unos datos que nos permitirán
> continuar un combate y concretarlo en una conquista de posiciones perdidas.
> Sabemos que 1939 fue para nosotras, las mujeres catalanas,
> las mujeres que vivimos y trabajamos en Cataluña, el año de la derrota. [...]
> Leyes derogadas, sermones y prohibiciones concretas
> nos dan la pauta exacta de la derrota de la mujer
> en los inicios de la Guerra Mundial, cuando,
> en nuestro país, se iniciaba un periodo que nos obligaba
> a hacer un salto atrás, que se proponía borrar del recuerdo
> toda la tarea revolucionaria de medio siglo.[2]
> (Capmany 1978: 8)

En "El feminisme, ara", del ensayo colectivo *Dona i societat a la Catalunya actual*, que la escritora Maria Aurèlia Capmany (Barcelona, 1918-1991) editó en 1978 por encargo de Edicions 62, la autora declaraba que el año 1939 supuso el inicio de "la gran derrota" para las mujeres catalanas y del Estado español. Con el objetivo de analizar los cambios experimentados por el sexo femenino en los primeros años de la Transición democrática, el libro incluye una introducción de Capmany y cuatro capítulos de diferentes activistas de la época, como la abogada Magda Oranich ("La discriminació legal de la dona"), la política Anna Balletbò ("La dona sota la dictadura"), la artista Maria Rosa Prats ("La dona i la societat de consum") y la escritora Isabel-Clara Simó ("La dona i la política"), así como un anexo con la visión de los partidos políticos de entonces sobre la opresión de la mujer.

En el capítulo de Magda Oranich, la jurista detalla la mayoría de derechos legales, sociales y laborales de las mujeres conseguidos con la República que fueron totalmente exterminados por la dictadura franquista (Oranich 1978: 31-76): el matrimonio civil y el divorcio fueron suprimidos; por ley, la patria potestad fue otorgada solo al padre; la mujer casada fue considerada como menor de edad; el adulterio se convirtió en un delito; se prohibieron la educación sexual y los anticonceptivos; el aborto fue declarado ilegal; se eliminó la coeducación y la enseñanza gratuita; la Sección Femenina del Movimiento quedó encargada de la formación de las niñas; se instauró un servicio social obligatorio femenino; se presionó a la mujer para que se dedicara a la familia y se apartara del mundo laboral; las pocas y condicionadas convocatorias electorales en las que pudo participar, lo hizo por medio

[2] Las traducciones del catalán al español son de la autora.

del cabeza de familia, que era quien votaba, etc. Este es el contexto desolador de desigualdad jurídica, política, social y fisiológica en que vivían millones de mujeres durante la dictadura franquista, entre ellas la misma Maria Aurèlia Capmany (de la cual, en 2018 se ha celebrado el centenario de su nacimiento).

Novelista, ensayista, política, activista cultural, mujer de teatro y traductora de más de treinta obras de autores franceses, italianos e ingleses (Italo Calvino, Marguerite Duras, Pier Paolo Passolini, Cesare Pavese, Vasco Pratolini o Georges Simenon), Maria Aurèlia Capmany Farnés es una de las autoras catalanas más sólidas e influyentes de la segunda mitad del siglo XX. De actitud crítica y doctrina de acción, cuenta con una obra vasta, compleja y claramente ideológica (véase, entre otros, Pons 2000; Palau y Martínez Gili 2002; Godayol 2007, 2016a; Ferré Baldrich 2018; Foguet 2018).

La divulgación de la historia catalana, el compromiso político y el papel de la mujer son tres de los ejes de sus reivindicaciones. Capmany fue una de las pioneras "del feminismo de posguerra", así como "la primera en ofrecer públicamente un modelo de mujer diferente, de mujer libre, lo que le reportaría una cierta mala fama en sectores 'biempensantes'" (Font 1991: 294). Abogó por el feminismo de la igualdad, que "critica los sesgos sexistas del proyecto ilustrado de la modernidad y la exclusión de las mujeres de los ámbitos sociales y políticos" (Palau 2008: 100). Sus postulados se pueden incluir en lo que la teoría feminista contemporánea ha descrito como "la segunda ola", que se alimentó de libros como los de Simone Beauvoir y Betty Friedan. Entre los diversos feminismos de la época, se alineó con el feminismo socialista, que promulgaba la doble militancia, a diferencia del feminismo radical que proclamaba la militancia única (para más información sobre los feminismos de esa época, véase, entre otros, Moreno 1977; Larumbe 2002; Sendón de León 2002; Balletbò 2004; Nash 2007; Llinàs 2008; Amorós 2009; Toboso 2009; Falcón 2012; Ferré Baldrich 2012).

Enmarcada en la línea metodológica de los nuevos enfoques pospositivistas y antiesencialitas de la historiografía feminista que abogan por estudiar otras historias subalternas e (in)visibilizadas por los discursos dominantes (Scott 1988 y 1996; Borderías 2009; Bandia 2014; Vidal 2018; Gallego y Bolufer 2016; Adichie 2018), esta investigación se propone interrelacionar "historiografía feminista" y "censura" durante el tardofranquismo. A partir del estudio de tres historias del feminismo escritas por Maria Aurèlia de Capmany (*La dona a Catalunya*, 1966; *El feminismo ibérico*, 1970, y *El feminisme català*, 1973) y de los expedientes de censura que el MIT abrió a las editoriales Edicions 62, Nova Terra y Oikos-Tau cuando presentaron la solicitud para reproducirlas, podremos averiguar la reacción de la dictadura de los últimos años ante la posibilidad de publicar historias de las mujeres "subversivas" para los ideales nacional-católicos.

2. NOTAS SOBRE FEMINISMO Y FRANQUISMO

Como describen Capmany, Oranich, Balletbò, Prats i Simó, en *Dona i societat a la Catalunya actual* (1978), durante los primeros años de la dictadura franquista las mujeres fueron las protagonistas (in)visibles de la historia cultural del Estado español, con algunas excepciones, como la de la intelectual católica María Laffitte (1902-1986), que en 1948 publicó *La secreta guerra de los sexos*, con cierto éxito en círculos reducidos. A partir de los sesenta, la supuesta apertura del segundo franquismo y la revitalización del feminismo de la segunda ola en otros países occidentales, tales como Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña e Italia, propiciaron el interés editorial hacia los ensayos sobre cuestiones de la mujer. En este sentido, diversas publicaciones nacionales pusieron en evidencia que el feminismo empezaba a resurgir de nuevo. Entre otros trabajos, destacamos *La mujer como mito y como ser humano* (1961), de María Laffitte; *Los derechos civiles de la mujer* (1963), *Los derechos laborales de la mujer* (1965) y *Mujer y sociedad* (1969), de Lidia Falcón; *Feminismo y espiritualidad* (1964), de Lilí Álvarez, o *La dona a Catalunya* (1966), de Maria Aurèlia Capmany. En general, estas primeras publicaciones ejemplifican los dos principales movimientos ideológicos que hicieron renacer y repensar el debate feminista después de la guerra: el catolicismo progresista, más o menos ligado al régimen, y los movimientos antifranquistas asociados a partidos de izquierdas clandestinos (entre otros, Moreno 1977; Palau 2002; Amorós 2009; Toboso 2009).

Fuente de inspiración de las autoras nacionales, el ensayo feminista traducido también ocupó un lugar preferencial en los debates asociacionistas y académicos del momento. Si durante la vigencia de la Ley de Prensa de 1938 las traducciones de ensayo ideológico fueron totalmente prohibidas, a mediados de los sesenta, con la supuesta "liberalización" de la censura, que se materializó con la entrada en vigor de la Ley de Prensa e Imprenta de 1966, la llamada Ley Fraga, se publicaron dos obras fundacionales extranjeras del feminismo moderno: *Le deuxième sexe* (1949), de Simone de Beauvoir, y *The Feminine Mystique* (1963), de Betty Friedan. *The Feminine Mystique* se tradujo al castellano y al catalán en 1965 (Godayol 2014) y *Le deuxième sexe*, al catalán, en 1968 (Godayol 2013, 2015, 2016a). La versión castellana de Friedan contó con un prólogo de Lilí Álvarez y la versión catalana de Beauvoir, con uno de Maria Aurèlia Capmany. Cabe destacar que la traducción argentina de *El segundo sexo* (1954) circuló clandestinamente en España, dado que el aparato censor prohibió su importación en 1955. No existió una versión de la obra de Beauvoir hasta 1998, en la colección "Feminismos" de Cátedra.

A partir de los setenta, en plena ebullición de los feminismos internacionales y nacionales, aparecieron numerosos ensayos autóctonos, como *El feminismo ibérico*

(1970), *Cartes impertinents de dona a dona* (1971), *De profesión: mujer* (1971), *Carta abierta al macho ibérico* (1973), *El feminisme a Catalunya* (1973), *El comportamiento amoroso de la mujer* (1974), de Maria Aurèlia Capmany; *Cartas a una idiota española* (1974), de Lidia Falcón; *Mujercitas* (1975), de Núria Pompeia; *Qué es el feminismo* (1976), de Magda Oranich; *Mujeres en lucha. El movimiento feminista en España* (1977), de Amparo Moreno, o *Cuaderno feminista: introducción al self-help* (1978), de Leonor Taboada.

Asimismo, con la complicidad de los grupos y asociaciones feministas y de algunos intelectuales y editores de izquierdas, como los barceloneses Carlos Barral (Seix Barral), Josep Maria Castellet (Edicions 62), Jorge Herralde (Anagrama), Joan Oliver (Aymà) o Salvador Paniker (Kairós), a finales de los sesenta y principios de los setenta, se empezaron a publicar títulos de autoras de diferentes escuelas feministas (Godayol 2016b, 2018; Larraz 2018). Se incluyeron en colecciones de ensayo de editoriales progresistas que querían importar literatura prohibida hasta entonces: por ejemplo, en Barcelona, Seix Barral editó *Una habitación propia* (1967), de Virginia Woolf; Anagrama, *La liberación de la mujer: la larga lucha* (1975) y *Psicoanálisis y feminismo* (1976), de Juliet Mitchell; Kairós, *La dialéctica del sexo* (1976), de Shulamith Firestone; Fontamara, *Unión obrera* (1977), de Flora Tristán; Ediciones de Feminismo, *SCUM* (1977), de Valérie Solanas; Argos, *Mujeres* (1978), de Marilyn French, o Noguer, *Nacida de mujer* (1978), de Adrienne Rich.

El año 1977 marcó el inicio de los proyectos editoriales especializados feministas en el Estado español. Concretamente, en Barcelona, nacían tres tribunas editoriales muy relevantes: dos colecciones tempranas y una editorial pionera. En primer lugar, en el marco del Colectivo Feminista, Lidia Falcón y Carmen Alcalde, después de fundar la revista *Vindicación Feminista* (1976-1979), creaban Ediciones de Feminismo (1977-1979), que acabó sacando a la luz solamente tres títulos: *En el infierno. Ser mujer en las cárceles de España* (1977), de Lidia Falcón; la traducción del ensayo *SCUM. Manifiesto de la Organización para el Exterminio del Hombre* (1977), de Valérie Solanas, y *Tesis del Partido Feminista* (1979), libro colectivo del Partido Feminista. En segundo lugar, la editorial Anagrama abría una colección precursora, centrada en temas feministas y de diversidad sexual, "La Educación Sentimental" (1977-1984) (Godayol 2018). Finalmente, en 1977 se creaba el espacio cultural y político café-bar laSal y, un año más tarde, se fundaba la primera editorial feminista del Estado, laSal, edicions de les dones (1978-1990) (Godayol 2017).

En definitiva, en los últimos años de la dictadura franquista, la recepción de literatura feminista, original y extranjera estuvo marcada por los intereses políticos de los colectivos activistas del momento. De entrada, aunque dispersos, se publicaron algunos títulos muy significativos que obviamente tuvieron que lidiar con el activo

lápiz rojo del aparato censor. A partir de la muerte de Franco, con el ímpetu de los movimientos sociales de las mujeres, se sistematizó, editorialmente, la creación y la recreación de literatura feminista.

3. MARIA AURÈLIA CAPMANY, MADRE SIMBÓLICA DEL FEMINISMO CATALÁN

En el artículo "Helena, Maria Aurèlia, Montserrat...", de *Regió 7*, del 10 de noviembre de 1991, escrito a raíz de las muertes de Maria Aurèlia Capmany, Montserrat Roig y Helena Valentí, Maria-Mercè Marçal declaraba que las tres escritoras, desaparecidas con pocos meses de diferencia, formaban parte de un espacio imaginario común de donde había bebido una y otra vez a lo largo de los años (Marçal 2004: 117). De Capmany remarcaba que era la "madre indiscutible y contestada a la vez", provocadora al mismo tiempo de seguridades y contradicciones; de Valentín y Roig, que compartía con ellas "complicidad y compañía". En conjunto, estas tres autoras, con la propia Marçal (que murió siete años más tarde de la misma enfermedad), forman un excelente ejemplo de la importancia de la doble dimensión de las genealogías en femenino: la "vertical" de la autoridad, de quien es la primera y abre camino para las que vendrán, y la "horizontal" de las compañeras con quien extrañamente se comparten paralelismos personales y profesionales.

Para las nuevas generaciones de mujeres nacidas después de la guerra, Maria Aurèlia Capmany fue la primera del linaje, la madre simbólica, un ejemplo de mujer diferente, a pesar de pertenecer a esa generación que tenía veinte años en 1937 cuando se hundió su mundo. Entre los muchos testimonios de la maestría imponente de Capmany, hay uno muy destacado, "Ens havíem barallat tant!", que la escritora y periodista Montserrat Roig, una de sus discípulas más devotas, le dedica en el periódico *Avui* ante la noticia de su muerte el 4 de octubre de 1991: "ella me enseñó la alegría de vivir. ¿Cómo? No lo sé... Me encontré, de repente, con un modelo de mujer diferente [...], con sus collares de marfil, con sus puros, en aquel piso tan diminuto de la Rambla de Catalunya, como una diosa hindú rodeada de golfos sedientos de vivir, de aprender, de saber; de reír de otro modo" (1992: 422-423).

En cuanto al activismo feminista, Capmany rechazó adherirse a organizaciones exclusivamente feministas. Militó en el Partit Socialista de Catalunya (PSC) y luchó desde dentro para que se reivindicaran los derechos de las mujeres. Caminó acompañada de su ideología en todos los frentes: cuando escribía, traducía, dirigía teatro, asesoraba colecciones, impartía conferencias, ocupaba cargos políticos... No desaprovechó ninguna ocasión para proclamar bien alto su feminismo, que Isabel-Clara Simó resume en estos tres pilares (Simó 1992: 273-274): el mito de la feminidad es una pura falacia, las características femeninas son fruto de la cultura y el objetivo

del feminismo es una sociedad igualitaria y, por tanto, el cambio afecta igual a los hombres que a las mujeres. Aunque las escuelas feministas actuales han discutido algunas de sus ideas, concretamente, como apunta Montserrat Palau (2002: 147-148), "su concepción estática del patriarcado, la insistencia en la definición de la feminidad como construcción, la incompatibilidad entre maternidad y vida pública, la no contemplación de un mundo alternativo para las mujeres o la ausencia de los términos erotismo y deseo", Capmany abrió la temida caja de Pandora en un momento histórico decisivo para el feminismo español.

Tres ensayos de Capmany, *La dona a Catalunya* (1966), *El feminismo ibérico* (1970) y *El feminisme català* (1973), destacan por ser tres historias pioneras del feminismo de la posguerra. Ellos convivieron con otros de la época: *La mujer en España. Cien años de su historia (1860-1960)* (1964), de María Laffitte; *La mujer en España* (1967), editado por las barcelonesas Mireia Bofill, Maria Lluïsa Fabra, Anna Sallés y Elisa Vallès, con material fotográfico de Pilar Villarrazo, o *Mujer y sociedad* (1969), de Lidia Falcón. A medida que, a finales del franquismo, el movimiento feminista se organizaba y se afirmaba como sujeto político de transformación social, la necesidad de revalorizar las aportaciones de las mujeres en la historia del país se hacía indispensable para poder explicar quiénes somos, de dónde venimos, dónde estamos y a dónde vamos. Con matices y diferencias, las tres obras de Capmany van en esta línea. Desarrollan trabajo arqueológico y de reconstrucción femenina y feminista, con el objetivo de proveer a nuestra cultura de redes genealógicas que ayuden a superar el olvido y la orfandad 'materna' crónica que el franquismo propició potenciando la destrucción de modelos literarios femeninos socialmente activos.

3.1 *LA DONA A CATALUNYA* (1966): PRIMERA HISTORIA DEL FEMINISMO CATALÁN

A principio de los sesenta llegó a las manos de Maria Aurèlia Capmany *The Feminine Mystique* (1963), de Betty Friedan. Este libro sería el que la conduciría hacia uno de los grandes ejes de su obra ensayística, la reivindicación del papel de la mujer y la recuperación de madres y hermanas simbólicas nacionales e internacionales.

Hoy día un clásico del pensamiento feminista y uno de los libros más vendidos de la década de los sesenta, *The Feminine Mystique* se publicó en Estados Unidos en 1963 y ganó el premio Pulitzer en 1964. Parte de la experiencia de quince años de trabajo de campo de la autora, que no solo hace una radiografía de la situación de millones de mujeres estadounidenses que la mística de la feminidad ha conseguido enterrar en vida y relegar a una mera función biológica, sino que las invita a derribar "la trampa del ama de casa". Con *Le deuxième sexe* (1949), de Simone de Beauvoir, es

una de las obras en mayúsculas del movimiento feminista de la segunda mitad del siglo XX.

En 1965 Ediciones 62 encargó la traducción catalana de *The Feminine Mystique* al político y traductor Jordi Solé-Tura. La situación económica, jurídica y social de la mujer norteamericana no tenía mucho que ver con la de la mujer catalana, que todavía era castigada si era adúltera o se le prohibía el divorcio. Sin haber acogido un movimiento feminista combativo como el inglés o el norteamericano, el libro caló suavemente en la sociedad catalana. Su recepción positiva suscitó al editor, Josep Maria Castellet, la publicación de una "réplica adaptada". La amiga, colaboradora y traductora de Edicions 62, Maria Aurèlia Capmany, fue la escogida para este cometido. Salvo algunos artículos dispersos, hasta ese momento no se había dedicado específicamente al estudio de la mujer, pero sus circunstancias vitales e intelectuales la acompañaban. Aceptado el encargo, Capmany empezó a trabajar a partir de unos interrogantes, que básicamente se convirtieron en la tesis del libro: ¿dónde estamos?, ¿qué ha quedado de aquellas viejas reivindicaciones?, ¿la mujer catalana se siente satisfecha del lugar que ha conquistado en la sociedad?

Pasados los trámites del Ministerio de Información y Turismo, que emitió un veredicto positivo el 28 de diciembre de 1965, *La dona a Catalunya. Consciència i situació* se publicó en abril de 1966, en la colección "Llibres a l'Abast", que, meses antes, había acogido la traducción de *La mística de la feminitat*, de Betty Friedan. Constituyó, en palabras de Lluïsa Julià, "la primera historia moderna del feminismo y de la situación de la mujer" en Cataluña (2002: 120). El libro se organiza en tres partes. En primer lugar, estudia los antecedentes y repasa el papel de la mujer en la literatura y el pensamiento intelectual, desde Aristófanes y Homero, pasando por Ausiàs Marc, Jaume Roig y Joanot Martorell, hasta la mayoría de autoras que han hablado sobre la condición femenina, como Colette Audray, Simone de Beauvoir, Lidia Falcón, Betty Friedan, María Laffitte, Margarita Nelken, Leonor Serrano, Nicole Vedrès o Virginia Woolf. En segundo lugar, y en colaboración con el sociólogo Pinilla de las Heras, encuesta a ciento veinte mujeres divididas en dos grupos de edad y en tres grupos sociales. Finalmente, examina la historia de las reivindicaciones femeninas, especialmente la de las mujeres catalanas.

Capmany concluye que las mujeres viven en una sociedad que las margina: tanto la Iglesia como el Estado las privan de intervenir socialmente y, por tanto, el matrimonio sigue siendo casi la única salida personal y social. La autora no solo emite afirmaciones contundentes y polémicas para la época, como las críticas contra el feminismo aguado y conservador de la burguesía catalana, sino que también plantea temas innovadores, como la condena de la ablación del clítoris o la posibilidad de la media jornada laboral. A pesar de que a veces se le ha reprochado que las conclusiones

del libro pecan de imprecisas, es obvio que Capmany encendió la mecha reivindicativa de los derechos de las mujeres en un momento histórico y político clave.

Según Pons, "salvando las distancias", el libro de Capmany, "provocó en Cataluña un impacto similar al de *The Feminine Mystique* en Estados Unidos" (2000: 248). Publicado en el mes de abril, en diciembre se reeditó. Entusiasta de la temática feminista y sus reivindicaciones, segura de que había toda una nueva generación que necesitaba tomar conciencia y conocer sus madres y hermanas simbólicas, Capmany se lanzó a la investigación y a la escritura. Publicó, entre otros ensayos feministas, *El feminismo ibérico* (1970), con Carmen Alcalde; *Cartes impertinents de dona a dona* (1971); *De profesión: mujer* (1971); *Carta abierta al macho ibérico* (1973); *El feminisme a Catalunya* (1973); *El comportamiento amoroso de la mujer* (1974); *La dona. Obres selectes i inèdites* (1975); *La dona i la Segona República* (1977), y *Dona i societat a la Catalunya actual* (1978). Después de *La dona a Catalunya*, los dos libros más relevantes fueron *El feminismo ibérico* y *El feminisme a Catalunya*, ambos informativos y con una clara función divulgativa.

En definitiva, gracias a *La dona a Catalunya*, tras el trasiego de la guerra, los estudios de género cobraron fuerza y Capmany se convirtió en un modelo para las jóvenes nacidas alrededor de los años cincuenta. Testigo activo de la historia de su tiempo y defensora de la recuperación de la memoria para las nuevas generaciones, hizo de puente entre el feminismo de antes de la guerra y el de la segunda mitad del siglo XX.

3.2 *EL FEMINISMO IBÉRICO* (1970): EL FRACASO DEL INCIPIENTE FEMINISMO ESPAÑOL

El feminismo ibérico fue escrito a cuatro manos por Capmany y Carmen Alcalde (Girona, 1936). Periodista, Alcalde fue codirectora con María Rosa Prat de la revista *Presència* (1965-1967), y cofundadora, con Lidia Falcón, de la revista pionera *Vindicación Feminista* (1976-1979). También es autora de libros como *La mujer en la guerra civil* (1976) y *Mujeres en el franquismo. Exiliadas, nacionalistas y opositoras* (1996).

Centrado en las ciudades de Madrid y Barcelona, *El feminismo ibérico* plantea si, en España, existió un movimiento feminista y examina las causas del supuesto fracaso. En el apéndice se ofrecen ejemplos de trabajos periodísticos de prensa femenina (*La Mujer*, *La Ilustración de la Mujer*, *Or i Grana*, *Fémina*, *Feminal*, *La Voz de la Mujer*, *Por y para la Mujer*, *Las Feministas* o *Mundo Femenino*), que hacen evidentes las razones. Las autoras concluyen: "Damos por supuesto pues, que el Feminismo, como tantos otros programas políticos y sociales, tardó en pasar la muralla pirinaica, llegó con retraso mínimo de cincuenta años y se abrió paso con

lentitud y los retrocesos con que se mueven las influencias retardadas" (1970: 27). Friedan, a quien dedican un capítulo, apoya sus teorías: "El feminismo fracasó en Estados Unidos y Betty Friedan puede denunciar sin ambages las cosas y las responsabilidades de este fracaso. En España no hubo fracaso porque no hubo acción" (1970: 29). Y van más allá: "El feminismo español ni siquiera tuvo fracaso, porque no salió al campo de batalla, no hubo manifestaciones de mujeres reclamando sus derechos, no hubo universidades de mujeres —las mujeres se colaron en la Universidad, que es otra cosa" (1970: 100). No obstante, a pesar de ser un movimiento fallido, vago y disperso, las autoras sostienen que sería un error no interesarse por sus orígenes, límites, protagonistas y, sobre todo, razones por las cuales fue decapitado.

3.3 *El feminisme català* (1973): UNA JAULA MUY BIEN CONSTRUIDA

Tres años después, Capmany publicaba *El feminisme a Catalunya* en la colección "El Sentit de la Història", de la editorial Nova Terra. Capmany en la contracubierta formulaba una pregunta que a la vez se contestaba ella misma: "¿El feminismo en Cataluña fue una jaula muy bien construida, de la cual la mujer catalana aún no ha sabido salir?". Por una parte, el libro repasa el movimiento feminista del siglo XIX, abanderado por Inglaterra, las grandes conquistas de las sufragistas, los pasos atrás propiciados por las grandes guerras o las ideologías fascistas y nazis y la subsiguiente continuada propaganda destructora de la capacidad combativa de las nuevas generaciones de mujeres. Por la otra, estudia las reivindicaciones, características e incongruencias del feminismo en el Estado español y consigna que el feminismo en Cataluña nació burgués: "La terrible tara de nuestro mundo femenino decimonónico fue la discreción" (1973: 11). Sin embargo, añade que sería injusto ignorar qué pensaban las mujeres más arriesgadas, qué se proponían y si lo lograron y, sobre todo, si, en su lucha, fueron promotoras o un instrumento más de la burguesía. Capmany deja claro que no debemos desatender el trabajo llevado a cabo por nuestras antecesoras, porque, como afirma en la cita que abre este artículo, "la historia más próxima nos suministra unos datos que nos permitirán continuar un combate y concretarlo en una conquista de posiciones perdidas" (1978: 7).

Capmany dedica el último capítulo, a la manera de Betty Friedan, a examinar "La imatge robot de la dona d'avui". Concluye desalentada que lo ideal sigue siendo en el fondo lo mismo: "es necesario que la mujer no madure. Mientras no madure, mientras no consiga la responsabilidad, mientras no pueda enfrentarse de tú a tú, con las mismas armas, al otro sexo, la mujer quedará cerrada en la sexualidad difusa, sujeto consumidor, pero no creador" (1970: 132-133).

4. La censura editorial y las historias del feminismo de Capmany

Como ya se ha consignado en multitud de publicaciones, en los primeros años de la dictadura franquista, el libro en castellano fue perseguido (títulos no acordes con el nacionalcatolicismo), pero el libro en catalán, gallego y vasco se prohibió completamente (salvo algunas excepciones como la poesía, el libro religioso, etc.) (véase, entre otros, Gallofré 1991; Llanas 2005; Moreno Cantano 2008; Bacardí 2012; Bacardí y Godayol 2011, 2015; Vilardell 2016). A partir de 1962, el nuevo ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, revisó la normativa para la publicación de los libros en España y abrió las puertas, siempre bajo inspección censora administrativa, a la publicación de obras más contemporáneas en castellano, así como a la de obras originales y traducidas a las lenguas catalana, gallega y vasca. En 1966 se aprobó la Ley de Prensa e Imprenta, que invalidó la de 1938. Se pasó de la "censura previa obligatoria" de los originales a la "consulta voluntaria", una censura encubierta que fue válida hasta finales de la Transición. Actualmente contamos con abundante bibliografía sobre censura y literatura, así como censura y traducción (entre otros, véase Abellán 1980; Gallofré 1991; Gutiérrez Lanza 2000, 2015; Rabadán 2000; Cisquella *et al*. 2002; Pérez L. de Heredia 2005; Ruiz Bautista 2005, 2008; Merino 2008, 2015; Bacardí 2012; Rojas 2013; Larraz 2010, 2014; Martínez Rus 2014). En los últimos años han empezado a surgir trabajos sobre género, literatura y censura, así como género, traducción y censura (entre otros, Montejo Gurruchaga 2010; Godayol 2013; Gómez Castro y Pérez L. de Heredia 2015; Godayol 2016a; Camus, Gómez Castro y Williams Camus 2017; Gómez Castro 2017; Godayol y Taronna 2018; Zaragoza *et al*. 2018; Godayol 2019).

En *Censura y creación literaria en España (1939-1976)* (1980), Manuel Abellán distingue dos bloques básicos de principios intocables para el régimen dictatorial (1980: 88-90): por un lado, el obligado respeto al sistema y a los principios ideológicos del franquismo, que perduró a lo largo de todo el periodo; por el otro, la supeditación de la ciudadanía a una moral católica que, con la evolución de la sociedad, fue perdiendo peso, muy poco a poco. Asimismo, según Abellán (1980: 115-116), el aparato censor estatal se organizaba en tres niveles: los simples "lectores", "que desbrozaban el grueso de las obras"; los "dictaminadores", "con quienes el escritor o el editor podía discutir o negociar en la medida de lo posible", y "los responsables efectivos de la política censorial", a los cuales normalmente no se tenía acceso.

Cuando la editorial solicitaba traducir una obra al órgano censor del Ministerio de Información y Turismo (MIT), se le abría un expediente con un número de referencia y se pasaba a requerir la opinión de los censores. El impreso a rellenar (más o menos el mismo durante cuarenta años) contenía las siguientes preguntas y apartados: a) ¿Ataca el dogma? b) ¿A la moral? c) ¿A la Iglesia o a sus Ministros? d)

¿Al Régimen o a sus Instituciones? e) ¿A las persones que colaboran o han colaborado con el Régimen? f) Los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra? y g) Informe y otras observaciones. Así pues, los censores —uno, dos o más, según la conflictividad de la obra— la leían y redactaban el informe, que incluía un resumen, una valoración, donde se señalaban los pasajes conflictivos, y un dictamen. La decisión final era supervisada por los órganos superiores. El dictamen podía ser: aprobado, aprobado con supresiones y denegado. Si el MIT emitía un dictamen negativo, la editorial podía hacer un recurso de alzada, que normalmente no prosperaba, así como volverlo a intentar más tarde. Si era positivo, el trámite administrativo oficial se cerraba con el envío de seis ejemplares que quedaban en depósito en el MIT (véase, entre otros, Abellán 1988; Gallofré 1991; Gutiérrez Lanza 2000; Rabadán 2000; Ruiz Bautista 2005; Merino 2008; Montejo Gurruchaga 2010; Larraz 2014).

En el Archivo General de la Administración (AGA), de Alcalá de Henares, se pueden consultar los expedientes de censura y de depósito administrativo obligatorio de la obra ensayística (sociológica, memorialística y feminista) de Maria Aurèlia Capmany (véase la transcripción de Francesc Foguet, 2018). A continuación, en la Tabla 1, resumimos los detalles de los expedientes administrativos de los ensayos feministas de Capmany, publicados en castellano y catalán, entre 1965 y 1978:

Fecha de entrada	**Fecha de resolución**	**Expediente**	**Obra**	**Editorial**	**Resolución**
06/12/1965	28/12/1965	AGA 21-16850, expediente 9000	*La dona a Catalunya*	Edicions 62	Autorizada
26/07/1969	19/06/1970	AGA 66-3298, expediente 7593	*El feminismo ibérico*	Oikos-Tau	Autorizada
16/12/1970	10/05/1971	AGA 66-6371, expediente 12780	*De profesión: mujer*	Plaza & Janés	Autorizada
19/04/1971	20/04/1971	AGA 73-788, expediente 3868	*Cartes impertinents de dona a dona*	Moll	Autorizada

19/06/1972	27/02/1973	AGA 73-2066, expediente 7535	*El feminisme a Catalunya*	Nova Terra	Autorizada
07/11/1973	09/11/1973	AGA 73-3584, expediente 12337	*Carta abierta al macho ibérico*	Ediciones 99	Autorizada
26/02/1974	28/02/1974	AGA 73-3906, expediente 2514	*El comportamiento amoroso de la mujer*	Dopesa	Autorizada
27/06/1977	28/06/1977	AGA 73-6197 expediente 8268	*La dona i la II República*	La Gaia Ciència / Edicions 62	Autorizada
26/04/1978	02/05/1978	AGA 73-6577, expediente 4642	*Dona i societat a la Catalunya actual*	Edicions 62	Autorizada

Tabla 1. Expedientes de censura del ensayo feminista de Maria Aurèlia Capmany

De estos nueve ensayos, revisaremos los expedientes de las tres obras que nos ocupan (dos escritas en catalán y, una, en castellano) y que podemos englobar bajo la etiqueta de "historias del feminismo": *La dona a Catalunya*, *El feminismo ibérico* y *El feminisme a Catalunya*.

Edicions 62, bajo la dirección literaria de Josep Maria Castellet, fue la primera editorial que presentó una solicitud de autorización para publicar un libro de ensayo feminista de Capmany. *La dona a Catalunya* entró a trámite el 6 de diciembre de 1965 y el MIT emitió un veredicto positivo, sin tachaduras, el 28 del mismo mes[3]. José Mampel firmaba el único informe, donde remarcaba que era una "obra ambiciosa, pero difusa y confusa". También observaba que "contra lo que anuncia el título, se habla más de la mujer en general y de la española que de la catalana; y nunca la contrapone a la española". Asimismo, dejaba claro que "tampoco se hace alusiones políticas o separatistas". Por todo esto, se daba el visto bueno a su publicación. En resumen, una vez descartada cualquier mención política contra el régimen o contra la unidad de España, el hecho de hablar de la mujer genéricamente, aisladamente, sin presentar reivindicaciones directas que evidenciasen un trabajo conjunto, coordinado y

[3] AGA 21-16850, expediente 9000.

estratégico a nivel nacional o internacional, facilitó su fácil aprobación, incluso teniendo en cuenta que se regía por la Ley de 1938, anterior a la Ley Fraga.

Contrariamente a la diligencia censora de *La dona a Catalunya*, la obtención de la autorización de *El feminismo ibérico*, de Capmany (en el expediente de censura no aparece el nombre de Carmen Alcalde), fue un auténtico calvario para Jordi Garcia Bosch, director de la editorial Oikos-Tau, con sede en Vilassar de Mar, en la provincia de Barcelona[4]. Presentada a consulta voluntaria el 26 de julio de 1969, se solicitaba una tirada de tres mil ejemplares para un volumen que ocupaba unas 150 páginas. Como era habitual, se pidieron los informes de lectura de dos censores, asignados con los números 25 y 31, de los cuales desconocemos la identidad. Recomendaron no publicar la obra y explicitaron numerosas tachaduras sin templarles el pulso. El censor 25 fue el más beligerante. En su informe, fechado del 5 de agosto, aseveraba:

> La primera dificultad es la defectuosísima paginación de la obra, anárquica completamente.
> Por más que el tema es útil y necesario, la autora no ha revelado ni preparación ni solidez de exposición, siendo simple reflejo de las obras de Engels, párrafos continuos de Margarita Nelken, etc., todo sumido en una continua admiración del ensayo de revolución sexual en Rusia, único camino que la autora defiende como meta del feminismo, con la destrucción de todos los tabúes religiosos y políticos, que no sean los socialistas, que se oponen a la consecución de la meta.
> Se señalan con papeles textos al final no inteligibles (catalán) o peligrosos. No publicable.[5]

Asimismo, pese a ser más reflexivo y parecer muy documentado, el censor 31 remataba:

> Este libro intenta establecer la siguiente tesis: no es posible un auténtico feminismo, es decir, un movimiento verdaderamente liberalizador de la mujer, sino con la implantación de un socialismo-comunismo. El sistema capitalista (que en el contexto significa para la autora todo lo que no sea socialismo radical) atropella a la mujer. Citas constantes de Engels... de la Nelken... Exaltación de Rusia como modelo.

[4] AGA 66-3298, expediente 7593.

[5] Informe del lector número 25, Madrid, 5 de agosto de 1969 (AGA 66-3298, expediente 7593). El lector añadía las múltiples páginas de las tachaduras indiciarias que debían llevarse a cabo: "0. 6. 7. 8. 10. 15. 29bis. 30bis. 32b. 33b. 34b. 58. 60. 64. 65. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 77b2. 73b3. 74b4. 73. 74. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. y las dos señales mencionadas".

> Según la autora, el Evangelio es un instrumento de atropello de la mujer (p. 8). Las citas bíblicas son traídas de manera arbitraria. La crítica que se hace de la Sección Femenina y del Opus raya en el insulto y la calumnia (p. 64-66).
> En resumen, creo que este libro rebasa los límites de lo autorizable. Las tachaduras no pueden arreglarlo. Se trata de una tesis general falsa y subversiva. Se pretende redimir a la mujer (como en otro tiempo a la clase obrera) por un solo camino: el odio a las clases (ahora el odio a los sexos) y la revolución. No autorizable.[6]

En ambos dictámenes se hace hincapié en la peligrosidad del texto por sus falsas tesis comunistas de liberación de la mujer y críticas al régimen nacional-católico y a sus instituciones afines, como la Sección Femenina y el Opus Dei, lo que provocó que el 11 de agosto se emitiera un dictamen desfavorable. El 3 de octubre Oikos-Tau solicitaba una revisión del expediente al MIT e incluía una carta del director de la editorial, Jordi Garcia Bosch, dirigida al jefe de la sección de Ordenación Sectorial, Faustino G. Sánchez Marín[7]. Buscando la complicidad del aparato censor, la carta explicaba que la editorial había presionado "al máximo a la autora para que suprimiera y escribiera los capítulos y párrafos que consideramos pudieran representar obstáculo para una nueva denegación" y que, "después de ímprobos esfuerzos", se había logrado "vencer la natural resistencia de la autora a amputar su obra". El resultado había sido la incorporación de nuevos textos y la disminución de cincuenta páginas del libro. Finalmente, y teniendo en cuenta que la obra ya se había enviado a la imprenta, Garcia Bosch se brindaba a rectificarla aún más, con el objetivo de poder sacar adelante la empresa sin perjuicios económicos. Entrada a trámite la solicitud de revisión, se requirió un tercer informe de seguridad al censor número 20, quien, de nuevo, emitió una resolución negativa, en la línea de los anteriores informes, visibilizando la amenaza que suponía el concepto de "mujer libre":

> La tesis feminista que quiere defender la autora de esta obra, aunque sea más bien de carácter histórico, es la de la emancipar la mujer de tal manera *que no esté atada a las normas tradicionales de la mujer cristiana en cuanto al uso del sexo, fundamentalmente, y después que sea libre en todo lo demás*. Su ideal es la mujer libre que años atrás proclamó el comunismo ruso. Se siente la autora como continuadora de la obra de la célebre Nelken, a la que sigue en todo y supera.
> Si nos atenemos a la letra del texto concreto sólo habría que suprimir dos textos de una línea cada uno en las págs. 20 y 97. Pero no se trata de textos sino del

[6] Informe del lector número 31, Madrid, 6 de agosto de 1969 (AGA 66-3298, expediente 7593).

[7] Carta de Jordi Garcia Bosch a Faustino G. Sánchez Marín, jefe de la Sección de Ordenación Editorial del MIT, Barcelona, 10 de septiembre de 1969 (AGA 66-3298, expediente 7593).

> conjunto de toda la obra, que, por otra parte, no ofrece valor alguno positivo. Por eso opino que No puede publicarse.[8]

Sin desistir, el 5 de marzo de 1970 el editor presentó una tercera versión, acompañada de una carta, del 30 de enero, dirigida al mismo Sánchez Marín, donde insistía que se adjuntaba "un tercer juego de pruebas con correcciones y supresiones con respecto a los otros dos anteriores" y que la no autorización del MIT "supondría un grave quebranto económico para nuestra firma". Seis días más tarde, se solicitaba un informe al censor 51, Alfonso Álvarez Villar, quien finalmente autorizaba la obra con este escrito:

> Se trata de un libro muy interesante sobre los problemas de la mujer española y la mujer en general. La autora se apoya en una documentación periodística más que libresca, pero en general las tesis pueden ser sustentadas.
> Se refleja entre líneas un cierto aire de filocomunismo y filosocialismo en la autora y en este sentido es imprescindible suprimir una expresión en la página 81, en la que ensalza indirectamente la Pasionaria. Hay que suprimir además un párrafo en página 20 no sólo por lo que supone de ataque a la Iglesia sino por ser injusto.
> En general, sin embargo, la obra es positiva y repite tesis de la Condesa de Campo Alange, Lilí Álvarez y las sufragistas.
> En conclusión, autorizado, con supresiones en páginas 20 y 81.
> [Escrito a mano: Creo que, dentro del contexto general de la obra, no tienen demasiada importancia las tachaduras indicadas. Podría *autorizarse íntegramente*, pese a que su tónica socializante y la utilización de cierto tono expresivo comunistoide no la hacen precisamente recomendable.][9]

Valorando la incorporación de bibliografía especializada del tema, Álvarez Villar reconocía la importancia de las tesis "socializantes" del texto y de la documentación adjunta, aunque también se fijaba en el "tono expresivo comunistoide" de la autora, hecho que no impidió su aprobación final. *El feminismo ibérico*, de Maria Aurèlia Capmany, con la colaboración de Carmen Alcalde, obtuvo la autorización del MIT el 11 de abril de 1970 y se depositaron los seis ejemplares del libro el 19 de junio. Habían pasado once meses desde la primera solicitud. Más que las supresiones sugeridas por los censores, el libro incluye referencias eliminadas por la misma autora, que, vistas las diligencias represivas del sistema, prefirió silenciar. Por ejemplo, Capmany se autocensura algunas observaciones sobre la idea de la gran derrota histórica del sexo femenino, la condición de oprimidos que comparten el proletariado y las mujeres, el hecho de que no se puede transformar la sociedad sin

[8] Informe del lector número 20, Madrid, 31 de octubre de 1969 (AGA 66-3298, expediente 7593).

[9] Informe de Alfonso Álvarez Villar, Madrid, 31 de octubre de 1969 (AGA 66-3298, expediente 7593).

transformar la situación de la mujer, el elogio del socialismo como sistema que arranca a la mujer de la familia y la inicia por el camino de la individualidad e identidad o el retroceso de las políticas sexuales de los últimos años (Foguet 2018: 49-50).

Dos años después, el 19 de junio de 1972, la editorial Nova Terra presentaba al MIT la solicitud para reproducir *El feminisme a Catalunya*, de Capmany, con una tirada de 1.300 ejemplares. Al día siguiente el informe era asignado al censor número 13, quien sugirió supresiones de índole nacionalista y feminista:

> La autora quiere ofrecernos en este ensayo una historia del feminismo en Cataluña. Con este motivo hay algunas alusiones a la persecución del catalán (pág. 70), a la opresión de Barcelona (pág. 81) y a unas alusiones a Pilar Primo de Rivera y al concepto de la mujer de "Arriba" como órgano entonces de la falange (págs. 110 y 114) de las que debe eliminarse todo lo señalado con lápiz rojo. Con estas eliminaciones puede autorizarse la obra.[10]

El 3 de julio se resolvía la solicitud y se requería introducir las supresiones señaladas en las páginas 70, 81 y entre 111 y 114. Formando parte del capítulo "La feminització antifeminista", las últimas páginas transcribían fragmentos del artículo "La Nueva Mujer de España", de Pilar Primo de Rivera, publicado en *Arriba* el 10 de septiembre de 1938; un discurso, del 28 de abril de 1935, sobre las funciones femeninas, de su hermano José Antonio Primo de Rivera; y una entrevista a este, "El voto de la mujer", realizada el 14 de febrero de 1936 por Luisa Trigo para *La Voz* de Madrid, donde el fundador de la Falange Española se declaraba "no feminista", pero no "antifeminista", así como "no partidario de darle el voto a la mujer" (Foguet 2018: 51-53). Los textos de Pilar y José Antonio Primo de Rivera evidencian el papel secundario que otorgaba el ideario falangista a la mujer, denunciado por Capmany acaloradamente por conservador, rancio y retrógrado. Sin estos párrafos (casi cuatro páginas), el texto final publicado de Capmany no parece tan contundente respecto al gran perjuicio que ocasionó la "mística de la feminidad falangista". Reproducimos los párrafos originales de antes y después de los suprimidos por el MIT para que se aprecie el efecto:

> Entretanto, la nueva mística de la feminidad está ya en marcha. Se trata de liquidar una actitud que ya por ella misma se considera peligrosa, porque atenta a la integridad de la familia, la sociedad y la patria. (Capmany 1973: 128)
>
> [Párrafos censurados]

[10] Informe del lector número 13, Madrid, 30 de junio de 1972 (AGA 73-2066, expediente 7535).

> Durante años y años, gracias al éxito de la empresa, las mujeres de España, de levante a poniente han compartido sus estudios con las específicas Enseñanzas del Hogar. Al lado del latín de César la *canastilla* de papel, al lado de las ecuaciones de segundo grado las recetas de cocina. (Capmany 1973: 128)

Después de revisar e introducir las supresiones sugeridas por el MIT, el 27 de febrero de 1973 Nova Terra depositaba los seis ejemplares exigidos y salía a la luz *El feminisme a Catalunya*, que concluía la trilogía sobre historia del feminismo que Capmany llevó a cabo a finales del franquismo, en un intento reivindicativo de recuperar y revalorar las aportaciones de las mujeres, y de escribir otra historia al margen de la patriarcal nacional-católica dominante.

5. CODA: "EL PELIGRO DE LA HISTORIA ÚNICA"

> Así es como se crea una historia única, se muestra a un pueblo solo como una cosa, una única cosa, una y otra vez, y al final lo conviertes en eso.
>
> Es imposible hablar de relato único sin hablar de poder. [...] Poder es la capacidad no solo de contar la historia de otra persona, sino convertirla en la historia definitiva de dicha persona. El poeta palestino Mourid Barghouti escribe que, si quieres desposeer un pueblo, la forma más simple de conseguirlo es contar su historia y empezar por "en segundo lugar". (Adichie 2018: 18-19)

La escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, en *El peligro de la historia única* (2018), su célebre primera conferencia de 2009 en la plataforma TEDx, advierte que, en general, la historia única no existe y además es peligrosa. Habiendo crecido en un campus universitario del este de Nigeria y habiendo leído libros infantiles británicos y estadounidenses, Adichie explica que, cuando empezó a escribir, a los siete años, ella también contaba una sola historia, incompleta, llena de estereotipos. A medida que creció, comprendió que era "imposible conocer debidamente un lugar o a una persona sin conocer todas las historias de ese lugar o esa persona" (2018: 23).

A la manera de Adichie, a pesar de la distancia temporal (cinco décadas antes) y contextual (se trata de una realidad socio-histórica diferente), Maria Aurèlia Capmany luchó contra el relato de la historia única construido por el poder franquista dominante. Para ello, revisó y (re)escribió la historia de las mujeres desde una perspectiva abierta, no androcéntrica e interconectada genealógicamente, con el objetivo de empoderarlas y ofrecerles modelos identitarios. A pesar de los encontronazos con el MIT, se enfrentó al discurso falangista escribiendo en plural

femenino y empezando, como propone Adichie, por "en primer lugar". Aunque los expedientes analizados recogen que fue una autora vigilada por el régimen, por "feminista", "filocomunista" y "filosocialista", a medida que pasaban los meses y se acercaba el esperado cambio político, Capmany se benefició de que el gobierno franquista empezaba a suavizar sus acusaciones contra la emancipación de la mujer: a partir de 1973, sus otras solicitudes para publicar ensayo feminista no tuvieron problemas graves para pasar la criba censora. Además en esa época, ya fuera escribiendo, traduciendo o asesorando colecciones, la autora trabajó codo a codo con diferentes editores y proyectos editoriales, hecho que le ayudó en la manera de proceder con el lápiz rojo.

Por ser uno de los primeros ensayos autóctonos sobre temas feministas, con cierto parecido a las ya publicadas traducciones catalana y castellana de *The Feminine Mystique*, de Friedan, cabe destacar que *La dona a Catalunya* (1966) consiguió la autorización del aparato censor sin problemas. Obviamente la especialización temática y la tirada reducida, de una edición en catalán, también favorecieron su aprobación. Por el contrario, contando ya con algunos precedentes (en 1969 se había publicado *Mujer y sociedad*, de Lidia Falcón), el procedimiento administrativo de los dos siguientes, *El feminismo ibérico* (1970) y *El feminisme a Catalunya* (1973), resultó totalmente diferente. Dirigido a un público lector estatal, *El feminismo ibérico* fue el más castigado. No se le perdonó que quisiera contar otra historia fuera de la oficial, una historia alternativa de la mujer española, que cuestionase el concepto de historia única y definitiva que el franquismo había potenciado, como buen totalitarismo.

Adiche concluye su ensayo con estas palabras: "Las historias importan. Muchas historias importan. Las historias se han utilizado para desposeer y calumniar, pero también pueden usarse para facultar y humanizar. Pueden quebrar la dignidad de un pueblo, pero también pueden restaurarla" (2018: 28). Mientras la historia franquista "desposeía, calumniaba y quebraba la dignidad" de las mujeres, las historias de Capmany contribuyeron a "restaurar" su autoestima, su orgullo, su memoria.

OBRAS CITADAS

ABELLÁN, Manuel L. (1980): *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona, Península.

ADICHIE, Chimamanda N. (2018): *El peligro de la historia única*. Barcelona, Random House. Trad. Cruz Rodríguez Juiz.

AMORÓS, Celia (2009): "Debates ideológicos en el movimiento feminista durante la transición española", en Carmen MARTÍNEZ TEN, Purificación GUTIÉRREZ LÓPEZ y Pilar GONZÁLEZ RUIZ (eds.): *El movimiento feminista en España en los años 70*. València, Cátedra / Universitat de València / Instituto de la Mujer, págs. 189-201.

BACARDÍ, Montserrat (2012): *La traducció catalana sota el franquisme*. Lleida, Punctum.

——— y GODAYOL, Pilar (2011): *Diccionari de la traducció catalana*. Vic, Eumo, UAB, UIB, UJI, UVic.

———————————— (2015): *Traducció i franquisme*. Lleida, Punctum.

BALLETBÒ, Anna (2004): *Una mujer en la Transición. Confesiones en la trastienda*. Barcelona, Flor del Viento.

BANDIA, Paul (2014): "Response", *The Translator*, 20 (1), págs. 112-118.

BORDERÍAS, Cristina (ed.) (2006): *Joan Scott y las políticas de la historia*. Barcelona, Icaria.

——— (ed.) (2009). *La historia de las mujeres: perspectivas actuales*. Barcelona, Icaria.

CABRÉ, Maria Àngels (2017): *Miralls creuats: Roig/Capmany*. Lleida, Pagès.

CAPMANY, Maria Aurèlia (1966): *La dona a Catalunya: consciència i situació*. Barcelona, Edicions 62.

——— (1970): *El feminismo ibérico*. Vilassar de Mar, Oikos-Tau.

——— (1971): *Cartes impertinents de dona a dona*. Palma de Mallorca, Moll.

——— (1971): *De profesión mujer*. Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés.

——— (1973): *El feminisme a Catalunya*. Barcelona, Nova Terra.

——— (1973): *Carta abierta al macho ibérico*. Madrid, Ediciones 99.

——— (1974): *El comportamiento amoroso de la mujer*. Barcelona, Dopesa.

——— (1975): *La dona. Obres selectes i inèdites*. Barcelona, Dopesa.

——— (1978): "El feminisme ara", en Maria Aurèlia CAPMANY *et al.*: *Dona i societat a la Catalunya actual*. Barcelona, Edicions 62, págs. 7-28.

——— (1979): *Dona, doneta, donota*. Barcelona, EDHASA.

——— (1987): *Mala memòria. Records dels esdeveniments d'una existència lluny de la nostàlgia i el rancor*. Barcelona, Planeta.

CAPMANY, Maria Aurèlia; ORANICH, Magda; BALLETBÒ, Anna; PRATS, Maria Rosa; SIMÓ, Isabel-Clara (1978): *Dona i societat a la Catalunya actual*. Barcelona, Edicions 62.

CISQUELLA, Georgina; ERVITI, José Luis y SOROLLA, José A. (2002 [1977]): *La represión cultural en el franquismo. Diez años de censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*. Barcelona, Anagrama.

CAMUS CAMUS, Carmen; GÓMEZ CASTRO, Cristina y WILLIAMS CAMUS, Julia (2017): *Translation, Ideology and Gender*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.

FALCÓN, Lidia (2012): *La pasión feminista de mi vida*. Barcelona, El Viejo Topo.

FERRÉ BALDRICH, Meritxell (2013): "Balanç historiogràfic sobre el moviment feminista a Catalunya durant la transició democràtica", en Montserrat DUCH, Isabel SEGURA, Meritxell FERRÉ y Annachiara DEL PRETE: *La història de les dones i el gènere*. Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, págs. 33-42.

FOGUET, Francesc (2018): *Maria Aurèlia Capmany, escriptora compromesa (1963-1977)*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

FONT, Jordi (1992): "L'Aurèlia i la política", en *Un lloc entre els vius*. Barcelona, Partit dels Socialistes de Catalunya.

GALLEGO FRANCO, Henar y BOLUFER, Mónica (eds.) (2016): *¿Y ahora qué? Nuevos usos del género biográfico*. Barcelona, Icaria.

GALLOFRÉ, M.ª Josepa (1991): *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

GODAYOL, Pilar (2007): "Maria Aurèlia Capmany, feminisme i traducció", *Quaderns. Revista de Traducció*, 14, págs. 11-18.

——— (2013): "Censure, féminisme et traduction: *Le Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir en catalan", *Nouvelles Questions Féministes*, 32 (2), págs. 74-89.

——— (2014): "Feminism and translation in the 1960s: the reception in Catalunya of Betty Friedan's *The feminine mystique*", *Translation Studies*, 7 (3), págs. 267-213.

——— (2015): "Simone de Beauvoir bajo la censura franquista: las traducciones al catalán", *Quaderns Literaris. Revista de Filologia*, 20, págs. 17-34.

——— (2016a): *Tres escriptores censurades. Simone de Beauvoir, Betty Friedan & Mary McCarthy*. Lleida, Punctum. [2017: *Tres escritoras censuradas. Simone de Beauvoir, Betty Friedan y Mary McCarthy*. Granada, Comares].

——— (2016b): "Josep Maria Castellet, editor de autoras feministas traducidas". *Trans. Revista de Traductología*, 20, págs. 87-100.

——— (2017): "Hacia un canon literario igualitario: laSal, primera editorial feminista", en José SANTAEMILIA (ed.): *Translating for sexual equality*. Granada, Comares, págs. 49-62.

——— (2018): "Feminismo, traducción y censura en el posfranquismo: "La Educación Sentimental", de Anagrama", en Gora ZARAGOZA; Juan José MARTÍNEZ SIERRA; Beatriz CEREZO MARCHÁN; Mabel RICHART MARSET (eds.): *Traducción, género y censura en la literatura y en los medios de comunicación*. Granada, Comares, págs.13-26.

——— (2019): "Depicting censorship under Franco's Dictatorship: Mary McCarthy, a controversial figure", en Lucía PINTADO y Alicia CASTILLO (eds.): *Translation and Conflict: Narratives of the Spanish Civil War and the Dictatorship*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, págs. 91-111.

——— y TARONNA, Annarita (eds.) (2018): *Foreign Women Authors under Fascism and Francoism. Gender, translation and censorship*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.

GÓMEZ CASTRO, Cristina (2017): "Hombre Rico, Mujer Pobre: género y moral sexual en traducción bajo censura", en José SANTAEMILIA (ed.): *Traducir para la igualdad sexual*. Granada, Comares, págs. 95-108.

GÓMEZ CASTRO, Cristina; PÉREZ L. DE HEREDIA, María (2015): "En terreno vedado: género, traducción y censura. El caso de *Brokeback Mountain*", *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 20, págs. 35-52.

GUTIÉRREZ LANZA, María del Camino (2000): *Traducción y censura de textos cinematográficos en al España de Franco: doblaje y subtitulado inglés-español (1951-1975)*. León, Universidad de Léon.

——— (2015): "Retranslation and Counterculture in Post-Francoist and Modern-day Spain: Woody Guthrie's *Bound for Glory* in Star Books (1977) and Global Rhythm Press (2009)", *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 20, págs. 125-144.

JULIÀ, Lluïsa (2002): "Les nostres intel·lectuals: Maria Aurèlia Capmany i Montserrat Roig", en Montserrat PALAU y Raül-David MARTÍNEZ GILI (eds.): *Maria Aurèlia Capmany: l'afirmació en la paraula*. Valls, Cossetània, págs. 117-130.

LARRAZ, Fernando (2010): *Una historia transatlántica del libro. Relaciones editoriales entre España y América latina (1936-1950)*. Gijón, Trea.

——— (2014): *Letricio español. Censura y novela durante el franquismo*. Gijón, Trea.

——— (2018): "Gender, translation, and censorship in Seix Barral's "Biblioteca Breve" and "Biblioteca Formentor" (1955-1975)", en Pilar GODAYOL y Annarita TARONNA (eds.): *Foreign Women Authors under Fascism and Francoism. Gender, translation and censorship*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, págs. 128-145.

LLANAS, Manuel (2005): *L'edició a Catalunya: el segle* XX *(1939-1975)*. Barcelona, Gremi d'Editors de Catalunya.

LARUMBRE, María Ángeles (2002): *Una inmensa minoría. Influencia y feminismo en la Transición*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

LLINÀS, Conxa (2008): *Feminismes de la Transició a Catalunya. Textos i materials*. Barcelona, Horsori.

MARÇAL, Maria-Mercè (2004): *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*. Barcelona, Proa.

MARTÍNEZ RUS, Ana (2014): *La persecución del libro. Hogueras, infiernos y buenas lecturas (1936-1951)*. Gijón, Trea.

MERINO, Raquel (2008): *Traducción y censura en España (1939-1985). Estudios sobre corpus TRACE: cine, narrativa, teatro*. Bilbao, Universidad del País Vasco / Universidad de León.

——— (2015): "Musicales traducidos y censurados en los escenarios españoles (1955-1985)", *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 20, págs. 219-235.

MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía (2010): *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra*. Madrid, UNED.

MORENO, Amparo (1977): *Mujeres en lucha. El movimiento feminista en España*. Barcelona, Anagrama.

MORENO, Antonio César (2008): "La censura franquista y el libro catalán y vasco (1936-1975)", en Eduardo RUIZ BAUTISTA (coord.): *Tiempo de censura. La represión editorial durante el franquismo*. Gijón, Trea, págs. 143-172.

NASH, Mary (2007): *Dones en transició. De la resistència política a la legitimitat feminista: les dones en la Barcelona de la transició*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona.

ORANICH, Magda (1978): "La discriminació legal de la dona", en Maria Aurèlia CAPMANY *et al.*: *Dona i societat a la Catalunya actual*. Barcelona, Edicions 62, págs. 31-76.

PALAU, Montserrat (2002): "Dones i catalanes = persones oprimides. El feminisme i el nacionalisme de Maria Aurèlia Capmany", en Montserrat PALAU y Raül-David MARTÍNEZ GILI (eds.): *Maria Aurèlia Capmany: l'afirmació en la paraula*. Valls, Cossetània, págs. 131-150.

——— (2008): *Maria Aurèlia Capmany. Escriure la vida en femení*. Tarragona, Arola.

PÉREZ L. DE HEREDIA, María (2005): *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*. Bilbao, Universidad del País Vasco.

PONS, Agustí (2000): *Maria Aurèlia Capmany. L'època d'una dona*. Barcelona, Columna.

RABADÁN, Rosa (coord.) (2000): *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985*. León, Universidad de León.

ROIG, Montserrat (1992): *Un pensament de sal, un pessic de pebre. Dietari obert 1990-1991*. Barcelona, Edicions 62.

ROJAS CLAROS, Francisco (2013): *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*. Alicante, Universidad de Alicante.

RUIZ BAUTISTA, Eduardo (2005): *Los señores del libro: propagandistas, censores y bibliotecarios en el primer franquismo*. Gijón, Trea.

——— (coord.) (2008): *Tiempo de censura. La represión editorial durante el franquismo*. Gijón, Trea.

SCOTT, Joan W. (1988): *Gender and the Politics of History*. New York, Columbia University Press.

——— (1996): *Feminism and history*. Oxford, Oxford University Press.

SENDÓN DE LEÓN, Victoria (2002): *Marcar las diferencias. Discursos feministas ante un nuevo siglo*. Barcelona, Icaria.

SIMÓ, Isabel-Clara (1992): "El feminisme de Maria-Aurèlia Capmany". en *Maria Aurèlia Capmany i Farnés (1948-1991)*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, págs. 267-274.

TOBOSO, Pilar (2009): "Las mujeres en la transición. Una perspectiva histórica: Antecedentes y retos", en Carmen MARTÍNEZ TEN, Purificación GUTIÉRREZ LÓPEZ y Pilar GONZÁLEZ RUIZ (eds.): *El movimiento feminista en España en los años 70*. València, Cátedra / Universitat de València / Instituto de la Mujer, págs. 71-98.

VIDAL CLARAMONTE, África (2018): *La traducción y la(s) historia(s). Nuevas vías para la investigación*. Granada, Comares.

VILARDELL, Laura (ed.) (2016): *Traducció i censura en el franquisme*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

ZARAGOZA, Gora; MARTÍNEZ SIERRA, Juan José; CEREZO MARCHÁN, Beatriz; RICHART MARSET, Mabel (eds.) (2018): *Traducción, género y censura en la literatura y en los medios de comunicación*. Granada, Comares.

Censoras y censuradas: un binomio antagónico en la producción literaria en la España franquista

Female Censors and Censored: an Antagonistic Binomial in Franco's Spain Literary Production

Pedro C. Cerrillo

Aránzazu Sanz

CEPLI (Universidad de Castilla-La Mancha)

Resumen: La lectura es una herramienta muy importante para las sociedades. Por eso, desde hace muchos siglos, gobiernos y poderosas instituciones han controlado lo que la gente podía leer, descatalogando obras que hacían lectores libres y competentes en pos de aquellas que actuaban como catalizador de determinadas ideologías. Las mujeres no han estado exentas de esta represión. En este artículo nos acercaremos a los paradigmáticos casos de Gloria Fuertes, Pippi Calzaslargas y El gabinete de Santa Teresa.

Palabras clave: Lectura, Censura, Mujer

Abstract: Lecture is a very important tool for societies. Therefore, for many centuries, governments and powerful institutions have controlled what people could read, uncataloging books that were critical readers and encouraging those who passed certain ideologies. Women have not been exempt from this repression. In this article we will approach the paradigmatic cases of Gloria Fuertes, Pippi Calzaslargas and El gabinete de Santa Teresa.

Keywords: Reading, Censorship, Woman

1. INTRODUCCIÓN

Buenos Aires, 1 de febrero de 1947. La autora que hizo las delicias de niños de varias generaciones con las aventuras de Celia, Encarnación Aragoneses de Urquijo (más conocida como Elena Fortún), cuenta en una de las numerosas cartas que intercambió a lo largo de su vida con Carmen Laforet, las pericias que debe hacer para burlar la sombra de la férrea censura franquista que se cernía sobre las publicaciones en España.

> Mi último libro en España fue recogido por la censura luego de estar en los escaparates. Ahora han prohibido *Celia en el colegio* y para seguir publicando el resto ha sido preciso hacerles varios cortes. […]
> Como sigo escribiendo libros para Aguilar no tengo tiempo de hacer artículos o cuentos para revistas de aquí, ni en realidad me interesa. Ahora estoy haciendo un librito, *El cuaderno que olvidó Celia*, que son treinta días en el convento, cuando tenía nueve años, para hacer la primera comunión. Parece que una de las cosas que indignan a las monjitas de España es la falta de religiosidad que parecen revelar mis libros. Bueno, ahora verán. Quiero hacer algo místico pero no ñoño, y hasta con un poquito de gracia conventual, sin asomo de burla. Necesitaré las licencias eclesiásticas. No sé si estos señores encontrarán algo que no esté completamente en el dogma. Es posible... A veces me pongo a escribir, a escribir, y se me va el pensamiento en un arrobo que tal vez está fuera de la Iglesia... ¡Qué difícil![1]

La victoria del "Bando Nacional" en la Guerra Civil española supuso también el triunfo de la España Católica, de modo que el nacionalcatolicismo se convirtió en la única religión oficial del Estado y recuperó todos los privilegios institucionales que tuvo en otras épocas, a los que sumó otros más que le permitieron, a cambio de su apoyo al gobierno franquista, imponer su monopolio religioso. Fueron numerosos los decretos, órdenes y leyes que, tras el fin de la Guerra Civil, regularon y administraron las prácticas censoras en la España franquista. Las mujeres no se libraron de esta represión.

2. LA MUJER EN LA ESPAÑA FRANQUISTA

Durante la II República, la población femenina obtuvo ciertos derechos políticos, civiles y sociales aunque no consiguieron una equidad legislativa total (Núñez, 1998: 393). El nombramiento el 18 de abril de 1931 de Victoria Kent como directora de

[1] *El Cultural*, (2017): *Carmen Laforet y Elena Fortún. Correspondencia inédita*. Dirección web (https://elcultural.com/revista/letras/Carmen-Laforet-y-Elena-Fortun-Correspondencia-inedita/39197)

prisiones auguraba incipientes avances en materia de igualdad. Con este singular titular, se hizo eco de la noticia el periódico *El Liberal*: "Lo que no hizo nunca la monarquía: La República da acceso a los cargos públicos a las mujeres". Por primera vez en nuestra historia, indica Ortiz (1: 2006), las mujeres rompieron las barreras que les impedían acceder a los derechos políticos y, particularmente, al sufragio.

Los casi cuarenta años de dictadura que siguieron a la cruenta guerra fratricida de 1936-1939 sumieron al país en una profunda depresión. Eran tiempos de autarquía, de hambre, de nacional-catolicismo, de censura y de duras políticas de represión para con aquellos que no eran afines al régimen. En un país con la población mermada por las bajas de guerra, las enfermedades, las purgas y el éxodo, las mujeres adquirieron un papel preponderante para asegurar no solo el reemplazo generacional, sino para aumentar la población. Así lo puntualizaba Pilar Primo de Rivera (cit. en Peinado 2012: 1):

> La misión natural asignada por Dios a la mujer es la maternidad, a este fin natural hemos de subordinar cuanto haya y cuanto nosotras queremos hacer por ella. Es decir, que su fin histórico lo cumplirá sin apartarse del fin natural que Dios le ha señalado y en el cumplimiento de este fin acumulará méritos de vida eterna para salvar el alma. El fin natural exige que la mujer tenga un organismo apto para su función y una manera especial de reaccionar psicológicamente.

El ideal franquista aspiraba a alcanzar un modelo de sociedad orgánica cuya política de género estuviese estrictamente regulada por una legislación civil que negaba a las mujeres cualquier tipo de autonomía individual y las convertía en ejes del modelo moral social al que se aspiraba. Las mujeres quedaron pues subordinadas y recluidas al ámbito doméstico (Ortiz, 2: 2006).

En este ambiente convulso, la literatura pasó a estar en el punto de mira del aparato censor del régimen, ya que era una importante vía para la entrada y difusión de ideas y para el fomento del pensamiento crítico y de la autonomía personal. Aquella destinada a niños y jóvenes sufrió con más saña el lápiz rojo de obcecados censores cuya principal preocupación distaba mucho de velar por una formación óptima de las nuevas generaciones.

3. ELLAS, CENSORAS Y CENSURADAS. ESTUDIOS DE CASO

Se cuentan por miles (Cerrillo y Sotomayor, 2016: 53) los libros que fueron sometidos al control ideológico del régimen. Aquí nos vamos a centrar en casos concretos de autoras y personajes femeninos que fueron censurados y en mujeres cuya principal función residía en censurar.

3.1 PERSONAJES FEMENINOS CENSURADOS. PIPPI CALZASLARGAS

Fue en enero de 1962 cuando la editorial Juventud publicó la primera edición de *Pippi*, casi veintiún años después de su creación de la mano de Astrid Lindgren para entretener a su hija enferma. Aquella edición, con traducciones de Blanca Ríos e ilustraciones de Richard Kennedy, apareció con el título de "Pipa" para evitar cualquier semejanza con el equívoco vocablo "pipí" y para que además tuviese terminación de nombre femenino.

Esta obra pasó inadvertida entre los meses de enero y abril de ese mismo año en los periódicos de mayor tirada nacional (*Ya*, *ABC* y *La Vanguardia*) y, durante todo el año, las publicaciones educativas más relevantes —como *Bordón, Magisterio Español* y *Escuela Española*— no incluyeron referencia alguna al libro, a pesar de que tenían secciones de "novedades editoriales" o de "libros recomendados" (Cerrillo y Cañamares, 2016: 132 -133). Vemos pues un claro ejemplo de censura soterrada.

La obra de Astrid Lindgren empezó a ser más conocida a partir del año 1974. Eran los últimos coletazos del gobierno de Franco y la censura ya no era tan estricta. Entonces comenzó a emitirse por TVE la serie de *Pipa Calzaslargas,* y aquella joven pelirroja pudo ser conocida por el público español. La serie tuvo muy buena acogida entre los niños españoles, pero no se reflejó del mismo modo en la prensa de la época, puesto que se desencadenó una candente polémica que perduraba treinta años después de que el libro fuese escrito (*vid.* Cerrillo y Cañamares, 2007)

3.2 ESCRITORAS CENSURADAS. GLORIA FUERTES

Los censores no encontraron objeciones a casi ninguna de las obras de Gloria Fuertes, posiblemente porque, como indican Cerrillo y Sánchez (2018: 3), ella misma solicitó la autorización para la edición del libro *Aconsejo beber hilo. Diario de una* loca, experiencia que le sirvió para saber cómo sortear las trabas de los censores, ante las cuales solo cabían dos posibilidades: o realizar los cambios indicados para conseguir su autorización, o publicarlo fuera de España. Cabe añadir que una parte importante de la obra de Gloria Fuertes se presentó ya en la década de los setenta, cuando la censura no era tan rígida como en décadas anteriores.

El único libro que tuvo problemas con la censura fue *Aconsejo beber hilo. Diario de una loca*. De hecho, salió a la venta con la mitad de su título, y se mantuvo

posteriores reediciones[2]. El 9 de enero de 1953 comenzaba la andadura de este libro con la censura, cuando llegó a la Dirección General de Propaganda, concretamente a la sección Censura de Publicaciones, una solicitud de Manuel Pareja Flamán que pedía su autorización.

En dicha solicitud aparecía en una nota manuscrita en la esquina superior izquierda la que más tarde sería la primera decisión del órgano censor sobre el libro: "Autorizar con supresiones págs. 1, 17, 31 y 36". El 5 de febrero, M. Batanero firmaba el siguiente informe:

> Producción de mente enferma —el subtítulo tachado lo confirma: Diario de una loca— lleno de incoherencias. A veces tiene poesías de sentido erótico Vg. Feria —pág. 1. Aviso, 36—. Alguno con sentido heterodoxo: Sermón de la mañana, pág. 17. Salidas extemporáneas frecuentes, v.g. en pág. 31. Salvo estos reparos y su falta de lógica, pudiera autorizarse.

El 6 de febrero del mismo año, el Director General de Información, en carta al editor, con registro de salida número 464 de 16 del mismo mes, indicaba:

> Esta Dirección General de Información, a propuesta del Servicio correspondiente, ha resuelto: trasladarle el referido texto, para que suprima lo indicado en las páginas 1, 17, 31 y 36. Una vez así realizado, a petición y previa la presentación de nueva galerada impresa, con las supresiones hechas y haciendo referencia al número de expediente, y fecha de este oficio, se procederá por esta Dirección a extender la tarjeta de autorización definitiva. Dios guarde a Vd. muchos años.

Así lo debió comunicar a su vez el editor a la autora, según se puede deducir de un nuevo documento manuscrito que se recoge en el expediente y que no suele ser frecuente encontrar en la documentación de estos trámites, a no ser que los autores fuesen los que editasen sus propias obras. Se trata de una solicitud remitida por José Pareja pero firmada "Por Orden" por la propia Gloria Fuertes, que dice:

> Ilmo. Sr.:
>
> José Pareja, Director de Ediciones "Rumbos", con domicilio en Atocha 57, con el debido respeto expone:

[2] En 2004 la editorial Torremozas volvió a recuperar su nombre completo en la colección "Poesías de Mujeres", aunque sus poemas censurados han seguido sin ver la luz incluso en esa edición.

Que junto con la obra poética "Aconsejo beber hilo", sobre cuyo expediente Nº 574-53, ha recaído la resolución indicada en el oficio fecha 10 de pasado febrero, se propone añadir trece páginas más, las que se acompaña con dos copias.

Suplica se digne ordenar sean leídas, con la resolución que proceda.

Gracia que espera alcanzar de V. I. cuya vida Dios guarde muchos años.

Madrid 7 de marzo 1953

P.O. Gloria Fuertes

En el margen izquierdo del documento, a lápiz rojo, el lector Maximino Batanero, el mismo que informó acerca de la obra unos días antes, anotó: "Suprimir pág. 4 y 8. Madrid, 9-3-53". Así se lo hicieron saber en una carta a Ediciones Rumbos, firmada por el Director General de Información el 13 de marzo y con registro de salida n.º 769 del día 18.

Dudamos si la carta saldría finalmente de las dependencias del Ministerio pues en el margen izquierdo aparece una anotación manuscrita en negro: "Anulado por haberse propuesto correcciones ya acordadas con la autora". En un nuevo comentario al expediente ya informado previamente, Batanero insistió, esta vez con fecha 17 de marzo: "Presentadas nuevas poesías en sustitución de las tachadas y hecha una revisión general pueden autorizarse algunas suprimidas, mediante tachaduras parciales, aconsejando si se acepta este criterio ampliarlas en la forma que se detalla en la hoja adjunta."

La mencionada hoja adjunta, firmada por Batanero el mismo 17 de marzo, no tiene desperdicio: [entre corchetes transcribimos las anotaciones en lápiz realizadas a mano junto al texto mecanografiado, que sustituyen a las palabras o expresiones que aparecen tachadas]:

Tachaduras propuestas a la obra "ACONSEJO BEBER HILO"

P. 1, suprimir íntegra la primera poesía

P. 8, "ya siervo de Dios" (se refiere a "~~gato~~") [rey]

P. 14, "porque ~~pecados~~ [locuras] tengo = cuando quiera yo"

P. 12, "no hay ~~ángeles~~" [duendes]

P. 15, "y tengo fuerza en los ~~senos~~ [ojos] y ~~piernas~~" [penas]

P. 16, "Quien cosera mis ~~senos~~ [sueños] entre tanto"

P. 17, la poesía íntegra

P. 23, "Y ~~me~~ volví ~~ramera~~" [suprimida palabra]

P. 25, "nos iremos a donde estábamos ~~sin nacer~~"

P. 27, "cuanta mujer habrá ~~haciendo hijos~~" [recién casada]

P. 31, "~~Era conocido~~ [labrador] ~~mío = era un foragido -por mi cuello de novillo-~~ el que murió- soy yo mismo

P. 31, "(…) la Rufa está preñada" [pase]

P. 32, "(…) me estoy medio viviendo a los pies de tu ~~vientre-~~ [sombra] y tú ni siquiera me pasas la lengua por el pelo —~~mis senos~~ [yo tengo] tambores bajo urna— sus sonidos si tocas es hondo gemido".

P. 35, "se va el muerto —y detrás de él van cantando— cosas ~~raras~~ [largas] que cantará el hombre ~~si el misterio le acorrala~~ [si la viuda llora en casa]".

P. 36, "Yo tengo capricho por un amor nuevo —y todos son de ~~segunda mano-~~ [del año pasado— y entre citas y flautas salen ~~caros~~ [llantos]".

Y en el suplemento:

P. 3, ~~Estan mucho más cerca del Señor.~~

P. 4, Debajo del ~~vientre~~ [cuerpo] tenía un arpa.

P. 6, ~~Preventorio.~~

A continuación, en el expediente se incluyen las galeradas de la obra, tanto del primer envío (72 poemas en 36 páginas), con el título original y la tachadura de la segunda parte del mismo (*Aconsejo beber hilo*. ~~*Diario de una loca*~~), como del suplemento que envió la autora el 17 de marzo para sustituir los poemas tachados.

No siempre las galeradas aparecen junto a los expedientes conservados en el AGA. Algo que sí ocurre en este caso, lo que nos permite conocer la obra original según la concibió la autora, que nunca llegó a ser publicada igual, así como los motivos, temas, palabras y expresiones no autorizados por la censura, que eliminó poemas completos, obligó a diferentes correcciones y cambió el orden de algunos poemas.

Trascribimos a continuación (Cuadro 1) el orden de los poemas en las galeradas presentadas, que figuran en el expediente, indicando su número de página y, cuando es oportuno, el tipo de objeciones (tachaduras completas o parciales, supresión o cambio de título).

Cuadro 1

Título	Página	Tipo de objeción
Feria	1	Tachadura completa
Los buenos	1	
Niño flaco	2	
Carnaval	3	Supresión
Canción pequeña	4	Supresión
Palomas	5	
No te vayas	5	Ninguna, pero no aparece publicado
Dios que me da…	5	
Letanía de los montes de la vida	6	
Tango	7	
Desde siempre	7	
Pena	7	
Nana al hijo de trapo	8	Tachadura parcial
Nana al nene	8	
Canción de las locas	9	
Estaba un pajarito	9	
Hay un dolor colgando	10	
Hoy no me atrevo	10	
Escrito	11	
Ahora…	11	
He bebido agua	12	Tachadura parcial
Cosas que me gustan	12	
Lo que pido	13	
A X.	13	
Rabia rabiña	13	Supresión

Estoy más bien mal	14	Tachadura parcial
No se	14	
Llantos nocturnos	14	
Tengo que deciros	15	
Cuestiones fúnebres	15	Tachadura parcial
Sermón de la montaña	17	Tachadura completa
A lo mejor es bueno		
Vibración (Cirio sin muerto)	18	Cambio de título
Melancolía del mendigo	19	
No tiene que ver nada	20	
Cuarto de soltera	20	
Ya la tarde se pasa	21	
Son como consejos	21	Tachadura parcial
Números comparados	22	Tachadura parcial
Paliduchas	22	Tachadura parcial
Las culpas	23	Supresión
Disco de gramófono de una tarde de tormenta	23	Tachadura parcial
Palabras y números	24	Tachadura parcial
Tengo un no sé sí	24	Tachadura parcial
El del pez	25	Tachadura parcial
Nadie lo sabe	25	Tachadura parcial
El alba se ha puesto fría	26	
Estoy en un convento	26	
Voy haciendo versos por la calle	27	Tachadura parcial
Lávame la cara que voy a ser torero	27	
Cristales tu ausencia	27	
Me crucé con un entierro	28	

Ya ves	28	
Damas de "la crema"	28	Tachadura completa
Era pastor de gatos	29	
La vieja pasitas y el viejo pasitos	29	
Árbol de mi ventana	30	
Humo en los árboles	30	
Diálogo materfilial	31	Tachadura completa
A veces me sucede	31	Tachadura parcial
La tarde insatisfecha	32	Tachadura parcial
El corazón la fruta de mi pecho	32	
No tiene que ver nada	33	
Cuarto de soltera	33	Tachadura parcial
En un árbol de mi pecho	34	
Poema sin ton ni son	34	
Si mi corazón si	34	
Dibujo	35	Tachadura parcial
El valiente	35	
Aviso	36	Tachadura parcial
En el frío que pasan las castañeras	36	Cambio de título: ¿Os habéis fijado?
Lo confieso	Supl. 1	
No tengo nunca nada	Supl. 1	
San Francisco	Supl. 2	
Siempre pasa	Supl. 2	
Los muertos	Supl. 3	
Oraciones gramaticales	Supl. 3	
Estamos bien	Supl. 4	
Niño con ganglios	Supl. 4	Tachadura parcial

Carta	Supl. 5	
Autobiografía	Supl. 6	
No dejan escribir	Supl. 7	
Diálogo materfilial	Supl. 8	Tachadura completa
A veces me sucede	Supl. 8	Tachadura completa
Vicente era vidente	Supl. 9	

3.3 MUJERES CENSORAS. EL GABINETE DE SANTA TERESA

El Gabinete de lectura Santa Teresa de Jesús fue creado en 1940 por el Consejo Superior de Mujeres de Acción Católica. Esta agrupación religiosa se dedicó, entre otras cosas, a la crítica de libros infantiles y juveniles, y a emitir indicaciones de qué debían leer y qué no los niños españoles durante muchos años.

Una de sus miembros, Montserrat Sarto, periodista, especialista en temas de lectura y literatura infantil y juvenil, y asesora sobre estos asuntos para diversos organismos desde los años cincuenta del pasado siglo, habla sobre el Gabinete en uno de los interesantes documentos de su archivo personal custodiado en la Biblioteca de la Facultad de Formación del Profesorado y Educación de la Universidad Autónoma de Madrid.

En él explica que el Gabinete reunió más de 12.000 fichas crítico-bibliográficas, clasificadas por materias y grupos de edades, en las que se especificaba además la conveniencia o no de su lectura. "Para realizar esta labor —continúa Sarto— el Gabinete tiene un cuadro de lectoras-especialistas, en su mayoría bibliotecarias, escritoras, maestras, madres de familia, etc.". De entre todas, y según se desprende de los archivos de censura que se conservan en el Archivo General de la Administración (AGA) en Alcalá de Henares, destacaron por su "ardor crítico" María Isabel Niño, María África Ibarra y la propia Montserrat Sarto, entre otras.

En 1966, fecha del documento mencionado, habían publicado ya seis Catálogos patrocinados por la Dirección General de Archivos y Bibliotecas, a través del Servicio Nacional de Lectura, y formaban parte de la Comisión de Información y Publicaciones Infantiles del Ministerio de Información, organismo que autorizaba o no la publicación de los libros que se presentaban al trámite de censura. Cada libro era analizado atendiendo a su tema, carácter literario, moral, presentación y adaptación a determinada edad y, posteriormente, la lectora completaba una ficha que daba respuesta a todas las preguntas formuladas. Cada obra era leída por dos personas y,

del consenso de ambas, salía la redacción definitiva de las fichas bibliográficas y los comentarios relativos a la conveniencia, o no, de su lectura.

4. CONCLUSIONES

El régimen franquista impuso una férrea represión y encorsetó a la mujer en un papel estrecho en una sociedad que la reducía al hogar y a la maternidad. Hecho que ha quedado muy patente en la literatura, tanto en la que nos ha llegado como en la que se quedó relegada a los cajones de los censores y que aquí hemos recuperado para asomarnos, como si de una ventana se tratase, a aquella época conflictiva.

Pippi Calzaslargas y Glorias Fuertes son solo un par de ejemplos representativos de la larga lista de personajes femeninos y de escritoras que sufrieron los varapalos del aparato censor de un régimen que estaba empecinado en controlar la ideología de una España decadente.

La otra cara de la moneda, aunque ahora nos pueda parecer inconcebible, son las féminas que trabajaban para perpetuar aquellas estrategias represivas y que se encargaban de aplicarlas hasta la última coma de aquellas obras que les tocaba revisar, como fueron las que elaboraba el Gabinete de Santa Teresa.

Opresoras y oprimidas, polos opuestos de la vida que han quedado cifrados en esa fuente de conocimiento que es la literatura, a la que algunos se empeñan en cubrir con el velo de la ignorancia.

OBRAS CITADAS

CAÑAMARES, Cristina y CERRILLO, Pedro César (2007): "Pippi en España: repercusión en la prensa. Del silencio a la polémica y al éxito", *Lazarillo: Revista de la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil*, 18, págs. 11-20.

———————————————— (2016): "Las censuras soterradas" en Pedro César CERRILLO y María Victoria SOTOMAYOR (coords.): *Censuras y LIJ en el siglo XX (En España y 7 países latinoamericanos)*. Cuenca, Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, págs. 123-137.

CERRILLO, Pedro César *et al.* (2016): "La censura de libros para niños: 1939-1976", en Pedro César CERRILLO y María Victoria SOTOMAYOR (coords.): *Censuras y LIJ en el siglo XX (En España y 7 países latinoamericanos)*. Cuenca, Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, págs. 53-123.

CERRILLO, Pedro César y SÁNCHEZ, César (2018): "Gloria Fuertes y el lápiz rojo de la censura franquista", *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas,* 857, págs. 2-7.

El Liberal (1931): "Lo que no hizo nunca la monarquía. La República da acceso a los cargos públicos a las mujeres". Dirección web: (http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0031074358&page=1&search=Victoria+kent&lang=es), fecha de acceso: 20/08/2018.

NÚÑEZ, María Gloria. (1998): "Políticas de igualdad entre varones y mujeres en la segunda república española", *Espacio. Tiempo y Forma. Serie V. Historia Contemporánea*, 11, págs. 393-445.

ORTIZ, Manuel (2006): "Mujer y dictadura franquista", *Aposta. Revista de ciencias sociales*, 28, págs. 1-26. Dirección web (http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/ortizheras.pdf), fecha de acceso 20/08/2018.

PEINADO, Matilde (2012): "Reflexiones en torno a la Feminidad": Claves para entender la pervivencia del Patriarcado (1850-1950)", en Alejandra IBARRA (coord.): *No es país para jóvenes*. Asociación Histórica Contemporánea. Actas Encuentro Jóvenes Investigadores, 3, págs. 1-24.

Censura y narrativa social escrita por mujer: *La madama* (1969), Concha Alós

Censorship and Social Narrative Written by Women: *La madama* (1969), Concha Alós

María ÁLVAREZ VILLALOBOS

Universidad de Alcalá

Cristina SOMOLINOS MOLINA

Universidad de Alcalá

Resumen: La narrativa de Concha Alós ha sido poco abordada por parte de la historiografía literaria, a pesar de ser una autora de relativo éxito durante los años en los que publicó sus novelas. Alós trató en sus novelas cuestiones que resultaban incómodas para el régimen franquista, lo que provocó la intervención del órgano censor sobre sus obras. El objetivo de este artículo es analizar de qué forma la censura actuó sobre su novela *La madama*, publicada en el año 1969, teniendo en cuenta el cambio de procedimiento de la censura a partir de la Ley de Prensa e Imprenta de 1966.

Palabras clave: Censura, Mujer, Represión, Concha Alós

Abstract: Literary historiography has paid little attention to the narrative of Concha Alós, despite being an author of a relative success while she was developing her career. Alos treated in her novels uncomfortable issues to Franco's regime, which caused the intervention of the censorship on her works. The aim of this article is to analyze the way censorship acted towards her novel *La madama*, published in 1969, taking into account the change in the censorship's procedure from the new Press and Printing Law of 1966.

Keywords: Censorship, Woman, Repression, Concha Alós

0. INTRODUCCIÓN

Los estudios tradicionales sobre la censura franquista, por lo general, no han tenido en cuenta la perspectiva que aportan los estudios de género a la hora de delimitar su objeto de estudio ni los han considerado a la hora de repensar las categorías de análisis de la literatura española escrita bajo el franquismo. En los últimos años, se ha comenzado a explorar este ámbito en trabajos como el de Montejo Gurruchaga (2013), que constituye una recopilación de artículos de investigación publicados entre los años 2000 y 2009 acerca de cómo la censura afectó a las obras de algunas autoras que desarrollaron su carrera literaria bajo el franquismo, así como en los estudios de Godayol (2015, 2017 y 2018), acerca de la censura en las traducciones de autoras, Santos Sánchez (2013 y 2016), sobre dramaturgas y censura, o la monografía de Vila-Belda (2018) sobre la censura en la obra poética de Gloria Fuertes, por citar algunos ejemplos. En este sentido, cabe preguntarse de qué manera la censura estableció discursos específicos a la hora de juzgar las obras de autoras. Considerar la mediación que la censura (y, con ella, la autocensura) supuso entre la autora de la obra y el público resulta fundamental para valorar de qué modo determinó, en última instancia, discursos y representaciones a través de mecanismos de control ideológico y de sanción de la palabra publicable.

La obra narrativa de Concha Alós, si bien ha suscitado escaso interés por parte de la crítica y la historiografía literarias, constituye una trayectoria bien definida y ubicada dentro de los moldes del realismo literario y de la literatura testimonial. El conjunto de las obras realistas de Alós supone un corpus de gran valor como documento testimonial y como elaboración a través de la ficción literaria de la experiencia de las mujeres durante la guerra y la posguerra. El tratamiento de temas de estas características, cuyas representaciones literarias fueron perseguidas y sometidas a un régimen de hipervigilancia desde los inicios de la dictadura implicó el enfrentamiento de la autora —significada desde el punto de vista político— con la institución censora.

Nuestro propósito en este artículo es analizar de qué modo actuó la censura en el caso de una novela concreta de Concha Alós: *La madama*, publicada en 1969 y presentada a la censura el 15 de septiembre de ese mismo año. A pesar de que Alós había publicado algunas novelas previamente —*Los enanos* (1962), *Los cien pájaros* (1963), *Las hogueras* (1964) y *El caballo rojo* (1966)—, lo cierto es que en ningún caso la censura fue tan severa a la hora de realizar tachaduras con sus obras como en el caso de *La madama*.

Hasta el año 1966, la censura se había regido por un marco legal surgido en el contexto de la guerra, concretamente plasmado en disposiciones y órdenes que se

fueron sucediendo en el tiempo pero que mantuvieron, en esencia, lo dictado en aquellos (Larraz 2014: 68). La Ley de Prensa e Imprenta de 1966 se planteó como un lavado de cara del régimen, en un contexto en el que se produjo la incorporación de España al capitalismo de mercado y, por tanto, resultaba conveniente cuidar la imagen que el régimen franquista proyectaba hacia el exterior. Para ello, en los años sesenta, coincidiendo con las profundas transformaciones económicas y sociales derivadas del Plan de Estabilización de 1959, se desarrollaron campañas de propaganda, como es el caso de los "Veinticinco años de paz", así como tímidas modificaciones en la legislación dirigidas a difundir una apariencia de modernidad. La ley, de acuerdo con Larraz (2014: 68), "entró en vigor el día 9 de abril de 1966 y con ella, se decía, quedaba suprimida la censura y se garantizaba la libertad de expresión de ideas consentida en el Fuero de los Españoles". La ley, pese a todo, dejaba abierta la posibilidad de una "consulta voluntaria" (Muñoz Soro 2015: 115). Una vez que se pasaba esta consulta voluntaria, o sin haberlo hecho, se procedía al "depósito previo" de la obra (recogido en el artículo 12). A partir de ese momento, cabían dos posibilidades: bien que se autorizara, con la *tarjeta de libre circulación* o con silencio administrativo —que no aseguraba que los autores, editores o impresores no fueran a ser denunciados a causa del texto—; o bien, que se secuestrara.

La ley apenas supuso una diferencia real, ya que, con la nueva ley, los editores podían pasar el trámite de la "consulta voluntaria", en la que, en caso de aceptarse la publicación, el editor quedaba eximido de responsabilidad, mientras que si no se aceptaba, el resultado era vinculante y la censura podía secuestrar los ejemplares si los editores se arriesgaban a publicarlo, con el perjuicio económico que ello les podía causar. Es mediante estos parámetros como hay que considerar el impacto de la censura en *La madama*, pues el cambio de la ley le permitió tratar algunos asuntos que de otro modo no hubiera sido posible.

Alós fue una escritora que desarrolló su trayectoria literaria bajo el franquismo y que apenas ha tenido reconocimiento, quizá, como señala Montejo Gurruchaga (2013: 8), por su aislamiento con respecto a los círculos literarios y por desarrollar una escritura al margen de las modas y tendencias dominantes. Comenzaremos contextualizando la escritura de Concha Alós en un panorama más amplio de escritoras que tuvieron que sortear o enfrentarse directamente a la injerencia del aparato represivo del Estado en su uso de la libertad de expresión. Posteriormente, plantearemos las relaciones entre la censura y la obra narrativa de Concha Alós en líneas generales, para situar *La madama* en dicha trayectoria, y, por último, abordaremos el estudio de caso que nos ocupa, *La madama*, desde el punto de vista de la censura, a partir del análisis de la documentación consultada en el Archivo General de la Administración.

1. La censura y la narrativa de autora bajo el franquismo

A pesar de los discursos de género dominantes en el franquismo, que sancionaban la participación de las mujeres en los espacios públicos (Morcillo Gómez 2015) y las relegaban al ámbito del hogar, donde según el discurso oficial se encontraba su verdadero destino, las narradoras produjeron una obra literaria relevante y tuvieron un considerable peso relativo en el campo literario desde las primeras décadas del franquismo. La crítica y la historiografía literarias, como ha señalado López (1995: 12), se había centrado, sobre todo, en el análisis en profundidad de un grupo muy reducido de escritoras —principalmente, Carmen Laforet, Ana María Matute y Carmen Martín Gaite—, mientras que han prestado una atención muy escasa a la producción literaria de otras escritoras menos reconocidas por la crítica, a pesar del éxito editorial de muchas de ellas. Esta situación está cambiando en las últimas décadas, pues se están llevando a cabo estudios e investigaciones doctorales sobre otras autoras que desarrollaron su trayectoria literaria durante el franquismo y se está ampliando el conocimiento sobre este periodo.

Montejo Gurruchaga ha estudiado este tema en profundidad, y, como pone de manifiesto, "si el daño de la ruptura histórica fue irreparable para los escritores, lo fue aún mayor para aquellas mujeres que sufriendo el cotidiano confinamiento y la desigualdad instaurada para la mujer en aquellos años emprenden sus carreras literarias" (2006: 109). Efectivamente, el discurso de género dominante durante el franquismo, que limitaba el acceso al espacio público a las mujeres, castigaba toda intención de cruzar la frontera del espacio doméstico. Si bien la participación de la mujer en la narrativa en la década de los cuarenta se da sobre todo en el ámbito de la novela rosa, posteriormente muchas de las narradoras se incorporaron al cultivo de una narrativa social que reflejó y puso en cuestión las condiciones de vida a las que estaban sometidas las mujeres. Es en este grupo de novelistas sociales en el que hay que situar la obra de Concha Alós, comprometida y crítica con la realidad que la rodeaba y con el discurso de denuncia sobre el pasado reciente y las injusticias cometidas por el régimen.

La incorporación de las mujeres a la narrativa se produce sobre todo a partir de 1945 con la publicación de *Nada*, de Carmen Laforet, junto con la obtención del premio Nadal para esta novela. Montejo Gurruchaga (2002: 142) señala una amplia nómina de escritoras, de diversas tendencias ideológicas y estéticas, que cultivaron la narrativa durante los años cincuenta y sesenta y que, en muchos casos, recibieron reconocimiento de la crítica inmediata y recibieron algunos de los premios más importantes del momento (Nadal, Ciudad de Barcelona o Planeta): Eulalia

Galvarriato, Rosa María Cajal, Ana María Matute, Elena Quiroga, Susana March, Mercedes Sáenz Alonso, Mercedes Formica, Mercedes Salisachs, Dolores Medio, María Luisa Forrellad, Liberata Masoliver, Carmen Martín Gaite, Carmen Kurtz, Elena Soriano, Paulina Crusat, Concha Castroviejo, María Jesús Echevarría, entre otras.

Es llamativa la confluencia en estos años de un número de escritoras tan amplio, dadas las circunstancias adversas para la participación de las mujeres en el ámbito público —ya sea mediante su participación directa en ámbitos como el del trabajo asalariado o la adquisición de responsabilidades políticas, como hemos advertido en el apartado anterior, ya mediante su participación a través de su aportación a debates públicos, segregando discursos que ponían en cuestión, cuando no contradecían, el relato oficial del franquismo—.

A pesar de la diversidad de trayectorias literarias de las narradoras en estas décadas, las autoras participaron de las tendencias narrativas dominantes en la época, de entre ellas el realismo social. Sin embargo, como se ha señalado, en el caso del realismo social, su obra no se reconoció dentro de la nómina del realismo literario porque, de acuerdo con López (1995: 17), las características que se valoraban del realismo social se anclaban en una visión productivista de la economía. Esta visión negaba carácter social a muchos de los temas abordados por escritoras como Dolores Medio, Elena Soriano o Concha Alós en su narrativa, tales como la insatisfacción de las mujeres ante la imposibilidad de su realización personal en el ámbito del hogar, así como la frustración que supone cargar sobre sus hombros el peso del cuidado de la familia. De hecho, en la mayoría de las obras de la historiografía literaria acerca del realismo social bajo el franquismo, la crítica apenas ha prestado atención ni ha analizado con la misma minuciosidad las obras escritas por mujeres que por varones.

Tanto en las obras canónicas de la historiografía literaria del periodo como en los estudios más específicos sobre el realismo social, las autoras quedan relegadas a un plano secundario en tanto que se les dedica menos espacio que a sus compañeros varones. Por ejemplo, Sobejano (1975) incluye un capítulo dedicado al análisis de la obra de algunas autoras —Laforet, Quiroga, Matute y Martín Gaite—, aunque el centro de la atención lo ocupan los narradores, y Martínez Cachero (1985) y Soldevila Durante (1980) abordan parcialmente la irrupción de las mujeres en el panorama del realismo social, y en relación con ello menciona a algunas autoras tales como Laforet, Medio, Quiroga, Martín Gaite, Matute, March, Cajal o Alós, entre otras, y algo similar ocurre en el trabajo de García Viñó (2003).

Con respecto a los trabajos sobre narrativa social, en el estudio pionero sobre el realismo social en España de Gil Casado (1973), se menciona la obra de algunas autoras de temporalidades y espectro ideológico diverso, pero la atención que se le presta a la

obra de estas autoras es mucho más reducida que la que se dedica a otros autores. Por su parte, Sanz Villanueva (1986), si bien es cierto que menciona la obra de autoras, apenas se detiene a analizar en profundidad su obra, salvo en el caso de Laforet, Martín Gaite, Álvarez de Toledo y Medio, a quienes dedica respectivos subapartados. Más recientemente, Álamo Felices (1996), selecciona una serie de novelas adscritas a tendencias pertenecientes al realismo social para llevar a cabo un análisis del tratamiento de cada una de ellas por parte de la censura. En la selección, hay novelas de Grosso, Fernández Santos, Luis Goytisolo, Juan Goytisolo, García Hortelano, López Salinas, López Pacheco o Ferres, así como la única novela que se escoge escrita por mujer: *Entre visillos*. Estos vacíos en la historiografía literaria han sido reparados en cierto modo por estudios recientes, si bien todavía es necesario seguir indagando en esta línea.

2. La censura en la obra de Concha Alós

La crítica literaria en prensa de la época solía tratar a las autoras durante esta época con cierto paternalismo.

No se evalúan con los mismos parámetros las obras de mujeres y aquellas redactadas por hombres; de igual manera que no se consideraba que el mismo público pudiera leer todas las novelas. Así, encontramos que había obras escritas para mujeres y niños y otras destinadas a un público masculino, como se muestra en el hecho de que las editoriales tuvieran que especificar en el impreso de petición de consulta para la censura si la obra iba a ser para público infantil y femenino. Ocurre así, por ejemplo, en la petición de edición de *Pasos conocidos* (1958), de Mercedes Salisachs, se especifica que en la colección en la que se incluye, El reloj de sol, "no es para niños ni señoras" (AGA 58/4739).

En pocas ocasiones se comparaban obras de mujeres con aquellas escritas por hombres. Por el contrario, en la mayor parte de las veces en que se habla de las influencias de las narradoras son otras mujeres las que toman como referentes. Por ejemplo, cuando Antonio Iglesias Laguna, crítico literario en *ABC* y *La Estafeta Literaria* —el primero, conocido diario de orientación conservadora y la segunda, una revista cultural oficial que dependía del Ateneo de Madrid—, además de censor para el Ministerio de Información y Turismo, habla de las influencias de *Ladridos a la luna*, de Marta Portal, menciona a Ricarda Huch en *Ludolf Urseu* y a Carmen Laforet en *Nada* (Iglesias Laguna 1971: 417); y Concha Alós es comparada con Emilia Pardo Bazán, y no con ningún otro escritor realista (Iglesias Laguna 1970: 116). Y no solo muestra las diferencias entre mujeres y hombres en sus posibles influencias, que podrían pasar desapercibidas o incluso pensar que se trata de una coincidencia, sino

que, cuando se pregunta si *Ladridos a la luna* está lograda como novela de amor afirma que "resulta difícil opinar, puesto que la mentalidad femenina difiere diametralmente de la masculina en esta materia. Digamos tan solo que, desde un punto de vista femenino, no cabe analizar con mayor lucidez las reacciones de una hembra voluntariosa y enamorada que intuye la pérdida próxima del amante" (Iglesias Laguna 1971: 417).

Este "punto de vista femenino" estaba relacionado con la "sensibilidad", que era vista, al parecer, por muchos críticos en diversas autoras: Ana María Moix escribe con *Julia* un "autorretrato de una sensibilidad enfermiza" (Vázquez Zamora 1970: 42). Concha Alós, a su vez, es, en *Los enanos*, autora, "por la evidente feminidad de los efectos logrados en cuanto a observación y ternura" (Fernández Almagro 1963: 17)

Este tipo de discursos, difundido en medios de gran alcance, fomentó la exclusión de los libros escritos por mujeres de los cánones, limitaron la recepción de la novela a un público exclusivamente femenino, y contribuyó a la legitimización del discurso franquista, que pretendía recluir a la mujer al ámbito doméstico y limitar su actuación en la esfera pública, en vez de limitarse a realizar una crítica literaria. Se daba una falsa sensación de que a las mujeres les faltaban referentes o habían empezado a escribir hacía relativamente poco tiempo:

> Sería cosa de investigar las razones por las cuales ha aumentado enormemente el número de mujeres dadas al cultivo de la novela. Quizá se deba este fenómeno en gran parte a que la irrupción de la mujer en la vida social, intelectual, pública es cosa relativamente nueva, sobre todo en alcance o extensión. Mientras la mujer estaba confinada en el hogar, su experiencia vital distaba muchísimo de ser cuantiosa en el grado necesario para sacar partido de cuanto le aconteciera o dejase de acontecerle. Incluso para notar este vacío era preciso que la mujer contase con algún punto positivo de referencia, y con éste no solía contar, dadas sus recortadísimas formas de vida. De suerte que, aparte otras observaciones, la participación del sexo femenino en la literatura narrativa es un síntoma más, entre los muy expresivos del profundo cambio operado en el campo, cada vez más amplio e igualitario, de la actividad humana (Fernández Almagro 1964: 55)

El hecho de que no se analizara de la misma manera las obras escritas por mujeres que aquellas redactadas por varones, sumado a que se obviara que la aparición de la mujer en la vida pública no era novedosa ni reciente, sino que sus escritos se habían visto, salvo contadas excepciones, apartados del canon, limitaba, como ya hemos mencionado, el alcance de la narrativa producida por mujeres. Esto provocó que los estudios sobre las novelistas de esta época sean escasos, que sean muy pocos los acercamientos al análisis de sus narraciones, sobre sus tratos con la censura o sobre la recepción de sus novelas. En el estudio que Rodríguez (1985) hizo de recepción crítica en prensa de Concha Alós, se produce el único acercamiento que

tenemos a los juicios en prensa que recibió su novelística en el momento de su publicación. Se da cuenta ya de los juicios misóginos de algunos críticos, como el arriba mencionado Iglesias Laguna, y del hecho de que todos los que se acercan a sus novelas lo hacen especificando que quien escribe es una mujer, lo cual implica la asunción —consciente o inconsciente— de criterios especiales para analizar, interpretar y valorar la obra.

A diferencia de lo que ocurre con esta novelista en la actualidad, Concha Alós era muy conocida desde que publicara su primera novela, *Los enanos*. Sus inicios como escritora vinieron marcados por el escándalo que supuso la concesión del Premio Planeta en 1962. *Los enanos* había resultado ganadora del Planeta, pero Plaza & Janés tenía, durante un año, opción preferente para publicar la novela. El premio, por lo tanto le fue retirado a Alós y otorgado al finalista, Ángel Vázquez. Cuando se publicó finalmente *Los enanos* (1962) estaba en el punto de mira de muchos críticos literarios a causa del escándalo y las reacciones no se hicieron esperar. Pocos días después de la publicación de la obra el escritor Carlos Luis Álvarez, que se encargó a partir de entonces de reseñar la mayor parte de las obras de Alós para *Blanco y negro*, escribía que

> Me asombra únicamente que a lo largo de trescientas veinte páginas no haya un solo resquicio por donde penetre la esperanza y la alegría. Por eso el drama de los personajes creados por Concha Alós no me parece tan profundo y verdadero. El ser del hombre, la raíz de su ser, es alegría y esperanza. De ahí el sentido agónico de la existencia. No es que me parezca que la narración es falsa. Es sencillamente que el fragmento de vida que Concha Alós presenta no ha sido visto profundamente, sino superficialmente. Ha sido visto nada más que con los ojos. ¿Pero es que es esto lo único que tiene que hacer un novelista? Ni pido moraleja, ni señoras perfumadas, ni hoteles de lujo... Pido imparcialidad al describir la vida humana […]Es el amor lo que falta en esta novela, bien hecha, bien escrita, hábilmente trazada, de Concha Alós. Por eso el pueblo no quiere aliarse con las vanguardias estéticas. Y, en consecuencia, en España no se puede vivir hoy de la novela. El orgullo, como se ve, suele pagarse muy caro (Álvarez 1962: 80)

La novela resultaba desagradable porque no cabía la esperanza en ella, por la atmósfera oscura que se dibujaba. Esto es algo que los censores achacaban mucho a los escritores realistas, independientemente de su género: la ausencia de cualquier idealización de la realidad, o al menos, de cualquier esperanza de mejora. Pero esto se agrava de manera clara en el caso de las mujeres, cultivadoras tradicionales de una literatura idealizada, a imagen de la idealización que de ellas ha hecho el discurso patriarcal. El tipo de literatura que la autora reproduce llevaba años cultivándose en obras escritas por hombres (*La zanja*, *La mina*, *La piqueta*, etc.), sin que se esperara en ellas que los personajes retratados se mostraran felices, esperanzados. Sin embargo,

en el caso de Alós se le acusó a lo largo de toda su carrera novelística de mostrar personajes oscuros. A esas acusaciones respondía Alós en una entrevista, unos años más tarde, que

> Jamás me he propuesto regalar felicidad o esperanza al escribir. Lo que sí he procurado, en cambio, es dar una visión personal del mundo y de las gentes que han formado mi época, o mis épocas. También me molestan los mitos y procuro demolerlos en lo posible. Para eso de la felicidad y de la esperanza ya existen diversas doctrinas y a sus maestros les atañe, creo yo, escribir euforizando o marcando caminos más o menos sembrados de flores y espinas. Abundan también los tratados de dietética aplicada, de pornografía y artes más o menos ocultas. Es en esta literatura donde hay que buscar la droga del contento, de la esperanza y la felicidad; la forma de brillar en sociedad y obtener la receta de la eterna juventud (R. De las Heras 1970: 117).

La crudeza de los temas sobre los que escribía, la sordidez, la violencia, la atmósfera sombría de sus novelas y su objetivismo fueron elementos criticados en las reseñas que se escribieron cuando se publicaron sus obras. Así, tras la publicación de *Los enanos*, se escribía de su obra lo siguiente:

> Cruzan la novela ráfagas no exentas de gracia lírica, pero perdidas, al cabo, en una atmósfera sombría, con muchas emociones desagradables en suspensión. La autora quiere refrenarse, pero se acuerda por lo visto, de algunas lecturas del doctrinal novelesco de hoy. Ha oído hablar demasiado de la "novela objetiva", y la verdad es que merecía la pena subjetivarla de cuando en cuando, fundiéndose amorosamente con esa realidad, que tal vez acabase por hacerse más piadosamente humana [...] Y seguimos leyendo hasta el final esta novela baja de techo, llevada a buen ritmo narrativo y en cuidada prosa. Pero novela que se lee con más interés que agrado. (Fernández Almagro 1963: 17)

En esa entrevista posterior que citábamos anteriormente también se acusaba a Concha Alós de preferir "con mucho la técnica de lo opaco. Maneja con dominio el gris: un gris uniforme y pegajoso en todas sus novelas" (R. De las Heras 1970: 117), a lo que ella respondía de esta manera:

> Quizás se fija usted excesivamente en lo de gris y cotidiano, al tiempo que olvida características acusadas y reconocidas de mi obra: la carga lírica; las frecuentes fugas hacia el humor inesperado, que algunos momentos se decanta hacia lo absurdo y grotesco. Eso, y una faceta muy acusada a mi personal literatura, que es el cultivo de la literatura amorosa-erótica (*Los enanos*, *Los cien pájaros*, *Las hogueras*), también presente, aunque algo más diluida, en *El caballo rojo* y *La madama*. Creo, sin embargo, que la característica principal de mi obra es la actitud rebelde de mi literatura frente a las estructuras sociopolíticas que considero injustas (R. De las Heras 1970: 117)

Efectivamente, muchos críticos daban cuenta de la carga lírica, y sobre todo de su "tarea de inculpación contra una específica configuración social" (Álvarez 1964: 65). Sin embargo, en otros muchos textos primaba la crítica negativa al tono gris de la novela. Sucede así, por ejemplo, en el resumen que se realizó en *ABC* sobre el juicio crítico que se hizo en el Ateneo de Madrid cuando se publicó *La madama* (1969). En él se explicaba que la mayor parte de los críticos, aunque elogiaban la novela, criticaban el pesimismo y la frustración de sus personajes en el conjunto de su narrativa (s.a. 1970: 49).

Iglesias Laguna, a su vez, criticaba el lenguaje que utilizaba Concha Alós también en *La madama*, obra que, a su paso por censura, había sufrido numerosos cortes y supresiones, muchos de ellos relacionados con el lenguaje utilizado por la autora. Aunque se cambiaron algunos de los pasajes que se tenían que tachar en vez de eliminarse, la novela perdió gran parte de la crudeza en las descripciones de ciertos pasajes. Aun así, para Iglesias Laguna la poda realizada no era suficiente:

> Escrita en un lenguaje innecesariamente crudo. Digo innecesariamente —y me abstengo de añadir citas—, porque la crudeza no le va a una mujer culta y refinada como Concha Alós. No importa que los vocablos soeces sean puestos en boca de personajes vulgares en los momentos oportunos. Sin duda, esos personajes hablan así; pero la novela no es una cinta magnetofónica del lenguaje del arroyo, sino un filtro del lenguaje, una elección continua entre los distintos elementos, las diversas posibilidades de la realidad. La autora lo sabe y procura que sus héroes se expresen correctamente, sin caer en lo coloquialmente amorfo; pero en ocasiones no puede huir la tentación de ser "realista", de bucear en diccionarios secretos, de usar tacos para que no se diga. Para que no se diga, ¿qué? Probablemente, que no es una "varona", entendida la palabra en el sentido literario aplicado a la Pardo Bazán. Esto, en el fondo, me parece un complejo, un complejo corriente entre muchas escritoras: el temor a ser tomadas por femeninas, contra el cual reaccionan engolando la voz y empleando voces y locuciones que, en sus labios, suenan a falsas. ¿Por qué no ha de ser femenina la mujer, por qué ha de imitar en todo al hombre? (Iglesias Laguna 1970: 116)

La única similitud que podría haber entre la escritura de Pardo Bazán y de Alós sería que ambas escriben novelas de corte realista; pero esta afirmación es demasiado reductora como para que el crítico, lector especializado y con formación humanística, establezca una comparación tan simplista. Iglesias Laguna utiliza el símil para rebajar el valor de Alós como escritora, ya que señala un supuesto desajuste entre su género y su escritura: hace a la mujer menos mujer por desnaturalizar su voz, que sonaría impostada, forzada, falseada. No concibe que lo que está siendo impostado es una crítica que se basa en prejuicios de género y no observa la novela con autonomía de criterio. El crítico, pese a todo, intenta salvar parcialmente la novela y tratar de

interpretarla en clave idealista: afirma que Concha Alós procura que sus héroes no se expresen incorrectamente, pero en realidad en la novela que Alós redactó (y no en la versión que salió publicada), los personajes se expresaban de manera más natural y adecuada a sus circunstancias vitales. Hay algo antinatural en que una mujer escritora cultive el realismo; que utilice palabras malsonantes, porque "no le va" el uso del lenguaje crudo. A cada escritor, según su género, parece colegirse de su reseña, le corresponde un modelo de escritura. No según su personalidad, origen social, ideología, tiempo histórico… sino según su género.

No obstante, más adelante el mismo crítico se contradice, afirmando que Concha Alós es muy femenina, ya que "en *La madama* abundan las escenas plenas de sensibilidad, de ternura, de mansa resignación, en compensación justa con lo acre, inmisericorde y sarcástico". Asimismo, destaca, en una novela marcada por la pobreza, el instinto de supervivencia, el realismo de las descripciones y la crudeza, "la ternura, el estudio psicológico, la sátira"; los "detalles entrañables por profundamente humanos" (Iglesias Laguna 1970: 116), que consiguen acreditar "la habilidad novelesca de la autora" (Iglesias Laguna 1970: 116). Es decir, que lo salvable de la novela se debía, sobre todo, a la pervivencia implícita de determinados rasgos retóricos que se adscriben a una genuina feminidad que la autora no había terminado de "castrar". La feminidad de Concha Alós fue vista de manera positiva también en otras ocasiones por sus críticos. Fernández Almagro decía al hablar de *Los enanos* que

> De todas suertes, existe un contraste —no en vano aludíamos antes a lo grotesco— del que saca un estimable fruto novelesco esta autora, precisamente autora por la evidente feminidad de los efectos logrados en cuanto a observación y ternura, que, en definitiva, no disuenan de otras características de violencia y crudeza, que ya no son patrimonio exclusivo de los escritores de sexo masculino, ni tienen por qué serlo, desde la irrupción triunfal de la mujer en el más abrupto campo de la novelística (Fernández Almagro 1963: 17)

De la misma manera, en el juicio crítico a *La madama* en el Ateneo de Madrid Ángel María de Lera señaló un estilo personal femenino en Concha Alós, "lo que se podría denominar "sexo del estilo"" (s.a. 1970: 49), que, decía el novelista, "me encanta porque es claro, ágil, directo, contrariamente a otros novelistas que caen en el barroquismo" (s.a. 1970: 49). Los críticos hacen que la novelista encaje en el prototipo de mujer de su tiempo, "representada por las facultades afectivas, por el sentimiento y la sensibilidad, y por un conjunto de rasgos psicológicos, temperamentales, como la paciencia, la abnegación, la caridad, la generosidad, la piedad, la pureza, el espíritu de sacrificio; rasgos que la construyen sobre los paradigmas de la subordinación y la pasividad, de la frivolidad y la inconsistencia" (Montejo Gurruchaga 2013: 82).

En el caso de la reseña de Iglesias Laguna sobre *La madama*, y dado que no le agrada la crítica social que la novelista vierte en sus páginas, parte de su texto consiste en demostrar lo errada que está, porque "está claro que Concha Alós solo ve un lado del problema: aquel que le interesa poner de relieve. Lo cual es novelísticamente lícito… pero nada más"; "*La madama*, allí donde es obra exclusivamente literaria, convence y conmueve. Convence y conmueve pese a los latiguillos retóricos y los clisés (*sic*) ¡Qué novelista será Concha Alós cuando comprenda que el escritor debe estar por encima de ciertas cosas!" (Iglesias Laguna 1970: 116). Hace hincapié en la imagen de que una escritora está en una fase de aprendizaje, igual que lo hacen otros críticos, como Álvarez al hablar de *Las Hogueras*:

> El crecimiento de la autora como novelista es rápido. Advierto en ella un proceso de interiorización, una marcha hacia la sinceridad que algún día producirá una gran obra. Presiento que esa gran obra se acerca (1965: 121).

Así, parte de la crítica servía para establecer un discurso de género que, quisiera el crítico o no, alejaba a parte del público de las novelas de las autoras, cuya escritura debía tener características que la diferenciara diametralmente de la de los hombres, temas y tratamientos diferentes y en las que debía primar el amor.

La reducida bibliografía que existe acerca de Concha Alós, por lo general no aborda su obra desde el punto de vista de la censura. No aparece ni en el estudio de Rodríguez (1985), que lleva a cabo un análisis del contenido de las novelas de la autora, señalando una serie de temas que aparecen en ellas de forma recurrente, ni en el de Pérez (1993), en el que se lleva a cabo un análisis de sus novelas sin considerar la variable de la censura que, en el caso de *La madama*, resultó fundamental porque supuso la introducción de modificaciones y supresiones en algunos pasajes con respecto al texto original. Fue Montejo Gurruchaga (2004), la primera en dedicar su atención al impacto de la censura en la narrativa de Alós, y lleva a cabo un estudio pionero acerca de cómo la censura provocó la modificación de fragmentos en algunas de las obras de la autora. A partir de un trabajo de archivo, Montejo Gurruchaga recopila los informes que el órgano censor emitió sobre cuatro novelas de la autora de tendencia realista, *Los enanos* (1962), *Los cien pájaros* (1963), *Las hogueras* (1964), *El caballo rojo* (1966) y *La madama* (1969). Asimismo, incluye un análisis de algunas de las tachaduras de las novelas. Hasta la publicación de este trabajo, los pasajes mutilados por la censura en las obras de Alós no habían salido a la luz.

Poco antes de que Plaza & Janés presentara el mecanoscrito de *Los enanos* (1962) a la censura, el nombre de Concha Alós había empezado a aparecer recurrentemente en todos los medios de comunicación: había ganado el premio Planeta con *El sol y las bestias*, se había descubierto que era la misma novela sobre la que Plaza & Janés tenía opción preferente para su edición y se le había retirado el galardón en favor de Ángel

Vázquez. La publicidad que el escándalo proporcionó a *Los enanos* contribuyó a que la novela se conociera en las oficinas del ministerio antes de que la examinasen los censores. Así, el único lector que se encargó de su censura menciona que es "de actualidad estos días, a causa de las incidencias habidas en la concesión del Premio Planeta" (AGA 62/5708). La obra, enmarcada en la corriente del realismo social, es un retrato de unas familias que comparten alojamiento en una suerte de mísera pensión en la ciudad de Barcelona. La vida de los personajes que viven en la pensión Eloísa se conoce a través de los diálogos que mantienen entre ellos. De la novela, que trata abiertamente el problema de la pobreza en la que se vivía en las ciudades en la época de la posguerra, la carestía, la ausencia de posibilidades de ascenso social, la necesidad de prostituirse para obtener sustento, el censor solo destaca lo siguiente:

> Por la novela de Concha Alós […] desfilan la vida cotidiana, los afanes, las miserias y las virtudes de unos cuantos seres grises y vulgares; de unas cuantas familias que viven hacinadas en el cuarto piso de una casa con derecho a cocina o en concepto de huéspedes a toda pensión, en la ciudad de Barcelona. Estampas conocidas en el marco de la penuria económica o de la vida irregular que algunas veces ofrecen los realquileres o las pensiones modestas; cuadros inconexos y reales, a los que presta cierta unidad e interés el relato que, sobre el cuaderno de sus confidencias y desahogos, va vertiendo la pupila María Robles Martorell, una desgraciada muchacha que se aparta de un amor imposible de legitimar y por el que hubo de dejar el calor y la comodidad de una familia honorable para consumirse en el recuerdo y en el dolor de los que viven con el pasado como una losa sobre el alma y sobre el corazón (AGA 62/5708)

La publicación sin problemas de una novela de estas características durante el franquismo no es impensable ni inesperable. Habían abierto la veda las obras de Jesús López Pacheco (*Central eléctrica*, 1957), Armando López Salinas (*La mina*, 1959), Antonio Ferres (*La piqueta*, 1959) y Alfonso Grosso (*La zanja*, 1961), que se habían publicado pocos años antes sin cortes ni supresiones de carácter político[1]. Las razones por las que novelas de esta naturaleza podían publicarse no quedan muy claras. Podría deberse a una identificación entre realismo y costumbrismo que pareció darse entre los censores y parte de la crítica oficial, que prestaban más atención a los elementos melodramáticos y pintorescos que a los sociales (Álamo Felices, 1996). Podría deberse también al pensamiento que parecían tener los lectores del Ministerio de Información y Turismo de que las injusticias no se relacionaban directamente con el Estado y sus agentes, sino con comportamientos individuales criticables, en cuyo caso era

[1] La única de ellas que tuvo que realizar cortes para que se autorizara fue *La zanja*, en la que se pidieron supresiones de carácter sexual en 15 páginas (AGA 61/935), pero las denuncias de carácter político de las obras no fueron censuradas.

conveniente señalar la injusticia[2]; quizás se debiera a que se veía el realismo como "un rescoldo de los afanes revolucionarios y antiburgueses de los falangistas más jóvenes. Solo en el caso de que hubiera una crítica directa contra instituciones (Iglesia, sindicato único, guardia civil, ejército...) era prohibida. Así ocurrió, por ejemplo, con *El capirote* (1966), de Alfonso Grosso, que finalmente se publicó en México, en la editorial Joaquín Mortiz" (Álvarez Villalobos y Suárez Toledano 2018: 189).

Similar al caso de *Los enanos* es el de *Los cien pájaros*, que Concha Alós pudo publicar en 1963. La trama, ambientada en una ciudad mediterránea, gira en torno a Cristina, una joven que encuentra su primer trabajo como tutora de la hija de una familia burguesa, los Muñoz. Se enamora del hermano de su alumna y acaba quedándose embarazada. De nuevo la censura no supuso ningún problema para la autora, y el censor no puso reparos al hecho de que la narradora en esta novela tratara temas que eran objeto de censura en otras obras, como son el aborto o la desigualdad social y económica. El informe, muy breve, solo dice lo que sigue:

> La obra es una especie de diario de una joven, Cristina, hija de una familia humilde, que estudiando adquiere una cultura suficiente para dar clases. Se encarga de dar lecciones a la hija pequeña de los Muñoz. En la casa conoce a José María, el clásico señorito, que la enamora y fruto de ese amor vendrá el nacimiento de un niño. Cristina ante su problema, se da cuenta de que existe Dios, reza, ve claro su camino. Trabaja y lucha, resolviendo su problema (AGA 63/5175).

El final de la novela ya se vio en el momento de su publicación como un añadido que no pertenecía a la historia. El escritor y periodista Carlos Luis Álvarez, reseñista de las novelas de Alós para *ABC* explica en su crítica de *Los cien pájaros* que:

> Me siento responsable de las últimas páginas de Concha Alós. El proceso de la novela acaba, irremediablemente, en la página 227, y con estas palabras: *No puedo soportar este vacío. Veo delante de mí un túnel negro que no tiene fin. Y no puedo soportarlo*. Las quince páginas restantes son, tal vez, la respuesta a una incitación a la esperanza hecha desde estas mismas páginas. Pero Concha Alós no logra dar más que una penosa idea de la resignación. *Y de pronto me di cuenta de que había Dios… Unas lágrimas limpias como un torrente que fluye… Y recé una oración sencilla… En seguida vi claro mi camino… Sentí una gran confianza…* Todas estas frases se amontonan, se superponen, haciendo que la novela se

[2] Así, por ejemplo, sucede con *La mina*, de la que el censor dice que trata de "Un bracero andaluz [que] huye de la miseria hasta una mina norteña. Allí se encuentra con personajes análogos, y luchan con la dureza de las condiciones del trabajo. Naturalmente, la obra refleja con tal dureza la injusticia social, pero sin latiguillos ni tampoco velos, objetivamente, repetimos, sin color ninguno. El fin, la muerte en una catástrofe minera".

> tambalee. No diré que es imposible que todo ocurra de golpe, pero sí que eso que ocurre *ya no es de esta novela*. (Álvarez 1964: 65)

La redención de la protagonista en las últimas páginas de la novela parece, en efecto, un añadido que poco tiene que ver con el resto de la obra. La fuerte crítica social del texto se diluye y desaparece en esos últimos párrafos, dando paso a un soliloquio de carácter religioso. Sorprende el final en una escritora como Concha Alós, el perdón católico no es un motivo que utilizara antes ni que repitiera en ningún escrito después de esta novela, y la manera en que está redactada lleva a pensar que pudiera ser un mecanismo para eludir la censura sin tener que suprimir temas susceptibles de ser eliminados a su paso por las oficinas del Ministerio de Información y Turismo. Cualquier asunto que no agradara a los lectores del régimen quedaba censurado por la tesis moral, que denuncia las actuaciones de los protagonistas. De hecho un año después, cuando la editorial Planeta presenta a la censura *Las hogueras* (1964), ganadora, esta vez sin problemas, del Premio Planeta, aparece en el informe, a modo de añadido posterior a la lectura del censor, una ampliación que indica que "de ninguna manera puede considerarse que en la presente novela su tesis sea la defensa o apología del adulterio" (AGA 64/6381).

Las hogueras narra la historia de dos mujeres, atrapadas en unas vidas que no les satisfacen. Sibila no trabaja, se dedica a estar en casa rememorando los tiempos anteriores a que se casara con Archibald por su dinero; y su vida se complica cuando se acerca a Daniel el Monegro y empieza una relación romántica con él. Asunción es maestra, llegó al pueblo llena de buenas intenciones, con ganas de involucrarse en la educación y el estudio de sus habitantes; pero ha perdido la ilusión y únicamente desea casarse y darle un giro a su vida.

Efectivamente, la administración no encuentra inconvenientes para la publicación de *Las hogueras*. Como sucede con las dos primeras novelas de Alós, es un solo lector quien redacta un informe de censura del texto, según el cual no hay ningún problema para que se proceda a la autorización de la publicación del Premio Planeta:

> Sobre el fondo de un lugar de la isla de Mallorca, Sibila, la joven y elegante mujer del maduro Archibald, pasea su aburrimiento añorando los días en que triunfaba en París como la modelo más cotizada. Ella, que no es feliz con su marido, quien además por razón de enfermedad, la tiene un tanto abandonada, busca el amor cerca del "Monegro", tosco trabajador, con el que proyecta huir y emprender una nueva vida en París. Fracasado el proyecto, después de ese "breve y desesperado vuelo hacia la felicidad" que Sibila propuso, el matrimonio queda encallado en la "diaria y baja rutina". En resumen, se trata de una historia más de adulterio, narrada literariamente. PUEDE AUTORIZARSE (AGA 64/6381).

Es curioso que ni el informe de censura ni las lecturas posteriores de la novela tanto en crítica literaria como académica den cuenta de la contradicción en la descripción del trabajo de Sibila por su marido y por ella. El resumen que aparece en la contraportada de la última edición de *Las hogueras* (2016) indica que es una "exmodelo que busca el amor despertando de nuevo en los hombres el deseo que su marido le niega". Lo mismo repite Montejo Gurruchaga (2002: 140) "Sibila, modelo en otros tiempos en París". Más acertado es el informe de censura, que da cuenta de que es ella quien añora "los días en que triunfaba en Paris como la modelo más cotizada" (AGA 64/6381), pero cuando no son los sueños de Sibila ni sus recuerdos los que se narran en *Las hogueras*, sino los juicios de su marido, a quien "le conmovió el contraste entre la realidad de su vida y lo que ella imaginaba ser" (Alós 2016: 35) parece que la vida de Sibila en París no era tan idílica como sus memorias:

> Llegaba de los brazos de Rosso, aquel cubano que traficaba en joyas y la empleaba para su negocio. Temblaba cada vez que alguien la miraba por la calle con cierta insistencia, pensando que aquella persona que se fijaba en ella podía ser muy bien un policía.
>
> Las perlas, los brillantes, un diamante tallado, gigantesco… Rosso se lo arrancaba todo cuando llegaban al hotel: "Anda, paloma, desnúdate y quítate eso, que no es tuyo".
>
> Había pasado mucho miedo. Y Rosso era un bruto, un grosero. Estaba harta de él, de pasar miedo, de viajar. De andar enloquecida de un avión a otro, de comer en hoteles. Estaba fatigada. La había comprado Archibald con su dinero, con su paz, como años atrás pudo comprarla otro cualquiera por un panecillo caliente (Alós 2016: 35-36).

El uso de un narrador del que el lector no se puede fiar parece que sirvió en este caso para que Concha Alós protegiera su novela de los embates de la censura. Al no poder ninguno de los dos personajes cuyos puntos de vista aporta el narrador escapar de su visión de la realidad el lector no puede estar seguro de quién de los dos tiene la idea más acertada sobre el oficio de Sibila antes de conocer a Archibald, y puede que fuera ese detalle que ha pasado inadvertido en muchas de las lecturas de la novela la que salvó de la tijera al Premio Planeta de 1964, definida en el informe como una "historia más de adulterio, narrada literariamente" (AGA 64/6381), que podría suponer una tímida concesión por parte del lector de la administración al valor literario de la obra.

Dos años después empezaría a tener menos suerte en sus relaciones con la censura. En 1966 Planeta vuelve a enviar un mecanoscrito firmado por Concha Alós a las oficinas del Ministerio de Información y Turismo. El texto, que lleva el título de *El caballo rojo*, es una novela de la Guerra Civil. Una familia huye de Castellón cuando

el bando sublevado toma la ciudad, y se refugia en Lorca hasta el final de la guerra. Se describe el hacinamiento y el hambre que sufren los desplazados, el miedo y las dificultades por las que pasa la familia para adaptarse a su nueva situación. Como muestra del problema que veía la censura ante esta novela está el hecho de que se redactaran dos informes de lectura en vez de uno, como había sucedido con sus primeras obras. Los informes, de una longitud mayor que los de *Los enanos*, *Los cien pájaros* y *Las hogueras*, recomiendan tachaduras en varias páginas. Los fragmentos señalados por cada uno de los censores difieren, a pesar de que cuando había una segunda, tercera o incluso cuarta lectura de una obra los censores tenían a su disposición las galeradas con las tachaduras marcadas y los informes previos, lo que quiere decir que, a diferencia de en otros casos en los que los censores se limitaban a buscar las tachaduras de los informes previos y decidir si las pedían también o no, el segundo lector de *El caballo rojo* leyó la novela completa. De hecho, se permite hacer valoraciones literarias sobre ella: "el relato es bastante incoherente y mal escrito, como resultado de una memoria imperfecta de los acontecimientos. No tiene fuerza gramática ni arquitectura literaria digna" (AGA 66/3752).

De las tachaduras que marcaron cada uno de los censores a la editorial le llega un informe en el que se han reducido el número de pasajes que se tienen que suprimir: solo se deberán eliminar los correspondientes a las páginas 37, 69 y 71. En la primera de las páginas el pasaje problemático era en el que se indicaba que "somos de Castellón —les dijo— y hemos venido a Valencia huyendo de los fascistas, porque no hemos querido caer en manos de ~~esos verdugos~~" (AGA 66/3752). El pasaje tal y como aparece publicado es el siguiente: "Somos de Castellón —les dijo— y hemos venido a Valencia huyendo de los fascistas, porque no hemos querido caer en sus manos" (pág. 41). En los otros dos casos, se trataba de, como indica el censor del segundo informe, "menciones poco respetuosas de Queipo de Llano y de Yagüe" (AGA 66/3752). En dichos pasajes se tachaban los fragmentos en los que se decía "-pues Queipo dice que no —Qué sabe Queipo ~~¡Un borracho es ese! ¡Un borrachón sinvergüenza!~~" (p. 69 del mecanuscrito) y "¿no han oído lo del discurso de Yagüe? —No, ¿qué pasa? ~~—Yagüe, soltó en un discurso que los italianos eran unos cagones y que los únicos que los tenían bien puestos y sabían luchar eran los soldados republicanos~~" (pág. 71 del mecanuscrito). Aparte de esas tachaduras, que no modificaban el significado de la novela, solo se pedía que se cambiara la palabra "fascistas" por "nacionales", siguiendo el criterio del primer censor, que afirmaba en su informe que

> creemos contraproducente el excesivo empleo de la palabra "FASCISTA" para designar a las tropas nacionales, aun reconociendo que es puesta en boca de diálogo de personajes del pueblo y que ese vocablo era el comúnmente usado en aquella zona (págs. 6, 11, 13, 37, 51, 99, 111, 157, 199, 206 y 211); ello puede crear

> entre los jóvenes lectores una peligrosa identificación política con sistemas pasados (AGA 66/3752)

El segundo lector no parece prestar tanta importancia al uso de la palabra "fascista", para quien "aquí y allá se denominan "fascistas" a las fuerzas nacionales, pero sin intención peyorativa: simple vocabulario en gentes que vivían en aquella zona" (AGA 66/3752).

Como en ocasiones anteriores, es el punto de vista de la narración el que la salva de sufrir más modificaciones por parte de la censura. Los dos lectores de *El caballo rojo* hacen constar en sus informes que la novela no hace una censura abierta a la actuación de los fascistas, por lo que entienden que la tesis de la obra no supone ningún ataque al Estado:

> Aunque la obra está escrita desde el lado Republicano, no trata de hacer política negativa, se impone la objetividad y se ridiculizan algunas consignas rojas "Resistir hasta el final", "No pasarán", etc.) viendo el final victorioso Nacional entre las aclamaciones del pueblo por el ansia de una paz definitiva. (AGA 66/3752, primer informe)

> Novela con influencia autobiográfica de nuestra guerra, relatada desde la zona republicana. A través de un café —que da el título— y varios grupos de personajes, se narran los postreros días de la resistencia roja en la región valenciana. Llegan a Lorca refugiados de Castellón y otros lugares, teniendo que acogerse donde buenamente pueden y pasar las calamidades de la guerra. Esta solo se ve y se refleja en la población civil, por lo que carece de exposiciones ideológicas o militares. (AGA 66/3752, segundo informe)

En el año 1969 se produjo el segundo gran encontronazo de Concha Alós con la censura. Su obra *La madama*, presentada a consulta voluntaria en septiembre de ese año, sufrió numerosos cortes y supresiones a manos del Ministerio de Información y Turismo. Dado que fue la obra de Alós más castigada por los embates de la censura, y cuyos cortes aún no se han restituido en las ediciones de la obra, hemos decidido analizarla con más profundidad más adelante.

Los últimos años de la dictadura Concha Alós se alejó del realismo social en el que se enmarcaba su producción hasta el momento. Quizás motivada por los problemas que sufrió *La madama* para pasar la censura, escogió un molde fantástico para sus últimas producciones. Así, los alegatos feministas de *Rey de gatos* (1972), la normalización del amor libre y a la posibilidad de que la mujer elija sus parejas sexuales y juzgue abiertamente a sus acompañantes masculinos quedan difuminados en la que fue denominada por el censor como una "colección de nueve relatos de argumento diverso y en los que predomina el elemento onírico y quizás los fantasmas del subconsciente de la autora" (AGA 72/12954). La obra, que no pasó la consulta

voluntaria, sino que se solicitó directamente el depósito, fue aprobada con "silencio administrativo". A pesar de que el lector señalaba "algunos pasajes de matiz fuertemente erótico" en las páginas 89, 113, 134, 135, 137, 138 y 139 la obra se pudo difundir tal y como había sido escrita.

Tres años después, con *Os habla Electra*, se escribió el primer informe sobre una obra de Concha Alós que no supusiera ningún problema —ni abiertamente ni de manera velada— para la censura. En 1975, en los últimos coletazos del franquismo, la censura era ya en la mayor parte de los casos un mero trámite, aunque seguía habiendo secuestro de ediciones y prohibición de obras, como es el caso de *Si te dicen que caí* (1976), que tuvo que esperar cuatro años desde que recibiera el Premio Novela de México (1973) hasta que se pudiera vender sin problemas en las librerías españolas (1977). El censor de *Os habla Electra*, Á. Vázquez, parece que pudiera ser el escritor Ángel Vázquez, que había recibido el premio Planeta que había sido en principio otorgado a *Los enanos* (1962). Su informe, más generoso que los de muchos de sus compañeros censores, daba cuenta de la calidad literaria de la obra, de sus influencias y del lenguaje de la autora:

> Concha Alós ha escrito una excelente novela, aunque no creo que alcance con ella un éxito de público, sino más bien de minoría y de crítica. Indudablemente influenciada por el nouveau roman francés, nos recuerda a Julien Gracq y a veces a Nathalie Sarrault. La tragedia de Electra tratada de forma indefinida, con la figura difuminada de una madre que vive con otro hombre, mientras ella busca anhelosamente al padre, aprovechando la circunstancia para jugar con el tiempo e incluso con el espacio. Lenguaje de gran riqueza expresiva, con abundancia de flash-backs, la novela —sin recurrir a la pornografía, ni al erotismo ni al lenguaje vulgar—, no ofrece en su contenido nada que objetar. AUTORIZABLE. (AGA 75/1127)

Concha Alós, como bien señala su censor, había perdido el éxito de público que tenían sus primeras novelas. La publicidad que le había dado el escándalo con Plaza & Janés a principios de los sesenta no era sonado y el nuevo molde de su literatura no parecía agradar tanto como sus novelas de realismo social. Después de esta, solo publicaría dos novelas más: *Argeo ha muerto, supongo* (1982), de la que en los archivos de la censura solo se conserva la tarjeta de aceptación del depósito de la obra, y *El asesino de los sueños* (1986), que ya no tuvo que presentarse a censura.

3. ESTUDIO DE CASO: *LA MADAMA*

La madama se centra en la cotidianidad y los conflictos de una familia de clase trabajadora de la posguerra afectada por la represión franquista. Cecilia, la protagonista, trata de sacar adelante a sus hijos tras el ingreso de su marido en el campo de concentración de Albatera, primero, y en prisión, después, sin descuidar las necesidades de este. Mientras tanto, el hermano de Clemente, Esteban, ha encontrado un hueco para dedicarse al estraperlo y ha traído a la casa familiar a María, una mujer represaliada que, tras un breve exilio en Francia, vuelve a España para ejercer la prostitución. Ante el descontento tanto de su madre, Adelina, como de sus hermanas, Catalina y Teresa, María hace y deshace a su antojo en la casa de los Espín, que a pesar de haber sido una familia próspera en el pasado debido a una fortuna recibida en herencia, vive en condiciones de miseria.

La novela narra cómo la represión franquista, de un modo indirecto, fue estigmatizando y relegando a Cecilia a escalafones laborales cada vez más bajos, así como los modos de conseguir más dinero para conseguir sacar adelante a la familia, como por ejemplo realquilar habitaciones de la casa. Todo ello se ve en la evolución que tiene lugar desde los inicios de la novela y su trabajo como dependienta en una pastelería, donde realiza pequeños hurtos para alimentar a su familia y para preparar los paquetes que ha de llevarle a Clemente a la cárcel. Tras ser descubierta por una de las empleadas, Cecilia es despedida y el dueño de la pastelería, Heliodoro, comienza a acosarla y a ofrecerle dinero, que Cecilia debe aceptar porque no tiene otro remedio. Para evitar la salida de la prostitución, Cecilia se emplea como limpiadora en una fábrica de calzado propiedad de una familia republicana en Castellón, pero el salario que percibe allí no resulta suficiente y acaba aceptando la oferta de Heliodoro.

Aunque es una novela que se enmarca dentro del realismo social, en ella se pueden observar algunas técnicas de renovación del lenguaje literario, como es el caso de la alternancia de la voz del narrador omnisciente con el relato en primera persona de Clemente y de su cautiverio en la prisión. De este modo, se inserta tímidamente en la corriente de renovación formal del realismo social que comenzó en la década de los sesenta, pero, de acuerdo con Montejo Gurruchaga (2004: 184), la autora no rompe con el realismo social a pesar de incorporar técnicas como el uso del contrapunto, la alternancia de voces o el monólogo interior. En cualquier caso, el argumento de la novela y los temas tratados —la posguerra, el hambre, la prostitución, la miseria— pusieron en alerta a la institución censora. Habiendo sido presentada a la censura el 15 de septiembre de 1969 por parte de la editorial Plaza y Janés, con una tirada estimada de 3.000 ejemplares, se le asignó el expediente número 8952-69, contenido en la caja 66/03415 del Archivo General de la Administración (AGA), y se dictó un primer informe en el que se proponían como condición la realización de modificaciones

sustanciales en el texto para su publicación. Este primer informe de censura de la novela, dictado por el lector número 26 el día 16 de septiembre de ese mismo año, establecía lo siguiente:

> Tras la guerra civil española, una familia compuesta de miembros republicanos, hace frente a la existencia. Uno está en un campo de concentración; otro logró incorporarse a la dura vida de la post-guerra, pero es detenido por estraperlista; la esposa del encarcelado, sin trabajo y desesperada, se entrega al dueño de un comercio…
>
> La narración trata por una parte la dura supervivencia en un campo de concentración en España, después de la guerra civil, por otra, la existencia de cada uno de los miembros de esa familia, a la que él pertenece. La forma es algo dura, despectiva en torno a la España y a los españoles de los años 40, con algunas frases injuriosas y claramente definidas. Sopesando el contexto general de la obra, no es más que el drama de los "rojos" en la España de las postguerra y un escarceo de la autora para tocar temas de esta índole. Teniendo en cuenta fondo y forma, se han señalado pags. 9, 24, 25, 26, 28, 29, 31, 32, 45, 79, 80, 82, 93, 95, 96, 100, 102, 105, 106, 109, 110, 111, 115, 117, 120, 122, 123, 123, 125, 127, 128, 140, 142, 145, 159, 171, 172 y 196.
>
> Salvo lo señalado, se puede AUTORIZAR su publicación.

El amplio número de páginas con tachaduras muestra cómo la censura fue especialmente severa en el caso de esta novela, con respecto a otras obras anteriores de Alós. El informe señala el tema de la represión franquista, cuestión que provocaba la atención especial de la censura, y asimismo hace referencia al empleo de un lenguaje despectivo en relación con las circunstancias españolas de la posguerra[3].

Sin embargo, la novela pasó a manos de un segundo censor, el censor número 30, que emitió otro informe el 10 de octubre de ese mismo año, similar al anterior, tanto en contenido como en el gran número de tachaduras que presentaba el manuscrito. Este segundo informe dictaba lo siguiente:

> Novela que narra la vida de la familia Espí en Castellón, en 1942.

[3] Esto ocurre asimismo con otras novelas que representan la realidad carcelaria, como es el caso de *Los vencidos*, de Antonio Ferres, presentada a censura en diciembre de 1960 y cuyo caso se resolvió con denegación en enero de 1961. En el informe, se recomienda la prohibición de su publicación por "su descripción del actual sistema penitenciario español como inhumano en extremo, basado en la crueldad y el hambre. Su clara tendencia a inclinar al lector en favor de los presos marxistas y a la admiración por los bandoleros. Su pintura de una España triste, hambrienta y oprimida. Su léxico soez en el más extremo grado imaginable". Entre este informe y la presentación a la censura de *La madama*, transcurren nueve años en los que se suceden reformas, entre ellas, la Ley de Prensa e Imprenta de 1966.

> Como personajes centrales aparecen, Clemente, encarcelado y condenado a 15 años por los nacionales y Cecilia, su mujer, que con duro esfuerzo trabaja para sostener a sus hijos, terminando seducida por su antiguo patrón. Aquiles, hermano de Clemente y antiguo combatiente rojo, vividor y sinvergüenza, ha conseguido situarse pero también termina encarcelado por su participación en el mercado negro.
>
> La obra, que no carece de algún valor literario describe con cierta amargura, escepticismo y, en ocasiones, demagogia, las penalidades y sentimientos de los detenidos y la dificultad de la vida en aquella época.
>
> Con amplitud de criterio puede publicarse con las tachaduras que se señalan en las páginas 9, 24, 25, 28, 29, 32, 45, 53, 54, 55, 80, 84, 93, 95, 96, 100, 102, 105, 106, 109, 110, 111, 115, 117, 120, 122, 123, 124, 127, 128, 140, 142, 145, 153, 158, 164, 169, 171, 172, 175, 188 y 203.
>
> PUBLICABLE con las reservas señaladas

En el informe, se reproduce el discurso dominante en el franquismo con respecto a las familias de republicanos presos y acerca de las mujeres represaliadas, ya que, de acuerdo con Abad Buil (2012: 14), "el propio régimen transmitía exclusivamente la idea de que las mujeres respondían a una labor solidaria y asistencial con el preso y a unas razones de índole puramente familiar", y por tanto se victimizaba su presencia en las puertas de las cárceles, que al mismo tiempo reforzaba el discurso de género del franquismo. Sin embargo, a partir de lo indicado en los dos informes de censura, el Director General de Cultura Popular y Espectáculos solicitó a la editorial en un documento que se realizara una serie de tachaduras:

> En contestación a su consulta de fecha 15 de setiembre de 1969 relativa a la obra LA MADAMA.-Concha Alós, se aconseja la supresión de los pasajes señalados en las páginas 9-24-25-26-28-32-45-54-55-79-80-93-100-102-110-115-117-122-127-140-142-171-172.

Por tanto, tras las propuestas de tachaduras de los censores, el Director General de Cultura Popular y Espectáculos redujo las tachaduras propuestas en el documento final enviado por la Administración a la editorial en respuesta a su petición de consulta voluntaria. De hecho, se trataba de una práctica común que dejaba ver que los censores individuales encargados de revisar las obras no tenían una responsabilidad definitiva en el proceso[4]. Entonces, la dirección general de censura informó a la editorial de la necesidad de que se realizaran estas tachaduras para expedir la tarjeta de autorización de la novela, pero junto a los informes, encontramos en el expediente

[4] Agradecemos a quienes evaluaron el artículo habernos hecho notar esta y otras cuestiones que hemos incorporado al texto.

de esta novela una nota adjunta en la que se indica qué tachaduras fueron respetadas y cuáles fueron sido modificadas para su publicación:

> Las tachaduras de las páginas 24, 26, 54, 79, 110, 117, 122 y 127 han sido respetadas. El resto ha sido modificadas y aceptada la modificación.
>
> 15-12-69

Por tanto, después de todo el proceso, la novela se publicó con las mutilaciones propuestas por el órgano censor, pero sin tener en cuenta todas ellas. En el Anexo a este artículo, se recoge el conjunto de tachaduras que la censura impuso al texto original, junto con las modificaciones y supresiones realizadas, así como los pasajes que se mantuvieron a pesar de las observaciones del órgano censor. De acuerdo con Montejo Gurruchaga (2004: 186), se trataba de una práctica habitual, pues los escritores/as, antes de que sus textos sufrieran cambios sustanciales, trataban de negociar con la censura los pasajes mutilados para que el texto se alterara lo menos posible, y en ese sentido se proponían las modificaciones o el mantenimiento de algunos pasajes.

En conjunto, las tachaduras que se encuentran en las galeradas incluidas en el informe de censura se pueden agrupar en varios grupos, de acuerdo con el carácter de las mismas. Desde este punto de vista, encontramos tachadas expresiones referentes a la Iglesia, vocabulario relacionado con temas políticos, descripciones de la situación de los prisioneros en los campos de concentración, alusiones a la guerra, pasajes relacionados con la moral sexual y palabras malsonantes. A continuación, comentaremos algunas tachaduras que nos han parecido representativas de cómo actuó la censura con respecto a esta novela, considerando asimismo la solución adoptada por la autora ante ellas[5].

De entre los pasajes tachados que tienen que ver con expresiones relacionadas con la Iglesia católica, hay que señalar, por un lado, las tachaduras en las referencias al cura y a su vestimenta, por ejemplo, se suprime la parte tachada en el siguiente fragmento: "El obispo con su sotana de color, cuello y puños de encaje ~~como la señorita Petra~~" (Mecanuscrito, 110), o se modifica "De pie delante de aquel ~~santón~~ entrecano" (Mecanuscrito, 110) por "De pie delante de aquel venerable entrecano". De igual modo, se tacha la expresión "ni Dios" en la frase "En Bugarra no lee ~~ni Dios~~. Analfabetos", que en la edición publicada se mantiene. Hay algunos ejemplos, asimismo, de tachaduras en palabras malsonantes, práctica habitual por parte del órgano censor (Larraz 2014: 101). En estos casos, se mantiene la expresión malsonante

[5] Para citar los ejemplares consultados de *La madama*, señalaremos "Mecanuscrito" para hacer referencia a las galeradas incluidas en el expediente de censura 8952/69, contenido en la caja 66/03415 del Archivo General de la Administración, y la primera edición de la novela, publicada en Plaza & Janés en 1969.

del original en la versión publicada porque, a pesar de que los diferentes informes de censura exigían la modificación, en el informe del Director General de Cultura Popular y Espectáculos estas tachaduras no se le piden finalmente a la editorial. Cabe citar algunos ejemplos: "~~Coño~~ de clima" (Mecanuscrito, 105); "Gallego tenía que ser. ~~Miserioso y cabrón~~" (Mecanuscrito, 105); "~~Que se jodiera, vamos~~" (Mecanuscrito, 106); "~~Es jodido llegar a viejo, coño~~" (Mecanuscrito, 120); "~~Qué cabronada~~" (Mecanuscrito, 120).

Más abundantes son los pasajes mutilados que guardan relación con la guerra y la represión, así como con temas relacionados con el régimen franquista. De los fragmentos tachados de esta índole, la gran mayoría son modificados. Debido a la firmeza de la censura con respecto a temas considerados centrales en la construcción de los discursos ideológicos del régimen, se accede a modificar los pasajes que tienen que ver con el pasado reciente de España, pues así se señala en el informe definitivo que el órgano censor le envía a la editorial. De entre las tachaduras, hay que distinguir entre las que hacen referencia directa al carácter fascista del régimen: "Pero aquellos días un fuego graneado, continuo, ~~venía de la parte fascista~~ y no nos dejaba reposo" (Mecanuscrito, 24), modificado por "Venía de la otra parte y no nos dejaba reposo" (Plaza & Janés, 39), o "El individuo aquel era un 'fiscalero', ~~seguramente un falangista~~" (Mecanuscrito, 28), modificada por "El individuo aquel era un 'fiscalero', un forastero, de los muchos que mangoneaban por la ciudad" (Plaza & Janés, 44), con lo que el sentido del pasaje se altera.

De entre las referencias directas a la guerra, se realizan asimismo modificaciones en algunos pasajes. Al inicio de la novela, se narra el fusilamiento de Román, compañero de celda de Clemente, y a propósito de ello, se hacen conjeturas sobre la razón de ese destino en un pasaje que se tacha por completo:

> ~~-Lo del partido comunista y el haber sido capitán creo que es lo que le ha hecho más daño.~~
>
> ~~-Pero eso no basta para matar a una persona con justicia.~~
>
> ~~-Hija mía, quien gana manda. En esta guerra y en todas.~~" (Mecanuscrito, 9)

El pasaje se modifica parcialmente, de tal modo que algunas de las partes tachadas se mantienen:

> -Lo del partido comunista y el haber sido capitán creo que es lo que le ha hecho más daño.
>
> -Pero eso no basta, o yo creo que no debía bastar. La vida de un hombre tiene que ser sagrada.
>
> -Hija mía, quien gana manda. En esta guerra y en todas. (Plaza & Janés, 17)

Se realizan modificaciones también en un pasaje en el que Clemente en su diario se dirige a su madre para hablarle acerca de la victoria fascista y recriminarle haber defendido el golpe militar:

> Y después del "itte missa est" la Banda arranca con los himnos. Hay muchos, casi media docena. Aquí dentro también los tocan y todo el mundo levanta el brazo. En ángulo recto. Y al final tres gritos, tres frases, en memoria de lejanos y gloriosos caídos. ~~Los vuestros~~. Tres gritos que contesta una multitud victoriosa, ~~conformada o dolorida~~. Los vencidos saludan también. ~~Tienen miedo. Los que se hubieran negado a extender el brazo y no hubieran pronunciado el consabido "presente" están muertos. Sí, mamá, muertos~~. (Mecanuscrito, 79-80)

Las tachaduras se modifican para eliminar la referencia a la represión y a los asesinatos del bando sublevado y de régimen franquista, de tal modo que la cuestión queda en la frustración de Clemente ante la situación y en la percepción de su cobardía por no reaccionar en contra del orden impuesto:

> Y después del "ite misa est" la Banda arranca con los himnos. Hay muchos, casi media docena. Aquí dentro también los tocan y todo el mundo levanta el brazo. En ángulo recto. Y al final tres gritos, tres frases, en memoria de lejanos y gloriosos caídos. Tres gritos que contesta una multitud victoriosa y los demás también, cobardemente. Dicen que los elegidos de los dioses mueren tempranamente. Los cobardes, en cambio, formamos a la diestra de los victoriosos, vivos, asquerosamente vivos. Adulando, callando o vegetando como topos. Los cobardes: tú y yo, los Espín, sí, mamá, en olor de multitud. (Plaza & Janés, 113)

Relacionado con la guerra, asimismo, se neutraliza una ironía de la autora, que había empleado las comillas para señalar la falacia del discurso franquista que planteaba la guerra civil como "cruzada de liberación" (Southworth, 1963): "Castellón un año antes de acabar la guerra había sido "liberado"" (Mecanuscrito, 100), se modifica por "Castellón un año antes de acabar la guerra había sido tomado" (Plaza & Janés, 137). De este modo, se obliga a la autora a utilizar un lenguaje denotativo y se elimina la crítica que realiza al discurso oficial del franquismo.

Con respecto a la represión, hay varios pasajes con tachaduras que se resuelven mediante la modificación del texto original. Por ejemplo, uno referido a la indiscreción de la represión franquista para con los vencidos, a pesar de los discursos que establecían un criterio relacionado con los crímenes cometidos:

> Aún tenía el tricornio guardado. Se lo enseñó a Cecilia su mujer. Lo estuvo destapando poco a poco. Quitando los papeles con cuidado. Las bolas de naftalina salieron rodando por el suelo. Pedrito, su hijo, alcanzó una y ya se la iba a poner en la boca cuando lo pillaron. "Y a ver si hay derecho -decía la mujer- y todo

porque nos cogió la guerra en zona roja. ~~Dijeron que el perdón a los que no tenían las manos manchadas~~. Y ya ve". (Mecanuscrito, 32)

El fragmento mutilado se sustituye por otro que hace referencia a la injusticia que recae personalmente en los individuos en virtud de sus acciones, eliminando toda referencia a una crítica de la represión franquista desde el punto de vista de su sistematicidad:

> Aún tenía el tricornio guardado. Se lo enseñó a Cecilia su mujer. Lo estuvo destapando poco a poco. Quitando los papeles con cuidado. Las bolas de naftalina salieron rodando por el suelo. Pedrito, su hijo, alcanzó una y ya se la iba a poner en la boca cuando lo pillaron. "Y a ver si hay derecho —decía la mujer— y todo porque nos cogió la guerra en zona roja. Como si nosotros tuviéramos la culpa. Nosotros, que nunca hemos hecho daño a nadie, y ya ve". (Plaza & Janés, 48)

Como en este último fragmento, se modifica otro que hacía referencia a la represión ideológica del franquismo y el encarcelamiento de quienes se opusieran a los principios del régimen. Las tachaduras del siguiente fragmento hacen referencia a ello: "era como un sueño pesado y largo, como casi todo lo que se hace aquí dentro, cuando nuestras energías podrían servir para mover montañas. Hay tanto que hacer… Uno se pregunta qué finalidad tienen los hechos: las energías de tantos hombres, el encierro de unos seres ~~por el mero hecho de no pensar igual que otros que ganaron la guerra~~…" (Mecanuscrito, 115) se suprime y en su lugar se utilizan los puntos suspensivos, marca que el lector entendía como la injerencia de la censura en el discurso del autor: "El encierro de unos seres… Marginar, apartar a los hombres del mundo, encerrándolos, me parece una aberración". Resulta interesante cómo en la modificación del fragmento se aprovecha para poner en cuestión los fundamentos del sistema carcelario.

Además de la represión directa, el franquismo practicó la represión indirecta hacia las familias de los presos y presas. Desde este punto de vista, la estigmatización social y el señalamiento público dificultaron el acceso a empleos de muchas de las "mujeres de preso", lo que supuso un modo de limitar las posibilidades de salir adelante de las familias represaliadas. En la novela, cuando Cecilia es despedida de su empleo en la pastelería porque una de sus compañeras la encuentra robando pasteles para alimentar a su familia, la reacción de la encargada pasa por apelar a su condición de represaliada, con lo que se acrecienta el estigma sobre ella. Este pasaje sufrió tachaduras en los informes, pero en el escrito de petición definitivo de modificaciones que se le pidió a la editorial no aparece como pasaje a modificar o suprimir, de modo que en la edición de Plaza & Janés se mantuvo:

> Cecilia recordaría después a la dueña con la cara encendida, discurseando algo, ~~repitiendo: "¡Gentuza! ¡gentuza! No son más que gentuza. Rojos malditos que no tendría que quedar ni uno~~… (Mecanuscrito, 169; Plaza & Janés, 232)

Esta estigmatización de las mujeres cuyos familiares estaban en la prisión provocó una extensión de la represión hacia ellas. Como ha puesto de manifiesto Abad Buil (2012: 32), "el simple hecho de ser madres, esposas o hijas de antifranquistas, y por tanto vinculadas al grupo de la sociedad que el franquismo trataba de erradicar, suponía una causa más para padecer otras medidas represivas que les estuviesen constantemente recordando lo que eran. Las mujeres en los extramuros de las cárceles franquistas pasaron a ser, por tanto, no solo víctimas indirectas por sufrir las consecuencias de tener al esposo encarcelado, sino también receptoras directas de la violencia política ejercida". Esta tachadura, por tanto, pretendía borrar la intención de la autora de dejar constancia de la represión sufrida a través de la estigmatización a las mujeres republicanas, pero lo cierto es que la frase no se eliminó y se mantuvo en la edición publicada debido a que en el informe definitivo no se pidió a la editorial la modificación de este pasaje. Quizá se debiera a que mantener el pasaje reproduce el discurso del franquismo acerca de la represión de las mujeres republicanas.

Debido al gran número de pasajes tachados al respecto, podemos considerar las descripciones acerca de la situación en los campos de concentración, específicamente en el de Albatera, donde se encontraba preso Clemente, como una categoría específica en las tachaduras que hacen referencia a la represión en la novela. El tratamiento de temas como el hambre, la miseria y el hacinamiento en los campos son cuestiones que sufrieron el castigo de la censura y que provocaron que la autora tuviera que introducir modificaciones en el texto finalmente publicado. Por ejemplo, se tachan sistemáticamente las referencias a la sobreocupación de los campos, especialmente cuando se especifica el número aproximado de prisioneros:

> Para quinientos el campo hubiera sido hasta confortable. ~~Pero éramos quince mil~~. (…) Velaba chapoteando charcos, procurando no pisar a ninguno de los durmientes, ~~a los casi quince mil durmientes que yacían~~ formando ~~pasillos de carne sucia y adormecida de la que se desprendía una fuerte atmósfera animal~~. (Mecanuscrito, 126-127)

Las referencias directas a la cantidad de prisioneros se sustituyen por otras expresiones más laxas que suavicen la extensión de la represión franquista durante la guerra y después de ella, a través del mecanismo de la reclusión en condiciones inhumanas. De este modo, la censura trata de evitar las críticas a la situación de los presos y a las condiciones de hacinamiento en los campos:

> Para quinientos el campo hubiera sido hasta confortable. Pero aquello estaba abarrotado. Los dos barracones de madera destinados al descanso nocturno

> quedaban irremisiblemente perdidos en medio de aquella tierra árida, arenosa y, entonces, recién perdida la guerra, siempre mojada, porque era abril que es cuando en aquella región caen las lluvias más tenaces. (…) Velaba chapoteando charcos, procurando no pisar a ninguno de los durmientes, a la multitud humana que yacía formando pasillos de carne sucia y adormecida de la que se desprendía una fuerte atmósfera animal. (Plaza & Janés, 175)

Todas las referencias al número de prisioneros son eliminadas, salvo en un caso, en el que se logra conservar: "Pero en un lugar donde existen quince mil personas hambrientas el problema es más complejo. O te haces impermeable a la compasión o pereces miserablemente" (Plaza & Janes, 235-236). De igual modo, los fragmentos en los que la autora señala el hambre y las deplorables condiciones en las que se encontraban los presos en el campo son sistemáticamente mutilados por la censura. Alós adopta diferentes soluciones con respecto a esta circunstancia. Si bien en algunos casos realiza modificaciones, en otros casos mantiene el texto original. A este respecto cabe citar, por ejemplo, el siguiente fragmento:

> Y sin embargo si recordamos la época de los campos de concentración esto es como un bienestar. ~~En Albatera la gente se moría de hambre, de enfermedad. De miseria.~~
>
> ~~Los primeros cinco días de estar allí no se nos dio ni un gramo de comida. El quinto se repartió un chusco y para cada cuatro la cuarta parte y una pastilla de chocolate. Después dos días más sin comida, presos~~. (Mecanuscrito, 45)

Entendemos que es la autora quien introduce modificaciones en este pasaje tachado, tratando de conservar la mayor parte posible del texto mutilado. El fragmento finalmente queda así:

> Y sin embargo, si recordamos la época de los campos de concentración, viene a ser como un bienestar. Murieron muchos allí, los más débiles, supongo. O quizá, como dice "Civilón", solo a los que les había tocado la china.
>
> La primera semana fue una pesadilla lenta, inundada de aquel sol inclemente y armonioso. No llegaba comida. En siete días apenas comimos un trozo de pan y una onza de chocolate. A esto siguió la etapa de un chusco para cuatro presos y una lata de sardinas de cien gramos repartidas para dos. Los días eran larguísimos y el sol quemaba. Yo me pasaba la jornada echado, completamente desnudo, en el campo de abajo. La mayoría estaban enloquecidos de hambre. (Plaza & Janés, 67)

Resulta de interés señalar, asimismo, un fragmento eliminado íntegro en el texto publicado de la novela que sí aparecía en el mecanuscrito original presentado a la censura, pero que fue mutilado por presentar un lenguaje crudo y directo que se salía de lo tolerable por parte de la censura:

~~Los excrementos eran generalmente muy gruesos pero formados por multitud de bolitas, como las cagarrutas de los conejos pero un poco más grandes. La mayor parte de los prisioneros iban a defecar por parejas: el paciente y el "ayudante". Este último iba provisto de una llave de abrir latas de sardinas y con ella, cuando el paciente se colocaba en adecuada posición, forcejeaba para romper el enlace de las bolitas que, de esta manera, caían poco a poco. Cuando terminaba la intervención casi siempre era necesario acompañar al sujeto en brazos: estaba casi desmayado.~~

~~De esta época de Albatera creo que nunca podré olvidar a aquel muchacho de Valls de cara saludable y cabello rubio. Todos los días se ponía en posición de defecar y estaba así horas enteras. Al rato de estar encogido empezaba a asomar el excremento, que tenía el diámetro tan ancho como las tazas de café que hay en las casas. Salía solo medio centímetro y al no poder desprenderse se descolgaba el intestino, medio palmo de tripa sangrante. Las moscas se lanzaban voraces y cubrían de una espesa capa movediza aquella especie de pene de caballo. El muchacho de Valls, cuando se desanimaba, recogía el intestino y se retiraba penosamente, con las piernas abiertas, dejando un charco de sangre en el suelo, un charco cercado de moscas.~~ (Mecanuscrito, 54-55).

Otra cuestión relacionada con la represión en los campos tiene que ver con los fusilamientos y los castigos ejemplares. En este sentido, se mutilan varios pasajes que denuncian esta cuestión, con lo que la autora se ve obligada a realizar modificaciones en ellos: "Una cólera importante podría convertirse en negra locura que aquí solo puede acabar dentro de una camisa de fuerza ~~o en el último contacto: el frío roce del paredón el de los disparos del amanecer. Junto al cementerio~~" (140) se modifica por "Una cólera importante podría convertirse en negra locura que aquí solo puede acabar dentro de una camisa de fuerza o en un último grito que pinche al amanecer, junto a una tapia" (Plaza & Janés, 193). Ocurre lo mismo con el siguiente fragmento:

~~Llegamos a acostumbrarnos al espectáculo de los fusilamientos. A casi todos los despachaban por el mismo delito: evasión.~~ Todo el que podía escapaba. Bastaba un mínimo de garantías para salir vivo: parientes próximos, medios económicos para intentar pasar la frontera y, claro, coraje para el riesgo. ~~Y para cada uno que cogían se armaba el tinglado del madrugón para que asistiéramos todos al escarmiento~~. (Mecanuscrito, 171)

En este caso, también se realizan modificaciones, y el fragmento que finalmente se publica queda de este modo:

A casi todos les cogió el frenesí de la fuga. Los que no se atrevían a intentarlo, soñaban con hacerlo. No exigía ninguno demasiadas garantías; en general se jugaban a una sola carta la vida y la muerte. Los escarmientos apenas los frenaba. La gente ya se lo tomaba como algo que formaba parte de las cosas del campo.

> Cuando al alba tocaba la corneta ya sabíamos lo que era. Y todo el mundo se llevaba los botes para el agua. En cuanto sonaba el "rompan filas" después de las descargas se dispersaban a toda velocidad y corrían a formar la cola para beber. (Plaza & Janés, 235)

Por último, podemos distinguir un amplio número de tachaduras referidas a la cuestión de la moral sexual que, en su mayoría, se han mantenido en el texto publicado por no aparecer en el informe definitivo con las tachaduras solicitadas a la editorial. Si bien hemos visto cómo en relación con el tema de la guerra civil o de la represión franquista el órgano censor solicita numerosas modificaciones, siempre tratando de que el texto se vea lo más respetado posible, en el caso de la moral sexual hay un mayor número de textos que se mantienen en la edición publicada a pesar de las tachaduras. Por ejemplo, hay que destacar una tachadura sobre un fragmento con carácter sexual del diario de Clemente que se mantuvo: "Por las noches sueño que la acaricio, ~~que la penetro. Me despierto todo mojado~~" (Mecanuscrito, 203).

En relación con la moral sexual de las mujeres, los censores señalaron asimismo algunos fragmentos que en todo caso se mantuvieron: ""Tuya o sierva de Jesús", le ponía en la despedida de la última carta. ~~No tenía ella mala sierva de Jesús, la calentona. La había tendido más de una vez con los muslos abiertos encima de un saco de salvado. Porque él no había querido, que si no…~~" (Mecanuscrito, 111); "Uno no puede ~~tirarse~~ una chica así como así." (Mecanuscrito, 153); "A cambio de eso exhibirse desnuda, ~~dejarse desflorar~~." (Mecanuscrito, 159). Tampoco se realizaron modificaciones en las reflexiones de Cecilia sobre su situación:

> Y su propia historia, esta que vivía ahora, era como un argumento de uno de los noveluchos suburbiales que ella devoraba cuando iba al taller de modistas. ~~La pobre obrera sin recursos lanzada a la prostitución, a los apetitos estragados y caprichosos de un acanallado burgués de abultada faltriquera~~. (Mecanuscrito, 188)

En relación con la homosexualidad masculina, Clemente hace referencia a la homosexualidad en las prisiones franquistas en un pasaje que sí presentó modificaciones en la edición publicada. El fragmento original era el siguiente:

> Todos duermen. Los más felices de todos son los maricas. No necesitan inventarse mundos eróticos ni desean a las mujeres que están fuera, imposibles para un preso. ~~Ellos, los homosexuales, como los bienaventurados, poseen la tierra. Se aman, se encelan, se acarician y se desfloran. Disfrutan o sufren pasiones violentas y urgentes como le ocurrió al perforador que se enamoró de aquel manchego de dieciocho años y vivió un bello romance, feliz, hasta que lo fusilaron.~~ (Mecanuscrito, 102)

El texto que se publicó no contenía la historia del "Perforador", sino que se sustituía por una referencia vaga que elimina el fusilamiento por razón de disidencia sexual:

> Todos duermen. Los más felices de todos son los maricas. No necesitan inventarse mundos eróticos ni desean a las mujeres que están fuera, imposibles para un preso. Ellos, los homosexuales, han creado un universo amoroso libre, compatible con todos los barrotes. Pueden incluso gozar romances apasionados y novelescos, como le ocurrió al *Perforador*, que en paz descanse. (Plaza & Janés, 142)

Igualmente, sobre esta cuestión se hace referencia al jefe de Aquiles en una serie de pasajes que se mantuvieron por completo por no aparecer en el informe definitivo:

> La gente decía que era marica el industrial. Que en jefatura lo tenían fichado por esta cuestión. ~~Contaban que lo habían sorprendido en una bacanal con maricones. Todos vestidos de mujer, en paños menores de hembra: sus sostenes, sus bragas, sus ligas~~… "Parece mentira". Que los llevaron al calabozo borrachos como cepas. Que los atollinaron allí. ~~Que don Pascual tapó las bocas y compró la libertad de todos con un puñado de duros~~. (Mecanuscrito, 123)
>
> "Igual que le gustas a una chavala, igual… Dicen que igual". ~~Y si le pedía que se acostara con él, ¿qué?~~
>
> ~~"Dicen que hay hombres muy hombres que hacen de las dos cosas. Que con cuatro copas ni se nota lo que se tiene debajo". "Y si paga bien…Además, en un plano discreto, que no se enterara nadie"… Porque la gente si lo nota, si lo sabe, ya está: marión le llamarían~~. "Aquiles el marica" (Mecanuscrito, 124-125).

A través del análisis de las tachaduras que se han mantenido y de las que se han modificado y/o eliminado por petición del Director General de Cultura Popular y Espectáculos, observamos cómo las tachaduras que se exige modificar a la editorial tienen que ver con temas más sensibles para el discurso ideológico del régimen, todavía en 1969, como la crítica de la represión franquista tras la guerra o la situación de los presos en los campos de concentración, así como la denuncia del régimen. Sin embargo, otras cuestiones relacionadas con aspectos de moral sexual, por lo general, se mantienen porque en el informe final de la Administración no aparecen. Quizá esto se pueda explicar por la modificación de la estructura de las mentalidades que el régimen experimentó a lo largo de los años sesenta con la implantación de los Planes de Desarrollo y la consolidación del capitalismo de mercado, que supuso cambios a nivel general en la vida y en las estructuras de sentimiento de la sociedad española.

4. CONCLUSIONES

Al acercarse al estudio de las obras literarias producidas a lo largo del franquismo no se debería olvidar, como hecho de trascendencia capital para la evolución del

pensamiento literario, que cualquier obra que se pretendiera publicar o importar estaba sujeta al veredicto emitido por un sistema censor. Si bien la censura afectaba a todas las novelas, el hecho de que no se utilizaran criterios normativos claros y de que hubiera amplios márgenes de aleatoriedad acababa provocando que los autores, dependiendo de las relaciones que mantuvieran con la administración censora o con sus agentes, de sus posicionamientos políticos o de su sexo biológico, recibieran un trato muy distinto. En su afán por instituir un discurso de género que relegara a las mujeres al ámbito doméstico y las alejara de la producción literaria, los censores ponían trabas mayores a las mujeres que a los hombres cuando estas intentaban entrar en un espacio que se consideraba legítimamente masculino. Con el pretendido aperturismo político que se llevó a cabo en las últimas décadas de la dictadura los mecanismos de censura iban más allá de la aprobación o no de la publicación de una novela. Se hacía entonces necesario recurrir a otros mecanismos, más sutiles que la censura previa, que regularan el impacto de las obras en el mercado editorial.

El estudio de la relación de Concha Alós con la censura muestra que, al igual que sucedía con otras obras que se trataba de publicar en esa época, se pedía la supresión o modificación de cualquier fragmento que resultara una amenaza para el discurso ideológico del régimen, como son las alusiones ofensivas a Queipo de Llano en el caso de *El caballo rojo* o la crítica de la represión franquista y las condiciones de vida de los presos en los campos de concentración en el caso de *La madama*. A eso se le solían sumar los asuntos relacionados con la moral sexual, pero en este aspecto tanto los censores, en primera instancia como el jefe de ordenación más tarde fueron menos estrictos en los últimos años del franquismo. Sucede así en el caso de *La madama*, en que, como hemos señalado, ante la diferencia entre los juicios de los dos lectores el jefe de ordenación editorial seleccionó menos tachaduras de las que los primeros recomendaban. Más allá de estos posibles cortes, había un sector de la crítica literaria que trataba de deslegitimar con sus juicios sobre las novelas cierta narrativa producida, como es el caso de Concha Alós, en el que la crítica literaria de sus novelas se utiliza para reducir su espectro de recepción.

Pese a ajustarse perfectamente al molde de escritura realista en boga desde los años 50 en España, haber elaborado obras con un gran valor testimonial y tratarse de una autora conocida en el panorama literario de los años 60 y 70, la figura de Concha Alós recibe muy poca atención por parte de la crítica especializada, y apenas aparece en las obras historiográficas del siglo XX y las dedicadas específicamente al realismo social. Este trato no fue exclusivo de Alós, sino que fue similar el que recibieron la mayor parte de las novelistas de esta época, de las que muy pocas han pasado a formar parte del canon literario.

OBRAS CITADAS

(s.a.) (1970): "Juicio crítico de *La madama*, de Concha Alós, en el Ateneo", *ABC*, 14/2/1970, pág. 49.

ABAD BUIL, Irene (2012): *En las puertas de la prisión: de la solidaridad a la concienciación política de las mujeres de los presos del franquismo*. Barcelona, Icaria.

ÁLAMO FELICES, Francisco (1996): *La novela social española. Conformación ideológica, teoría y crítica*. Almería, Universidad de Almería.

ÁLVAREZ VILLALOBOS, María y SUÁREZ TOLEDANO, Cristina (2018): "Antonio Ferres y la censura", en Dolores THION SORIANO-MOLLÁ, Ángeles ENCINAR y Luis BELTRÁN ALMERÍA (coords.): *La ciudad del sol. Antonio Ferres, la ciudad y el realismo social*. Madrid, Gadir.

ALÓS, Concha (1969): *La madama*. Barcelona, Plaza & Janés.

——— (2016): *Las hogueras*. Madrid, Recalcitrantes.

ÁLVAREZ, Carlos Luis (1962): "*Los enanos*, por Concha Alós", *Blanco y Negro*, 22/12/1962, págs. 80-81.

——— (1964): "*Los cien pájaros*, por Concha Alós", *Blanco y Negro*, 18/04/1964, págs. 65, 121.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. (1963): "*Los enanos*, por Concha Alós", *ABC*, 20/1/1963, pág. 17.

——— (1964): "El premio Planeta: *Las hogueras*, de Concha Alós". *La Vanguardia española*, 31/12/1964, pág. 55.

GARCÍA VIÑÓ, Manuel (2003): *La novela española del siglo XX*. Madrid, Endymion.

GIL CASADO, Pablo (1973): *La novela social española*. Barcelona, Seix Barral.

GODAYOL, Pilar (2015): Simone de Beauvoir bajo la dictadura franquista: las traducciones al catalán. *Quaderns de filología. Estudis literaris*. 20, 17-34.

——— (2017): "Chapter four. Simone de Beauvoir: censorship and reception under francoism". En María del Carmen CAMUS CAMUS, Cristina GÓMEZ CASTRO y Julia T WILLIAMS CAMUS: *Translation, ideology and gender*. Newcastel upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.

——— y TARONNA, Annarita (2018): *Foreign Women Authors under Fascism and Francoism. Gender, Translation and Censorship*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.

IGLESIAS LAGUNA, Antonio (1970): "*La madama* de Concha Alós". *ABC*, 4/6/1970, pág. 116.

——— (1971): "Lectura recomendable". *La Estafeta Literaria*, 459, 1/1971, pág. 417.

LARRAZ, Fernando (2014): *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*. Gijón, Trea.

LÓPEZ, Francisca (1995): *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*. Madrid, Pliegos.

MARTÍNEZ CACHERO, José María (1985): *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*. Madrid: Castalia.

MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía (2002): "Las mujeres escritoras de los años cincuenta: al margen de las tendencias dominantes". En Montejo Gurruchaga, Lucía y Baranda Leturio, Nieves (coords.). *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 142-153.

——— (2004): "La narrativa realista de Concha Alós". *Anuario de estudios filológicos*, 27, págs. 175-190.

——— (2006): "La censura de género en la narrativa de autora durante las dos primeras décadas del franquismo". *Voz y Letra*, XVII/2, 107-122.

——— (2013): *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.

MORCILLO GÓMEZ, Aurora (2015): *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid, Siglo XXI.

MUÑOZ SORO, Javier (2008): "Vigilar y censurar. La censura editorial tras la ley de Prensa e Imprenta, 1966-1976", en Eduardo RUIZ BAUTISTA (coord.): *Tiempo de censura*. Gijón, Trea, págs. 111-143.

PÉREZ, Genaro J. (1993): *La narrativa de Concha Alós: texto, pretexto y contexto*. Madrid, Támesis.

R. DE LAS HERAS, Antonio (1970): "Escritores al habla: Concha Alós", *ABC*, 5/3/1970, pág. 117.

SANTOS SÁNCHEZ, Diego (2013): "Dramaturgas y censura en el primer franquismo: Pilar Millán Astray y Julia Maura", *Revista canadiense de estudios hispánicos*. Vol. 37, 2, págs. 319-338.

SANTOS SÁNCHEZ, Diego (2016): Dramaturgas y censura en el último franquismo: Carmen Resino y Ana Diosdado. *Revista de literatura*, Tomo 78,156, págs. 499-523.

SANZ VILLANUEVA, Santos (1980): *Historia de la novela social española (1942-75)*. Madrid: Alhambra.

SOBEJANO, Gonzalo (1975): *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid, Editorial prensa española.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (1980): *La novela desde 1936*. Madrid, Alhambra.

SOUTHWORTH, Herbert R. (1963): *El mito de la cruzada de Franco*. París, Ruedo Ibérico.

VÁZQUEZ ZAMORA, Rafael (1970): "Ana María Moix: *Julia*", *Destino*, 16/5/1970, págs. 42-43.

VILA-BELDA, Reyes (2017): *Gloria Fuertes: poesía contra el silencio. Literatura, censura y mercado editorial (1954-1962)*. Madrid, Iberoamericana.

ANEXO: tachaduras y modificaciones en *La madama*[6]

Textos originales (tachaduras realizadas por los censores en los informes)	**Tachaduras impuestas a la novela (informe final del Director General de Cultura Popular y Espectáculos)**	**Modificaciones y/o supresiones**
~~-Lo del partido comunista y el haber sido capitán creo que es lo que le ha hecho más daño~~ ~~-Pero eso no basta para matar a una persona con justicia.~~ ~~Hija mía, quien gana manda, en esta guerra y en todas.~~ (Mecanuscrito, 9)	Sí	-Lo del partido comunista y el haber sido capitán creo que es lo que le ha hecho más daño. -Pero eso no basta, o yo creo que no debía bastar. La vida de un hombre tenía que ser sagrada. -Hija mía, quien gana manda, en esta guerra y en todas. (Plaza & Janés, 17)
Pero aquellos días un fuego graneado, continuo, ~~venía de la parte fascista y~~ no nos dejaba reposo. (Mecanuscrito, 24)	Sí	Pero aquellos días un fuego graneado, continuo, venía de la otra parte y no nos dejaba reposo. (Plaza & Janés, 39)
Campos de concentración. Cárcel. ~~Represión~~. (Mecanuscrito, 25)	Sí	Campos de concentración. Venganza. Represión. Recuerdo el primer fusilamiento de Albatera. (Plaza & Janés, 40)

[6] A la hora de realizar el Anexo, hemos incluido todas las tachaduras realizadas por los censores en los dos informes de censura que se encuentran en el Expediente. Sin embargo, cabe tener en cuenta a la hora de analizarlo que en el informe definitivo que el Director General de Cultura Popular y Espectáculos solicitó a la editorial no incluye todas las tachaduras realizadas por los censores en los informes sino solo algunas. Ello explica que las tachaduras no incluidas en este informe se mantuvieran. El informe pedía la modificación o supresión de los fragmentos de las páginas 9-24-25-26-28-32-45-54-55-79-80-93-100-102-110-115-117-122-127-140-142-171-172. Así pues, hay que distinguir entre las tachaduras que se muestran en la tabla, que son el conjunto de modificaciones que los censores hicieron, y las tachaduras que finalmente se le solicitó a la editorial, de modo que las que no estaban incluidas en estas páginas no se consideraron.

El oficial allí arriba parecía muy alto y su voz era de dicción precisa y solemne. Leía un pliego, una sentencia ~~por delito de fuga~~, dictada por el tribunal de guerra contra alguien, cuyo nombre no se entendió. (Mecanuscrito, 26)	Sí	El oficial allí arriba parecía muy alto y su voz era de dicción precisa y solemne. Leía un pliego, una sentencia, dictada por el tribunal de guerra contra alguien, cuyo nombre no se entendió. (Plaza & Janés, 41)
El individuo aquel era un "fiscalero", ~~seguramente un falangista.~~ (Mecanuscrito, 28)	Sí	El individuo aquel era un "fiscalero", un forastero, de los muchos que mangoneaban por la ciudad. (Plaza & Janés, 44)
Pero al marido, que era oficial de Hacienda, ~~lo depuraron~~ y ahora está sin trabajo. (Mecanuscrito, 29)	No	[Se mantiene] (Plaza & Janés, 45)
dando manotazos en la espalda a la gente ~~que ahora manejaba el mango de la sartén~~ (Mecanuscrito, 31)	No	[Se mantiene] (Plaza & Janés, 47)
A su edad y haberlo dejado cesante, sin sueldo, ~~depurado~~. (…) Como si nosotros tuviéramos la culpa. ~~Dijeron que el perdón a los que no tuvieran las manos manchadas. Y ya ve~~. (Mecanuscrito, 32)	Sí	A su edad y haberlo dejado cesante, sin sueldo, fuera del Cuerpo. (…) Como si nosotros tuviéramos la culpa. Nosotros, que nunca hemos hecho daño a nadie. Y ya ve. (Plaza & Janés, 48)
Y sin embargo si recordamos la época de los campos de concentración esto es como un bienestar. ~~En Albatera la gente se moría de hambre, de enfermedad. De miseria.~~	Sí	Y sin embargo, si recordamos la época de los campos de concentración, viene a ser como un bienestar. Murieron muchos allí, los más débiles, supongo. O quizá, como dice

~~Los primeros cinco días de estar allí no se nos dio ni un gramo de comida. El quinto se repartió un chusco y para cada cuatro la cuarta parte y una pastilla de chocolate. Después dos días más sin comida, presos~~. (Mecanuscrito, 45)		"Civilón", solo a los que les había tocado la china. La primera semana fue una pesadilla lenta, inundada de aquel sol inclemente y armonioso. No llegaba comida. En siete días apenas comimos un trozo de pan y una onza de chocolate. A esto siguió la etapa de un chusco para cuatro presos y una lata de sardinas de cien gramos repartidas para dos. Los días eran larguísimos y el sol quemaba. Yo me pasaba la jornada echado, completamente desnudo, en el campo de abajo. La mayoría estaban enloquecidos de hambre. (Plaza & Janés, 67)
Normalmente se vendía el género por lotes. ~~Un panecillo, una lata de sardinas, seis naranjas y un cigarro puro por un reloj de plata, una estilográfica, un traje o un par de zapatos~~. (Mecanuscrito, 53)	No	[Se mantiene] (Plaza & Janés, 80)
~~Los excrementos eran generalmente muy gruesos pero formados por multitud de bolitas, como las cagarrutas de los conejos pero un poco más grandes. La mayor parte de los prisioneros iban a defecar por parejas: el paciente y el "ayudante". Este último iba provisto de una llave de abrir latas de sardinas y con ella, cuando el paciente se colocaba en adecuada posición, forcejeaba para romper el enlace de las bolitas que, de esta manera, caían poco a poco. Cuando terminaba la intervención~~	Sí	[Se suprime por completo]

~~casi siempre era necesario acompañar al sujeto en brazos: estaba casi desmayado.~~ ~~De esta época de Albatera creo que nunca podré olvidar a aquel muchacho de Valls de cara saludable y cabello rubio. Todos los días se ponía en posición de defecar y estaba así horas enteras. Al rato de estar encogido empezaba a asomar el excremento, que tenía el diámetro tan ancho como las tazas de café que hay en las casas. Salía solo medio centímetro y al no poder desprenderse se descolgaba el intestino, medio palmo de tripa sangrante. Las moscas se lanzaban voraces y cubrían de una espesa capa movediza aquella especie de pene de caballo. El muchacho de Valls, cuando se desanimaba, recogía el intestino y se retiraba penosamente, con las piernas abiertas, dejando un charco de sangre en el suelo, un charco cercado de moscas~~. (Mecanuscrito, 54-55)		
Y después del "itte missa est" la Banda arranca con los himnos. Hay muchos, casi media docena. Aquí dentro también los tocan y todo el mundo levanta el brazo. En ángulo recto. Y al final tres gritos, tres frases, en memoria de lejanos y gloriosos caídos. ~~Los de vuestro bando~~. Tres gritos que contesta una multitud victoriosa, ~~conformada o dolorida~~. Los vencidos saludan también. ~~Tienen miedo. Los que se hubieran negado~~	Sí	Y después del "ite misa est" la Banda arranca con los himnos. Hay muchos, casi media docena. Aquí dentro también los tocan y todo el mundo levanta el brazo. En ángulo recto. Y al final tres gritos, tres frases, en memoria de lejanos y gloriosos caídos. Tres gritos que contesta una multitud victoriosa y los demás también, cobardemente. Dicen que los elegidos de los dioses

~~a extender el brazo y no hubieran pronunciado el consabido "presente" están muertos. Sí, mamá, muertos~~. (Mecanuscrito, 79-80)		mueren tempranamente. Los cobardes, en cambio, formamos a la diestra de los victoriosos, vivos, asquerosamente vivos. Adulando, callando o vegetando como topos. Los cobardes: tú y yo, los Espín, sí, mamá, en olor de multitud. (Plaza & Janés, 113)
Como si ella, María, hubiera tenido la bicoca de poder flotar en aquel mundo fácil y sonriente de pianos y ~~Mandamientos~~, de bodas de postín y letanías. Tocarse la nariz con la beatería y la decencia. (Mecanuscrito, 82)	No	[Se mantiene] (Plaza & Janes, 116)
María piensa que, después de aquella huida sin otro recurso que ~~espatarrarse~~ cuando un hombre se lo pedía, porque eran los hombres los que podían darle comida, dinero y coserse la boca a cambio de lo único que aún poseía ella, su calidad de objeto placentero, María piensa que después de aquello ella se había secado. El corazón se le había encogido como una pasa, arrugado. (Mecanuscrito, 84)	No	[Se mantiene] (Plaza & Janés, 118)
La gente gritaba vivas ~~y saludaba con la mano extendida. Y yo pensaba amargamente lo pronto que habían aprendido el saludo franquista, qué poco les había costado el adoptarlo. Hacía muy pocos días que se lanzaron a la~~	Sí	[Se mantiene] (Plaza & Janés, 130)

~~calle para vitorearnos a nosotros~~. (Mecanuscrito, 93)		
A las duchas van cada vez veinticinco hombres. Pero no todos los presos tienen permiso para ducharse. ~~Solo los favoritos, los que pueden dar alguna cosa a cambio~~. (Mecanuscrito, 95)	No	[Se mantiene] (Plaza & Janés, 132)
-Fíjate. La señora Vicenta miró la porción de fruto y después clavó en su marido una mirada sospechosa, alarmada: -¿Qué pasa? -¿No te parece una joya? A mí, no. Pareció que no la oía el guardia ~~depurado,~~ musitó: -Son como rubíes. Exactamente como rubíes. Cecilia creyó distinguir a Clemente en el grupo de presos que caminaban, que iban conversando tranquilamente. Una de las madrileñas, una que iba vestida con un kimono de franela a flores azules, explicaba: "Allí en el campo no tienen agua dulce, solo unos pozos de agua salobre, como la del mar. ~~Solo comen sardinas de lata y poca ración. Los enchufados, esos que pueden ir a las duchas, recogen hierbas del campo y las venden a los otros para que puedan ir de vientre~~. (Mecanuscrito, 96)	No	-Fíjate. La señora Vicenta miró la porción de fruto y después clavó en su marido una mirada sospechosa, alarmada: -¿Qué pasa? -¿No te parece una joya? A mí, no. Pareció que no oía el guardia, musitó: -Son como rubíes. Exactamente como rubíes. Cecilia creyó distinguir a Clemente en el grupo de presos que caminaban, que iban conversando tranquilamente. Una de las madrileñas, una que iba vestida con un kimono de franela a flores azules, explicaba: "Allí en el campo no tienen agua dulce, solo unos pozos de agua salobre, como la del mar. Solo comen sardinas de lata y poca ración. Los enchufados, esos que pueden ir a las duchas, recogen hierbas del campo y las venden a los otros para que se las coman.

		(Plaza & Janés, 133)
Castellón un año antes de acabar la guerra había sido ~~"~~liberado~~"~~ (Mecanuscrito, 100)	Sí	Castellón un año antes de acabar la guerra había sido tomado. (Plaza & Janés, 137)
Todos duermen. Los más felices de todos son los maricas. ´no necesitan inventarse mundos eróticos ni desean a las mujeres que están fuera, imposibles para un preso. ~~Ellos, los homosexuales, como los bienaventurados, poseen la tierra. Se aman, se encelan, se acarician y se desfloran. Disfrutan o sufren pasiones violentas y urgentes como le ocurrió al perforador que se enamoró de aquel manchego de dieciocho años y vivió un bello romance, feliz, hasta que lo fusilaron.~~ Todos duermen. Alguno ronca, otro gime soñando, se agita. La mayoría son muertos. Lo pienso siempre que los veo inmóviles en el descanso y cuando los contemplo rebullir conviviendo conmigo. ~~Son difuntos o vivos tapiados que morirán aquí. Lo que salga ya no será aquel hombre joven con sus ímpetus y sus ilusiones, el batir alborotado del corazón. Lo que quede de cada hombre cuando llegue la libertad, si es que llega, será el fantasma resentido de cada uno. Frenado, acobardado, envejecido prematuramente. Veinte años, quince, diez años de una vida saboteados, robados por la razón suprema de los victoriosos~~. (Mecanuscrito, 102)	Sí	Todos duermen. Los más felices de todos son los maricas. No necesitan inventarse mundos eróticos ni desean a las mujeres que están fuera, imposibles para un preso. Ellos, los homosexuales, han creado un universo amoroso libre, compatible con todos los barrotes. Pueden incluso gozar romances apasionados y novelescos, como le ocurrió al *Perforador*, que en paz descanse. Todos duermen. Alguno ronca, otro gime soñando, se agita. La mayoría son muertos. Lo pienso siempre que los veo inmóviles en el descanso y cuando los contemplo rebullir conviviendo conmigo. Han dejado la vida atrás, todo lo que es la vida: su puesto en la sociedad, el trabajo, los ideales. Su porvenir está tapiado con las duras paredes de sus años de presidio. Es como estar inmerso en un profundo purgatorio, llameante y castrador. (Plaza & Janés, 142)

~~Gallego de mierda~~. Ahora mismo le daría cuatro reveses. (Mecanuscrito, 105)	No	[Se mantiene] (Plaza & Janés, 147)
~~Coño~~ de clima. (Mecanuscrito, 105)	No	[Se mantiene] (Plaza & Janés, 147)
Gallego tenía que ser. ~~Miserioso~~ y ~~cabrón~~. (Mecanuscrito, 105)	No	[Se mantiene] (Plaza & Janés, 147)
~~Que se jodiera, vamos~~. (Mecanuscrito, 106)	No	[Se mantiene] (Plaza & Janés, 148)
Rojillos casi todos parecían. ~~Higinio sabía el chiste: "Hay tres clases de españoles: excombatientes, exceautivos y exmayaos"… Bueno, bueno. Habría que discutirlo, pero el caso es que los cargos de auditor de guerra, fiscalía de tasas, servicio nacional del trigo, Sindicato Textil, Instituto Nacional de Provisión, … etc, como Piñeiro, como López y Masana~~. (Mecanuscrito, 106)	No	[Se mantiene] (Plaza & Janés, 148-149)
~~Cura capao, cura capao~~. (Mecanuscrito, 109-110)	No	[Se mantienen] (Plaza & Janés, 151)
El obispo con su sotana de color, cuello y puños de encaje ~~como la señorita Petra~~. (Mecanuscrito, 110)	Sí	[Se suprime la parte tachada] (Plaza & Janés, 152)
De pie delante de aquel ~~santón~~ entrecano. (Mecanuscrito, 110)	Sí	De pie delante de aquel venerable entrecano. (Plaza & Janés, 152)
"Tuya o sierva de Jesús", le ponía en la despedida de la última carta. ~~No tenía ella mala sierva de Jesús, la calentona. La había tendido~~	No	[Se mantiene] (Plaza & Janés, 154)

~~más de una vez con los muslos abiertos encima de un saco de salvado. Porque él no había querido, que si no…~~ (Mecanuscrito, 111)		
El encierro de unos seres ~~por el mero hecho de no pensar igual que otros que ganaron la guerra~~… (Mecanuscrito, 115)	Sí	El encierro de unos seres… Marginar, apartar a los hombres del mundo, encerrándolos, me parece una aberración. (Plaza & Janés, 160)
Lo que no comprendo es por qué han robado el crucifijo. (…) Debe haber sido algún maniático. ~~Y si es un ladrón normal acabará echando la cruz al retrete para que no lo cacen~~. (Mecanuscrito, 117)	Sí	[Se suprime la parte tachada] (Plaza & Janés, 162)
~~Es jodido llegar a viejo, coño~~. (Mecanuscrito, 120)	No	[Se mantiene] (Plaza & Janés, 165)
~~Qué cabronada~~. (Mecanuscrito, 120)	No	[Se mantiene] (Plaza & Janés, 166)
"Vicente ama a Paquita". Dibujos: un corazón atravesado por una flecha ~~y un falo larguísimo con la frase "te jodo" debajo~~. (Mecanuscrito, 122)	Sí	"Vicente ama a Paquita". Dibujos: un corazón atravesado por una flecha y otra serie de dibujos obscenos con frases alusivas al lado. (Plaza & Janés, 167)
La gente decía que era marica el industrial. Que en jefatura lo tenían fichado por esta cuestión. ~~Contaban que lo habían sorprendido en una bacanal con maricones. Todos vestidos de mujer, en paños menores de hembra: sus sostenes, sus bragas, sus ligas~~… "Parece mentira". Que	No	[Se mantiene] (Plaza & Janés, 168)

los llevaron al calabozo borrachos como cepas. Que los atollinaron allí. ~~Que don Pascual tapó las bocas y compró la libertad de todos con un puñado de duros~~. (Mecanuscrito, 123)		
"Igual que le gustas a una chavala, igual… Dicen que igual". ~~Y si le pedía que se acostara con él, ¿qué?~~ ~~"Dicen que hay hombres muy hombres que hacen de las dos cosas. Que con cuatro copas ni se nota lo que se tiene debajo". "Y si paga bien…Además, en un plano discreto, que no se enterara nadie"… Porque la gente si lo nota, si lo sabe, ya está: marieón le llamarían~~ "Aquiles el marica". (Mecanuscrito, 124-125)	No	[Se mantiene] (Plaza & Janés, 170)
El campo de prisioneros de Albatera fue construido por los republicanos para meter quinientos presos. Para quinientos el campo hubiera sido hasta confortable. ~~Pero éramos quince mil~~. Los dos barracones de madera destinados al descanso nocturno quedaban irremediablemente perdidos en medio de aquella tierra árida, arenosa y, entonces, recién perdida la guerra, siempre mojada, porque era cuando en aquella región caen las lluvias más tenaces. (Mecanuscrito, 127)	Sí	El campo de prisioneros de Albatera fue construido por los republicanos para meter quinientos presos. Para quinientos el campo hubiera sido hasta confortable. Pero aquello estaba abarrotado. Los dos barracones de madera destinados al descanso nocturno quedaban irremisiblemente perdidos en medio de aquella tierra árida, arenosa y, entonces, recién perdida la guerra, siempre mojada, porque era abril que es cuando en aquella región caen las lluvias más tenaces. (Plaza & Janés, 175)
Velaba chapoteando charcos, procurando no pisar a ninguno de los durmientes, ~~a los casi quince~~	Sí	Velaba chapoteando charcos, procurando no pisar a ninguno de los durmientes, a la

~~mil durmientes que yacían formando pasillos de carne sucia y adormecida de la que se desprendía una fuerte atmósfera animal~~. (Mecanuscrito, 127)		multitud humana que yacía formando pasillos de carne sucia y adormecida de la que se desprendía una fuerte atmósfera animal. (Plaza & Janés, 175)
~~los ideales eran como un negro pecado que había que purgar y la patria… ¿dónde estaba la Patria?~~ (Mecanuscrito, 128)	No	[Se mantiene] (Plaza & Janés, 176)
Una cólera importante podría convertirse en negra locura que aquí solo puede acabar dentro de una camisa de fuerza ~~o en el último contacto: el frío roce del paredón el de los disparos del amanecer. Junto al cementerio~~. (Mecanuscrito, 140)	Sí	Una cólera importante podría convertirse en negra locura que aquí solo puede acabar dentro de una camisa de fuerza o en un último grito que pinche al amanecer, junto a una tapia. (Plaza & Janés, 193)
Mientras izaban ~~el trapo colorcado~~ de la Patria. (Mecanuscrito, 142)	Sí	Iba a recomenzar el himno, aprendido en la escuela, cantado cada día en el patio mientras izaban la tela roja y gualda, de la Patria, cuando oyó el rumor de la cocina. (Plaza & Janés, 196)
Se habían terminado ~~los kereleisones~~ de la tarde. (Mecanuscrito, 142)	Sí	Se habían terminado los kyrieleisones de la tarde. (Plaza & Janés, 196)
Pero de aquí al verano nadie sabía lo que iba a pasar. ~~Aquiles afirmaba que como a los ingleses se es hincharan los cojones iban a soltar una bomba que no iba a quedar ni Dios~~. (Mecanuscrito, 145)	No	[Se mantiene] (Plaza & Janés, 199)

Uno no puede ~~tirarse~~ una chica así como así. (Mecanuscrito, 153)	No	[Se mantiene] (Plaza & Janés, 210)
En Bugarra no lee ~~ni Dios~~. Analfabetos. (Mecanuscrito, 158)	No	[Se mantiene] (Plaza & Janés, 216)
A cambio de eso exhibirse desnuda, ~~dejarse desflorar~~. (Mecanuscrito, 159)	No	[Se mantiene] (Plaza & Janés, 217)
El asistente de Villaescusa ~~asiendo desesperadamente la cadena, trotando, tras el caniche marrón del general~~. (Mecanuscrito, 164)	No	[Se mantiene] (Plaza & Janés, 226)
Cecilia recordaría después a la dueña con la cara encendida, discurseando algo, ~~repitiendo: "¡Gentuza! ¡gentuza! No son más que gentuza. Rojos malditos que no tendría que quedar ni uno~~… (Mecanuscrito, 169)	No	[Se mantiene] (Plaza & Janés, 232)
~~Llegamos a acostumbrarnos al espectáculo de los fusilamientos. A casi todos los despachaban por el mismo delito: evasión.~~ Todo el que podía escapaba. Bastaba un mínimo de garantías para salir vivo: parientes próximos, medios económicos para intentar pasar la frontera y, claro, coraje para el riesgo. ~~Y para cada uno que cogían se armaba el tinglado del madrugón para que asistiéramos todos al escarmiento~~. La gente ya se lo tomaba como algo que formaba parte de las cosas del campo. Cuando al alba tocaba la corneta ya sabíamos lo que era. Y todo el mundo se llevaba los botes para el agua. En cuanto sonaba el "rompan filas" después de las	Sí	A casi todos les cogió el frenesí de la fuga. Los que no se atrevían a intentarlo, soñaban con hacerlo. No exigía ninguno demasiadas garantías; en general se jugaban a una sola carta la vida y la muerte. Los escarmientos apenas los frenaba. La gente ya se lo tomaba como algo que formaba parte de las cosas del campo. Cuando al alba tocaba la corneta ya sabíamos lo que era. Y todo el mundo se llevaba los botes para el agua. En cuanto sonaba el "rompan filas" después de las descargas se dispersaban a toda velocidad y corrían a formar la

descargas se dispersaban a toda velocidad y corrían a formar la cola para el agua. (Mecanuscrito, 171)		cola para beber. (Plaza & Janés, 235)
Empezaba a organizarse el campo. Cada dos o tres días traían una cuba de mil quinientos litros. Formábamos una cola y cada uno llevaba el recipiente que había podido conseguir: viejos botes de leche condensada, latas de sardinas… Si se tenía uno de los primeros puestos era bastante fácil que cuando la cuba empezaba a ir por la mitad empezaba el lío. ~~Éramos quince mil tíos con sed atrasada.~~ Algunos se ahogaban. Recuerdo ahora uno de ellos. Lo llevé clavado mucho tiempo como un remordimiento. Era uno de esos individuos que aquí llamamos "pobretones". Gente que se despoja en seguida de su dignidad. Que se arrastra, se vende y mendiga para conseguir comida. Yo había empezado mi época feliz del campo. La familia me enviaba algún paquete, dinero. Me sentía como un rey, como una bestia feliz. Pero apenas me sentaba a comer el tipo aquel se me situaba delante. A mirar. Tenía las orejas grandes y pálidas y los ojos eran negros y parecían enormes bajo la bola preñada de su cráneo. Era un puro esqueleto, supongo que más o menos como yo y la mayoría. Tragaba saliva y miraba, miraba. Mi hambre, mi egoísta instinto de conservación era demasiado	Sí	Empezaba a organizarse el campo. Cada dos o tres días traían una cuba de mil quinientos litros. Formábamos una fila y cada uno llevaba el recipiente que había podido conseguir: viejos botes de leche condensada, latas de sardinas… Si se tenía uno de los primeros puestos era bastante fácil, pero cuando la cuba empezaba a andar por la mitad empezaba el lío. Algunos se ahogaban. Recuerdo ahora uno de ellos. Lo llevé clavado mucho tiempo como un remordimiento. Era uno de esos individuos que aquí llamamos "pobretones". Gente que se despoja en seguida de su dignidad. Que se arrastra, se vende y mendiga para conseguir comida. Yo había empezado mi época feliz del campo. La familia me enviaba algún paquete, dinero. Me sentía como un rey, como una bestia feliz. Pero apenas me sentaba a comer el tipo aquel se me situaba delante. A mirar. Tenía las orejas grandes y pálidas y los ojos eran negros y parecían enormes bajo la bola preñada de su cráneo. Era un puro esqueleto, supongo que más o menos como yo y la

importante para hacer concesiones. Uno en frío piensa: en un caso así se parte la comida con el mirón y listo. Pero en un lugar donde existen ~~quince mil personas hambrientas~~ el problema es más complejo. O te haces impermeable a la compasión o pereces miserablemente. Es bestialmente cierto. Aquel día, yo acababa de recibir un paquete de Teresa: plátanos, naranjas, jabón y sellos. Pelaba un plátano y tiraba la piel al suelo. ~~El orejón las cogía y se las tragaba~~. A mí se me hacía un nudo en la garganta. (Mecanuscrito, 171-172)		mayoría. Tragaba saliva y miraba, miraba. Mi hambre, mi egoísta instinto de conservación era demasiado importante para hacer concesiones. Uno en frío piensa: en un caso así se parte la comida con el mirón y listo. Pero en un lugar donde existen quince mil personas hambrientas el problema es más complejo. O te haces impermeable a la compasión o pereces miserablemente. Es bestialmente cierto. Aquel día, yo acababa de recibir un paquete de Teresa: plátanos, naranjas, jabón y sellos. Pelaba un plátano y tiraba la piel al suelo. El orejón las cogía y adentro. A mí se me hacía un nudo en la garganta. (Plaza & Janés, 235-236)
La voz de la señora Vicentica, ~~la civilera~~, sonó estridente. (Mecanuscrito, 175)	No	[Se mantiene] (Plaza & Janés, 240)
Y su propia historia, esta que vivía ahora, era como un argumento de uno de los noveluchos suburbiales que ella devoraba cuando iba al taller de modistas. ~~La pobre obrera sin recursos lanzada a la prostitución, a los apetitos estragados y caprichosos de un acanallado burgués de abultada faltriquera~~. (Mecanuscrito, 188)	No	[Se mantiene] (Plaza & Janés, 257-258)
-Coño. Por aquí me cogió el zafarrancho a mí.	No	[Se suprime por completo] (Plaza & Janés, 267)

Las cunetas verdeaban, florecían con malvas y rabanizas azuleaban con las flores de la borraja. Pronto sería abril. ~~El abril del treinta y nueve, el profético~~ ~~"volver a reír de la primavera".~~ ~~Se veían armas abandonadas. Todo el mundo tiraba los fusiles y las cartucheras para andar más ligeros. De todas formas, ya no hacía falta. "Gracias a Dios". Los soldados, unos a pie, otros sobre camiones que cuando se acababa el combustible eran abandonados o se empujaban pueril mente entre risas y rabias. "Valencia, Gandía, Alicante". Eran las voces de las consignas. Tres nombres enigmáticos para los profanos.~~ Los había dado la radio por la mañana. Eran los sitios de embarque. Pero Aquiles nunca creyó en aquella consigna. (Mecanuscrito, 196)		
Por las noches sueño que la acaricio, ~~que la penetro. Me despierto todo mojado~~. (Mecanuscrito, 203)	No	[Se mantiene] (Plaza & Janés, 278)

Contra la invisibilidad y la censura: *Golpeando el silencio* de Concha Lagos

Against invisibility and censorship: *Golpeando el silencio* by Concha Lagos

Reyes VILA-BELDA

Indiana University

Resumen: El franquismo puso especial empeño en silenciar la escritura de las mujeres, pues consideraba que era una actividad intelectual que no correspondía a su sexo. Para ello, les aplicó un control censorio más estricto. En *Golpeando el silencio* (1961), Concha Lagos desafió estas imposiciones pero, consciente de las posibles represalias que podía suscitar la colección, decidió publicarla en el extranjero. Como adelanta el título, la obra es un atentado contra la amnesia impuesta a los perdedores de la guerra. Lagos recurre a la meditación existencial y a los intertextos —la elegía, la noticia y la oración— para situar al yo poético en la realidad histórica social del momento, rememorar el pasado perdido y recordar a los poetas exiliados o muertos. En su conjunto, estos poemas construyen una elegía que recupera memorias marginadas y atenta contra el olvido impuesto por el franquismo para perpetuar un tiempo perdido y unas figuras silenciadas.

Palabras clave: Concha Lagos, Censura, Franquismo, Elegía, Represión femenina

Abstract: According to Francoist conservative social view, women had no place in the intellectual sphere. Consequently, it negated any visibility to women writers and poets and censorship rules were applied more heavy-handedly on their literary production. In *Golpeando el silencio* (1961), Concha Lagos defied these impositions. Aware of the possible retaliation the content of her poems could provoke, she published this collection abroad. As the title foreshadows, her poems defy Franco's imposed amnesia against the vanquished of the Spanish Civil War. Lagos uses existential meditations and intertexts —elegies, news, and prayers— as tools to situate the poetic speaker in the contextual reality of her time, rememorate on the forgotten past, and remember exiled and dead poets. As a whole, these poems construct an elegy that recovers marginal memories, and serves as an act against forgetting by perpetuating suppressed time and figures.

Keywords: Concha Lagos, Censorship, Francoism, Elegy, Women repression

Golpeando el silencio de Concha Lagos (1907–2007) se publicó en 1961, fuera de España, en Venezuela, durante los años más duros de la censura franquista. Sorprende que una autora que gozaba de visibilidad durante la dictadura y contaba con un volumen copioso de publicaciones, algunas en editoriales reconocidas como la Editora Nacional o Ágora, diera a conocer esta colección en el extranjero, decisión que también adoptaron otros poetas de la época que querían proteger sus versos del lápiz rojo. El propósito de este trabajo es situar esta obra en su marco contextual, en el que las escritoras sufrieron como mujeres una mayor represión de la censura, así como analizar sus poemas. En estos versos, Lagos plantea el posicionamiento de un yo poético que medita sobre cuestiones existenciales pero también reflexiona sobre la realidad histórica y social.

La definición de censura está imbricada con la de silencio, con el acto de acallar por la fuerza opiniones y formas de expresión diferentes. Leo Strauss considera que con la censura el poder trata de imponer sus convicciones autoritarias para silenciar otras ideologías ya que, desde el gobierno, se busca la supresión del pensamiento crítico e independiente (1988: 23). La censura franquista fue creada por el aparato político a fin de difundir e imponer su ideología y controlar la cultura. Estuvo en vigor desde su promulgación por un decreto ley durante la guerra en 1938 hasta 1977. Durante ese período de casi cuarenta años se aplicó, con mayor o menor dureza, a todas las manifestaciones culturales. Según Hans-Jörg Neuschäfer, se censuraba todo, desde la crónica deportiva de los periódicos hasta los libros de poesía (1994: 49).

Fernando Larraz sostiene con razón que el exilio y la censura fueron instrumentos de los que se valió Franco para intervenir y controlar la producción literaria (2014: 13). Aunque Larraz se refiere al exilio físico de los escritores que tuvieron que abandonar el territorio español, consideramos que en esta categoría habría que incluir también los libros de autores que permanecieron en España pero que, por motivos políticos, se publicaron en el extranjero. Durante las primeras décadas de la posguerra, muchos manuscritos cruzaron la frontera en busca de la expresión libre. Conscientes de los efectos que la garra amenazante del control censorio podía tener en sus obras, prohibiéndolas o imponiendo importantes cortes que atentaban contra la integridad del texto, algunos escritores decidieron darlas a conocer en editoriales extranjeras. Sus autores las expatriaron voluntariamente, movidos por el deseo de publicar esas obras aunque fuera en tierra foránea, lejos de los lectores y de los críticos. Estas obras, al igual que las de los autores exiliados, tampoco gozaron de gran difusión puesto que raramente y de forma clandestina llegaban al país y, por tanto, en su momento apenas fueron conocidas. Su estudio interesa no solo desde el punto de vista literario, sino también como producto cultural inscrito en la disidencia.

Son numerosos los poetas que en la posguerra, al igual que Lagos, se vieron forzados a publicar alguna obra fuera de España, como Ángel González, Ángela

Figuera, Gloria Fuertes, José Hierro o Blas de Otero. *Golpeando el silencio* salió a la luz en Lírica Hispana, la editorial fundada en 1943 por Conie Lobell y Jean Aristiguieta en Caracas. Estas dos editoras, que además dirigían una revista literaria con el mismo nombre, viajaron a la Península en los años cincuenta y establecieron contacto con representantes de la joven poesía española, entre ellos con Lagos, con quien mantendrían durante años una relación amistosa. Durante las primeras décadas del franquismo, Lobell y Aristiguieta publicaron numerosas obras que no habrían podido salir en la España de la posguerra[1].

El título de este poemario, *Golpeando el silencio*, adelanta desde la cubierta un tema fundamental que puede ser entendido como mudez vinculada con la trascendencia existencial, uno de los temas que según Emilio Miró más preocupa a la poeta (1976: 9-10, 2012: 59); pero también como su voluntad de desafiar las prohibiciones que silenciaban a la escritura, aspecto que no ha sido estudiado. Desde esta perspectiva, el título anticipa su intención de rebelarse contra la amnesia impuesta por el franquismo a los perdedores de la guerra como parte de su derrota. Partiendo de estas ideas, el propósito de este estudio es doble. Primero, situar esta obra en su contexto histórico social, frente a los esfuerzos del régimen por acallar especialmente a las escritoras. Segundo, mostrar que Lagos en esta colección parte de la preocupación individual sobre la existencia pero también de las memorias de otros para recuperar el recuerdo de los olvidados. La poeta emplea la elegía, la noticia y la oración como intertextos para dar voz a los silenciados, rememorar el pasado y recordar a poetas exiliados o muertos.

LA DOBLE MORDAZA DE LAS POETAS BAJO EL FRANQUISMO

Las poetas españolas de la posguerra, especialmente las que escribieron durante las primeras décadas de la dictadura, como Lagos, tuvieron que enfrentarse a varios obstáculos que amenazaban su actividad intelectual. De entrada, lucharon decididamente para recuperar su derecho a escribir, actividad que no estaba bien vista en la mujer, para salir de la invisibilidad impuesta por la sociedad patriarcal y reclamar su derecho a la autoría. Asimismo, les tocó hacer frente a una censura que era especialmente hostil contra las escritoras, pues vigilaba de forma más estrecha los textos femeninos y era más intolerante con su producción. Como consecuencia, son

[1] En el catálogo de obras de Lírica Hispana figuran Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, José Hierro, Leopoldo de Luis, Gabriel Celaya, María Beneyto, Ángela Figuera, Gloria Fuertes y José García Nieto, así como poetas exiliados como Juan Ramón Jiménez.

varias las poetas que, durante esos años, cansadas de las dificultades que se les imponía por su género, decidieron publicar sus colecciones más contestatarias fuera del país[2].

El reconocimiento de la autoría femenina en el siglo XX estuvo lleno de impedimentos, especialmente durante los períodos inmediatamente anterior y posterior a la guerra civil. Catherine Bellver, en su estudio sobre las poetas de los años veinte y treinta —Concha Méndez, Rosa Chacel, Josefina de la Torre, Ernestina de Champourcín y Concha Zardoya, compañeras de pluma de los poetas del veintisiete—, afirma que todas ellas, a diferencia de sus compañeros de agrupación, debieron combatir para lograr su "legitimación literaria" (2001: 15). Tras alcanzar cierto reconocimiento, después de la guerra fueron olvidadas debido a su marcha al exilio, pero también porque en la España de la victoria se impuso la cultura de los vencedores mientras se ignoraba a los exiliados. Las poetas jóvenes que surgieron después del conflicto tuvieron que hacer frente a un clima todavía más hostil ya que, según Shirley Mangini, no heredaron los logros que habían conseguido sus predecesoras en los años de la preguerra (1987: 9). Por tanto, tuvieron que luchar con mayor esfuerzo para que, en palabras de María Payeras, se reconociera su capacidad intelectual y artística (2013: 182). En primer lugar, debieron enfrentarse a nuevas dificultades para recuperar la continuidad literaria con las antecesoras inmediatas y restablecer la modernidad. Además, tuvieron que oponerse al clima político y social de la dictadura, que mantenía a las escritoras al margen de la cultura y las excluía del canon. En este sentido, como recuerda Pablo Valdivia, la construcción del canon nacional no es algo inocente, pues junto a los propósitos didácticos, encarna estrategias políticas de poder que responden a la hegemonía de ideas e intereses concretos (2018: 17). La ausencia de las escritoras del canon franquista obedecía, pues, a planteamientos hegemónicos sobre el género.

Las poetas de las primeras décadas de la posguerra fueron víctimas de una sociedad y una cultura especialmente opresora contra la mujer. De entrada, la estricta demarcación social de los géneros impidió su desarrollo intelectual y cultural. Como las demás mujeres, tenían restringido el acceso al espacio público y con ello, a la educación, al mercado laboral, a la política y a la producción cultural. Confinadas al espacio doméstico, a las escritoras les era mucho más difícil acceder a la universidad, establecer lazos de amistad con intelectuales y escritores, asistir a reuniones y tertulias y poder fomentar la confraternización necesaria que requieren la forja de proyectos y las colaboraciones literarias. Esto explica, en cierto grado, que las poetas no formaran parte de las agrupaciones generacionales, ni de los grupos poéticos de la primera posguerra, o que muy pocas intervinieran en la producción de revistas literarias o de

[2] Entre ellos figuran Carmen Conde, Ángela Figuera o Gloria Fuertes, poetas destacadas de la época.

iniciativas editoriales —aunque algunas lo hicieron, Lagos entre ellas[3]. Del mismo modo, tuvieron que crear agrupaciones, tertulias y lugares de encuentro cultural, en las que pudieran participar ellas, actividad en la que también destacó Lagos.

Golpeando el silencio se publicó durante los años más represivos de la censura, de 1951 a 1962, cuando Gabriel Arias Salgado fue ministro de Información y Turismo y de él dependía la Sección de Inspección de Libros. Durante esos años, los poetas asociados con el realismo social, tendencia con la que Lagos tuvo cierta vinculación, fueron los más controlados (Benegas 1997: 45). Como prueba, Blas de Otero y Ángela Figuera en su correspondencia epistolar se lamentan de las dificultades que estaban teniendo sus obras a la hora de obtener el imprescindible permiso de publicación, así como de los numerosos obstáculos para publicar sus poemas en revistas y antologías (Cruz 1987: 29). Temiendo por ellas, los dos publicaron en el extranjero: Figuera publicó *Belleza cruel* en México en 1958 y Otero tuvo que lanzar varias colecciones fuera de España[4].

Manuel Abellán corrobora que, si bien la censura afectaba a todos los escritores, fue mucho más severa con las mujeres (1980: 79). Destaca este experto que muchas escritoras coincidieron en reconocer esta opresión, consecuencia de "la mentalidad machista imperante en la sociedad española" de la época (Abellán 1980: 79). Esa intolerancia se debía, según apunta Blas Sánchez Dueñas, a que el franquismo consideraba que el mundo de la cultura y la escritura "no era un lugar propio para la mujer" (2014: 418). Como afirma con acierto Sharon Ugalde respecto a las poetas, a ellas se les imponía una doble mordaza: la de la censura y la de su sexo (2007: 21-22). Las escritoras escribían desde el margen. Y cuando intentaban acceder al mercado literario, sus obras contaban con menos posibilidades de ser publicadas, pues los propios editores las rechazaban por miedo a los contratiempos que les podían ocasionar los censores debido a su género al tramitar los requeridos permisos. En palabras de Patricia O'Connor, además de enfrentarse al control censorio como los demás autores, las escritoras debían confrontar otro sistema, una censura paralegal todavía más restrictiva que operaba de forma sumergida contra las mujeres y que estaba constituida por empresarios, editores, políticos y críticos (1990: 461-462). En esta misma línea, Janet Pérez destaca varios aspectos de la macroestructura editorial española de esos años que incidieron en la invisibilidad femenina, entre ellos el miedo de los empresarios, reacios a invertir en la edición de obras escritas por mujeres debido a que la obtención de los permisos les acarreaba más trámites burocráticos y mayores problemas con la Administración (1996: XXXI). Además, según Pérez, su género

[3] Sánchez Dueñas informa que varias poetas del medio siglo dirigieron revistas literarias. Véase su estudio "Otras escrituras poéticas de la generación del medio siglo en España. Las poetas del 50: textos, iniciativas y relaciones literarias" (2014).

[4] Sobre la obra de Blas de Otero y la censura, ver los estudios de Lucía Montejo Gurruchaga.

condicionaba que sus obras fueran menos rentables, puesto que sus nombres eran menos conocidos y los editores eran remisos a invertir en grandes tiradas, organizar campañas publicitarias o gastar en su promoción (1996: XXXI).

Al reflexionar sobre esos años, Otero afirma que la censura fue "un obstáculo terrible, capaz de condicionar, de coartar y, en ocasiones, hasta de hacer acallar" (Suñén 1976: 17). Lucía Montejo Gurruchaga asevera que los escritores, al no poder expresarse libremente, "generaron distintos métodos de autocensura" si querían publicar en España (1996: 280). La otra opción, según esta crítica, era buscar nuevos cauces y lanzar el libro fuera del país, algo que solo conseguían los autores "de más peso" y mejor relacionados (Montejo 1996: 280). Como afirma Montejo, contra el empeño de la censura por silenciar a los escritores, había que intentarlo todo para hacerse oír (1996: 279).

LA VISIBILIDAD DE LAGOS: ESCRITORA Y PROMOTORA CULTURAL

Contrariamente a la invisibilidad que sufrían muchas poetas de la posguerra, Lagos gozaba de reconocimiento. Esto se debía a su escritura, pero también a su actividad como agente cultural, una faceta en la que destacó de forma notable y que ha sido estudiada extensivamente por María José Porro y Blas Sánchez Dueñas (2012 y 2015). Este rasgo le facilitó los contactos que, como mencionaba Montejo, eran indispensables para poder publicar en el extranjero (1986: 280). Durante el medio siglo, asumió múltiples actividades intelectuales: como autora, directora en la sombra de una revista, editora de libros, mentora y anfitriona de una tertulia de intelectuales, escritores y artistas.

Lagos llevó a cabo una notable actividad literaria y cultural a mediados de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, cuando los intelectuales y escritores empezaron a manifestar su disidencia contra el régimen. Tras casi veinte años de mutismo desde el fin de la contienda, brotó una energía creadora entre los escritores, especialmente entre aquellos que habían vivido el conflicto —conocidos como "los niños de la guerra"—, que, como afirma Ana María Matute, por esos años se lanzaron en contra del silencio (1965: 420-421). Como enfatiza Mangini, muchos comenzaron a "salir de la abulia y la clandestinidad y protestar de forma abierta contra la falta de libertad" (1987: 94). En literatura, fue el momento del compromiso y del realismo social.

Algunas revistas culturales se aliaron con la disidencia, entre ellas *Cuadernos de Ágora*. Lagos se hizo cargo de esta revista desde 1956 hasta 1964[5]. Sin embargo, aunque era titular de la propiedad, no figuraba como directora sino como editora[6]. Esta era una práctica habitual —otra manifestación más del esfuerzo por hacer invisibles a las mujeres—, pues aunque ellas fueran las propietarias por lo general no solían figurar como directoras únicas de una revista. Las opciones habituales eran compartir la dirección con hombres, ejercer el puesto de subdirectora o ceder la dirección a un hombre y limitarse a actuar como líder en la sombra. El director de *Cuadernos de Ágora* fue Emilio González Navarro y en el consejo de dirección, integrado por hombres, se incluían Gerardo Diego y José Hierro. Sánchez Dueñas reconoce que fue una de las revistas más importantes de la época, "por su calidad, carácter abierto y ecléctico, su libertad e independencia", subrayando que actuaba "desde la disidencia" y al margen de la oficialidad (2011: 89-90).

El objetivo de la revista, según entendía Lagos —que era quien la dirigía *de facto*—, fue promocionar y difundir la mejor poesía del momento. El hecho de ser una publicación independiente, sin subvenciones gubernamentales y, por tanto, al margen de la cultura en el poder, facilitó este objetivo que logró sin dejarse llevar por los sectarismos oficiales ni por las tendencias literarias más "desgarradas" (Sánchez Dueñas 2014: 420). Sus páginas acogieron a poetas reconocidos, como Vicente Aleixandre o Gerardo Diego; pero también a nuevas voces, como José Hierro, Claudio Rodríguez, Jaime Gil de Biedma o José Agustín Goytisolo. Asimismo dio visibilidad a las poetas, como Gloria Fuertes, Julia Uceda, Carmen Conde o MaríaVictoria Atencia (Juliá 2010). Y dedicó un número a la poesía catalana del medio siglo.

Lagos no fue una militante política pero, como afirma Mangini, de un modo inteligente se opuso a la opresión (1987: 133). Destaca su labor contra la censura, como reflejan los números de la revista que dedicó a Miguel Hernández, poeta censurado por el régimen[7], y a los exiliados Juan Ramón Jiménez y a Rafael Alberti, así como imprimió poemas sueltos de Emilio Prados, Luis Cernuda, Concha Zardoya y León Felipe, todos ellos también trasterrados. Desde *Cuadernos de Ágora*, Lagos estimuló el debate poético y abrió el campo cultural a todas las tendencias, publicando poesía de poetas exiliados, de mujeres y de voces de la periferia, especialmente de catalanes y andaluces (Sánchez Dueñas 2012: 20-21).

---

[5] *Cuadernos de Ágora* fue continuadora de *Ágora: Cuadernos de poesía*, revista fundada en 1951 de escasa tirada (Sánchez Dueñas 2012: 20). Lagos cambió el título de la revista y le dio nuevo vigor, convirtiéndola en una publicación diferente.

[6] En la revista figura: "Edita Concha Lagos".

[7] En el número dedicado a Hernández (49-50 de noviembre-diciembre 1960), los censores obligaron a cambiar la expresión "guerra civil" por "glorioso movimiento" (Mangini 1987: 133).

Lagos creó también una editorial con el mismo nombre y una tertulia, "Los viernes de Ágora". De nuevo, ella financió y era la gestora de la colección de poesía Ágora que tuvo una larga andadura, desde1955 hasta 1974, en la que figuraban como co-directores Rafael Millán y Felipe García Ibáñez (Sánchez Dueñas 2014: 423). Publicó treinta títulos. La editorial se caracterizó por su calidad y por acoger a los poetas consagrados pero también a los jóvenes. Carmen García Tejera y José Antonio Hernández Guerrero destacan la labor de Lagos como mentora, especialmente de numerosos poetas jóvenes andaluces, su región natal (2003: 16-17).

Por último, la labor de Lagos como agente cultural se extiende también a las tertulias, que tanta importancia tuvieron en la posguerra, únicos foros culturales permitidos en una sociedad en la que no existía el derecho de libre expresión. Algunas estaban regentadas por mujeres y se celebraban en los salones de casas particulares, ya que ellas no gozaban de acceso a espacios públicos como los cafés, a los que no podían ir solas y debían acudir acompañadas de un hombre. La tertulia que presidía Lagos, "Los viernes de Ágora", se celebraba en su domicilio y duró desde 1959 a 1964. La integraban un nutrido grupo de escritores, intelectuales y artistas. Entre los poetas, figuraban nombres de diferentes tendencias y prestigio, ya que junto a figuras reconocidas como Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre o Gerardo Diego, se contaban otros más jóvenes, como Gabriel Celaya, José Hierro o José Manuel Caballero Bonald y las poetas Amparo Gastón o Ángela Figuera (Sánchez Dueñas 2012: 17).

A pesar de los obstáculos impuestos al sexo femenino, Lagos fue una escritora prolífica, aunque tardía, que destacó en diversos géneros literarios, especialmente en poesía, con más de tres decenas de poemarios publicados durante su larga vida. Su primera obra fue *Balcón* (1954), a la que siguieron *El corazón cansado* (1957), *La soledad de siempre* (1958) y *Campo abierto* (1960). Tras *Golpeando el silencio* (1961), lanzó en España *Los anales* (1966), a la que siguieron otras obras. Frente a los obstáculos que encontraban otras poetas para publicar, es sobresaliente que Lagos sacara varias colecciones durante esos años. Por eso, teniendo en cuenta el contexto, interesa estudiar los posibles motivos que la llevaron a publicar esta obra en el extranjero.

Es muy posible que la poeta cordobesa optara por lanzar *Golpeando el silencio* en Lírica Hispana por la amistad que le unía a sus editoras, a pesar de que las obras publicadas en el extranjero apenas se difundían en España. Es mucho más probable que lo hiciera por el reconocido compromiso de Lobell y Aristeguieta en difundir la poesía que presentaba dificultades para publicarse en el mercado español. En las páginas de presentación, las editoras agradecen a Lagos su deferencia por haberles "regalado" esta obra inédita (Lagos 1961: 3). Asimismo, aluden a la situación española, pues al describir el poemario, destacan que sus versos son "lumbres en la

hora de angustia", apuntando con ello a las circunstancias sociopolíticas que se vivían en España (Lagos 1961: 5). Por su parte, Manuel Mantero en el prólogo resalta que su poesía sirve para indagar "en la realidad vulnerada" (1961: 12).

GOLPES AL SILENCIO DESDE VENEZUELA

La reflexión sobre el tiempo pasado, unas memorias personales, la recuperación de voces silenciadas y el recuerdo de poetas exilados o muertos inspiran muchos poemas de *Golpeando el silencio*. Christine Arkinstall sostiene que la censura denegaba la expresión pública de los perdedores, lo que ella califica como una forma de amnesia impuesta (2009: 88). Al acabar la guerra civil, Franco hizo un especial esfuerzo por silenciar las formas de expresión de los derrotados. La imposición de ese silencio, además de afectar a las escritoras, incluía a los exiliados y sus obras, como parte del empeño por erradicarlos de la historia. La memoria quedó reducida a legitimar un presente en el que, en palabras de Antolín Sánchez Cuervo, no cabía el pasado de los vencidos (2009: 4). En un acto de desafío, Lagos centra sus meditaciones en el recuerdo de un tiempo y unas personas olvidadas y de este modo reconoce su lugar en la historia.

Lagos emplea dos recursos para recuperar y transmitir esas memorias de la España derrotada: la meditación individual y los intertextos. Por medio de estos instrumentos ofrece una visión contestataria del tiempo, de las memorias y los espacios perdidos, y de quienes los habitaban. Estos recursos, especialmente el uso de los intertextos —la elegía, la noticia y la oración—, dan a la colección un tono elegíaco, de canto a un tiempo y unos nombres idos o muertos pero, a la vez, desocultan su invisibilidad. Lagos recupera memorias disidentes y recuerda a los trasterrados, a los que da cabida en sus versos. Al publicar estos poemas fuera de España, privó a los lectores de poder participar simbólicamente de estas experiencias pero al registrarlas en su obra permitió que un público del exterior conociera los efectos de la guerra, perpetuados por el franquismo, cuyas huellas profundas todavía perduraban.

A. DE LO INDIVIDUAL A LO COLECTIVO: CRISIS EXISTENCIAL Y CUESTIONAMIENTO HISTÓRICO

La colección está dividida en tres secciones. La primera la integran seis poemas que tratan sobre la meditación existencial y el paso del tiempo. Esta preocupación, como ha señalado Ana Palomo Ortega, está presente en el conjunto de toda su producción (2016: 38). La poeta cuestiona la existencia pero también establece un vínculo entre lo individual y lo colectivo. Ese cuestionamiento la une tardíamente a la corriente de la poesía desarraigada, agrupación a la que Lagos es afín por su edad, aunque también

comparte preocupaciones con poetas posteriores, especialmente de la poesía social. El conflicto traumático de la guerra y el entorno hostil de la posguerra llevó a poetas como Dámaso Alonso a abandonar preocupaciones estéticas y a plantearse cuestiones existenciales, vinculando la literatura con el dramático contexto social. En *Hijos de la ira* (1944), obra de profundo impacto en la poesía española de posguerra, Alonso introdujo una nueva perspectiva que, además del planteamiento desgarrado de la existencia, capta la angustia de las experiencias vividas que expresa mediante un lenguaje coloquial, original y rompedor que hasta entonces era considerado poco ortodoxo en poesía[8]. Estos rasgos también se aprecian en algunos poemas de la poeta andaluza, especialmente en los que muestra una crisis individual, pero Lagos también juega hábilmente con la polisemia del lenguaje para cuestionar la paz social, una paz que en los años sesenta fue proclamada por el régimen con entusiasmo.

En "Si pudiera saber", poema que abre la colección, presenta una cosmovisión angustiada y confusa. En este soneto, la voz poética encadena una serie de preguntas retóricas cuya acumulación muestra un panorama desolador, que transmiten al lector una falta de coherencia vital:

> Si pudiera saber de qué madera,
> de que árbol forjaron el navío,
> a qué mar ignorado, por qué río,
> a qué escondido puerto, a qué ribera.
>
> ¿Dónde la luz que alumbre esta ceguera?
> ¿Dónde calor para el creciente frío?
> ¿Cómo trazarle el cauce algún desvío
> y al más allá burlarle la frontera?

Es un mundo caótico, inhóspito y desnortado por el que navega un navío sin rumbo, donde habitan la ceguera y el frío. El esquema de preguntas le sirve para formular sus dudas. Los versos del primer terceto acentúan la ansiedad del hablante, que, a su vez, plantea la inutilidad de su protesta individual, que extiende a un nosotros. De ahí que, aunque se trata de un cuestionamiento personal es al mismo tiempo colectivo, como subraya el uso de la primera persona del plural:

> ¿Dónde se irán preguntas y reproches,
> gestos, gritos que nada modifican,
> las piedras que arrojamos al remanso?

[8] Como asevera Margaret Persin, las referencias que hace Alonso a la sordidez de la vida española en los años cuarenta estaban prohibidas por la censura (1987: 14). El desafío de Alonso a la represión censoria, más aún procedente de un poeta canónico muy reconocido, no pasó desapercibido y fue un estímulo para las nuevas voces.

Destaca la reacción angustiada pero al mismo tiempo inefectiva del yo poético. El terceto final refleja su desolación. La poeta recurre a símbolos tradicionales como la oscuridad, el misterio de la noche o los gritos inútiles que nada alteran. Los versos que cierran el poema confirman el propósito de la colección, golpear con persistencia al misterio pero también al silencio impuesto:

> Muda otra vez ante las altas noches,
> bajo estrellas de luz que nada explican,
> golpeando el misterio sin descanso.

El tono existencial está también presente en otros poemas de esta sección. En "Cuando digo" la poeta continúa ahondado en la soledad y el silencio, que ahora relaciona con la vida —que define como un "transitorio pasar"— y que describe, con reminiscencias machadianas, como un vivir sin dejar rastro. En el segundo terceto vincula el paso del tiempo, con la memoria y la historia:

> Se borrará del tiempo mi memoria,
> como se borra el rastro de la nube
> después del breve paso de su historia

Lagos anticipa el interés por el olvido, la memoria y la historia bajo el franquismo, un tema que se convertirá en preocupación esencial décadas después: el cuestionamiento de la división entre la memoria individual y la historia como registro oficial de los hechos.

En "Si tocan a volver", la voz poética mantiene un diálogo con Dios, recurso que emplea en otros poemas de esta colección y que Palomo Ortega atribuye a la herencia existencial de Alonso (2016: 45). El sujeto invoca al Señor en su meditación sobre la existencia, relacionando el silencio con el inexorable paso del tiempo:

> Te pregunto, Señor, hora tras hora
> y el silencio golpea: "pasa, sigue".
> Con seguir y pasar, ¿qué se consigue?

El yo poético interroga la inutilidad del esfuerzo por seguir viviendo, al que responde con una referencia a la realidad histórica. Sara Pujol Russell ha señalado la tensión en la obra de Lagos entre tiempo subjetivo e histórico (2000: 9). Vemos esto en el último terceto, en el que abandona el planteamiento existencial para reflexionar sobre la historia. La antítesis "paz" y "guerra" apunta al sueño de los ideales republicanos, por los que estaría dispuesto a volver a combatir:

> Por soñar otra vez las mismas cosas
> si tocan a volver, yo volvería
> a jugarme la paz en nueva guerra.

Paz y guerra hacen pensar en el conflicto histórico, todavía próximo en la memoria de todos, aunque la censura había prohibido su mención. De forma desafiante, el yo poético afirma estar dispuesto a arriesgar la paz para apostar por una "nueva guerra" precisamente en esos años, cuando la propaganda franquista celebraba el pacifismo de los "años de paz". Frente a la retórica oficial que seguía conmemorando la victoria, el sujeto poético deja clara la inutilidad del conflicto bélico, que no ha conseguido que se olviden los ideales de los derrotados e insiste que volvería a luchar por esos "sueños".

La nostalgia del pasado es preocupación central de "Volver", como anticipa el título. En estos versos, la melancolía adopta distintas manifestaciones: el deseo de recuperar la música del ayer, de enderezar lo caído, de un "renacer", con el propósito de vestir "de ilusión a la desgana". También el tiempo es el tema de "Para tan breve plazo", poema en el que sorprenden las expresiones paradójicas como "breve plazo, larga pena". De nuevo, la poeta juega con la polisemia para expresar metafóricamente la brevedad de la vida, que confirman expresiones como "caminos", "andariegos" o "peregrinos", que hacen pensar en Antonio Machado[9]. Asimismo, abundan las muchas referencias negativas que, junto a la meditación existencial, describen también la realidad amarga de la posguerra: "huida", "vertical caída", "causa perdida", en donde la "insegura / esperanza" busca "trasiego a la amargura". De este modo, la meditación individual conlleva también una reflexión moral sobre la situación histórica.

Por último, en el poema que cierra esta sección, "Por qué cauce la historia", asocia el tiempo con el devenir histórico. La voz poética continúa buscando inútilmente respuestas que no parece hallar, en busca de una causa, de testigos, de las vivencias, de la historia. Para concluir:

> Seguir, pesar, sabiendo que la pena
> irá siempre orillando nuestra orilla,
> devanado su tiempo hacia el olvido.

B. LAS ELEGÍAS: RECUERDOS, NOSTALGIA Y MEMORIA

En la segunda parte del poemario predomina el recuerdo nostálgico del pasado, la recuperación de un universo y unas experiencias que solo existen en el recuerdo. El título, "La memoria en la sangre" y, sobre todo, el subtítulo de esta parte, "(Elegías)", confirman el tono elegíaco que se trasluce desde el comienzo de esta obra. La sección consta de siete poemas que Manuel Mantero y Carlos Murciano destacan por su calidad (Mantero 1962: 14 y Murciano 1961: 10). La elegía, forma literaria muy antigua, es un poema en honor de alguien fallecido lamentando su muerte. Además, permite al poeta

[9] Miró menciona la influencia de Machado en *La soledad de siempre* de Lagos (1976: 21).

plantear consideraciones sobre la fragilidad humana y el olvido de los que se fueron. Pero, sobre todo, es un vehículo para expresar emociones sobre el difunto, crear un monumento verbal a la memoria del que se ha ido y confortar a quienes le sobreviven. Recuerda Margaret Persin que, durante siglos, la elegía fue un género masculino, pues se elogiaba la figura pública (casi siempre de un hombre) de quien se destacaban sus hazañas heroicas (2009: 86-87). En esta sección, Lagos se apropia y trasgrede las normas de esa tradición literaria masculina y compone una serie de elegías asociadas con el mundo íntimo femenino, antiheroico y anónimo, para expresar sus sentimientos de pérdida y su dolor por un pasado ido.

Sorprende que estas elegías estén dedicadas a objetos (a un cesto de mimbre), a espacios cotidianos (una cocina, un jardín, un aula escolar), o personajes de la vida diaria (a un jardinero anónimo, las niñas en la escuela), asociados con el entorno femenino. En todas, la poeta recuerda experiencias pasadas —momentos vividos en el microcosmos del espacio doméstico—, relacionadas con las mujeres, los niños, los viejos, para recuperar por medio de la memoria un mundo ausente y preservar esas experiencias por medio del lenguaje. De este modo, Lagos abre la fórmula de la elegía a las preocupaciones de la otredad, al incluir en el poema a las personas que no son protagonistas de la historia sino seres cotidianos que vivieron en un tiempo pasado. Es un yo que recoge historias orales y, al escribirlas, registra en ellas el rastro de la otredad, de los que no figuran en los archivos.

Se observa esto en la "Elegía a un cesto de mimbre", donde vincula al cesto con el tiempo pasado y con el pan. El pan es símbolo de nutrición vital, asociado con el ámbito doméstico pero también con la confraternización y la comunidad:

> Era un cesto de mimbre amarillo de tiempo.
> Era un cesto oloroso curtido en su tarea,
> crujiente de bonanza porque contuvo el pan.

La poeta recurre a los sentidos para describir al cesto. Los olores, los colores y los sabores asociados con él son parte de un mundo que le pertenecía pero ya no existe:

> Era un cesto impregnado de aromas de despensa,
> entre canela y nuez, entre pimienta y clavo.
> Ese aroma de antes cuando todo era nuestro
> por la casa y la sangre

Esas impresiones sensoriales refieren a un mundo colectivo, vinculado con la familia —"la sangre"— y la comunidad de la "casa", así como a un momento pasado, a un "antes cuando todo era nuestro", frente al presente elíptico. Los versos sitúan al lector en un espacio de manos femeninas, de niños felices y "tardes de merienda", y en un

tiempo que, como anticipaba el título de "elegía", ha muerto. Las sensaciones —el color amarillo del mimbre curtido, los aromas de especies—, refieren a un pasado nostálgico pero también reflejan el duelo por estas experiencias marginales hoy inexistentes que "se quedaban al margen por lo inmenso y sencillo. / Sagradamente al margen por la despensa en paz". La referencia a la paz —que recuerda al "descanse en paz" asociado con la muerte—, hace que la meditación temporal adquiera nuevas consideraciones al vincularla a una realidad imposible.

En la "Elegía a una cocina", en aquella época un espacio exclusivamente femenino, el espacio se convierte en un lugar de memoria. La voz poética recuerda los objetos arcaicos —las trébedes en la chimenea, los rústicos vasares, los cobres antiguos—, testigos mudos de los muchos relatos de seres anónimos "que solo en mí reviven": "Hombrecillos de tierra con sus trajes de pana / mujeres de centeno con vaivenes de ola", a quienes describe como "caravana trashumante, en huida". Hoy son personas olvidadas, forzadas a marcharse, cuyos relatos solo viven en el recuerdo.

En "Elegía a un jardín", la rememoración de la fuente, el castaño o el reloj de sol, todos desaparecidos, la llevan a compararlos con un presente angustioso, formado de "Muros, muros cuadrados con agujeros grises / ventanas para días sin historia en mi tiempo". Y en la "Elegía a un árbol", proclama que lo "mutilaron vivo". Recuerda que tenía "una rama madre con columpio y canción". Más adelante se pregunta: "¿Quién desplomó tu gesto?". Para concluir que, desde entonces, "Los domingos cayeron en el fondo del estanque". El lenguaje bélico tiñe los recuerdos del árbol caído y hacen que el lector asocie su memoria con la pérdida y la derrota. Por medio de todas estas elegías, una voz poética femenina que emerge de los márgenes codifica historias pasadas diferentes, no registradas en la historia de la nación.

C. PLEGARIAS POR LOS POETAS SILENCIADOS

La última sección, titulada "Poemas y oraciones", contiene quince poemas, tres de ellos dedicados a poetas relacionados con la guerra civil, la posguerra y el exilio, que vivieron su disidencia en circunstancias vitales diferentes: "Pregunto" está dirigido a su amigo Gabriel Celaya, que vivó el exilio interior; "Oración por los poetas exilados", está dedicado a Emilio Prados, Rafael Alberti, León Felipe, Luis Cernuda y Concha Méndez, todos ellos trasterrados; y "Noticia de un hombre" refiere a Miguel Hernández, prisionero y víctima de la guerra civil y símbolo de la lucha republicana. Además, dos poemas contienen la oración en el título: "Oración" y el poema dedicado a los poetas exilados. Son la plegaria de Lagos por aquellos poetas que no podían expresarse libremente en la España de la posguerra: las mujeres y los exiliados. Para Mantero, los poemas de esta sección están dirigidos a una "humanidad compartida"

(1962: 14). Son poemas claramente comprometidos con los perdedores de la guerra y un claro intento por recuperar sus voces y sus nombres.

Estos poemas, como los versos de Ángela Figuera que ha estudiado Arkinstall, atentan contra lo que esta crítica define como la "amnesia impuesta" (2009: 88). De acuerdo con Arkinstall, esa amnesia buscaba, entre otros propósitos, suprimir de la memoria nacional los recuerdos, los espacios y las figuras republicanas (2009: 89). Lagos recurre a varias estrategias, como la metapoesía para insertar sus nombres y referir a sus experiencias vitales, en un esfuerzo por rescatarlos del olvido.

Inicia la sección el poema "Pregunto", dedicado a Gabriel Celaya. El poeta vasco luchó en el frente republicano y permaneció en España después de la guerra, formando parte del exilio interior. A finales de los años cuarenta, surgieron las voces de la poesía social, destacando especialmente la de Celaya. Este movimiento se situó en el espectro poético entre los poetas de fuera, los de la diáspora, y los de dentro, acogidos a la sombra de la cultura en el poder. De acuerdo con Jordi Gracia y Domingo Ródenas, con estos poetas emergía una "voluntad de promover una literatura más abiertamente reconectada con la realidad ética y dolida de España" (2011: 98). A pesar del férreo régimen censorio que, en palabras de Larraz, "fijó los términos de su escritura" (2014: 14), los poetas sociales desafiaron estas imposiciones y abogaron por una literatura comprometida[10]. La poesía social, según Leopoldo de Luis, es una poesía dirigida a todos, solidaria con los problemas de la gente de su tiempo que muestra una actitud crítica frente a la sociedad (1969: 11-12). Se distingue por su tono y su desinterés por la estética (De Luis 1969: 47)[11]. Estos rasgos provocaron cierto rechazo. Lagos entiende los planteamientos de esta nueva poesía, pero es consciente de las dudas que despierta, como vemos en "Pregunto". El título del poema adelanta un yo inquisitivo que desea saber. En el primer verso, la voz poética refiere de forma enigmática a un momento o persona afirmando: "Tuvo luz y principio", palabras de reminiscencias bíblicas que aluden a un instante creacional. Y prosigue con un gesto ritual religioso: "Se persignó sin prisa, tomándose su tiempo", gesto iniciático que confirma el surgir de algo nuevo. Sin embargo, el yo poético confiesa sus dudas y, para aclararlas recurre a la metapoesía, al dirigirse al poeta maestro reclamando su ayuda: "Si alguien puede ayudarme, / Gabriel, tú bien podrías tenderme alguna mano". Reconoce su magisterio: "Háblame de las cosas que tan pensadas llevas", a los que "queremos y no sabemos cómo…". De nuevo usa el recurso metapoético cuando reflexiona sobre la poesía social cuestionada por algunos, incluso por la voz poética: "y un poco de esto nuestro que no sé si es poesía, / pero debiera serlo". Resuelve el dilema recurriendo al símbolo de la rosa para reconocer a la nueva poesía: "una rosa

[10] Véase Johannes Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX*.

[11] Andrew Debicki atribuye a Celaya el uso de la expresión coloquial en poesía (1994: 61).

de sangre", "al rojo vivo, / pero una rosa al fin". Para Mantero, Lagos apuesta por la poesía social como comunión pero sin denuncia (1962: 14).

Destacan dos poemas con forma de plegaria. En "Oración", Lagos adopta el intertexto religioso para mostrar una voz femenina que se dirige a Jesucristo. La poeta utiliza un lenguaje y un tono poco ortodoxos para un rezo, en el que una hablante expresa su preocupación por la realidad desde un punto de vista femenino. Pujol Russell ha destacado la preocupación de Lagos por la limitación social impuesta a la mujer, especialmente para la que aspira a ser poeta o intelectual, y su denuncia de las tareas domésticas como cárcel de la creación (2000: 16). En estos versos, la hablante adopta el tono y el lenguaje propios de una mujer sencilla, confinada al hogar, que se dirige al interlocutor divino, ante quien se declara ignorante:

> Yo, Señor Jesucristo,
> entiendo pocas cosas.
> Estoy a mi trajín
> del verso y de la casa.

Por medio de la autorreferencia y la alusión indirecta a Santa Teresa —poeta que igualmente andaba entre pucheros—, afirma repartir su tiempo entre la casa y los versos. La hablante eleva su protesta desde el espacio restrictivo del hogar, lo que confirma la marginación de las poetas. Con cierta sorna, se acoge a la ignorancia que se atribuía en ese momento a su sexo como hábil estrategia para poder expresar su mensaje:

> Al fin una es mujer
> y no está bien mirado
> ahondar en las costumbres,
> ni enmendarle la plana
> a los que tanto saben.

Destaca el uso de clichés y frases hechas —"no está bien mirado" o "enmendarle la plana" o "a los que tanto saben"—, un lenguaje cotidiano que subraya su intención de mostrarse como una mujer común ante otros más poderosos. Tras describir la situación de las mujeres, especialmente de las escritoras, argumenta el propósito del poema: manifestar su disconformidad con la situación de la realidad del momento. El yo poético, con voz desafiante, declara:

> Yo, Señor Jesucristo,
> no puedo estar conforme
> ni andar como si nada
> con los ojos cerrados.
> Pero, ¿dónde decirlo?,
> pero, ¿cómo gritarles

que no y que no mil veces?

¡Es un vivir en ascuas!

Que baje Dios y vea
lo que en la tierra ocurre.
Yo, Señor Jesucristo,
estoy a mi trajín
del verso y de la pena
en un rincón de España.

La voz poética muestra abiertamente su desacuerdo con una realidad que no describe pero contra la que reacciona al admitir que le produce "pena". Pero sobre todo, la mujer de estos versos se lamenta de su impotencia al no poder enunciar su mensaje por su condición femenina —aludiendo a la prohibición al derecho de libre expresión que, como vimos, afectaba especialmente a las escritoras—, así como a la falta de medios donde comunicarlo y, con ello, apuntando a las limitaciones con que se enfrentaban ellas cuando buscaban expresarse. Amparada en su género —y por tanto ignorante y sin visibilidad pública—, y acogiéndose a Dios como único interlocutor, el único que la escucha, la hablante manifiesta su desacuerdo con la realidad del momento y manifiesta su impotencia al carecer de cauces para expresarla públicamente. La preocupación por la falta de libertad de expresión, que afectaba especialmente a las mujeres, se convierte en el mensaje del poema. La ironía es que la poeta está escribiendo el poema y exponiendo sus preocupaciones.

"Oración por los poetas exilados" está dedicado a cinco poetas trasterrados, cuatro hombres —Emilio Prados, Rafael Alberti, León Felipe y Luis Cernuda— y una mujer, Concha Méndez[12]. Lagos adopta otra vez el intertexto de la plegaria para dar nuevo significado al exilio. De nuevo, inicia el poema santiguándose, rito tradicional que antecede a un rezo: "En el nombre del Padre, / en el nombre del Hijo y el Espíritu Santo". Uno de los propósitos de la oración es pedir algo con fe y persuadir a la divinidad para que lo conceda. Las referencias al alejamiento de la patria son un tropo de la literatura del exilio. Consciente del dolor de la separación geográfica, la voz poética ruega a Dios que conceda a los exiliados poder regresar a su tierra:

Voy a pedir por todos:
imploraré los puentes, las escalas,
el barco más ligero,
las alas de la paz.
Un pasaje de amor para el que quiera

[12] Como recuerda Miró, la poeta homenajea a poetas admirados (Antonio Machado, Luis Cernuda, Rafael Alberti) y dedicó versos a otros poetas en otros poemarios como en "Cartas para después" de *El corazón cansado* (1957) y en otras colecciones (2012: 62-65).

pisar tierra de infancia,
ser semilla otra vez,
andar por sus veredas columpiando domingos,
irse por torres altas…

Desde la otra orilla, la hablante imagina lo que ellos añoran, especialmente su paisaje entrañable y familiar: "Sé que soñáis la plaza y el santo de la ermita, / los cafés con penumbra de catedral y coro". De nuevo, el sujeto reitera sus plegarias y les envía desde la costa un mensaje esperanzador junto a una rama de olivo, símbolo de la paz:

Para todos el rezo y el agua de mi orilla,
un canto de esperanza,
esta rama de olivo.

A continuación, recurre a los nombres como recurso para inscribir en sus versos a los poetas forzados a marchar al exilio y recordar su ausencia. Como en un libro de peticiones, donde los fieles escriben los apelativos de familiares y amigos para rogar por ellos, el poema se transforma en un espacio para invocar a los trasterrados donde, por medio de los nombres —referencias metapoéticas—, establece la comunidad de los poetas exiliados. Es especialmente notable que incluya a Concha, alusión a Concha Méndez, afiliada con la agrupación del veintisiete pero que cayó en el olvido durante la posguerra. De este modo le concede el reconocimiento que se merecía —y que en España se le negaba—, al situarla junto a los otros poetas, todos ellos hombres afamados de su misma agrupación. Asimismo, reza por otros poetas para ella desconocidos, que también forman parte de la comunidad de los expatriados:

Aquí pongo los nombres:
Emilio, Rafael, León Felipe
y Luis, el tan lejano…
También por Concha
y por los ignorados, los que no he conocido,
los que se fueron con su queja de amor.

La oración se caracteriza por el tono repetitivo, que hace de la insistencia un arma persuasiva para mover a Dios a que conceda la intención que se pide. Siguiendo la fórmula de la plegaria, la poeta insiste en sus peticiones:

Por todos mi oración en cruz elevo
desde estos surcos, mares y salinas,
arroyos, lomas, tierra de esta España.
Que nadie nos la cerque con alambres de espino.

Campo abierto la imploro.
Lo pide el corazón.
Dios es testigo.

Uno de los tropos frecuentes en la literatura del exilio es la topografía de la patria abandonada. Los surcos, mares y lomas, de estos versos son metonimias de la tierra española. Para los exiliados, estos lugares componen la geografía del recuerdo; para Lagos, es el espacio desde donde reza por quienes tuvieron forzosamente que marcharse. A continuación, la poeta implora a Dios para que mantenga libre a la patria: "que nadie nos la cerque con alambres de espino". Esta "Oración por los exilados" tiene una intención doble: la voz poética muestra su empatía con los poetas en el exilio pero, al mismo tiempo, ora por una España libre. Su ruego es un deseo vehemente por una España en la que figuren también los poetas de la diáspora.

Cuando se cumplían casi veinte años de la muerte de Miguel Hernández, Lagos le dedica un poema en forma de noticia para dar testimonio del poeta oriolano[13]. La noticia busca dar información sobre una persona o un suceso que se quiere divulgar. Con este fin, la poeta se apropia de la noticia como intertexto para recordar a un poeta al que las autoridades querían imponer el olvido. "Noticia de un hombre" comienza con un epígrafe de unos versos del poeta muerto, al que identifica solo con las iniciales M. H. Son los dos primeros versos del soneto 24 de *El rayo que no cesa* (1936) de Miguel Hernández, que rezan: "Fatiga tanto andar sobre la arena / descorazonadora de un desierto". *El rayo que no cesa* se publicó durante la guerra civil. Hernández fue uno de los pocos poetas que escribió en España antes, durante y después del conflicto pues continuó esta tarea en la cárcel, donde se encontraba prisionero por haber luchado en el frente republicano, hasta su muerte en 1942. Es, pues, otro poeta disidente. Juan Cano Ballesta recuerda que su poesía y su figura "eran un tabú en la prensa y los medios oficiales" durante los años cincuenta y sesenta (2010: 139). Durante la posguerra, no se censuraron sus sonetos pero la administración franquista hizo esfuerzos por ocultar su faceta poética comprometida. Como recuerda Cano, intentó que la segunda edición de *El rayo que no cesa*, publicada en México en 1959, pasara desapercibida y aunque circulaba en España, impidió que los ejemplares se expusieran en los escaparates o se hiciera cualquier tipo de promoción (2010: 140). También impuso restricciones a la difusión de la antología editada por Losada en 1960 en Buenos Aires, limitando el número de ejemplares exportados a doscientos.

Contrariamente a los esfuerzos de la administración, los primeros versos de "Noticia de un hombre" evidencian que Lagos quiere recordar su vida y dar testimonio del poeta muerto de tuberculosis en la cárcel de Alicante:

[13] Lagos no solo reconoce a Miguel Hernández en este poema. Como mencionamos, años antes se enfrentó a la censura y le dedicó un número especial al poco de hacerse responsable de *Cuadernos de Ágora*.

Dicen que era de barro,
con luz en la mirada.
Sembró la flor del trigo
y recogió cizaña.

El primer verso alude al poema "Me llamo barro, aunque Miguel me llame", composición fundamental de *El rayo que no cesa*. El barro refiere al origen telúrico, a la arcilla divina de la creación, pero también adquiere múltiples significados en la obra hernandiana al relacionarlo con la amada o con la obra creativa. También la cizaña tiene doble sentido: como referencia a las gramíneas que terminan por agostar la cosecha; y como cosa que hace daño a algo, maleándolo. La poeta adopta el lenguaje hernandiano del campo para homenajearle. Los versos que siguen tienen un doble significado, pues hacen referencia al poeta como hortelano, dedicado a las faenas de cultivo campestre, pero metafóricamente aluden también a su labor política. A continuación, la voz poética habla de su "Destino", marcado con "signos de tristeza", que define como "un camino sin agua". Este poema noticia sobre Hernández resume en forma de elegía la vida del poeta:

No le valió el amor
ni el fuego de la entraña.
Ni siquiera los versos,
su canto de esperanza.

El sujeto poético recuerda que el amor de Hernández —a Josefina, su mujer, a su hijo, a sus amigos—, no le libró de su fatal destino. Tampoco le salvó "el fuego de la entraña", que refiere a la pasión amorosa pero que también puede aludir a su "fuego" político que le llevó a combatir con ardor como soldado en el bando republicano. Inútil fue su poesía, "su canto de esperanza", incapaz de salvarle. El poema concluye: "Ahora, Miguel, ya tienes / tierra y pena enterrada". El apóstrofe a Miguel y las menciones a la tierra y a la pena como sepultura son claras referencias al dolor que el poeta de Orihuela sintió por Ramón Sijé, el amigo muerto, como expresó en su famosa elegía (Hernández 2001: 96). La pena es uno de los grandes tópicos hernandianos, junto con la vida, la muerte y el amor (Fernández Palmeral). Es una forma de desconsuelo que Hernández retoma de la tradición poética pero que renueva dándole una acepción muy personal. Lagos alude a esa pena para recordarle en este poema con el que quiere mantener vivo su recuerdo.

La colección se cierra con el poema "Que nadie diga ayer". Es un mensaje esperanzador, en forma de mandato, animando a mirar hacia el futuro. La poeta se sirve de metáforas positivas: la semilla escogida y sembrada con amor, símbolo de la vida; la luz que siempre renace; la renovación de los corazones. Pero incluye también referencias a un pasado que hay que olvidar, como anticipaba el título. Tras incitar a

"cortar las amarras", la voz poética arenga a seguir adelante empleando reminiscencias bíblicas, en concreto aludiendo al castigo divino a la mujer de Lot: "Que nadie diga ayer / ni vuelva la cabeza".

Estos últimos versos expresan la determinación del yo poético. Tras recordar a los olvidados, tanto a los forzados al exilio como a los derrotados y a los muertos del bando de los perdedores, la poeta cierra la colección animando a seguir la única vía posible: marchar hacia adelante. Es otra forma de seguir combatiendo al silencio.

OBRAS CITADAS

ABELLÁN, Manuel L. (1980): *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona, Península.

ARKINSTALL, Christine (2009): *Histories, Cultures, and National Identities. Women Writing Spain, 1977-1984*. Lewisburg, Bucknell University Press.

BELLVER, Catherine (2001): *Absence and Presence: Spanish Women Poets of the Twenties and Thirties*. Lewisburg, Bucknell University Press.

BENEGAS, Noni y MUNARRIZ, Jesús, (coords.) (1997): *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española. Antología*. Madrid, Hiperión.

CANO BALLESTA, Juan (2010): "Reelaboración de la imagen de Miguel Hernández" en José Carlos ROVIRA SOLER y Carmen ALEMANY BAY (coords.): *Miguel Hernández: la sombra vencida 1910-1920*, vol. I. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, págs. 139-147.

CELAYA, Gabriel (1979): *Poesía y verdad*. Barcelona, Planeta.

CORRECHER Juliá, Estrella (2014): "La revista *Cuadernos de Ágora* y sus relaciones con Latinoamérica", *Mitologías hoy*, 9, págs. 140-156.

DEBICKI, Andrew (1994): *Spanish Poetry of the Twentieth Century. Modernity and Beyond*. Lexington, The University Press of Kentucky.

DE LUIS, Leopoldo (1969): *Poesía social. Antología (1939-1968)*. Madrid, Alfaguara.

FERNÁNDEZ PALMERAL, Ramón (s/a): *Simbología secreta de "El rayo que no cesa" de Miguel Hernández*. Dirección web: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/simbologia-secreta-de-el-rayo-que-no-cesa-de-miguel-hernandez--0/html/004ab27e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_6.html#I_0_, fecha de acceso 17/05/2018.

GARCÍA TEJERA, Carmen y HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio (2003): *Poetas andaluces de los años cincuenta: estudio y antología*. Sevilla, José Manuel Lara.

GRACIA, Jordi y RÓDENAS, Domingo (2011): *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Madrid, Crítica.

HERNÁNDEZ, Miguel (2001): *The Selected Poems of Miguel Hernández. A Bilingual Edition*. Ed. Ted Genoways. Foreword by Robert Bly. Chicago, The University of Chicago Press.

JULIÁ, Estel (Estrella Correcher) (2010-2011): "Los siete itinerarios del exilio interior de Concepción Gutiérrez Torrero (Concha Lagos)", *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 46.

LAGOS, Concha (1961): *Golpeando el silencio*. Caracas, Lírica Hispana.

LARRAZ, Fernando (2014): *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*. Gijón, Trea.

LECHNER, Johannes (1968): *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Leiden, Universitaire peri Leiden.

MANGINI, Shirley (1987): *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*. Barcelona, Anthropos.

MANTERO, Manuel (1961): "Concha Lagos o la poesía en su patria", en Concha LAGOS: *Golpeando el silencio*. Caracas, Lírica Hispánica, págs. 6-20.

——— (1962): "*Golpeando el silencio* de Concha Lagos", *Ínsula* , 188-189, pág. 14.

MATUTE, Ana María (1965): "A Wounded Generation", *The Nation*, 29 de noviembre, págs. 420-424.

MIRÓ, Emilio (1976): "La poesía de Concha Lagos", en *Concha Lagos. Antología 1954-1976*, Esplugas de Llobregat, Plaza & Janés, págs. 9-32.

——— (2012): "La poesía de Concha Lagos. *Golpeando el silencio"*, en Blas SÁNCHEZ DUEÑAS y María José PORRO HERRERA (eds.): *Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo*. Córdoba, Universidad de Córdoba, págs. 53-68.

MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía (1996): "Las 'limitaciones de expresión' en España durante las décadas cincuenta y sesenta: el ejemplo de dos antologías poéticas", *Epos, Revista de Filología*, 12, págs. 277-298.

MURCIANO, Carlos (1961): "*Golpeando el silencio* de Concha Lagos", *Poesía Española*, 107, noviembre, págs. 9-10.

O'CONNOR, Patricia (1990): "Censorship of the Franco Era and Women Dramatists", en Juan FERRÁNDEZ JIMÉNEZ, José LABRADOR HERRAÍZ, y L. Teresa VALDIVIESO (coords.): *Estudios en homenaje a Enrique Ruíz Fornells*. Erie, ALDEEU, págs. 460-465.

PALOMO ORTEGA, Ana (2016): "Perspectivas de la existencia en la obra poética de Concha Lagos", *Prosemas, Revista de Estudios Poéticos*, 2, págs. 35-58.

PAYERAS, María (2013): *Desde las orillas. Poetas del 50 en los márgenes del canon*. Sevilla, Renacimiento.

PÉREZ, Janet (1996): *Modern and Contemporary Spanish Women Poets*. New York, Twayne Publishers.

PERSIN, Margaret H. (1987): *Recent Spanish Poetry and the Role of the Reader*. Lewisburg, Bucknell.

——— (2009): "Concha Méndez Cuesta: Memoria, duelo y redención elegíaca", en Mónica JATO, Sharon Keefe UGALDE y Janet PÉREZ (coords.): *Mujer, creación y exilio (España, 1939-1975)*. Barcelona, Icaria, págs. 79-100.

PUJOL RUSSELL, Sara (2000): "El primer período poético de Concha Lagos", *Alaluz*, 32, 1-2, págs. 7-24.

SÁNCHEZ CUERVO, Antolín (2009): "Memoria del exilio y exilio de la memoria", *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXV, 735, enero-febrero, págs. 3-11.

SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas (2011): "Concha Lagos y el canon en el contexto poético de los 50", *Ojáncano*, 40, octubre, págs. 83-105.

——— (2012): "Concha Lagos: Actualidad y novedad desde la revisión crítica" en Blas SÁNCHEZ DUEÑAS y María José PORRO HERRERA (eds.): *Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo*. Córdoba, Universidad de Córdoba, págs. 7-52.

——— (2014): "Otras escrituras poéticas de la generación del medio siglo en España – Los poetas de 50: textos, iniciativas y relaciones literarias" en Teresa FERNÁNDEZ ULLOA (coord.): *Otherness in Hispanic Culture*. Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, págs. 415-436.

SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas y PORRO HERRERA, María José (2015): *Concha Lagos, agente cultural. Los Cuadernos de Ágora*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.

STRAUSS, Leo (1988): *Persecution and the Art of Writing*. Chicago, Chicago University Press.

SUÑEN, Luis (1976): "Blas de Otero con los ojos abiertos", *Reseña*, XIII, 91, enero, pág. 17.

UGALDE, Sharon Keefe (coord.) (2007): *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70. Antología*. Madrid, Hiperión.

VALDIVIA, Pablo (2018): *Spanish Literature, Crisis and Spectrality: Notes on a Haunted Canon*. Zurich, Verlag.

(A)normalizando la homosexualidad masculina. Un estudio sobre la censura y la recepción crítica de la traducción al español de *Los chicos de la banda*, de Mart Crowley

(A)normalizing Male Homosexuality.

Censorship and Critical Reception of Mart Crowley's *The Boys in the Band* in the Spanish Context

Alejandro RIVERO-VADILLO

Universidad de Alcalá

Resumen: La pieza teatral *Los chicos de la banda* de Mart Crowley, representada en 1975 en España, es considerada como la primera representación directa de homosexualidad masculina en los escenarios españoles durante el franquismo. El objetivo principal del presente trabajo es explicar el impacto textual y receptivo de la censura teatral en las diferentes traducciones de este texto presentadas a revisión estatal. Para llevar a cabo este estudio, se han consultado diversos expedientes e informes a disposición en el Archivo General de la Administración, así como reseñas periodísticas de la época y libretos de nuevas reposiciones. Mediante este análisis se pretende confirmar el enorme grado de influencia que la institución de censura del, en ese momento, convaleciente régimen franquista aún ejercía sobre obras que pudieran subvertir la moral nacional-católica impuesta por el estado.

Palabras clave: Mart Crowley, *Los chicos de la banda*, Censura teatral, Estudios queer, Estudios de censura

Abstract: Mart Crowley's opera prima *The Boys in the Band*, staged in 1975 in Spain, is regarded as the first direct representation of male homosexuality in Spanish Francoist stages. The main aim of this essay is to expose the textual and receptive impact of Spanish theatre censorship in the different translations presented to state reviewing. In order to do that, we have consulted sources such as the censorial files found at the General Archive of the Spanish Administration, press reviews of the moment and contemporary, translated scripts of the play. Throughout this analysis, we are to confirm the high degree of influence that later Fracoism's censorial institution still exercised on plays whose subversive ideas could damage the state's Christian-Fascist morality.

Keywords: Mart Crowley, *The Boys in the Band*, Theatre censorship, Queer Studies, Censorship Studies

INTRODUCCIÓN

El daño que la censura franquista infligió a la ficción, la poesía, el teatro, la prensa, el cine y la radio en España en el siglo XX es sin duda conocido por gran parte de la academia española. Durante más de cuarenta años, los autores no solo fueron obligados a cumplir con ciertas restricciones literarias, sino que además se les impidió acceder a las obras de muchos otros autores extranjeros contemporáneos (e incluso clásicos). Este tipo de censura, según cuenta Catherine O'Leary, fue

> normalmente de corte político y moral, a veces incluso religiosa, o una combinación de las tres. Muchos factores influenciaban las decisiones del censor y la severidad con la que esta censura era aplicada, incluyendo consideraciones en base al género de la obra, la notoriedad del autor, el contexto político y moral y los lectores/audiencia prospectiva de dicha obra. (2016: 7)

No obstante, los últimos años del régimen se han definido tradicionalmente en términos de "flexibilidad", especialmente en el teatro, pues aparentemente la gran mayoría de obras fueron censuradas alterando únicamente el lenguaje que los censores consideraron indecoroso (palabras malsonantes, la representación de relaciones sexuales, etc.). Esta flexibilidad, sin embargo, no estuvo presente en las versiones en español de la obra maestra de Mart Crowley, *The Boys in the Band* (1968), drama de gran éxito en los escenarios estadounidenses y británicos y que fue finalmente estrenado en España en 1975, siete años después de su aparición en Estados Unidos. La obra que llegó a España fue algo diferente a la creada por Crowley, con grandes cambios a nivel temático que incluso afectaron la propia narrativa. Así pues, este artículo pretende decodificar, analizar y evaluar la influencia histórica de esta obra en el teatro *queer* en España. Para ello, se han analizado los documentos relativos a la censura de los libretos de esta obra encontrados en el Archivo General de la Administración (AGA), en Alcalá de Henares (Madrid), los cuales son de gran importancia debido a los datos que contienen (el texto censurado, informes de los censores y otros documentos relacionados con el procesamiento burocrático del texto). El análisis de estos documentos combinado con la lectura crítica de las reseñas de prensa de la época, prueba cómo la censura franquista consiguió manipular la recepción de un texto potencialmente subversivo para el régimen (en términos de representación de las lógicas *queer*), moldeándolo con el objetivo de validar la ideología franquista frente a las sexualidades no normativas.

Uno de los aspectos más representativos relativo a la recepción académica de esta obra en el marco de los estudios de censura reside en el hecho de que, a pesar de su importancia para la historia del teatro, la crítica literaria española —incluso en el campo de los estudios *queer*— ha ignorado mayoritariamente su análisis durante los

últimos cuarenta años. Uno de los motivos que explicarían el silencio alrededor de esta obra podría tener relación con el hecho de que los estudios de censura franquista no tendieron al análisis del teatro durante los primeros años de estudio (ni en obras españolas ni en extranjeras). Si bien es cierto que se han realizado un gran número de estudios en cuanto al teatro español de finales de los 1960 y principios de los 1970 —incluso antes de que se abrieran los archivos del AGA al público—, no es hasta finales de los 1990 y principios de los 2000 cuando comienza a aparecer un corpus sustancial dedicado a la censura en el teatro (con investigaciones firmadas por Berta Muñoz Cáliz, Catherine O'Leary o Diego Santos Sánchez, por mencionar algunas fuentes). Así pues, si ya se muestra difícil la recopilación de un corpus histórico de crítica académica sobre la censura nacional de obras teatrales, aquella centrada específicamente en la homosexualidad es literalmente inexistente. Actualmente no existe ningún manual de referencia o monográfico dedicado a este aspecto en particular de la censura franquista. Sin embargo, sí que existen numerosos artículos cuyo objetivo principal es el análisis de las traducciones de obras teatrales (entre las que se encuentran obras con contenido *queer*). Estos textos forman parte del proyecto TraCe (Traducciones Censuradas). En este sentido, este artículo hará uso de la investigación realizada por Raquel Merino Álvarez, quien ha hecho un trabajo admirable a la hora de cartografiar muchos de los archivos del AGA sobre teatro *queer*. En particular, uno de ellos, el cual trata específicamente la obra de *Los chicos de la banda*, se ha de resaltar, pues aparte de servir de inspiración para este ensayo, constituye la primera mención académica a la manipulación de esta obra por la censura del régimen. El análisis de la recepción de esta obra requiere también de la exploración de las distintas críticas en prensa (tanto de aquellas realizadas en 1975 como de las del 2004), pues estas nos proveen datos de gran relevancia en cuanto a la importancia psicosocial que tuvo la censura en la mentalidad española de ambas épocas.

En lo referido a la metodología empleada en este análisis, este texto comenzará abordando brevemente la conceptualización teórica de la censura teatral franquista, explorando los diferentes estadios y políticas que fueron desarrolladas a lo largo de los cuarenta años de régimen. Se comentarán, por tanto, los aspectos estructurales que vehiculaban la censura teatral en términos legales y el modo en el que esta ha sido analizada desde marcos culturales. Tras introducir la obra en cuestión (*Los chicos de la banda*), comentando su recepción en Estados Unidos y su importancia en términos socioculturales, se analizarán los documentos encontrados en el AGA, haciendo hincapié en los datados en 1970. En este expediente se incluyen un texto y una traducción que jamás llegaron a ver la luz debido al veto de los censores. Así, se procederá a un estudio estructural de los datos encontrados, diferenciando el tipo de traducciones llevadas a cabo y los cambios que experimentaron. Este análisis se verá

apoyado por los informes de los propios censores, del productor y del traductor de la obra, que encontramos en los archivos recabados y darán luz a los motivos por los que la traducción original de la obra fue alterada. Seguidamente, se abordará la versión de 1975, la cual sí que llegó a escenificarse. En este caso, y debido a la poca información encontrada en el expediente (únicamente el texto con tachaduras), al análisis estructural lo acompañará un comentario sobre las diferentes reseñas en prensa que aparecieron en la época. Finalmente, una última sección estará dedicada al análisis de nuevas versiones, exponiendo la influencia "post-mortem" de la censura en traducciones contemporáneas de la obra.

CENSURA, HOMOSEXUALIDAD Y TEATRO

Antes de profundizar en el modo en el que la censura afectó a las distintas versiones de *The Boys in the Band*, sería conveniente contextualizar resumidamente el sistema de censura desarrollado por el régimen y, particularmente, cómo afectó a la temática *queer* en obras de teatro. En este sentido, resulta necesario definir el término censura literaria/teatral en el contexto de un escenario dictatorial. En *Letricidio Español. Censura y novela durante el franquismo* (2014), ensayo extensivo sobre cómo la censura franquista influyó en el canon español contemporáneo, Fernando Larraz distingue dos tipos de definiciones para la censura:

> Una definición que, por excesivamente amplia, no nos debe valer en este estudio es la que entiende por censura cualquier forma de presión social sobre el escritor literario como consecuencia de la dialéctica establecida entre los distintos grupos y actores sociales que, en última instancia, puede llegar a suponer un condicionante sobre lo que se escribe y publica.... Aquella definición amplia puede llevar a la falaz conclusión de que cualquier espacio cultural está sometido a diversos mecanismos censorios equiparables a la censura gubernativa: un editor que decide no publicar un texto que se le haya presentado y que no concuerda con las líneas ideológicas de su sello o con su política editorial estaría ejerciendo la censura; también lo haría una masa social cuyos gustos condenan a un determinado patrón literario al ostracismo.... Otra acepción más estricta, que es la que aquí interesa, se relaciona con Estados totalitarios y autoritarios.... Al hablar de censura editorial en este segundo sentido apuntamos a una restricción administrativa e institucionalizada de la libertad de expresión como medio de impedir la diversificación de discursos políticos, morales, religiosos, etcétera. (2014: 21-22)

Pese a que Larraz se refiere únicamente a la producción escrita, esta misma definición se puede aplicar también al mundo del teatro, pues, al igual que en el campo editorial, el régimen construyó diferentes instituciones administrativas para controlar los

escenarios españoles (por ejemplo, la Comisaría General de Teatros Nacionales y Municipales o la Junta Nacional de Teatros y Conciertos) a la vez que desarrolló un sistema legal que tenía como objetivo legitimar el acto de censura (ejemplo claro sería la "Ley de prensa" de 1938)[1]. Así pues, como sugiere Larraz, el objetivo ideológico del franquismo era desintegrar la esfera de debate que escapaba de su control, comúnmente conocida como "opinión pública, en la que los individuos participan con diferentes discursos (teatrales y literarios entre ellos)" (2014: 23). Así, para el régimen de Franco, esto solo podría llevarse a cabo con la creación de un aparato institucional operado por el Estado en el que la censura, junto con la purga de librerías o el control de los libros importados de otros países, era un elemento esencial (2014: 23).

En lo que concierne al tema principal de este texto, un componente a resaltar sería la fecha de 1964, año en el que comenzaron a aplicarse al teatro las *Normas de Censura Cinematográfica*. Esta fecha emerge como una de las más destacadas debido a que representa el primer intento de crear una fachada liberal y legal de la censura teatral con el objetivo de blanquear las actividades censoras. Previamente, las autoridades franquistas habían investigado celosamente obras nacionales y traducidas sin formalización burocrática por parte del Estado. Por un lado, si los censores editoriales solo necesitaban rellenar un formulario escueto (preguntas simples sobre el potencial daño de la obra al régimen, la Iglesia o los valores asociados además de una nota sobre con el resumen y la valoración del texto), el nivel de detalle aumentaba notablemente en los formularios para obras escénicas[2]. Por otro lado, se ha de subrayar la cantidad de poder informal que los censores habían disfrutado hasta ese año, pues al no existir procedimientos internos para definir la evaluación y al existir un número muy limitado de censores por obra —normalmente tres—, la junta de censura había gozado de una flexibilidad absoluta a la hora de decidir qué obras debían ser puestas en escena (Muñoz Cáliz, 2007: 87). Estos revisores, además, no pertenecían a ninguna élite formada en artes escénicas o artísticas, sino que eran, más bien, "o funcionarios que trabajaban directamente en el ministerio, o miembros eclesiárquicos, quienes representaban la integridad espiritual del país" (Elices, 2015: 215, mi traducción). Las

[1] BOE núm. 549, de 23- IV -1938 y BOE núm. 550 de 24-IV-1938.

[2] Sobre los nuevos informes que encontramos en esta época, Muñoz Cáliz comenta que:

> Hasta 1963 estos impresos apenas varían, y los apartados de que constan son, en primer lugar, una 'Breve exposición del argumento', a la que sigue un epígrafe titulado 'Tesis', en el que debían comentar el supuesto *mensaje* de la obra en cuestión; dos apartados dedicados a valorarla estéticamente: 'Valor puramente literario' y 'Valor teatral'; otros dos que inciden en aquellos aspectos que más parecen preocupar a los censores: 'Matiz político' y 'Matiz religioso', y un epígrafe destinado a recoger la valoración general de la obra: 'Juicio general que merece al Censor'. Seguidamente, debían detallar las páginas en las que se realizarían 'Tachaduras' y 'Correcciones', además de responder a cuestiones como: '¿Se juzga tolerable o recomendable para menores?'; '¿Qué modificaciones cabría introducir para autorizar, en su caso, la representación, en el supuesto de que la obra acusase deficiencias: de tipo político, social o moral, siempre que su valor literario lo aconseje?', y '¿En qué lugares de la obra y en qué sentido habrían de introducirse esas modificaciones?'. Finalmente, hay un apartado denominado 'Otras observaciones del Censor', seguido de la fecha y la firma del censor (2007: 87).

reformas llevadas a cabo a mediados de los años 1960 por el ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga, supusieron la regularización y la profesionalización parciales de estas actividades. Entre estas reformas se encuentra la implantación de una serie de normas a seguir por los censores de cine y teatro cuyo fin no era el de flexibilizar los contenidos que sobrepasaban el veto, sino, como apunta Muñoz Cáliz, proveer al estado con un documento legal que justificara la prohibición de la obra (2005: 137-39). Además, miembros procedentes de otras élites franquistas entraron en los nuevos comités.

En lo referido a estas regulaciones, estas no solo proporcionaban un soporte legal a las actividades censoras que ya se habían estado practicando durante treinta años, sino que también implementaron un código de prácticas. Así, los censores se verían obligados a partir de ese momento a justificar sus decisiones de acuerdo con la regulación. Este documento distingue entre dos tipos de direcciones: las "Generales" y las "De Aplicación". En cuanto a las "generales", pese a la gran cantidad, en lo que concierne a este texto y a la censura de *Los chicos de la banda*, habría que remarcar las primeras tres, las cuales indicaban que:

> cada obra habría de juzgarse de modo unitario, no atendiendo a escenas sueltas, y se dice que, en caso de que la obra en su conjunto se considerase 'gravemente peligrosa', se prohibiría 'antes que autorizarla con alteraciones o supresiones que la modifiquen en manera sustancial' [y también] 'pero nunca como justificable o apetecible, ni de manera que suscite simpatía o despierte deseo de imitación'; por el contrario, la obra 'debe conducir lógicamente a una reprobación del mal'. En caso de reflejarse una conducta reprobable, 'deberá hacerse de forma que ésta no aparezca ante el espectador como objetivamente justificada', aunque no se prohíbe su presentación (Muñoz Cáliz, 2005: 137)

En cuanto a las específicas, habría que subrayar dos de ellas, las cuales fueron las causantes de gran parte de la censura que, como veremos más adelante, fue acometida en la obra: la número 9 y la 12. La número 9 prohibía "la presencia de perversiones sexuales". La número 12, por su parte, controlaba "las expresiones coloquiales y escenas íntimas" (Muñoz Cáliz, 2005: 138). La mera descripción de estas reglas ya pone de manifiesto las posibles contradicciones desarrolladas por el propio sistema, pues si bien por un lado formalizaban y otorgaban legalidad al aparato censor por medio de un canon a seguir por los revisores, por otro permitían que el control del contenido pudiera adaptar los criterios al interés político de cada censor.

A la hora de lidiar con la censura en España, se ha de tener en consideración un poderoso instrumento sociocultural que, junto con los organismos y actividades legales

ya mencionadas, influenció la creación de productos culturales y sus traducciones al español: la autocensura. Como indica Manuel Abellán:

> [el término se refiere a] las medidas previsoras que, consciente o inconscientemente, un escritor adopta con el propósito de eludir la eventual reacción o repulsa que su texto pueda provocar en todos o algunos de los grupos o cuerpos del Estado facultados para imponerle supresiones o modificaciones con su consentimiento o sin él (1982: 169)

En lo referido a la traducción, esta definición se podría aplicar de la misma manera. Los traductores de cualquier ámbito debían tener en cuenta estas reglas y adaptar sus traducciones para que su texto pudiera tener el visto bueno de la censura. De lo contrario, y pese a ser una obra procedente de una tradición extranjera, las ideas subversivas inherentes al texto correrían el peligro de contaminar a la psique española. Abellán también distingue entre autocensura explícita, consciente e inconsciente. En este texto se analizarán las dos primeras. Por una parte, la autocensura explícita se define como aquella modificación o supresión generada por el productor del texto la cual es negociada y aceptada por el aparato censor (Abellán, 1982: 175). En este sentido, los archivos que encontramos en el AGA se encuentran repletos de expedientes con documentos ya censurados, llenos de palabras o incluso secciones marcadas cuyo objetivo sería facilitar el visto bueno de los censores en una nueva revisión. La autocensura consciente, por otro lado, se refiere a aquellas modificaciones llevadas a cabo antes del propio proceso censor, siendo el traductor consciente de la imposibilidad de que la representación de dicho contenido vaya a ser aceptada por los revisores (Abellán, 1982: 178). El daño generado por esta autocensura voluntaria es, en muchas ocasiones, incluso de mayor envergadura que la censura externa y regulada, dado que muestra el éxito del régimen en su intento de forzar al propio individuo a vigilar el tipo de contenido ideológico producido por él mismo. De esta manera, la política de la censura no solo limitaba contenidos, sino que inspiraba la auto represión del individuo al crear cualquier contenido artístico. Como resultado, el control del Estado se invisibiliza y, a la vez, consigue su objetivo principal de mantener la hegemonía ideológica en la esfera de debate público.

Asimismo, se habría de mencionar otro de los aspectos más importantes a la hora de hablar del proceso censor y la recepción de *Los chicos de la banda* y este es su condición de texto traducido. Para lidiar con el canon y su relación con las obras originariamente en español y las traducidas, es interesante poner de manifiesto la perspectiva tradicional de la academia en lo referido a las traducciones, la cual, como se podrá observar en los comentarios de los censores, influenció la censura tardofranquista. Por el mero funcionalismo del nacionalismo inherente al concepto de literatura nacional, las obras traducidas, incluso aquellas de gran influencia a nivel

europeo u occidental, jamás han formado parte del canon. Sin embargo, su existencia sí que ha tenido una notable influencia en el desarrollo de debates sociales, éticos, filosóficos o estéticos en la población de la misma manera en la que lo han hecho los autores nacionales. Como ejemplo se podría mencionar la obra de *¡Adúltera!* (1873), traducción de *Madame Bovary*, de Gustav Flaubert, llevada a cabo por Amancio Peratoner, y que trajo a España temas característicos del Realismo Europeo como la represión psicosocial de la religión o la problemática del control de la sexualidad de la mujer dentro del paradigma occidental de moralidad. A pesar de lo innovador de estos temas para la época, la obra que ha quedado como canónica fue la versión española de la misma obra, *La Regenta*, de Leopoldo Alas Clarín, la cual fue publicada diez años después de la traducción de Peratoner. Sería inútil especular si *La Regenta* hubiera podido ser escrita sin la existencia del texto de Peratoner o si la influencia de este texto en la sociedad fue mayor que el texto de Clarín; sin embargo, su exclusión del canon está sin duda motivada por el hecho de que Peratoner no era el autor original de la obra, sino simplemente el traductor.

La significancia de este episodio indica cómo la literatura traducida ha sido normalmente considerada como algo externo a la episteme nacional (con mayor o menor relación con el contexto internacional que la rodeaba), un componente ideológico que, particularmente tras el periodo de apertura, los censores del franquismo reprodujeron en su control. Las consecuencias de esta perspectiva sobre la censura de obras traducidas son evidentes: las traducciones, aunque procesadas administrativamente de la misma manera que los textos autóctonos, fueron consideradas menos dañinas que estos y, por tanto, era más probable que fueran aceptadas (Merino, 2007: 245). Tal y como lo describe Merino: "El hecho de que la acción en los dramas extranjeros ocurriera fuera de España, o que las costumbres expuestas pudieran achacarse a ciudadanos de otros países pesaba como argumento a favor de la autorización" (244). Sin duda, existe un gran número de ejemplos de novelas, obras de teatro y antologías poéticas que consiguieron pasar la censura sin ningún tipo de recorte o adaptación. En el mundo escénico no fue extraña la representación de obras de Bertold Brecht o Arthur Miller, autores reconocidos por su temática anti totalitarista, y cuyas obras no fueron consideradas como problemáticas para los censores.

Irónicamente, y centrándonos en teatro traducido con temática homosexual, los productores con la intención de escenificar obras extranjeras con este ethos no tuvieron tanta suerte a la hora de evitar el control de los revisores. Si bien es cierto que, a partir de los años sesenta, las políticas censoras fueron más tolerantes, la legitimidad de Franco dependía de la aceptación social de los valores católicos, valores en los que la heteronormatividad configuraba sin duda un pilar fundamental. De nuevo, una nueva contradicción surgía en el seno de los organismos de control del

Estado. Por un lado, España debía venderse como un país que abrazaba los valores liberales, por lo que la prohibición de textos literarios o escénicos con éxito en el extranjero podría ser vista como un problema a la hora de disfrazar el régimen. De esta manera, el aparato censor dio con una solución que podría satisfacer tanto a las facciones aperturistas como a las más conservadoras: la manipulación del texto con el objetivo de que toda disidencia sexual quedara invisibilizada. Esto puede ser fácilmente demostrable echando un breve vistazo a la gran cantidad expedientes de obras con esta temática se conservan en el AGA. Adaptaciones censuradas como las de *Té y Simpatía* (1953), de Robert Anderson, *Ejercicio a cinco manos* (1958), de Peter Shaffer, o *La historia del zoo* (1958), de Edward Albee, dejaron un panorama teatral en el que las sexualidades no normativas no eran discutidas en ningún momento. Quizás una de las pruebas más claras puede observarse en las muchas reseñas de la escenificación de *Los chicos de la banda* de Artime y Azpilicueta, pues todas ellas la denominan "la primera obra de teatro homosexual representada en España".

A raíz de este breve marco histórico y teórico sobre la censura y su relación con el teatro gay traducido, se puede observar un marco general que retrata el tipo de aparato censor con el que los productores de *Los chicos de la banda* tuvieron que lidiar. En muchos casos, la censura de finales del franquismo parece haberse convertido en un mecanismo cuyo objetivo principal era el de mantener ideológicamente las estructuras de poder del régimen, tanto a nivel doméstico como internacional. Aunque, como hemos visto, la censura fue mucho más flexible en sus últimas etapas, algunas temáticas no toleradas por la ideología hegemónica aún sufrieron una tremenda supervisión, particularmente aquellas que trataban temas relativos a la homosexualidad o a visiones de género en conflicto con la promovida por el nacionalcatolicismo. Aun así, observamos cómo obras que representaban una temática gay, aunque con muchas modificaciones, acabaron viéndose en los escenarios españoles. Según Merino, el tema de la homosexualidad estaba absolutamente presente en los teatros españoles durante los sesenta (2007: 243). Este hecho hace de la prohibición de *Los chicos de la banda* una *rara avis* en la historia de la censura, pues la distancia geográfica de la historia y el gran éxito que tuvo la obra en escenarios americanos podría haber sido motivo suficiente para aprobarla con modificaciones (como ocurrió con las obras americanas ya citadas). En este sentido, y como se demostrará en las siguientes páginas, el caso español de *Los chicos de la banda* representa un punto de ruptura en las políticas llevadas a cabo por la maquinaria censora.

LOS CHICOS EN CONTEXTO

Antes de observar cómo la censura manipuló esta obra, se deberían introducir los temas que hacen de eje vertebrador de este trabajo de Crowley, haciendo énfasis en la recepción de la crítica en Estados Unidos. *The Boys in the Band* dramatiza la historia de ocho hombres gais celebrando una desastrosa fiesta de cumpleaños para uno de ellos. Si bien al principio de la obra, la audiencia/lectores pueden observar la buena relación entre los protagonistas, el avance desvelará la extraña relación pasivo-agresiva entre ellos, especialmente tras la aparición de un invitado aparentemente heterosexual no deseado, Alan. Así, los personajes de Crowley acaban narrando sus propias experiencias, perspectivas y prejuicios sobre su sexualidad y la sociedad que los rechaza, añadiendo un tono melodramático a lo que la audiencia supone una comedia. A pesar de su poca relevancia en España (la franquista y la actual), la obra fue aclamada en su estreno en Broadway en 1968 y obtuvo críticas muy positivas por parte de los comentaristas de teatro de la época.

En términos académicos, se considera que *The Boys in the Band* representa un puente entre la auto representación *queer* tradicional de Estados Unidos y la nueva mentalidad anti normativa surgida a raíz de las protestas de Stonewall y Compton (Costa, 2013, 7). Por una parte, la obra presenta una visión innovadora (para la época) de la representación del sujeto homosexual masculino, quien muestra abiertamente su sexualidad. Esta perspectiva no se encuentra en producciones teatrales previas en el contexto estadounidense, en las que el sujeto gay tendía a ser demonizado y patologizado y cuyas preferencias sexuales nunca acababan materializándose en una identidad autoconsciente. Este sujeto tendía a ser considerado un villano con problemas psiquiátricos, siendo su preferencia sexual uno de los catalizadores de su "locura" (como en el caso de *Cat on a Hot Tin Roof*, de Tennessee Williams). Los personajes de Crowley son, no obstante, muy distintos a este arquetipo. Estos, aunque alienados hasta cierto punto por la patologización social de su sexualidad, abrazan personalidades diferentes y más complejas en un intento realista de contestar las presunciones generalizadas de lo homosexual que habían sido transmitidas por la narrativa cultural de principios y mediados del siglo XX. Así, la audiencia observa las diferentes identidades que estos personajes performan, promoviendo una concepción de la cultura gay mucho más amplia. Su discurso, al menos en círculos de seguridad en los que todos los integrantes pertenecen al mismo grupo desfavorecido, auto reconoce su validez como sujetos dentro del sistema. Pese a que, históricamente, esta obra haya sido analizada de forma negativa desde los estudios LGTBIQ, pues, ciertamente, nos muestra unos personajes gais que no solo se odian a sí mismos, sino que, además, se muestran en su momento más patético, casi rogando por su aceptación dentro del sistema. Esta puede entenderse como una representación en contra de la heteronormatividad del Estado, mostrando con cierto realismo sujetos que

anteriormente no eran representados como seres humanos funcionales. Coincido, por tanto, con la crítica que hace Francisco Costa al analizar esta obra desde la teoría queer, encontrando su potencial subversivo en el modo en el que esta retrató el contexto sociopolítico gay pre-Stonewall. Para él, la psicología de estos personajes es dependiente del sistema heteronormativo que están obligados a habitar, y redefine la identidad gay del momento (2013: 28).

La crítica (no gay) de la época reflejó el realismo contextual inherente a la obra. En palabras del crítico Clive Barnes:

> The play, which opened last night at Theater Four, is by far the frankest treatment of homosexuality I have ever seen on the stage. We are a long way from 'Tea and Sympathy' here. The point is that this is not a play about a homosexual, but a play that takes the homosexual milieu, and the homosexual way of life, totally for granted and uses this as a valid basis of human experience.... The power of the play is the way in which it remorselessly peels away the pretensions of its characters and reveals a pessimism so uncompromising in its honesty that it becomes in itself an affirmation of life. (1968: 48)

Las afirmaciones de Barnes no fueron una perspectiva aislada. En términos generales, las reseñas en la prensa americana abordaban *The Boys in the Band* como una obra novedosa no solo por su retrato directo e interseccional de la homosexualidad sino también por su crítica a los numerosos instrumentos empleados por el sistema para justificar la cultura de la homofobia. Exploraciones más contemporáneas a esta obra son, no obstante, mucho más críticas con estos aspectos, especialmente en lo relativo a su representación de la subjetividad gay. Si bien es cierto que la imagen presentada por Crowley refleja una progresión en cuanto a la negatividad con la que se retrataba la homosexualidad tradicionalmente, los personajes de Crowley se visualizan como nuevos estereotipos de gay. Así, Emory se concibe como el "afeminado", Hank como el hombre casado que finalmente acepta su condición, Michael como la quintaesencia del gay que se odia a sí mismo, etc. En este sentido, la obra esencializa la experiencia gay reduciéndola a nueve arquetipos. Otro ataque realizado a esta obra podría ser el de su representación de la psique queer como autoreprimida. Pese a que los personajes encuentran modos de empoderarse en su condición sexual, la idea de represión y alienación sexual está permanentemente presente durante toda la obra. De este modo, el discurso de los personajes es siempre elaborado bajo la premisa de que su libertad está absolutamente cohibida por la sociedad. El propio escenario opera como símbolo de esta falta de libertad, pues los protagonistas solo pueden mantenerse rebeldes e, incluso, reivindicativos dentro del apartamento de Michael, el único lugar donde pueden celebrar el cumpleaños de Emory. En este sentido, el aspecto más

controvertido de la obra es la perspectiva que refleja en lo relativo a la heteronormatividad y sus relaciones de poder con sujetos no normativos. El modelo de felicidad y éxito al que se adhieren Michael y sus amigos depende por completo de los mismos patrones en los que se basa el modelo de poder heterosexual cisgénero. Si bien es cierto que reivindican su derecho a existir como sujetos homosexuales, su objetivo final es recrear situaciones y modelos relacionales heteronormativos (a excepción de Larry y Hank, quienes acaban adaptando unas lógicas poliamorosas). Como resultado de este criticismo posterior, grupos LGTBIQ post-Stonewall comenzaron a rechazar las ideas inherentes a esta obra, pues les convertían en sujetos dependientes de la aceptación del sistema a la vez que asimilaban las éticas de poder del propio capitalismo heteropatriarcal. Como establecía el crítico cultural español Shangay Lilly:

> [Entre la representación teatral y la película] ocurrieron las revueltas de Stonewall (fecha que se celebra en el Orgullo Gay) y los gais habían pasado de aspirar a una caritativa compasión a exigir la auto-estima que el Orgullo predicaba. Para entonces Los chicos de la banda ya había adquirido cierto tufo de tío-tomismo (termino derivado de la novela La cabaña del tío Tom en la que los negros son serviles y niegan su cultura asimilando la de los blancos para complacerles, en el caso del tío Tom llegando a traicionar a su grupo para colaborar con el opresor) y tanto la obra como la película quedaron desfasadas con su tono de auto-desprecio, caricatura y ridiculización, algo que la comunidad ya no aceptaba como visibilidad ni tolerancia. A pesar de ese fondo avergonzado o confesional, más propio de otros tiempos, tanto la obra como la película fueron muy relevantes y polémicas, representando una nueva actitud hacia nuestros derechos. (2014)

Estas últimas frases son de especial relevancia. La obra representaba el cambio y, en muchos sentidos, parte de la psique gay del momento (al menos para Crowley). Su valor residía en su habilidad para proporcionar una representación directa de lo que hasta ese momento había sido un colectivo invisibilizado. En los siguientes párrafos se verá el modo en el que la censura y la crítica española de la época compartían o diferían de esta perspectiva, y cómo, pese a que la obra fue vista de forma similar a la perspectiva norteamericana por algunos censores, la mayoría de ellos promovieron una idea mucho más perversa de la obra.

LOS CHICOS PROHIBIDOS

Centrándonos ahora en los documentos encontrados en el AGA el más antiguo (expediente 267/70) corresponde a una traducción del dramaturgo Jaime Salom y contiene una gran cantidad de documentación relativa al proceso de censura y a las

causas que finalmente llevaron a su prohibición. En esta carpeta encontramos dos versiones distintas del texto[3]: la traducción original y una revisada creada tras la primera prohibición. Además, existen informes de los censores para ambos textos y, finalmente, un escrito del propio traductor dando una interpretación de la obra que tenía como objetivo convencer a los censores de las características "educativas" que tendría la escenificación de la obra de Crowley. Gracias a la investigación de Merino, podemos recrear el complejo proceso burocrático sufrido por el texto:

> 22 de junio de 1970 Andrés de Kramer solicita permiso de representación para el Teatro Beatriz. Versión de la obra: Jaime Salom.
>
> 30 de junio de 1970 Sesión de la Junta de Censura. Se aplica la norma 9, 1ª para denegar el permiso.
>
> 24 de julio de 1970 Se presenta recurso contra el dictamen de prohibición.[con el renvío de una nueva versión]
>
> 27 de octubre de 1970 Se ratifica la Prohibición en Pleno. Votan 10 vocales la prohibición, 8 la autorización, y 5 se decantan por la autorización con tachaduras.
>
> 12 de mayo de 1972 Solicitud de revisión de expediente y de autorización.
>
> 19 de mayo de 1972 Revisado. Ratificada la prohibición. (2007: 265)

Los documentos encontrados en este archivo son de gran relevancia para el análisis por dos motivos: en primer lugar, configuran un ejemplo de cómo y por qué los censores (y el traductor) manipularon el texto de destino a expensas de la fidelidad teatral; en segundo lugar, nos ofrece información sobre las dialécticas del propio proceso de censura y el modo en el que este puede haber alterado la visión de la obra en la época.

En cuanto al primer punto, el análisis de la obra de Salom ofrece datos de gran interés. Uno de los aspectos más llamativos de TT1 es la propia literariedad semántica de la traducción. Como se ha indicado anteriormente, la autocensura de los productores de textos tendía a que se presentaran manuscritos ya adaptados a los parámetros del censor para así facilitar el proceso de revisión y la aceptación por parte de la junta. Esta estrategia era, además, bastante recurrente en el teatro, un campo en el que los productores teatrales estaban obligados a preparar horarios y fechas de representación y atrezo para el escenario antes de presentar el texto a censura (por tanto, forzándoles a presentar textos fácilmente aceptables para no perder el dinero invertido). La primera versión de Salom, no obstante, se mantuvo sin apenas

[3] De ahora en adelante referidos como TT1 y TT2

modificaciones notables a nivel semántico. Un ejemplo claro es la traducción de términos malsonantes, palabras que los censores tendían a tachar y prohibir cuando evaluaban sus textos. En el texto de Salom encontramos múltiples referencias a palabras como "mierda" (68,61,48,17), "maricón" (16, 37, 55), o "coño" (10, 66), las cuales fueron tachadas bajo el amparo de la regla 12. Además, aspectos como la vinculación de la experiencia homosexual con el cristianismo o la feminización de personajes se mantiene de la misma manera que en la versión original de Crowley. Más notablemente, referencias explicitas a la homosexualidad, la prostitución y cualquier actividad no heteronormativa son traducidas sin ningún tipo de adaptación a los cánones ideológicos del franquismo. Ejemplos evidentes de estas temáticas se encuentran en la conversación entre el protagonista, Michael, dos amigos y un trabajador sexual:

MICHAEL- (To EMORY-) How much did you pay for him?	MICHAEL- (A EMORY) ¿Cuánto has pagado por eso?
EMORY- He was a steal.	EMORY- Barato. Era un saldo.
MICHAEL- He's a ham sandwich-fifty cents any time of the day or night. (Crosses to bar via below coffee table.) (DONALD rises, crosses to Left table with plate.)	MICHAEL- Pues todavía es caro. ¡Qué tipo!
HAROLD- King of the Pig People.	HAROLD- Y tú, ¡qué cerdo!
(…)	(…)
COWBOY- I'm not a steal. I cost twenty dollars. (DONALD returns to stool. BERNARD returns his Plate to EMORY). (1970: 862)	VAQUERO- ¡ No soy un saldo! Me han dado veinte dólares para que viniera. (1970: 38)

Como se puede observar, este diálogo hace referencia a conceptos e ideas que el ideario del franquismo no reconocía como suyos ni toleraba en el espacio de discurso público, como lo son las referencias a la prostitución y a la normalización de comportamientos sexuales entre dos personas con la misma identidad de género. Con la excepción de un par de frases, la primera versión de Salom reproduce fielmente la "*homosexual milieu*" aclamada por Barnes.

La transgresión moral de la traducción de Salom estaba casi irremediablemente condenada a su, por lo menos, modificación, a pesar de la ética liberal que presumía de haber colonizado el aparato censor. Esto lo ratifican los censores, quienes marcaron o tacharon los elementos mencionados anteriormente, además de dejar por escrito en sus informes la inmoralidad del texto. Los tres censores encargados de la evaluación fueron Florentino Soria Heredia ("Sr. Soria"), en ese momento presidente de la Filmoteca Española; el padre Jesús Cea Buján ("Rvdo. P. Cea"); y Vicente Amadeo Martínez Ruiz ("Sr. Martínez Ruiz"). Los tres defendieron la prohibición de la obra. Las razones por las que el texto fue censurado por completo son de gran significancia, pues demuestran la divergencia española con la interpretación americana. Soria entiende el argumento de la siguiente manera:

> Si el fondo de la obra puede considerarse positiva para llegar a estas conclusiones se hace a través de un cuadro de una gran crudeza, *verdaderamente escandaloso*, con el detallado comportamiento de todos y cada uno de los homosexuales. La norma es contundente y prohíbe la presentación de las perversiones sexuales como eje de la trama. (Norma 9, 1ª). (Anexo 1, mi cursiva)

Cea comenta que:

> El fin no justifica los medios. El fin que se pretende, al parecer, en esta pieza es presentar un sentimiento de lástima entre los espectadores hacia unos seres hundidos en el homosexualismo, pero para ello se vale de el medio: *desde que se levanta el telón hasta el final la escena está absorbida totalmente por homosexuales, con sus gestos, sus gritos, sus celos, etc*. La mezcla con todo este ambiente de algún sentimiento religioso hace a la obra todavía más inaceptable. Contradice la norma 9ª. (Anexo 1, mi cursiva)

Y Martínez Ruiz que:

> Una pandilla de homosexuales se reúne para celebrar el cumpleaños de uno de ellos. Alan compañero de universidad de otro de ellos, Michael, le llama este porque necesita verlo. Cuando llega y tras presenciar sus gestos y ademanes, es obligado a participar en el "juego del amor". Alan que había roto con su esposa, llama a esta, como si se tratara de un viejo amigo, y la treta surte efecto. Alan se reconcilia con ella. *Cualquiera que sea el resultado final la obra es inviable y por supuesto escandalosa*. Norma 9, 1ª. (Anexo 1)

En primera instancia, la perspectiva de ambos podría considerarse, en parte, de acuerdo con la manifestación de Barnes de que "only the superficial (and perhaps

the suspiciously easily shocked) will see it as a pack of youngish middle-aged fairy queens shouting bitchicisms at one another down the long night" (1970: 48). Sin embargo, una mirada en profundidad a los segmentos subrayados por los censores en el texto mecanografiado reconoce la habilidad de estos para discernir ciertos componentes subversivos indirectamente alineados con la trama. Aparte de los aspectos ya indicados (palabras malsonantes y referencias explícitas al sexo pagado y a la homosexualidad), los censores remarcan los siguientes segmentos:

> MICHAEL- Señoras y señores. Acaban de comerse a Sebastián Venable.
>
> VAQUERO- ¿Comernos qué?
>
> MICHAEL- No qué, idiota, sino quién. Es un personaje de "De pronto, el verano pasado", un homosexual que fue comido vivo.
>
> VAQUERO- ¡Dios mío!
>
> HENRY- ¿Es de Edward Albee, no?
>
> MICHAEL- No, de Tennessee Williams.
>
> HENRY- Ah, sí.
>
> MICHAEL- Albee es el de "¿Quién teme a Virginia Wolf"?
>
> LARRY- Estúpido.
>
> HENRY- Eso ya lo sé. Pero creí que también había escrito la otra. (1970: 38)

Además de esto, uno de los censores (desconocemos quién de los tres) tacha un diálogo completo en el que se tratan referencias a homosexuales en el teatro americano reciente, un tipo de tachadura que estaba perfectamente justificada bajo la regla número 9. Pese a que no existe una confirmación en el informe de ninguno de los tres, el problema de los censores con estos segmentos podría residir en el hecho de que tanto Albee como Williams fueron autores con la capacidad de introducir temáticas gais en sus obras pasando desapercibidos. En Estados Unidos, se convirtieron en símbolos culturales de las élites intelectuales del movimiento LGTBIQ y, además, sus obras habían sido traducidas y estrenadas en España con mayor o menor adaptación con la intención de eliminar cualquier contenido que visualizara las identidades gais. Una recepción crítica de este argumento de *Los chicos de la banda*, incluiría en la esfera de debate público la propia problematización de la historia teatral franquista, incitando a reinterpretaciones de estas manipulaciones e, indirectamente, creando una historia del teatro gay.

Si bien TT1 se caracteriza por su gran fidelidad en términos lingüísticos al texto de Crowley, TT2 presenta unos componentes distintos. En su intento de hacer que la obra evadiera su completa censura, Salom y Kramer adjuntaron una versión adaptada de la traducción original. En esta, el traductor alteró y eliminó los aspectos más problemáticos marcados por los censores en la primera revisión —un ejemplo claro de la autocensura explícita que indicaba Abellán. De este modo, la mayoría de palabras malsonantes, referencias sexuales e intertextuales junto con cualquier idea contraria al dogma católico fueron eliminadas. Como resultado, este segundo texto nos presenta una versión de la obra de Crowley cuyas semánticas literarias difieren en gran medida del original. Si uno de los puntos más importantes de la obra era realizar una representación realista del sujeto *queer* masculino de la época (en EEUU), la versión de Salom y Kramer carece de los componentes lingüísticos y poéticos que en gran medida vehiculan la obra y el desarrollo de la psicología de cada personaje.

Con el objetivo de asegurar la escenificación de la obra, Salom incluyó en esta nueva versión un prólogo crítico destinado a los revisores[4]. Este texto es de gran relevancia a la hora de entender los motivos ideológicos que vehiculaban la aceptación o prohibición de un texto y los recursos creados por los autores/traductores/productores para modificar la interpretación de las obras:

> existen [temas] que sin ser inmorales (sino todo lo contrario) ni escabrosos, ni siquiera eróticos, hieren —un poco, un mucho farisaicamente— la piel de nuestra sensibilidad, tan endurecida por otra parte ante los problemas llamemos normales, produciéndonos, por falta de madurez y comprensión, una alergia especialmente desmesurada e injusta. […] ¿Por qué? Simplemente porque resulta más cómodo resolver de una risotada, una frase despectiva o un gesto de humor dudoso, unas cuestiones que, nos guste o no, son acuciantes para unos seres que conviven con nosotros, que colaboran en la misma coyuntura histórica, que forman parte activa de nuestra sociedad y cuya tragedia y cuyas dificultades interiores no podemos o *no deseamos* calibrar. (Anexo III, mi cursiva)

Así pues, Salom adopta en este escrito la perspectiva de la crítica estadounidense sobre la obra, pues aborda la colectividad gay como un grupo cultural cuya experiencia interna y social ha de ser tomada en cuenta para entenderla y atajarla. Para él, la obra ha de ser escenificada por representar parte de la realidad a la que se enfrenta la

[4] Según Merino, la existencia de este texto indica que los productores tenían la intención de acabar publicando el guion de la obra, y, por tanto, estaban convencidos de la viabilidad de la obra adaptada a ojos de los censores (252).

sociedad española, una realidad que hasta este punto histórico había sido silenciada y negada[5].

Sus últimas palabras, no obstante, contradicen el argumento del realismo, asegurando que el objetivo de la obra es sobre todo moralizar a la audiencia.

> *Los chicos de la banda* creo analiza de una manera objetiva, seria, moralizadora, llena de rigor pero también de caridad, —ya que no contenta con analizar las consecuencias sino también las causas, muchas de ellas evitables— con dureza pero con comprensión uno de los problemas menos tratados y no por ello menos vivos y acuciantes de la sociedad de este siglo. Ello me ha movido a adaptar a nuestro idioma y a nuestra idiosincrasia esta obra americana que juzgo importante, literaria y humanamente hablando, y por encima de todo aleccionadora. (Anexo III)[6]

Al comentar la obra en estos términos ("moralizadora", "aleccionadora"...), Salom parece alinearse con los motivos que potencialmente podrían permitir la obra a ojos de un censor. Con una terminología perteneciente al imaginario católico, Salom transforma el ethos realista de la obra en un instrumento que pueda servir para afianzar el control del estado sobre sujetos de sexualidad no normativa. Una representación tan negativa y trágica del sujeto gay auto reconocido como tal haría que aquellos de dicha condición reconsideraran la posibilidad de performar su identidad. El texto de Salom es, no obstante, muy ambiguo en este sentido (y el autor es probablemente consciente de ello), ya que en el texto no establece quién ha de ser moralizado exactamente (¿es el sujeto gay o el heterosexual cisgénero abrazado por el franquismo?), ni tampoco la causalidad del problema a debatir. Así pues, y pese a lo genérico del contenido del texto, establece una posible recepción de la obra acorde al ideario franquista, la cual, combinada con la propia censura del texto, haría que la obra revirtiera su potencial subversivo.

Al texto de Salom se le une la perspectiva de Kramer justificando la apelación:

> Motivos del recurso: 1- Que la norma 9 1ª no está directamente lesionada, ya que las consecuencias morales y humanas que se deducen del contexto argumental de dicha obra, no implican una defensa de ciertos desvíos sexuales, sino antes al contrario una clara y rotunda *lección normativa*, en primer lugar para los padres cuya incomprensión y equivocaciones de sistemas educativos causan trastornos irreparables en las vidas de sus hijos demasiado queridos; en segundo lugar, el

[5] No se ha de confundir tampoco el argumento de Salom como un argumento a favor de la liberación LGTBIQ, pues la argumentación en sí, aunque aparentemente positiva, alteriza la experiencia gay (los homosexuales son siempre *el otro*). Los homosexuales son, para él, "seres que conviven entre nosotros" y su condición, una "tragedia".

[6] El prólogo completo puede encontrarse en el Anexo III.

> texto entraña una clara repulsión manifestada por la infelicidad y constante contradicción en que viven determinados y por desgracia, frecuentes sectores en nuestra sociedad, *especialmente la americana*... que hace exclamar al terminar la sección de la segunda y última parte de la obra, un auténtico manifiesto en contra de la aberración expresada. 2- "la clara posición religiosa del protagonista... arrepentimiento... sincero". (Anexo 2, mi cursiva)

Esta interpretación de la obra no hace más que confirmar las intenciones de Salom. Si su texto podría tener una interpretación doble, la argumentación jurídica de Kramer establece explícitamente la manipulación semántica del libreto de Crowley, haciendo de la obra un ejemplo punitivo de lo que acontecerá a la psique del sujeto homosexual en caso de performar su identidad. La interpretación de Kramer hace referencia a otros argumentos que podrían validar la obra. Para él, el texto también representa la realidad de una cultura externa a la franquista, un reflejo de la sociología occidental, "especialmente la americana", cuya desviación liberal ha producido estos monstruos. De esta manera, Kramer pretende convencer a los censores de que la audiencia española no habría de verse identificada en los personajes sino verlos como un *otro* desviado. El discurso nacional católico se vería, por tanto, reforzado al retratar a sus competidores ideológicos como seres absolutamente corruptos (no olvidemos que los personajes, ya censurados, carecen de cualquier posible reflexión crítica). En definitiva, este expediente, con su traducción censurada y las argumentaciones de sus autores/traductores, saca a relucir los resultados perversos del proceso censor: la creación de traductores/productores forzados a censurarse a sí mismos y a hacer de instrumentos del propio poder.

A pesar de su intento, la versión de Salom y Kramer no pudo superar la segunda revisión (esta vez compuesta por dieciocho miembros) y por tanto TT2 no llegó a escenificarse[7]. Sin embargo, la crítica realizada por ambos sí que llegó a convencer a gran parte del tribunal, de modo que muchos votaron a favor de la puesta en escena de *Los chicos de la banda*. Así, encontramos comentarios como:

> Sr. Romero: El tema es duro y es mostrado objetivamente. No creo exista complacencia alguna del autor ni – morboso para el público, salvo quizás un poco en la figura de "Emory", especie de payaso del grupo. El planteamiento puede incitar a cierto público por el hecho de que se trata de un tema "tabú", pero también considero que es algo que no se debe desconocer —como no se ha desconocido el tema de la prostitución— *si se plantea, como en este caso, en forma constructiva* —algo parecido había en Té y Simpatía— sin posibilidad de morboso

[7] Según los veredictos encontrados en el expediente 267/70, diez miembros votaron a favor de la prohibición mientras que los ocho restantes votaron a favor de la aprobación.

> deleite para espectadores amantes de emociones fuertes. *La victoria del amor normal, el de Alan, es un aspecto sumamente positivo.*
>
> Sr. Aragonés: El problema de la homosexualidad es tratado con patente intención catártica. No creo que la obra anime a que espectador alguno se desvíe a bujarrón. Los que nos presenta la trama son personajes atormentados y enfermos, no viciosos o degenerados […] Todo ello me mueve a una interpretación muy flexible de la Norma 9ª, 1º, que, literalmente considerada, supondría la prohibición de la obra. E insisto en que no hay "perversión sexual", *sino naturalezas desviadas, enfermedad*.
>
> Sra. Sunyer: Creo que puede autorizarse teniendo en cuenta que el protagonista está en una sensación de culpabilidad y que acaba la obra yéndose a Misa... *solo allí, se puede encontrar quizá la respuesta...*". (Anexo II, mis cursivas)

Su crítica, como vemos, coincide en muchos puntos con la visión oficial de Kramer y Salom sobre la obra de Crowley. Por un lado, apoyan instrumentalizar la representación del homosexual como algo moralizante y afianzante del dogma católico ("La victoria del amor normal, el de Alan, es un aspecto sumamente positivo"). Además, muestran una actitud paternalista hacia la colectividad homosexual, pues en vez de entenderla como una actitud pecaminosa (y, por tanto, voluntaria), asocian su existencia a factores psiquiátricos refiriéndose a ella como una enfermedad (alienándose con concepciones de la época en Occidente en relación a la homosexualidad). Finalmente, para estos censores la aceptación de la obra se remite al uso pragmático que esta podría tener en la psique española. El contexto homofóbico que representa la obra no se eliminaría, sino que se blanquearía, ocultando al igual que haría una censura total, las intenciones de Crowley.

Irónicamente, algunos de los censores que argumentaron la prohibición de la obra la entendieron como producto realista y, por tanto, potencialmente tóxico para la hegemonía franquista. Un claro ejemplo es el comentario de Barceló:

> Aquí no se trata solo de una perversión sexual personal, sino que se presenta como modo de vida de toda una colectividad. Como un hecho sin discusiones y enfocado como de absoluta normalidad, aun cuando los personajes admitan la otra normalidad, digamos, "normal"… Simplemente, unos homosexuales, aparecen en escena viviendo la normalidad de su vida homosexual…. Todas estas consideraciones, más el peligro que hoy supone la creciente difusión de este tipo de ideas, amparadas en la necesidad de "estar al día de lo que ocurre en el mundo" hacen que la obra considerada deba ser PROHIBIDA. (Anexo II)

La perspectiva de Barceló no difiere en gran medida de la de Barnes. El tema principal de la obra se observa como una reivindicación de la identidad gay ("unos

homosexuales [...] viviendo la normalidad de su vida homosexual") Barceló incluso carga contra el argumento *ad externum* que vehiculaba los posicionamientos de los censores más liberales, advirtiendo de la reproducción de la homosexualidad a causa de la escenificación de esta clase de obras. La idea de Barceló no es del todo equivocada. Más que el contagio de la homosexualidad, como si de una patología se tratara, una escenificación no censurada de la obra sin duda podría haber introducido la aceptación de la homosexualidad en el discurso público, ayudando a naturalizar y normalizar la existencia de identidades gais. El resultado del análisis de los comentarios de los evaluadores revela la existencia de varios tipos de censores. Por un lado, están aquellos como Cea y Martínez Ruiz, quienes solo hacían una lectura superficial; por otro, otros como Aragonés o Romero, que estaban interesados en un uso partidista de la obra. Estos estaban contrariados por un tercer grupo que comprendía el potencial subversivo de la obra (pese a no apoyarlo). Aunque finalmente la obra no escapara de la censura, los comentarios de estos censores nos son de gran utilidad para reflexionar sobre el propio ejercicio de la censura, el cual excedía las barreras lingüísticas y textuales para manipular la propia recepción del texto.

LOS CHICOS EN ESCENA

Tras la prohibición definitiva del proyecto de Kramer, la escenificación de *Los chicos de la banda* quedó como un proyecto abandonado durante cuatro años. Con el régimen franquista a punto de fenecer, en 1975 encontramos un nuevo intento de llevar la obra de Crowley a los teatros españoles. En esta ocasión la traducción fue llevada a cabo por Ignacio Artime y Jaime Azpilicueta y fue finalmente aceptada para escenificación por las autoridades censoras. Como era de esperar, la obra fue ampliamente reseñada, especialmente por medios conservadores, y tuvo diferentes interpretaciones de las que se hablará a continuación. En cuanto al expediente relativo a esta obra encontrado en el AGA (533/74), no contiene un número considerable de información extratextual, pues solamente consta el libreto traducido marcado por los censores. La falta de documentación no es sorprendente debido a que una gran cantidad de archivos con fecha posterior a 1973 contienen simplemente un guion con breves anotaciones de los censores (como es el caso). Por suerte, existe también una versión comercializada del texto de Artime y Azpilicueta publicado por MK ediciones. Este texto es de gran importancia pues no solo nos muestra una versión diferente a la encontrada en el AGA. Merino ha reconstruido la posible trayectoria del texto original desde su envío a revisión hasta su versión final publicada. Así, "faltaría al menos un hipotético [Texto Meta 1] que habría sido la fuente para [Texto AGA] y [Texto Publicado]" (2007: 249). Por tanto, visto que no existe una progresión lineal entre ambos textos, habrían de distinguirse las distintas funciones de cada uno en este análisis. Mientras que el texto

conservado en el AGA respondería a la versión más aproximada que fuera usada en los escenarios de 1975, la versión publicada será aquella que más influirá en la posterior historia del teatro *queer* español y, como veremos, en la versión surgida ya durante la democracia.

Analicemos, pues, el libreto encontrado en el AGA. En términos de manipulación, esta versión también muestra una gran eliminación de contenido concerniente a la temática principal de la obra. En este sentido, si *The Boys in the Band* se caracteriza por la pluralidad psicológica de los personajes, la normalización de la experiencia gay y su auto referencialidad en términos literarios y teatrales, la versión de Artime y Azpilicueta se nos presenta de una manera muy diferente. En esta ocasión, los censores no serían quienes sugirieran la manipulación, sino que sería ya en el primer texto en el que los traductores aplicarían la autocensura. Artime y Azpilicueta hicieron de esta versión de la obra un producto que, a nivel temático, difería en gran medida con parte de los temas de la obra. En primera instancia, el texto parece ser una traducción literal, como la observada en el texto de Salom, en el que las referencias sexuales, discursos feminizados y palabras malsonantes se mantienen. Sin embargo, una comparación textual entre el texto de Artime y Azpilicueta y el de Crowley vislumbra unos cambios muy significativos. Debido, probablemente, a razones pragmáticas (para salvar rápidamente la censura), los traductores decidieron no incluir algunas escenas y diálogos que pudieran ser tema de controversia para la junta de censura.

Una de estas escenas eliminadas es de gran importancia, pues define una de las intenciones comunicativas de Crowley para la obra y su supresión define el tipo de final de algunos de los protagonistas. En la obra original los personajes de Hank y Larry mantienen un turbulento romance. A pesar de las intenciones de Hank, Larry no está dispuesto a adaptar su relación a los parámetros heteronormativos de Hank en términos de exclusividad sexual. Casi al final de la obra, la obra de Crowley muestra a Hank empatizando con la posición de Larry y finalmente acaban reconciliándose. Esto se dramatiza a través de un acto sexual que tiene lugar fuera del escenario, en la habitación de Michael. Sin embargo, la versión de Artime y Azpilicueta no incluye esta escena, eliminando toda referencia a la reconciliación de estos personajes[8][9]. Como consecuencia, los dos únicos personajes que parecen sobreponerse y sobrevivir psicológicamente a la sociedad homofóbica que les rodea desaparecen de escena, eliminando un importante aspecto empoderante de la trama. Además, los traductores

[8] Como ejemplo, al final de la obra Michael dice: "The bedroom is ocupado [by Larry and Hank]" (1970: 899); en el texto traducido, sin embargo, no se hace referencia a esto.

[9] Este corte se lleva a cabo de una manera abrupta, pues en el texto encontrado en el AGA ni siquiera observamos ninguna acotación indicando que los personajes salgan de escena. Estos simplemente desaparecen sin que exista ninguna mención adicional a ellos.

también cambiaron el destino final de Alan, quien representa el estereotipo de hombre de familia heteronormativa (casado, con hijos, trabajo estable, etc.) que reprime su sexualidad *queer* hasta en el mismo ámbito gay de la obra. Si bien es cierto que en ambas obras Alan vuelve con su mujer en la última escena, en la obra en inglés su sexualidad vuelve a cuestionarse, transmitiendo la idea de que, en el fondo, este personaje es consciente de su homosexualidad:

> DONALD- (Turns to MICHAEL.) Unless you have other plans. (MICHAEL shakes head "no".) Michael, did he ever tell you why he was crying on the phone- what it was he had to tell you?
>
> MICHAEL- No. It must have been that he'd left Fran[cine].- *Or maybe it was something else and he changed his mind*. (1970: 899, mi cursiva)

La decisión de los traductores de eliminar este diálogo manipula la posible lectura de la escena por parte de la audiencia, dando a entender que Alan ha sido un personaje heterosexual durante todo este tiempo y que el resto de personajes han impuesto sus prejuicios sexuales sobre él, pues Alan ha sido hostigado (y tentado) injustamente para que reconozca una condición sexual que, en la versión española, no asume ni siquiera indirectamente. Estas manipulaciones de personajes responden a los idearios ontológicos del régimen, pues, siendo la homosexualidad una aberración, esta no puede producir felicidad (como en el caso de Larry y Hank), ni estar ligada a sujetos normativos (como Alan), quien cumple el patrón heteronormativo.

Aparte de la problemática de la representación, los traductores también modificaron una sección que ya había sido controvertida en el pasado: la intertextualidad. Al contrario que en la traducción de Salom, quien, recordemos, acabó eliminando estas referencias, Artime y Azpilicueta presentan una alternativa diferente. En vez de la conversación sobre las obras de Albee y Tennessee Williams, el diálogo queda reducido a:

> DONALD- A mí me da la impresión de que Alan es un personaje de Edward Albee.
>
> MICHAEL- Pues yo diría que de Oscar Wilde.
>
> COWBOY- ¿Oscar qué? (1975: 58)

Como se observa, este vínculo entre la temática gay de la obra y la literatura anterior sigue presente al cambiar el autor de referencia, también conocido por su homosexualidad. Así, se hace de Wilde un repositorio cultural de Tennessee Williams, omitiendo la posibilidad de revisión de las obras de Williams y Albee por parte de la

audiencia y haciendo de Wilde un repositorio cultural de estos. De nuevo, la manipulación consciente de este segmento daña la fidelidad de la obra y la recepción de sus contenidos en España. Por tanto, el texto del AGA de Artime y Azpilicueta queda como ejemplo paradigmático de autocensura, pues hasta este momento el aparato censor no ha ejercido aún su poder pero ha conseguido malear el texto para que se ajuste a su canon ideológico. Aunque muy seguramente, los traductores no actuaban de manera perversa, como en el caso de Salom y otros cientos, lo cierto es que, como veremos a continuación, la creación de esta obra ha condicionado la recepción histórica del texto de Crowley, tanto en términos de crítica como en reinterpretaciones.

Para analizar en profundidad la recepción de esta obra, miraremos por un lado a los segmentos marcados del libreto, que pertenecen a los censores, para clarificar cómo la obra pudo haber llegado a los escenarios. En primer lugar, aparte de la ya tradicional eliminación de palabras malsonantes, encontramos segmentos marcados con discursos críticos contra la normatividad sexual ("Si te cansas de chicos... ¿por qué no chicas? ¿Y por qué no chicos y chicas mezclados?[10]"[1970: 10]), la feminización de personajes ("esa asquerosa duquesa" [1970: 47][11] [12]) y las referencias sexuales ("Emory siempre fue muy fálico" [1970: 73][13] [14]). Además, cualquier referencia a la religión también ha sido eliminada. En lo relativo a la feminización de personajes, se ha de remarcar que los censores no marcaron para revisión los diálogos de Emory, quien hace del estereotipo del homosexual "con pluma". Como consecuencia, siendo él el único que se refiere a sí mismo en género femenino, la disrupción y estereotipación queda aún más marcada. Si la discursividad en femenino era algo normalizado por el resto de personajes, quienes cambian su género en base a las emociones y a la persona a la que se refieren, la versión revisada muestra una censura que transforma la volubilidad y flexibilidad de las dinámicas de género de los personajes haciendo que sean siete claramente masculinos frente a uno claramente femenino. En términos generales, el tipo de censura que encontramos es similar a la que se empleó en el texto de Salom, hecho que, unido a la propia autocensura, magnifica el daño temático sufrido por el texto. Al eliminar la existencia de la fluidez de género y su relación con los colectivos LGTBIQ y su discurso, se pierde, por un lado, la representatividad del grupo social en cuestión, así como, por el otro, el posible interés crítico de la obra. En conjunto, el texto deja a audiencias, críticos e historiadores del teatro con una extraña primera representación oficial de la cultura gay, la cual es maquillada de tal manera

[10] Original: "Tired of Boys, what about girls – how about boys and girls mixed? (1970: 816)
[11] Original: "That piss-elegant kooze hit me!" (1970: 850)
[12] Los censores proponen: "Ese asqueroso"
[13] Original: "Phylis Phalic" (1970: 877)
[14] Los censores proponen: "Emory siempre fue muy romántico"

que su existencia corrobore los patrones ideológicos del régimen en torno a la sexualidad.

En cuanto a su recepción crítica, la obra parece tener una acogida heterogénea. Por una parte, encontramos ejemplos de lecturas afines a las ideas manipulativas de los censores liberales (como los que comentaron la traducción de Salom), quienes utilizan la obra para legitimar las ideas homofóbicas del régimen. Encontramos ejemplos de esto en la reseña que hizo la revista *Blanco y Negro* sobre la obra. El artículo principal establecía que:

> En nuestra opinión, lo que ocurrió la otra noche en el teatro Barceló no es una anécdota pasajera, sino la primera manifestación del "gay power" español.… La presencia comunitaria en el teatro Barceló de muchos homosexuales debe constituir un dato para la sociología más que un motivo para el escándalo…. Hurtar al público, en nombre de falsos puritanismos, este tema de la homosexualidad actual sería ridículo. De todo lo expuesto se desprende una inmediata conclusión: *la importancia de la educación familiar y la necesidad de plantear cualquier tipo de problemas juveniles muy a las claras*. Las taras de otras sociedades también han llegado a España. (1975: 2, mis cursivas).

En este mismo número de la revista, la crítica Pilar Trenas añadía que:

> Al igual que a los aficionados a los toros les gusta acudir a la plaza … a esos hombres que alguien llama amanerados, invertidos, *afeminados*, homosexuales…, les gustó presenciar el estreno. A pesar [del "homosexualismo" de la obra], nada nos hacía sospechar que cuando el telón se alzase íbamos a escuchar aquella terrible frase en labios de "Michael" (Manuel Galiana): "¿Hay algo más triste que un mariquita imitando a Judy Garland?" La obra de Crowley es una cala profunda, lacerante, en una zona marginada de la sociedad que no merece la burla y el desprecio, sino la comprensión humana o, como en uno de sus protagonistas, el tratamiento psiquiátrico. El teatro Barceló conto anoche con uno de los fastos de la historia…. El impacto fue innegable. Se comprende que esta desagradable y a la vez magnífica obra de Mart Crowley lograse el triunfo nada más asomarse a los escenarios. (1975: 82)

El tono homofóbico está sin duda presente. No solo se aborda la homosexualidad en términos patologizantes (la cual ha de solucionarse con "educación familiar"), sino que también nos demuestra el impacto de la simplificación y estereotipación de los personajes, pues la obra acaba convirtiéndose en una historia de absoluta tristeza de la que los personajes no pueden salir debido a su condición. Esta tesis queda apoyada

con documentos aportados en la versión publicada del texto, la cual añade una carta enviada al periódico *Pueblo*:

> Al salir del teatro, un amigo comentó: "¡Caray!, lo podían haber hecho un poco más rosa. La vida es más feliz. ¿Qué pensará ahora la gente de nosotros?" Yo salía impresionado por lo que habíamos visto. Por primera vez en un teatro español se trataba abiertamente y de forma real nuestro problema: la homosexualidad. […] Aquel comentario de mi amigo me hizo pensar. Y pensé efectivamente que la vida es más hermosa y en ocasiones hasta feliz. (Crowley, 1975: XII)

La reacción de estos amigos no solo demuestra las disonancias entre el ideario nacional-católico y la realidad *queer* del momento sino que deja entrever el impacto de la censura teatral en sus audiencias. Como hemos observado, esto no deriva de la representación de Crowley de las dinámicas y la experiencia gay sino que se debe a la acción consciente de los agentes censores. Este escritor anónimo, consciente o no, desvela la interferencia de la ideología estatal en el producto teatral.

Por otro lado, también disponemos de reseñas negativas de la obra. Sin embargo, en vez de criticar el acercamiento liberal, estas adoptaron un corte ultraconservador en su análisis. Arcadio Baquero en 1975 firma una de estas en *La Actualidad Española*:

> En la pieza de Crowley, fundamentalmente, se exponen unos hechos. A los que dan vida unos personajes perfectamente definidos. Es un relato de dramas personales. […] Hay, insisto, una clara y rotunda exposición. No hay, sin embargo, tesis resultante o mensaje elocuente. Ni conclusión de orden moral. Por eso, por los problemas tratados, por los personajes que los viven, y por el tema central de la homosexualidad, es lógico y honrado hacer constar —como se advierte en las carteleras— que deben verla solo espectadores formados. (Crowley, 1975: VII)

La conclusión de Baquero se adecúa, en muchos sentidos, a la que llegó el Padre Cea en su informe en 1970. La obra no tiene moralidad solo por el hecho de que no hay moralidad en la existencia homosexual. Para el crítico, es incluso peligrosa y solo audiencias "educadas" deberían de visionar la obra. Aun así, encontramos ejemplos de cómo la traducción ha alienado su crítica, particularmente en sus comentarios referidos a la perfecta definición de los personajes. Como se ha observado anteriormente, aspectos como el género empleado por los personajes podrían contribuir a la extra estereotipación de los personajes. Si además añadimos la eliminación de la progresión psicológica de algunos personajes, como Hank y Larry, o de la complejidad de las acciones de algunos otros, como Alan, el razonamiento de

Baquero no parece del todo errático. Como resultado, queda patente la posibilidad de alienación crítica que podía transmitir la censura, pues, en el caso de esta obra, afectó notoriamente las premisas básicas de su temática.

LOS CHICOS EN EL SIGLO XXI

A pesar del hecho de que el análisis de las consecuencias sociales de la traducción de la obra de Crowley ha de ser considerado en su contexto histórico, la exploración de reinterpretaciones de *Los chicos de la banda* en la época actual puede arrojar luz sobre el poder de la censura una vez desmantelada. Tras casi treinta años, en 2004, una versión modernizada y españolizada de la obra de Crowley fue escenificada en el Teatro Lara de Madrid. La traducción esta vez fue llevada a cabo por el poeta Luis Antonio de Villena y fue dirigida por Pedro García de las Heras. En la obra, las audiencias se encuentran con una narrativa muy similar a la ideada por Crowley pero en la que los nombres de los personajes han pasado a ser españoles y en la que las referencias intertextuales han sido adaptadas a la historia literaria española. Según el propio traductor, la obra no tenía como propósito representar fielmente la original sino adaptarla, también temáticamente, al contexto contemporáneo español, asumiendo la crítica normalizada a la obra que la ataca por representar al sujeto gay como auto reprimido y avergonzado de su condición sexual (de Villena: 2016). También el director comenta las incoherencias sociales entre la obra de los setenta y la actual, mostrando el propósito de su resurrección:

> Los conflictos que vivían los personajes en el 75 estaban potenciados por su inclinación sexual, "esto me pasa por ser maricón" se vivía con mucho dolor y el 80% de los personajes eran negativos, en el sentido de profundo sufrimiento sus verdaderas vidas las vivían dentro de esas cuatro paredes… creo que el cambio temático fundamental entre una y otra versión fue despojarla del dolor y en un aspecto más formal, la españolización de los personajes, en nuestra versión la acción transcurría en Madrid y los personajes son españoles, y pretendíamos que no fuera teatro gay. (De las Heras: 2016)

La crítica del momento a la obra, por tanto, tuvo una gran influencia en la creación del nuevo libreto, pues tanto De las Heras como Villena hacen una lectura que se adecúa a la realizada por los críticos de la época.

Sin embargo, para la escenificación también tuvieron influencia "el montaje de Azpilicueta y la revisión de la película de 1979" (De las Heras: 2016). La versión de Artime y Azpilicueta es doblemente importante, debido a que no solo De las Heras se basó en las escenificaciones de 1975 sino también en la versión publicada de la obra

por MG ediciones (la cual parece proceder del libreto encontrado en el AGA de Artime y Azpilicueta). En este sentido sería importante remarcar las diferencias entre el texto presentado a revisión y el publicado. En la versión publicada nos encontramos con un libreto que no transmite los cambios tachados por los censores del libreto, es decir, aquellas palabras calificadas como insultos y blasfemias, junto con la feminización de algunos personajes, se ha mantenido. No obstante, las partes autocensuradas por los propios traductores no han recibido ninguna modificación o readaptación, haciendo que, por ejemplo, la escena en la que Larry y Hank se van a la cama, siga sin aparecer.

Distinguir en qué puntos exactos el texto censurado tuvo influencia en la obra de 2004 es también algo complejo, pues el texto de Villena fue adaptado por De las Heras en el guion técnico. Contamos, pues, con dos textos: el traducido por Villena y el modificado por de las Heras (quien no habla inglés y solo pudo acceder a la versión publicada de 1975). El motivo de los cambios es, según el director, que:

> La versión de Villena, desde mi punto de vista era, por un lado, demasiado literaria, construcciones de frases que en el papel funcionan muy bien, pero en el escenario necesitaban otros colores. Al intentar darle cotidianidad los personajes y a las situaciones incorporamos referencias actuales (canciones. Situaciones y personajes públicos de los que se hablaba…) y por otro lado al ser una traducción del original seguía impregnada desde mi punto de vista ese dolor que nos interesaba contar, proseguimos la luz y como comenté antes la universalización de los conflictos. (De las Heras: 2016)

En este sentido, en la versión de De las Heras nos encontramos con que los referentes literarios varían (las referencias a Edward Albee y Tennessee Williams, por ejemplo, ahora lo son a Antonio Gala o Nöel Coward), sin embargo, se aprecia también la inexistencia de las escenas eliminadas en la versión publicada de 1975. Así, no aparece la escena en la que Víctor y Álex (alter egos de Larry y Hank) se reconcilian (haciendo que ambos salgan junto al resto de personajes que se despiden), y encontramos la adaptación de la versión del diálogo en el que se referencian obras de Albee y Tennessee Williams del mismo modo en el que lo hicieron Artime y Azpilicueta. En vez de la conversación en la que los protagonistas se comen "el cuerpo de Sebastián Venable" y en la que el Cowboy pregunta quién es Edward Albee, nos encontramos con una escueta referencia a Noël Coward muy similar a la del texto de 1975:

Artime y Azpilicueta	Pedro G. De las Heras
DONALD- A mí me da la impresión de que Alan es un personaje de Edward Albee.	EDU: ¿Verdad que Diego parece un personaje de Antonio Gala?
MICHAEL- Pues yo diría que de Oscar Wilde.	JAIME: Nöel Coward...
COWBOY- ¿Oscar qué? (1975: 58)	BOY: ¿Quién es Coward? ¿Le conocéis? (2004: 54-55)

Así pues, una primera impresión del análisis de esta versión indicaría la influencia del texto censurado en la versión de De las Heras, pues no solo existen esquemas adaptados casi a la perfección del texto publicado con censura, sino que también se han eliminado las mismas escenas que no aparecen en este.

Sorprendentemente, un análisis al texto primigenio de Villena desvela cómo De las Heras podría no ser el causante de estos cambios. Pese a que el poeta ya estableció en una entrevista personal que la versión de Artime y Azpilicueta no había sido tenido en cuenta a la hora de elaborar la traducción, lo cierto es que su texto comparte algunos patrones con el traducido por Artime. Por un lado, la escena en la que Víctor/Larry y Hank/Álex se van al dormitorio de Jaime/Michael a mantener relaciones sexuales tampoco aparece, y estos, al igual que en la versión publicada, desaparecen de escena (algo que soluciona De las Heras haciéndoles salir con el resto de los personajes). De la misma manera, el diálogo en el que Donald/Edu y Michael/Jaime referencian a Albee y Wilde se mantiene exactamente igual al de Artime y Azpilicueta (De Villena, 2004: 55) —no olvidemos que, en la versión original, Wilde ni siquiera aparecía y el diálogo era algo más largo—, haciendo que sea imposible que De Villena no haya tenido en cuenta la versión publicada. Así pues, queda evidenciado el impacto que la censura ha tenido en planteamientos posteriores de esta obra, pues no solo ha sido retransmitida con componentes que solo aparecieron en su versión censurada, sino que, incluso a nivel crítico, ha sido leída con base en los intereses franquistas, haciendo que sus componentes subversivos y empoderantes queden eliminados y, por tanto, el panorama español solo haya podido observar la obra como un llanto a la sexualidad no normativa.

CONCLUSIONES

La traducción y escenificación de *Los chicos de la banda*, desde su rechazo hasta su vuelta a los escenarios en la época actual, nos muestra y resume los comportamientos y consecuencias de la censura franquista en el teatro. Si bien esta obra presenta una visión innovadora (para la época) del sujeto *queer* masculino, con sus problemas de representación, pero también con sus formas de subversión y aceptación, lo que encontramos en las distintas versiones remitidas a los comités censores es algo muy distinto. Ya sea por la propia censura expuesta por los censores, como por la propia autocensura de los productores, las versiones que llegaron a los escenarios (o que pretendieron llegar) acabaron siendo modificadas para servir de instrumento del Estado para mantener su control heteronormativo. No solo se eliminó cualquier componente que pudiera cuestionar los paradigmas éticos del franquismo, sino que se hizo uso de identidades disidentes, como la gay masculina, para afianzar su discurso homófobo.

Así, el objeto cultural crítico con el aparato moral del Estado, como lo es *Los chicos de la banda*, acaba convirtiéndose en una obra a rechazar incluso por el propio colectivo LGTBIQ, como ya demostraron Shangay Lilly o Villena al considerar la obra como negativa e incluso homófoba, pues no incita a la rebelión sino al pesimismo. Aunque sería inútil intentar adivinar cómo se hubiera comportado la crítica española en el caso de que estas versiones no hubieran sido censuradas, la importancia de su análisis radica en su capacidad para influir en la concepción del panorama teatral queer en España, haciendo no solo que quede como un objeto que simplemente visibilizaba la identidad gay (como mucho) sino haciendo que reinterpretaciones posteriores, ya en democracia y sin censura estatal, queden alienadas por lo que los censores cercenaron en su momento, falseando y manipulando la perspectiva española de una obra tan importante para la vida escénica *queer* americana. Sin duda, *Los chicos de la banda* de Artime y Azpilicueta representaron un punto y aparte en la historia del activismo LGTBIQ en España, así como en la historia del teatro español, pero la censura franquista consiguió convertirla en una obra que, a fin de cuentas, patologiza al sujeto homosexual a la vez que lo estereotipa. Un acercamiento que sin duda se ha mantenido hasta nuestros días, pues la obra, hasta lo que ha podido llegar esta investigación, no ha vuelto a escenificarse desde entonces.

OBRAS CITADAS

* Expte. 267/70: *Los chicos de la banda*, Mart Crowley (Translated by Jaime Salom). AGA.

* Expte. 533/75: *Los chicos de la banda*, Mart Crowley (Translated by Ignacio Artime and Jaime Azpilicueta). AGA.

ABELLÁN, Manuel L. (1982): "Censura y autocensura en la producción literaria española", *Nuevo Hispanismo. Revista Crítica de Literatura y Sociedad*, 1, págs. 63-118.

COSTA, Francisco (2013): "'Faggot, Fairy, Pansy…Queer': Gay/Queer Confrontations in Mart Crowley's *The Boys in the Band*", *Revista de Estudios Norteamericanos*, 17, págs 25-37.

BARNES, Clive (1968): "Theater: 'Boys in the Band' Opens Off Broadway", *New York Times*, 15 de abril, pág. 48.

Blanco y Negro (1975)*:* Editorial. 13 Sept. pág. 2.

CROWLEY, Mart (1970): "The Boys in the Band". *Best Plays of the Sixties: Edited with an Introductory Note and Prefaces to the Plays*. Ed. Stanley Richards. Garden City, NY: Doubleday.

——— (1975): *Los chicos de la banda*, Madrid, MK Ediciones.

DE VILLENA, Luis Antonio (2016): "Entrevista a Luis Antonio de Villena". Entrevista personal.

——— (2004): *Los chicos de la banda*, de Mart Crowley. Versión no publicada.

DÍAZ, Elías (1983): *Pensamiento Español En La Era De Franco, 1939-1975*. Madrid: Tecnos.

ELICES, Juan F. (2015): "Manipulating Popularity: A Case Study of Ian Fleming's James Bond Series". *The Bloomsbury Introduction to Popular Fiction*. London: Bloomsbury. Págs. 213-227

GARCÍA DE LAS HERAS, Pedro (2016). "Entrevista a Pedro García De Las Heras.". Entrevista personal. 25 de febrero.

——— (2004): "*Los chicos de la banda*, de Mart Crowley". No publicada.

IGLESIAS RODRÍGUEZ, Gema (1997): *La propaganda en las guerras del siglo XX*, Madrid, Arco Libros.

LARRAZ, Fernando (2014): *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*. Gijón, Trea.

LILY, Shangay (2015): "Del 'Gay Power' al 'Lobby Gay', demonizando oprimidos", *Público*, 5 de octubre de 2014. Dirección web:

http://blogs.publico.es/shangaylily/2014/10/05/del-gay-power-al-lobby-gay-demonizando-oprimidos/, fecha de acceso: 21/06/2016

MERINO ÁLVAREZ, Raquel (2007): "La homosexualidad censurada: estudio sobre corpus de teatro TRACEti (desde 1960)", en *Traducción y censura en España (1939-1985): Estudios Sobre Corpus TRACE: Cine, Narrativa, Teatro*. Bilbao, Universidad de León, págs. 243-286

MORADIELLOS, Enrique (2000) *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*, Madrid: Síntesis.

MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2005): *El Teatro Crítico Español Durante El Franquismo, Visto Por Sus Censores*. Tésis doctoral.

——— (2007): "El teatro silenciado por la censura franquista", *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica* 3, págs. 85-96

O'LEARY, Catherine (2016): "Censorship and Creative Freedom", *Global Insights on Theatre Censorship*. Ed. Catherine O'Leary *et al*. New York: Routledge, 2016.

TRENAS, Pilar (1975): "El espectáculo estuvo en el patio de butacas"m *Blanco y Negro*, 13 de septiembre, pág. 82.

ANEXO I: EXPEDIENTE 267/70 – PRIMERA EVALUACIÓN DE LOS CENSORES

INFORME MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO. DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA POPULAR Y ESPECTÁCULOS. SERVICIO DE TEATRO. JUNTA DE CENSURA TEATRAL. SESIÓN DEL DÍA 30 DE JUNIO DE 1970.

INFORME VOCAL Sr. Soria. 4 (PROHIBIDA).

ARGUMENTO: "Los chicos de esta banda forman un grupo de homosexuales ya mayorcitos que se reúne en casa de uno de ellos para celebrar un cumpleaños. El amigo del dueño de la casa, hombre normal, se presenta en la fiesta y el ejemplo de aquellos degenerados le incita a reconciliarse con su mujer."

INFORME: "Si el fondo de la obra puede considerarse positivo para llegar a estas conclusiones se hace a través de un cuadro de una gran crudeza, verdaderamente escandaloso, con el detallado comportamiento de todos y cada uno de los homosexuales. La norma es contundente y prohíbe la presentación de las perversiones sexuales como eje de la trama. (Norma 9, 1ª)". P.

INFORME VOCAL Rvdo. P. Cea. 4 (PROHIBIDA).

ARGUMENTO:

INFORME: "El fin no justifica los medios. El fin que se pretende, al parecer, en esta pieza es presente un sentimiento de lástima entre los espectadores hacia unos seres hundidos en el homosexualismo, pero para ello se vale de el medio: desde que se levanta el telón hasta el final la escena está absorbida totalmente por homosexuales, con sus gestos, sus gritos, sus celos, etc. La mezcla con todo este ambiente de algún sentimiento religioso hace a la obra todavía más inaceptable. Contradice la norma 9ª, 1. P

INFORME VOCAL Sr. Martínez Ruiz. 4 (PROHIBIDA).

ARGUMENTO:

INFORME: "Una pandilla de homosexuales se reúne par a celebrar el cumpleaños de uno de ellos. Alan compañero de universidad de otro de ellos, Michael, le llama este porque necesita verlo. Cuando llega y tras presenciar sus gestos y ademanes, es obligado a participar en el "juego del amor". Alan que había roto con su esposa, llama a esta, como si se tratara de un viejo amigo, y la treta surte efecto. Alan se reconcilia con ella. Cualquiera que sea el resultado final la obra es inviable y por supuesto escandalosa. Norma 9, 1ª". P.

ACTA DE LA REUNIÓN DE LA JUNTA DE CENSURA TEATRAL:

Subrayados los nombres de los tres vocales cuyos informes preceden al acta de la Junta. Prohibida. Pág. 2 del acta, firmada por el Jefe de Negociado de Control de Licencias, Jefe de Sección y Director General, 30 de junio de 1970.

Escrito enviado desde Cultura Popular y Espectáculos, Promoción Teatral a Andrés Kramer, informándole de la prohibición dictaminada por el Pleno. 30 de junio de 1970.

"... según criterio expuesto por los ponentes que integran las dos Comisiones Delegadas Informantes, en que la obra tanto por su contenido como por su forma, incurre en las motivaciones de carácter prohibitivo contenidas en la norma de Censura nº 9-1ª".

ANEXO II: EXPEDIENTE 267/70 – SEGUNDA EVALUACIÓN DE LOS CENSORES

PRIMER RECURSO DE ANDRÉS KRAMER PARA UNA SEGUNDA EVALUACIÓN. 24 DE JULIO, 1970.

Motivos del recurso: 1- Que la norma 9 1ª no está directamente lesionada, y a que las consecuencias morales y humanas que se deducen del contexto argumental de dicha obra, no implican una defensa de ciertos desvíos sexuales, sino antes al contrario una clara y rotunda lección normativa, en primer lugar para los padres cuya incomprensión y equivocaciones de sistemas educativos causan trastornos irreparables en las vidas de sus hijos demasiado queridos; en segundo lugar, el texto entraña una clara repulsión manifestada por la infelicidad y constante contradicción en que viven determinados y por desgracia, frecuentes sectores en nuestra sociedad, especialmente la americana... que hace exclamar al terminar la sección de la segunda y última parte de la obra, un auténtico manifiesto en contra de la aberración expresada. 2- "la clara posición religiosa del protagonista... arrepentimiento... sincero". III ... comprender problemas ajenos...norma de Caridad cristiana..." IV en ningún momento la obra es soez... escenas que puedan herir la sensibilidad del espectador, que no puede negar la existencia de un hecho concreto, que muchas veces, se juzga con una sonrisa o un chiste fácil, cuando verdaderamente plantea auténticas tragedias en millares de familias."

TEXTO REMITIDO DESDE CULTURA POPULAR Y ESPECTÁCULOS, PROMOCIÓN TEATRAL A ANDRÉS KRAMER. 27, OCT, 1970

Informe Sr. García Cernuda. DICTAMEN: PROHIBIDA.

ARGUMENTO:

INFORME: "Una muy detenida lectura de esta obra, buscando de una manera muy especial los más insignificantes apoyos en los que basar un juicio favorable que rectifique el anterior acuerdo de la Junta y permita su representación, ha resultado totalmente inútil. Sobre continuar estimándola moral, social y estéticamente irrepresentable, no se encuentran valores literarios que aconsejen superar aquellos obstáculos. En cuanto a los "motivos del recurso" número I, II y III, indudablemente la actual campaña en contra de la Junta de Censura de Espectáculos Teatrales ha llegado a ser tan eficaz que el autor del Recurso debe estimar que la totalidad de sus miembros son deficientes mentales". P.

Informe Ilmo. Sr. D. Pedro Rocamora. DICTAMEN: 2.

ARGUMENTO: "... con quien ha hablado Alan es con su mujer con la que había reñido y con la que se reconciliaba como reacción ante el espectáculo repugnante de aquellos tipos".

INFORME: "Creo que lo obra tiene un fondo moral. Esa reacción de Alan en la que exalta el amor normal del marido por su mujer y el amor del padre hacia los hijos es una reacción saludable frente al espectáculo de un grupo". A

Informe Sr. Romero. DICTAMEN: 2.

ARGUMENTO: "Es una reunión de homosexuales, que celebran el cumpleaños de uno de ellos, aparece n hombre normal, abogado y amigo del protagonista. Este hecho provocará cierta incomodidad en la reunión, que acabará con actitudes enfrentadas y entre los distintos "chicos de la banda" que desembocarán en una crisis del grupo y de una forma muy acusada en Michael, el protagonista, católico y lleno de remordimientos por su desviación".

INFORME: El tema es duro y es mostrado objetivamente. No creo exista complacencia alguna del autor ni – morboso para le público, salvo quizás un poco en la figura de "Emory", especie de payaso del grupo. El planteamiento puede incitar a cierto público por el hecho de que se rata de un tema "tabú", pero también considero que es algo que no se debe desconocer —como no se ha desconocido el tema de la prostitución— si se plantea, como en este caso, en forma constructiva —algo parecido había en "Té y Simpatía"— sin posibilidad de morboso deleite para espectadores amantes de emociones fuertes. La victoria del amor normal, el de Alan, es un aspecto sumamente positivo. Es de tener en cuenta así mismo el cuidado con que se han tratado las crisis religiosas del protagonista sobre la cual considero de interés conocer la opinión de los vocales religiosos".

Informe Srta. Sunyer. DICTAMEN: 2.

ARGUMENTO: "Los chicos de la banda plantea el problema del homosexualismo. Harold el protagonista tiene un sentido de culpabilidad —porque es católico le dice su amigo Donald—, no está lo bastante maleado para aceptar su situación, ni es lo bastante fuerte para dominarla. Desea salir de su pozo y procura meter a él a su amigo Alan —que es normal—, y que ha ido a verle en su tristeza de haberse disgustado con su mujer, pero sin saberlo le empujarán a la reconciliación con ella.

INFORME: Creo que puede autorizarse teniendo en cuenta que el protagonista está en una sensación de culpabilidad y que acaba la obra yéndose a Misa... solo allí, se puede encontrar quizá la respuesta..."

Informe Sr. Soria. DICTAMEN: 4.

INFORME: "me ratifico en mi anterior y rotundo juicio prohibitivo. Norma 9, 1ª"..

Informe Sr. Tejedor. DICTAMEN: 2.

INFORME: Lamentamos no coincidir con la antecrítica del adaptador. El problema objeto de la comedia está analizado efectivamente de una manera llena de rigor, pero en modo alguno moralizadora. Por otra parte, y a la vista del personaje ALAN, la consecuencia a deducir no puede ser más desconsoladora. Creemos deber autorizarse para mayors de 18 años.

SUPERSIÓN: Pág. 22.

Informe Sr. Muelas. DICTAMEN: 4.

Argumento: Ilegible

Informe: Ilegible

Informe Sr. Zubiaurre. DICTAMEN: 2

ARGUMENTO: "los chicos ..." (título por cierto poco feliz), presenta, en 2 actos, a un grupo de maricas que se reúnen en casa de uno de ellos (Nueva York, apartamento lujoso) a festejar el cumpleaños de otro amigo. Los tipos son muy diversos: el feminoide nato, el refinado y esteticista, el bohemio neurótico, el condicionado por el complejo de Edipo, el borracho, el cínico y desenfadado, el obsesionado por problemas morales y religiosos... Sólo un personaje viejo amigo del anfitrión y que llega inesperadamente de visita, se declara ajeno a la banda. Ambiente de tedio, angustia, desesperación violencia. IFN El traductor pone al frente una justificación (suscribible, a mi juicio) de este tipo de realismo directo, crudo y "aleccionador". Sin embargo, la obra desilusiona por la falta de densidad humana y dramática. Está llevada, en general, con buen tino escénico y con acierto en la psicología de los tipos; pero peca de reiterativa. La traducción, aceptable. En orden a su autorización, cabría proponer algunos cambios. Yo me limito a uno, y a una corrección (ésta motivada, al parecer, por un errata en la copia mecanográfica).

INFORME:

SUPRESIÓN: Pág. 11 – Cambio, pág. 43 (Deben ser: "mantis religiosa")

Informe Sr. Martínez Ruiz. DICTÁMEN: 2

ARGUMENTO: Esta obra releída —y en la que creo recordar que se ha suprimido alguna escena de erotismo— me hace afirmarme en una opinión expresada en otras ocasiones. Existiendo la norma 9 parece difícil que pueda autorizarse, pues aunque este "círculo" de maricas se conduce, en un plano dialéctico y discretamente sensual, no faltan diálogos de violencia verbal y de presencia agobiante de elementos

disgregadores. No cabe duda que el peligro nace de lo que llamaríamos la "publicidad" del hecho, su posible carácter inductivo, sin que exista una contrapartida segura de ejemplaridad. Sobre dos polos crece la comedia; en el primer acto, con la llegada del amigo Alan que choca con el ambiente de la fiesta de los maricas. En el segundo acto, el "suspense" se mantiene ante la declaración que cada uno hace de su "amor" por teléfono. Alan, divorciado de su mujer, ante la basura reacciona y una vez que ha visto el abismo en que pudo caer con Justin, se reconcilia.

INFORME:

Informe Sr. Mampaso. DICTAMEN: 4.

ARUMENTO:

INFORME: "La norma 9, 1ª de Censura, prohíbe de un modo claro la presentación de las perversiones sexuales. No la justificación a la apología o la reprobación al rechazo. Prohíbe la simple presentación. Pues bien, esta obra no tiene otro objeto, ni otra acción que presentarnos una reunión de homosexuales en la celebración del cumpleaños de uno de ellos. Desfilan así diferentes tipos, en la extensa gama que cabe de estos anormales, elegidos por el autor para mostrar al público sus aficiones, sus problemas, sus celos... No cabe otra resolución que la prohibición. Ni siquiera son convenientes los argumentos del adaptador para justificar la obra. Que duda cabe que el tema de la homosexualidad puede ser tratado seriamente y hacerlo de forma profunda y positiva. Pero en esta obra casi todo es vulgar y las pinceladas dramáticas y las inquietudes del invertido que tiene fe en Dios, son tan ligeras que no bastan para proponer una excepción a la Norma de Censura que prohíbe. Debe rechazarse el recurso".

Informe Sr. Vasallo. DICTAMEN: Prohibida.

ARGUMENTO:

INFORME: "En contra de lo que el adaptador afirma, no la encontramos moralizadora. No justifica el fin los medios empleados. No basta con esa reconciliación de Alan con su esposa, ni con que Michael se vaya al final a rezar a San Malaquías. La crudeza de las situaciones, el violento diálogo, el descoco con que los personajes se producen, la podredumbre de que hacen gala, son lamentables. ¿Dónde está la lección? Las justificaciones que se tratan de dar sobre la infancia de algunos personajes, tampoco resultan convincentes. Edipo no era invertido, según parece. Por otro lado, teniendo en cuenta la Ley de igualdad de derechos de la mujer con el hombre habría que autorizar forzosamente cualquier día una obra donde todas las mujeres fueran lesbianas. No consideramos que sea un espectáculo digno ni ejemplar para el teatro español, aunque se desarrollo en ambiente extranjero. Ni tampoco puede pesar como

antecedente el haber autorizado con anterioridad "La extraña pareja" o el episodio de los invertidos casados de la obra de Paso "España es diferente". Eran cosa distinta. Por tanto, se estima que la prohibición debe ser reiterada".

Informe Sr. Díez Crespo. DICTAMEN: 2.

ARGUMENTO: "Problema entre homosexuales, dura y difícil, una cierta insinuación hacia un arrepentimiento, que seguramente es falso. lo único que puede mantener nuestro criterio sobre la no prohibición, es la calidad teatral".

INFORME:

Informe Sr. Barceló. DICTAMEN: 4.

ARGUMENTO:

INFORME: "La norma 9, 1 ª, es taxativa: Se prohibirá "la representación de las perversiones sexuales como eje de la trama". Aquí no se trata solo de una perversión sexual personal, sino que se presenta como modo de vida de toda una colectividad. Como un hecho sin discusiones y enfocado como de absoluta normalidad, aun cuando los personajes admitan la otra normalidad, digamos, "normal": No hay mas que algún personal y esporádico arrepentimiento y en momento alguno se presenta como reprobable. Simplemente, unos homosexuales, aparecen en escena viviendo la normalidad de su vida homosexual. Y esto cae también dentro de la norma tercera, que dice: "la presentación de las circunstancias que pueden explicar humanamente una conducta moralmente reprobable, deberá hacerse de forma que esta no aparezca ante el espectador como objetivamente justificada". Por otra parte, la norma 18 establece la prohibición "cuando la acumulación de escenas que en sí mismas no tengan gravedad cree por la reiteración un clima lascivo, brutal, grosero o morboso". Todas estas consideraciones, más el peligro que hoy supone la creciente difusión de este tipo de ideas, amparadas en la necesidad de "estar al día de lo que ocurre en el mundo" hacen que la obra considerada deba ser PROHIBIDA".

Informe Sr. B. De la Torre. DICTAMEN: 4.

ARGUMENTO:

INFORME: "La obra viene a ser una exposición más pintoresca que dramática de la vida y psicología de unos tarados. El que estos tarados existan, no justifica, como pretende el adaptador que se les dé carta de naturaleza en las relaciones de una sociedad normal. Porque por la misma razón habría que dar entrada a toda la basura, que, por un simple imperativo higiénico continúa manteniéndose en el basurero... No veo, por tanto, nada que justifique la alteración de las normas establecidas al respecto. Y de acuerdo con ellas la considero prohibible en virtud de la 9, 1 ª."

Informe Sr. Vázquez Dodero. DICTAMEN: 4.

ARGUMENTO:

INFORME:

Informe Sr. Aragonés. DICTAMEN: 2.

ARGUMENTO:

INFORME: "El problema de la homosexualidad es tratado con patente intención catártica. No creo que la obra anime a que espectador alguno se desvíe a bujarrón. Los que nos presenta la trama son personajes atormentados y enfermos, no viciosos o degenerados. Como hay, además, dignidad artística. Todo ello me mueve a una interpretación muy flexible de la Norma 9ª, 1º, que, literalmente considerada, supondría la prohibición de la obra. E insisto en que no hay "perversión sexual", sino naturalezas desviadas, enfermedad. La supresión propuesta transgrede innecesariamente la norma 17, 1º".

Informe Rvd. P. Cea. DICTAMEN: 4.

ARGUMENTO:

INFORME: "No hallo razones distintas para cambiar el informe prohibitivo emitido a la misma obra en la lectura anterior."

Informe Rvd. P. Artola. DICTAMEN: 4.

ARGUMENTO:

INFORME: "Estimo que la pieza incide en la norma que prohíbe la presentación de desviaciones sexuales. Sin embargo la obra tiene una clara intención moralizadora. Pero no sé si el nivel de la obra justifica una excepción a la norma general. Me inclino a mantener la prohibición."

ANEXO III: EXPEDIENTE 267/70 – PRÓLOGO NO PUBLICADO DE JAIME SALOM

A modo de antecrítica:

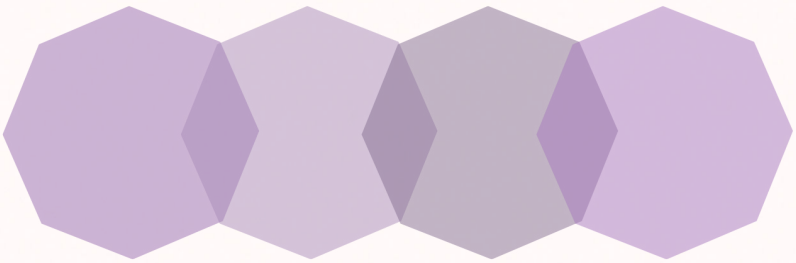
Existen en la literatura y en el teatro temas escabrosos, inmorales (en el estricto sentido de la moral católica), procaces, escandalosos... temas que pueden ser tratados con humor o desgarro, con cinismo o dureza, con realismo o con ese arma tan prodigada hoy de la paradoja. El erotismo ha irrumpido en el mundo actual así como la insolencia y la protesta violenta y como es lógico se refleja a lo largo y ancho de la creación estética. Todo ello, empapando nuestra vida y nuestra conciencia, forma ya —se quiera o no— parte de nosotros mismos, y en mayor o menor grado se ha adoptado a la dinámica del espectáculo no solo en Europa sino también en nuestro país. (Nada nuevo, por otra parte, excepto en sus matices más exagerados o en sus deformaciones más recientes).

Pero existen otros temas que sin ser inmorales (sino todo lo contrario) ni escabrosos, ni siquiera eróticos, hieren —un poco, un mucho farisaicamente— la piel de nuestra sensibilidad, tan endurecida por otra parte ante los problemas llamemos normales, produciéndonos, por falta de madurez y comprensión, una alergia especialmente desmesurada e injusta. Temas malditos. Temas tabú. ¿Por qué? Simplemente porque resulta más cómodo resolver de una risotada, una frase despectiva o un gesto de humor dudoso, unas cuestiones que, nos guste o no, son acuciantes para unos seres que conviven con nosotros, que colaboran en la misma coyuntura histórica, que forman parte activa de nuestra sociedad y cuya tragedia y cuyas dificultades interiores no podemos o no deseamos calibrar. Resulta más cómodo reír que enfrentarse cara a cara e intentar analizar con un mínimo de comprensión y hasta de respeto a unos hermanos nuestros —tu hermano, sí, el tuyo— hijos todos de la misma Naturaleza, aunque a ellos les diera características y predisposiciones distintas que les marca psicológica y socialmente de una forma casi definitiva.

"Los chicos de la banda" creo analiza de una manera objetiva, seria, moralizadora, llena de rigor pero también de caridad, —ya que no contenta con analizar las consecuencias sino también las causas, muchas de ellas evitables— con dureza pero con comprensión uno de los problemas menos tratados y no por ello menos vivos y acuciantes de la sociedad de este siglo. Ello me ha movido a adaptar a nuestro idioma y a nuestra idiosincrasia esta obra americana que juzgo importante, literaria y humanamente hablando, y por encima de todo aleccionadora. Por lo menos al trabajar en ella, lo ha sido para mí.

JAIME SALOM

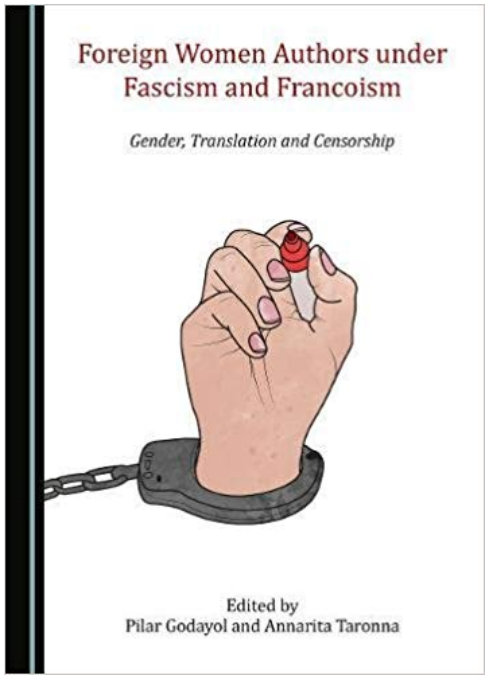
RESEÑAS



“Género, traducción y censura”

María ÁLVAREZ VILLALOBOS

Universidad de Alcalá



Pilar Godayol y Annarita Taronna (eds.)

Foreign Women Authors under Fascism and Francoism. Gender, Translation and Censorship

Cambridge, Cambridge Scholars Publishing

2018, 225 págs.

La producción cultural de Italia y de España de buena parte del siglo XX estuvo condicionada por mecanismos de represión controlados por organismos de los respectivos Estados. La censura afectó tanto a obras producidas en el interior de ambos países como a aquellas que se intentaban traducir y dar a conocer entre los habitantes del interior. Es de las segundas de las que se ocupa *Foreign Women Authors under Fascism and Francoism. Gender, Translation and Censorship* (2018). Este volumen, como anuncia su título, no se limita a reunir trabajos en torno a la traducción de obras literarias bajo las dictaduras de Benito Mussolini y Francisco Franco, sino que se centra en el control que los mecanismos represivos que los Estados ejercían hacia las obras escritas originalmente por autoras, y en el papel que tuvieron las mujeres traductoras en sendas dictaduras. *Foreign Women Authors under Fascism and Francoism* reúne nueve trabajos que versan acerca de la relación entre la traducción de autoras extranjeras que subvertían los principios que regían las dictaduras de Mussolini y Franco en el siglo XX.

Ambos regímenes, como explican Pilar Godayol y Annarita Taronna en la introducción del volumen que editan, sirvieron para impedir, manipular y condicionar la traducción de textos escritos por mujeres, sobre todo si contenían discursos opuestos a la ortodoxia de estas esferas de poder. La censura impuesta a sus coetáneos masculinos se vio potenciada por el propósito del Fascismo y el Franquismo de impedir la entrada de textos de mujeres revolucionarias que pudieran alentar a la población femenina a denunciar el sistema que las oprimía y luchar por los derechos que se les habían negado. A pesar de las diferencias entre ambas dictaduras, las dos consideraban la literatura escrita por mujeres como elemento que amenazaba su ideología. Como bien apuntan las editoras, en el caso de España se habían adoptado los valores católicos y condenado a la mujer a una segunda posición, mientras que en el caso de Italia, además de ante un régimen nacionalista, xenófobo y racista, nos encontramos también ante un régimen misógino que, asimismo, relegaba a las mujeres a un segundo plano.

El volumen se divide en dos partes: la primera de ellas está dedicada a la dictadura de Benito Mussolini y al tratamiento que recibieron las traducciones de obras escritas por mujeres en la Italia fascista; y la segunda se encamina hacia el estudio de las traducciones al castellano de obras de autoras extranjeras durante la dictadura franquista. Unas breves notas generales sobre cada uno de los regímenes totalitarios preceden a los estudios dedicados a cada parte. Los capítulos no componen una historia completa sobre el tratamiento de las autoras traducidas bajo ambas dictaduras, sino que constituyen, como avanzan sus editoras en la introducción, estudios de distintos casos que afectaron a obras concretas, al catálogo de algunas

editoriales y a autoras que, por su ideología u orientación sexual se consideraban peligrosas.

La primera parte, dedicada a la Italia fascista, se compone de cuatro artículos. El primero de ellos, escrito por Valerio Ferme, dibuja un panorama general de la traducción de mujeres en Italia: se explican aquí tanto las razones del éxito de algunas, como Louisa May Alcott y Harriet Beecher Stowe, para quienes sus trayectorias anteriores y posteriores supusieron la oportunidad de ser traducidas al italiano, como el estudio de casos de autoras más controvertidas, como Pearl S. Buck y Gertrude Stein. Eleonora Federici se encarga del segundo capítulo. En él, se examinan las traducciones de *Murder on the Orient Express* de Agatha Christie durante la dictadura y se intenta averiguar hasta qué punto los cortes, cambios y omisiones que se realizaron en el texto de la autora se correspondían con un deseo de lograr que el nuevo texto fuese adaptado a los ideologemas fascistas. En el tercer capítulo Vanessa Leonardi aborda la traducción italiana de la primera novela de la serie de la autora danesa Karin Michaëlis. Compara la primera traducción oficial que se realizó bajo la dictadura y la última versión italiana (de 2005), además de la primera traducción alemana, con el objetivo de averiguar si las estrategias empleadas por la traductora Emilia Villoresi en la primera versión italiana pueden deberse a la censura o a la manipulación en línea con la ideología del régimen fascista. Cierra esta primera parte el trabajo de Annarita Taronna enfocado hacia las representaciones de la identidad de género y la sexualidad gay en algunos de los trabajos literarios que se tradujeron durante la dictadura fascista, centrándose en el estudio de la producción de algunas autoras británicas (Radclyffe Hall, Vita Sackville-West y Virginia Woolf) y de cómo sus traductores lograron burlar la censura e introducir sus producciones en Italia.

Después de las breves notas sobre traducción y censura en España durante el franquismo que aporta Pilar Godayol al comienzo de la segunda parte, se inicia el quinto capítulo del volumen. Montserrat Bacardí presenta el panorama de las traductoras catalanas durante la primera parte de la dictadura (1939-1962), su alejamiento del campo literario en los años de la posguerra dada la imposibilidad de difundir sus traducciones (o debido al exilio). La única forma que tenían las traductoras de dar a conocer sus obras era, como menciona Bacardí, a través de canales semiclandestinos: reuniones literarias, presentaciones privadas, o publicaciones ilegales o fuera de España. El sexto capítulo, dedicado a la Biblioteca Breve y a la Biblioteca Formentor de la editorial Seix Barral y la censura impuesta a las traducciones de algunas de las autoras de su catálogo es obra de Fernando Larraz. Analiza, entre otras, a Nadine Gordimer, a Marguerite Duras, Doris Lessing, Dacia Maraini, Mary McCarthy, Carson McCullers y Natalie Sarraute. El trabajo de Carmen Camus Camus sobre la escritura de Mary Wollstonecraft y las traducciones españolas

de *Vindication of the Rights of Women* constituye el séptimo capítulo del libro. Camus se detiene en la de 1977, de la colección "Tribuna Feminista" de la editorial Debate, y analiza la autocensura a la que se sometieron quienes tradujeron esta obra en 1977 y 1998. Godayol aborda en el octavo capítulo del volumen la censura en las obras de Simone de Beauvoir que se querían importar o traducir al español antes de la Ley de Prensa e Imprenta de 1966. La autora, considerada filocomunista, feminista y atea, era peligrosa para el régimen. Así, Godayol estudia las estrategias utilizadas por el aparato estatal para impedir la entrada de los trabajos de Beauvoir. Esta segunda parte, y con ella el volumen, se cierra con el artículo de Cristina Gómez Castro "To Kill a Classic: Harper's Lee's *Mockingbird* and the Spanish Censorship under Franco", en el que analiza la censura y recepción de esta destacada autora.

El conjunto de los trabajos que se recoge en *Foreign Women Authors under Fascism and Francoism*, si bien consta de muchas voces diferentes y abarca temas y perspectivas distintas, mantiene un mismo hilo conductor y demuestra que, a pesar de las diferencias, el tratamiento que recibieron las mujeres escritoras y traductoras en ambas dictaduras se asemeja en muchos aspectos. El panorama que ofrece este volumen sobre la traducción y la censura resulta muy estimulador para los interesados por la historia literaria, cultural y política de ambos países en este periodo concreto.

Josep Pla ante la censura franquista

Mireia SOPENA

Universidad de Barcelona

Josep C. Vergés

La censura invisible de Josep Pla

Barcelona, SD Edicions

2017, 340 págs.

Que la posición de Josep Pla durante el franquismo siga derramando ríos de tinta no responde a otra razón que la del alto valor literario de su obra; tanto es así que existen una Fundación Josep Pla y una Cátedra Josep Pla en la Universidad de Gerona que todavía hoy fomentan activamente su recuperación y estudio. Tras la aparición en catalán y castellano del dietario *Hacerse todas las ilusiones posibles y otras notas dispersas* (2017, trad. Anna Ciurans, ed. de Francesc Montero), en tan solo un año, 2018, Destino reeditó algunos de sus títulos (*Viaje a Rusia*, trad. M. Rebón, y *La huida del tiempo*) e incluso dio a luz, a cargo de Manuel Llanas, su epistolario con un autor harto reivindicado por los críticos del entorno de *La Vanguardia*, Agustí Calvet. Sin mencionar las incursiones de sellos editoriales como La Butxaca (*Cabotatge mediterrani (1956)*, con prólogo de Jesús Revelles Esquirol) y la Fundación José Antonio de Castro (*Viaje en autobús*. *La huida del tiempo*. *La calle estrecha*, en un solo volumen introducido por Sergi Doria), ni los estudios de los historiadores de la literatura, a quienes el alcance temático y el estilo de la obra planiana les siguen llamando poderosamente la atención.

Bien que la prensa siga intentando sacar jugo de la temprana colaboración de Pla con los sublevados contra la República, lo cierto es que, a una distancia de más de siete lustros desde su fallecimiento, el escritor cuenta con una aceptación académica y popular allende presumibles afecciones antidemocráticas. De ahí que cualquier novedad editorial relacionada con él, sin que se entre en detalles, suscite el interés de un amplio espectro de lectores. En este sentido, la publicada por el hijo del editor Josep Vergés no puede menos que atraer a cuantos deseen profundizar tanto en los matices de un personaje de primera categoría en la literatura universal como en los entresijos de la relación entre los dirigentes franquistas y los que, como Josep Pla y Josep Vergés, acabaron transmutando su apoyo inicial a los rebeldes en la defensa de una alternativa monárquica y liberal. Cabe mencionar que, al gancho que tiene *La censura invisible de Josep Pla*, se le añade el de la trayectoria del autor, quien no solo tuvo un trato de proximidad profesional con su padre, sino que coincidió en más de una ocasión con el escritor, oriundo, como el propio editor, de Palafrugell.

No es esta la primera obra que el hijo de Vergés, economista de formación, dedica a dos hombres a quienes admira con tan poco disimulo como orgullo. En 2007 apareció en el mismo sello editorial *Un país tan desgraciat. Memòria compartida amb l'editor de Destino*, una biografía de su juventud desgranada a partir de la correspondencia con sus padres. Con el presente libro —una suerte de continuación de aquel—, Josep C. Vergés se propone documentar la censura que el régimen perpetró contra *Destino* (1937-1985) en general y las colaboraciones del autor de *El quadern gris* en particular, sin dejar de reivindicar a un editor y un escritor que, en su opinión, no han recibido un reconocimiento institucional a la altura de su talla intelectual. Para ello

básicamente se sirve de una parte del epistolario en catalán —quién sabe si la más golosa— que Vergés y Pla se intercambiaron con total libertad a través del recadero Facundo entre 1941 y 1970. Son cartas que, hilvanadas con comentarios de tinte personal de Josep C. Vergés, aparecen transcritas fragmentariamente a la espera de que aparezcan todas las que la Biblioteca de Cataluña adquirió a la familia Vergés en 2006 y que el hijo del editor amaga con publicar bajo el título *Cartes de mà* (algunas de ellas ya fueron publicadas de forma integral en el volumen 45 de la obra completa del escritor).

Una de las principales tesis defendidas por el curador al relatar esta parte de la historia de "la revista del meu pare" pretende demostrar que, a su modo de ver, los dirigentes franquistas jamás perdonaron a Pla y su editor ni su catalanismo ni su liberalismo. A despecho de las precauciones tomadas por Vergés para mantener la buena consideración de las autoridades, Pla había llegado a afirmar que "Tot article que per una o altra raó molesti el règim és un bon article", actitud que debió de cerciorar al régimen de la necesidad de lograr, a fuerza de denegaciones y mutilaciones, que este abandonara la escritura, según lo que llegó a oídos del escritor. Con independencia de la vía liberal por la que abogó Pla, el peligro de su obra se debía al mérito de estar recuperando la masa lectora en catalán que los franquistas habían intentado aniquilar, como bien demostraron Josep Benet y Maria Josepa Gallofré. Lo interesante aquí es constatar, a través de los retales transcritos, cómo Pla respondió con rechazo, picardía o claudicación al expurgo de sus artículos, así como a las multas, las suspensiones o las citaciones judiciales sufridas por la revista, en especial en los años sesenta.

Más allá de las temáticas políticas que irritaron al régimen y de las negociaciones que conllevaron, las epístolas dan fe de las opiniones del escritor sobre su literatura, los críticos y los colaboradores de la revista, entre los que se cuentan Jaume Vicens Vives, Nèstor Luján, Xavier Montsalvatge, Josep M. de Sagarra, Carlos Sentís y, cómo no, Ignacio Agustí. Asimismo, la correspondencia reconstruye momentos clave de la historia editorial, como aquel en el que se fraguó el "contrato secreto" que Josep Pla firmó con Destino con el fin de abandonar la empresa editora que había empezado a publicar sus obras completas, Selecta, después del fallecimiento de su fundador. Podemos certificar que los pareceres intercambiados entre editor y autor sobre esta polémica son de una tal honestidad que concuerdan perfectamente con un testimonio inédito perteneciente a una de las partes que protagonizaron el trato, Jesús Vernis, entonces director literario de la Selecta, que recogió en unas notas manuscritas los detalles del acuerdo entre la Selecta y Destino gracias a las noticias que le iba reportando el gerente editorial que liberó a Pla de sus compromisos.

Por temperamento, parece inevitable que la mirada del hijo de Vergés sobrevuela el diálogo Pla-Vergés. Su esfuerzo por documentar los estudios de los críticos literarios especializados en la obra de Pla se desvanece no tanto por su aproximación personal a las cartas sino por sus declaraciones políticas, que tienden más a una denuncia poco ponderada de la represión franquista, la "traición" de los comunistas y la "corrupción" del ex presidente de la Generalitat de Catalunya, Jordi Pujol, que compró la cabecera de la revista a su padre. Es tal su obsesión contra las iniciativas antifranquistas procedentes del entorno comunista, que emite juicios dudosamente rigurosos del tipo "El blanc del règim no foren revistes marxistes, com *Triunfo* o *Serra d'Or*, que després de tot defensaven una dictadura". En un ejercicio de reivindicación estrictamente personal, su afán por posicionarse políticamente llega al punto de establecer filiaciones anacrónicas y estériles entre la obra de Pla y referentes de la actualidad como Hugo Chávez, Podemos, Ciudadanos o Arcadi Espada.

Amén el tono sesgado de *La censura invisible de Josep Pla*, se hace difícil hallar una justificación para su estructura, armada con varios capítulos que no parecen tener una relación entre sí ni gradual ni coherente si no fuera por la secuencia de retazos epistolares que en ella se despliegan, pese a que si alguien se aproxima al libro a sabiendas de lo que tiene de interés, la expectativa puede quedar satisfecha. La simple yuxtaposición de las citas sin un contexto histórico de hechos y personalidades que sustente la visión de los corresponsales, los errores de transcripción que evidencian fragmentos citados repetidamente, la ausencia de las fuentes de las citas, las declaraciones personales del principal artífice del libro, no desmerecen las reflexiones vertidas por Pla y su editor. Mientras no aparezcan las cartas completas entre ellos, es preciso insistir en el valor de esta correspondencia, aunque la editorial haya asumido el riesgo de que quede invalidada cuando Josep C. Vergés logre publicarla en su integridad. Está por demostrar que Pla fuera "l'autor més censurat pel règim", como sentencia el curador, pero no cabe duda de que esta obra aporta luz sobre ello.

La poscensura, o la censura en nuestros tiempos

Cristina SUÁREZ TOLEDANO

Universidad de Alcalá

Juan Soto Ivars

Arden las redes. La poscensura y el nuevo mundo virtual

Barcelona, Debate

2017, 286 págs.

Aunque hace ya dos años desde que el escritor y periodista Juan Soto Ivars (Águilas, Murcia, 1985) publicó *Arden las redes. La poscensura y el nuevo mundo virtual* (2017), el tema sobre el que gira este ensayo continúa siendo día sí y día también uno de los más comentados. ¿Qué hay del anonimato bajo el que se esconden muchas personas en internet? ¿Tienen límites el humor y la libertad de expresión? Y, de ser así, ¿hasta dónde llegan estos y quiénes son los encargados de delimitarlos? Todas estas cuestiones y muchas similares, planteadas directamente o indirectamente por el autor, permiten a los lectores formarse su propia idea acerca de cómo el mundo occidental, la manera de relacionarse los unos con los otros y las nuevas tecnologías han cambiado notablemente en los últimos tiempos.

Soto Ivars basa su discurso en el término "poscensura", que define como "un nuevo tipo de censura" directamente relacionado con las redes sociales y la represión que se aplica entre los propios usuarios, especialmente en una de las que cuenta con mayor número de usuarios: Twitter:

> La poscensura se diferencia de la censura en que no necesita el concurso del poder. No es un movimiento de masas ni tampoco un ataque deliberado contra la libertad de expresión emprendido por la hegemonía política, sino ruido blanco. No conduce al silencio, sino que provoca miedo a expresar ciertas ideas, que desaparecen en medio del jaleo permanente. El fenómeno surge de la convergencia de movimientos sobre los que me extenderé más adelante: las redes sociales, la crisis de la prensa y la guerra cultural (31-32)

Más adelante, Soto Ivars detalla que esta, a diferencia de censuras anteriores como la instaurada en España desde la victoria franquista, no cuenta con un carácter "vertical" en tanto que no es el poder del Estado el que se encarga de ejercerla sobre los ciudadanos y sus obras a través de tachaduras, secuestros, castigos… sino que, más bien, se trataría de una represión "horizontal" puesto que son los propios ciudadanos los que se ocupan de perseguir y criticar a sus iguales en las redes sociales, muchas de las veces a través de perfiles falsos, cuentas *fake*, etc. primero reprochándoles sus palabras y luego infundiéndoles cierto temor a continuar expresándose libremente en una plataforma bastante negligente con ciertas actitudes y discursos de odio.

En este texto publicado por la editorial Debate, Soto Ivars además saca a la luz algunos de los casos más polémicos acaecidos años atrás en las redes sociales y en la esfera pública para pasar a revisarlos desde una perspectiva crítica, aunque a veces condicionada por la relación que el autor mantiene con sus protagonistas. Pone de relieve, entre otros, los comentarios vertidos por el académico Félix de Azúa sobre la alcaldesa de Barcelona, Ada Colau, en los que la tildaba de "pescadera" y prácticamente de analfabeta; incide en el caso Vigalondo, en el que el director de cine

se vio obligado a dar explicaciones sobre algunos chistes sobre el Holocausto que publicó en sus redes; y compara al *youtuber* Jorge Cremades con el humorista Miguel Gila para hablar de los límites del humor en la actualidad y de cómo ha evolucionado la forma de hacer comedia.

Al revisar la bibliografía específica que ha manejado el autor para elaborar su ensayo, se pueden encontrar algunas referencias básicas para el campo de estudio de la censura, como el volumen firmado por Cisquella, Erviti y Sorolla sobre la Ley de Prensa e Imprenta de 1966 —*La represión cultural en el Franquismo. Diez años de censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)* (2002)—, o el compendio de entrevistas realizadas por Antonio Beneyto y recogido en el volumen *Censura y política en los escritores españoles* (1975). Sin embargo, resulta llamativo que no aparezca el libro mejor y más destacado sobre censura, esto es, *Censura y creación literaria en España* (1939-1976) (1980), escrito por Manuel L. Abellán, que constituye una referencia obligada para todos aquellos que pretendan aproximarse a este ámbito. Abellán fue el primero en abordar y definir con detalle conceptos como el de "autocensura", cuya lectura podría ser relevante en el contexto actual; Soto Ivars la cataloga como "una decisión íntima" y bien meditada, dejando pasar por alto, por ejemplo, la autocensura inconsciente que sufrieron escritores y artistas como los de los años 50, 60 y 70 en la España franquista. Si bien este ensayo no pretende convertirse en una fuente académica de calado, el texto flaquea en ciertas partes, pierde credibilidad y plantea muchas dudas acerca de los conceptos y teorías aparentemente originales de las que hace gala su autor. Asimismo, el título hace exclusiva referencia "al mundo virtual", pero a lo largo del texto se encuentran también referencias a la poscensura aplicada a revistas humorísticas como la española *Mongolia* o la francesa *Charlie Hebdo*. No le falta razón al autor en sentencias como "Vivimos en una sociedad de la mutua vigilancia. Todos somos censores para el resto, y trabajamos en este terreno con un ahínco impropio de funcionarios" (249). Sin embargo, al lector especializado le quedará la sensación de enfrentarse a un ensayo escrito con prisas, algo desorganizado y con un discurso revestido de numerosas citas (Orwell, Ortega y Gasset, Luther King, Ibsen, Nietzsche…) que parecen querer dotarlo de mayor autoridad.

Se publica un comentario, premeditado o no, de 280 caracteres como máximo y se produce de inmediato una reacción positiva o negativa al respecto. Se incendian las redes y tiembla la libertad: se piden dimisiones, se generan quejas en cadena por parte de miles y miles de personas, anónimas o no, pero ¿es eso censura? Es más, ¿puede considerarse realmente "poscensura"? Soto Ivars así lo defiende en un ensayo en el que parece haber acuñado un nuevo término para una nueva realidad que, en verdad, no resulta novedosa.

ENTREVISTAS

Entrevista al autor
Raúl Guerra Garrido (2018)

María ÁLVAREZ VILLALOBOS
Universidad de Alcalá

Cristina SUÁREZ TOLEDANO
Universidad de Alcalá

Muchos escritores vieron afectada la publicación de sus obras en España entre 1938 y 1978 debido a los veredictos que imponía la censura franquista, que tenía la potestad de decidir cuáles salían al mercado y bajo qué circunstancias lo hacían. La conformación del aparato represivo del estado, los efectos que la censura editorial tuvo sobre la configuración del panorama cultural y del canon y hasta qué punto influyó en la manera de escribir de los autores de esta época son algunas de las cuestiones que abordan los estudios sobre la censura. En esta línea, en el año 2018, alentadas por el profesor Fernando Larraz y como punto de apoyo para basar nuestras respectivas investigaciones –directamente relacionadas con la censura editorial franquista–, llevamos a cabo un proyecto dirigido a la creación de una base de datos de fuentes orales provenientes de testigos de la censura franquista en su última etapa. Para ello, realizamos entrevistas a autores, editores y traductores a partir de un cuestionario base, en las que estos explicaron su experiencia personal, los perjuicios que la censura causó a su carrera literaria y su relación con el aparato censor. Su objetivo era doble: por una parte, analizar, desde la perspectiva histórica actual y a partir de testimonios directos, el impacto que la censura ha tenido en la conformación del campo literario español desde el franquismo hasta la actualidad; y, en segundo lugar, proporcionar una fuente primaria relevante a futuros estudios sobre la censura, tanto desde el punto de vista de la historia literaria como de la historia cultural en un sentido más amplio.

Uno de los autores con los que nos entrevistamos fue Raúl Guerra Garrido. El escritor no había tenido muchos problemas con la censura: solo en su primera novela el lápiz rojo había intervenido en mecanoscrito enviado por la editorial Alfaguara. A partir de una conversación telefónica con él, cuyas respuestas –sin modificaciones– reproducimos a continuación, nos embarcamos en un proyecto más amplio: editar *Cacereño* sin los cortes de la censura y precedida por un estudio introductorio en el que se analizan ciertos aspectos relevantes tanto de la obra como de la publicación. Esta nueva edición (2019), amparada por el sello editorial Akal, conmemora el 50 aniversario de la primera.

Durante la redacción de sus obras, cuando tomaba una decisión sobre temática, de léxico…, ¿hasta qué punto tenía presente que los textos que estaba escribiendo serían sometidos a la inspección de la censura?

La verdad es que no me lo planteaba mucho porque vivíamos en un contexto en que eso era algo natural; sabías que no podías formular algunas cosas, salvo metaforizándolas mucho. Quizá la primera vez que presenté un texto, el editor me dijo "hombre, esto de 'masturbarse'… hay que poner otra palabra porque esto de 'masturbarse' parece muy fuerte". Hasta a esa ridiculez se podía llegar, pero lo que sí siempre he tenido claro es que lo que no me iba a dejar censurar (y con lo cual pues no

se editaría, claro) era la idea que yo tuviese. Si pensaba que ese pensamiento era blanco, la censura no podía transformarlo ni en gris ni en otro color, eso sí. La verdad es que en la censura con las novelas, con las editoriales pequeñas y con un autor no conocido verdaderamente no creo que hiciesen demasiado caso, en el sentido que daban por sentado que no las iba a leer nadie, salvo algún adicto, amigos, correligionarios del autor, o parientes, o mamá o papá, vamos, y esa censura era digamos que más leve, cosa que sería impensable en el cine o en la televisión (la televisión era una cosa que se sabía que tenía mucha audiencia), o no digamos en la prensa, o sea, que cuanta más audiencia podías tener la censura era más fuerte, eso estaba claro.

El choque que yo tuve fue ya con mi primera novela, que sale con la editorial comercial que me buscaba poner en escaparates, en librerías, etcétera, que era la primitiva Alfaguara, que la fundaron los hermanos Cela. Era una novela que se titulaba *Cacereño* y que hablaba de la emigración de esos años en España, de los años sesenta, y que salió en las Navidades del 69-70. Ahí la censura pasó, transigió, con lo que podían llamar "palabras feas" o "soeces" porque como la editorial había editado el *Diccionario secreto* de Cela pues venían, por ejemplo, una frase que me habían tachado y después corrigieron: "cortando cojones se aprende a capar". Es una tontería y lo tacharon, pero Jorge, el hermano pequeño de Camilo, les dijo "oye, que esto está en el *Diccionario* de mi hermano y lo habéis publicado", bueno, y entonces se pasaba. Y, sin embargo, esto que trata de una huelga en la empresa en Eibain, en los lugares en que insisto yo en las novelas referidas al País Vasco, los obreros pintaron un "Gora ETA". Bueno, pues ese "Gora ETA" no hubo forma de que pasara la censura. En esas Navidades del 69-70, en ningún papel de España podía imprimirse la palabra, la sigla "ETA", y seis meses después estaba en la primera plana de todos los periódicos, o sea, que ese es el tipo de censura.

Cuando recibió el veredicto y las tachaduras de sus primeras obras, ¿qué camino a seguir le pareció más apropiado?

Lo primero que yo escribí en mi vida fue para un premio que gané, el Ciudad de San Sebastián, se titula "Con tortura" y es uno de mis relatos más queridos y afortunadamente ha tenido muchas reediciones y también ha tenido muchas aventuras y muchos problemas. Cuando ganamos y se dio el Premio en el Ayuntamiento en San Sebastián, mi mujer y yo estábamos recién casados y habíamos conseguido por fin tener un coche (que era un 4L, un carricoche de mala muerte, pero que nos venía muy bien). Pues cuando salimos de allí nos habían inutilizado las ventanas y habían escrito un letrero de "hijo de puta", o sea, que con esa frase entré yo en la literatura y siempre supuse que la frase esa de que "el estado del escritor es un continuo estado de guerra" en mi caso era una obviedad. Uno se consuela con un juego de palabras a veces.

En *Cacereño* hay muy poco, aparte de eso que te he dicho que aparece cuando hablamos sobre todo de terrorismo y tal y dices "bueno, pues alguien se preocupaba de esto", eso me pasó ya en el 69. Y en el 68, después del letrero ese de "hijo de puta", me llamaron a comisaría para ver si pertenecía a una banda terrorista… en fin. Pero después se ha dado la vuelta a la tortilla y lo que sí encuentras es una censura de muy diferente tipo en los medios de edición y en los medios de producción y es la censura económica. A veces se producen censuras terribles en la misma prensa donde es el consejo de administración el que te dice que no se puede publicar eso. De hecho, me solicitaron bastante, he tenido una temporada de columnista en *El País* y en *Cambio 16*, pero terminé un poco aburrido porque, sin querer, sí que había censuras laterales que no tenían que nada ver con lo político pero que sí tenían que ver de forma absolutamente estúpida con lo económico.

Con *Lectura insólita de* El Capital, que fue el primer Nadal que se dio después de la muerte de Franco, todo cambió radicalmente. Después de eso yo no he vuelto a chocarme con la censura, pero sí que he seguido la idea esa de ceder si es cuestión de verbalizar algo, o así, pero nunca en cambiar una idea. La cuestión fue antes.

En el caso de Cacereño*, ¿sustituyó usted los pasajes tachados o los suprimió?*

Sí. Lo que no pudimos salvar fue eso. Lo demás, como eran frases que no rompían el contexto, no me importó demasiado. Después *Cacereño* ha tenido cinco o seis reediciones. Como no eran demasiado importantes estas censuras, simplemente eran anecdóticas, pues me ha servido para contarlo en muchas entrevistas como esta y siempre la he dejado tal cual.

Y desde el final de la dictadura, ¿ha valorado la posibilidad de reeditar la obra de forma íntegra, sin censura?

Me hubiese gustado una edición crítica porque tengo el manuscrito, cuando se hacía a máquina y con papel carbón y tengo una todavía. Me hubiera gustado que alguien se hubiese molestado en recoger las pequeñas censuras de la época, o grandes. Llegó un momento en que la novela casi se difundía más si te la había prohibido la censura porque en México la editorial Mortiz, o Gallimard en Francia, estaban deseando publicar novelas españolas que hubiesen sido prohibidas. Quizás por un amor propio, no quiero ser yo quien la recupere, sino que alguien lo reivindique con una edición crítica que a veces recoge tantas cosas, pero bueno. La novela sigue muy vigente. Estoy muy satisfecho de ella y sobre todo en el País Vasco es un referente constante y en Extremadura también, aunque *Cacereño* es el término genérico del "maqueto" en Guipúzcoa y Vizcaya. Sigue coleando todavía.

¿Le sorprendió que, pese a su carácter de fuerte crítica social, se autorizara su publicación?

Fue una sorpresa no mía, sino en general. Yo vivía ya en San Sebastián y la acción básica de la novela ocurre en San Sebastián y era tan real, se vivió tan al día con todo

lo que estaba pasando, que la gente no se creyó que era una editorial española, que era Alfaguara y que estaba en Madrid, sino que pasaba a Francia creyendo que la había sacado el Ruedo Ibérico y fue muy divertido el equívoco. Me satisfizo mucho el que la gente tomase conciencia de algo así.

¿Se puede considerar que Cacereño *fue una de las últimas novelas del realismo social?*

Yo creo que sí. Si no fue la última, pues la penúltima porque después le pilló ya todo el cambio. Hablando del estilo, tuve un voluntarismo en ser lo más realista, poner una metáfora me parecía casi una traición al texto y tiene unos diálogos que yo creo que son muy buenos y que sí se han recogido como autoridad en algunos diccionarios, algunas palabras, pero pienso que fue un error porque hay que apurar más el estilo. Denuncies lo que denuncies tienes que echar toda la carne en el asador, tiene que existir la mejor tesis posible y tiene que ser lo más bello.

Había gente con mucha conciencia social. Había todo un relato del realismo social: *La piqueta*, de mi amigo Ferres, *Central eléctrica*, *La zanja*, *Las afueras*… Esas novelas, en cierto modo, se podían publicar porque era una denuncia contra lo que estaba ocurriendo, era una protesta social muy fuerte, pero yo creo que a la censura, al establecimiento, le daba igual, era mucho más laxa en las novelas porque decía "¿quién lee una novela?". Un éxito de una novela en aquellos años cincuenta podían ser cuatro mil ejemplares y ¿qué cuatro mil ejemplares van a ser? Pues cuatro mil amigos, familiares… en ese sentido, yo creo que les importaba muy poco y, bueno, si ya eras intelectual y hacías oraciones subordinadas y alguna metáfora complicada entonces ya ideal porque no lo entendía nadie.

¿Habría afrontado la censura de la misma forma en la actualidad, esto es, sustituyendo las tachaduras por otras expresiones?

Hombre, como las tachaduras no cambiaban para nada el sentido de la reivindicación ni del estilo era fácil quitarlas, pero sí que ahora tendría quizá otra posición para negociarlo mejor o para decirles "oye, pues déjalo ahí que me lo publican fuera". Una de las ventajas que quería señalarte, que tenemos ahora y que tenéis los que empezáis, es que a pesar de esas censuras que decía que no eran políticas, sino que podían ser básicamente, y son, económicas, los medios son muy heterogéneos y si en un sitio no te quieren publicar una novela mística pues una editorial religiosa te la va a editar y al revés, si no quieren editarte pornografía habrá otro sitio en el que quieran hacerlo. Hay un abanico de posibilidades que sortean fácilmente todos esos inconvenientes, por lo menos más fácilmente que antes.

¿Y llegó a pensar, durante los años de la censura, en publicar alguna de sus obras en el extranjero, de forma íntegra?

Sí, pensé en ello. Escribí una vez a Gallimard y me contestaron muy satisfechos: que era una obra estupenda y que en cuanto mejorara un poco que les mandara la siguiente

que estarían encantados…

¿Cree que la publicación de sus primeras obras pudo verse favorecida o perjudicada por las relaciones de Alfaguara con la administración censora?

No. La verdad es que los de Alfaguara, los Cela, se portaron muy bien. Lo dejaron ya cuando pasó al ámbito de *El País* y todo eso. Me dejaron libres todos los derechos y nunca volví a tener relación con ellos. Ha sido una relación tensa, que ha ido saliendo bien, pero siempre tensa con el poder e incluso con el poder más de los tuyos. La independencia es una cosa que siempre se paga. Hay partidos que no muy están acostumbrados a la disidencia, a que les digas "no" y no porque les digas "no", sino porque es lo que piensas, así que yo siempre he tenido una cierta dificultad que verdaderamente me ha ido salvando porque he publicado todo lo que he querido. Y poderlo decir mirándote a la cara cuando te afeitas por la mañana: jamás he escrito una línea al dictado, siempre ha sido lo que yo pensaba y creía.

La autocensura entonces solo fue con respecto al léxico, no con respecto a la idea.

Con respecto a lo anecdótico y a lo textual, eso era más fácil de evitar. Hay gente muy habilidosa para meterle goles a la censura. También es verdad que hubo un tiempo, ya en el tardofranquismo, en que la gente leía tanto entre líneas que leía cosas que no había y después se cayeron muchos autores que parecía que eran muy revolucionarios. Fue del día a la noche. El tiempo de Franco y el posfranquismo e incluso en el de Franco hubo diversas épocas.

¿En qué medida conserva una obra su valor literario si no se respeta la voluntad de quien la escribe?

Esto es esencial, pero depende de en qué grado. Yo acepté esa crítica, era lo que más me dolió ese "Gora ETA", pero sabía que no iba a afectar para nada a lo que yo quería decir de los cacereños, que eran emigrantes que habían venido a trabajar al País Vasco y con toda la problemática social que había en aquellos años aquí. ¿Por qué? Pues porque el resto del argumento, incluso los personajes que habían hecho esa pintada, estaban bien definidos en la novela, se sabía quiénes eran. No eran unos marcianos que habían pasado por allí de casualidad, o sea, que todo estaba muy claro.

Entonces, la censura afectó al resultado de sus primeras novelas en tanto que tuvo que hacer modificaciones, pero ¿se podría decir que ello favoreció su difusión tras el fin del franquismo?

La verdad es que la primera novela que yo escribí después de Franco fue en el 76-77 el Premio Nadal *Lectura insólita de* El Capital, que tuvo mucho éxito y que fue muy contestada por gente muy adicta al régimen anterior, pero vista con absoluta susceptibilidad, por ejemplo, por el Partido Comunista, que debieron pensar que era una aberración eso, hasta que Blanco Aguinaga hizo una crítica poniéndola muy bien

y ya entonces resultó que sí que era una visión marxista de la lucha de clases y de la economía de mercado, etcétera. Es la continuación de *Cacereño*. He tenido suerte y a partir de ahí no he tenido problemas con la censura y siempre he dicho lo que he querido decir y lo que he querido decir me ha costado mucho dolor, entre otras cosas, yo he tenido que vivir diez años con escolta.

¿Es un precio caro el de la libertad en la escritura?

Sí. Y esa es otra censura, como la censura que ejerció ETA aquí hasta hace poco.

Pero no dejan de ser necesarias novelas como las suyas, ¿no?

Sí. El problema es que una cosa es escribirlas después y otra es cuando estás *in situ*. Yo escribí *La carta*, que en cierto modo es variante de los que pedían impuesto revolucionario y también salen los personajes que habían salido en *Cacereño* y en *Lectura insólita*, aunque como secundarios, y esto fue en el año ochenta y muchos. Yo estaba editando con Mondadori, no me importa decir el nombre de la editorial, y cuando leyeron *La carta* no se atrevieron a publicarla, y eso ocurrió en la España de mediados de los ochenta y en una Europa como la que tenemos. Se cambió la editorial. La sacó Plaza [& Janés] en la primera edición y también he tenido múltiples inconvenientes con esa novela. Por fortuna, o por locura, he escrito libremente y excepto con eso, he tenido las ganas de publicarlo sabiendo que iba a correr un riesgo.