

# REPRESURA

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

Número 1. Nueva época  
2015  
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

Núm. 1 – Nueva época

2015

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

**Secretaría de Redacción**

Cristina Somolinos Molina

**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)

**Diseño y maquetación**

Verónica Enamorado





## **REPRESURA**

**NÚMERO 1 – Nueva Época (2015)**

### **ÍNDICE**

#### **ARTÍCULOS**

- Xosé Manuel DaSilva: “De *A esmorga* a *La parranda*, de Eduardo Blanco Amor. Censura, autotraducción y restauración textual” 9
- Jordi Cornellá-Detrell: “La obra de James Baldwin ante la censura franquista: el contrabando de libros, la conexión latinoamericana y la evolución del sector editorial peninsular” 32

#### **MONOGRÁFICO**

- La censura franquista y la literatura y la cultura en lengua catalana (Coord. Enric Gallén)
- Enric Gallén: “Presentación” 62
- Mireia Sopena: “Los satélites de la curia diocesana. Censores eclesiásticos en la Barcelona de los sesenta” 66
- Laura Vilardell: “Albert Camus y la censura franquista en la colección “Isard”, de la Editorial Vergara” 93
- Josep Miquel Ramis: “La censura en las novelas de los años treinta de Sebastián Juan Arbó” 108
- Enric Gallén: “Censura teatral y moral católica a fines de los cincuenta. A propósito de *Mon coeur balance*, de Michel Duran, traducción de Xavier Regàs” 146
- Francesc Foguet: “El teatro catalán y la censura franquista. Una muestra de los criterios de censura de textos destinados a la representación (1966-1977)” 184

## RESEÑAS Y COMENTARIOS

- Max Hidalgo Nácher: “Una literatura intervenida” (Fernando Larraz, *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*) 217
- José Andrés de Blas: “Hogueras, infiernos y buenas lecturas” (Ana Martínez Rus, *La persecución del libro. Hogueras, infiernos y buenas lecturas (1936-1951)*) 223
- Fernando Larraz: “La disidencia como proyecto editorial” (Francisco Rojas Claros, *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*) 226
- José Andrés de Blas: “Un comentario: *La mina* de Armando López Salinas” (Armando López Salinas, *La mina*. Edición y estudio previo a cargo de David Becerra Mayor) 231

# EDITORIAL

Cuando en el año 2006 se dio inicio al proyecto de *Represura*, parecía difícil vaticinar el creciente interés que han ido suscitando sus contenidos y la relevancia que la revista ha llegado a alcanzar entre los investigadores. En aquel momento, los estudios sobre la censura y la represión cultural no estaban definidos como campos de investigación autónomos y en consecuencia eran contemplados como acercamientos marginales o episódicos en el campo genérico de la historia cultural. Nueve años después, podemos constatar que se ha producido un considerable incremento bibliográfico que ha puesto de manifiesto que ambos fenómenos –represión y censura– deben ser considerados aspectos nucleares de la cultura producida durante la guerra civil y el franquismo.

A partir de esta premisa, y con la expectativa de un campo de investigación que ahora se abre, iniciamos una nueva etapa, en la que la revista *Represura* quiere ser plataforma de lanzamiento y difusión de estas investigaciones. Nuestra intención es dar a la revista un impulso cualitativo dotándola de rigurosos estándares de calidad académica, sin renunciar a seguir poniendo a disposición de los investigadores, a través de su página web, los contenidos y el apoyo documental que siempre ha ofrecido. Para ello nos hemos dotado de un consejo de redacción que garantizará el rigor académico de la revista y de normas de evaluación y de presentación de textos.

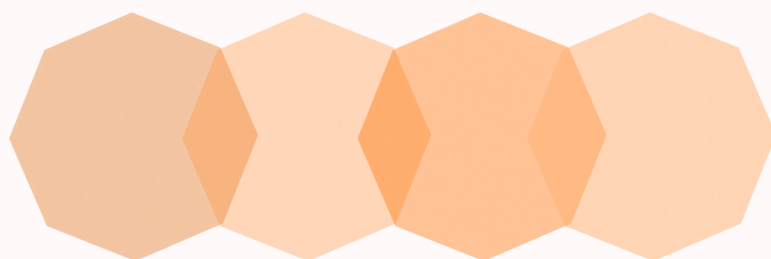
*Represura* se publicará a partir de ahora con una periodicidad anual, cada mes de mayo. Este número 1 de la nueva etapa se abre con dos valiosas

aportaciones sobre las vicisitudes que la recepción de dos escritores sufrió a causa de la censura. Xosé Manuel DaSilva analiza la complejidad de la recepción de la novela de Eduardo Blanco Amor *A esmorga*, entre la autotraducción, el exilio y la censura y advierte sobre la necesidad de efectuar una restauración textual de una de las novelas más importantes del siglo XX. Por su parte, Jordi Cornellà-Detrell examina las particulares vicisitudes de la obra de James Baldwin ante la censura franquista en relación con el contrabando de libros, las relaciones editoriales transatlánticas latinoamericanas y el desarrollo del mercado editorial en España.

Ofrecemos a continuación el dossier monográfico que ha coordinado Enric Gallén sobre “La censura franquista y la literatura y la cultura en catalán”, que se abre con el trabajo de Mireia Sopena sobre la censura eclesiástica en el ámbito catalán. Este artículo supone un esclarecedor repaso de las personalidades que supervisaron los textos religiosos o incluidos en publicaciones religiosas. Laura Villardell, a continuación, examina la reacción de la censura franquista a las versiones en catalán de la obra de Albert Camus en la colección “Isard”, de la Editorial Vergara. Sigue el trabajo de Josep Miquel Ramis sobre la censura de las reediciones de las novelas que Sebastián Juan Arbó había publicado antes de la guerra, con un exhaustivo repaso de las reescrituras a las que se vieron sometidas las distintas versiones en catalán y castellano de dichas obras y las reacciones del autor ante el sistema censorio. El dossier se cierra con dos artículos sobre la escena teatral catalana. El primero, de Enric Gallén aborda los obstáculos que, con el pretexto de que atacaba los fundamentos de la moral católica, la censura puso al estreno de la versión catalana de *Mon coeur balance*, de Michel Duran, que había traducido Xavier Regàs. En cuanto al trabajo de Francesc Foguet, se trata de un análisis en profundidad de un amplio corpus de tentativas de estrenos teatrales en catalán durante el tardofranquismo. A partir de los veredictos cosechados, el autor ilustra cómo se aplicaban los criterios de censura sobre el teatro.

El número se cierra con tres reseñas y un comentario sobre libros de reciente publicación, que abordan la censura y la represión editorial.

# ARTÍCULOS





De *A esmorga* a *La parranda*, de Eduardo Blanco Amor.

Censura, autotraducción y restauración textual

From *A Esmorga* to *La Parranda*, by Eduardo Blanco Amor.

Censorship, Self-Translation and Textual Restoration

Xosé Manuel DASILVA  
Universidade de Vigo



**Resumen:** El propósito de este artículo consiste en mostrar un ejemplo del trabajo de restauración textual que es ineludible llevar a cabo todavía hoy en libros que sufrieron mutilaciones por la intervención de la censura franquista. Dicho ejemplo es *La parranda*, de Eduardo Blanco Amor, versión en castellano del propio autor de la conocida novela en gallego *A esmorga*. Ambos textos fueron publicados por primera vez en Buenos Aires ante la imposibilidad de que vieran la luz en España y, posteriormente, se editaron con modificaciones que forzaron las autoridades.

**Palabras clave:** Eduardo Blanco Amor, Censura, *A esmorga*, *La parranda*

**Abstract:** The aim of this paper is to point out a sample of textual restoration which nowadays must still be carried out in those books which underwent mutilations due to francoist censorship. Such sample is *La parranda*, by Eduardo Blanco Amor, Spanish version by the author himself of the well-known Galician novel *A esmorga*. Both texts were first published in Buenos Aires as it was impossible for them to appear in Spain, and years later, they were published with alterations which were imposed by the authorities.

**Key Words:** Eduardo Blanco Amor, Censorship, *A esmorga*, *La parranda*



## INTRODUCCIÓN

En fechas relativamente recientes salió en Buenos Aires una nueva edición de *La parranda*, autotraducción al castellano del original en gallego *A esmorga*, en la que se reproducen fragmentos de la famosa novela de Eduardo Blanco Amor adulterados hace más de cuatro décadas para satisfacer a la censura franquista. La obra, editada en la capital argentina en 1960 a fin de eludir la prohibición de que había sido objeto en España, regresó así al país americano, por una desdichada ironía de la historia, de forma absolutamente espuria. En este artículo trataremos de explicar el proceso que ha conducido a una situación tan anómala. Nuestro objetivo final se cifra en reivindicar que, una vez restaurado no hace mucho el texto en gallego de la novela, igualmente sea recobrada la palabra verdadera de Blanco Amor en la versión en castellano.

### *A ESMORGA (1959) Y LA PARRANDA (1959)*, EDITADAS EN ARGENTINA

En otros trabajos nos hemos referido en detalle a las innumerables peripecias que conforman el periplo editorial tan agitado de *A esmorga* (Dasilva, 2009, 2010, 2012). En síntesis, se hace preciso recordar que la obra, escrita a lo largo de 1955 en poco menos de cinco meses —del 25 de mayo al 8 de octubre concretamente, según una anotación de Blanco Amor en el mecanoscrito de la misma—, llegó a Galicia a principios del año siguiente, transportada por el intelectual y artista Isaac Díaz Pardo, para que la publicara Galaxia.

Como director literario de esta editorial, Ramón Piñeiro supo apreciar inmediatamente la extraordinaria calidad de *A esmorga*, a pesar de que las principales líneas narrativas en aquellos años eran el universo ficcional de Álvaro Cunqueiro y el mundo popular de Ánxel Fole, además de las contribuciones experimentalistas de los autores más jóvenes. Piñeiro fue capaz, sin embargo, de intuir a la par las dificultades que el texto tendría para franquear la barrera de la censura. Es interesante observar cómo el responsable de Galaxia, bastante tiempo después, reiteraba en una carta enviada a Basilio Losada aquella primera impresión suya:

Tamén *A esmorga* é unha boa novela, unha obra lograda, como vostede sinala. Eu conocono no orixinal, porque nos foi enviada polo autor por si a queriamos editar en Galaxia. Nós intentámolo, pro foi refugada pola censura. [...] o certo é que logrou unha obra ben feita,



a mellor de cantas escribiu Eduardo Blanco Amor e unha das máis interesantes que se escribiron nos derradeiros anos en galego (Piñeiro y Losada, 2009: 106).

Díaz Pardo, portador, como hemos dicho, de la novela, mandaba el 18 de marzo de 1956 una carta a Blanco Amor en la que le transmitía el visto bueno de la editorial: “Fai días deixei os de Galaxia a tua novela [...]. Onte estivo eiquí, pasando o día no Castro, García Sabell, que con Ramón Piñeiro é o *censor* de Galaxia. Publicaranche a novela. Gustoulles moito o mesmo que a min” (Neira Vilas, 1995: 196). Díaz Pardo proseguía: “Porán o que se pode pór en boa intenzón para que cha pubriquen, e se coida que non haberá insuperabels impedimentos” (Neira Vilas, 1995: 196). En otra misiva enviada el 15 de agosto de 1956, mientras *A esmorga* estaba siendo escrutada en el Ministerio de Información y Turismo, Díaz Pardo le comunicaba a Blanco Amor:

Fai dous meses que está todo presentado en percura do permiso administrativo que se confía acadar. [...] Para contrarrestar o peso da censura están facendo os de Galaxia canto se pode. Tribunal inquisitivo; cousa seria, porque ademais de sere unhas bestas de bigotiño recortado son uns analfabetos [...] (Neira Vilas, 1995: 197).

Desgraciadamente la premonición de Piñeiro acabaría por cumplirse, al frustrar las autoridades administrativas de modo taxativo la salida de *A esmorga*. Era otra vez Díaz Pardo quien ponía la desoladora noticia en conocimiento del escritor, al que le recomendaba, en una carta del 11 de septiembre de 1956, que aprovechara su residencia en Argentina para denunciar internacionalmente el veto:

O teu libro *A esmorga* o rechazaron na censura. Noraboa! [...] Fai o que che digo. Quizaves... golpe por golpe, se consiga que a deixen prelar. Cousas moitísimo máis fortes, xa comprendes o senso “forte”, autorízanlles a outros que son de Vasconia, Cataluña ou Castela, pro que saben gritar a tempo en París, que é decir na Europa (Neira Vilas, 1995: 198).



Blanco Amor enviaba respuesta a Díaz Pardo el 31 de octubre de 1956. Esta carta resulta muy sugestiva porque permite conocer algunos pormenores que ponen de manifiesto que no fue fácil editar *A esmorga* ni tan siquiera en Buenos Aires. En ese sentido, no es casualidad que la novela tuviera que esperar aún tres años para estar en las librerías. Blanco Amor apuntaba que no habían cuajado algunas gestiones realizadas ante Francisco Luis Bernárdez, poeta y diplomático argentino que desempeñaba su labor en la embajada en Madrid, para posibilitar la autorización de la novela, por lo que se resignaba a que no apareciera en territorio español ni sorprendentemente tampoco en territorio argentino.

Blanco Amor explicaba que *A esmorga* había sido escrita en realidad por encargo de los políticos galleguistas de Buenos Aires, los cuales decidieron luego no cumplir el compromiso a causa de la rebeldía del escritor. Por esa razón el proyecto inmediato que albergaba Blanco Amor era traducir la novela al castellano, a fin de darla a la luz en este idioma:

Sobre do asunto da novela ¡qué se lle vai facer! [...] Así andan as cousas. Sobre de *A esmorga* escribinlle a Paco Luis Bernárdez, conselleiro cultural da Embaixada en Madrid, que procurase facer algo. Non me contestou. Esto quere decir que non ten remedio ou que todo está lixado, incluso Paco Luis, o que non me extrañaría ren. A xestión que ti me aconsellas farase si todo o demais fracasa no senso da publicación en Galiza. Hay que esgotar os meios. Todo esto llo escribín nunha carta de fai máis dun mes a Isla Couto, que non me contestou. Tamén lle pedía que me devoltase os orixinales para unha tradución ao castelán, pois os manuscritos son moi defectuosos e non deixei copia mecanográfica. Publicarase en castelán. Realmente o que correspondía era que a publicasen os que eiquí me a encargaron. Pero como me fun da “obediencia”, entonces deixei de ter condicións literarias. Para os galeguistas o talento é o de menos. Si eres da obediencia, entonces protéxenche; e si non, non. (Neira Vilas, 1995: 187).

Al artista y editor Luis Seoane le debió Blanco Amor, ciertamente, que no se hubiera frustrado la aparición en gallego de *A esmorga*. Por una carta a Fernández del Riego, fechada el 11 de diciembre de 1957, podemos saber que fue



aquel quien se brindó a cobijar el libro. Blanco Amor revelaba: “Seoane —este estupendo e incansable Seoane— acaba de lanzar los primeros volúmenes de su editorial Citania. Ahí sale ahora mi novela —*A esmorga*— prohibida por esa censura”. Con respecto al permiso denegado para imprimir la obra en Galicia, Blanco Amor llegaría a proponerle a Seoane que advirtiera de forma visible tal circunstancia en la edición, con fines comerciales: “A propósito de faja, no te olvides de poner en *A esmorga* una que diga: *Novela prohibida por la censura de España*. Os sugiero esto —al menos para los ejemplares de aquí— porque sería muy publicitario” (Neira Vilas, 1995: 205).

*A esmorga* se imprimió en Buenos Aires por fin el 3 de abril de 1959, según reza el correspondiente colofón (Blanco Amor, 1959a). Blanco Amor se ocupó personalmente de trasladar la narración al castellano, que con el título *La parranda* salía un año más tarde también en la capital argentina (Blanco Amor, 1960). Esto es lo que se recoge en el colofón de esta edición: “Terminóse de imprimir el 30 de septiembre de 1960, en los Talleres Gráficos de la Compañía General Fabril Financiera S. A., Iriarte 2035, Buenos Aires”.

El texto de *A esmorga* había sido juzgado por el censor Miguel Piernavieja del Pozo, de militancia falangista, quien en un informe firmado el 4 de agosto de 1956 desaprobó sin remisión la obra en su totalidad:

Burda novela corta, en gallego, en la que se narran las aventuras y desventuras de tres borrachos. En lenguaje a menudo soez, se mezclan los diálogos de estos tristes personajes con escenas de burdel y recuerdos de aventuras. No debe autorizarse.

Como se percibe, las causas eran principalmente de índole lingüística, ya que el estilo muchas veces atrevido de la novela contradecía la imagen ligada al lirismo y al humorismo que el franquismo tendía a propiciar de la lengua gallega. El censor no aducía motivos ideológicos, como sí se haría cuando *A esmorga* fue juzgada al intentarse otra vez editarla en Galicia al finalizar la década de los 60. Blanco Amor, desde Buenos Aires, se refería así al repudio de la censura:

Los criterios que hasta ahora han funcionado en torno a la ineditéz de *A esmorga* han sido dos: el muy honroso dictamen del Consejo de lectura de la Editorial Galaxia —Vigo— para la cual fue escrito, y



el NO, mundo y lirondo, sin siquiera los habilidosos, hasta parecer cortesés, pretextos de todo jesuitismo, de la censura española que prohibió su publicación. Quiero decir, del aparato policial montado, con el pretexto de las buenas costumbres, para la persecución política de las obras literarias y de sus autores, ejercida por uno de los organismos más arbitrarios, siniestros y corruptos de la España actual (Blanco Amor, 1959b: 17).

### LA PRIMERA EDICIÓN DE *A ESMORGA* EN GALICIA (1970)

La versión gallega editada en Argentina no consiguió encontrar modo legal de entrar en España al mantenerse la prohibición impuesta por la censura, pero paradójicamente la versión en castellano publicada en el mismo país sí se distribuiría sin obstáculos. Esto es, los lectores de Galicia no tenían problemas para acceder al texto de *A esmorga* en castellano, pero se les impidió a lo largo de muchos años tener en sus manos el texto en gallego.

Es posible verificar, sin margen para la duda, que le fue concedida licencia de importación a la edición argentina de *La parranda* en distintas ocasiones desde comienzos de los años 60. Entre otros ejemplos, cabe mencionar la solicitud presentada el 24 de septiembre de 1965 por José Chaver Gómez para distribuir cinco ejemplares, que recibía consentimiento el 15 de septiembre de 1965. Otra solicitud del 21 de enero de 1972 para importar diez ejemplares, cursada por Distribuidora Viatea Española, era aprobada el 6 de julio de 1972. Ese mismo año la empresa editorial ADLHA pedía de nuevo vender *La parranda* en el mercado español, obteniendo permiso el 13 de septiembre de 1972.

Pese a todo, Blanco Amor no abandonaba la idea de ver publicada *A esmorga* en Galicia. En ese anhelo debió de tener influencia el éxito insuficiente que la obra había alcanzado en tierras argentinas, como se desprende de esta carta de Luis Seoane a Blanco Amor del 2 de enero de 1971:

Citania fai tempo que desapareceu, costóunos bastantes cartos e tempo a dúas persoas. Ti conoces a coleitividade mellor que eu e non teño mais que che decir. Non atopamos distribuidor nin eiquí nin nesa. Mais, do teu libro restáronse por vender 340 exemprares que foron ó Centro Galego coma todo o fondo editorial de Citania para que non se tivesen que rematar nas librerías da calle Corrientes. Non sei quén dixo que estaba esgotado (Neira Vilas, 1995: 213-214).



De tal modo, *A esmorga* fue sometida otra vez al control de la censura, que ahora sí toleraba el texto, aunque por silencio administrativo, a condición de que desaparecieran algunas supuestas ofensas para la Guardia Civil, todas ellas situadas en el último capítulo (Dasilva, 2009). La solicitud de permiso fue registrada en el Ministerio de Información y Turismo el 15 de septiembre de 1969 en forma de consulta voluntaria, y se acompañaba para su examen un ejemplar de la edición de *A esmorga* publicada en Buenos Aires en 1959.

El primer censor que valoró la obra firmaba este juicio negativo el 26 de septiembre de ese año:

Narración de ciertos recuerdos de la infancia pero contado con un lenguaje excesivo en su forma muy libre, sucio a veces, con expresiones, palabras y frases faltosas de elegancia y de toda delicadeza.

Estimamos no admisible la publicación.

En el mismo informe se añadía a mano el siguiente comentario:

El informe anterior francamente libre y de expresiones, incluso, bajas y groseras, queda un poco al margen de su posible erotismo o pornografía, en donde no alcanza motivos prohibitivos, ya que escenas de este tipo no existen.

Un segundo censor suscribió otro informe el 14 de octubre de 1969, el cual era favorable a la impresión de la novela siempre que se suprimieran o cambiaran unos pocos fragmentos referentes a la actuación de la Guardia Civil con el protagonista:

Novela gallega. Prolijo relato de las andanzas de tres hombres metidos en juerga, uno de ellos sin haberlo buscado y tras su encuentro casual con los otros dos: trifulcas en tabernas, visitas a las casas de prostitución, borracheras que provocan el incendio no intencionado de un Pazo, navajazos como consecuencia de la mala acción de uno de los juerguistas con una pobre mujer loca, y la detención de Cipriano Canedo, que realmente es inocente y que así lo declara y trata de hacerlo valer ante el juez.





La declaración es cruda y realista con el empleo del lenguaje vernáculo típico y corriente del hombre gallego perteneciente a la baja clase social. Abundan, por lo tanto, las expresiones gráficas para dar vida al relato y para subrayar el sentir popular en ocasiones o circunstancias semejantes.

Del contexto se deduce que la acción tuvo lugar mucho antes de la guerra civil española. Lo único grave o impertinente que encontramos son las alusiones a los malos tratos recibidos por el detenido a cargo de la Guardia Civil, razón por la cual está obsesionado con no volver al cuartelillo a ningún precio, aunque le cueste la vida como reiteradamente da a entender y claramente expresa ante el Juez. Indicando la supresión o modificación de lo subrayado en las páginas 106, 107, 121 estimo que esta novela, de indudable valor por otra parte, puede autorizarse.

Uno de los ejemplares de la edición de *A esmorga* de 1959, donde constaban subrayados los trozos conflictivos, se devolvió el 14 de octubre de 1969 con un oficio en el que se aconsejaba prescindir de los mismos. Blanco Amor acabaría sustituyéndolos por otros menos problemáticos. La primera intención era que Edicións Castrelos llevara el libro a la imprenta, y de hecho esta editorial se había hecho cargo de tramitar el permiso ante la censura. No obstante, Blanco Amor optaría seguidamente por dar *A esmorga* a Editorial Galaxia, retirándosela de modo inopinado a Edicións Castrelos. Apareció así el libro finalmente en Galicia en el año 1970, conteniendo los cambios reclamados por la censura (Blanco Amor, 1970).

#### **LA PRIMERA EDICIÓN DE *LA PARRANDA* EN ESPAÑA (1973)**

Blanco Amor deseó que la versión en castellano de *A esmorga* también saliera en España, lo que logró en 1973 gracias a Ediciones Júcar (Blanco Amor, 1973a, 1973b). Esto es lo que figura en el colofón de la primera edición española: “*La parranda*, de Eduardo Blanco Amor, volumen seis de la colección La Vela Latina, se acabó de imprimir en los talleres de Musigraf Arabi, en el mes de diciembre de 1973”. Blanco Amor había llevado a cabo previamente modificaciones análogas, que distinguimos en cursiva, a las incorporadas por prescripción expresa de la censura en el texto gallego:



1.

*La parranda* (1ª ed., 1960):

¡Disimule, señor! Le pido que me dispense, pero usía no sabe lo que es verse en poder de unos charranes forasteros que se ponen a zurrar en un hombre conocido, hijo del pueblo, *dándole hostias en la cara* y vergajazos en los lomos y aun patadas en sus partes, con perdón sea dicho, que no es cosa de machos, y todo porque lo tienen trabado como un animal... (Blanco Amor, 1960: 143).

*La parranda* (Ediciones Júcar, 1973):

¡Disimule, señor! Le pido que me dispense, pero usía no sabe lo que es verse en poder de unos charranes forasteros que se ponen a zurrar a un hombre conocido, hijo del pueblo, *arreándole tortazos* en la cara y vergajazos en los lomos y aun patadas en sus partes, con perdón sea dicho, que no es cosa de machos, y todo porque lo tienen trabado a uno como un animal... (Blanco Amor, 1973a: 120).

2.

*La parranda* (1ª ed., 1960):

Sigo, sin más, y Dios le pague la paciencia que tiene conmigo. ¡Muchas gracias!, ya no sé cómo decírselo, que para no ser usté de aquí bastante considerado es, y no como *este sayón de sargento, que castellano* tenía que ser... (Blanco Amor, 1960: 144).

*La parranda* (Ediciones Júcar, 1973):

Sigo, sin más, y Dios le pague la paciencia que tiene conmigo. ¡Muchas gracias!, ya no sé cómo decírselo, que para no ser usté de aquí bastante considerado es, y no como *ese sayón mandamás, que forastero* tenía que ser... (Blanco Amor, 1973a: 121).

3.

*La parranda* (1ª ed., 1960):

Sin comer, sin beber ni dormir, empujado de aquí para allá, preguntándome para luego no dejarme responder, *tapándome la boca a puñetazo limpio* cada vez que voy a contestar, sin poder pedir una gota de agua, ni siquiera poder hacer mis necesidades sin tenerlos ahí, mirando, que hasta vergüenza tendría que darles (Blanco Amor, 1960: 144).



*La parranda* (Ediciones Júcar, 1973):

Sin comer, sin beber ni dormir, empujado de aquí para allá, preguntándome para luego no dejarme responder, o *haciéndomelo tragar* cada vez que voy a contestar, sin poder pedir una gota de agua, ni siquiera poder hacer mis necesidades sin tenerlos ahí, mirando, que hasta vergüenza tendría que darles (Blanco Amor, 1973a: 121).

4.

*La parranda* (1ª ed., 1960):

¡No, no, no; eso no, señor...! ¡Se lo pido por Dios, por sus hijos, se lo pido por quien más quiera! ¡Se lo pido de rodillas! ¡No, que no me lleven éstos...! ¡Al cuartelillo, no! ¡*Soltarme, hijos de puta, asesinos...*! (Blanco Amor, 1960: 161).

*La parranda* (Ediciones Júcar, 1973):

¡No, no, no; eso no, señor...! ¡Se lo pido por Dios, por sus hijos, se lo pido por quien más quiera! ¡Se lo pido de rodillas! ¡No, que no me lleven éstos...! ¡Al cuartelillo, no! ¡*Soltarme, hijos de perra...*! (Blanco Amor, 1973a: 133).

5.

*La parranda* (1ª ed., 1960):

Porque hay gente de tal condición que para librarse del “pensamiento” tiene que matarlo dentro de sí; aunque nunca quedó claro, entre las gentes del pueblo, *si murió de la cuchillada o de los culatazos que, allí mismo, le atizaron los dos guardias de la Benemérita que le custodiaban* (Blanco Amor, 1960: 161).

*La parranda* (Ediciones Júcar, 1973):

Porque hay gente de tal condición que para librarse del “pensamiento” tiene que matarlo dentro de sí; aunque nunca quedó claro, entre las gentes del pueblo, *si murió de la cuchillada o de los golpes que le atizaron...* (Blanco Amor, 1973a: 134).

Además, Blanco Amor se autocensuró por precaución en algunos lugares en los que no había hecho transformaciones, puesto que no habían sido solicitadas por el Ministerio de Información y Turismo, en la versión en gallego:



6.

*La parranda* (1ª ed., 1960):

No es por echármelas ahora de inocente, pero me puede usted creer que en esa faena de pícaros yo no tuve arte ni parte, que nadie encontró nada sobre mi cuerpo que no fuese mío, como usted sabe y como dije en el cuartelillo de la Guardia Civil, *por más que aquellos criminales me zurrasen* a matar para que dijese dónde había escondido las cosas, que no hay cosas ni cosas, y lo que allí dije lo digo ahora y lo diré ante la cara de Dios... (Blanco Amor, 1960: 131).

*La parranda* (Ediciones Júcar, 1973):

No es por echármelas ahora de inocente, pero me puede usted creer que en esa faena de pícaros yo no tuve arte ni parte, que nadie encontró nada sobre mi cuerpo que no fuese mío, como usted sabe y como dije en el cuartelillo de la Guardia Civil, *por más que me zurrasen* a matar para que dijera dónde había escondido las cosas, que no hay cosas ni cosas, y lo que allí dije lo digo ahora y lo diré ante la cara de Dios... (Blanco Amor, 1973a: 109-110).

7.

*La parranda* (1ª ed., 1960):

Y menos mal que usía es tan bueno que no me deja llevar al cuartelillo, porque entonces sería ya perder todo el juicio... Porque usía tiene que considerar que un mozo, con todas sus fuerzas enteras y con sus cosas en su sitio, *que siempre lo demostró como hombre*, tenga que aguantar que otro hombre, aunque fuese su padre, le ponga las manos en la cara, una vez y otra, *sin ofensa entre ellos* y sin podérselas devolver, esposado como lo tienen a uno, que hasta no me cabe en la cabeza cómo puede haber *cristianos tan asquerosos en su alma cabrona, hijos de tan mala madre*, que se pongan a pegarle a otros hombres que nada les hicieron, ni les faltaron, ni los conocen y que no se pueden valer, que eso ni es justicia ni carajos que la fundó, porque... (Blanco Amor, 1960: 142-143).

*La parranda* (Ediciones Júcar, 1973):

Y menos mal que usía es tan bueno que no me deja llevar al cuartelillo, porque entonces sería ya perder el juicio... Porque usía tiene que considerar que un mozo, con todas sus fuerzas enteras y con sus cosas





en su sitio, tenga que aguantar que otro hombre, aunque fuese su padre, le ponga las manos en la cara una vez y otra, y sin podérselas devolver, esposado como lo tienen a uno, que hasta no me cabe en la cabeza cómo puede haber *cristianos tan asquerosos y mal nacidos* que se pongan a pegarle a otros hombres que nada les hicieron, ni les faltaron ni los conocen y que no se pueden valer, que eso ni es justicia ni carajos que la fundó, porque... (Blanco Amor, 1973a: 120).

Existe un tercer grupo de modificaciones, por último, que Blanco Amor intercaló por razones también de cautela, si bien en este caso afectan a fragmentos ausentes en la versión en gallego. Tales fragmentos son ampliaciones que el autor llevó a cabo al autotraducirse desde el gallego al castellano, constituyendo verdaderas recreaciones del texto de partida:

8.

*La parranda* (1ª ed., 1960):

*Lo comprendo, señor, pero por eso lo dije, porque están éstos delante y ahora, aquí, nada me pueden hacer, creo yo, y para que se lo cuenten a los otros verdugos* (Blanco Amor, 1960: 144-145).

*La parranda* (Ediciones Júcar, 1973):

[...]

9.

*La parranda* (1ª ed., 1960):

¡Ya no aguanto más! ¡Que se sepa que no aguanto más, porque lo que quiero es que me dejen ya tranquilo de una vez! ¡Óigalo bien, carajo, que por la madre que me parió...! (Blanco Amor, 1960: 161).

*La parranda* (Ediciones Júcar, 1973):

¡Ya no aguanto más! ¡Que se sepa que no aguanto más, porque lo que quiero es que me dejen ya tranquilo de una vez, que por la madre que me parió...! (Blanco Amor, 1973a: 133).

Tal vez porque el libro en gallego ya había conseguido autorización, el proyecto de edición de *La parranda* no fue sometido a consulta voluntaria. De



acuerdo con lo estipulado en el artículo 12 de la Ley de Prensa e Imprenta de 18 de marzo de 1966, se presentó directamente una instancia de depósito de los seis ejemplares exigidos firmada por Manuel Aragón Pariente, en representación de Ediciones Júcar, el 20 de febrero de 1974. En el expediente en cuestión, en el apartado relativo a los antecedentes, se consignaba que la versión en gallego había merecido silencio administrativo.

Aun así, *La parranda* no dejaría de ser leída por un censor, quien suscribió el 29 de febrero de 1974 este informe bastante curioso ya que en él no se desperdiciaba la oportunidad de evaluar la novela desde un ángulo literario:

Relato que, en sí, por la descripción de tipos y el argumento (unos crímenes cometidos durante una parranda), podría interesar suficientemente. Sin mayor alcance. Pero el autor, aquejado del mal que afecta a tantos que escriben en nuestros días, cree que el realismo y la autenticidad, el modernismo y otras monsergas esteticistas, consiste en el uso casi continuo de palabrotas, con lo cual se deslucen todo y pierde el interés literario.

Hay en efecto una enorme acumulación de expresiones soeces o groseras (*mala leche, jodido, carajo, coño, mierda, cabrón, recoño, putas, maricones, etc., etc.*) en las páginas que señalo; aparte de ello hay una burla irreligiosa en las págs. 93, 94 y 129 y, además, una alusión denigrante a la Guardia Civil (pág. 15) que guarda relación con las imputaciones de torturas en el cuartelillo (pág. 120), ya que el que narra los hechos, lo hace ante el juez.

Aceptado el depósito, si no se considera grave la acumulación de palabrotas y, principalmente, esa acusación a la brutal actuación de la Guardia Civil, aunque la época no sea la actual.

En el ejemplar de *La parranda* que forma parte del expediente están marcadas las objeciones enumeradas en su informe por el censor. Lo que se consideraba “burla irreligiosa” era en primer lugar este fragmento del capítulo III, cuando los tres protagonistas entran en una iglesia:

Y un poco con la risa y otro poco con la bebida, casi no atinábamos a coger hacia el lado de la puerta. Y por si fuese poco todo esto, el



Bocas, que entre sus animaladas tenía fama de flatoso del vientre, iba echando uno de esos seguidos, como quien rasga tela, que era no tener fin... (Blanco Amor, 1973a: 93-94).

La otra “burla irreligiosa” se localizaba en el capítulo V:

El Milhombres estaba como adormecido, pero no dormido. La pítima le daba por canturrear esas melopeas que las mujeres cantan en las novenas y procesiones (Blanco Amor, 1973a: 129).

Por otro lado, la “alusión denigrante a la Guardia Civil” estaba aquí:

Pero con todo, las cosas no fueron así, aunque lo diga la guardia civil, la tía Esquilacha o el *sunsuncordia*, con permiso de su cara (Blanco Amor, 1973a: 15).

Por último, este era el fragmento donde aparecían destacadas en rojo distintas partes, por nosotros resaltadas en cursiva:

Sí, señor, sí, que ya me hago cargo de que ahora nada vale el quejarse ni el llorar, pero de algo me sirve para sacarme este peso del pecho que semeja irme a ahogar, y de este venirme el “pensamiento” a cada paso que no me deja desde que aquí me trajeron, aunque mucho es lo que hago para disimularlo, y además sin bebida para poder salir de esta sofocación... Y menos mal que usía es tan bueno que no me deja llevar al *cuartelillo*, porque entonces sería ya perder el juicio... Porque usía tiene que considerar que un mozo, con todas sus fuerzas enteras, y con sus cosas en su sitio, tenga que aguantar que otro hombre, aunque fuese su padre, *le ponga las manos en la cara una vez y otra*, y sin podérselas devolver, esposado como lo tienen a uno, que hasta no me cabe en la cabeza cómo puede haber cristianos *tan asquerosos y mal nacidos que se pongan a pegarle a otros hombres* que nada les hicieron, ni les faltaron ni los conocen y que no se pueden valer, que *eso ni es justicia* ni carajos que la fundó, porque... (Blanco Amor, 1973a: 120).



En la misma página se ponía énfasis con una raya lateral en el mismo color aquí:

¡Disimule, señor! Le pido que me dispense, pero lo que usía no sabe es que uno se vea frente a esos tíos mandones, que ni son del pueblo, y que se ponen a soplamoquearlo a uno, como quien lo hace para divertirse, y que le hacen a uno salirse de su natural y echarse a decir putadas, con lo cual aún se enfadan más, y dale que... (Banco Amor, 1973a: 120).

Debajo del informe antes transcrito del censor se insertó, no obstante, una nota a mano de otra persona por la cual se estimaba “apropiado el silencio”. Tal propuesta de resolución debió de parecerle a Ediciones Júcar comprometedor, por lo que prefirió retirar el depósito a fin de proceder más tarde a tramitar, con ejemplares diferentes, un nuevo depósito. En el expediente se halla una carta del 25 de febrero de 1974 remitida al Ministerio de Información y Turismo por el escritor José Manuel Caballero Bonald, entonces director literario de Ediciones Júcar, con tal petición: “Por la presente se solicita aplazamiento de depósito de la obra *La parranda* de Eduardo Blanco Amor, en espera de realizar las correcciones oportunas señaladas por ese departamento”.

De forma explícita, el servicio de Ordenación Editorial no había exhortado a la editorial a eliminar o rectificar nada. A pesar de ello, Ediciones Júcar le enviaría una carta a Blanco Amor el 1 de marzo de 1974 en la que le pedía que variase una parte del texto en una página específica:

El Ministerio nos exige para permitir la circulación de su obra *La parranda* un pequeño número de variaciones, en la página 120, que le señalo en un ejemplar que le incluyo. Consideran que tal y como está el texto constituye ofensa a las fuerzas armadas y podrían promover un procedimiento judicial.

Por todo ello, le rogamos que haga en el texto las variaciones que considere oportunas en las líneas subrayadas. Lo que sí le agradeceríamos es que procurara mantener el mismo número de palabras en el texto variado.

Espero que pueda realizar con la mayor brevedad posible las modificaciones que a su juicio puedan pasar la censura.



En espera de sus noticias, y rogando disculpe estas molestias que de ningún modo vienen motivadas por nosotros, le saluda atentamente y le felicita por la calidad innegable de su libro.

En lo tocante a la página mencionada, la edición de *La parranda* pasaría a disponer, así pues, de una versión reformada. He aquí el fragmento damnificado, que ya había sido inicialmente corregido por Blanco Amor en comparación con la edición de 1960, como vimos más arriba, a partir de las enmiendas requeridas por la censura en la versión en gallego:

*La parranda* (Ediciones Júcar, 1973):

¡Disimule, señor! Le pido que me dispense, *pero usía no sabe lo que es verse en poder de unos charranes forasteros que se ponen a zurrar a un hombre conocido, hijo del pueblo, arreándole tortazos en la cara y vergajazos en los lomos y aun patadas en sus partes, con perdón sea dicho, que no es cosa de machos, y todo porque lo tienen trabado a uno como un animal...* (Blanco Amor, 1973a: 120).

*La parranda* (Ediciones Júcar, 1973):

¡Disimule señor! Le pido que me dispense, *pero lo que usía no sabe es que uno se vea frente a esos tíos mandones, que ni son del pueblo, y que se ponen a soplamoquearlo a uno, como quien lo hace para divertirse, y que le hacen a uno salirse de su natural y echarse a decir putadas, con lo cual aún se enfadan más, y dale que...* (Blanco Amor, 1973b: 120).

Preparados los nuevos ejemplares, se cursó una nueva instancia de depósito el 25 de marzo de 1974 con la esperanza seguramente de que ahora la aprobación sí se obtuviera. Sin embargo, cinco días después la resolución definitiva del Ministerio de Información y Turismo apostaba por el silencio administrativo. Para no desperdiciar ningún ejemplar, Ediciones Júcar comercializó las dos tiradas, es decir, tanto la presentada en un primer momento para cumplir con el depósito como la que se trastocó más tarde para el segundo depósito. Así, todavía hoy es posible encontrar ejemplares de dicha edición con versiones discrepantes en lo relativo a la susodicha página 120.

Es necesario destacar que, por aquellos días, ni el público más avisado se percató de que *La parranda* se ofrecía en una versión distinta de la edición



original publicada en Buenos Aires en 1960. Puede constatarse en este comentario del periodista Francisco Cerecedo, quien en una recensión en la revista *Triunfo* escribía:

*La parranda* [...], de Eduardo Blanco Amor, vuelve del exilio como una de las novelas más raramente mágicas y poderosas de la literatura gallega y castellana de los últimos veinticinco años. [...] A los repetidos intentos para su publicación en España llevados a cabo por diferentes editoriales que trataban de recuperar esta pieza maestra de la literatura patria, la Administración y una de sus hijas predilectas —mimada quizá por su condición subnormal—, la censura, castigó con sus rigores y sus desdenes a esta pequeña novela de poco más de 130 páginas, sometida a una serie de rechazos y dilaciones que retrasaron su aparición en el país durante el discreto período de catorce años (Cerecedo, 1974: 48).

#### **LAS EDICIONES POSTERIORES DE *LA PARRANDA* EN ESPAÑA (1976, 1985, 2001) Y ARGENTINA (2008)**

El 2 de abril de 1976, muerto ya Franco, se formalizó por parte de Círculo de Lectores la instancia de depósito de una nueva edición de *La parranda* (Blanco Amor, 1976) que reproducía fielmente la versión viciada dada a conocer tres años antes por Ediciones Júcar. Por decisión del 6 de abril de 1976 se admitió tal depósito, aunque “con reparos”. En el ejemplar de la novela que está en el expediente se ven palabras y expresiones marcadas en rojo, como entre otras las siguientes: “Guardia Civil” (p. 13), “de bastante mala leche” (p. 30), “lo jodido del caso” (p. 30), “coño” (p. 30), “carajo” (p. 32), “cabrón” (p. 35), “Sandiós” (p. 48), “recoño” (p. 49), “jodió” (p. 59), “irnos de putas” (p. 86), “maricones” (p. 88), “putas” (p. 90), “hijos de puta” (p. 100), etc. Estos dos fragmentos llamaron asimismo la atención del censor:

Muchas veces me había dicho que por qué no éramos queridos formales, para no tener yo que pagar la dormida de los lunes; aunque esto a mí siempre me pareció un engaño, pues lo que no se paga por el asunto se va luego en el escote de la cena y en la limosna para el ciego Cudeiro...



– “¡Ay, reiciño mío” —me decía, sobándome los muslos— “tú sí que eres hombre para sacarle la barriga de mal año a diez mujeres! ¡Ven para acá, truhán!... ¿Vamos?”.

– “Déjame, mujer, que no estoy para eso... Ando muy cansado... Además, ya sabes que no me gusta ocuparme con mujer que acaba de estar con otro...”.

– “¿Quién, ése? ¡Bueno, bueno!... Mucho de aquí y de allá, con sus fantasías y calentándole a una las mantecas, que hasta asco me da decir las cosas que hace una... Y total, nada, que aún queda una peor que si nada... ¿Vamos?” (Blanco Amor, 1976: 97-98)

Luego de otro poco, nos asomamos a ver si era el instante de largarnos. Y fue ahí cuando nos asegundó la risa, pero esta vez con sobrada razón, y de poder contenernos, pues vimos que aquellos caballeros ya no estaban de rodillas sino de hocicos en el suelo, con los traseros levantados, y las caras casi en el piso, echando todos juntos una de esas cantigas de las beatas en las misiones, muy por lo bajo, como si la echasen por las narices (Blanco Amor, 1976: 108-109).

En pleno período democrático, *La parranda* fue reeditada por Ediciones Júcar en 1985, pero sin que la novela experimentara ninguna corrección, perdiéndose de ese modo la ocasión de restablecer el texto original que la censura había obligado a retocar (Blanco Amor, 1985). Algunos años después apareció una nueva entrega de *La parranda* por iniciativa de Ediciones Trea, que representa la última hasta ahora hecha en España. También esta vez se desaprovechó el nuevo escenario para restituir la versión legítima de la narración. En esta edición, de manera peculiar, el primero de los fragmentos alterados por Blanco Amor tiene como fuente el volumen entregado para el primer depósito de 1973, no la impresión para el segundo depósito como ocurre en las restantes ediciones:

*La parranda* (1ª ed., 1960):

¡Disimule, señor! Le pido que me dispense, pero usía no sabe lo que es verse en poder de unos charranes forasteros que se ponen a zurrar a un hombre conocido, hijo del pueblo, *dándole hostias en la cara* y vergajazos en los lomos y aun patadas en sus partes, con perdón sea dicho, que no es cosa de machos, y todo porque lo tienen trabado como un animal... (Blanco Amor, 1960: 143).



*La parranda* (Ediciones Júcar, 1973):

¡Disimule, señor! Le pido que me dispense, pero usía no sabe lo que es verse en poder de unos charranes forasteros que se ponen a zurrar a un hombre conocido, hijo del pueblo, *arreándole tortazos* en la cara y vergajazos en los lomos y aun patadas en sus partes, con perdón sea dicho, que no es cosa de machos, y todo porque lo tienen trabado a uno como un animal... (Blanco Amor, 1973a: 120).

*La parranda* (Ediciones Trea, 2001):

¡Disimule, señor! Le pido que me dispense, pero usía no sabe lo que es verse en poder de unos charranes forasteros que se ponen a zurrar a un hombre conocido, hijo del pueblo, *arreándole tortazos* en la cara y vergajazos en los lomos y aun patadas en sus partes, con perdón sea dicho, que no es cosa de machos, y todo porque lo tienen trabado a uno como un animal... (Blanco Amor, 2001: 110).

Como decíamos al principio, *La parranda* volvió al público en 2008 editada en Buenos Aires al igual que la primera vez, ahora bajo el sello de Ediciones Corregidor. Lo que provoca estupor, sin embargo, es que no se hubiera restaurado definitivamente la novela, depurando todas aquellas enmiendas inducidas por el franquismo. Efectivamente, esta versión, que contó además con una ayuda económica de la Xunta de Galicia, reproduce al pie de la letra el texto deturpado de la primera edición española en lugar de la versión difundida por Blanco Amor sin la presión coercitiva de la censura.

#### FINAL

No podemos poner remate a este estudio sin demandar que se rehabilite el texto de *La parranda* lo mismo que se hizo hace cuatro años con el texto de *A esmorga* (Blanco Amor, 2010). No es admisible que continúe circulando en castellano la versión deturpada de la novela, siendo perentorio para evitarlo regresar a la primera edición de 1960. A fin de facilitar las cosas, exponemos una vez más los pasajes genuinos que habría que recuperar:

1.

¡Disimule, señor! Le pido que me dispense, pero usía no sabe lo que es verse en poder de unos charranes forasteros que se ponen a zurrar





en un hombre conocido, hijo del pueblo, *dándole hostias en la cara* y vergajazos en los lomos y aun patadas en sus partes, con perdón sea dicho, que no es cosa de machos, y todo porque lo tienen trabado como un animal...

2.

Sigo, sin más, y Dios le pague la paciencia que tiene conmigo. ¡Muchas gracias!, ya no sé cómo decírselo, que para no ser usted de aquí bastante considerado es, y no como *este sayón de sargento, que castellano* tenía que ser...

3.

Sin comer, sin beber ni dormir, empujado de aquí para allá, preguntándome para luego no dejarme responder, *tapándome la boca a puñetazo limpio* cada vez que voy a contestar, sin poder pedir una gota de agua, ni siquiera poder hacer mis necesidades sin tenerlos ahí, mirando, que hasta vergüenza tendría que darles.

4.

¡No, no, no; eso no, señor...! ¡Se lo pido por Dios, por sus hijos, se lo pido por quien más quiera! ¡Se lo pido de rodillas! ¡No, que no me lleven éstos...! ¡Al cuartelillo, no! ¡*Soltarme, hijos de puta, asesinos...!*

5.

Porque hay gente de tal condición que para librarse del “pensamiento” tiene que matarlo dentro de sí; aunque nunca quedó claro, entre las gentes del pueblo, *si murió de la cuchillada o de los culatazos que, allí mismo, le atizaron los dos guardias de la Benemérita que le custodiaban.*

6.

No es por echármelas ahora de inocente, pero me puede usted creer que en esa faena de pícaros yo no tuve arte ni parte, que nadie encontró nada sobre mi cuerpo que no fuese mío, como usted sabe y como dije en el cuartelillo de la Guardia Civil, *por más que aquellos criminales me zurrasen* a matar para que dijese dónde había escondido las cosas, que no hay cosas ni cosas, y lo que allí dije lo digo ahora y lo diré ante la cara de Dios...



7.

Y menos mal que usía es tan bueno que no me deja llevar al cuartelillo, porque entonces sería ya perder todo el juicio... Porque usía tiene que considerar que un mozo, con todas sus fuerzas enteras y con sus cosas en su sitio, *que siempre lo demostró como hombre*, tenga que aguantar que otro hombre, aunque fuese su padre, le ponga las manos en la cara, una vez y otra, *sin ofensa entre ellos* y sin podérselas devolver, esposado como lo tienen a uno, que hasta no me cabe en la cabeza cómo puede haber *cristianos tan asquerosos en su alma cabrona, hijos de tan mala madre*, que se pongan a pegarle a otros hombres que nada les hicieron, ni les faltaron, ni los conocen y que no se pueden valer, que eso ni es justicia ni carajos que la fundó, porque...

8.

*Lo comprendo, señor, pero por eso lo dije, porque están éstos delante y ahora, aquí, nada me pueden hacer, creo yo, y para que se lo cuenten a los otros verdugos*

9.

¡Ya no aguanto más! ¡Que se sepa que no aguanto más, porque lo que quiero es que me dejen ya tranquilo de una vez! ¡Óigalo bien, carajo, que por la madre que me parió...!



## OBRAS CITADAS

- BLANCO AMOR, Eduardo (1959a): *A esmorga*. Buenos Aires, Editorial Citania.
- (1959b): “Libros gallegos. *A esmorga*”, *Galicia*, marzo-abril, pág. 17.
- (1960): *La parranda*. Buenos Aires, Compañía Fabril Editora.
- (1970): *A esmorga*. Vigo, Editorial Galaxia.
- (1973a): *La parranda*. Madrid, Ediciones Júcar.
- (1973b): *La parranda*. Madrid, Ediciones Júcar.
- (1976): *La parranda*. Barcelona, Círculo de Lectores.
- (1985): *La parranda*. Madrid, Ediciones Júcar.
- (2001): *La parranda*. Gijón, Ediciones Trea.
- (2008): *La parranda*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- (2010): *A esmorga*. Vigo, Editorial Galaxia. 4.<sup>a</sup> edición revisada en Biblioteca Blanco Amor.
- CERECEDO, Francisco (1974): “*La parranda* vuelve del exilio”, *Triunfo*, 620, pág. 48.
- DASILVA, Xosé Manuel (2009): “As vicisitudes editoriais d’*A esmorga*”, *Grial*, 184, págs. 36-51.
- (2010): “*A esmorga* á luz da Penzol”, en María Dolores Cabrera; Henrique Monteagudo, eds., *Fermín Penzol. Unha obra para un país*, Vigo, Fundación Penzol – Editorial Galaxia, págs. 130-131.
- (2012): “As traducións d’*A esmorga*”, en *X Congreso da Asociación Internacional de Estudos Galegos* (Cardiff-Reino Unido, Cardiff University, 12-14 septiembre de 2012). Publicado en *Grial*, 203, 2014, págs. 84-89.
- NEIRA VILAS, Xosé (1995): *Eduardo Blanco-Amor, dende Buenos Aires*. Sada-A Coruña, Edicións do Castro.
- PIÑEIRO, Ramón y LOSADA, Basilio (2009): *Do sentimento á conciencia de Galicia. Correspondencia (1961-1984)*. Vigo, Editorial Galaxia.



La obra de James Baldwin  
ante la censura franquista:  
El contrabando de  
libros, la conexión  
latinoamericana  
Y la evolución del sector  
editorial peninsular<sup>1</sup>

James Baldwin and Francoist  
Censorship: the Illegal Book  
Trade, the Latin American  
Connexion and the Evolution  
of the Peninsular Publishing  
Industry

Jordi CORNELLÀ-DETRELL  
University of Glasgow

---

<sup>1</sup> La redacción de este artículo ha sido posible gracias a una beca de la AHRC (Arts and Humanities Research Council).





**Resumen:** Este artículo se propone analizar los expedientes de censura y la recepción en España de la obra del escritor norteamericano James Baldwin (1924-1987). Los objetivos principales son tres: en primer lugar, poner de relieve la importancia del contrabando de libros durante el franquismo, un aspecto de la vida cultural de posguerra que apenas ha recibido atención. Los casos de *Otra vez el fuego* y *Otro país*, importados ilegalmente de Argentina, demostrarán que los intentos de contrarrestar las políticas represivas del régimen tuvieron una magnitud y un impacto mucho mayor de lo que normalmente se cree. En segundo lugar, se pretende poner en tela de juicio el paradigma según el cual la censura es un episodio histórico confinado al periodo 1938-1978. Si bien durante la Transición se desmanteló el aparato represor de la dictadura, no se tomó ningún tipo de medidas para limitar el impacto de las actuaciones de los censores. La consecuencia, como demuestran los casos de *Otro país* y *Vé y dilo en la montaña*, es que durante la democracia se han continuado reeditando con toda naturalidad libros que sufrieron recortes. En tercer lugar, el presente artículo se adentrará en las poco estudiadas relaciones entre la industria editorial latinoamericana y la peninsular, tanto en lengua castellana como catalana. Mediante el análisis de la recepción de la obra de James Baldwin, este trabajo pretende llevar a cabo una revisión crítica de las metodologías empleadas hasta ahora en el estudio de las prácticas censorias.

**Palabras clave:** James Baldwin, Censura, Industria editorial, Traducción, Franquismo.



**Abstract:** This article sets out to examine the censorship files devoted to American writer James Baldwin (1924-1987) and the reception of his work in Spain during the 1960s and 1970s. The goals are threefold: first, highlight the importance of the illegal book trade during Franco's regime, a key aspect of Spanish post-war cultural life which so far has merited little attention. Baldwin's *The Fire Next Time* and *Another Country*, for instance, were imported illegally from Argentina. As will become apparent, attempts to bypass the regime's repressive policies had a greater impact than is commonly believed. Second, this article will challenge the idea that censorship is a historical episode limited to the period 1938-1978. While the censorship apparatus was dismantled during the Transition, no measures were taken to limit the long-term effects of censorship. As a result, Spanish publishing houses are still publishing books (such as Baldwin's *Another Country* and *Go Tell It on the Mountain*) with the cuts enforced by censors. Finally, this article will explore the relationship between the Latin American and the Spanish and Catalan publishing industry. By analysing the reception of James Baldwin's work in Spain, this article will undertake a critical revision of the methodologies used so far in the study of Spanish censorship.

**Key Words:** James Baldwin, censorship, publishing industry, translation, Franco's regime.



Este artículo se propone analizar los expedientes de censura y la recepción en España de la obra de James Baldwin (1924-1987), novelista estadounidense muy bien considerado por la intelectualidad europea en los años 60 y 70. Los objetivos principales son cuatro: en primer lugar, poner de relieve la importancia del contrabando de libros durante el franquismo, un aspecto de la vida cultural de posguerra que apenas ha recibido atención. El examen de este fenómeno demostrará que los intentos de contrarrestar las políticas represivas del Régimen tuvieron una magnitud y un impacto mucho mayor de lo que normalmente se cree. En segundo lugar, se pretende poner en tela de juicio el paradigma vigente según el cual la censura es un episodio histórico confinado al periodo 1938-1978. El error reside en ignorar que lo que desapareció con la llegada de la democracia no fue la censura, sino los censores. Si bien durante la Transición se dismanteló el aparato represor de la dictadura, no se tomó ningún tipo de medidas para prevenir el impacto a medio y largo plazo de las actuaciones de los censores. La consecuencia, como se demostrará, es que durante las tres últimas décadas se han continuado reeditando con toda naturalidad libros que sufrieron recortes. En tercer lugar, el presente artículo se adentrará en las poco estudiadas relaciones entre la industria editorial latinoamericana y la peninsular, tanto en lengua castellana como catalana. Por último, mediante el análisis de la recepción de la obra de James Baldwin, este trabajo aspira a llevar a cabo una revisión crítica de las metodologías empleadas hasta ahora en el estudio de las prácticas censorias. El objetivo es demostrar que, tal como apuntó Andrés de Blas (2006), el lugar común según el cual “la censura del libro en el periodo franquista ha sido ya muy estudiada” no es en absoluto acertado. El gran alcance de los interrogantes que suscita la circulación –legal o ilegal– de la obra de Baldwin en España durante la dictadura sugiere claramente que aún quedan por dirimir cuestiones clave del panorama editorial de posguerra.

Entre los asuntos urgentes que deberían debatirse hay uno tan básico como la propia finalidad de los estudios sobre la censura. Sorprendentemente, pocos investigadores han reflexionado sobre la importancia, función y objetivos de esta área de estudios. Hasta el momento, la censura ha sido considerada como un fenómeno limitado al periodo 1939-1978, hecho que excluye su impacto en el presente (véase, sin embargo, Gómez Castro 2008 y las reflexiones de Abellán 2007). La consecuencia de este enfoque es que los investigadores pocas veces se han puesto como meta central de sus actividades restaurar el texto mutilado, lo que a todas luces debería haber sido prioritario. De hecho, evitar esta



desafortunada práctica, ya detectada por Laprade (1991: 66; 2005: 71) y Lázaro (2004: 81), justificaría por sí sola la investigación en torno al tema que nos ocupa. Si se hubiese puesto más énfasis en la recuperación de los textos cercenados que en los informes de los censores, la comunidad investigadora quizá podría haber establecido vínculos con el sector editorial, cosa que habría revertido en una mayor visibilidad e impacto de los estudios en este campo. Estos vínculos apenas se han producido, perdiéndose así una excelente oportunidad para atajar un problema, el de la reedición de obras mutiladas, que solo ha merecido comentarios a pie de página, como si fuese una cuestión ajena a la labor investigadora.

Una de las fuentes principales de información del presente artículo son los expedientes dedicados a la obra de Baldwin que se encuentran en el Archivo General de la Administración (AGA). No cabe duda de que visitar este archivo es imprescindible para cualquier investigador interesado en las políticas represivas de la dictadura por lo que respecta al libro, pero no es menos cierto que ceñirse exclusivamente a los materiales archivados en Alcalá de Henares puede acarrear distorsiones. Dada la gran cantidad de material que produjeron los autodenominados “lectores” y su fácil consulta, la dependencia de los estudios sobre la censura respecto a la documentación del Ministerio de Información y Turismo es bien comprensible. El indudable valor del material guardado en el AGA, sin embargo, ha dado lugar a una aproximación tal vez excesivamente reverencial hacia los expedientes, con frecuencia transcritos como si fueran valiosos manuscritos medievales. El inconveniente de este enfoque es que la prosa de los censores, a menudo incoherente y desaliñada, acaba adquiriendo tanta importancia o más que las obras prohibidas u objeto de recortes. Quizás convendría tener menos respeto hacia lo que solo debería ser una fuente secundaria de información: la fuente primaria no deberían ser los informes de los lectores, sino la obra objeto de su lectura.

A pesar de que los expedientes aportan una información amplia y rica en detalles, cabe no olvidar que solo ofrecen un punto de vista: el de los censores. En el campo cultural de posguerra, los editores, críticos, librerías, importadores de libros y, naturalmente, los lectores, también tenían sus propios intereses, valores y prioridades, amén de mecanismos para sortear las imposiciones del Régimen, entre los cuales destacan la importación y venta ilegal de libros. Es cierto que, a causa de su naturaleza ilícita, este es un ámbito de la historia cultural de posguerra muy difícil de documentar. Aun así, no puede dejarse de lado, ya que de otro modo se corre el riesgo de otorgar un protagonismo



excesivo a las actuaciones del Ministerio de Información y Turismo. Sin negar las nefastas consecuencias de los intentos de teledirigir la vida cultural del país, la dictadura no podía controlar todos y cada uno de los resquicios del consumo y la producción libresca. Es necesario evitar tratar la censura, por consiguiente, como un simple ejemplo de la falta de libertades durante la dictadura ya que, tal como apunta Boyer, esta práctica implica “a complex configuration of both restrictive and productive textual practices further mediated by the dynamics of social and historical context” (2003: 512). En realidad, la censura generó mucho resentimiento y provocó la aparición de múltiples estrategias de resistencia que es necesario tener en cuenta para calibrar hasta qué punto las fuerzas coercitivas del Régimen fueron efectivas.

Ya que este artículo va a adentrarse en la recepción de la obra de James Baldwin, no es baladí preguntarse por qué tantos estudios sobre la censura se han centrado en la traducción. No deja de sorprender que una parte muy considerable de las monografías y artículos en este campo provengan de departamentos de traducción o lenguas modernas, áreas que, por inercias que no es momento de discutir, hasta hace poco no ocupaban un lugar central en el área de las humanidades. De hecho, los estudios sobre la censura parece que estén en tierra de nadie, ya que ninguna disciplina los ha reclamado para sí. En el ámbito de la literatura española la censura ha tenido poco protagonismo: ninguna de las grandes obras de referencia, por ejemplo, le dedica mucho espacio. En los libros de síntesis histórica, por otro lado, la censura aparece con frecuencia despachada en una frase o un breve párrafo, sin que se observe ningún interés en establecer un debate con alguno de los trabajos dedicados a este tema. Podría bien ser que los investigadores de la literatura consideren que este es un tema reservado a los historiadores. Asimismo, es posible que los historiadores estimen que los libros son, sobre todo, patrimonio de filólogos. Así las cosas, la censura ha quedado sin una adscripción clara, lo que posiblemente explique el interés que ha suscitado en disciplinas menos asentadas, a las que quizá ofrezca una pátina de prestigio e interdisciplinariedad. Esta disquisición no debería entenderse como una crítica al trabajo realizado hasta la fecha ya que, al fin y al cabo, el presente artículo se enmarca en el contexto descrito.

El novelista y ensayista James Baldwin rompió moldes: no solo se convirtió en uno de los primeros escritores afroamericanos que alcanzó notoriedad pública en los países anglosajones y en Europa, sino que además fue uno de los pioneros en abordar sin tapujos el tema de la homosexualidad. No debería sorprender,



entonces, que la cuestión racial y sexual fuesen los dos aspectos destacados con más frecuencia por los censores, asombrados e indignados por igual ante la actitud reivindicativa y el descaro del autor. Baldwin alcanzó un rápido éxito con sus dos primeras novelas, *Go Tell it on the Mountain* (1953) y *Giovanni's Room* (1956). En España, el desembarco de su obra tuvo lugar a mediados de los años 60, un poco más tarde que en Francia e Italia: *Les Élus du Seigneur* –traducción de la primera obra citada– y la polémica *La camera di Giovanni* se publicaron respectivamente en 1957 y 1962. Esta última, que trata sobre las vivencias de un homosexual norteamericano en París, no se tradujo en la península hasta 1980; el tema era tan espinoso que durante la dictadura ninguna editorial siquiera se atrevió a pedir permiso para publicarla. *Vé y dilo a la montaña* corrió mejor suerte: Lumen pudo editarla en 1972, aunque con varios cortes. Entre estas dos novelas, Baldwin publicó una colección de ensayos nunca vertido al español (*Notes of a Native Son*, 1955) que afianzó su reputación como líder del movimiento por los derechos civiles (Field 2011: 6; Scott 2009). Fue su tercera novela, *Another Country* (1962), la primera que se intentó ofrecer a los lectores, pero la Editorial Mateu, que presentó la solicitud en noviembre del 1962, no tuvo demasiada suerte:

La obra sometida a lectura es un auténtico engendro propio para el solaz y recreo de mentalidades psicopáticas. El autor nos adentra, con detallada información, en un mundo de homosexualismo e inmoralidad a través de una serie de individuos, blancos y negros, que llevan una vida de degradación con la mayor naturalidad. Las escenas totalmente descriptivas y repetidas de cohabitación de homosexuales con sus actos antecedentes y consecuentes, son suficientes al parecer de quien suscribe para rechazar totalmente la novela sin salvarla de tachaduras. En medio de este inframundo moral y sin tener ninguna relación con el tema general de la obra, uno de los personajes del autor se permite el injuriar al Caudillo soezmente, con insulto muy específico y propio de la personalidad del autor.<sup>1</sup>

Hay que destacar que una breve nota adicional escrita a mano indica que el libro es “Contrario al D[erecho] Natural: es una morbosa invocación de ‘cómo hacen el amor los homosexuales’ ”. Respecto a las injurias al Caudillo, un

---

<sup>1</sup> Archivo General de la Administración (AGA), Sección de Cultura (SC), caja 6258, expediente 21/14264.

personaje de la obra, Lorenzo, expresa su admiración por Barcelona, a lo que otro, Belle, le pregunta por Franco. Lorenzo responde: “Oh, Franco’s an asshole, he doesn’t count.” Harold, no muy convencido de este argumento, replica: “you think all those uniforms that *we* help Franco pay for are walking around Spain just for kicks? You think they don’t have real bullets in those guns?” (302).<sup>2</sup>

Habrà que esperar dos años (1964) para que se produzca el segundo intento de traducir al autor, pero sorprendentemente no al castellano, sino al catalán, y aquí vale la pena hacer un inciso. Uno de los muchos aspectos innovadores de los estudios de Manuel L. Abellán (1980, 1987) es que abarcan todas las literaturas peninsulares. Esta perspectiva es particularmente eficaz en el caso de las traducciones, porque con frecuencia las solicitudes para traducir determinado texto al castellano o al catalán fueron presentadas en años o incluso décadas diferentes, lo que permite explorar tanto los avatares de un mismo original en diferentes contextos históricos como la evolución de las consignas que obedecían los censores, que naturalmente cambiaron a lo largo de los años.

Entender por qué la editorial Aymà fue la segunda en pedir permiso para publicar a un autor en aquel entonces tan de moda requiere adentrarse en el complejo y aún poco estudiado mundo editorial de posguerra. En primer lugar, hay que tener en cuenta que, hasta más o menos 1962, los intentos de ofrecer traducciones al catalán eran denegados casi por sistema, siendo el objetivo impedir que la cultura catalana pudiese renovarse mediante la incorporación de obras extranjeras (véase Gallofré 1991). Aunque nunca hubo ninguna disposición legal contra las traducciones en esta lengua, hasta principios de los años 60 eran prohibidas inflexiblemente, con la salvedad, a partir de 1954, de las que ya hubiesen sido editadas durante el primer tercio de siglo. La reedición de algún que otro clásico del XIX ya conocido por el público no suponía ningún peligro, porque difícilmente podría agrandar la base lectora y, en cambio, podía ayudar a la dictadura a ofrecer una cara más amable. El caso es que esta regla no escrita quedó derogada a principios de los 60: a partir de aquel momento, los editores en catalán no tuvieron otras limitaciones que las que también afectaban a sus colegas en lengua castellana. Las dos décadas sin traducciones de obra contemporánea, sin embargo, habían diezmando el público y, en un intento de recuperarlo, a principios de los 60 se produjo una efervescencia sin precedentes

---

<sup>2</sup> Lorenzo: “Oh, Franco no cuenta, es un gilipollas.” Harold: “¿Crees que todos los uniformes que ayudamos a pagar a Franco se pasean por España solo por placer? ¿Crees que no llevan balas de verdad en la pistola?” (traducción propia).



de la traducción al catalán, que en 1965 llegó a suponer el 55% del total de libros publicados (Vallverdú 1975: 106).

El segundo factor que hay que considerar es el estado de la industria editorial española de posguerra, igualmente perjudicada por la actitud hostil del Régimen respecto a la industria del libro. Durante la década de los 40 y principios de los 50, el bloqueo de los aliados y las políticas autárquicas hicieron que, como las divisas eran escasas, no hubiese medios económicos para contratar los derechos de obras extranjeras, que el papel fuese insuficiente y de mala calidad y que importar maquinaria deviniese difícil y caro. El desdén del Régimen por la cultura era tal que, tal como apuntó Josep Maria Castellet en sus *Notas sobre literatura española*, “difícilmente podrá el escritor español encontrar algún ejemplar en las librerías del país de Joyce, Faulkner, Sartre, Moravia, Dos Passos” (1957: 28). Este contexto tan adverso provocó que el centro de la edición en español se desplazara a Argentina y México, países que podían garantizar a autores y agentes literarios que sus obras aparecerían íntegras. Intelectuales de renombre como Aldous Huxley, por ejemplo, se negaron a ser traducidos en España para evitar que se distorsionara su obra (Hurtley 1986: 289). Aun así, Como veremos en el caso de *Otro país* a veces este supuesto respeto hacia el original era en realidad una ilusión, pues en Latinoamérica muchos textos eran mutilados igualmente, pero no por imposiciones legales, sino por los escrúpulos morales de los editores y/o traductores. Sea como fuere, las empresas más activas del mundo hispánico en cuanto a la traducción se encontraban muy lejos de la península, y los derechos de muchos autores de primera categoría fueron adquiridos por editoriales latinoamericanas. Irónicamente, muchas de las empresas competidoras (como Sudamericana, Losada o Grijalbo) fueron creadas o se expandieron bajo el liderazgo de republicanos exiliados, que de esta manera llevaron su lucha contra la dictadura al terreno cultural (véase Lago Carballo y Gómez-Villegas, 2006).

En cualquier caso, a principios de los años 60 la repentina pujanza de la edición en catalán colisionó con los intereses de las editoriales latinoamericanas. Las empresas mexicanas y argentinas que poseían los derechos en español de las obras literarias y del pensamiento más relevantes de la época no pudieron predecir el súbito auge de la traducción al catalán y, por tanto, asistieron atónitos a un fenómeno totalmente imprevisto: la aparición en la península, en lengua catalana, de decenas de libros traducidos que ya constaban en sus catálogos. Esta situación obviamente cogió por sorpresa a los editores latinoamericanos,



que solo habían adquirido los derechos en español de los textos y poco pudieron hacer cuando empezaron a aparecer traducciones al catalán de obras que pensaban tener bajo su dominio. Como resultado, durante algunos años en la península hubo una cantidad importante de obras de vanguardia que solo se podían encontrar en la lengua de Josep Pla, incluyendo algunos títulos de James Baldwin. El crítico Joaquín Marco lo expuso en *Destino*:

En cuanto a la posibilidad de traducir las obras más importantes de la literatura occidental de hoy debemos reconocer que, en estos momentos, la literatura catalana juega con la ventaja de que los derechos de traducción para el castellano fueron adquiridos en su momento por editores americanos de habla española; de ahí las ausencias que notamos, en cuanto a traducciones de autores contemporáneos se refiere, en la literatura castellana. (1966: 38)

En 1978 Lluís Permanyer expresó el mismo punto de vista:

Una de les conseqüències de la censura franquista fou que una gran quantitat d'obres cabdals de la literatura contemporània eren prohibides a l'estat espanyol i per tant publicades a Hispanoamèrica en castellà. En quedar lliures els drets en català i en afliurar-se una mica el morrió que ofegava la llibertat d'expressió, fou possible donar a conèixer per primera vegada a la Península noms de la categoria de Sartre, Moravia, Camus, Morante, Motherland, Pavese, Kafka, Kerouac, Beauvois, Nin i molts d'altres. No cal dir, perquè està ben present en el record de tots, que l'impacte obtingut fou esclatant. (1978: sn)

Los editores catalanes, dándose cuenta de que los derechos de muchas obras estaban libres en España, aprovecharon la ocasión para convencer a los agentes literarios extranjeros del hecho de que autorizar una versión en catalán podía ser rentable (Cornellà-Detrell, 2013a). La gran mayoría de obras que pudieron ofrecer ya se habían editado en Argentina o México, pero muchas no habían podido ser importadas a la península a causa de la censura, otras solo habían llegado en pequeñas cantidades y algunas, importadas ilegalmente, solo se podían adquirir bajo cuerda. La situación era tan sorprendente que la prensa francesa se hizo eco de ella:



Cette subite prospérité catalane provoque des grincements de dents et des lamentations du côté des éditeurs de Madrid qui ont perdu, par le faute de la censure gouvernementale, une partie du marché littéraire mondial. Ainsi certaines oeuvres interdites de Moravia, Kafka ou Russell ont été achetées, traduites et diffusées par leurs confrères d'Amérique du Sud. (Anónimo, *Le Figaro Littéraire*, 1965: 20)

Puesto que la obra de muchos autores de relumbre internacional se publicaba al otro lado del Atlántico, a los editores y libreros con frecuencia solo les quedaba una opción: importar, legalmente o no. *Otro país* (Buenos Aires, 1962), por ejemplo, fue traducido por Sudamericana cuando Baldwin se encontraba en la cima de su popularidad, pero en España ya hemos visto que no pudo distribuirse debido a su supuesta indecencia. A pesar del interés de Editorial Mateu, es obvio que un texto tan provocador no podía ser autorizado, pero esto no implicaba que los lectores no tuviesen acceso al libro, bien al contrario. Cuando se intuía que los censores no dejarían circular determinada obra, a menudo ya ni se intentaba importar legalmente, sino que pasaba a ser introducida en la península por las redes ilegales de distribución. Este fue el caso de *Otro país*, que llegó de contrabando para la minoría selecta que tenía acceso a la trastienda de los libreros “especializados” y podía permitirse pagar precios un poco más altos para hacerse con libros prohibidos. Los lectores interesados sabían muy bien dónde procurarse un ejemplar de la novela, y como veremos este no fue un caso único.

El sistema utilizado en este artículo para determinar si un libro entró en España de contrabando es, cuando menos, heterodoxo, pero dado que por razones obvias no existe documentación al respecto, es un método que proporciona pistas fiables. El primer paso es comprobar si existe una ficha del libro en el Archivo General de la Administración. Si no se guarda ningún informe o la petición fue rechazada, hay que comprobar seguidamente si el volumen está disponible en la Biblioteca Nacional, que almacenaba una copia de todos los libros editados o importados en España. En el caso de que la respuesta sea negativa, solo queda acudir a las librerías de lance: si la versión argentina o mexicana puede encontrarse fácilmente en librerías de segunda mano, entonces todo indica que la obra circuló ilegalmente. Respecto a *Otro país*, el 8 de julio de 2012 se podían encontrar en la web de venta Iberlibro varios ejemplares de la edición argentina: dos en Valencia,

dos en Madrid y una en Barcelona. También estaban a la venta ocho copias de la primera edición española legal de 1984 (Versal). El 18 de junio de 2013, casi un año después, había disponibles diez ejemplares de la versión de 1984 y seis copias publicadas en Argentina (en Madrid, Valencia, Barcelona y Valencina de la Concepción). Al cabo de medio año (11 marzo de 2014), se encontraban ocho ejemplares editados en Buenos Aires (uno de los cuales se hallaba en una librería de la ciudad de Murcia) y solo seis en Barcelona. Dado que estamos hablando de un libro publicado en 1965, hace más de 45 años, el número de ejemplares en España de la edición bonaerense es sorprendente; de hecho, es tan fácil de encontrar como la versión legal de 1984. Esto solo puede indicar que entraron subrepticamente en el país una cantidad considerable de ejemplares de la novela, aunque es difícil determinar cuántos ni cuándo: si fue en 1965, justo cuando se había publicado, o más tarde. Hay un dato, sin embargo, que sugiere que la versión argentina de 1965 debió de recalcar en la península con mucha rapidez: cuatro de las versiones disponibles en junio de 2013 son de la primera edición de 1965, y dos de la segunda de 1970, ambas en Sudamericana. Este detalle permite deducir que la novela llegó –de manera ilícita– en dos remesas, siendo la primera importada menos de cinco años después de su publicación en Buenos Aires, y también permite afirmar que la obra debió ser bastante popular, ya que de otro modo no hubiera entrado en la península en dos ocasiones diferentes.

La petición de Editorial Mateu (1962) fue seguida por la de Aymà, fechada el 30 de mayo de 1964. No iba acompañada del original de la novela, sino de la traducción italiana (*Un altro mondo*), que debía de ser el texto que se quería verter. En la época existían pocos traductores que dominasen bien el inglés, y es probable que algunas traducciones de esta lengua fuesen indirectas. En Estados Unidos *Another Country* se publicó en 1962 y Aymà cursó la petición menos de dos años después, en pleno auge de la traducción al catalán, hecho que demuestra que el director literario de la empresa estaba perfectamente al corriente de las novedades a nivel internacional que podían resultar atractivas al lector. En todo caso, la petición fue denegada con celeridad, el 10 de junio. El libro, que mereció dos informes, fue prohibido por los siguientes motivos:

No procede su autorización. Una novela de negros con blancos. El problema racial de Norteamérica. Son unos negros jazzistas los que viven este problema, y la miseria material y moral del negro “USA”. Hay demasiada crudeza formal, crudeza natural, de heterosexualidad



y sobre todo crudeza antinatural de homosexualidad. El autor es un furibundo invertido. Los cortes tendrían que ser sustanciales. Es mejor negar la autorización.<sup>3</sup>

*Otro mundo* es una novela escrita por un negro, que quiere demostrar la imposibilidad de un entendimiento entre blancos y negros. La diferencia de mentalidad y de concebir la vida constituye una barrera infranqueable.

Por esto elige como ejemplo sus personajes que viven en el barrio negro de Nueva York y algunos blancos, los pocos que tienen relaciones con los negros.

Todos los personajes –blancos y negros– son viciosos, alcohólicos, pederastas e inmorales. La mayor parte del contenido contiene descripciones crudas de una pornografía que no conoce límites.

Se puede decir que el autor, que había fijado otro objetivo para su novela, ha degenerado en descripciones pornográficas e inmorales.<sup>4</sup>

Un mes más tarde, Rafael Serra Llimona, representante de Aymà –de muy buena fe si realmente pensaba que una novela de estas características podría obtener permiso–, pidió una revisión de criterio que fue rechazada en agosto. Serra Llimona basó la defensa del libro en cuatro puntos: en primer lugar, arguye que *Another Country* ya ha sido traducida con éxito a más de veinte lenguas; en segundo lugar, acepta que el tema de la discriminación racial en Estados Unidos se trata con cierta crudeza, pero aduce que al fin y al cabo es discutido “con un profundo sentido cristiano y de respeto a la persona humana y a sus flaquezas”; en tercer lugar, subraya que, gracias a este libro, Baldwin se ha convertido en un líder de los derechos humanos y civiles; finalmente, alega que Aymà hubiese preferido traducir el texto al español, pero que como los derechos no estaban libres en la península solo les quedó la opción de contratarlos en catalán, “segundo de los idiomas españoles”<sup>5</sup>.

---

3 AGA, SC, caja 3272, expediente 21/14264.

4 AGA, SC, caja 3272, expediente 21/14264.

5 El informe denegatorio del Ministerio contiene una lista con las más de treinta páginas que merecían supresiones. Los pasajes problemáticos fueron convenientemente subrayados en el ejemplar de Feltrinelli que se conserva con el expediente, repleto de tachaduras. AGA, SC, caja 3272, expediente 21/14264.



Cinco años más tarde, en octubre de 1969, Lumen presentó una nueva solicitud para traducir *Otro país*, que fue rechazada en diciembre del mismo año. En consonancia con las medidas liberalizadoras introducidas por la Ley de Prensa de 1966, esta vez el libro mereció un análisis más concienzudo. Prohibir un libro en su totalidad a finales de los 60, en plena apertura, era una decisión bastante menos fácil de justificar que a principios de la década, tal como demuestra uno de los cuatro informes<sup>6</sup>:

El autor de esta novela es negro Americano y en ella, como en toda su producción literaria, trata del negro Americano y su problema de inserción en esa sociedad. La presente novela viene a ser en síntesis última la narración de los amores de una negra con un blanco que a su vez mantiene “relaciones” con otro hombre. Toda la acción ambientada en la sociedad americana, concretamente neoyorquina, de nuestros días. Proponemos una supresión que juzgamos fácilmente realizable sin afectar en nada a la narración. Todas menos una consisten en descripciones muy morosas de sexualidad hetero- y homo. Una de ellas, la que señalamos en la página 29 y 240, contiene una alusión de expectativa [sic “despectiva”] al jefe del Estado español: Se encuentran estas supresiones en las págs. 139, 140, 173, 175, 176, 239, 240, 298, 299 y 300. Hechas la cuales, la novela nos parece publicable.

Comparado con los informes de 1965, este de 1969 sorprende por su relativa moderación y objetividad: ahora ya no nos encontramos delante de un censor profundamente indignado por un libro a todas luces inmoral, sino con un juicio más pragmático que intenta, dentro de lo que cabe, salvar la novela. Tanto el estilo como la forma han cambiado: en vez de valoraciones moralizantes y un tono iracundo y derogatorio, el “lector” ofrece un resumen neutral de la trama y unas breves sugerencias para adecuar el texto. Este no es un ejemplo aislado, sino un patrón que se repite con frecuencia: muchas obras terminantemente prohibidas en los 40, 50 o incluso a principios de los 60 fueron obteniendo autorización en el transcurso de esta década. Si bien las tres valoraciones restantes no fueron tan positivas, ninguna de ellas llega a la crudeza de las de 1965, y una –la primera– incluso se permite elogiar el estilo del autor:

---

6 AGA, SC, caja 10763, expediente 6/03553.



El argumento consiste en la relación sexual de un blanco con una negra. Hay también un adulterio y varias vinculaciones homosexuales. El libro está muy bien escrito y es de una gran hondura psicológica. Abundan los párrafos “fuertes” y las expresiones soeces. Todo ello lo hemos señalado con tinta roja. Además sale una expresión grosera contra Franco, en [la] página 239.

De todas maneras, se podría pasar con tachaduras si no fuese porque hace una exaltación indirecta de la homosexualidad y que este tipo de relación, según el autor, no produce problemas. También adopta una postura “complaciente” ante el adulterio con uno de los personajes.

En conclusión DENEGADO.<sup>7</sup>

Esta novela presenta un problema típicamente norteamericano, a saber: el determinante racial. En el centro de esta novela está el problema del blanco y el negro. Los personajes quedan marcados con este epíteto: blanco o negro. Los perfiles secundarios de los personajes y las peripecias de sus vidas y de sus aventuras están tratados en función de esta división primera. Las relaciones amorosas y pasionales no se escapan tampoco a la influencia del color.

Nada habría que objetar a la presentación del tema racial, tal como está planteado en la sociedad norteamericana. Pero la dificultad, desde el punto de vista de la censura, estriba en el hecho de la presentación de la homosexualidad. Los protagonistas están marcados por la anormalidad sexual. En la novela no hay una justificación explícita de la homosexualidad. Pero el lector es llevado implícitamente a un clima donde la aberración parece totalmente normal. No me atrevo a aconsejar su autorización<sup>8</sup>.

Novela de carácter erótico muy acentuado. La acción transcurre en Nueva York, si bien sea el ambiente descrito un tanto convencional y de importancia secundaria, lo mismo que el estilo y valor literario de la obra, ambos muy mediocres. Lo más notable en el desarrollo de su contexto es la continua tensión erótica entre personas de distinta raza y entre homosexuales. Abunda, por tanto, el libro, en situaciones muy escabrosas, con expresiones en extremo soeces y obscenas y

---

7 AGA, SC, caja 10763, expediente 6/03553.

8 AGA, SC, caja 10763, expediente 6/03553.

descripciones pornográficas pocas veces superadas; especialmente reprochables son las escenas eróticas entre homosexuales.<sup>9</sup>

El último censor también añadió que, en caso de ser traducido, debería solicitarse el texto para efectuar posibles nuevas supresiones “de frases y palabras que, por pertenecer al lenguaje popular y al slang norteamericano, incorporan un significado ambivalente o anfibológico, condicionándose su carácter admisible o no a la acepción que le sea atribuida por el traductor”<sup>10</sup>. No queda claro cuáles eran los términos que el censor consideraba anfibológicos, pero lo que sí es cierto es que rayó con ahínco, en lápiz rojo, varias escenas sexualmente explícitas, y también subrayó obsesivamente los muchos casos en que Baldwin usa expresiones como *motherfucker*, *balls*, *fucked up*, *shit*, *bitch*, *cock-sucking* y *son of a bitch*. Si el censor hubiese comparado el original con la traducción argentina de Luis Echávarri (publicada por Sudamericana en 1965 y, como hemos visto, distribuida ilegalmente), sin duda habría respirado un poco más tranquilo, porque en ella se atenuaron o podaron varios pasajes “atrevidos”. La supresión de expresiones como “gang-shag” (“sexo en grupo”, p. 17) y ciertas traducciones erróneas podrían deberse a un conocimiento deficiente del inglés (“take a leak” [“mear”, p. 14], por ejemplo, se convirtió en “tomar una copa” [p. 13]). Sin embargo, la eliminación sistemática de la palabra “shit” y de todas las referencias a las drogas hacen pensar que hubo intencionalidad (por citar un caso, “There was some pot on the scene and he was a little high” [p. 18] se convierte en “Había movimiento [marihuana] en el escenario y Rufo estaba un poco achispado [colocado]” [p. 16]). Ciertas soluciones digamos que pintorescas para resolver frases comprometidas refuerzan la idea de que nos encontramos ante un caso flagrante de domesticación del texto por razones morales:

“Pussy’s just a pussy as far as I’m concerned” (p. 23) / “Y ella para mí es tan gata como las otras gatas” (p. 22) [“Por lo que a mi respecta, un coño es solo un coño”]

“Have you ever wished you were queer?” (p. 59) / “¿Has deseado alguna vez estar chiflado?” (p. 64) [“¿Has deseado alguna vez ser marica?”]

---

<sup>9</sup> AGA, SC, caja 10763, expediente 6/03553.

<sup>10</sup> AGA, SC, caja 10763, expediente 6/03553.



“You wouldn’t be putting that white prick in no more black pussy”  
(p. 70) / “No habrías vuelto a poner tu zarpa blanca en una gatita  
negra” (p. 76) [“No pondrías más esta polla blanca en un coño negro”]  
“She ever gave you a blow job?” (p. 76) / “¿No te ha engañado nunca?”  
(p. 83) [“¿Nunca te la chupó?”]

Este tipo de modificaciones, bastante frecuentes, alteraron notablemente el sentido global del texto. Esto es particularmente obvio en relación a cómo se presenta la homosexualidad de los personajes: “they had slept together” (p. 136) se transforma en un inocente “habían vivido juntos” (“dormido”, p. 152), y en la segunda parte de la novela, la más explícita, desaparecen una cantidad considerable de fragmentos que describen la convivencia de los dos protagonistas masculinos. No todos ellos tienen un contenido sexual, algunos simplemente se centran en sus actividades cotidianas. El objetivo, por tanto, no era tan solo suprimir sus escauceos amorosos, sino evitar que su relación apareciera ante los ojos del lector como perfectamente normal, que de hecho es como Baldwin la presenta. Lo que esta lamentable traducción argentina pretendía, como advirtió el sagaz censor, era evitar que el lector fuese “llevado implícitamente a un clima donde la aberración parece totalmente normal”<sup>11</sup>.

Es evidente que la obra de Baldwin despertó la curiosidad de los intelectuales españoles durante los últimos años del franquismo, porque la mayoría de sus libros se tradujeron –si bien con varios años de retraso y éxito discreto, porque no hubo reediciones–. Con todo, las dos obras más conocidas de Baldwin (*Giovanni’s Room* y *Another Country*) no pudieron ofrecerse al público, que tuvo que conformarse con textos menos relevantes. Es evidente, por lo tanto, que los obstáculos que interpuso la censura perjudicaron significativamente la recepción de la obra de Baldwin en España en su época de mayor popularidad, y los efectos aún se perciben ahora. *Otro país* no apareció legalmente hasta 1984 y, a pesar de ser un clásico que aún conserva gran interés, no ha sido reeditado desde entonces, quizá porque cuando finalmente se dio a conocer los temas que trataba ya no eran tan rompedores como en su época. Cabe decir que, desgraciadamente, el texto que se publicó fue una versión ligeramente retocada de la deficiente traducción argentina de 1962, y por consiguiente los lectores españoles nunca han tenido la oportunidad de leer el texto íntegro de tan importante novela. La versión de 1984, publicada cuando ya no existía el aparato censor, es una deleznable

---

<sup>11</sup> AGA, SC, caja 10763, expediente 6/03553.



manipulación del original que, como hemos visto, desvirtúa por completo algunos de sus elementos clave. Para mayor escarnio, el propio Baldwin visitó España para promocionar su novela –ignorando, claro está, hasta qué punto había sido adulterada (Fuentes, 1984: 45)–. El caso de *Otro país* pone en evidencia que, como el Cid, el aparato censorio sigue ganando batallas después de muerto. Asimismo, demuestra que cuando tratamos el tema de la censura no debemos limitarnos a destacar los cortes o las prohibiciones que sufrió determinada obra, sino que también es necesario investigar cuál fue la trayectoria del texto a medio y largo plazo. El estudio de la recepción de esta novela, en fin, debería tener un objetivo claro y tangible: ayudar a promover la retraducción o revisión de un texto que fue burdamente desnaturalizado.

Dado lo que hemos visto, no debería sorprender que la primera obra de Baldwin publicada en la península fuese una traducción al catalán (*La pròxima vegada el foc*, Proa, 1966). La versión argentina de esta colección de ensayos (1964, Sudamericana), sin embargo, parece que también circuló ilegalmente, ya que no dispone de informe en los archivos del Ministerio y no se conserva en ninguna biblioteca pública. A pesar de ello, en julio de 2012 había cinco copias en librerías de lance (tres en Madrid, una en Barcelona y una en Valladolid), y en junio de 2013 había una más (dos en Madrid, dos en Barcelona, una en Valladolid y una en Valenciana de la Concepción). Es normal que, como en el caso de *Otro país*, la mayoría de ejemplares argentinos se encuentren a la venta en las dos ciudades más grandes, pero es significativo que se puedan localizar copias en Valladolid, Murcia y Valencia, pues sugiere que los tentáculos de las redes de distribución ilegal llegaban a algunas capitales de provincia.

En 1965, Lumen solicitó traducir *Nada personal* tanto al catalán como al castellano. Ambos textos aparecieron el año siguiente y solo sufrieron el corte de una frase: “el sexo se manifiesta bajo un aspecto tan implacable y desalentador que incluso la masturbación (ni siquiera mutua) aparece como una de las pocas soluciones posibles de placer que han desaparecido con el Edén”<sup>12</sup>. El primer informe no pudo ser más breve: “Se trata de unas expansiones de unos Americanos del Norte sobre su país como fenómeno filosófico y cultural. PROCEDE SU AUTORIZACIÓN”<sup>13</sup>. El segundo presenta varios de los argumentos habituales en los expedientes dedicados a Baldwin, como la idea que el autor desenmascara la falta de valores y el concepto falso de libertad que

12 AGA, SC, caja 1133, expediente 21/15921.

13 AGA, SC, caja 1133, expediente 21/15921.



imperera en la sociedad estadounidense. Esta preocupación de los censores por las carencias democráticas de los Estados Unidos es cuando menos sorprendente. Un “lector”, por ejemplo, destaca que en los ensayos de *Nada personal* “se insinúa que América –Norteamérica– no es tan alegre como parece, ni tan paraíso de la libertad como suele creerse”, y profetiza que “su civilización desprecia a los poetas y, por ello, no puede estar muy lejos de la catástrofe”. Asimismo, observa que “tampoco faltan referencias a la violencia contra los negros. Norteamérica es un país de violencia contra estos” y se lamenta de la “falta de adecuada educación para los hijos. De ahí que sostengan que el problema más candente de la vida americana es que los padres no respetan a los hijos y que los hijos no respetan a los padres”<sup>14</sup>. La obra de Baldwin, a pesar de la incomodidad que provocaba en algunos de sus aspectos, ofrecía a los censores una excelente oportunidad para criticar abiertamente a los Estados Unidos y su supuesto sistema democrático.

Gracias a la publicación de varios artículos sobre los problemas raciales en la sociedad estadounidense a finales de los 50 y principios de los 60 (recogidos en *The Fire Next Time*, 1962), Baldwin se convirtió en una de los líderes más visibles del movimiento por los derechos civiles, llegando a ser portada de la revista *Time* en mayo de 1963. Las marchas, protestas y actos de desobediencia contra la segregación racial atrajeron el interés de los periodistas españoles, sobre todo cuando las posturas se radicalizaron a mediados de la década. La seriedad de los disturbios dio pie a portadas apocalípticas como la de *ABC* del 29 de julio de 1964: “Con la rebelión negra, Estados Unidos se enfrenta a una verdadera guerra civil” (Massip, 1964: 23). A pesar de que su obra no se podía traducir, James Baldwin se convirtió paradójicamente en un nombre habitual en los periódicos. Ya en 1963 es descrito como un “estupendo escritor” en *ABC* (Massip, 1963: 41), como “un escritor extraordinario” en *La Vanguardia* (La Rosa, 1963: 14) y como “el escritor número uno de este país [Estados Unidos]” (Massip, 1963: 14). En *ABC* incluso se publicó un largo ensayo dedicado a su obra (Uscatescu, 1964: 47). La pregunta, lógicamente, es por qué se cita tanto a un autor cuyos libros no podían encontrarse en las librerías, y la respuesta es que, en realidad, se podían encontrar, pero de manera ilegal. No hay que sorprenderse de esta aparente contradicción: la maquinaria represiva del Régimen tenía sus límites y, a pesar de los dictámenes negativos de los censores, los conflictos internos de Estados Unidos no eran un tema que preocupase demasiado. Naturalmente, otros aspectos de la obra de Baldwin debían tratarse con mucho más cuidado:

---

14 AGA, SC, caja 1133, expediente 21/15921.

en *ABC* se afirma que es un invertido (Massip, 1964: 23) y en *Destino* se revela que “le gustan el alcohol y los hombres” (Massip, 1963: 14). Asimismo, un crítico de *La Vanguardia* osó destacar que *Nadie sabe mi nombre* contenía un “curioso y valiente ensayo sobre la tragedia humana del homosexualismo” (Anónimo, 1970: 44).

En los sesenta y setenta, la batalla por los derechos civiles que se libraba en los Estados Unidos atrajo vivamente la atención en la península. A pesar de tratarse de un movimiento democrático y emancipador, el Régimen no puso obstáculos a los libros de Baldwin que trataban esta temática, sin duda porque éste se veía como un tema lejano y con poca capacidad para tener un impacto en la sociedad española. Las interpretaciones sesgadas de los censores prueban que eran conscientes del hecho de que sus ensayos incluso podían beneficiar al régimen franquista ya que, en su peculiar y falaz lectura, la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos demostraba que la falta de libertad en España era un mito sin fundamento. Cabe recordar que el rechazo al mundo anglosajón fue uno de los puntos clave de la ideología franquista, que oponía la superioridad de los valores espirituales hispánicos, quijotescos, cristianos y altruistas, a la cruda materialidad anglosajona, solo interesada en la explotación de los pueblos (Kamen, 2008: 330-331). Obviamente la oposición a la dictadura también se interesó por la obra de Baldwin, pero desde un ángulo bien distinto, ya que en su caso servía para proyectar sus propios deseos de cambio en las protestas estadounidenses. El sentimiento antiamericano, no obstante, era compartido tanto por el Régimen como por la oposición: según los primeros, la perversión del sistema norteamericano consistía en haber sustituido los valores morales por los intereses económicos (“los padres no respetan a los hijos y que los hijos no respetan a los padres”)<sup>15</sup>; según los segundos, consistía en haber desactivado la lucha de clases mediante una falsa conciencia consumista contraria a los intereses de los obreros.

El primer libro de Baldwin traducido al castellano en España, *Blues para Mr. Charlie*, apareció en 1966 (Lumen, reeditado en 1973). Después de una larga sinopsis, el censor esgrime de nuevo la falta de valores cristianos para explicar los disturbios y las desigualdades sociales en Estados Unidos: “El libro presenta aspectos de la vida en el pueblo norteamericano sometido al terror de las razas, [y] la incompatibilidad de costumbres basada en el desprecio del ser humano

---

15 AGA, SC, caja 1133, expediente 21/15921.



por el hecho de no poseer su tez el mismo color, con ignorancia de los principios cristianos.” Los cortes que impuso fueron mínimos: supresión del disfemismo “hijo de puta” y dos breves fragmentos de corte erótico<sup>16</sup>.

A lo largo de la década de los 70 se produjo un importante giro en la industria editorial peninsular y, como los restantes libros de Baldwin, *Blues para Mr. Charlie* ya no se tradujo al catalán ni se publicó en Latinoamérica. Medidas como la desgravación fiscal a la exportación de libros aprobada en 1962 (INLE, 1973: 47) y la Ley de Prensa de 1966, que dio más margen a los editores, pusieron freno –y, poco a poco, invirtieron– la dependencia de los lectores peninsulares respecto del libro argentino o mejicano. También cabe destacar que, a partir de 1969, las editoriales catalanas atravesaron una aguda crisis provocada por la falta de público y el exceso de oferta, lo que hizo reducir drásticamente el número de traducciones. El rápido crecimiento de la economía también dio alas al sector editorial y Lumen ya no tuvo problemas para conseguir los derechos en exclusiva de varias obras de Baldwin y publicarlas sin menos contratiempo que algunos cortes. A principios de los 70 aparecieron dos de ellas: *Nadie sabe mi nombre* (1970) y *Vé y dilo en la montaña* (1972).

La primera solo requirió un absurdo corte de tipo moral, la eliminación de la palabra “Dios” en la frase “Y yo contesté que iba a ser un escritor, aunque se opusieran Dios, Satanás o el Missisipi”<sup>17</sup>. Sorprendentemente, se permitió que en este volumen apareciera una entrevista en torno a la homosexualidad del autor a André Gide, cuya obra completa había figurado hasta hacía poco en el *Index Librorum Prohibitorum* del Vaticano. Los tiempos estaban cambiando. *Vé y dilo en la montaña* fue descrita como “una novela excesivamente cruda cuya expresividad descarnada puede ocasionar escándalo. Además no está claro su objetivo ético si es que lo tiene”<sup>18</sup>. El texto sufrió numerosos tijeretazos “por contener, ya expresiones obscenas, ya descripciones pornográficas, y, en algún caso, incluso irreverencias”. El censor, además, llamó la atención sobre la portada de la edición original, donde aparece un hombre afroamericano vistiendo

---

16 AGA, SC, caja 579, expediente 21/16994. Los dos cortes fueron los siguientes: “haces la escena, la consabida escena, con una blanca y blanda zorra. Haces la escena, y sin apenas darte cuenta, te despiertas a la mañana siguiente con la mujer a tu lado, llena de vida y salud y dispuesta a repetir la escena, y tienes que aguantarte para no estrangularla o matarla a tortas, que es lo que uno quisiera hacer.” y “Solo hay una cosa que les interese. Y esta cosa se encuentra un poco más abajo del ombligo.”

17 AGA, SC, expediente 6947.

18 AGA, SC, caja 66/05293, expediente 790.





una casulla y una mujer que lo mira, cosa que “podría dar pábulo a malévolas interpretaciones”. Cabe señalar que, lamentablemente, esta versión censurada fue reeditada de nuevo en 2001 por Círculo de Lectores, por añadidura en una colección considerada por la UNESCO de “interés cultural y educativo”. Según la contraportada, la Biblioteca Universal del Círculo de Lectores, que cuenta con el beneplácito de esta organización, “se ofrece como legado bibliográfico que recoge algunas de las más decisivas aportaciones de la humanidad en el campo de la cultural” y pretende

ofrecer de un modo armónico, y con la colaboración de acreditados especialistas, una calibrada selección de cuanto han alcanzado las posibilidades expresivas, cognoscitivas e imaginativas del hombre desde la Antigüedad hasta nuestros días.

Ante tal despropósito, sobra cualquier tipo de comentario. Los “acreditados especialistas” no se dieron cuenta del hecho de que en este libro faltan fragmentos como “la esperma muerta, atrapada en la goma, de un hombre abandonado a su lujuria” o se alteran sutilmente otros, como se puede comprobar comparando el texto mecanografiado con el que finalmente se publicó (se ha subrayado la frase suprimida):

Y su madre y su padre, *que iban a la iglesia todos los domingos, también lo hacían*. A veces, John les oía, en el dormitorio, detrás de donde él se encontraba, y los sonidos se mezclaban con el de las patas y los chillidos de las ratas [...] <sup>19</sup>

Y a veces John oía a sus padres, en el dormitorio, detrás de donde él se encontraba, y los sonidos se mezclaban con el de las patas y los chillidos de las ratas [...]. (2001: 4)

Las razones de este dislate son complejas. El hecho de que una editorial se tome la molestia de dar otra oportunidad a un clásico y encargue una nueva composición del texto ya indica que no es una cuestión de desinterés, sino más

---

<sup>19</sup> El manuscrito de la traducción censurada se encuentra en AGA, SC, caja 66/05293, expediente 790.



bien de desconocimiento. Aunque resulte contradictorio, los editores a veces parecen ignorar que muchos de los libros publicados a lo largo de la dictadura fueron censurados. Durante la Transición, cuando la memoria de la censura era aún reciente, no hubo ningún debate público acerca de qué hacer con los miles de libros que habían sido mutilados, y los esfuerzos de los investigadores no fueron suficientes para concienciar el sector cultural y el público lector respecto a este tema (Cornellà-Detrell, 2013b). El paso del tiempo ha acabado borrando el recuerdo de la censura, y por lo tanto no es extraño que aún vayan apareciendo libros, en formato papel o electrónico, con los cortes implementados por un censor hace cincuenta años o más. Seguramente nunca llegaron a pensar hasta qué punto sería eficaz y duradera su labor purificadora. Incluso es posible que, gracias a los nuevos soportes electrónicos, la censura viva una segunda juventud, ya que estos dispositivos están estimulando la publicación de obras descatalogadas. La solución es difícil, porque retraducir es costoso y en muchos casos sería inviable económicamente. Por otra parte, revisar y estudiar los expedientes de censura requiere un tiempo y unos recursos de los que muchas editoriales no disponen. Paradójicamente, a pesar de que la censura se ha convertido en uno de los lugares comunes del franquismo, este conocimiento es superficial y no se ha traducido en una mayor comprensión del fenómeno, todo lo contrario: cuanto más énfasis se pone en la ridiculez y lo absurdo de las imposiciones de los censores, más remotos parecen sus efectos, con lo que más se agranda la distancia entre las libertades del presente y la represión sufrida durante la dictadura. Como resultado, se hace muy difícil imaginar que el público lector aún conviva con aquella grotesca censura, pero así es. Recientemente, por ejemplo, se han puesto a la venta varios libros electrónicos censurados, como *La semilla del diablo* (Ediciones B, 2011) de Ira Levin y *Operación trueno* (Ediciones B, 2011), de Ian Fleming.

En 1971 Miguel Castellote publicó *Al encuentro del hombre negro*, que incluye tres ensayos de Baldwin que no merecieron ningún comentario remarcable por parte del censor. La última de sus obras aparecida antes del fin de la dictadura fue *Dime cuánto hace que el tren se fue* (Lumen, 1974)<sup>20</sup>. La petición, cursada en 1969, se saldó con la obligatoriedad de suprimir cinco “pasajes malsonantes”. El “lector” que compulsó la traducción con el original para comprobar si los cambios habían sido efectuados no quedó satisfecho con el resultado:

---

20 AGA, SC, caja 66/3005, expediente 4339.

Las expresiones que tiene contra la divinidad “blanca” el texto inglés son crudas y obscenas blasfemias. Ésta se ha quitado en la traducción española, pero se conserva el sentido de oposición, odio y desprecio a Dios y a Jesús concretamente, manteniéndose algunas frases fuertes como las de la página 113, en que se habla de “la monstruosa culpabilidad sanguinaria de Dios”. Por tanto me parece que lo más procedente con esta obra sería aplicarle el Silencio Administrativo.

Pese a las reservas, los fragmentos problemáticos no eran ni mucho menos tan graves como para ordenar que la policía retirase el libro de las librerías, y por lo tanto el expediente se resolvió con un silencio administrativo, que implicaba que ni se aprobaba ni se denegaba el permiso, con lo que el editor, en caso de distribuir el volumen, se convertía en único responsable de las consecuencias que pudiese acarrear una denuncia. En los 70 y hasta mediados de los 80 Baldwin siguió publicando novelas y ensayos, pero su repercusión, tanto en Estados Unidos como en Europa, fue mucho menor (Field 2011: 8).

Llegados a este punto, vale la pena referirse brevemente a los paratextos de las obras analizadas, ya que aportan información de interés respecto a los motivos que llevaron a los editores a publicar las obras de Baldwin. Las solapas y contraportadas de todos ellos, que dejan de lado el tema de la sexualidad, contienen abundantes referencias a la injusticia, el odio, el miedo, la discriminación y la desigualdad, conceptos que obviamente en aquel contexto se interpretaban en clave política. En algún caso, el texto es tan explícito que uno podría pensar que la acción transcurre en la España franquista (cosa que evidentemente era la intención del editor): “Aunque pudiera parecer que la obra se propone simplemente escenificar la cínica brutalidad con que gobernantes, policías y jurados imponen la discriminación racial [o política] en el Sur [¿Sur de los Pirineos?], el verdadero núcleo dramático lo constituye, no la inocencia de las víctimas, sino la irresponsabilidad moral de los verdugos” (1974). Respecto a las portadas, casi todas ponen de relieve el origen étnico del autor mediante fotografías de Baldwin (*La pròxima vegada el foc* y *Blues para Mr. Charlie*) o imágenes alegóricas de la lucha racial. Las más efectivas son las de *Nada personal*, con un gran puño negro cerrado ocupando toda la portada, y la de *Nadie sabe mi nombre*, con una mujer afroamericana que parece que esté siendo estrangulada por un brazo blanco.



Para concluir, el análisis de los expedientes y la recepción de la obra de James Baldwin ha puesto en evidencia la importancia de algunos aspectos de la vida cultural de posguerra que permanecen sin explorar, en particular la importación ilegal de libros y las estrategias utilizadas para burlar las prohibiciones del Régimen, las complejas relaciones entre el sector editorial latinoamericano y peninsular, la diferente evolución de la edición en castellano y en catalán, el resultado de las medidas económicas liberalizadoras de los años 60 en el sector editorial y, finalmente, el impacto que la censura sigue teniendo hoy en día. Pese a los avances indudables de los últimos años en el estudio de los efectos de esta práctica en el campo literario de posguerra, su funcionamiento y repercusiones solo se podrán abarcar en toda su complejidad cuando se haya pormenorizado en todos estos factores. Para ello, va a ser necesario ir más allá de los informes archivados en el Archivo General de la Administración.

Entender la censura como una institución ligada al Estado que desapareció con la llegada de la democracia no permite comprender por qué hoy en día aún se publican obras con cortes. Por otro lado, las características del texto argentino de *Otro país* también problematizan este concepto, porque las modificaciones no fueron impuestas por ningún organismo estatal. La censura, por lo tanto, debe considerarse como un fenómeno ubicuo causante de múltiples e imprevisibles efectos que alteraron la relación de fuerzas entre la industria editorial latinoamericana y las literaturas peninsulares. Además, las acciones prohibitivas del Régimen terminaron generando múltiples estrategias de oposición. Aún es pronto para sacar conclusiones respecto al alcance y efectividad de tales estrategias, pero no hay duda de que existieron y tuvieron un papel fundamental en la formación de las generaciones universitarias que terminarían gestionando la transición hacia la democracia. Tener esto en cuenta no implica, en fin, trivializar o minimizar los efectos de la represión en el campo cultural de posguerra sino, todo lo contrario, reconocer la labor de aquellos que opusieron resistencia a las maniobras manipuladoras del Régimen y, a pesar de todos los escollos, consiguieron desarrollar un modelo cultural alternativo.



## OBRAS CITADAS

- ABELLÁN, Manuel L. (1980): *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona, Península.
- (1987): *Censura y literaturas peninsulares*. Amsterdam: Rodopi.
- (2007): “Censura como historia”, *Represura*, 4 ([http://www.represura.es/represura\\_4\\_octubre\\_2007\\_articulo7.html](http://www.represura.es/represura_4_octubre_2007_articulo7.html)), fecha de acceso: 10/2/2015 (inicialmente publicado en *Bulletin d’Histoire Contemporaine de l’Espagne*, 11-12 [2003], págs. 26-33).
- ANDRÉS DE BLAS, José (2006): “El libro y la censura durante el franquismo: un estado de la cuestión y otras consideraciones”, *Represura*, 1 ([http://www.represura.es/represura\\_1\\_junio\\_2006.html](http://www.represura.es/represura_1_junio_2006.html)), fecha de acceso: 26/8/2014.
- ANÓNIMO (1970): “Nadie sabe mi nombre”, *La Vanguardia*, 9 julio, pág. 44.
- (1965): “Malraux interdit à Madrid et publié à Barcelone”, *Le Figaro Littéraire*, 16 diciembre, pág. 22.
- BALDWIN, James (1957): *Les Élus du Seigneur*, trad. Henri Hell y Maud Vidal. París, La Table ronde.
- (1962): *La camera di Giovanni*, trad. Paolo C. Gajani. Milán, Mondadori.
- (1964): *La próxima vez el fuego*, trad. Matilde Horne. Buenos Aires, Sudamericana.
- (1964): *Un altro mondo*, trad. Attilio Veraldi. Milán, Feltrinelli.
- (1965): *Otro país*, trad. Luis Echávarri. Buenos Aires, Sudamericana.
- (1966): *La próxima vegada el foc*, trad. Rafael Tasis i Marca. Barcelona, Proa.
- (1966): *Blues para Mr. Charlie*, trad. Andrés Bosch. Barcelona, Lumen [reeditado en 1973].
- (1970): *Nadie sabe mi nombre*, trad. Gabriel Ferrater, Barcelona, Lumen.
- (1972): *Vé y dilo en la montaña*, trad. Andrés Bosch. Barcelona, Lumen.
- (1974): *Dime cuánto hace que el tren se fue*, trad. Andrés Bosch. Barcelona, Lumen.
- (1984): *Otro país*, trad. Luis Echávarri. Barcelona, Versal.
- (1990): *Another Country*. London, Penguin.



- y Richard Avedon [fotografías] (1966): *Res de personal*, trad. Ricard Torrents. Barcelona, Tusquets.
- y Richard Avedon [fotografías] (1966): *Nada personal*, trad. Beatriz de Moura. Barcelona, Tusquets [reeditado en 1971 sin las fotografías].
- y Leroy Jones (1971): *Al encuentro del hombre negro*, trad. Luis Conde. Madrid, Miguel Castellote.
- y Richard Wright (2001): *Hijo nativo/Ve y dilo en la montaña*, trad. Pedro Lecuona/Andrés Bosch. Barcelona, Círculo de Lectores.
- BOYER, Dominic (2003): “Censorship as a Vocation: The Institutions, Practices, and Cultural Logic of Media Control in the German Democratic Republic”, *Comparative Studies in Society and History*, 45, págs. 511-45.
- CASTELLET, José María (1955): *Notas sobre literatura española contemporánea*. Barcelona, Laye.
- CORNELLÀ-DETRÉLL, Jordi (2013a): “L’auge de la traducció en llengua catalana als anys 60: el desglaç de la censura, el XVI Congreso Internacional de Editores i el problema dels drets d’autor”, *Quaderns: Revista de Traducció*, 20, págs. 47-67.
- (2013b): “The Afterlife of Francoist Cultural Policies: Censorship and Translation in the Catalan and Spanish Literary Market”, *Hispanic Research Journal*, 14.2, págs. 129-143.
- FIELD, Douglas (2011): *James Baldwin*. Tavistock, Northcote.
- FORD, Nick A. (2007): “The Evolution of James Baldwin as Essayist”, en Harold Bloom, ed., *James Baldwin*. Langhorne, Chelsea House, págs. 23-42.
- FUENTES, Carmen (1984): “James Baldwin: ‘Mi única patria ha sido el lenguaje’”, *ABC*, 29 septiembre, pág. 45.
- GALLOFRÉ I VIRGILI, Maria Josepa (1991): *L’edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- GÓMEZ CASTRO, Cristina (2008): “The Francoist Censorship Casts a Long Shadow: Translations from the Period of the Dictatorship on Sale Nowadays”, en T. Seruya y M. Lin Moniz (eds.), *Translation and Censorship in Different Times and Landscapes*. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, págs. 184-97.
- HURTLEY, Jacqueline (1986): *Josep Janés, el combat per la cultura*. Barcelona, Curial.

- INLE (1973): *Los libros y su exportación*. Madrid, Instituto Nacional del Libro Español.
- JOYCE, Justin A. y Dwight A. McBride (2009): “James Baldwin and Sexuality: Lieux de Mémoire Within a Usable Past”, en Douglas Field (ed.), *A Historical Guide to James Baldwin*. Oxford, Oxford University Press, págs. 111-140.
- KAMEN, Henry (2008): *The Disinherited: Exile and the Making of Spanish Culture, 1492-1975*. Londres, Harper Perennial.
- LAGO CARBALLO, Antonio, y Nicanor Gómez-Villegas, eds. (2007): *Un viaje de ida y vuelta: la edición espaÑola e iberoamericana (1936-1975)*. Madrid, Siruela.
- LAPRADE, Edward Douglas (1991): *La censura de Hemingway en España*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- (2005): *Censura y recepción de Hemingway en España*. Valencia, Universidad de Valencia.
- LÁZARO, Alberto (2004): *H. G. Wells en España: estudio de los expedientes de censura (1939-1978)*. Madrid, Verbum.
- MARCO, Joaquín (1966): “Dos traducciones importantes”, *Destino*, 1512, 30 julio, pág. 38.
- MASSIP, José María (1963): “La reclamación de derechos de los negros puede adoptar forma extremista y plantear una ‘situación revolucionaria’”, *ABC*, 29 mayo, págs. 41-42.
- (1963): “Durará Kennedy en la Casa Blanca?”, *Destino*, 1361-1364, 28 septiembre, págs. 13-15.
- (1964): “Con la rebelión negra, Estados Unidos se enfrenta a una verdadera guerra civil”, *ABC*, 29 julio, pág. 23.
- PERMANYER, Lluís (2003): “Records d’una singlada”, en Manuel Llanas i Ramon Pinyol (eds.), *Proa 1928-2003: 75 anys a tot vent*. Barcelona, ECSA [edición facsímil de Anónimo (1978): *50 anys: 1928-1978*. Barcelona, Proa?], s.n.
- LA ROSA, Tristán (1963): “La próxima vez, el fuego”, *La Vanguardia*, 6 septiembre, pág. 14.
- SCOTT, Lynn O. (2009): “Challenging the American Conscience, Re-imagining American Identity: James Baldwin and the Civil Rights Movement”, en



Douglas Field (ed.), *A Historical Guide to James Baldwin*. Oxford, Oxford University Press, págs. 141-176.

SYLVANDER, Carolyn W. (2007): “Making Love in the Midst of Mirrors: Giovanni’s Room and Another Country”, en Harold Bloom (ed.), *James Baldwin*. Langhorne, Chelsea House, págs. 81-95.

USCATESCU, Jorge (1964): “La filosofía de James Baldwin”, *ABC*, 6 octubre, págs. 47-49.

VALLVERDÚ, Francesc (1975): *L’escriptor català i el problema de la llengua*. Barcelona, Edicions 62.

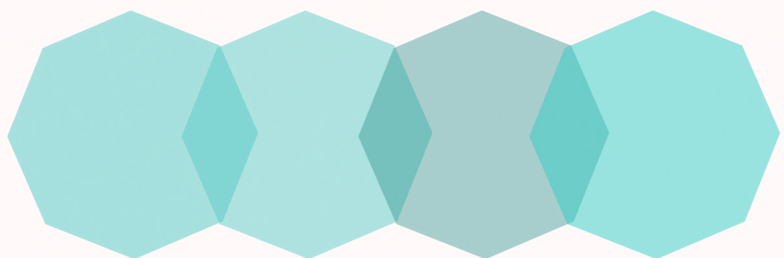




# MONOGRAFICO

La censura franquista y la  
literatura y la cultura en  
lengua catalana

Coord. Enric Gallén



## PRESENTACIÓN

Enric GALLÉN

Universitat Pompeu Fabra

Sin duda alguna es imprescindible citar los trabajos del malogrado Manuel L. Abellán, como principal promotor y máxima autoridad en los estudios relacionados con la censura en España durante la etapa franquista. Abellán traspasó sin embargo el marco general español y abordó también en un artículo el tema de la censura en Cataluña<sup>1</sup>. La primera contribución de peso en relación con la censura en la cultura y literatura catalanas es la monografía de Maria Josepa Gallofré i Virgili sobre *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*<sup>2</sup>, publicada en 1991 y obra hoy de obligada referencia, sin descuidar otras aportaciones de la autora sobre el tema<sup>3</sup>. Podemos decir que, en términos globales, la edición, la traducción y el estudio de determinados escritores han sido los ámbitos que han motivado hasta el presente las contribuciones más significativas en el campo de la censura durante la etapa franquista en Cataluña. Así, en relación con la edición, hay que destacar especialmente los estudios de Mireia Sopena<sup>4</sup>, mientras que en lo concerniente a la literatura catalana,

---

1 “Apunts sobre la censura literària a Catalunya”, *Revista de Catalunya*, 27, 1980, págs. 123-132. [http://www.represa.es/represa\\_6\\_marzo\\_2009\\_articulo7.pdf](http://www.represa.es/represa_6_marzo_2009_articulo7.pdf), fecha de acceso: 21/01/2015.

2 Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991.

3 “Las ‘nuevas normas sobre idiomas regionales’ i les traduccions durant els anys cinquanta”, *Els Marges*, 44, 1991, págs. 5-17; “La ‘meditación catalanista’: una de les obsessions persistents de la censura durant el franquisme. Alguns exemples dels anys cinquanta i començaments del seixanta”, en *Miscel·lània Joan Fuster*, vol. IV. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991, págs. 339-348; “La conjuntura de 1951 i els criteris de censura”, en *Miscel·lània d'homenatge a Josep Benet*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991, págs. 621-630.

4 *Editar la memòria: l'etapa resistent de Pòrtic (1963-1976)*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat (2006); *Josep Pedreira, un editor en terra de naufragis. Els Llibres de l'Óssa Menor (1949-1973)*. Barcelona, Proa, 2011; Francesc Foguet y Mireia Sopena, “Editar contra la censura. El cas de *Teatre català de postguerra* (1973), de Jordi Arbonès”. *Estudis Romànics*, 33, 2011, págs. 237-262. Véase también Santi Cortès, “‘Bajo la responsabilidad del editor’. La censura franquista sobre l'editorial ‘Tres i Quatre’”, *L'Espill*, 36, 2010, págs. 155-167.



contamos con las aportaciones del escritor Estanislau Torres<sup>5</sup> y la de Jaume Clotet y Quim Torra<sup>6</sup>, entre otras<sup>7</sup>. En cuanto a la traducción, disponemos de algunas contribuciones de Sopena<sup>8</sup>, de la monografía de Montserrat Bacardí<sup>9</sup>, de algunas de Jordi Cornellà-Detrell sobre la traducción de la narrativa anglosajona en la literatura catalana<sup>10</sup> y de otras en torno al teatro<sup>11</sup>.

En los últimos años, se han organizado también en el ámbito universitario dos jornadas en torno a la censura y la traducción. El 17 y 18 de octubre de 2012, el Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània (GETCC), en el marco de las *V Jornades sobre Traducció i Literatura*, dedicó una de ellas a tratar

---

5 Estanislau Torres, *Les tisores de la censura. El règim franquista contra l'autor i contra Manuel de Pedrolo, Pere Calders, Guillem Viladot, Montserrat Roig, Víctor Móra, Ferran de Pol, Robert Saladrigas, Estanislau Torres i Jordi Maluquer*. Lleida, Pagès editor, 1995.

6 *Les millors obres de la literatura catalana (comentades pel censor)*. Barcelona, A Contravent, 2010.

7 Jordi Arbonès, "La censura sobre les traduccions a l'època franquista". *Revista de Catalunya*, 97, 1995, págs. 87-96; Lidwina M. van de Hout, "Sobre la censura i l'obra de Manuel de Pedrolo. El cas d' *Acte de violència*". *Revista de Catalunya*, 124, 1997, págs. 113-129; "La censura y el caso de Manuel de Pedrolo. Las novelas 'perdidas'", [http://www.represa.es/represa\\_4\\_octubre\\_2007\\_articulo1.html](http://www.represa.es/represa_4_octubre_2007_articulo1.html), fecha de acceso: 21/01/2015; Òscar Pérez Silvestre, "L'ambició d'Aleix i la censura: història de l'expedient 3322/59". *Ítaca*, 2, 2001, págs. 205-239. Pérez Silvestre se basa en *L'ambició d'Aleix* (1960), una novela de Enric Valor.

8 "Le franquisme contre la pensée. L'essai français sous la surveillance de la censure franquiste". *Pandora*, 6, 2006, págs. 253-266; "Intel·lectuals i pensament sobre censura. Les traduccions de 'Llibres a l'abast'", en Kálmán Faluba & Ildikó Szjij (eds.), *Actes del Catorzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol 1, 2009, págs. 415-425.

9 *La traducció catalana sota el franquisme*. Lleida, Punctum, 2012.

10 *Literature as Response to Cultural and Political Repression in Franco's Catalonia*. Londres, 2011; "La censura després delsensors: algunes reflexions sobre aspectes no resolts de l'herència cultural del franquisme". *Anuari Trilcat*, 2, 2012, págs. 27-47, <http://trilcat.upf.edu/wp-content/uploads/2013/01/cornella-AT2.pdf>, fecha de acceso: 21/01/2015; "The Afterlife of Francoist Cultural Policies: Censorship and Translation in the Catalana and Spanish Literary Market". *Hispanic Research Journal*, 14, 2013, págs. 129-143; "L'auge de la traducció en llengua catalana als anys 60: el desglaç de la censura, el XVI Congrés Internacional de Editores i el problema dels drets d'autor". *Quaderns. Revista de Traducció*, 20, 2013, págs. 47-67; "Traducció i censura en la represa cultural dels anys 1960". *L'Avenç*, 359, 2013, págs. 44-51.

11 Óscar Fernández Poza, "Un primer acercamiento a la censura en el repertorio teatral catalán en el Archivo General de la Administración". *Revista de Llenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, XVI, 2011, págs. 41-56; Enric Gallén, "Traducció i censura teatral sota la fèrula franquista dels anys cinquanta". *Quaderns. Revista de Traducció*, 20, 2013, págs. 95-116; "Xavier Regàs, traductor del teatre de bulevard". *Bulletin Hispanique*, 115, 2013, págs. 573-588. *Hamlet. Revista de les Arts Escèniques* dedicó asimismo un monogràfic sobre "Censura i teatre. La llei del silenci" en el número 20-21 (noviembre/diciembre 2011, págs. 63-83) con aportaciones de Enric Ciurans, Francesc Foguet i Boreu, Berta Muñoz Cáliz, Josep Maria Loperena y Manuel Pérez Muñoz. El profesor Foguet y la profesora Sharon G. Feldman tienen pendiente de publicación un estudio sobre la censura y el teatro catalán durante el franquismo.



el tema de la “Traducció i censura”, con aportaciones de Francesc Vallverdú, Xosè Manuel Dasilva, Ibon Uribarri, Jordi Cornellà-Detrell, Maria Josepa Gallofré, Eusebi Coromina, Ramon Farrés, Enric Gallén, Jordi Jané-Lligé y Mireia Sopena, que fueron publicadas posteriormente<sup>12</sup>. El 21 de noviembre de 2013 la Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya acogió la jornada “Traducció i censura durant la dictadura franquista”, en la que se abordaron temas como la relación con el mundo editorial (Josep Massot Muntaner, Laura Vilardell, Jordi Cornellà-Detrell y Manuel Llanas), la censura eclesiástica (Mireia Sopena), las publicaciones periódicas (Eusebi Coromina, Montse Caralt), la novela francesa (Pilar Godayol) y alemana (Jordi Jané-Lligé) y el teatro (Teresa Julio y Enric Gallén)<sup>13</sup>.

En esta línea, las aportaciones originales sobre el estudio de la censura en la cultura y la literatura catalanas de postguerra que ofrece *Represura* en este número suponen tanto la continuidad de determinadas orientaciones señaladas en esta presentación, como la ampliación de otras de inéditas o menos desarrolladas hasta el presente. Así, Laura Vinardell, en su artículo sobre “Albert Camus y la censura franquista en la colección ‘Isard’, de Editorial Vergara”, expone que el Nobel francés fue el autor más publicado –cinco títulos– en la colección “Isard” de la Editorial Vergara, que dio un trato preferente a la traducción narrativa de postguerra. Otras dos contribuciones encaran el tema de la censura y el teatro, las de Enric Gallén y Francesc Foguet. En la primera, “Censura teatral y moral católica a finales de los cincuenta. A propósito de *Mon coeur balance*, de Michel Duran, traducción de Xavier Regàs”, se refleja el trasfondo de la preocupación de un sector representativo de escritores ante la existencia de “diferentes varas de medir” que afectaban expresamente a la censura en la traducción de textos dramáticos de postguerra, según Xavier Regàs, en un momento de transición de la vida política española. En la segunda, “El teatro catalán y la censura franquista. Una muestra de los criterios de censura de textos destinados a la representación (1966-1977)”, Foguet se sirve del fondo poco conocido de la Delegación Provincial en Barcelona del Ministerio de Información y Turismo para analizar, en un contexto de disminución de la prohibición integral de un espectáculo, el mantenimiento firme de vigilancia y control de la censura de

---

12 *Quaderns. Revista de Traducció*, 20, 2013, <http://www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/issue/view/19955/showToc>, fecha de acceso: 21/01/2015.

13 Véase la reseña de Laura Vilardell Domènech: “La censura franquista a Catalunya”, *Llengua & Literatura*, 25, 2015, págs. 216-217, <http://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000211/00000067.pdf>, fecha de acceso: 21/01/2015.





aquellos textos originales o traducidos que podían atacar los cimientos ideológicos y morales del régimen franquista.

Las contribuciones que ensanchan temáticamente el estudio de la censura en la cultura y la literatura catalanas de postguerra corresponden a Josep Ramis y a Mireia Sopena. Ramis se basa en la obra narrativa de juventud en catalán de Sebastià Juan Arbó, que posteriormente el mismo autor modificó, tradujo y retradujo; los informes de la censura sobre la obra de Arbó afectan al marco de la moral sexual y de las creencias religiosas. Por su parte, Sopena, en “Los satélites de la curia diocesana. Censores eclesiásticos en la Barcelona de los sesenta”, ofrece una investigación inédita sobre la posición del Arzobispado de Barcelona, que, tras la celebración del Concilio Vaticano II, mantuvo el celoso control de las editoriales religiosas de signo progresista para evitar la exposición de cualquier tipo de manifestación o consideración política crítica contra los postulados ideológicos de la dictadura franquista.

En resumen, las cinco aportaciones ofrecen un panorama global de los criterios firmes y eficaces, pero también discriminatorios y gradualmente cambiantes, que la censura adoptó en relación con la cultura y la literatura catalanas desde los años cuarenta hasta el final del régimen franquista en el campo de la obra original y de la traducción de textos narrativos o dramáticos. Se trata de una censura política y oficial, que convivió asimismo con la singular censura eclesiástica de los años sesenta.



# Los satélites de la curia diocesana.

## Censores eclesiásticos en la barcelona de los sesenta<sup>1</sup>

### Satellites in the Diocese of Barcelona. Ecclesiastic Censors in the Barcelona of the 1960s

Mireia Sopena  
Universitat de Barcelona

---

1 El presente artículo abarca los libros en catalán presentados en el Arzobispado de Barcelona durante el periodo de actividad de Estela (1958-1971), la editorial religiosa más activa de la posguerra, y se inscribe en el Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània (GETCC) (2014, SGR 285), reconocido por la Agència de Gestió i Ajuts Universitaris de la Generalitat de Catalunya, y en el proyecto “La traducción catalana contemporánea: censura y políticas editoriales, género e ideología (1939-2000)” (FFI2014-52989-C2-1-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.



**Resumen:** En la década de 1960 el Arzobispado de Barcelona confió a unos cincuenta colaboradores externos el control de las traducciones al catalán de un género abrumadoramente mayoritario en aquellos años: el ensayo. La mayoría de censores eclesiásticos eran profesores universitarios con una gran preparación académica y, en sus resoluciones, compartieron los criterios teológicos del Palacio Episcopal. Esta aproximación a sus biografías y a los informes que emitieron nos ilumina por primera vez sobre su grado de proximidad tanto con la curia (que pudo ser mayor en casos como el de Àngel Fàbrega o Gabriel Solà, y menor en el de Joan Tusquets o Josep M. Dalmau) como con el régimen franquista, que, a pesar del concurso de la Iglesia, no dejó de estar al acecho de los conatos progresistas.

**Palabras clave:** Franquismo, Censura eclesiástica, Edición, Libro catalán.

**Abstract:** During the 1960s Barcelona Bishopric sought the advice of some fifty external contributors to control the translation into Catalan of essays, by far the most fruitful genre in those years. Most of these ecclesiastic censors were university professors with a relevant academic background and, in their decisions, they shared the theological criteria of the Bishopric. This approach to the biographies and reports they wrote brings for the first time into focus their closeness to the diocese (greater in cases like Àngel Fàbrega or Gabriel Solà, or not so great in the cases of Joan Tusquets or Josep M. Dalmau) and to the Franco regime which, although had the support of the Church, was nevertheless watchful over any progressivist breach.

**Keywords:** Francoism, Ecclesiastical Censorship, Publishing, Catalan Book Industry.



Un sigiloso procedimiento de control y represión. A eso se enfrentaban los sacerdotes y los editores si deseaban ganarse cuando menos la anuencia del Palacio Episcopal. Para fiscalizar los libros religiosos la curia diocesana, máxima autoridad interpretativa, se había rodeado de un grupo de colaboradores internos y externos que exigía el cumplimiento del derecho canónico, salvaguardando las esencias de la fe, las sanas costumbres de la moral cristiana y el respeto a la jerarquía eclesiástica<sup>1</sup>. De hecho, por más que en los años sesenta la renovación encauzada por el papa Juan XXIII resquebrajase una tradición inmovilista, la Iglesia española seguía obcecada en demostrar su incondicional adhesión a los preceptos del nacionalcatolicismo y vigilaba con sumo celo unas novedades editoriales que, por su contenido, consistían principalmente en traducciones de ensayos franceses. No en balde uno de los que más hiciera para instaurar el calificativo de “cruzada” respecto a la guerra civil, el cardenal Isidro Gomà, tenía un fuerte ascendiente sobre el arzobispo Gregorio Modrego y su administración censoria, quienes adoptaron una línea monolíticamente conservadora de la que hizo fiel seguidismo su sucesor en el cargo, el fugaz Marcelo González Martín<sup>2</sup>.

Como delegado de la organización de las “censuras”, el canciller secretario nombrado por Modrego, Alexandre Pech, se propuso mantener la concordia del Arzobispado con las comunidades religiosas más renovadoras sin dejar de interceptar los amagos progresistas con el concurso de lectores externos. Eran sacerdotes que gozaban de prestigio entre sus correligionarios y que pertenecían, en cierto modo, a la élite de su orden, por lo que no debe extrañar que el arzobispo secundara sus dictámenes a pies juntillas. Muchos de ellos se habían licenciado en el Seminario de Barcelona y doctorado en teología por la Pontificia Universidad Gregoriana de Roma y aunaron sus obligaciones pastorales con la docencia en uno de los dos centros universitarios de referencia en la Barcelona de la posguerra: en el Seminario Mayor Diocesano de Barcelona, o bien en el Colegio San Francisco de Borja de las Facultades de Teología y Filosofía de Sant Cugat del Vallès, comandado por la Compañía de Jesús. Es natural pues que fuera este orden, la de los jesuitas, la predominante en las firmas censorias, situándose muy por encima de las otras, algunas de las cuales, como las de los benedictinos y los

---

1 Se puede leer una aproximación al organigrama del Arzobispado, al protocolo de la censura eclesiástica y a la relación de la curia diocesana con los censores en Sopena (en prensa).

2 Sobre la relación de Modrego y Gomà, véase Muñoz Alarcón, Martí Bonet y Catalán i Catalán (2002). A raíz de las críticas que algún editor formuló sobre una censura de Joan Tusquets, la Secretaría del Palacio Episcopal consultó a Gomà sobre el rigor con el que aquel había juzgado la obra, ante lo que el cardenal sentenció que la interpretación bíblica del autor del libro no era incorrecta pero sí discutible (Memorándum, ADB, Fondo Censuras, 1970).





capuchinos, mayormente pretendieron proteger –y no tanto fustigar– su propia producción editorial<sup>3</sup>.

### SEMINARIO CONCILIAR

Dependiente del Obispado de Barcelona, el Seminario Conciliar de Barcelona estaba afiliado a la Pontificia Universidad Gregoriana de Roma. En 1968 se asoció a las Facultades de Teología y Filosofía de Sant Cugat del Vallès, de cuya fusión germinó la Facultad de Teología de Cataluña en 1983 (Llopis 1987). Una academia de este nivel albergaba profesores que solían alternar la docencia con la labor investigadora, aunque algunos, una vez ganado el puesto, tendieron a centrarse casi en exclusiva en la labor docente y el ministerio sacerdotal. Fue una excepción uno de los censores más activos, el canónigo Cebrià Montserrat (1885-1962), que además de dedicarse a la investigación trabajó en valiosas actividades editoriales de carácter divulgativo. Escribió, entre otras obras, manuales escolares en castellano sobre el dogma y la moral cristiana (algunos reeditados en varias ocasiones por Lumen) (Corts, Galtés y Manent 1998-2001: 2, 672-673), y tradujo al catalán varios volúmenes de la Biblia dirigida por el capuchino Miquel d'Esplugues y clásicos grecolatinos de la prestigiosa Fundació Bernat Metge, dos iniciativas patrocinadas por el controvertido ex líder de la Lliga Regionalista, Francesc Cambó<sup>4</sup>.

La seguridad que Cebrià Montserrat inspiraba en el entorno de Modrego queda sobradamente probada por su prolífica e ininterrumpida dedicación a numerosas censuras, las cuales incluían obras de cariz sospechoso como las revistas del pensamiento católico más abierto: *Qüestions de Vida Cristiana*, *Serra d'Or* y *Estudios Franciscanos*<sup>5</sup>. Censor con veleidades literarias (había participado, como poeta en catalán, en tertulias clandestinas)<sup>6</sup>, tuvo el dudoso privilegio de denegar dos de las escasas obras literarias registradas: la primera era de Aymà

---

3 En anexo, adjuntamos la relación completa de censores de 1958 a 1971, los años de dedicación, el número de lecturas que realizaron y en qué sentido las resolvieron.

4 Curiosa fue la coincidencia de tres ediciones de la Biblia en catalán financiadas por otras tres entidades (Parcerisas 2009:19-143). Para un panorama de las editoriales catalanas religiosas, véase Llanas (2006) y Corts, Galtés y Manent (1998-2001) y, para la Fundació Bernat Metge en concreto, Franquesa (2013). Existe una aproximación al mecenazgo de Francesc Cambó en Samsó (2005: 41-60).

5 El entonces editor de la Abadía de Montserrat, Justí M. Bruguera (nombre religioso de Jordi Bruguera), dedicó dos monografías a *Qüestions de Vida Cristiana* (1974 y 1988).

6 Había sido invitado a la tertulia del pasaje Permanyer, según registra Samsó (1995: 1, 221-236).



y la segunda, de una editorial dirigida por un católico tan ortodoxo como Joan Sales, el Club dels Novel·listes<sup>7</sup>. Así como en 1958 Montserrat proscribió sin empacho alguno *Entre dos silencis* (1958), de la novelista Aurora Bertrana, con un lacónico “No ha lugar” que la Secretaría de Cámara y Gobierno comunicó “verbalmente” al editor<sup>8</sup>, un año después, con la obra *El Crist de nou crucificat* (1959), de Nikos Kazantzakis, dejó algún resquicio para la aprobación con el dictamen “Non expedit, salvo meliora”<sup>9</sup>. Ante la duda, Pech se dispuso a encargar un segundo informe a Ramon Cunill, pero el editor se anticipó retirando el libro una vez aprobado por “censura civil”, con lo que la curia, habilidosa equilibrista, desapareció del posible *imbroglio* persuadida de que “Mejor inhibirse, dada la índole de la obra”.

Cebrià Montserrat supo escurrir el bulto cuando topó con el que fue el caso más virulento de la censura eclesiástica. En 1959 el Arzobispado, siguiendo su consejo, esquivó la denegación de *La Renaixença, avui* (1960) e instó al incombustible capuchino Basili de Rubí, sucesor del P. Miquel como provincial, a que la presentara previamente a la censura gubernativa<sup>10</sup>, dado que “en opinión del censor –justificaba Pech en un informe– se reflejaba confusión histórica y peligroso matiz político”<sup>11</sup>. Con ello la curia no solo se aseguró de que la tachadura de un párrafo que el régimen había impuesto se aplicara a rajatabla, sino que –ojo al dato: fue una excepción– exigió las galeradas corregidas para conceder la bula. Ni el plácet eclesiástico ni la aprobación gubernativa a la circulación de los ejemplares impresos bastaron para que las facciones integristas del régimen lo denunciaran al Ministerio de Información y Turismo (MIT), que acabó presentando una querrela criminal por separatismo contra uno de los autores y corroboró, por si cabía alguna duda, la provisionalidad de sus propias autorizaciones y el discutido valor de la censura eclesiástica<sup>12</sup>.

---

7 La editorial Aymà ha sido estudiada por Samsó (1995: 2, 267-289) y Aymà (2001), y la editorial de Joan Sales por Pasqual (2012).

8 No se conserva el informe del censor. Nota escrita en catalán y en lápiz por Joan Mestres, auxiliar de Alejandro Pech, s.f., en el dorso de la solicitud del editor: “Diu el Dr. Montserrat que: ‘No ha lugar’”. Horas o pocos días después, el 18-XI-1958, el propio Mestres confirmó la notificación en otra nota escrita en castellano y a lápiz en la misma cara de la solicitud: “Comunicado verbalmente al recurrente y devueltos los originales” (ADB, Fondo Censuras, c. 61, exp. 352/58).

9 Informe manuscrito del 10-VIII-1959 (ADB, Fondo Censuras, c. 62, exp. 251/59).

10 Se puede conocer la trayectoria del padre Basili de Rubí y de Franciscàlia por Raurell (1986) y Piñol (1986).

11 “Informe sobre la censura eclesiástica de la obra *La Renaixença, avui*” (ADB, Fondo Censuras, c. 62, exp. 321/59).

12 Véase el efecto que la persecución del MIT tuvo en posteriores censuras eclesiásticas de los capuchinos en Sopena (en prensa).

Hubo censores que, en lugar de dedicarse a la divulgación escolar y a la traducción como Cebrià Montserrat, se inclinaron por ocupar cargos de responsabilidad dentro de la institución eclesiástica, verbigracia: Gabriel Solà y Antoni Briva Mirabent, dos de los lectores que, desde posiciones completamente antagónicas, rubricaron más informes. Mientras que Solà (1895-1980), doctor en teología, filosofía y derecho canónico, fue decano de la Facultad de Teología, vicario general de la diócesis y uno de los principales consejeros de Modrego (Martí i Bonet 2010: 57), Briva (1926-1994), perteneciente a la avanzada asociación Unió Sacerdotal de Barcelona, fue designado rector del Seminario de 1964 a 1967, lo que causó, a pesar de la confianza que Modrego había depositado en él, alguna que otra fricción con el arzobispo, enojado por las tesis teológicas que algunos seminaristas habían defendido en público. Desde el Gabinete de Enlace del MIT, inaugurado para recabar información policial y periodística sobre personajes “antirrégimen”, se le hizo responsable de la deriva progresista del Seminario, a la luz de un informe emitido para el ministro de Gobernación por el militar Camilo Alonso Vega:

Durante su rectorado, el Seminario se ha convertido en un foco antiespañol y de subversión. Entre los seminaristas, el desprestigio de la autoridad y el desorden espiritual han llegado al máximo, estando aquellos sometidos a la deformación política nacional más absoluta, con el fomento del separatismo en su versión actual de colaboracionismo con las ideologías marxistas<sup>13</sup>.

Si bien Briva era considerado por uno de los católicos antifranquistas de primera línea, Albert Manent, como un hombre de “trato distante”<sup>14</sup>, las autoridades habían parado mientes en que, en el fondo, mantenía una cierta sintonía con los editores catalanes, en especial con Estela y la Abadía, a las que censuraba las novedades demasiado indulgentemente, según los informadores franquistas<sup>15</sup>. Responsable de *Qüestions de Vida Cristiana* desde la muerte de Cebrià Montserrat a propuesta de Maria Martinell (se conocían de la escuela Virtèlia), en 1964 Briva admitió a la editora que, debido a la crisis interna del

---

13 Informe redactado por el Servicio de Información de la Dirección General de Seguridad el 24-XII-1965, pág. 2 (Archivo General de la Administración, AGA, (03)107.1, c. 42/8895).

14 Conversación con Albert Manent (19-III-2014).

15 Se dan noticias sobre Estela en Sella (2005: 89-98). Sobre la tradición secular de las publicaciones de Montserrat, véanse Varios Autores (1999) y Altés, Massot i Muntaner y Faulí (2005).



Seminario, acentuada por la manifestación de sacerdotes de 1966 contra las torturas que había padecido un estudiante, tendría que extremar la cautela en sus informes a fin de contener la hostilidad de los profesores más reaccionarios<sup>16</sup>. Así las cosas, Briva, en un gesto insólito, tuvo el recato de apelar a una disimulada objeción de conciencia antes de verse en la obligación de vedar el primer número que coeditaron Estela y la Abadía de Montserrat:

Excmo. y Rdmo. Sr. Arzobispo:

Después de haber leído las galeradas del próximo número de *Qüestions de Vida Cristiana*, de cuya revista fui nombrado censor ordinario por V.E., no llego a formarme un juicio claro acerca de la rectitud de la doctrina expuesta en algunos de sus artículos y mucho menos de la oportunidad de exponerla a los lectores a los cuales va dirigida. Por lo cual suplico tenga a bien nombrar un segundo censor, *ad casum*, para este número.

Mientras tanto he avisado a la editorial para que no publiquen dicho número hasta que reciban la conformidad de V.E.

Besa su pastoral anillo,

Antonio Briva<sup>17</sup>

Dio el aprobado el que sería, por sugerencia de la editorial, censor de la revista a partir de la preconización de Briva en 1967, esto es, Josep M. Fondevila. Con el traslado de aquel a Astorga, el régimen se descargó de una posible preocupación en un país en el que la contestación social y clerical estaba al rojo vivo por la elección de un arzobispo foráneo, González Martín, por las declaraciones del abad Escarré en *Le Monde* y por la Capuchinada. La peligrosidad de Briva emanaba de la “indisciplinada” influencia que había ejercido sobre los seminaristas, e incluso de la denuncia que había hecho sin tapujos de las prácticas represivas del régimen. Transcurría el año sesenta cuando, en un homenaje al poeta Joan Maragall programado en el Palau de la Música, el público logró cantar, ante el ánimo soliviantado de algunos ministros, el himno *Cant de la senyera*, que el

---

16 Según Jordi Bruguera (1974: 30), Briva denegó dos artículos de la revista (1963 y 1965) y mutiló nueve más (1962-1965), de cuyos expedientes no hay rastro en el ADB. Por otro lado, el propio Bruguera, como Maria Martinell (Sella 2005: 102-103), aseguran que Briva también había defendido con firmeza algunos artículos que habían escandalizado a las autoridades eclesiásticas.

17 Informe mecanografiado s.f. (ADB, Fondo Censuras, c. 71, exp. 483/64).



Gobierno Civil había prohibido tras la divulgación de unas octavillas redactadas por Jordi Pujol en las que se denunciaba la política represiva del dictador. A raíz de la carga policial producida en los Fets del Palau, Pujol fue detenido y torturado, lo que desató una ola de solidaridad e indignación de toda la sociedad civil, a la que se sumaron elementos religiosos como Briva, quien, en un alarde de audacia, repudió pública y enérgicamente la represión gubernativa de la que dieron cuenta los infiltrados franquistas:

[Briva se sirvió] con machaconería de las palabras “tortura y martirio”, referidas a las personas que en las circunstancias antes narradas fueron detenidas y también a esto hacía mención aquello de las “cosas que están pasando a la nostra ciutat [*sic*] de Barcelona”, cosas “que no podían silenciarse”.

Parecía que le costase decir algo que parecía [*sic*] iba a ser muy grave y por fin afirmó: “Ni los policías ni los gobernantes tienen derecho moral ni religioso a hacer lo que están haciendo”. (Esto es textual o casi textual, pero traducido al castellano.)<sup>18</sup>

La “notoria filiación progresista” de Briva se situaba en el polo opuesto de la orientación del canónigo-chantre Gabriel Solà, censor por antonomasia desde 1944<sup>19</sup>. Las sesenta y cinco aprobaciones que, conforme a sus superiores, resolvió con “buen juicio” y “diligencia” podrían darnos una idea equívoca de su talante si prescindiéramos de la línea editorial del sello al que se dedicó prácticamente en exclusiva, Balmes<sup>20</sup>, una empresa editora que respondía a las necesidades catequísticas y piadosas de la curia. Ahora bien, el amigo de Solà, Francesc Camprubí, apuntó, presentando una semblanza en su funeral, algunas claves para interpretar su rigor: “Semblava tímida i era decidida i ferma. / [Era] Rigorista: en la defensa dels principis de doctrina, moral i disciplina eclesiàstica”<sup>21</sup>. Fue Josep M. Rovira Belloso (1981) quien ahondó en su tendencia suarista cuando, desde el ángulo teológico, recordó sus recelos para con la *nouvelle théologie*. En el campo de las censuras, la prueba más fehaciente de su arraigado integrismo fue

18 Informe mecanografiado s.a., fechado en Madrid el 7-VII-1960, pág. 2 (AGA, (03)107.1, c. 42/8895).

19 Ficha sacerdotal (ADB, Fondo Presbíteros, C. 72/9).

20 Memorándum (ADB, Fondo Censuras, 1970).

21 Camprubí, Mn. Francesc (1981): “Homilia en la celebració eucarística de les exèquies del Dr. Gabriel Solà Brunet, canonge”. Original mecanografiado, pág. 4 (ADB, Fondo Presbíteros, C. 54/21).



la rabiosa denegación de *Les meves confessions* (1965) de Joan Baptista Manyà, obra contra la que se ensañó por su apología de la traumática persecución anticlerical de 1936. Lo hizo, qué duda cabe, con alevosía, ignorando el sentido netamente cristiano que el denominado “obispo de las izquierdas” concedía al martirio<sup>22</sup>.

Compartía la rectitud de Solà el pedagogo Joan Tusquets (1901-1998), cuya evolución política estuvo marcada por uno de los episodios más rocambolescos del mundo sacerdotal. De joven se relacionó con Francesc Cambó, muy cercano a su entorno familiar, e incluso estuvo comprometido como militante catalanista. Su padre, de ideas modernas, le dio la oportunidad de irse a estudiar a Lovaina, donde se licenció en filosofía “con gran distinción”<sup>23</sup>, y, de vuelta a Cataluña por la muerte de su padre, causó una gran admiración en el influyente Miquel d’Esplugues, que se fijó en su precoz sabiduría y lo fichó como secretario de redacción de la moderna revista de filosofía *Criterion*. Como recordó el propio Tusquets en una entrevista que contribuyó a limpiar su imagen, en la década de los veinte se había producido la defenestración de Eugeni d’Ors, lo que sin ningún género de dudas determinó que aquel sacerdote de veintiún años fuera visto como la joven promesa de la filosofía y la Iglesia catalanas, como atestigua el P. Miquel en el prólogo a su exitosa obra *El teosofisme* (1927: 21-22):

Esvelt, vincladís, nerviós, propens al rampell de bon ésser, i a la *boutade* més aviat clàssica, intel·ligentíssim, amb un bagatge quantiós de cultura, antiga i moderna, molt més robust físicament del que sembla, treballador incansable, vanitós en les coses petites, i humil en els principis i en les grans, profundament piados i ben educat, gelós de la dignitat del seu estament i conscientíssim dels deures que ell imposa, amb do de gents i de paraula, en fi amb una posició social d’allò més folgada; el Dr. Tusquets, professor de filosofia en el nostre Seminari, als vint-i-sis anys és una de les valors més positives de les nostres darreres promocions, així laicals com eclesiàstiques. I, per tant, una de les més fermes esperances de l’Església i de la Pàtria.

A pesar de ello, su carrera tomó otros derroteros ante la ola anticlerical de los años treinta. Refugiado en la España franquista, en 1937 fue uno de los

---

22 Para más detalles sobre las causas de la denegación de Solà, véase Sopena (en prensa).

23 Ficha sacerdotal (ADB, Fondo Presbíteros, C. 54/21).



abanderados de la carta colectiva del episcopado español en favor de la cruzada. Frecuentó a la familia Franco, llegando a ser preceptor de la hija del Caudillo, y aconsejó a este sobre los candidatos más idóneos para ejercer como autoridades barcelonesas del Nuevo Estado. A la sazón los jesuitas, con el apoyo explícito de las autoridades eclesiásticas, le proporcionaron confidentes para crear una red antimasonónica, puesto que, según él, peligraba la civilización cristiana y España solo se podía salvar sin judíos, francmasones y socialistas, principales promotores de las revoluciones, las catástrofes económicas, la propaganda pornográfica y el liberalismo sin medida (Preston 2005: 11-12). Como si de una evolución natural se tratase, su antimasonería lo condujo a una campaña mediática antinazi, siendo uno de los primeros en denunciar el nazismo y los campos de exterminio desde *El Correo Catalán* (Mora 1992). En 1939, a su regreso a Barcelona, fundó la piadosa editorial Lumen, metamorfoseada en los años sesenta en un sello abiertamente antifranquista de la mano de su sobrina Esther, y se centró en su proyección universitaria como eminente catedrático de pedagogía (Vilanou Torrano y Valls Montserrat 2001).

Durante los años sesenta, a Tusquets se le encargó la censura de nueve libros en catalán; de nueve y de ninguno más, porque las autoridades eclesiásticas temían verse en situaciones comprometidas por sus restrictivos dictámenes<sup>24</sup>. Entre ellos mutiló *Comprendre i educar els fills* (Estela, 1963), de A. Resten, por las lagunas en materia de formación religiosa<sup>25</sup>, y *Cartes a set joves* (Edicions 62, 1964), de Joaquim Gomis. En esta valoró el “mérito excepcional” y la “gran eficacia apostólica” del autor, y no obstante se dedicó a hacer una serie de puntualizaciones para “aquilatar su doctrina”, interviniendo tanto en cuestiones poco dogmáticas (aparte de los clásicos de la literatura que el autor recomendaba, como Dostoyevski y Pasternak, Tusquets aconsejaba leer a Luis Coloma, Pereda, Pin i Soler e Ignacio Agustí), como en temas políticos (reprobó la política sexual de los países comunistas o la huelga de los mineros) y evidentemente teológicos (la relación del sacerdote con los feligreses)<sup>26</sup>. Prohibió en bloque dos obras de Nova Terra<sup>27</sup>: *La pedagogia a la Unió Soviètica* (1964), de Octavi Fullat, por

---

24 Memorándum (ADB, Fondo Censuras, 1970).

25 Informe mecanografiado fechado en Barcelona el 26-X-1962 (ADB, Fondo Censuras, c. 67, exp. 297/62). Sobre la segunda lectura, en la que insistió en las mutilaciones, véase Sopena (en prensa).

26 Informe mecanografiado fechado en Barcelona el 19-VIII-1964 (ADB, Fondo Censuras, c. 70, exp. 220b/64). Referente a Edicions 62, véase la historia editorial contada por sus protagonistas en los catálogos de 1979 y 1987.

27 Si se desea conocer el periplo de Nova Terra, véase Marín y Ramírez (2004).



lo “escandaloso” de su defensa de la didáctica soviética<sup>28</sup>, y el texto conciliar comentado *Declaració sobre l'educació cristiana* (1966)<sup>29</sup>, que, desde el respeto al dogma, cuestionaba la injerencia de la Iglesia en la educación:

[...] aunque reconozco que en este libro no hay cosa alguna formalmente contraria al dogma o la moral católica, juzgo no aconsejable que se le otorgue el *nihil obstat* porque los textos conciliares han de ser tratados con mayor respeto y objetividad cuando se edita un comentario de los mismos y porque en muchos puntos difiere del pensamiento pedagógico reiteradamente expuesto por el Magisterio Eclesiástico<sup>30</sup>.

Otro de los censores bien relacionados con el régimen fue precisamente un gran amigo y discípulo eclesiástico de Tusquets, el canónigo Ramon Cunill (1907-1975) (Farreras 1994: 80 y Mora 1992: 234). Participó activamente en la Federació de Joves Cristians de Catalunya (Corts, Galtés y Manent 1998-2001: 1, 664) y fue consiliario de Acción Católica (Farreras 1994: 79). Como colaborador de Modrego, se ocupó de la propaganda del Congreso Eucarístico Internacional (1952) e intervino en la creación del Secretariado Diocesano de Prensa, Radio y Publicaciones en Barcelona (1955). Desde entonces su influencia no hizo más que acrecentarse con la dirección de las publicaciones patrocinadas por la familia Godó: *Gaceta Ilustrada e Historia y Vida*, en la que colaboró ampliamente Ricardo de la Cierva. Periodista de oficio, fue redactor de *La Vanguardia Española* y en 1968 asumió la dirección de la Escuela de Periodismo de Madrid<sup>31</sup>, desde la que contribuyó a la renovación periodística (Guillamet 1994: 202). Tenía inquietudes culturales y participó, con Tusquets, en la creación de una de las instituciones de la órbita del barcelonismo excluyente, el Instituto de Estudios Hispánicos (Farreras 1994: 77-87), así como en los Premios Ciudad de Barcelona en calidad de miembro del jurado (Permanyer 1982: 274). Consideraba un pecado mortal expresar críticas contra las autoridades (A.C.R. 1981: 167) y, sin embargo, como

---

28 Informe mecanografiado [s. l.], fechado el 8-VI-1964 (ADB, Fondo Censuras, c. 70, exp. 199/64).

29 Según la solicitud de censura, el texto estaba comentado por Frederic Bassó, Josep Espinàs Xivillé, Octavi Fullat, Marta Marta y Josep M. Rovira Belloso.

30 Informe mecanografiado fechado en Barcelona el 14-VIII-[1967] (ADB, Fondo Censura, c. 75, exp. 149/67).

31 “Doctor Cunill: una vida. Semblanza biográfica”, *La Vanguardia Española*, 8-XI-1975, pág. 30.





ensor de oficio desde 1951<sup>32</sup>, se mostró tolerante con las aportaciones del Concilio Vaticano II y aprobó sin reservas las seis obras que leyó, algunas de ellas sobre el laicismo (Estela) y el apostolado seglar (Nova Terra).

Bastante más puntilloso que Cunill era Quirze Estop (1906-1990), predecesor de Briva como rector del Seminario, un cargo que, al decir de sus allegados, desempeñó “amb una gran prudència i serenitat” pese a la agitación que se vivía en los años sesenta (Busqué 1991: 5). Allí donde las más de las veces los censores estampaban simplemente el *nihil obstat*, Estop disfrutaba de lo lindo razonando sus comentarios teológicos y llegaba incluso a recalcar, en sus momentos de gloria, errores lingüísticos o traductológicos que, a ojos de Josep Massot i Muntaner, actual editor de la Abadía de Montserrat, no siempre eran atinados: “Vaig conèixer de prop mossèn Quirze Estop, que tenia més aviat interès pels aspectes lingüístics i que era molt primmirat en aquesta qüestió, encara que no tenia una formació gaire bona i no sempre seguia criteris encertats”<sup>33</sup>. Eficiente y responsable a tenor de los informes de sus superiores<sup>34</sup>, recortó expresiones estrictamente teológicas a las que concedió una carga semántica desproporcionada, en especial en una obra de Iván Gobry editada por Nova Terra, *La pobresa del laic* (1963), y en dos obras de Pierre-André Liégé editadas por Estela, *Noi, aixeca't!* (1963) y *Viure el cristianisme* (1962), de la que declaró<sup>35</sup>:

[...] 4) Es una obra que intenta despertar la conciencia adormecida de los cristianos en orden a un consciente, sincero y práctico “viure en cristià” [título con el que se presentó a censura], con todas las exigencias de fe, santidad, responsabilidad, trascendencia, servicio, testimonio que llevan consigo el Bautismo, el Evangelio, el ser cristiano en el mundo y miembro asimismo de la Iglesia de los santos.

Sin embargo, no considero superfluo hacer notar –de un modo especial teniendo presente a nuestras juventudes, principalmente las cultas, ansiosas de un mejoramiento individual y social del verdadero “viure en cristià”– la relatividad de algunos puntos de vista y de ciertas afirmaciones del autor, casi en globo [*sic*] y un tanto injustas, acerca de los creyentes y del cristianismo en épocas pasadas hasta nuestros

32 Ficha sacerdotal (ADB, Fondo Presbíteros, C. 54/7).

33 Correo-e de Josep Massot i Muntaner(3-VI-2014).

34 Memorándum (ADB, Fondo Censuras, 1970).

35 ADB, Fondo Censuras, c. 67, exp. 273/62; c. 68, exp. 96/63; y c. 66, exp. 59/62;



días, tildados, podríamos decir, de primitivismo y de infantilismo en criterios de fe, moralismo, actitudes, maneras o fórmulas de orar, concepto de Dios, etc. frente al cristiano y al cristianismo de hoy, tan exigidos y prontos al título de “adulto”, “maduro”, en su ser y vivir. (Cf. especialmente los capítulos II, IV, VI, VII, IX, XI.) He aquí algunas afirmaciones, entre muchas: “No existeix moral en cristianisme, sinó tan sols una fe en el Misteri cristià que transfigura tota la vida del creient” (II, 6), “Els cristians d’avui no tenen el sentit de Déu. Déu ha esdevingut una paraula del vocabulari corrent, un nom comú” (IV, 2), “L’home d’avui té una consciència, en part fonamentada, de ser un home madur” (IV, 4), “Hi ha cristians que tenen principis i consignes prefabricades per a totes les circumstàncies, bones fórmules per a extingir inquietuds” (II, 7, 19)<sup>36</sup>.

#### **COLEGIO SAN FRANCISCO DE BORJA<sup>37</sup>**

A estas alturas no resulta muy novedoso, habida cuenta del papel que nos consta tuvieron los jesuitas en la censura gubernativa, confirmar que, en el microcosmos de la censura eclesiástica, fueron muchos los que formaron parte de ella. La curia recurrió, en concreto, a los profesores del Colegio San Francisco de Borja, el centro universitario que, surgido de las facultades eclesiásticas de Teología y Filosofía instaladas en el Colegio de San Ignacio del barrio de Sarrià en Barcelona, se erigió en 1949 en Sant Cugat del Vallès y que siguió su particular andadura hasta que se produjo la fusión con el Seminario a finales de los sesenta. En la actualidad los jesuitas mantienen en el mismo emplazamiento la facultad y la comunidad, formada por profesores vinculados al trabajo teológico, filosófico, científico y bioético de la orden, como lo estuvieron los censores de la posguerra que hemos podido identificar, a saber: entre los más habituales, Josep M. Fondevila y Josep M. Dalmau, y entre los esporádicos, Francesc de P. Solà y Alfred Mondria.

Colaborador como perito teológico en varias constituciones y decretos del Concilio Vaticano II (Corts, Galtés y Manent 1998-2001: 2, 191), Josep M. Fondevila (1915-2003) pertenecía al ala más abierta de la orden. Los cursos que daba en la Pontificia Universidad de Comillas o en Deusto le habían granjeado alguna suave amonestación de Pech, que le apremiaba cuando al cabo de las

---

<sup>36</sup> Informe mecanografiado fechado en Barcelona el 9-III-1962 (ADB, Fondo Censura, c. 66, exp. 59/62).

<sup>37</sup> Agradecemos al padre Francesc Casanovas del Arxiu Històric de la Companyia de Jesús de Catalunya las facilidades que nos ha procurado.

semanas los editores exigían conocer el dictamen. Sin embargo, su condición itinerante no representó ningún obstáculo para que la curia aceptara la sugerencia de Estela de delegarle una revista con plazos inexcusables, *Qüestions de Vida Cristiana*, lo que supuso un gran descanso para los editores, que vieron en él a un censor valiente, capaz de defender artículos que causaron gran revuelo y que incluso fueron objeto de denuncias por la jerarquía de la Iglesia (Sella 2005: 103). Se diría que, por los sellos que le asignaron (todos salvo Balmes, reservado a Solà, y la colección de libros Criterion, a cargo de Montserrat), las autoridades confiaban en él, aun cuando su tolerancia con las editoriales de índole progresista no era muy de su agrado: “Censor diligente a quien antes le dábamos las cosas delicadas por su buen juicio. Últimamente, no obstante, parece que se ha abierto tanto que a veces ha sido un poco laxo en la censura”<sup>38</sup>. No les debió de parecer que se había relajado tanto cuando en 1964 desautorizó sin rubor *Una religió per al nostre temps* (Ariel, 1964), de Louis Evely, cuyas afirmaciones heterodoxas podían llegar a ser, a su entender, irreversiblemente dañinas para un público no suficientemente preparado<sup>39</sup>.

Si bien el escaso número de censuras que realizó Alfred Mondria (1894-1977) no nos permite obtener conclusiones acabadas sobre su línea de actuación, se nos antoja que se inscribía en la misma tendencia comprensiva representada por Fondevila. Ante el raquitismo de Josep Oliveras, primer censor de *Cinc aspectes de l'amor conjugal* (Edicions 62, 1963), obra del monje de la Abadía de Montserrat Josep M. Gassó, que consideró que contenía “excesivas descripciones anatómicas y fisiológicas que, sin quererlo el autor, pueden ser piedra de escándalo y ocasión de pecados”, Mondria vio en esta misma obra algunas falsedades e inexactitudes que, en todo caso, no justificaban su desaprobación<sup>40</sup>. Se guiaba por una cautela que atestiguó el historiador jesuita Antoni Borràs, quien lo definió como un hombre “De tarannà senzill, prudent i obert” (Corts, Galtés y Manent 1998-2001: 2, 645). De hecho, esa relativa prudencia se concretó más en tijeretazos, que por otro lado practicaba sin inmutarse lo más mínimo, que en denegaciones, como sucedió en *A la mesura del seu amor* (Estela, 1962), de Pierre de Loch, obra en la que no se privó de manipular el texto traducido con una decena de observaciones. Para muestra un botón:

---

38 Memorándum (ADB, Fondo Censuras, 1970).

39 Véase el informe de la denegación de *Una religió per al nostre temps* en Sopena (en prensa). Un estudio comparativo con la censura gubernativa arrojaría luz sobre los toques de atención que la curia hubiera podido recibir por su causa.

40 Informe mecanografiado fechado [en Sant Cugat del Vallès] el 16-III-1963 (ADB, Fondo Censura, c. 68, exp. 51/63).



3) Pág. 46 lin. 2 del fin: Cuando dice “Fóragreu”... podría dar a entender o podría el lector fácilmente creerlo así, que se habla de “*pecado grave*”. Por esto sería mejor usar otro término, como “lamentable”, “falso”, etc.

4) Pág. 59 al medio: Cuando dice “Segons l’*opinió* dels moralistes”, sería mejor y más propio y exacto, decir: “Segons *doctrina* de l’Iglesia [*sic*]”, pues no estamos en terreno *opinable*, sino de doctrina cierta.

5) Pág. 59 § penúltimo: Cuando dice: “Al principi...” no es exacto, pues el mismo Jesucristo en Mt. 19,8, como se cita luego, dijo lo contrario: “Al principio no fue así”. La tolerancia vino más tarde en el Antiguo Testamento por la dureza de corazón de los judíos...<sup>41</sup>

Acorde con la adscripción suarista de Gabriel Solà, actuaba Josep M. Dalmau (1884-1980), cuyo manual *De Deo uno et trino* (1952) tuvo una excelente acogida entre seminaristas españoles y latinoamericanos hasta el Concilio Vaticano II (Corts, Galtés y Manent 1998-2001: 2, 4). Las reediciones de esta obra de referencia maquillaban los problemas que Dalmau tenía para explicar su neotomismo, pues, según insinuó Miquel Batllori con ironía, el jesuita respondía a un perfil más de metafísico que de teólogo y sus argumentos sobre la Trinidad eran más difíciles de aprehender que la propia Trinidad (Raguer 2003: 10). Si Fondevila se distinguía más bien por ser permisivo, Dalmau era –siempre según la curia– demasiado reacio a las nuevas corrientes teológicas: “[Tiene] Buen criterio aunque últimamente se ha notado que ya no sigue de cerca la teología moderna y alguna censura [en la] que ha puesto reparos otros censores también sensatos la han dejado pasar, o por lo menos no se han alarmado tanto como él”<sup>42</sup>. A pesar de las objeciones de Dalmau ante las corrientes más en boga, el Arzobispado acató todos sus dictámenes, incluso la denegación de *La unitat del cristians* (1962), cuyo proceso editorial acabó más mal que bien<sup>43</sup>. Receloso al límite, Dalmau corrigió las obras al más puro estilo Estop, aderezando las traducciones con adverbios más fieles al original o reescribiendo frases para evitar “exageraciones” como las de *El mal i l’existència* (Nova Terra, 1965), de Lucien Jerphagnon:

---

41 Informe mecanografiado fechado [en Sant Cugat del Vallès] el 16-III-1962 (ADB, Fondo Censura, c. 66, exp. 10/62).

42 Memorándum (ADB, Fondo Censuras, 1970).

43 Para una aproximación a las intrigas palaciegas que suscitó el libro, cf. Sopena (en prensa).



Leída con atención la obra *El mal i l'existència*, me parece puede en conjunto permitirse su publicación. Tiene consideraciones buenas y en parte originales, aunque con exageraciones y cierto sabor a mi modo de ver naturalístico, que al fin viene a subsanarse al menos en parte.

Pero hay varios puntos que creo exigen alguna manera de rectificación, sea en nota, sea en advertencia preliminar.

En las pgs. 40 y ss. el autor se deja llevar de la moda de criticar la doctrina tradicional, presentada de un modo parcial y casi caricaturístico [*sic*], y que no es solo de algún manual, sino de toda la antigüedad cristiana, de manera que no puede aceptarse por ejemplo el llamar “bizantina” y “desastrosa” la distinción entre la voluntad y la permisión del mal. (¡Al fin en algún punto el mismo autor se ve obligado a decir que Dios solo permite el mal!)

En la parte “Reflexions cristianes” cp. VI “Crist i el mal” está asombrosamente ausente la doctrina del pecado original y que Cristo aceptó el sufrimiento y la muerte para remedio del pecado y sus efectos (¡“traditus est propter delicta nostra” Rom 4 30, etc.!). También al fin hay alguna indicación de ello; pero no quita la mala impresión de la ausencia de esta doctrina en su propio lugar.

Ciertas frases que se repiten ya al principio, y en el último capítulo, como p. 90 l.-12 “l’acte d’existir és racionalment inexplicable”, no pueden sin más admitirse: se explica racionalmente por la existencia de Dios, que se prueba racionalmente. (También en este punto asoma en el último párrafo p. 94 un principio de rectificación, aunque no suficiente.)

En la traducción p. 87 l.-4 al definir la aseidad en vez de “l’èsser que revés d’ell mateix l’existència” debe conservarse la frase del original más exacta “que tingués...”.

Este es mi pobre parecer, pero V.E. verá in Domino lo más conveniente<sup>44</sup>.

Se alinearía igualmente con la tendencia conservadora Francesc de P. Solà (1907-1993), cuya erudición era apreciada y reconocida (Benítez 1996: 226). Cercano a las autoridades, le delegaron cargos de responsabilidad del

---

<sup>44</sup> Informe mecanografiado fechado en Sant Cugat del Vallès el 3-IX-1965 (ADB, Fondo Censura, c. 73, exp. 381/65).



ámbito archivístico en Sarrià, en Sant Cugat del Vallès, en la Compañía y en la Balmesiana, fundada a principios de siglo por el jesuita Ignasi Casanovas. Concretamente ejerció de bibliotecario de las facultades de Teología y Filosofía, fue director del Archivo Histórico de la Compañía<sup>45</sup>, vicedirector de la Fundación Balmesiana y director de la Biblioteca Balmes (Corts, Galtés y Manent 1998-2001: 3, 460). Su proximidad con los responsables del Palacio Episcopal no implicaba necesariamente una sintonía con los criterios censorios; al fin y al cabo, la Secretaría veía a Solà como un censor “un poco estricto”, demasiado alejado, como Dalmau, de las corrientes religiosas de vanguardia<sup>46</sup>. Censuró obras de todas las editoriales catalanas (Ariel, Nova Terra, Abadía) y, con tan solo siete informes en su haber, no pudo reprimir sus reservas ante una de las obras presentadas: *El Congrés Litúrgic de Montserrat de l'any 1915* (1965) de la Abadía de Montserrat, que, a su entender, contenía afirmaciones discutibles.

#### ÓRBITA EDITORIAL

Sin el empuje de los movimientos sociales y de la Iglesia más progresista, el libro religioso no habría alcanzado el éxito insólito e irrepetible que tuvo en los sesenta. En un país con una secular tradición editorial, los sellos que vivían al abrigo de las comunidades eclesiales más *engagées*, entre ellos Estela, Nova Terra, la Abadía de Montserrat y Criterion, produjeron un volumen de novedades sin par (Estruch 1975). Así como Estela y Nova Terra nacieron en los años cincuenta en el seno de los movimientos de renovación religiosa, la centenaria Abadía de Montserrat y la “colección ideológica” Criterion estaban dirigidas por dos comunidades religiosas, la benedictina y la capuchina respectivamente, que dieron cobijo a los resistentes antifranquistas, convirtiéndose en focos sometidos al control del régimen franquista (Massot i Muntaner 1973, Piñol 1993). Su heroísmo estriba tanto en el hito que significó en 1971 la preconización del primer arzobispo catalán, Narcís Jubany, tras décadas de obispos alejados de la realidad del país, como en la popularización del libro religioso, aun cuando tuvieron que lidiar con una triple censura: por un lado, la del régimen y, por otro, las dos de la Iglesia, esto es, la de la orden y la diocesana.

---

45 Currículum del P. Francesc de P. Solà i Carrió (Arxiu Històric de la Companyia de Jesús de Catalunya).

46 Memorándum (ADB, Fondo Censuras, 1970).



Los monjes benedictinos de Montserrat se habían afanado en conseguir que sus censores asumieran la responsabilidad de las censuras diocesanas, y lo lograron, aunque en la práctica la curia redujo esa posibilidad a unas pocas obras<sup>47</sup>. Los dos censores designados por la Abadía, Guiu Camps y Romuald Díaz Carbonell, compartían una misma vocación biblista, hasta el extremo de que viajaron juntos a Oriente para conocer la geografía bíblica siguiendo los pasos del que fuera su maestro, el aventurero Bonaventura Ubach (Díaz Carbonell, 1993: 10). Guiu (Jordi) Camps (1915-2001), con una vastísima formación y experto en las antiguas lenguas bíblicas, fue maestro de biblistas (laicos y religiosos) y traductores, y en 1999 fue nombrado doctor *honoris causa* por la Universidad Autónoma de Barcelona. De las seis obras que revisó por orden de la curia, dos habían sido censuradas previamente por Díaz en calidad de censor de la orden (incluso se dio la circunstancia de que una de las obras que censuró para la curia había sido aprobada por él mismo). En cuanto a Romuald (Joan) Díaz Carbonell (1914-2008)<sup>48</sup>, tan solo censuró *Salteri del breviari monàstic* (1964), también de la Abadía. En ninguno de los dos casos hubo lugar para sorpresas: todos los libros fueron autorizados con el *nihil obstat*.

Si el régimen no dejó de vigilar a la Abadía, tampoco fue más permisivo con la orden que se inspiraba en la regla de los franciscanos, pues su tradición catalanista ya había enfurecido a las fuerzas políticas en tiempos de la dictadura primorriverista. Por aquel entonces Evangelista de Montagut (1883-1968), nombre religioso de Esteve Blanch, había sido tachado de catalanista “con tendencia al separatismo” por el jefe de la Policía de Barcelona (Serra de Manresa 2014: 54). La preocupación de la ultraderecha estaba realmente fundamentada vistas las plataformas públicas con las que el P. Evangelista contaba, tanto en la academia, en calidad de profesor de teología moral en el colegio de teología de los capuchinos durante más de cincuenta años, como en las publicaciones periódicas de esta misma orden y, sobre todo, en el diario católico *El Matí*, de orientación moderada. Era un hombre con una notoria proyección social, que desempeñó cargos de responsabilidad dentro de la orden y que se distinguió como penetrante director espiritual de algunos escritores *noucentistes*, entre ellos el poeta Josep M. López-Picó (1999: 207). Su dedicación a la censura diocesana, como la del otro capuchino registrado, Sever de Montsonís (Pau Rives i Camats, 1911-1960), fue

---

47 Sobre el nombramiento episcopal de Guiu Camps como censor diocesano, cf. Sopena (en prensa).

48 Agradezco a Josep Massot que me facilitara el nombre de fuentes de Romuald Díaz Carbonell.



escasísima. A fin de cuentas, el P. Evangelista censuró dos obras de su propia orden en 1961, y otra más en 1966 del capuchino Àlvar Maduell, *Trets de la fisonomía lul·liana* (Edicions 62, 1966), todas ellas resueltas con el *nihil obstat*. Si bien el trauma de 1936 había remachado su conservadurismo, con los años retomó, al decir del escritor Maurici Serrahima (2005: 93), sus convicciones de antaño:

Quan érem joves, el pare Evangelista de Montagut –que a vegades encara el trobo, al matí, sortint de casa, quan va de Pompeia al Convent de Sarrià per a ensenyar, si no vaig errat, teologia moral, i que darrerament el veig tan envellit– era un home brillant, agut, vagament “d’orsità” en el comentari, i que volia ésser impulsador dels joves; de gran s’ha tornat, sobretot després de la guerra civil, molt més purità i –diríem– “de dretes”, tot i que –potser ell no s’ho pensa– segueix essent una mica ingenu, i que amb el que li resta de joventut, l’he vist en els últims temps més a la vora de la posició inicial.

Como los benedictinos y los capuchinos, Nova Terra buscó un censor diocesano que ya dirigía algunas de sus colecciones, el teólogo Josep Maria Rovira Belloso (1926), para que le aprobase *Roger Garaudy i el redescobriment de l’home total* (1970), de Antoni Matabosch. Profesor del Seminario y de la Facultad de Teología de Cataluña, Rovira Belloso se sumó a los teólogos de la *nouvelle théologie* y de los centroeuropeos posteriores a la segunda guerra mundial, y es uno de los principales representantes de la teología moderna catalana (Corts, Galtés y Manent 1998-2001: 3, 293). Su aperturismo siempre fue visto con suspicacias por la Secretaría del Palacio Episcopal: “Le he dado pocas censuras, por temer en algún momento [que] sería demasiado abierto. Pero las que se le han dado las ha cumplido con puntualidad y bien”<sup>49</sup>. Los mismos informadores que se mostraron coléricos por el colaboracionismo de Briva con el marxismo y el separatismo delataron al rector del Seminario por proteger a sacerdotes antiespañoles como Rovira Belloso, que en 1965 habían boicoteado –qué osadía– al artífice de la mediática “cruzada del rosario en familia”, el irlandés Patrick Peyton:

El Dr. Briva protege a todos los sacerdotes activistas con ambiciones políticas, como Casimiro Martí Martí, José Bigordá-Montmany, José

---

49 Memorándum (ADB, Fondo Censuras, 1970).





María Bardés Huguet, José María Rovira Belloso, etc., conocidos por su furor nacionalista-catalán y que son los promotores de cuantas acciones antiespañolas y antiepiscopales se producen en la diócesis. Los citados dirigen cursillos, conferencias, cursos de teología y pastoral y diversos retiros a seminaristas y sacerdotes. Jamás adoptó medida alguna contra semejantes actividades deformadoras, consintiendo hechos escandalosos como el boicot de los seminaristas al padre Peyton<sup>50</sup>.

Hasta que el régimen españolizó la Iglesia catalana, los sacerdotes se habían mantenido unidos en defensa del uso de la lengua propia del país por razones políticas toda vez que evangelizadoras. A principios de siglo el jesuita Ignasi Casanovas, como consiliario de la Obra de Foment de Pietat, defendió los valores de la cultura catalana y creó la Biblioteca Balmes, cuyas actividades fueron auspiciadas por la editorial homónima a partir de 1926. De corte popular, Balmes se convirtió en los sesenta en la editorial más productiva después de Estela y, con unos precios económicos, logró ventas espectaculares con libros y opúsculos de catequesis, apologética, hagiografía, liturgia, mística, ascética e historia eclesiástica. Su director, el canónigo Àngel Fàbrega (1921), realizó una intensa labor como archivero de la catedral de Barcelona y colaboró estrechamente con el arzobispo Modrego, cuya figura ensalzó por encima de los otros obispos españoles, apreció sus relaciones con la Santa Sede y evocó su defensa de los sacerdotes frente a los gobernadores civiles (Muñoz Alarcón, Martí Bonet y Catalán i Catalán, 2002: 280-281). Como censor de las revistas y los libros de la Abadía, no pretendió cerrar el paso a la editorial que, en términos de productividad, le pisaba los talones. De hecho, la Abadía mantenía una excelente relación con él<sup>51</sup>, y ello a pesar de las sabiondas correcciones que realizó en *Les cartes de Sant Ignasi d'Antioquia* (1966), de Miquel Estradé, en las que, como especialista en patología, vio alguna afirmación científicamente herética.

#### A MODO DE CONCLUSIONES

Si bien durante la República los censores eclesiásticos de Barcelona estaban integrados e incluso comprometidos con la cultura creada en la lengua propia

---

50 Informe redactado por el Servicio de Información de la Dirección General de Seguridad el 24-XII-1965, pág. 2 (AGA, (03)107.1, c. 42/8895).

51 Conversación con Josep Massot (27-XI-2013).



del país, principal vehículo de transmisión del mensaje evangelizador, el uso del catalán en las traducciones de los años sesenta no los ablandó en absoluto, pues su única obsesión, por encima de cualquier afán identitario, era salvaguardar el dogma. Desde el Palacio Episcopal, se tenía en cuenta la orientación teológica de los censores externos en la medida en que las autoridades eclesiásticas se esforzaban por situarse en un punto medio entre la permisividad de los censores afines a las corrientes teológicas más renovadoras y la intransigencia de los más retrógrados. De hecho, tras el Concilio Vaticano II, se vislumbró una relativa tolerancia de la curia con las posiciones más aperturistas, aunque jamás accedió a admitir, como norma general, uno de los requerimientos más insistentes de los editores: la posibilidad de encargar las censuras diocesanas a los propios censores de la orden, lo que sin duda hubiera podido convertirse en un auténtico coladero de aprobaciones. En definitiva, el Arzobispado no cejó en el control sobre las editoriales progresistas por si estas cometían algún desliz político que, con las autoridades franquistas al acecho, tuviera que lamentar a corto o largo plazo.

## OBRAS CITADAS

- A.C.R. (1975-1976): “Ramón Cunill Puig”. *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, suplemento anual. Madrid, Espasa-Calpe.
- ALTÉS, Francesc X.; MASSOT I MUNTANER, Josep y FAULÍ, Josep (2005): *Cinc-cents anys de les Publicacions de l'Abadia de Montserrat*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- AYMÀ, Jordi (2001): “Jaume Aymà i Mayol, editor”. *Anuari TRILCAT*, núm. 1, págs. 163-173.
- BENÍTEZ, Josep M. (1996): *Jesuïtes i Catalunya. Fets i figures*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- BRUGUERA, J.[ordi] (1974): “Setze anys d'una reflexió cristiana a Catalunya (1958-1974)”. *Qüestions de Vida Cristiana*, núm. 73 (septiembre).
- BRUGUERA, J.[ordi] (1988): “Trenta anys de *Qüestions de Vida Cristiana*”. *Qüestions de Vida Cristiana*, núm. 140 (mayo).
- BUSQUÉ, Jaume (1991): “L'exemple del Doctor Quirze Estop i Puig. Notes biogràfiques”. *Cultura Cristiana*, segunda época, núm. 77 (febrero), págs. 4-5.
- CORTS, Ramon; GALTÉS, Joan y MANENT, Albert (1998-2001) (dirs.): *Diccionari d'història eclesiàstica de Catalunya*. Barcelona, Generalitat de Catalunya / Claret.
- DÍAZ CARBONELL, Romuald (1993): “Guiu Camps: la persona i l'obra”, en Frederic RAURELL, Damià ROURE y Pius-Ramon TRAGAN (eds.): *Tradició i traducció de la Paraula. Miscel·lània Guiu Camps*. Montserrat, Associació Bíblica de Catalunya / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- EDICIONS 62 (1979): *Edicions 62. Mil llibres en català (1962-1979)*. Barcelona, Edicions 62.
- EDICIONS 62 (1987): *Edicions 62. Vint-i-cinc anys (1962-1987)*. Barcelona, Edicions 62.
- ESTRUCH, Joan (1975) (dir.): “L'edició del llibre religiós a Catalunya. Evolució i tendències: 1960-1974”, *Perspectiva Social* (Institut Catòlic d'Estudis Socials), núm. 5 (1975), págs. 117-137.



- FARRERAS, Francesc (1994): *Gosar no mentir. Memòries*. Barcelona, Edicions 62.
- FRANQUESA, Montserrat (2013): *La Fundació Bernat Metge, una obra de país (1923-1938)*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GUILLAMET, Jaume (1994): *Història de la premsa, la ràdio i la televisió a Catalunya (1641-1994)*. Barcelona, La Campana.
- LLANAS, Manuel (2006): *L'edició a Catalunya: el segleXX (1939-1975)*. Barcelona, Gremi d'Editors de Catalunya.
- LLOPIS, Joan (1987): "La Facultad de Teología de Cataluña", *Catalònia*, núm. 6, pág. 32.
- LÓPEZ-PICÓ, Josep M. (1999): *Dietari, 1929-1959*. Barcelona, Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MARÍN, Dolors y RAMÍREZ, Agnès (2004): *Editorial Nova Terra, 1958-1978. Un referent*. Barcelona, Mediterrània.
- MARTÍ I BONET, J.[osep] M. (2010): *Estadística de l'Arquebisbat de Barcelona. Seminaris i Facultats, 1901-2012*. Barcelona, [edición de autor].
- MASSOT I MUNTANER, Josep (1973): *Aproximació a la història religiosa de la Catalunya contemporània*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MIQUEL D'ESPLUGUES (1927): "Pròleg", en Juan TUSQUETS: *El teosofisme*, v. III. Barcelona, Llibreria Catalònia.
- MORA, Antoni (1992): "Joan Tusquets, en els 90 anys d'un home d'estudi i de combat". *Anuari 1990-1991 de la Societat d'Estudis d'Història Eclesiàstica Moderna i Contemporània de Catalunya*, vol. IV. Tarragona, Diputació de Tarragona, Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer, págs. 231-242.
- MUÑOZ ALARCÓN, Francesc; MARTÍ BONET, Josep M. y CATALÁN I CATALÁN, Fidel (2002): *Gregorio Modrego Casaus. Bisbe del XXXV Congrés Eucarístic Internacional de Barcelona*. Barcelona, Arxiu Diocesà / Claret.
- PARCERISAS, Francesc (2009): *Traducció, edició, ideologia: aspectos sociològics de les traduccions de la Bíblia i de l'Odissea al català*. Vic, Eumo.
- PASQUAL, Marta (2012): *Joan Sales, la ploma contra el silenci*. Barcelona, Acontravent.



- PERMANYER, Lluís (1982): *Sagarra vist pels seus íntims*. Barcelona, La Campana.
- PIÑOL, J.[osep] M.[aria] (1986): “ ‘Franciscàlia’: original experiència de compromís franciscano-laical”, *Estudios Franciscanos*, vol. LXXXVII, núm. 386-387 (mayo-diciembre), págs. 379-484.
- PIÑOL, Josep Maria (1993): *El nacionalcatolicisme a Catalunya i la resistència (1926-1966)*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona / Edicions 62.
- PRESTON, Paul (2005): “Una contribució catalana al mite del contuberni judeomassònic-bolxevic”, en Casilda GÜELL y Jaume SOBREQUÉS I CALLICÓ (coords.): *Aproximació anglosaxona a la historiografia catalana del segle XX*. Barcelona, Residència d’Investigadors CSIC □ Generalitat de Catalunya, págs. 9-23.
- RAGUER, Hilari (2003) (ed.): *Arxiu de l’església catalana durant la guerra civil. I. Juliol-desembre 1936*. Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- RAURELL, Frederic (1986): “Datos y rasgos biográficos del P. Basili de Rubí”, *Estudios Franciscanos*, vol. LXXXVII, núm. 386-387 (mayo-diciembre), págs. 320-360.
- ROVIRA BELLOSO, J.[osep] M.[aria] (1981): “Un professor de teologia”, *El Correo Catalán*, núm. 32122 (18 de enero), pág. 6.
- SAMSÓ, Joan (1995): *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951)*. Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- SAMSÓ, Joan (2005): *El mecenatge cultural a Catalunya durant el segle XX*. Barcelona, Proa.
- SELLA, Antoni (2005): *Sense renúncies. Memòries de Maria Martinell i Taxonera*. Barcelona, Maikalili.
- SERRA DE MANRESA, Valentí (2014): *Els frares caputxins de Catalunya: de la Segona República a la postguerra*. Barcelona, Facultat de Teologia de Catalunya.
- SERRAHIMA, Maurici (2005): *Del passat quan era present*, vol. IV. Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- SOPENA, Mireia (en premsa): “Diligent i irreductible. La censura eclesiàstica als anys seixanta”, en Laura VILARDELL DOMÈNECH (ed.): *Traducció i censura en el franquisme*. Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat.



VV. AA. (1999): *Montserrat. Cinc-cents anys de Publicacions, 1499-1999*.  
Barcelona, Departament de Cultura.

VILANOU TORRANO, Conrad y VALLS MONTSERRAT, Ramona (2001):  
“En el centenario del nacimiento de Juan Tusquets (1901-1998), propulsor  
de los estudios de pedagogía comparada en España”, *Revista Española de  
Educación Comparada*, 7, págs. 263-294.



**ANEXO. NOMBRES Y DICTÁMENES DE LOS CENSORES ECLESIÁSTICOS (1958-1971)**

Grupo censorio	Años	N.º informes	Dictámenes			
			Aprobaciones	Mutilaciones	Reservas	Denegaciones
<b><i>Seminario Conciliar</i></b>						
Boix Puig, Josep	1965-1968	4	4	0	0	0
Bosch Bellver, Eduard	1958-1967	2	2	0	0	0
Briva Mirabent, Antoni	1961-1967	21	20	0	1	0
Camprubí Alemany, Francesc	1959-1964	7	6	0	0	1
Casañas Guri, Felip	1964-1968	3	2	1	0	0
Cunill Puig, Ramon	1962-1966	6	6	0	0	0
Estop Puig, Quirze	1961-1966	18	14	3	1	0
Gros Ragner, Josep	1962-1965	5	5	0	0	0
Montserrat Roig, Cebrià	1958-1962	44	38	0	4	2
Oliveras Caminal, Josep	1962-1963	2	0	0	2	0
Pelegrí Valls, Joan	1968	1	1	0	0	0
Ribes Muntaner, Pere	1963	1	0	0	0	1
Ros Vendrell, Francesc A.	1967-1968	2	1	1	0	0
Solà Brunet, Gabriel	1958-1971	65	64	0	0	1
Termes Ros, Pau	1960-1964	4	3	0	1	0
Tort Martí, Manuel	1969	1	1	0	0	0
Tusquets Terrats, Joan	1961-1967	9	5	2	0	2
<b><i>Colegio San Francisco de Borja</i></b>						
Aragó Mitjans, Joaquim M.	1963-1970	3	3	0	0	0
Brates Caveró, Luis	1964	2	1	0	0	1
Cuyàs Matas, Manuel	1964	1	1	0	0	0
Dalmau Puig de la Bellacasa, Josep M.	1960-1967	17	9	7	0	1
Fondevila Padrol, Josep M.	1962-1970	37	36	0	0	1
García Doncel, Manuel	1964	1	1	0	0	0
Mondria Sifré, Alfred	1962-1964	5	4	0	0	1
Riudor Carol, Ignacio	1966-1967	2	2	0	0	0
Roig Gironella, Joan	1961	1	1	0	0	0
Solà Carrió, Francesc de P.	1964-1967	7	6	0	1	0



Ventosa Aguilar, Joan Antoni	1961-1964	4	4	0	0	0
Via Taltavull, Josep M.	1968-1970	4	3	1	0	0
Vigo Morer, Josep M.	1965	1	1	0	0	0
Vila Creus, Pere	1960-1965	17	16	1	0	0
Vives Gatell, Josep	1969	1	1	0	0	0
<b><i>Órbita editorial</i></b>						
Camps Reverter, Guiu (Camps Reverter, Jordi)	1966-1969	6	6	0	0	0
Díaz Carbonell, Romuald (Díaz Carbonell, Joan)	1964	1	1	0	0	0
Evangelista de Montagut (Blanch Busquets, Esteve)	1961-1966	3	3	0	0	0
Fàbrega Grau, Àngel	1960-1967	7	6	1	0	0
Rovira Belloso, Josep M.	1970	1	1	0	0	0
Sever de Montsonís (Rives Camats, Rau)	1958	1	1	0	0	0
<b><i>Otros censores</i></b>						
Alemaný Esteve, Serafí	1962-1968	21	21	0	0	0
Alemaný Vendrell, Serafí	1961-1966	4	4	0	0	0
Arimon Girbau, Genís	1966-1970	2	2	0	0	0
Cots Carbonell, Eliseu	1968	1	1	0	0	0
Daumal Serra, Ramon	1960	1	0	1	0	0
Gomà Tomàs, Isidre	1962-1964	3	3	0	0	0
Gordi Grau, Josep	1958-1967	13	12	1	0	0
Muñoz Alarcón, Francesc	1966	1	1	0	0	0
Puntí Collell, Joan	1958	1	1	0	0	0
Ros Leconte, Ernest	1966	1	1	0	0	0
Salvadó Penella, Daniel	1960	1	1	0	0	0
Sánchez Bosch, Jordi	1966	1	1	0	0	0
Tena Garriga, Pere	1966-1968	2	2	0	0	0
Trencs Boada, Joan	1968	1	1	0	0	0



Albert Camus y la censura  
franquista en la colección  
“Isard”, de la Editorial  
Vergara

Albert Camus and the Francoist  
censorship in the “Isard” series,  
of Vergara Publishing House

Laura Vilardell



**Resumen:** Este artículo estudia la censura aplicada a la mayoría de las obras de Albert Camus publicadas en catalán, en la colección “Isard”, de la Editorial Vergara (1962-1971). Para ello, se examinan los expedientes de censura de *La Pesta*, *La Caiguda*, *El mite de Sísif* y el inédito *El Malentès. Calígula*. Veremos las razones por las cuales se autorizaron estos títulos, algunos con antecedentes negativos. Albert Camus no era un autor bien considerado por el régimen: era ateo y luchaba en contra de los fascismos. Se analizará si estos elementos influyeron en la autorización o no de obras suyas.

**Palabras clave:** Albert Camus, Isard, Vergara, Censura, Franquismo.

**Abstract:** This article analyzes the censorship applied to the main part of Albert Camus’ works belonging to the “Isard” series, Vergara Publishing house (1962-1971). To reach our objective, we examine the censorship files of *La Pesta*, *La Caiguda*, *El mite de Sísif* and the unpublished *El Malentès. Calígula*. We will see the reason why they authorized these titles, some of them with negative precedents. Albert Camus was not a well-considered author by the Francoist regime: he was atheist and he fought against fascism. We will discover if these elements affected to the authorization of his works.

**Key Words:** Albert Camus, Isard, Vergara, Censorship, Francoism.



Albert Camus (Mondovi, Argelia, 7 de noviembre de 1913-Villeblevin, Yonne, 4 de enero de 1960), escritor controvertido, defensor del débil y con unas convicciones religiosas firmes (East 1984; Lubac 1963), se ganó la estima del público y recibió el 10 de diciembre de 1957 el Premio Nobel de Literatura. Dentro de su discurso, recuperamos la frase siguiente, que creemos que resume sus ideales: “Todos los ejércitos de la tiranía, con sus millones de hombres, no le arrancarán de la soledad, aunque consienta en acomodarse a su paso y, sobre todo, si en ello consiente” (1994: 20-23). Esta posición intelectual y política, evidentemente no podía ser bien vista por los integrantes del régimen franquista. Es aquí donde situamos este artículo, en las vicisitudes censoras de los libros del autor francófono y también en lo que, en el mismo caso, supuso la concesión al autor del Premio Nobel.

#### CAMUS Y LA CENSURA FRANQUISTA

Partiendo del estudio de Susana Cruces “Traducción y reescritura de Camus en España (1949-1975)” (1998: 285) podemos constatar que se editaron las siguientes traducciones de Camus en la editorial argentina Losada: *Calígula* (1949), *El malentendido* (1949), *Los justos* (1949), *El hombre rebelde* (1953), *El mito de Sísifo* (1953), *La Caída* (1957), *El exilio y el reino* (1957) y *El revés y el derecho* (1958). Por su parte, la editorial EDHASA publicó *El extranjero* (1949) y Sur-Emecé *La Peste* (1958).

Como ya podemos intuir, el año 1957 supone un punto de inflexión para la recepción de la obra de Camus en el Estado español (Fernández Buey 2011). Según *Polémicas: Sartre Camus* (1964: 1),

Esta fue a cuentagotas, primero a través de algunos círculos intelectuales y revistas minoritarias, y luego, mediante la representación de algunas de sus obras de teatro como *Calígula*, que sirvió a José M<sup>a</sup> Rodero para hacer un montaje de gran nivel en el Teatro Romano de Mérida.

La resistencia del régimen a autorizar las obras del autor argelino sobrepasó la década de los 60. Tanto fue así que justamente en 1960, Aguilar quiso editar las obras completas del autor argelino, pero se encontró con la prohibición entera de la publicación. Probablemente, porque como apunta Cruces (1998: 286), en los casos anteriores se trataba de ediciones con muy poco impacto por su reducida tirada, pero Aguilar quería pedir permiso para una tirada de 15.000 ejemplares,



hecho intolerable para el régimen, ya que de este modo el impacto potencial en la sociedad podría ser mayor de lo esperado.

Para examinar el trato de la censura franquista a las obras de Camus, cabe distinguir, como también hace Cruces en su artículo, las obras traducidas fuera de España de las ediciones de los libros originales en francés. Mientras que de las primeras no se autorizó su importación en España (vale la pena subrayar este punto, ya que en América del Sur sí se comercializaban) hasta que Camus fue galardonado con el Premio Nobel, los libros originales no pasaban por censura y es por esta razón por la que su comercio estaba muy regulado. De hecho, excepto en 1955, año en que se permitió que circularan 300 ejemplares de *El extranjero* (Cruces, 1998: 286), hasta 1957 estaba prohibida la circulación de esta obra en su lengua original.

En los apartados siguientes, analizamos si en el caso de *La Pesta*, publicada por “Isard” en el primer número de su colección, así como en *El mite de Sísif*, *La Caiguda* y *El Malentès*, y en cuanto a *Calígula*, la censura tuvo en cuenta al público lector o si, por el contrario, al editar las obras en catalán, con un tiraje muy reducido, no hubo problemas de edición.

#### LAS TRADUCCIONES DURANTE LA POSGUERRA Y LA APARICIÓN DE LA COLECCIÓN “ISARD”

El lanzamiento de la colección “Isard” en los años 60 está ligado a un contexto político y social de aperturismo por parte del régimen franquista. En esta coyuntura, muchas editoriales barcelonesas detectaron que la traducción al catalán de literatura extranjera podría ser un producto para el cual existía una demanda lectora.

Así en el caso de la colección “Isard”, de la Editorial Vergara, ésta realizó diversos estudios para conocer la viabilidad de dicha colección gracias a los cuales comprobó que existía una demanda creciente por parte del gremio de librerías. Una vez comprobado que existía esta demanda, la editorial Vergara, a pesar de ser una editorial que había apostado por la publicación de textos en castellano, comenzó a publicar en catalán clásicos traducidos de todos los tiempos, aunque también mezclados con libros de autores autóctonos. No podemos olvidar el hecho de que el director de la colección, también director literario de Vergara, Josep M. Boix i Selva, fue el traductor al catalán del famoso *Paradise Lost*, de Milton, en 1950.





“Isard” presentaba doble encuadernación: en rústica y en tela. Este hecho es especialmente relevante, ya que, en la contraportada de la versión en rústica (y en la primera o última hoja de la versión en tela), encontramos una breve biografía del autor, una sinopsis del argumento de la obra y, finalmente, una biografía del traductor. Así, se constata que existía por parte de Boix una preocupación por dar a conocer al público el nombre de las personas encargadas de la traducción, casi su totalidad escritores de gran prestigio. Sin lugar a dudas, es evidente que usaba el nombre del traductor como reclamo para incrementar las ventas (Vilardell, 2011: 253-272).

Boix, en una entrevista concedida a la revista *Serra d’Or* aseguró que se inspiró en Penguin Books para diseñar y desarrollar la colección y saber qué tipo de libros debería incluir. De hecho, este último aspecto fue visto por algunos críticos como un hándicap y por otros como una virtud. Según Pere Calders (1964: 54-55), la selección de títulos puede parecer extraña si no se tiene en cuenta el conjunto, pero en cambio viven en armonía autores como Camus, Hulme, Cronin o Huxley, dentro de la misma colección. Cabe destacar que, teniendo en cuenta que es cierto que los autores no tienen un vínculo entre sí salvo el hecho común de ser clásicos de todos los tiempos, Boix hizo unas subdivisiones que atendían al género de la obra: “clásicos”, “religión”, “novelas, narraciones y cuentos”, “biografías y memorias”, “ensayos artículos y reportajes”, “historia, filología y estadística”, “poesía” y “aventura, misterio, exotismo” (Vilardell, 2011: 260).

“Isard” salió beneficiada, al igual que otras numerosas colecciones editadas en catalán en aquel periodo, al ofrecer en primicia en el Estado español la edición de múltiples traducciones. Este fenómeno, de sobra estudiado, se centra en el hecho de que los editores extranjeros vendían los derechos de autor de la versión en español a editoriales de América del Sur. De esta forma, la versión en castellano aparecía en esta lengua, pero no se editaba en España. Es por este motivo que algunos de los títulos de “Isard” se editaron por primera vez en nuestro país.

#### LA PRESENCIA DE ALBERT CAMUS EN LA COLECCIÓN “ISARD”

Con un total de cinco obras, Camus fue el autor más publicado por “Isard”. Empezó, en 1962, con *La Pesta*, número 1 de la colección y traducido por el conocidísimo Joan Fuster; continuó, en 1964, con el número 17, *La Caiguda*, con traducción de Bonaventura Vallespinosa; más adelante, y con el número 30, apareció *El mite de Sísif*, en versión de Joan Fuster y Josep Palàcios; con



el número 33 se publicó *L'home revoltat*<sup>1</sup>, y, por último, y con el número 37 fue publicado *L'exili i el regne*, ambas traducciones realizadas por los mismos escritores mencionados. Existe además un título anunciado y no publicado de este autor: *El malentès. Calígula*, con traducción de Bonaventura Vallespinosa y prologado por Jordi Carbonell.

Estimamos interesante destacar el hecho de que en la colección se publicaran cinco volúmenes de Camus, autor con unas convicciones acerca de la existencia de Dios muy particulares, junto con obras meramente religiosas, como las *Cartes del Papa Celestí VI als homes* o *Records i converses del P. Dominique Pire*. Este hecho nos hace reflexionar acerca de los criterios de selección de las obras, ya que además de poseer una calidad literaria contrastada, los postulados en cuanto a creencias religiosas eran diversos.

### **El primer número de la colección: el caso de *La Pesta*<sup>2</sup>**

*La Pesta* fue el volumen de inauguración de la colección “Isard” y fue traducida y prologada por Joan Fuster. Boix pidió autorización al Ministerio de Información y Turismo (exp. 3252-61 de 31 de mayo de 1961), para un volumen de 275 páginas (finalmente tendría 262) y un tiraje de 3.000 ejemplares. En este documento encontramos los antecedentes, que revelan lo siguiente: “687-60 incluida en ‘obras completas’ figura denegada con fecha 7-5-60”<sup>3</sup>.

El día 2 de junio de 1961 la obra entra a censura por la petición de la Editorial Vergara, con la edición francesa de Gallimard de 1947. El censor, Saturnino Álvarez Turienzo (véase Sopena, 2013: 151), en la resolución de 7 de julio de 1961, hace esta valoración:

*La Peste* estuvo algún tiempo de venta en los escaparates. Después se mandó retirar. Pero no es difícil hacerse con ella en algunas librerías, aunque últimamente no he reparado en esto. Creo que la decisión

---

1 En este artículo no se presentará el análisis del expediente de censura de este libro ni tampoco el de *L'exili i el regne*, ya que hemos querido centrar nuestra atención en los otros expedientes que estimamos más representativos. Alternativamente, puede verse Jeanson, F. 1952.

2 Hemos podido desarrollar esta parte gracias a la amabilidad de Josep M. Boix-Masramon (conocido por Zum), quien nos dejó ver las cartas entre Boix y Fuster (hoy ubicadas en el fondo personal Josep M. Boix i Selva, de la Biblioteca de Catalunya). También hemos utilizado el epistolario de Joan Fuster, una copia del cual está ubicada en la misma Biblioteca.

3 Esta es, pues, la prohibición de *La Pesta* en las *Obras Completas* del autor, que Aguilar quiso publicar con un tiraje de 15.000 ejemplares y que ya hemos mencionado.

sobre lo que deba hacerse con ella debería tomarse a base del historial de informes. Que la obra es Firme. Desde mi punto de vista puede autorizarse.

Por lo tanto, podemos comprobar que después de un año de retirada en las Obras Completas, como hemos explicado anteriormente, Álvarez Turienzo la vuelve a autorizar. Teniendo en cuenta este acontecimiento, cabe recordar la declaración que el mismo censor hizo telefónicamente a Mireia Sopena: “yo notaba que pensaban que era demasiado liberal, pero yo me hacía querer y nunca me hicieron observación alguna” (2013:151). Habían pasado unos cinco años desde la concesión del Premio Nobel y, además, el tiraje de ejemplares era modesto: 3.000 no son los 15.000 de Aguilar, pero suponemos que el hecho de estar escrita en catalán hizo que el MIT estimara que iba destinada solo a un segmento muy concreto de la sociedad.

Sea como fuere, el 27 de mayo de 1961, por lo tanto cuatro días antes de llevarla a censura, Boix se dirigió a Joan Fuster interesándose por la marcha de la traducción de *La Pesta*. Por consiguiente, podemos asegurar que ésta se había iniciado antes de obtener el permiso de la censura. En esta misma carta, Boix preguntó al escritor de Sueca su opinión sobre el título de la colección. La respuesta del autor valenciano, de 31 de mayo de 1961, fue que la traducción estaría lista en pocas semanas y reconoció que le gustaba el título. El día 11 de agosto, Fuster envió una carta a Boix anunciándole que tenía muy avanzada la traducción. Parece, porque Boix no hace referencia a ello en ningún momento, que no le preocupaba mucho el hecho de que la obra no hubiera pasado por censura, teniendo en cuenta los antecedentes. En todo caso, Fuster le anunció que hacia septiembre le entregaría en mano y en Barcelona la traducción. Y, efectivamente, el día 27 de septiembre Boix recibía una tarjeta de visita con el texto:

Estimado amigo Boix: Por correo aparte, certificado, le envío un paquete con la traducción de *La Pesta* de Camus. Una de las próximas semanas le enviaré el prólogo de ésta y la nota final. // Confío en que no lo haya hecho mal del todo. Ya me dirá su opinión.<sup>4</sup>

---

4 El texto literal era: “Benvolgut amic Boix: Per correu a part, certificat, us envio un paquet amb la traducció de *La Pesta* de Camus. Una de les pròximes setmanes us n’enviaré el pròleg i la nota final. // Confio que no ho hauré fet malament del tot. Ja me’n direu la vostra opinió.” La traducción es nuestra.



En carta de 25 de octubre de 1961, Fuster manifestó a Boix que estaba satisfecho con la traducción, pero que aún no tenía el prólogo y la nota final. Fue por este motivo por el que estas dos partes pasaron por censura a destiempo. Asimismo, le mandó el resto pendiente el 12 de noviembre de 1961. Y el día 6 de marzo de 1962 (esta es la fecha que figura en el registro de entrada), Editorial Vergara<sup>5</sup> presenta una instancia dirigida al Director General de Información en la que pide que le autoricen el prólogo de la obra, el cual ya había pasado por censura con el expediente 3252-61 y adjuntas en la solicitud encontramos las galeradas, por duplicado, del prólogo. Puesto que Fuster tardó tanto en tener esta parte, la tarjeta de censura de la obra entera caducó, de forma que encontramos otra instancia, en este caso de 19 de febrero de 1963, en la que, de nuevo, Editorial Vergara hace la petición en la Sección de Orientación Bibliográfica con el fin de que renueve la tarjeta de autorización provisional de la obra. Finalmente, el día 27 de febrero de 1963, Vergara deposita tres ejemplares en la Sección de Inspección del Libro de la Dirección General de Información y, por lo tanto, queda hecho el registro de renovación el mismo día. Lo curioso del caso es que *La Pesta* saliera con fecha de 1962. Vemos que el Depósito Legal del libro es de este año y que *La Vanguardia* del 3 de enero de 1963 da el título como novedad del mes de diciembre del año anterior. Además, en la revista *Serra d'Or* es anunciado en la sección bibliográfica de enero de 1963. En consecuencia, lo más verosímil es que se hubiera publicado el volumen antes de tener el permiso de renovación de la tarjeta provisional. Sin embargo, por el momento todo son suposiciones. Sobre el caso de la nota final, no hemos encontrado ningún expediente por el cual se haya autorizado esta parte.

### **El decimoséptimo número de la colección: *La Caiguda***

*La Caiguda* (Boll-Johansen, 1979) se publicó en 1964 y pasó por censura el mismo año. Concretamente, hemos podido ver el expediente de censura número 2955-64, con el título CAIDA, LA (*La Chute*), con fecha de entrada del 14 de mayo de 1964. Se pidió el permiso para un volumen de 175 páginas (al final se editó con 123) y con el mismo número de ejemplares que *La Pesta*, 3.000.

Tuvo como antecedente el expediente “5851-57 Aut imt P. B.”, que suponemos que se trata de la versión americana publicada por Losada en 1957. Sea como fuere, se confió su veredicto al lector número 27, que no hemos podido

---

<sup>5</sup> Seguramente firmado por Nicolau Surís.



identificar, y dio el visto bueno a la publicación del libro el 26 de junio, en estos términos:

Relato, titula Camus esta obra suya y eso es una serie de relatos cuya acción se sitúa en Holanda. Dada la mentalidad del autor contiene algunas afirmaciones menos ortodoxas, no obstante a un lector culto no le hará daño.

PUEDE AUTORIZARSE

Así, la autorización fue otorgada el 27 de junio de 1964. La mayor sorpresa fue que el libro que pasó por censura, el original francés, está intonso. Por consiguiente, se publicó sin ningún obstáculo. Salió traducido al catalán en versión del reconocido traductor Bonaventura Vallespinosa.

#### **El número 30 de la colección: *El mite de Sísif***

Este libro pasó por tres censores diferentes. Con el expediente 2954-64, entró a censura el día 14 de mayo de 1964 y se confió su lectura al lector 19, quien solicitó el veredicto del libro a otro censor. El segundo era Álvarez Turienzo, quien el 2 de junio, hacía esta valoración del libro:

Estudios varios que tienden a poner de manifiesto la condición del absurdo de la existencia, como uno de los puntos de partida del pensamiento del Camus. La obra, aunque en redacción de ensayos requiere aplicación para que la lectura sea provechosa; el público de estas páginas sabe ya a que atenerse sobre la ideología de Camus, resultando como cosa normal su conocimiento inocuo.

El censor estimó necesario que se lo leyera un asesor religioso, y en este caso fue el P. González, que hizo un informe el día 6 de junio de 1964 y concluyó que se podía autorizar.

#### ***El Malentès. Calígula***

Este libro es el único anunciado y no publicado del autor argelino. El volumen consta con fecha de entrada en el MIT de 14 de mayo de 1964 y con número de



expediente 2956-64. Se presentó en un volumen de 250 páginas y una tirada de 3.000 ejemplares. Sus antecedentes fueron: *Calígula*, con expediente 2695-63, autorizada, pero *El Malentendido*, con exp. 687-60 consta como “Den. [Denegada] Imp. OO. Completas”. Podemos augurar que se trata del intento fallido de Aguilar de publicar las obras completas del novelista. A pesar de esto, se confió el veredicto al lector número 8, Saturnino Álvarez Turienzo, quien, en 2 de junio de 1964 hizo las siguientes observaciones, mecanografiadas, que no podemos obviar:

“El malentendido” presente [sic] el caso de una especie de “hijo pródigo” al revés. El hijo que dejó la casa viene próspero en disposición de ayuda a su madre y hermana; pero quiere hacerse reconocer sin declararse. Por el contrario, madre y hermana tienen el proyecto, que realizan, de asesinarle sin conocele [sic] para quedarse con su dinero. La madre, que ejecutó o colaboró en el crimen contra la inclinación del fondo de su ser, sin poder explicárselo, al enterarse de lo hecho acompaña a su hijo en la muerte. La hermana, en cambio, representa el absurdo de la vida como algo que no se puede superar y acepta el peso de su acto. El hecho en sí es duro de digerir, pero lo importante [sic] en él es su intención, que tampoco es ortodoxa por cierto, al ser, como queda dicho, una especie de contrafigura del “hijo pródigo”. Pero todo el significado de conjunto queda más bien en la alusión vaga; y pide lectores formados.

PUEDE AUTORIZARSE

“Calígula” presenta al arbitrio en la persona del emperador romana [sic] excéntrico, que hace y deshace con absurda sinrazón e injusticia. A lo que se contrapone la disposición de ánimo de la comprensión. La obra ha sido presentada en escena en España no hace mucho, y tiene autorización anterior para imprimirse.

PUEDE AUTORIZARSE

Por lo tanto, vista la sentencia, se propone la autorización el 4 de junio de 1964, aunque en la parte superior del informe, vemos el siguiente texto manuscrito de Álvarez Turienzo: “Que el P. González lea también ‘El Malentendido’ nerbal [?], S. G.. 5-6-64.” Así, pues, se abre el expediente otra vez y se manda leer al lector número 27, quien hace las siguientes observaciones:



*Teatro.* La acción en lugar desconocido. Una madre y una hija regentan un hotel donde se dedican a dar muerte a los clientes para robarles y lograr el sueño de la hija que es abandonar esa tierra triste y helada por un país [sic] alegre, soleado, cerca del mar.

Por otro lado un matrimonio. El marido venciendo la resistencia de ella se va a visitar a su madre y hermana que hace 20 años que no ve. Son las del hotel. No lo reconocen. La madre tiene sus dudas. La hija le administra el veneno. Muere. Por el pasaporte ven que es el hijo y hermano. La hija dice que lo mismo hubiera hecho de haberlo sabido antes. La madre lucha entre el amor de la hija y el amor, que ahora descubre, del hijo muerto. Decide quitarse la vida y juntarse con él. Llega la mujer del hermano a la que la hermana cuenta con sangre fría lo que ha hecho. Termina la obra con una escena de dolor de la esposa.

La obra es reflejo del alma atormentada de su autor. Lo importante en ella son los conceptos que sobre la felicidad, el amor, la vida se van vertiendo a través del diálogo. Vidas atormentadas, deshumanizadas, monstruosas [sic] en las que, a pesar de todo y a través [sic] de una ilusión temporal como es la de alcanzar un país [sic] nuevo, más acogedor se ve la angustia y el ansia de algo mejor.

Obra fuerte, para personas formadas y conocedoras de la mente de su autor.

PUEDE AUTORIZARSE

La obra, como hemos visto, pasó por censura y, aunque necesitó dos avaladores, al final se autorizó sin ninguna tachadura. Entonces, nos podemos preguntar por qué no se publicó. Lo cierto es que en el Fondo Josep M. Boix i Selva, de la Biblioteca de Catalunya, por el momento no se han localizado cartas ni de Bonaventura Vallespinosa ni tampoco de Jordi Carbonell, quien tenía que ser el encargado de realizar el prólogo de la obra. Por consiguiente, hasta hoy no podemos saber si fue una negativa de la editorial, del traductor o del prologuista.

## CONCLUSIONES

La colección “Isard”, de la Editorial Vergara, a lo largo de los 39 títulos que comprende dicha colección, agrupó autores de distintas ideologías y de todos los tiempos y culturas. Destacamos este punto por el carácter politemático de la



colección, cuyo director se inspiró en Penguin Books para desarrollarla. El hecho de buscar modelos del extranjero y traducir obras foráneas hizo que a veces la censura española no entendiese el motivo por el cual tenían que difundirse en España cierto tipo de libros y pensamientos.

Es relevante destacar que la colección objeto de estudio sufrió dos tipos de censura: por un lado la referida a la ley de 29 de abril de 1938 y por el otro a causa de la normativa de 18 de marzo de 1966. Sobre los traductores al catalán encargados de verter el libro original, cabe destacar que son escritores de prestigio, como Joan Fuster o Josep Palàcios y también traductores conocidos, como Bonaventura Vallespinosa. Fuster, por su parte, en el primer volumen de la colección, escribió un prólogo, que pasó a destiempo por el MIT sobre el absurdo y las teorías de Camus. Muchas veces los prólogos eran encargados por el editor (a título de ejemplo destacamos el caso de *La Pesta*), aunque en otras ocasiones, como en la traducción de *La Caiguda*, carecen de prólogo.

Sea como fuere, del examen de *La Pesta*, *La Caiguda*, *El mite de Sísif* y *El malentès. Calígula*, se podrían extraer estas conclusiones: ante todo que publicar en catalán a ojos de la censura franquista podía suponer un problema pero no un impedimento. En segundo lugar, cabe subrayar que la visión de Albert Camus antes y después de ser galardonado con el Premio Nobel es distinta por parte de la censura. Suponemos que éste es uno de los motivos (juntamente con el llamado “aperturismo”) por el cual se autorizaron libros como *El malentès* o *La Pesta*, que podían ser objeto de censura mucho más estricta años atrás. De todas formas, las obras de este autor que pasaron por el MIT a petición de Vergara ya tenían antecedentes por haber sido traducidas y publicadas en editoriales hispanoamericanas, quienes solicitaron la autorización para importarlos en España.

Sobre la colección “Isard” y su director, Boix i Selva, es sorprendente que mandara traducir obras que todavía no sabía si obtendrían el permiso de la censura, por ejemplo. En este sentido, destaca especialmente el caso de *La Pesta*, rechazado, como se vio, al ser presentado anteriormente (1960) por Aguilar, para la edición de las obras completas de Camus. Con estos antecedentes, podemos concluir que la práctica de Boix fue muy arriesgada.

Finalmente, podríamos pensar que a los ojos del MIT la colección “Isard” se amparaba en el marco de la editorial Vergara, que venía editando todos sus títulos en castellano, y que, por tanto, no tuvo tantas trabas para publicar textos





en catalán. Desde nuestro punto de vista y una vez examinados los expedientes, vemos que los veredictos favorables no pueden ser interpretados de esta forma, sino que seguramente lo que más influyó para su importación fue el tipo de obra publicada, la tirada y no tanto la editorial que publicaba la obra. No obstante, también es evidente que no todos los libros de Camus se editaron finalmente, aunque sí pasaron por censura.



## OBRAS CITADAS

- BACARDÍ, Montserrat (2012): *La traducció catalana sota el franquisme*. Lleida, Punctum.
- BOIX FUSTER, Emili J. (2014): “Josep Maria Boix i Selva, poeta de flama vivent”, *Serra d’Or*, 655-656, págs. 7-9.
- BOIX-MASRAMON, Josep M. (1996): “Josep M. Boix i Selva”, *Serra d’Or*, 439-440 (julio-agosto), pág. 4.
- BOLL-JOHANSEN, H. (1979): “L’idéologie cachée de *La Chute* de Camus”, *Revue Romane*, vol. XIV, 2, págs.174-184.
- CALDERS, Pere (1964): “La col·lecció Isard, d’Editorial Vergara”, *Serra d’Or*, 4 (abril), págs. 54-55.
- CORNELLÀ-DE TRELL, Jordi (2013): “L’auge de la traducció en llengua catalana als anys 60: el desglaç de la censura, el XVI Congreso Internacional de Editores i el problema dels drets d’autor”, *Quaderns. Revista de Traducció*, 20, págs. 47-67.
- (2010): “Traducció i censura en la represa cultural dels anys 1960”, *L’avenç*, 359 (julio-agosto), págs. 44-51.
- CRUCES COLADO, Susana (1998): “Traducción y reescritura de Camus en España (1949-1975)”, en María Dolores OLIVARES VAQUERO, Teresa G. DAVALOS, G., D. C. HERNÁNDEZ (1964): *Polémicas Sartre Camus*. Buenos Aires, El Escarabajo de Oro, <http://www.fundanin.org/Polemica.pdf>, fecha de acceso: 17/01/2015.
- (2006): “Las traducciones de Camus en España durante el franquismo”, *Transitions: Journal of Franco-Iberian Studies*, 2, págs. 82-113.
- (2007): “La recepción de Camus en España”, en Julio-César SANTOYO, Juan J. LANERO FERNÁNDEZ (coord.): *Estudios de traducción y recepción*. León, Universidad de León, págs. 137-146.
- EAST, B. (1984): *Albert Camus ou l’homme à la recherche d’une morale*. Montréal, Bellarmin-Cerf.
- FAULÍ, Josep (1996): “Josep M. Boix i Selva: traductor, editor i poeta”, *Serra d’Or*, 437 (mayo), págs. 15-16.



- FERNÁNDEZ BUEY, F. (2011): “Sobre la recepción de Albert Camus en España”. En RUFAT, H. (ed.): *Albert Camus. Pour l’Espagne: Discours de liberté*. Barcelona, PPU.
- GARCÍA-SABELL TORMO, Teresa (coord.): *Les chemins du texte. VI coloquio da APFFUE*. Santiago de Compostela, Servicio de Publicacions e Intercambio Científico, págs. 282-291.
- GALLOFRÉ, Maria Josepa (1991): *L’edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- GALLÉN, Enric (2013): “Traduir teatre durant el franquisme. El cas dels ‘Quaderns de Teatre A. D. B. (1959-1982)’ ”, en M. Àngels VERDAGUER (ed.): *Traduir els clàssics, antics i moderns*. Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, págs. 327-350.
- JEANSON, F. (1952), “Albert Camus ou l’âme révoltée”, *Les Temps Modernes*, 8, págs. 2070-2090.
- LLANAS, Manuel (2006): *L’edició a Catalunya: el segle XX (1939-1975)*. Barcelona, Gremi d’editors de Catalunya.
- (2011): “Traduir al castellà en un compàs d’espera. Les editorials Aymà i M. Arimany en els anys 40 i 50”, en Sílvia COLL-VINENT, Cornèlia EISNER y Enric GALLÉN (ed.): *La traducció i el món editorial de postguerra*. Lleida, Punctum, págs. 177-228.
- LUBAC, H. De (1963): *Le drame de l’humanisme athée*. Paris, Club Français du livre.
- SALES-BALMES, Lluís (1966): “La paraula als editors”, *Serra d’Or*, 4 (abril), págs. 61-68.
- SOPENA, Mireia (2013): “‘Con vigilante espíritu crítico’. Els censors en les traduccions assagístiques d’Edicions 62”, *Quaderns. Revista de Traducció*, 20, pág. 151.
- VV.AA. (1994): *Visionarios Implacables*. Buenos Aires, Mutantia, págs. 20-23.
- VILARDELL, Laura (2011): “Una aproximació a la col·lecció *Isard*”, en Sílvia COLL-VINENT, Cornèlia EISNER y Enric GALLÉN (ed.): *La traducció i el món editorial de postguerra*. Lleida, Punctum, págs. 253-272.



**La censura en las novelas  
de los años treinta de  
Sebastián Juan Arbó**

**Censorship on Sebastián Juan  
Arbó's novels of the 1930s**

**Josep Miquel Ramis  
Universitat de Vic**





**Resumen:** Las novelas publicadas por Sebastián Juan Arbó en los años treinta vertebran toda su carrera literaria. Arbó no dejó nunca de publicar estas obras durante toda su vida, modificándolas, traduciéndolas y retraduciéndolas tantas veces como consideró necesario para alcanzar la máxima perfección estilística. El largo recorrido de estas obras y su producción bilingüe catalán-castellano, así como la ambigua posición política del autor, son un material valiosísimo para entender ciertos funcionamientos de la censura y las estrategias desplegadas por Arbó para evitarla o adaptarse a ella.

**Palabras clave:** Censura, Autocensura, Obra literaria, Sebastián Juan Arbó, José Janés.

**Summary:** The novels published by Sebastián Juan Arbó in the 1930s are the essential structure of his literary career. Arbó never stopped to publish them along all his life. He modified, translated and retranslated them as much as he wanted to reach a stylistic perfection. The long way of these works, written both in Catalan and Spanish, as well as the ambiguous politic position of the author, are a valuable material to understand the operation of Spanish censorship and the strategies that Arbó used to avoid it or to adapt it to.

**Keywords:** Censorship, Self-censorship, Literary work, Sebastián Juan Arbó, José Janés.



Sebastián Juan Arbó fue un escritor políticamente controvertido. Empezó su carrera literaria en los años 30, combinando la escritura de sus primeras obras literarias con diversas colaboraciones periodísticas y, como tantos escritores coetáneos, trabajando en la sección de cultura de las instituciones republicanas catalanas. Durante estos años escribió algunas de sus obras capitales y configuró un estilo y una narrativa genuina que, aunque modificada con el paso de los años, no abandonó ya durante toda su carrera literaria.

Con el advenimiento del nuevo régimen político, como consecuencia directa e inmediata del desenlace de la guerra civil (1936-1939), Arbó decidió quedarse en Barcelona y no exiliarse, más atento a su vocación de escritor profesional que a una potencial represalia política. Como explica en sus memorias (Juan Arbó, 1982), no tomó claro partido por ninguno de los dos bandos y adoptó una actitud cívica y comprometida con sus amigos, ayudando a unos y a otros independientemente de su filiación política. Esta posición ambivalente posibilitó su rápida integración y adaptación a la nueva situación, sin que por ello dejara de producir suspicacias en los vencedores y de encender las iras entre los perdedores.

Así pues, Arbó se encontró de pronto y sin previo aviso en la tesitura de tener que escribir en castellano, una lengua que conocía bien, pero que nunca había cultivado literariamente. Sus primeras incursiones en las letras castellanas se circunscribían a la traducción, tanto de diversos autores extranjeros (Bossuet, Foldes, etc.), ya fuese con firma o de manera anónima, como a la autotraducción de toda su producción novelística anterior.

A partir de 1945, con la publicación de su biografía sobre Cervantes, comenzó su periplo como escritor directamente en castellano. No obstante, nunca abandonó las prácticas traductoras anteriormente comentadas y especialmente la autotraducción de su obra en catalán. Una obra catalana que, a su vez, reemprendió a partir de 1947, cuando el régimen franquista entreabrió unos pequeños resquicios que permitieron publicar en esta lengua.

La condición de escritor bilingüe y el hecho de que sea un eterno reescritor convierten a Arbó en un caso atípico y paradigmático tanto para la literatura castellana como para la catalana.

Desde el punto de vista de la censura, también resulta un caso digno de tener en cuenta: su ambigüedad ideológica, su condición de escritor catalán y su trayectoria, que engloba todo el periodo franquista y, por lo tanto, todos los años en que se impuso la censura en España en sus diferentes grados, son elementos

muy significativos para indagar en las historias que se esconden tras los archivos de censura y su literatura epistolar asociada.

Cabe señalar de antemano que la temática de las obras de Arbó no es, *a priori*, especialmente conflictiva respecto a los criterios aplicados por la censura literaria franquista, como tampoco lo era en exceso su posición política. No obstante, su relación con la censura no fue plácida: existen numerosos expedientes de puro trámite, pero entre ellos se encuentran otros verdaderamente conflictivos, especialmente el de su biografía sobre Jacinto Verdaguer (*Verdaguer, el poeta, el sacerdote i el món*, 1952), que desató una fuerte polémica en los ambientes literarios catalanes, pero que previamente ya había desatado una gran tormenta en la sede de censura, con un trasfondo de movimientos de tacticismo político para conseguir que se aprobara su publicación.

La biografía de Verdaguer es un tema tan amplio, singular e interesante que merecería un artículo aparte. Sin embargo, este artículo pretende centrarse en las novelas que Arbó escribió en los años treinta, su obra de juventud, y que configuraron lo principal de su universo literario. Estas novelas, escritas originalmente en catalán, no sufrieron ningún tipo de censura en sus primeras ediciones por razones cronológicas obvias. A pesar de ello, al ser las novelas que Arbó utilizó para introducirse en las letras castellanas a partir de la década de los cuarenta, y el hecho de no dejar nunca de reescribirlas y publicarlas asiduamente en ambas lenguas, convierten este material en un documento valiosísimo para apreciar el diferente trato que merecieron a la censura con el paso de los años y en sus diversas ediciones, así como la aplicación de un criterio diferente según fueran publicadas en catalán o en castellano.

### *L'INÚTIL COMBAT / LA LUZ ESCONDIDA*

La primera obra que Arbó publicó en catalán no es la primera que vio la luz en castellano. *L'inútil combat* se publicó en 1931 y abrió la puerta a una década imparable de publicaciones del autor. *L'inútil combat* es una novela de juventud, formalmente precaria, pero que ya deja ver al autor de raza que es Arbó. En ella también se perfilan algunos de los puntos cardinales de su narrativa: el uso de la primera persona, desde el punto de vista del personaje principal, y el empleo del recurso del diario personal, es decir, un tipo de novela subjetivista.



También es el descubrimiento para la literatura catalana de las tierras del delta del Ebro, olvidadas hasta el momento. Arbó centra la acción de *L'inútil combat*, como buena parte de su obra, en esos parajes, que asimismo utiliza como marco simbólico de su literatura, aunque sin una voluntad ruralista y costumbrista explícita. Finalmente, hay que decir que la temática de esta primera novela deja ya entrever claramente el tema único sobre el que girarán todas las obras de Arbó: el intento de los personajes de dar sentido a su vida, un tema siempre relacionado con otros como la soledad, la incomunicación y la frustración.

Arbó publicó *L'inútil combat* por primera y única vez en castellano en 1943 en la editorial Iberia, con el título de *La luz escondida*. Se trataba de la segunda autotraducción que publicaba Arbó en castellano, tras *Tierras del Ebro* (1940). En la traducción, la esencia de la novela cambia: Arbó utiliza un tono más optimista y suprime ciertos pasajes especialmente cínicos y pesimistas del protagonista, entre otros muchos cambios. John Felton Kellogg (1975: 54) da sentido a estos cambios “porque poco después del éxito del Movimiento Nacional estos pormenores podrían haber sido interpretados como cuadros de crítica social no muy aceptables por el nuevo régimen”. De lo que no hay duda es de que los cambios desvirtuaron completamente el texto original, con lo que hubo quien la consideró una obra independiente (Bougarde, 1961), además de recibir por ello la reprimenda de críticos y amigos, como Farran y Mayoral: “Li heu tallat les ungles; li heu tret la xarpa, que era el millor que tenia; l’heu desfeta” (Juan Arbó, 1969: 15).

Ante dichos cambios, la censura hace una rápida lectura de la novela y en menos de un mes se autorizará su publicación (19-01-1943). El censor, José María Pemán, solo señala una simple tachadura, que cita en el informe, pero que no aparece en el mecanoscrito adjunto<sup>1</sup>. El descubrimiento principal de este informe es el título con el que se presentó inicialmente la novela: *Inquietud*. Este título fue cambiado por el que finalmente se utilizó, *La luz escondida*, “encontrando que el título expresado resulta ambiguo”, según lo que escribió el editor Joaquín Gil en su petición de cambio de título, dos meses después. Huelga decir que el cambio de título se aprobó sin traba alguna.

En el 1966, Ediciones 62 publicó su *Obra Catalana Completa*, en la que se incluyó *L'inútil combat* en su primera versión, la de 1931. Arbó, consciente de

---

1 Exp.: 12-43. AGA (Archivo General de la Administración) de Alcalá de Henares.





las deficiencias y errores introducidos en su traducción al castellano, decide, a diferencia de lo que hace con muchas otras obras, rescatar su versión original y no retraducir su nueva versión. Así pues, la versión original, en catalán y sin autocensura, también pasó el trámite censor<sup>2</sup>.

El lector 17 consideró “EL COMBATE INUTIL”<sup>3</sup> una:

Novela de juventud, la primera del autor. El protagonista rememora su infancia, su despertar a la vida, su juventud, los primeros amores. Se va a la ciudad: dificultades económicas, vida bohemia. Recorre Europa: sufre prisión en Marsella, critica duramente al comunismo. Muere en Moscou, abandonado y deshecho.

Asimismo, también afirma que:

Ambas novelas [*L'inútil combat* y *Hores en blanc*] son extrañas, muy duras, pesimistas, hueras de esperanza. No obstante pueden publicarse si se hacen pequeñas tachaduras, por descaradamente inmorales o antibíblicas.

Las tachaduras indicadas solo afectaban a dos páginas del original de la novela (434 y 446), en las que en realidad no aparece ningún tipo de marca. Por lo tanto, la cruda versión original corrió la misma suerte que su dulcificada traducción al castellano: se publicó íntegramente.

Como buen reescritor, Arbó no quedó satisfecho con la recuperación de su obra original, por lo que en 1969 decidió publicar una nueva versión de *L'inútil combat*. No obstante, cabe destacar que fue precisamente este primer original sobre el que realizó la nueva versión, sin retomar la autotraducción de 1943, la última versión publicada, como acostumbraba a hacer.

El lector 17 mantiene la autorización sin reparo alguno: “La obra fue autorizada ya en el 65. Dada la categoría literaria del autor, y su línea ideológica, estimo que debe mantenerse dicha autorización”<sup>4</sup>.

---

2 Exp.: 8429-65. AGA.

3 Con valor documental, se transcriben literalmente todos los comentarios de los censores, al igual que las cartas que se intercambian; es por ello que no se corrigen las deficiencias estilísticas y ortográficas que contienen.

4 Exp.: 3172-69. AGA.



*TERRES DE L'EBRE / TIERRAS DEL EBRO*

La segunda novela de Arbó, *Terres de l'Ebre*, es la primera que el autor autotradujo al castellano y la primera que publicó bajo el yugo de la censura. Se trata de una novela que consolida su apuesta por los paisajes del delta del Ebro y por los personajes oprimidos y desamparados que se presentan en su primera novela. De todos modos, cabe destacar que si la novela anterior se trataba de una novela subjetivista con recurso al diario personal, aquí Arbó presenta el otro gran molde que utilizará para construir su narrativa: la tercera persona y un narrador omnisciente, con una estructura trabada, de gran extensión y numerosos personajes, en una concepción ochocentista del género.

Asimismo, *Terres de l'Ebre* es la novela de Arbó que más versiones tiene: ya que, el autor, llegó a escribir hasta ocho diferentes, alternativamente en una y otra lengua, y todas interdependientes de su precedente<sup>5</sup>. Solo la primera versión, publicada en 1932, se libró del juicio de la censura. La segunda, en castellano, se presentó a ojos de la censura poco después de acabar la Guerra Civil. El 18 de octubre de 1939, el editor Luis Miracle presentó dicha versión a la Dirección General de Propaganda (DGP) de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda del Ministerio de la Gobernación, y se autorizó su publicación ya el día 20 del mismo mes y año sin otra consideración que la petición del envío de las galeradas, que no constan entre las hojas del expediente<sup>6</sup>.

La edición más compleja a efectos de censura fue la siguiente, la de 1947, en catalán, y en gran parte por la beligerancia del editor, José Janés<sup>7</sup>. Fue el mismo Janés quien presentó la obra a la DGP el 18 de marzo de 1947<sup>8</sup>. El lector, Luis Miralles, en su informe del 27 de marzo, indicaba que el libro “atacaba la moral” y tenía “escaso” valor literario, anotando lo siguiente:

Por el argumento en que se trata de la vida de un desesperado que a consecuencia de sus vicios en la bebida y de su falta de fe no sabe sobreponerse a los avatares de la vida ante la pérdida de su mujer y la huida de su hijo el asunto se presta a duda y en todo caso de ser autorizado habrían de suprimirse los párrafos que se señalan en pags: 220, 221, 226, 282, 284, 285, 286, 365, 379 en que se relatan escenas de encendida sensualidad.

5 Para profundizar en la novela y en su historia y avatares, véase Ramis (2011a).

6 Exp.: D-318-39. AGA.

7 Para profundizar en la figura y obra de Janés, véanse Hurtley (1986) y Mengual (2013).

8 Exp.: 1100-47. AGA.



Hay un segundo informe de un lector diferente, sin identificar (firma ilegible), de 26 de abril, que insiste en la misma tesis: “Es inexcusable la supresión de lo marcado en las pags. mencionadas para que la obra resulte tolerable. Tiene cierto mérito literario”. Dos días más tarde, el 28 de abril, el máximo responsable de Propaganda envió la siguiente carta a Janés<sup>9</sup>:

En contestación a su instancia de fecha 18 de los corrientes, en la que solicita autorización para la publicación de la obra de S. Juan Arbó, titulada “TERRES DE L’EBRE”.

Esta Dirección General de Propaganda a propuesta del servicio correspondiente, ha resuelto: trasladarle el referido texto, para que suprima lo indicado en las páginas 220, 221, 226, 282, 284, 285, 286, 365, y 379.

Una vez así realizado, a petición y previa la presentación de las galeradas con las supresiones hechas, se procederá por esta Dirección General a extender la Tarjeta de autorización definitiva.

El 2 de junio Janés contesta la carta anterior:

Con referencia al expediente consignado al margen, de fecha 28 de abril de 1947, relativo a la obra TERRES DE L’EBRE, original de S. Juan Arbó, me permito solicitar de V.I. que tenga a bien ordenar la revisión de los párrafos cuya supresión se indica, por los motivos que a continuación expongo:

La ilación del relato, efectuando las tachaduras indicadas, quedaría truncada hasta el punto de resultar una narración absurda, sin contar con que las escenas suprimidas constituyen precisamente, por su intensidad, las mejores páginas literarias de la obra y justifican el propósito del autor de describirnos las recias pasiones que forman el núcleo principal de su libro.

Se da, por otra parte, el hecho curioso de que la versión castellana de dicha obra publicada en el año 1939 por el editor Luis Miracle, fué aprobada según expediente n° D-318, sin que en ella se señalaran las tachaduras que hoy se indican en la obra original.

---

<sup>9</sup> En cuanto a las cartas, se transcriben literalmente para conservar su valor documental, al mismo tiempo que se omiten las entradillas y despedidas protocolarias para no recargar la lectura y para que no se desvirtúe el mensaje principal.



Finalmente, considero que debería tenerse en cuenta que TERRES DE L'EBRE está a punto de publicarse en Francia<sup>10</sup>, y es indudable que llegarán a España ejemplares de la traducción francesa que es, naturalmente, íntegra. No dejaría de ser sorprendente que, al establecer una comparación entre la obra original y la traducción francesa, se observara que la obra de un autor español se había publicado mutilada en su propio país.

Aparte de estas consideraciones, cúpleme manifestar a V.I. que, de acuerdo con el autor, se han modificado y suprimido algunas de las tachaduras indicadas por esa Inspección de Libros, o sea aquellos párrafos de más crudo realismo. Para comprobación de estas modificaciones acompaño las galeradas correspondientes y detallo a continuación a qué páginas del original sometido previamente se refieren:

<u>Original</u>	<u>Galerada</u>
220-221	168
226	172
285	223

En consecuencia:

SUPLICO a V.I. tenga a bien considerar, por todo lo antedicho y teniendo en cuenta las modificaciones efectuadas, la conveniencia de que la obra TERRES DE L'EBRE sea publicada con su texto íntegro.

---

10 En ningún catálogo francés consta esta traducción, aunque sí que constan otras, como la traducción francesa de *Camins de nit* (*Chemins de la nuit*), publicada por Albin Michel en 1950, y la de *Tino Costa*, publicada por Gallimard en 1954 (para más información sobre la traducción de esta última obra, véase Ramis, 2011), lo que demuestra un cierto interés en la obra de Arbó por parte de las letras francesas. Emili Rosales, en la edición de 1992, también indica que existe una traducción francesa de la novela sin precisar ningún dato concreto, que tampoco pudo aclarar en una consulta personal. De todos modos, entre la correspondencia de Arbó que se conserva en el fondo específico que tiene dedicado en el archivo municipal de Sant Carles de la Ràpita, su pueblo natal, se encuentran algunas pistas sobre el misterio de esta traducción fantasma. Por una carta de Jean Viet –traductor francés de *Camins de nit*– sabemos que la traducción estaba acabada en 1949, que la tenía que publicar Éditions du Pavois, que Arbó no estaba satisfecho con el resultado y que quería que Viet se la arreglara. La lectura de la correspondencia de Arbó con el editor de Éditions du Pavois, Pierre F. Cainé, lo confirma. No obstante, esta traducción no llegó nunca a publicarse en esta editorial a causa de problemas económicos de la editorial derivados de la crisis del libro. Cainé liberó a Arbó del compromiso adquirido y le dio vía libre para que buscara un nuevo editor. Parece, pues, que la búsqueda del editor francés para publicar *Terres de l'Ebre* resultó infructuosa.





En la carta de Janés se puede ver la fuerte personalidad del editor y el vigor con el que defendía sus propuestas, así como la incoherencia del mismo sistema censor, que había autorizado anteriormente la misma obra sin restricciones. Lo que no menciona Janés, con astucia, son las modificaciones introducidas por Arbó en la nueva versión.

Fuera como fuese, la carta de Janés surtió efecto. En el último informe se encuentra una nota manuscrita, cuya letra y firma coinciden con las del segundo lector, fechada el 14 de junio de 1947:

Se han realizado la supresión de algunos párrafos solo parcialmente en tres páginas del original. Las 220-226 y 285: pero según la [ilegible] de la autoridad, en lugar de suprimirse la totalidad, subsisten íntegramente la 282-284 286, 365 y 379. Las razones aducidas por el editor no modifican en nada el justo criterio de mi compañero, que comparto sin restricciones.

Y a pesar de todo, el 21 de junio se autorizó su publicación tanto por parte del Jefe del Negociado como por el Jefe de la Sección.

Desgraciadamente no se conservan las galeradas con el texto tachado por la censura, lo que no nos permite comprobar con exactitud hasta qué punto intervenían los censores y, a su vez, hasta qué punto Janés –y Arbó, por extensión– se salieron más o menos con la suya.

El resto de ediciones pasaron la censura sin ningún problema. El mismo Janés, el 12 de diciembre de 1947, envió una instancia para poder publicar la novela en español sin pasar por los trámites habituales<sup>11</sup>. Sobre la misma instancia se encuentra escrito a máquina lo siguiente: “Comprobada la existencia de una edición anterior y no existiendo incidencia alguna en la misma, procede autorizar la nueva edición en castellano”. Grapada junto con la instancia hay un formulario de la DGP de 11 de febrero de 1948 y firmado por el director general en el que, una vez comprobado el expediente 1100-47, se autoriza la edición en castellano.

---

11 El que suscribe Julián Gómez, en representación de JOSE JANES, editor, se dirige respetuosamente a V.E. y EXPONE: Que la obra autorizadas por ese Organismo con el título TERRES DE L'EBRE, de S. Juan Arbó, expediente 1100-47, para su edición catalana, se desea hacer nuevamente otra edición en castellano, por lo cual con todo respeto se dirige a V.E. en SUPLICA: de que tenga a bien dar las órdenes oportunas para dicha autorización, y entrega de ficha definitiva.



El resto de informes que se han conservado –de los años 1956 a 1980–<sup>12</sup> remiten a los de la autorización de 1947, con un único comentario, del lector 14, en la edición de la editorial Noguer de 1956:

El protagonista es el campo. Sobre él las pequeñas grandes tragedias de unos campesinos. Como siempre trabajan, se enamoran, luchan, etc. etc. Uno prefiere seguir la tarea de sus antepasados, atado a sus tierras de labor, que emigrar. La mujer se le ahoga en el río. Su vida entera se dedica ahora al hijo que le dejó. Este mejora posición. Abandona al padre, que, anciano, sigue pegado al terruño. Las gentes se burlan de él. Se ahorca. PROCEDE SU AUTORIZACIÓN.

*HORES EN BLANC. NOTES D'UN ESTUDIANT QUE VA MORIR BOIG / LA HORA NEGRA. NOTAS DE UN ESTUDIANTE QUE MURIÓ LOCO*

*Notes d'un estudiant que va morir boig* fue la tercera obra publicada por Arbó, en 1933, justo un año después de *Terres de l'Ebre*, con lo que mantenía su ritmo al publicar una obra por año. Con esta obra, breve en extensión, pero de amplia profundidad, Arbó recupera, acentúa y mejora el recurso de la primera persona en forma de diario personal, que ya utilizara en su primera novela, *L'inútil combat*. Mantiene también la temática general en torno a los personajes marginados, solitarios e inadaptados, pero con la salvedad de que introduce un nuevo escenario en su novelística, la ciudad. Los escenarios, rurales o urbanos, son fundamentales para entender la obra de Arbó, siendo esta la única obra de esta primera época del autor en la que opta por tal escenario.

La historia de esta obra es larga y compleja. Solo dos años después de su publicación en la Col·lecció Balaguer, en 1935 apareció una nueva edición en *Quaderns Literaris* ya con el título de *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig*. No fue hasta veinte años después, en 1955, cuando apareció la versión autotraducida al castellano; se trata de *La hora negra. Notas de un estudiante que murió loco*, publicada en Argentina por Sudamericana. En 1961 aparecieron dos nuevas versiones casi paralelas, una en catalán (Selecta) y otra en castellano (Planeta), con el título de *L'hora negra* y *La hora negra*, respectivamente. Cinco años después, en 1966, Sergi Beser reprodujo la segunda versión, la de 1935, en la

---

<sup>12</sup> Entre los expedientes, falta el de la versión de 1955, publicada en catalán por Editorial Selecta. Se trata de los expedientes 2283-56, 4323-65, 8429-65, 12518-71, 2840-73, 2876-74, 6662-75, 7216-75, 4098-77, 12417-78 y 11254-80, respectivamente.



*Obra Catalana Completa I. Les novel·les de l'Ebre* (Edicions 62). Hay una cuarta y definitiva versión del año 1983 (Laia), con el título de *Hores en blanc*.

Junto con *Terres de l'Ebre*, *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig* es uno de los ejemplos paradigmáticos del trabajo de creación/reedición y su correspondiente autotraducción que Arbó practicó constantemente. Sus reediciones no son simples reimpressiones. Arbó retocaba, rehacía y ampliaba su obra y la corregía incansablemente con una clara voluntad de mejora, sobre todo desde un punto de vista estilístico<sup>13</sup>.

De todos modos, en el caso de la obra que nos ocupa, y a diferencia de su proceder habitual, las modificaciones que Arbó introdujo en cada nueva edición acabaron por convertir la obra original en otra bastante diferente, incluso en la concepción misma de la obra. Del *Notes d'un estudiant que va morir boig* de 1933 al *Hores en blanc* de 1983, la novela se fue desvirtuando y pasó de ser un conjunto de notas sueltas y desgarradoras, como el mismo título de la novela indicaba, a una obra perfectamente estructurada, con capítulos titulados y con la introducción de hechos históricos que todavía no habían acontecido en el momento de escribirla por vez primera. Esta desvirtuación de la idea original del texto, especialmente en la última versión de 1983, es comentada por Josep Maria Balaguer (1991: 24-30) y Joaquim Molas (1961: 77-78)<sup>14</sup>.

Como en el caso de *Terres de l'Ebre*, la primera versión que pasó por censura fue la primera autotraducción de la obra al castellano. *La hora negra* se publicó en la editorial Sudamericana de Argentina en 1955. Se trata de la única obra de Arbó publicada fuera de las fronteras españolas y la única que no pasó el proceso de censura. Tal hecho obedeció a una libre decisión de Arbó, ya que no fue presentada a la censura en España.

Si tenemos en cuenta las memorias del autor, la nueva publicación de la obra fue casi una casualidad:

López [Llausàs] había hablado con Roger Callois [Caillois] –creo que figuraba entre los consejeros, o algo así, de su editorial, la Sudamericana. Callois [Caillois] me había puesto por las nubes a

13 Para conocer los pormenores del complejo proceso de creación, autotraducción y recreación de Arbó, véanse Ramis (2010a, 2010b y 2011a).

14 Para profundizar en la lectura de esta obra y conocer todos los pormenores de sus diferentes versiones, véase Ramis (2012).



propósito de mi *Tino Costa*, que iba a publicarse en Gallimard<sup>15</sup>, donde Callois [Caillois] dirigía la colección de autores hispanoamericanos<sup>16</sup>. López me pidió algo para una de las colecciones de su editorial. No tenía nada y le dije que podía editar mi obrita *La hora negra* en edición de bolsillo; y aceptó en seguida. (Juan Arbó, 1982: 216)

La realidad fue un poco distinta. Gracias a la correspondencia que Arbó mantuvo con Víctor Crastre, su traductor de *Tino Costa* al francés, sabemos que en 1951 ya había traducido *La hora negra* al español. En una carta del 18 de abril de 1951, Crastre cuenta a Arbó que Roger Caillois, editor de Gallimard, le recomendaba que enviase la obra a Sudamericana, ya que el editor podría estar interesado en ella. Se deduce que lo que realmente pretendía Arbó era publicarla en francés; un propósito que nunca alcanzó<sup>17</sup>.

De todas formas, la obra publicada en 1955 no se corresponde plenamente con la primera versión en castellano documentada en 1951, ya que Arbó introdujo diversos cambios en el lapso de tiempo que medió entre esa primera versión y su publicación en Sudamericana, tal como se desprende de la correspondencia de Arbó con Antoni López Llausàs, editor de Sudamericana.

En Argentina, por descontado, no hubo problemas con su publicación. En cambio, sí los hubo cuando el editor quiso importar el libro al Estado español. La edición fue suspendida el 15 de junio de 1955<sup>18</sup>. El lector número 9 no hizo ningún tipo de comentario en el informe, pero junto a éste se conserva un ejemplar de la edición Argentina con diversas tachaduras. A la vista de las tachaduras, más de orden moral que político, no es de extrañar el estado de ánimo en el que quedó López Llausàs, su editor, como queda plenamente reflejado en una de las cartas que manda a Arbó:

---

15 Se trata de Juan Arbó, Sebastià (1954): *Tino Costa*. París, Gallimard. [Traducción de Victor Crastre.]

16 Puede consultarse la historia de la novela *Tino Costa* y su traducción francesa en Ramis (2011b)

17 No debemos olvidar, de todos modos, que una cosa no quita la otra, y que Arbó podía estar amedrentado ante la posibilidad de que se malinterpretara una novela de juventud un tanto atrevida a ojos de la moral y la ideología franquistas, tal como explica Manuel L. Abellán (1980: 69): “Sebastián Juan Arbó, en uno de los momentos más severos del oscurantismo cultural de Arias Salgado, en 1955, estimó prudente y necesario publicar en Argentina, en la Editorial Sudamericana, su novela *La hora negra* por temor a que fuese rechazada por censura. La obra, más tarde, fue íntegramente publicada por Planeta en 1961 y en 1968 por Plaza y Janés.”

18 Exp.: 3079-55. AGA.





[...] por lo visto la censura española es implacable aun con aquellas cosas que tienen poquísima importancia para la conservación de la moral y las buenas costumbres que debe ser la que justifica una institución tan antipática, pero no hay más remedio que aguantarse y esperar como usted dice que hagamos una segunda edición en la que les podrá dar el gusto de retocar el libro a satisfacción de los señores que tienen que dar su placet para que circulen por España.

Las tachaduras en cuestión trataban concretamente fragmentos relativos a la religión católica y al sexo, como se puede comprobar en los siguientes ejemplos, de las páginas 37 y 61 de la edición argentina, respectivamente:

[...] ya en la Biblia, y en ella en el libro de la Sabiduría, se dicen las mismas tonterías [...]

Estando en esto, oigo un ruido a mis espaldas; un extraño ruido de hojas removidas entre los arbustos. Me vuelvo; oigo una respiración anhelante, un débil gemido, y distingo vagamente dos formas que se mueven; las figuras las veo confusas, pero el movimiento es inconfundible; cuatro piernas asoman mezcladas entre los arbustos.

Dicha suspensión trascendió y Arbó tuvo que manifestarse al respecto, no sin una manifiesta reticencia, en alguna entrevista de la época (Bougarde, 1961: 203):

—¿Es verdad que *La Hora Negra* está prohibida?

—Sí, claro. Esta obra la escribí también muy joven y la publiqué, alrededor del año 1933, con el título de *Horas en Blanco*. Después he ido completándola, con trozos escritos en diversas épocas, hasta publicarla de nuevo con el título de *La Hora Negra*, en Argentina. Son apuntes de la calle, a los que he dado unidad.

—Pero, ¿por qué la prohibición?

—Bueno... (comienzan las pausas). Por ciertas cosas que no cayeron bien...

—¿Cosas que no cayeron bien al señor Franco?

—Así es.



El enojo de López Llausàs tuvo que ser aún mayor cuando parte de las objeciones que imposibilitaban la importación de la edición argentina de 1955 aparecieron en las nuevas ediciones de la obra publicadas en España; y las que había eran del mismo orden que las detectadas en la edición de 1955. Por lo tanto, la suspensión de la importación de la edición de 1955 fue debida a un exceso de celo hacia las publicaciones aparecidas fuera de España y no a un verdadero ataque a ningún dogma ni idea política.

En los archivos de censura se encuentra también una versión fantasma de la novela, posterior a la de 1955. El 4 de julio de 1959 la editorial Pareja y Borrás, afincada en la Rda. Universidad de Barcelona, presentó el original de *La hora negra* a censura para que autorizara su publicación<sup>19</sup>. Aunque en el expediente consta el antecedente de la edición de 1955 y su pertinente suspensión, el lector 24, P. Álvarez Turienzo, dio su consentimiento a la autorización sin tachadura alguna en las galeradas, ni ningún otro tipo de reparo. Solo escribió un breve comentario sin ningún tipo de repercusión:

Un largo monólogo, en el que se desarrolla una especie de confesión. El protagonista es un escéptico que se mete a hablar de todo con frivolidad, con ironía, y en el fondo lleno de amargura. Este tono general es desagradable y nada constructivo. Fuera de eso, las escenas y lances no tienen especial interés digno de reproche. Creo que PUEDE AUTORIZARSE.

Esta edición se autorizó en menos de un mes, el 30 de julio de 1959, sin ningún tipo de traba, lo que contrasta enormemente con la edición argentina de 1955. Y, curiosamente, la publicación no llegó a ver la luz.

Poco después, en 1961, Arbó, descontento con algunas partes de la edición argentina y con su difusión, consiguió por fin publicarla de nuevo en España. Lo hizo en dos ediciones diferentes, una en catalán y otra en castellano, con un trato muy diferente por parte de la censura, cuando, en realidad, son dos versiones prácticamente idénticas.

La primera que pasó por censura fue la versión catalana. Se trata de una retraducción de la autotraducción de 1955 en la que, como en la mayoría de las

---

<sup>19</sup> Exp.: 3082-59. AGA.



nuevas ediciones de Arbó, afloran numerosas modificaciones. La editorial Selecta presentó a censura la nueva edición el mes de octubre de 1960.<sup>20</sup> El informe incluye el antecedente de la autorización en español de 1959. A pesar de ello, la autorización de la edición catalana no se consigue sin más, sino que el lector 15, en su informe del 15 de noviembre del mismo año, exige una serie de supresiones. Además, escribe:

¿Ataca al Dogma? Si

¿A la moral? Si

¿A la Iglesia o a sus Ministros? en idem páginas

¿Al Régimen y a sus instituciones? No

¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen? No

Los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra? No

Informe y otras observaciones:

Antonio estudiante vive la vida bohemia mientras sus padres se sacrifican. Se enamora de Antonia y luego de otras. La dueña de la pension quiso cobrarle un día, hubo gritos y finalmente él la mató. Fué encarcelado y allí enloqueció; en el manicomio recuerda sus buenos tiempos y filosofa. –La segunda parte de la obra titulada “NOCHE DE SAN JUAN” cuenta que Felix que se enamoro de Maria Rosa y sus padres veian con buenos ojos esto; pero en la ciudad se pervierte encontrando a Olga que le enloquece hasta el punto de que un dia celoso mata al otro competidor. Otra Noche de san Juan ya en la carcel recuerda y sueña.-

DEBEN TACHARSE LOS PARRAFOS DE LAS PAGINAS DICHAS POR INMORALES E IRREVERENTES.- Hecho lo cual PUEDE PUBLICARSE.-

De todos modos, tales supresiones no se llevaron a la práctica en su totalidad, ya que en el mismo informe aparece una nota manuscrita posterior: “Creo que no deben tomarse en consideración nada mas que los surrayados en rojo <sup>21</sup> // 21-XI-60 F. Aguirre”.

<sup>20</sup> Exp.: 5754-60. AGA.

<sup>21</sup> Se trata de las páginas 30, 39, 58, 76, 92, 95, 96 y 110.



Esta rectificación se produce a expensas de una queja formulada por Arbó, que no se conserva, pero que recibió una respuesta del jefe de la Inspección de libros el 6 de abril de 1961:

En contestación a su escrito de 1º de abril del año en curso relativo a su obra “L’hora negra”, tengo el gusto de comunicarle que sin duda ha sufrido Vd. un error al interpretar el oficio de esta Dirección General a Editorial Selecta de fecha 23-11-1960 –cuya copia adjunto<sup>22</sup>– y en el cual se determinaba que las correcciones que se deberían efectuar son estrictamente las señaladas en las páginas -30-39-58-76-95-96-110<sup>23</sup>.

Con este oficio se le devuelven las modificaciones que no hay que realizar en las páginas 19-20-23-26-33-43-57-59-73-85-87-90-92. Nos reservamos las relativas a las páginas 30-39-58-76-95-96-110, cuyas modificaciones se aceptan como válidas rogándole el envío de las galeradas oportunamente.

El 8 de julio de 1961, el editor José Miracle envió una instancia informando del cumplimiento de las últimas supresiones requeridas, en la que expone:

Que teniendo autorizada la obra de Sebastián Juan Arbó, titulada L’HORA NEGRA, según expediente núm. 5745-60 y oficio de fecha 23 de noviembre de 1960, indicando lo señalado en las páginas 30, 39, 58, 76, 95, 96, y 110, se acompañan al presente escrito dos ejemplares de las galeradas impresas núms. 16, 20, 30, 39, 49, y 58, con dichas supresiones ya efectuadas<sup>24</sup>, y con el debido respeto a V.I.

SUPLICA: Le sea extendida la tarjeta de autorización definitiva.

Otra nota manuscrita informa de que se han efectuado las tachaduras señaladas y que se autoriza el 10 de julio de 1961. Hay también una segunda instancia de Miracle solicitando la autorización de la cubierta y contracubierta del libro, que le es concedida de inmediato. El tipo de supresiones hacen referencia

---

<sup>22</sup> Esta copia tampoco se conserva.

<sup>23</sup> Junto a esta carta se encuentran grapadas las páginas mecanoscritas y unas hojas más pequeñas con las correcciones enviadas por la editorial.

<sup>24</sup> Esta galerada no se encuentra ni junto al informe, ni junto a la instancia.





básicamente a dos aspectos: el primero es el contenido sexual “explícito”; el segundo, las referencias a Dios. Véanse como ejemplos estos dos fragmentos suprimidos<sup>25</sup>:

El fet d’esperar-me a la meva habitació, extesa sobre el llit en camisa, diu amb bastanta claredat els progressos que havia fet en camí de demanar-ho sense embuts.

Jo vaig acostar-ne-li. Ella somreia, ja excitada, pensant en la festa; la vaig pendre als meus braços (era menuda) i me la vaig posar sobre els múscles. [Página 76 del mecanoscrito.]

Quan era infant, un día vai somniar en Dèu. Tenia l’aspecte d’un bon home. Jo l’agafava de la mà i jugàvem; la meva mare, asseguda a l’ombra ens mirava i se’n reia. Ell tenia un aspecte de captaire, però semblava un bon home. Em pujà a les seves espatlles: feu com si saltés i em deixà caure des de dalt. Ell se’n reia, però vaig anar-me’n amb la meva mare i no vaig voler jugar més. [Página 96 del mecanoscrito.]

Curiosamente, la edición en castellano del mismo año, publicada por Planeta, y que es claramente deudora de la precedente edición en catalán, recibe la aprobación de la censura sin objeción alguna<sup>26</sup>. En el informe, el lector número 7 anota el antecedente de la autorización de la edición fantasma de 1959 sin percatarse de que en realidad hay otra posterior que sí que había presentado problemas de censura. Las galeradas no tienen ningún tipo de marca y simplemente escribe en el informe:

Obra autorizada con anterioridad. Se trata de una serie de pequeños soliloquios del autor, en tono satírico, en los que se hacen observaciones y comentarios sobre diversos temas de nuestro tiempo. Nada nuevo que haga variar el anterior criterio permisivo.

PUEDE AUTORIZARSE

---

25 Al igual que el resto de documentos, los mecanoscritos también se transcriben de manera absolutamente literal.

26 Exp.: 694-61. AGA.



Este trato desigual a las ediciones en catalán y en castellano muestra dos cosas: por un lado, una actitud mucho más precavida y exigente por parte del organismo censor hacia todo aquello que estuviera escrito en una lengua diferente a la castellana; por otro, la desidia de los lectores ante obras previamente publicadas y aprobadas, a las que no prestaban la más mínima atención, como en este caso, aunque cambiaran sustancialmente.

Finalmente, en 1966, dentro de la *Obra Catalana Completa* editada por Sergi Beser en Edicions 62, apareció publicada la versión de 1935, aunque sin indicación explícita y solo con algunos cambios mínimos de tipo léxico y ortotipográfico. Por lo tanto, y a pesar de la opinión del autor, la versión de 1935 pasaba por censura treinta años después<sup>27</sup>.

El lector 17 autorizó su publicación con supresiones y expuso en su informe:

“Horas en blanco”. El protagonista de este cuento es un loco que piensa. Desde la cárcel escribe una especie de memorias con brutal sinceridad. Critica todo lo que no le gusta de la vida. El final, en que evoca a su hijita, es precioso.

[...] Ambas novelas [junto con *L'inútil combat*] son extrañas, muy duras, pesimistas, hueras de esperanza. No obstante pueden publicarse si se hacen pequeñas tachaduras, por descaradamente inmorales o antibíblicas, en las páginas 370, 374, 377, 378, 380; [...]

En las páginas indicadas por el censor no hay ningún tipo de marca en las galeradas adjuntas. Esta apreciación coincide, a su vez, con dos notas manuscritas sobre el informe. La primera, de 26 de noviembre de 1965, en que “El L.N.G. propone solo las tachaduras 377, 378, 384 y 434”, lo que supone una drástica reducción de las supresiones exigidas; pero la segunda, del 30 del mismo mes y año, propugna su “Autorización sin tachaduras”, tras la preceptiva “Consulta [al] Asesor Religioso”.

Así pues, al final, *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig* pasó la censura sin ningún tipo de modificación en 1966 en su versión catalana de 1935, una versión con un tono seguramente más condenable por el criterio censor franquista que ninguna otra versión. No deja de ser paradójico, pues, la

---

<sup>27</sup> Exp.: 8429-65. AGA.



suspensión de la edición argentina de 1955 y las reticencias mostradas hacia la versión catalana de 1961.

### *CAMINS DE NIT / CAMINOS DE NOCHE*

La última novela de Arbó de los años treinta, y la última obra que publicó antes de la guerra con continuidad posterior, fue *Camins de nit*. Con esta novela Arbó volvió a los paisajes del delta del Ebro y a su gente y tradiciones. También recuperó la novela de concepción ochocentista, utilizando la tercera persona y el narrador omnisciente. Se trata de una obra extensa, con gran número de personajes y varias tramas entrelazadas. La principal novedad de esta novela es que, dentro de la temática general de fatalidad y marginalidad de sus protagonistas, en este caso se vislumbra una cierta esperanza, un cierto optimismo respecto a la absoluta fatalidad de las circunstancias.

*Camins de nit* es una novela importante y peculiar a la vez. Es importante porque fue su carta de presentación a la literatura castellana antes del desenlace de la Guerra Civil. Ya en 1937 apareció en la editorial Luis Miracle la primera obra de Arbó en castellano, precisamente traducida por su amigo y poeta Félix Ros<sup>28</sup>. Es también importante porque fue, asimismo, su carta de presentación a la literatura francesa, ya que en 1950 la editorial Albin Michel publicó su primera traducción al francés, *Chemins de la nuit*, en traducción de Jean Viet.

Por otra parte, *Camins de nit* es una novela peculiar dentro de la bibliografía de Arbó, puesto que además de su final “optimista”, es la única obra no traducida directamente por él al castellano en todas sus ediciones. Ya se ha mencionado la traducción de Félix Ros de 1937, pero además hubo otra traducción alógrafa al castellano a cargo de Fernando Gutiérrez, publicada originalmente en 1955 y posteriormente reeditada en 1962 y 1973. Abundando más, estas dos traducciones muestran una serie de cambios que van más allá del trabajo habitual de un traductor alógrafo y que se parecen bastante al proceso de mejora y reelaboración continua que ejercitaba Arbó, lo que nos lleva a pensar que dichas traducciones se realizaron sobre un original catalán previamente revisado por Arbó, versiones que por su parte nunca vieron la luz como tales.

---

28 Félix Ros fue un reconocido poeta y escritor falangista, especialmente durante el primer franquismo.



La primera edición que pasó por censura es la única que consta como directamente autotraducida por Arbó, que es la versión castellana de 1947 publicada por el combativo Janés. El expediente de censura<sup>29</sup> vuelve a mostrar precisamente ese carácter rebelde de su editor. Constan dos informes. El primero, fechado en el registro el 1 de mayo de 1947, fue a parar a las manos del lector 19, quien en su informe detecta problemas con la “moral”, tal como él mismo detalla. Estos problemas comportan una serie de supresiones que, como en los casos anteriores, hacen referencia a la mención explícita de Dios y a varias escenas consideradas como excesivamente “sexuales”:

Es una novela interesante con algunos momentos inmorales de acción y descripción en las páginas marcadas. Hay un excesivo abuso de la palabra puta (p....) pp. 31, 253, 257, 258, 259 y 270 y frases demasiado plebeyas: “mal que le pese al propio Dios” (p. 249) o “que no te valdrá ni Dios!” (271). El argumento es la vida de un pueblo en dos generaciones. No obstante la descripción de una semana Santa(1), la novela es de gran paganismo.<sup>30</sup>

(1) Precisamente en plena Semana Santa se desarrolla una escena de amor inmoral, con una mujer que puede considerarse casada, pues no sabe que su marido ha muerto.

Junto a este informe hay otro de un nuevo lector, Pedro Muñoz, con fecha de 10 de mayo de 1947. Aunque no hay constancia documental, parece muy probable que Janés volviera a rebelarse contra la censura, tal como hemos visto para el caso de *Terres de l'Ebre*, y que argumentara para no llevar a cabo las supresiones indicadas. Sin embargo, Muñoz no hace otra cosa que ratificar las indicaciones del primer lector: “Creo que deben suprimirse los párrafos y palabras inmorales o groseras de las páginas señaladas por el anterior Lector”.

El Director General de Propaganda comunicó directamente a Janés la ratificación de la decisión tomada diez días después de este segundo informe, el 20 de mayo de 1947:

Esta Dirección General a propuesta del servicio correspondiente, ha resuelto: trasladarle el referido texto, para que suprima lo indicado en las páginas 31-58-145-148-162-223-249-253-257-258-259-270-271.

---

29 Exp.: 1722-47. AGA.

30 Esta última frase está subrayada con un lápiz de color rojo.



Una vez así realizado a petición propia y previa la presentación de las galeradas con las supresiones hechas, se procederá por esta Dirección a extender la tarjeta de autorización definitiva.

No fue hasta finales de enero del año siguiente cuando Janés envió el original “corregido” para que fuera revisado por censura. No obstante, en el original presentado no se realizaron en su totalidad las supresiones requeridas. La sorpresa de la institución no debió de ser muy grande, teniendo en cuenta los antecedentes del editor. No obstante, el Director General de Propaganda le devolvió el original junto a una carta, fechada el 25 de febrero, en la que se le indicaba que no había hecho caso de las instrucciones recibidas:

Vista su instancia de fecha 30 de Enero ppdo. a la que se adjuntaba original de la obra titulada “CAMINOS DE NOCHE”, de S. Juan Arbó<sup>31</sup>, para que fueran comprobadas algunas supresiones que en dicha obra fueron hechas según oficio de esta Dirección General de fecha 20 de Mayo de 1.947, cumplime devolver dicho original en el cual no han sido cumplidas las indicaciones del referido oficio.

De esta carta se derivó un tercer informe del mismo lector que el del informe anterior, Pedro Muñoz, fechado el 19 de abril de 1948, en el que se anotaba: “No se han hecho las tachaduras, tal como se habían indicado en el texto original de las páginas 74-181-267-304 del nuevo texto”. No obstante, una nota manuscrita del 26 del mismo mes y año apunta: “Según manifestación oral del censor eclesiástico D. Pedro Muñoz, sería suficiente con imponer una sanción para evitar la repetición, y autorizar la obra con carácter de tolerada y si piden nueva edición que hagan las tachaduras indicadas”.

Así pues, Janés y Arbó se salieron parcialmente con la suya y publicaron la novela sin suprimir aquello que consideraban llanamente insuprimible. Eso sí, a Janés le costó una multa y a la obra una calificación de “autorizada con el carácter de tolerada”, que seguramente no merecía.

En 1954, Arbó volvió a publicar la novela, en esta ocasión en catalán y con la editorial Selecta. Josep Miracle, en nombre de la editorial, presentó la obra

---

31 Esta instancia está extraviada.



para su autorización el 23 de febrero de 1954<sup>32</sup>. Además, justo un día después, Arbó envió una carta personal y manuscrita directamente a Joaquín Úbeda, jefe de la sección de censura de publicaciones. En esta carta, Arbó acentúa el hecho de que la novela ya había sido publicada y aprobada por la censura, lo que debería agilizar los trámites para su nueva aprobación; asimismo, presiona a Úbeda con la inminencia de la fiesta del libro, que iba a celebrarse justo un mes después, y la importancia comercial de tenerlo en el mercado en dicha fecha:

Mi distinguido amigo: Recibí su [ilegible] carta del 12 de Diciembre. Como debía molestarle de nuevo por otro libro, demoré un tanto la respuesta, hasta el envío de éste. Hoy lo hago, pues en primer lugar, quiero darle las gracias por la rapidez y eficacia en la resolución sobre mi libro “María Molinari”; en segundo lugar, para suplicarle la misma eficacia y rapidez en la resolución sobre mi nuevo –mi viejo– libro.

Se trata esta vez de una nueva edición en catalán de mi libro “Caminos de noche”, que supongo ya en la Censura, enviado por la casa editora.

No creo que esta vez se ofrezca la menor dificultad. “Caminos de noche”, en efecto, fué publicada por Janés, en edición castellana y aprobada por la censura. La fecha debía de ser por los alrededores de diciembre de 1947.

Esta versión catalana ha sido hecha sobre aquella versión; no obstante, como he introducido alguna pequeña modificación, me ha parecido que era mejor volverlo a mandar a la Censura. La modificaciones no atañen para nada el fondo de la obra; en la forma, creo bien que he eliminado algunas asperezas; no obstante, si a usted le parece, se puede hacer una nueva lectura, para mayor tranquilidad de todos.

Lo que desearía, sobre todo, es que lo hagan con la mayor urgencia, pues la estamos componiendo, y tanto el editor, como yo, tenemos el mayor interés en que salga para la fiesta del libro.

En el informe del lector 17, de 12 de marzo, se da cuenta del antecedente de 1947 y de su autorización con carácter de tolerada. Una vez más, el lector encuentra problemas de carácter “moral” que comportan diversas supresiones (páginas 20, 57, 60, 83, 184, 190, 286 y 287) y que le hacen concluir:

---

32 Exp.: 1321-54. AGA.



Novela de ambiente rural, escrita en catalán. Su acción tiene lugar en la comarca de Tortosa. Está narrada en un lenguaje crudo y sus temas son en extremo dramáticos, y algunos inmorales. Suprimidos los párrafos que se indican, puede tolerarse su publicación.

Visto el informe, y seguramente con la influencia de la carta anterior que Arbó envió a Joaquín Úbeda, se volvió a revisar la obra por parte de otro lector<sup>33</sup>. Esta revisión comportó un nuevo informe, del 1 de abril, en el que, aunque se limitaba el número de supresiones, se confirmaron los problemas observados en el primer informe:

Obra de extraordinario valor literario. Hay un momento de la novela que pudiera interpretarse como inmoral, pues no parece que la protagonista, enamorada de un hombre y, al parecer, dispuesta a casarse con él, sepa que su marido (pues estaba casada) ha muerto ya. Luego la cosa se arregla. No obstante, el lector opina que deben suprimirse los pasajes tachados con rojo en las págs. 83, 184, 190-91, 247, 286, 287. Son escenas excesivamente crudas y, a juicio del lector, la novela no pierde nada con su supresión. Por lo demás, la obra tiene una fuerza dramática y emocional extraordinaria, y el lector opina que puede autorizarse.

A expensas de los dos informes, el 6 de abril Joaquín Úbeda contestaba a Arbó con una carta mecanoscrita estándar en la que le informaba de la resolución tomada:

En relación con su carta de fecha 24 último, me complace comunicarle, respecto de su nueva versión de la obra en catalán titulada “CAMINS DE NIT”, que bajo expediente n° 1321-54 ha sido resuelta con la imposición de unas correcciones señaladas en el texto con fecha 2 del corriente.

No tarda ni un día Arbó en insistir a Úbeda en la imperiosidad de la aprobación de la novela para que pudiera aparecer antes del 23 de abril. No es

---

<sup>33</sup> En este caso, el lector también tiene el número 17, pero la caligrafía de uno y otro informe demuestra que se trata de dos personas diferentes.



menos destacado su manifiesto descontento con las supresiones requeridas. En sus palabras se afea a la institución el hecho de que se diera el permiso pertinente a la versión anterior en castellano y que la nueva, en catalán, vuelva a requerir supresiones. No obstante, Arbó es consciente de su posición de debilidad y de la celeridad imperiosa que precisa la publicación de la novela, lo que comporta que envíe las modificaciones solicitadas. Y escribe el 6 de abril lo siguiente:

Ayer en la editorial me entregaron el original de mi obra “Camins de nit”, que acababa de llegar de la censura.

Me extrañó, y me disgustó en gran manera –debo confesárselo– ver las tachaduras con que venía la obra; primero, por lo difícil que es arreglarlo a base de las supresiones señaladas, en segundo lugar, por tratarse, como le dije, de una reedición.

Esta obra, en efecto, fué ya sometida a la censura y aprobada, según el texto que mandé, y publicada por Janés en su colección “El Manantial que no cesa”. Actualmente esta edición está también agotada, lo que quiere decir que se han vendido millones de ejemplares en España y en la América española. A pesar de ello, no se que se haya producido ninguna protesta, en que se me haya dirigido el menor reproche en ninguna de las críticas hechas al libro.

Ayer escribí al Señor Director explicándole el hecho, y suplicándole que hablara con Vd. para ver de arreglarlo sin las supresiones señaladas; primero, por ser como se ha dicho de difícil arreglo, y también por parecerme poco natural que salga la obra diferente a cada nueva edición.

Le ofrecí al Sr. Director, y le rogué que lo dijera a Vd., suavizar en lo posible las palabras y frases más crudas en los trozos censurados. Después pensé que era mejor hacerlo ya en seguida, para que Vd. los pudiera ver, y para mayor tranquilidad de todos.

Así, pues, le acompañó las páginas que vinieron con tachaduras; he señalado en ellas todo el fragmento censurado, y he indicado, sobre los mismos, las modificaciones que he introducido<sup>34</sup>. No dudo de que, tal como han quedado, no pueden ofender a la conciencia –o al sentimiento– más exigente, y no dudo que Vd. lo verá así.

---

34 Junto a la carta se encuentran las hoja mecanoscritas con indicación de lo que se ha tachado y con la solución propuesta por Arbó.





Sobre todo esto, le quisiera pedir un último favor, y ruego me perdone que abuse de este modo de su amabilidad. Le agradecería mucho que, una vez examinado, y dado que le parezcan bien las modificaciones –cosa que no dudo– tuviera Vd. la amabilidad de comunicarmelo en seguida por telegrama, o bien, como lo hizo la otra vez, por medio de la Delegación de aquí, si la cosa le es más fácil. Yo me pondré, para ello, en comunicación con don Demetrio Ramos. No sabe cuanto se lo agradecería, pues tenemos la obra compuesta, a punto de tirar, para sacarla para la Fiesta del Libro. Si pasara esta semana, no tendrían ya tiempo.

El día 10 del mismo mes, Arbó insiste tras percatarse de que el procedimiento seguido no era el establecido. En la nueva misiva, Arbó vuelve a mandar las correcciones por duplicado y en galeradas, siguiendo el cauce reglamentario. Aprovecha la ocasión para rebajar el posible enfado de Úbeda por tanta insistencia y exigencias, no sin dejar de recordarle que la resolución apremiaba por la inmediatez de la fiesta del libro.

Mi buen amigo Malagalada me ha comunicado esta mañana el resultado de su conferencia con Vd. Me ha dicho que era absolutamente necesario que mandara por duplicado las pruebas de mi obra, con las modificaciones que practiqué.

He hecho tirar por duplicado las páginas correspondientes; lo he hecho en seguida, y le escribo y se las remito urgentemente, con la esperanza – cada vez más débil, es cierto – de que podemos aún sacar la obra para la fiesta del libro.<sup>35</sup>

Quiero, a parte de esto, hablarle de algo, que me preocupa en gran manera, y mucho más desde luego que la aprobación de la obra. A través de las palabras de Malagalada me ha parecido, en efecto, adivinar que Vd. se ha sentido ofendido conmigo por algo que le dije en mi carta. Estoy verdaderamente desolado de que Vd. haya podido interpretar en este sentido alguna frase de mi carta, de que se haya podido sentir Vd. no ya ofendido, sino ni siquiera disgustado por alguna de las cosas que escribí en ella. No sabe Vd. cuanto me ha preocupado y lo que me ha hecho cavilar sobre el texto de mi carta, que ya no recuerdo.

---

35 Junto a la carta se adjuntan las páginas de las galeradas con la indicación de lo que la censura había suprimido y el cambio introducido.



Le suplico, y lo hago sinceramente, que si en ella había algo, no ya ofensivo, que no lo puedo creer, sino ni siquiera que pudiera desagradarle, lo dé Vd. por no escrito. Atribuyalo Vd., se lo ruego, al nerviosismo de estos días y a este constante ajeteo para ver de sacar la obra con tiempo. Sé muy bien las responsabilidades de su cargo, y tampoco ignoro las muchas y diversas dificultades con que debe Vd. de enfrentarse a diario. Además, tal cosa sería en mi (ilegible), olvido de los favores que tengo de Vd. recibidos, y entre ellos, el mayor, que fué la aprobación del “Verdaguer”, y la comunicación en seguida por teletipo a través de esta Delegación. Estas son cosas que no se olvidan. Por esto, esta vez fué grande mi sorpresa cuando vi que no se me decía nada. Le ruego, se lo repito, que si puse algo desagradable, me excuse Vd. de ello, en la seguridad de que no estaba en mi ánimo –¡y de qué manera!– tal intención.

Le ruego haga examinar las páginas que le acompaño, ya impresas con las modificaciones. Si puede aprobarlas en seguida tal como están nos haría un inmenso favor, pues así que recibamos el aviso, procederemos al tiraje. Para esto, se ha dado orden al representante del Editor, Sr. Gómez (me parece que es éste el nombre) que vaya a esa Censura el lunes a primera hora.

En las modificaciones he mirado sobre todo, a que la narración no quedase rota, a que no se notasen saltos, como ocurría con las supresiones. En todos los pasajes he hecho las modificaciones de manera, que el texto, no pueda escandalizar, y ni siquiera desagradar a nadie.

Sólo en la primera tachadura (pág. 30-31) notarán tal vez que lo he cambiado poco. Todo el capítulo está compuesto, en efecto, para hacer destacar el contraste, en el alma del protagonista, entre la ilusión acariciada por él y la cruda realidad. Atenuar esta realidad es quitarle fuerza a este contraste y hacer perder carácter al heroe. Este ha sido el motivo de que haya corregido sólo algunas expresiones más duras. Estoy seguro que el lector no se dio cuenta de esto. Tampoco la escena queda, a mi entender muy dura; en el mismo “Quijote” la encontraríamos mucho más fuerte, y puestos también allí con el mismo sentido (salvando, naturalmente, las distancias).

No le digo más. Le suplico sólo por última vez, haga lo que pueda para que quede así, para hacernoslo saber en seguida. Y más encarecidamente aún, le suplico –se lo repito– me perdone de lo que



pudo haber en mi carta de dureza involuntaria con respecto a Vd.  
Tenga la seguridad de que no estuvo en mi intención ofenderle.

Como puede apreciarse, aunque Arbó se adapta a los cauces legales y a las “recomendaciones” censoras, insiste en no modificar uno de los fragmentos. Estos principios condicionan la respuesta de Úbeda, que vuelve a escribirle una carta mecanografiada totalmente aséptica, que contrasta con las cartas personales y manuscritas de su interlocutor. La distancia que establece uno y otro interlocutor resulta muy notoria. Así el 13 de abril, le escribe lo siguiente:

En relación con su carta del 10 del corriente, y recibidas las galeradas de su obra “CAMINS DE NIT”, Exp. 1321-54, con las modificaciones que ha introducido, debo comunicarle, confirmando la conferencia telefónica que esta misma mañana se ha tenido con nuestra Delegación Provincial en Barcelona, que son aceptadas dichas modificaciones, a excepción de las páginas 30 y 31, que deberá usted realizar las tachaduras impuestas por esta Dirección en las referidas páginas.

Debe por consiguiente, para formalizar los trámites, remitir al Servicio la correspondiente instancia y las galeradas en las que se hayan realizado las tachaduras marcadas, para su comprobación, pudiendo, si lo desea, hacer la tirada de la obra, siempre y cuando sean cumplimentadas nuestras indicaciones, ya que por una especial tolerancia y en atención a la urgencia con que desea Vd. publicar su obra, estos requisitos son llevados hasta ahora de forma no reglamentaria.

Otra carta sin efecto y un esfuerzo más en balde: la censura es implacable y Arbó debe aplicar todas las supresiones indicadas, independientemente de las razones literarias y las prisas que pueda esgrimir.

Arbó, que ya ve en la fiesta del libro una fecha prácticamente inalcanzable, insiste al día siguiente, 14 de abril, en su tesis de no suprimir el fragmento en cuestión y propone una modificación que se corresponde absolutamente con la edición previa en castellano. Arbó quiere dejar en evidencia la incongruencia censora de permitir algunos fragmentos en una obra anterior y no hacerlo posteriormente, solo por el mero hecho de que está escrito en otra lengua. Cabe



destacar que esta carta la escribe cuando todavía no ha recibido la notificación de Úbeda.

Ante todo, debo darle las gracias por su interés en aprobar las modificaciones, y en comunicármelo enseguida por el amigo Malagalada. ¡Lástima que no se incluyeran todas! No obstante, fué un poco culpa mía, pues me descuidé de introducir en el fragmento correspondiente a las páginas 30 y 31 las modificaciones que tenía señaladas.

Perdóneme que insista sobre este fragmento. Ustedes propusieron la supresión del trozo censurado. El que ha leído la obra no se ha dado cuenta de la grave interrupción que significa; si lee atentamente verá que en seguida después se hace alusión a los hechos indicados en este trozo y que el lector ha de sentirse forzosamente desorientado; además, aparte del aspecto moral (que queda subsanado, como verá) se suprime un trozo de valor puramente literario, y para mí, estimable. A mí no me pesa suprimir trozos que afectan al aspecto moral; en cambio, suprimir los que afectan al aspecto literario de la obra, me produce casi un dolor físico. Trabajo mis obras demasiado honestamente, con demasiada sinceridad para que no sea así.

Le remito dos copias de este trozo tal como queda ahora, después de las modificaciones que he introducido.

Al lado de éstos –y le ruego me perdone esta molestia– me permito mandarle (aunque no creo que haga falta) el trozo correspondiente, en la edición castellana (página 181), a fin de que pueda Vd. mismo hacerse cargo de los hechos. He visto, de paso, que la Censura, ya entonces me suprimió unas líneas, líneas que yo no suprimí, por no figurar así en la edición catalana que me sirvió de pauta.

En esta página, lo puesto entre rayas al lápiz, señala el trozo suprimido por Vdes.; en los márgenes, escrito a mano, está lo que me suprimió entonces la Censura; lo señalado al lápiz con rayas oblicuas es lo que he suprimido yo ahora. El texto castellano, tal como queda, corresponde exactamente al texto catalán que le acompaño.

Vd. mismo podrá comprobar, me parece, que, con esto, el texto queda limpio de toda dureza e inofensivo. En cambio, se salva esta escena, en que el protagonista, despertando de su sueño, oye los sonos del





acordeón, las canciones cantadas en el piso inferior, escena, que, a parte de la belleza que tiene en sí, prepara el episodio de después, en la posada, –y la justifica–, con la tristeza que acomete al protagonista.

No dudo que lo verán Vdes. así y me aprobarán el fragmento tal como lo he dejado.

Le ruego me perdone de tantas molestias (Vd. ya sabe lo que es un autor con respecto a su obra y me comprenderá), y le repito mis gracias por el interés que ha mostrado. Como último favor, sería Vd. tan amable, si le parece bien la modificación, como espero, de avisarme otra vez por el amigo Malagalada? Hemos empezado el tiraje de las partes aprobadas, y tal vez estaríamos aun [*sic*] a tiempo para sacarla por la fiesta.

Cuando finalmente recibe la carta de Úbeda, Arbó vuelve a coger la pluma y, el 18 de abril, le remite una nueva carta a Úbeda. En este caso la epístola insiste en suplicarle una vez más que acepten su última modificación y se pueda así, por fin, tirar la obra.

Esta carta de Vd. se ha cruzado con la que le escribí yo anteayer con la última modificación. Como Vd. verá, en esta modificación –como le digo en mi carta– he hecho sólo lo que hice en todas las otras tachaduras, y que en ésta se me olvidó: soldar sólo la fisura que dejaba el texto suprimido, quitando lo que he creído que debía quitar. No dudo que le parecerá a Vd. bien y me enviará la autorización definitiva.

Como he recibido su carta hoy domingo, no he podido hablar con los editores. No sabía, por ello contestar a lo que me dice Vd. de la instancia y las galeradas. La obra no se mandó en galeradas, sino en copias mecanografiadas, y sobre ellos fué establecida la censura. Yo le mande las modificaciones ya en compaginadas y por duplicado, y creía que con esto bastaba. El martes, que estarán en el despacho, pasaré su carta al editor, para que hagan lo que Vd. dice, pues seguramente ellos sabrán de qué se trata.

De todos modos, puede Vd. tener la seguridad de que no se tirara la obra –en lo que atañe, naturalmente, a la modificación citada– antes de recibir la conformidad de Vd.



No me queda sino darle las gracias por la especial atención que ha tenido conmigo, y suplicarle una vez aún, acabe con la última aprobación, la obra empezada, a fin de que podamos ya terminar con el tiraje.

Le repito también la seguridad de que no se hará nada que no vaya de acuerdo con sus indicaciones; a este respecto, puede estar tranquilo, y le saludo, como siempre, muy afmo y amigo.

Arbó es incansable y, una vez perdido definitivamente el tren de la fiesta del libro, decide curarse en salud. Las últimas instrucciones que le remiten son a través de un intermediario, por lo que decide insistir sobre la idoneidad de las últimas modificaciones realizadas para que, de una vez por todas, no haya más obstáculos a su publicación.

Ante todo, le doy las gracias una vez más por el interés que ha mostrado –y también por la paciencia– con mi asunto. Espero que ésta será la última carta, hasta la nueva obra, que confío irá mejor.

El amigo Malagalada me comunicó, en efecto, lo que Vd. le dijo sobre la última tachadura. No obstante, como no estaba muy seguro sobre la exactitud de sus indicaciones, y como por otra parte hacíamos ya tarde para la fiesta del libro, he preferido, antes de proceder al tiraje, mandarle a Vd. las modificaciones, para que vea si están conformes con lo que Vd. indicó. De este modo, estaremos todos más tranquilos.

Según el amigo Malagalada debía hacer dos modificaciones: la primera suprimir la frase “la tenía sobre las rodillas”; la otra borrar otra frase “estaba al lado de él en el lecho”. Esto es, cuando menos, lo que entendí.

Estas dos supresiones han sido hechas, y le acompaño las páginas corregidas así, por duplicado; en ellas he señalado con una cruz los lugares donde he hecho las modificaciones, para que puedan comprobarlo fácilmente. Podrán ver también que he corregido otra frase un poco más adelante (pág. 31), que Vdes. no me habían señalado; es decir que he hecho más de lo que pedían.

Le agradeceré me diga, a la mayor brevedad, si ahora está conforme todo, para proceder al tiraje definitivo.



He dicho a los Editores lo que Vd. me escribió sobre la necesidad de mandar galeradas dobles de todas las páginas corregidas. Lo harán en seguida y se lo mandarán con la (ilegible) correspondiente.

Con gracias por todo, y con mis excusas por tanta molestia, me repito de Vd. muy afmo. y amigo.

Finalmente, el 23 de abril, precisamente el día de la fiesta del libro, Joaquín Úbeda remite la carta de confirmación en la que se muestra conforme con las modificaciones efectuadas y autoriza la edición. Esta autorización también aparece anotada en el informe en la misma fecha.

Recibo su carta de fecha 21 con las galeradas definitivas de las páginas 30-31 de la obra “CAMINS DE NIT”, Expediente 1321-54 a las cuales se dá la conformidad. Puede Vd. por consiguiente hacer la tirada de la obra en esta forma, correspondiente a las modificaciones citadas y a las ya remitidas anteriormente que igualmente le fueron aceptadas.

Por consiguiente, no es necesario que envíen nuevas galeradas, pues que éstas han sido ya unidas al expediente, pero sí le recuerdo el cumplimiento del envío de la instancia que debieron acompañarlas y que deberá Vd. siempre enviar para que dichas galeradas se las dé el carácter oficial que requieren.

No solo Arbó muestra su agradecimiento a Úbeda, sino que Miracle, en nombre de Editorial Selecta, también se ve en la obligación de demostrarle su aprecio. Tal muestra de gratitud debe entenderse como mera cortesía y con el objetivo de mantener una buena relación con la autoridad, especialmente si tenemos en cuenta que la falta de agilidad censora había impedido la publicación de *Camins de nit* en una fecha tan comercialmente señalada como la fiesta del libro. Y así escribe el 30 de abril:

Nuestro común amigo Sebastián Juan Arbó nos ha hecho entrega de la carta de Vd. le dirigiera en 23 de los corrientes notificándole la aceptación de las modificaciones introducidas en su obra “Camins de nit” y autorizando su tirada, pero advirtiéndole la necesidad de cursar la debida instancia para cumplir con los requisitos legales.



Con esta misma fecha traslado a nuestro representante en Madrid, Sr. Julián Gómez, la referida instancia para su presentación, y al comunicarle el cumplimiento de este extremo, me es grato darle las más expresivas gracias por el interés que se ha tomado en el asunto.

Asimismo, tal como Úbeda indica en su carta, la editorial remite el mismo día 30 de abril la instancia solicitada para poder tener todos los papeles en regla y aprobados oficialmente:

EXPONE: Que habiendo recibido indicación de esa digna Dirección General de suprimir lo señalado en las páginas 83, 184, 190, 191, 247, 286 y 287 de la obra de Sebastián Juan Arbó “CAMINS DE NIT” (expte. 1321-54), se acompañan al presente escrito dos ejemplares de las galeradas impresas con las enmiendas efectuadas<sup>36</sup> y con el debido respeto a V.I.

SUPLICA: Le sea extendida la tarjeta de autorización definitiva de la referida obra.

Unos meses después, el 18 de diciembre de 1954, Alfonso Noguer, en nombre de su editorial, presentó a censura la traducción española, *Caminos de noche*, de Fernando Gutiérrez<sup>37</sup>.

Con el antecedente de la versión catalana todavía muy fresco, Arbó se apresura a escribir una nueva carta a Joaquín Úbeda tres días después, el 21 del mismo mes y año. Esta carta pretendía remarcar que en su día se había modificado todo lo requerido en la versión catalana y que, en este caso, la versión española se correspondía fielmente a la versión ya sancionada. Por lo tanto, Arbó intentaba adelantarse a posibles problemas venideros subrayando que el texto no era nuevo ni contenía información adicional.

Supongo ya en poder de la Censura las galeradas de mi obra “Caminos de noche”, en su última edición, enviadas por Editorial Noguer.

---

<sup>36</sup> Esta galerada no se adjuntó, siguiendo las directrices expuestas en la última carta de Joaquín Úbeda.

<sup>37</sup> Se trata del exp.: 7535-54.





Esta versión castellana responde exactamente a la catalana, aprobada por esta Censura en 23 de abril del presente año (Exp. 1321-54). Las modificaciones señaladas allá por Vdes. han sido introducidas exactamente igual aquí, lo cual pueden comprobar fácilmente.

Espero que esto les facilitará el trabajo, y podrán aprobarla rápidamente. Se lo agradeceré.

La carta surtió su efecto, ya que, además de anotar el antecedente de la versión catalana, en el expediente se añadió una nota manuscrita, fechada el 12 de enero de 1955, en la que se indica que se debe “Comprobar si en la autorización se ordenó suprimir o cancelar las tachaduras y caso de persistir si figuran en la presente edición”. Así pues, el informe de lector no debía ser una nueva valoración, sino que se debía limitar a la comprobación de que las modificaciones solicitadas se mantenían en la nueva versión. El 1 de febrero de 1955, el lector número 7 fue solícito e hizo simplemente lo que se le pedía: “La versión castellana de esta novela parece adaptarse en general a la edición catalana, autorizada previamente, por lo que puede autorizarse”. Por lo tanto, la autorización llegó sin dilación el 2 de febrero de 1955. Y a partir de esta, el resto de reediciones en castellano, procedentes de esta versión (publicadas por Vergara en 1962 y por el mismo Noguer en 1973)<sup>38</sup>, se aprobaron solo con la comprobación del presente expediente.

La *Obra Catalana Completa* de 1966 volvía a sacar a la luz la problemática versión catalana de *Camins de nit*<sup>39</sup>. No obstante, con la remisión al expediente de la edición de 1954 y toda su historia, se conformaron para autorizarla sin ningún problema añadido.

## CONCLUSIÓN

Sebastián Juan Arbó tuvo una relación ambivalente con la censura. Sin ser acribillado indiscriminadamente por ella, el autor catalán sí que tuvo sus más y sus menos a la hora de publicar sus obras. Su posición política no tenía que plantearle demasiados problemas *a priori*, aunque al final la censura era igual para todos, a pesar de que hubo autores considerados con más o menos benevolencia.

---

<sup>38</sup> Exp.: 4169-62 y 6831-73, respectivamente. AGA.

<sup>39</sup> Exp.: 8429-65.



Los problemas que detecta la censura en el conjunto de su obra son de carácter básicamente moral, sobre todo en lo que se refiere a escenas con algún tipo de insinuación sexual y a expresiones en las que aparece o se hace referencia a la palabra *Dios*.

La respuesta de Arbó ante las modificaciones exigidas puede observarse desde un doble rasero. Ya que, por una parte, y en general, hace caso de las indicaciones y suprime o modifica los elementos declarados sospechosos por la censura. Y por otra parte, se percibe una clara voluntad de evitar el conflicto con la autoridad, siempre que las tachaduras impuestas no hagan tambalearse la línea general de la obra.

En este sentido, es notoria la autocensura explícita que Arbó se impone siempre que publica una nueva versión de sus obras<sup>40</sup>, ya sea para adaptar aquellos pasajes que podrían traerle problemas con el censor, o bien para equiparar una versión con otra ya aprobada, para así agilizar los trámites y tener sólidos argumentos para que no se le haga modificar su trabajo.

Por otra parte, Arbó presenta cierta resistencia a hacer cambios que él considera fuera de lugar, que nada tienen que ver con los supuestos preceptos ideológicos del régimen. Asimismo, se indigna y presenta batalla con las modificaciones que afectan estructuralmente a la obra. En este sentido, es importante remarcar que la lucha de Arbó es tanto individual como compartida con su editor, especialmente cuando es su belicoso amigo Janés quien le publica.

Finalmente, ni su aceptación general de las recomendaciones censoras, ni su posición política poco conflictiva le libran de ser mirado con lupa cuando sus obras están escritas en catalán. Qué duda cabe que los autores catalanes como él sufrieron el mismo tipo de censura y la misma intransigencia que los autores en castellano. Pero no hay que olvidar que el mero hecho de escribir en catalán ya era un motivo para ser sospechoso de desafección al régimen, y por lo tanto, el lector solía ser más estricto para que no se le pasara nada que se le pudiera imputar en su contra. Arbó, incluso en las circunstancias más favorables, tampoco se libró de una censura más estricta en sus obras en lengua catalana.

La larga historia de las novelas que Arbó escribió por primera vez en los años treinta son un ejemplo más de los vaivenes de la censura, de sus estrecheces

---

40 Sobre la autocensura en los autores de postguerra ha escrito, entre otros, Manuel L. Abellán (1982; 1989).



y sus incongruencias, de las pequeñas y grandes batallas para rescatar palabras y, por qué no, para conseguir una obra literaria decente a pesar de las numerosas trabas impuestas por el poder.



## OBRAS CITADAS

### Obra de Sebastián Juan Arbó

*Tierras del Ebro*. Barcelona, Luis Miracle, 1940.

*La luz escondida*. Barcelona, Iberia, 1943.

*Caminos de noche*. Barcelona, José Janés, 1947.

*Terres de l'Ebre*. Barcelona, Josep Janés, 1947.

*Tierras del Ebro*. Barcelona, Ínsula, 1948.

*Camins de nit*. Barcelona, Selecta, 1954.

*Caminos de noche*. Barcelona, Noguer, 1955. (Trad. de Fernando Gutiérrez.)

*La hora negra*. (*Notas de un estudiante que murió loco*). Buenos Aires, Sudamericana, 1955.

*Terres de l'Ebre*. Barcelona, Selecta, 1955.

*Tierras del Ebro*. Barcelona, Noguer, 1956.

*L'hora negra*. Barcelona, Selecta, 1961.

*La hora negra*. Barcelona, Planeta, 1961.

*Caminos de noche*. Barcelona, Vergara, 1962. (Trad. de Fernando Gutiérrez.)

*Obra Catalana Completa*. Barcelona, Edicions 62, 1966.

*L'inútil combat*. Barcelona, Proa, 1969.

*Tierras del Ebro*. Barcelona, Plaza & Janés, 1971.

*Caminos de noche*. Barcelona, Noguer, 1973. (Trad. de Fernando Gutiérrez.)

*Los hombres de la ciudad*. Barcelona, Planeta, 1982.

### Bibliografía secundaria

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

— (1982): “Censura y autocensura en la producción literaria española”, *Nuevo Hispanismo. Revista Crítica de Literatura y Sociedad*, 1, págs. 169-180.

— (1989): “Apunts sobre la censura literària a Catalunya durant el franquisme”. *Revista de Catalunya*, 27, págs. 123-132.





- BALAGUER, Josep Maria (1991): “Estudi introductorí”, en JUAN ARBÓ, Sebastià, *Hores en blanc*. Barcelona, Edicions 62, págs. 7-31.
- BOUGARDE, Constantino Jaime (1961): “Conversación con el novelista Sebastián Juan Arbó”, *Anales de la Universidad de Chile*, 123, págs. 201-204.
- HURTLEY, Jacqueline (1986): *Josep Janés, el combat per la cultura*. Barcelona, Curial.
- KELLOGG, John Felton (1975): *Aspectos de alienación en la novelística de Sebastián Juan Arbó*. Los Angeles, University of Southern California.
- MENGUAL CATALÀ, Josep (2013): *A dos tintas: Josep Janés, poeta y editor*. Barcelona, Debate.
- MOLAS, Joaquim (1961): “L’hora negra i les altres”. *Serra d’Or*, 11-12, págs. 77-78.
- RAMIS, Josep Miquel (2010a): “Autotraducció i creació literària. El cas de Sebastià Juan Arbó” [en línea]. *Catalonia*, 7. [<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/catalonia7/ramis.pdf>, fecha de acceso: 07/02/2015.]
- (2010b): “Sebastià Juan Arbó, autotraductor”. En Enric GALLÉN, Francisco LAFARGA y Luis PEGENAUTE (eds.): *Traducción y autotraducción entre las literaturas ibéricas*. Berna, Peter Lang, págs. 335-347.
- (2011a): *Autotraducció i Sebastià Juan Arbó. El cas de Terres de l’Ebre*. Tesis. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.
- (2011b): “Traducir bajo control: la versión francesa de *Tino Costa*, de Sebastián Juan Arbó”. En Xosé Manuel DASILVA y Helena TANQUEIRO (eds.): *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, págs. 197-215.
- (2012): “Autotraducció i història d’un text literari. *Hores en blanc. Notes d’un estudiant que va morir boig*, de Sebastià Juan Arbó”. *Revista de Filologia Románica*, 29, 2, págs. 319-335.



Censura teatral y moral  
católica a fines de los  
cincuenta. A propósito de  
*Mon coeur balance*, de  
Michel Duran, traducción  
de Xavier Regàs

Theatre Censorship and Catholic  
Morals in the Late 1950s. On *Mon  
Coeur Balance*, by Michel Duran,  
under Xavier Regàs' Translation

Enric Gallén  
Universitat Pompeu Fabra



**Resumen:** En la escena catalana de finales de los cincuenta se inició una tímida revisión de las normas de censura en relación con el teatro extranjero. La censura autorizó con limitaciones la representación del teatro extranjero en catalán y la incorporación de autores y textos del teatro norteamericano de postguerra. Sin embargo, el respeto a la doctrina moral católica en relación con el matrimonio y sus posibles transgresiones no desapareció de la valoración de los censores. *¿Con cuál se queda Monique?*, la versión de Xavier Regàs de *Mon coeur balance*, de Michel Duran, fue prohibida en dos ocasiones, pese a los esfuerzos del traductor catalán por conseguir su autorización.

**Palabras clave:** Censura, Teatro norteamericano, Escena catalana, Xavier Regàs, Michel Duran, *Mon coeur balance*.

**Abstract:** In the late 1950s, a feeble review of foreign drama censorship norms was accomplished. Foreign drama stages in Catalan, as well as translations of authors and plays from the postwar American drama were authorized by Spanish censorship with some limitations. Nevertheless, the respect to the catholic moral doctrine in relation to marriage and its possible transgressions did not disappear of the censorship assessment. Despite the efforts of Xavier Regàs, *¿Con cuál se queda Monique?* (a version of *Mon coeur balance*, by Michel Duran) was forbidden twice.

**Key Words:** Censorship, American Drama, Catalan scene, Xavier Regàs, Michel Duran, *Mon coeur balance*.



## PRESENTACIÓN

En la segunda mitad de los años cincuenta se apreció en la escena barcelonesa una tímida revisión de los criterios de censura aplicados a la representación del teatro extranjero, el de la inmediata postguerra en particular (Gallén 2013a), sin que por ello llegaran a modificarse substancialmente las normas de censura establecidas en la evaluación de los textos literarios ante cualquier tipo de cuestionamiento o transgresión de la moral católica ortodoxa. Es lo que sucedió con *Mon coeur balance*, una obra de boulevard de Michel Duran, traducida por Xavier Regàs (Gallén 2013b), quien con anterioridad ya había obtenido la aprobación de otra versión suya de un texto del dramaturgo francés (Bricaire)<sup>1</sup>. Aunque en otras ocasiones el autor, traductor y empresario catalán no consiguió convencer a la Censura de la “bondad” moral de las versiones teatrales que sometía a su consideración, pocas veces se mostró tan contrariado como a raíz de la prohibición de la obra de Duran. Le molestó y dolió profundamente e hizo todo lo que estuvo a su alcance para lograr la autorización en un contexto histórico de mutación, el de finales de los cincuenta, cuando un tipo determinado de textos dramáticos surgidos en la postguerra, singularmente de procedencia norteamericana, no toparon con tantas dificultades para su representación, tras el pase inevitable por la evaluación censora con los consabidos cortes y/o tachaduras en la mayoría de los casos.

Con el título de *¿Con cuál se queda Monique?*<sup>2</sup>, la versión de Regàs de *Mon coeur balance* fue sometida a la consideración de la Junta de Censura en dos ocasiones. La primera solicitud, presentada por la compañía de Adolfo Marsillach el 18 de marzo de 1959<sup>3</sup>, fue denegada en términos absolutos, y provocó la

---

1 Se trata de *Bolero*, que se estrenó con éxito en el Teatro Windsor de Barcelona el 13-11-1956 (Gallén 2013b). Sobre Michel Duran, véase Bricaire.

2 Véase una breve exposición del argumento de la obra: Gertrude [Monique, en la versión de Regàs], hija de una pareja divorciada —él, francés; ella, norteamericana— exhibe como su madre un carácter voluble en las cuestiones sentimentales. No sabe con cuál de los dos pretendientes quiere casarse. Uno, Louis [Remi, en la versión de Regàs] es un hombre seguro de sí mismo y dispone de una sólida situación económica; el otro, Stef, es un escritor bohemio, de carácter tímido. Gertrude se casa con Louis, tanto porque Stef cede como porque Remi la convence, y también por ser el firme candidato de Molinier, su padre. El matrimonio mantiene la relación con Stef, puesto que Louis gestiona los negocios que su amigo heredó. Gertrude conoce a André, un amigo de Stef, de quien se enamora súbitamente y con quien está dispuesta a fugarse a Roma. En el último instante Gertrude cambia de parecer y decide trasladarse a América a la quinta boda [o séptima, según uno de los censores] de su madre con el fin de conocer al hijo de su futuro padrastro, de quien se ha quedado prendada tras conocerlo mediante una fotografía.

3 Caja 73/09291. Expediente núm. 0106/59. AGA [Archivo de la Administración General de Alcalá de Henares]





reacción del traductor, que elevó su malestar a José M.<sup>a</sup> Muñoz Fontán, director general de Cinematografía y Teatro del Ministerio de Información y Turismo desde 1956. Tras conocer los motivos opuestos a la representación, Regàs realizó las modificaciones que le fueron sugeridas. En la segunda ocasión, el empresario Joan Brillas Vilà gestionó el 17 de diciembre de 1959<sup>4</sup> el permiso para su representación en el Teatro Alexis de Barcelona, pero una vez más la traducción de Regàs fue rechazada por la Junta de Censura.

### ¿CON CUÁL SE QUEDA *MONIQUE*? ANTE LA CENSURA

Acerquémonos a las consideraciones de los censores de la obra de Michel Duran y analicemos posteriormente la posición de su traductor, Xavier Regàs, y el marco en el que efectuó su reclamación a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, tras pedir el apoyo y la intercesión de Luis Fernández Ardavín, presidente de la Sociedad General de Autores de España (SGAE).

¿Con cuál se queda *Monique*? fue evaluada por tres censores: el primero, Emilio Morales de Acevedo, anotó en el juicio general de su informe (24-3-1959) (Ver doc. N<sup>o</sup> 1)<sup>5</sup> que se trataba “de un picante *vaudeville* francés, sin escándalo de léxico, pero enormemente escandaloso para nuestras costumbres”, que podía representarse solo en régimen de teatro de cámara<sup>6</sup>, mientras que el padre Manuel Villares, el segundo lector-censor que redactó el informe (30-3-1959), se mostró un poco más contemporizador al señalar tan solo un par de tachaduras del acto cuarto, y señalar en el “juicio general” lo siguiente:

Como la mayoría de las comedias francesas, el consabido triángulo matrimonial. Una mujer casada que tiene por confidente al antiguo novio, que después se marcha con otro porque ve en él las cualidades que admiraba en los dos, pero que en el último instante le deja porque no vale la pena de dejarlos para encontrar a los dos en el otro y, que

4 Íbidem. El 17-12-1959, desde la Delegación Provincial de Barcelona del Ministerio de Información y Turismo se envió la instancia y dos ejemplares de la traducción de Regàs al director general de Cinematografía y Teatro. (Sección Cine y Teatro, núm. 3. 214/59) El 19 de diciembre consta el sello fechado en la dirección general de Cinematografía y Teatro y dos días más tarde su entrada en la Sección de Teatro. Expediente núm. 106/59.

5 Véase el Anexo documental, que reproduce íntegramente la totalidad tanto de este fragmento como del resto de fragmentos que se citan en el artículo.

6 Véase la Orden del 25 de mayo de 1955 por la que se reglamentan y protegen las actividades de los Teatros de Cámara o Ensayo y Agrupaciones escénicas de carácter no profesional (BOE, 196, 15-7-1955, págs. 4291- 4292).



por fin, se va a América en busca de una nueva aventura. No hay en la comedia una explícita reprobación de esta conducta, si bien tampoco se aprueba, aunque por el tono general de la obra y las manifestaciones de los personajes hay una indirecta reprobación de la volubilidad de esta mujer. Esto creo que puede salvar un argumento de suyo tan escabroso y poco respetuoso con la institución matrimonial. (Ver doc. n.º2).

Probablemente el “informe moral” del tercer lector, el padre Andrés-Avelino Esteban Romero, decantó definitivamente la balanza a favor de la prohibición de la traducción. Para el censor,

esta comedia se malogra para la autorización en su última mitad —Actos III y IV— y especialmente en su desenlace. Tal como se desarrolla y soluciona queda reducida a una exhibición del mal —en este caso divorcios, enamoramientos y adulterios— sin la más indirecta contrapartida. **Es verdad que no presenta brusquedades de formas; pero la mentalidad que la inspira es ajena por completo al sentido familiar cristiano.** [Los destacados en negrita son míos]. (Ver doc. n.º 3.)

Y concluía: “No es provocativa; pero es destructora de los criterios de respeto al matrimonio, ya que todo esto se mezcla con incidencias y hasta a veces con reacciones de sentido moral. Creo que no procede su autorización en su actual redacción.” El informe lleva la fecha del 8 de abril de 1959, el mismo día en que se firmó también su prohibición. Ante la situación creada, y alertado por Manuel L. Aguado, representante de la compañía de Adolfo Marsillach, el 11 de abril, Regàs decidió recurrir la prohibición<sup>7</sup>.

---

7 “En el Departamento de Censura rechazan la comedia y prohíben su representación, determinación que dan a conocer en oficio que firma el director general de Cinematografía y Teatro. La razón de que hayan empleado bastante más tiempo del corriente en dar a conocer su veredicto es, aparte de haber coincidido la Semana Santa por medio, que todos y cada uno de los miembros del jurado que dictaminan, han leído la comedia —según me dicen— para tratar de salvarla. Contra esta decisión le cabe a Vd. la posibilidad de presentar un recurso de ‘revisión’, una vez que haya eliminado o transformado todo cuanto exista en la comedia, que crea Vd., pueda haber sido la causa de la determinación tomada. La instancia de dicho recurso debe ser dirigida al director general de Cinematografía y Teatro. Si a pesar del recurso la prohibición persistiese, puede aun presentar un último recurso de ‘alzada’. Es muy difícil, así me lo dicen en el Departamento, que los dos recursos fallen, siendo en realidad lo molesto del caso, la serie de trabajos, eliminaciones y transformaciones que hay que realizar para que levanten el veto”. Carta de Manuel L. Aguado a Xavier Regàs. E 140/2. Fondo Xavier Regàs del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (CDMAE) del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. (Ver doc. n.º 5.)



Por otro lado, el 1 de mayo Regàs recibió una carta de Michel Duran, en la que éste se sorprendía de la prohibición: “Ce que vous m’apprenez est alucinant. S’il y a une pièce qui ne représente aucun danger d’ordre moral ou religieux, c’est bien celle ci. *Mon cœur balance* est même représenté en France dans de cercles catholiques”<sup>8</sup>. El 11 de mayo, Regàs dirigió una carta a Luis Fernández Ardavín, presidente de la SGAE, al que pidió que intercediera cerca de José M.<sup>a</sup> Muñoz Fontán, director general de Cinematografía y Teatro. El adaptador catalán se reafirmó en el carácter más bien inocuo del texto:

Puedo asegurarle –querido amigo y Presidente– que la comedia, como decimos en el lenguaje teatral “no tiene nada”. El personaje femenino de la misma está a punto de cometer un adulterio. Pero repetidamente, en el curso del diálogo, se hace constar que el hecho no se ha producido. Al final de la obra, dicho personaje se muestra decidido a huir con el tercero en discordia. Pero en el último momento, lo piensa mejor, y en vez de reunirse con él, toma el avión para hacerlo con su madre, una señora norteamericana, que lleva muchos años separada de su marido. Eso es todo. (Ver doc. n.º 6.)

Regàs hacía constar que el adulterio no llegaba a consumarse, pero no revelaba a Ardavín que el viaje de la protagonista a América obedece a su inesperado interés por un futuro hermanastro al que solo conoce por fotografía.

En última instancia el desconcierto de Regàs a causa de la prohibición respondía a la arbitrariedad de la actuación de la Junta de Censura. La queja se basaba en que su traducción no había recibido el trato dado a otras obras extranjeras de postguerra que habían sido autorizadas, aunque fuera con las debidas e inevitables “reparaciones” del texto original:

Pero si hacemos un poco de memoria y repasamos los títulos que han sido autorizados recientemente, nos daremos cuenta de que la arbitrariedad que me veo obligado a denunciarle, llega a un punto francamente imposible de tolerar. Entre dichos títulos podemos citar *Té y simpatía*, *La gata sobre el tejado de zinc*, *Ejercicio para cinco dedos*, *Panorama desde el puente*, *Réquiem para una mujer*, *Tía Mame* y, sobre

---

8 Carta de Xavier Regàs a Michel Duran. E 140/3 Fondo Xavier Regàs.



todo, *Irma la Dulce*, la cual al incomprensible descoco de su diálogo y situaciones (y digo incomprensible refiriéndome a la situación actual, no porque a mí me lo parezca) une la circunstancia de contener, en su escena final, la irreverencia más subida de tono que, en mi larga vida de aficionado al teatro, me ha sido dable ver en un escenario. Puedo ofrecer, sin el más leve temor a ser desmentido, que sea sometido el caso a la apreciación de esa Presidencia, o de cualquiera de los miembros de la SGAE. Estoy seguro de que, después de leer la comedia prohibida, no vacilarán en reconocer públicamente que, al lado de cualquiera de las que acabo de citar, es casi un espectáculo inocente y, como suele decirse ahora, apto para todos los públicos.

En definitiva, reclamaba:

Pero si entiendo –y tal es el objeto de mi súplica respetuosa– que encaja en la finalidad de la SGAE una gestión oficial conducente a conseguir que la censura que –por las causas que sean y que en este momento no pretendo discutir– estamos obligados a padecer los autores españoles, no pueda tener a mano diferentes varas de medir. O dicho en términos más concretos, que exista un criterio igual para todos, que se nos comuniquen las normas a que obedecen sus decisiones, en uno u otro sentido y, en fin, que sepamos a qué atenernos y que no pueda ocurrirle a otro compañero la triste experiencia que me obliga a molestar hoy su atención.<sup>9</sup>

El presidente hizo el encargo que le pidió Regàs, y escribió el 20 de mayo a José M.<sup>a</sup> Muñoz Fontán. En su respuesta del 4 de junio, el director general de Cinematografía y Teatro ratificó, en primer lugar, la decisión expresada por los “tres informes de la máxima garantía emitidos por personas de probada competencia y no ajenas, por cierto, al estudio llevado a cabo por este Centro con las obras *Té y simpatía*, *La gata sobre el tejado de zinc*, *Ejercicio para cinco dedos*, *Panorama desde el puente*. *Réquiem para una mujer*, *Tía Mame* e *Irma la Dulce*, que el Sr. Regàs cita como demostración evidente de lo que considera injusto trato” (ver doc. n.º 7).

---

9 E 140/5. Copia de la carta que se conserva en el Fondo Xavier Regàs.





En segundo lugar, como respuesta a las supuestas “diferentes varas de medir” que podía haber adoptado la Censura, Muñoz Fontán negó el hecho: “Aunque así se estime por aquellos que la juzgan rigurosa cuando personalmente les afecta y amplia, en cambio, cuando los beneficios de tal benevolencia no les alcanza. Es una contradicción tan evidente como interesada, que no creo que ni a usted ni a mí nos debe preocupar en lo más mínimo”. Finalmente señaló que “el autor tiene siempre abierta la puerta de mi despacho y dos procedimientos administrativos, si el primero que le expongo no le resulta grato, para obtener una posible rectificación de cualquier error, que en toda humana labor no puede descartarse en términos absolutos”. De la lectura de la carta se desprende que a Muñoz Fontán no terminó de gustarle el papel de mediador que asumió el presidente de la SGAE:

Le ruego que considere mi argumentación como dirigida a refutar, aunque en términos un tanto más moderados, la que el Sr. Regàs ha tenido a bien exponerle y de la cual le excluyo en absoluto, puesto que conozco sobradamente el amplio espíritu de colaboración y entendimiento que le anima tanto a usted como a la entidad que representa y las exigencias o circunstancias que en determinadas ocasiones obligan a subscribir actitudes que no corresponden a una realidad objetiva y práctica en la que con tan absoluta buena fe hemos procurado siempre coincidir. (Ver doc. n.º 9.)

En otra carta sin fechar, pero posterior a la de Muñoz Fontán a Ardavín, Regàs le expuso lo siguiente:

Me interesa que no vea V. I. en mi comunicación dirigida al Presidente de la SGAE, un acto de rebeldía, sino simplemente la utilización del único camino que en aquel momento me parecía tener a mano para procurar evitar el perjuicio cierto que la prohibición me ocasionaba. Tenga en cuenta –Señor Director General– que me había de resultar muy difícil utilizar ninguno de los recursos que V. I., señala, desde el [sic] momento que desconocía los motivos o dificultades que habían movido la prohibición de la obra. Es –con todos los respetos sea dicho– como si a un Abogado le encargaran la presentación de un recurso de casación, sin darle conocimiento de los Considerandos de la sentencia de instancia.



Ahora, después de la indicación de V. I., me atrevo a solicitar de su autoridad que se digne darme conocimiento de los referidos motivos o, por lo menos, se sirva ordenar al funcionario a quien corresponda en esa Dirección General, que me comunique cuales sean las escenas o situaciones de la comedia, que yo debo suprimir o arreglar, a fin de que pueda refundirla y presentarla de nuevo a la censura.

Perdone V.I. mi atrevimiento. Pero comprenda que es el único medio a mi alcance, que pueda evitarme la pérdida total del trabajo que la obra en cuestión me ha ocasionado.<sup>10</sup>

Finalmente, el 27 de julio, Muñoz Fontán anotaba en su respuesta: “Me es grato enviarle una cuartilla que recoge los reparos fundamentales, observados por la censura, por si ello le pudiera servir para los deseos que he tenido a bien exponer”<sup>11</sup> (ver doc. n.º 10). Como se puede comprobar, el contenido de la citada “cuartilla” nada o poco tiene que ver con la norma o regla específica sobre la censura, reclamada por Regàs, al transcribir las ideas básicas del “informe moral” del reverendo Esteban Romero, basadas en lo siguiente: “en los actos 3.º y 4.º se formulan teorías anticristianas del todo. A través de la obra hay afirmaciones de la misma índole: Paginación: Acto 3.º: págs. 7 y 29; Acto 4.º: págs. 12, 16, ss. y 31” (ver doc. n.º 11). Con los datos citados, Regàs llevó a cabo la revisión de la obra y volvió a dirigirse a Muñoz Fontán, el 17 de diciembre, el mismo día en que presentó, en la Delegación Provincial de Barcelona del Ministerio de Información y Turismo, “refundido el texto de la comedia en cuestión”. En primer lugar, Regàs confirmaba la modificación de los fragmentos de diálogo “que se señalaban en la referida nota” y completaba su valoración de los cambios observados en el “nuevo” texto:

Dichas modificaciones han tenido como base principal la supresión de frases, que si bien –como se reconoce en el propio informe– no presentaban brusquedades de forma, partían de la base de aceptar la situación de divorcio como algo natural. Sin olvidar, claro está, que la acción transcurre en un país en que el divorcio está legalmente reconocido, ateniéndome a las indicaciones reiteradamente expresadas, las he modificado o suprimido totalmente a fin de evitar

---

10 Carta de Xavier Regàs a José M<sup>a</sup> Muñoz Fontán, sin fecha. E. 140/10. Fondo Xavier Regàs.

11 Carta de Xavier Regàs a José M<sup>a</sup> Muñoz Fontán (27-7-1959). Véase la “cuartilla” y una “hoja suelta” añadida en el Anexo documental. Docs. n.º 11 y n.º 12. E. 140/12. Fondo Xavier Regàs.



el mal efecto que podrían causar, lo que supongo fue el motivo que aconsejó la prohibición de la obra. En cuanto a la página 7 del acto tercero, siempre ateniéndome a las sugerencias del informe, ha sido suavizada una frase, aunque me permito opinar con todos los respetos, que tal vez la indicación que se me hizo referente a dicha página, podría obedecer a confusión o a exceso de celo, ya que el comentario sobre las relaciones entre dos personas de diferente sexo –relaciones que, según consta en el texto, no han llegado a ningún extremo reprochable– se refiere a un chico y a una chica en estado de soltería y, en consecuencia, no podría resultar despectiva para la sagrada institución del matrimonio. Finalmente, en cuanto a la frase que cerraba el texto anterior de la obra y que también fue objeto de indicación concreta en el informe, puedo manifestar a V. I., que, de acuerdo con el autor de la comedia, se ha modificado el final en forma de que conste que la intención del protagonista no sea la de aprovecharse de una futura situación que pueda producirse, sino la mucho más noble de sacrificarse para evitar que el carácter veleidoso e inconstante de su oponente femenino pueda llevarla el día de mañana a una situación de indignidad.<sup>12</sup>

En segundo lugar, el interés de Regàs como empresario de una segunda posible representación de su versión en el Teatro Alexis, “o sea un teatro de los llamados de bolsillo”, se reflejaba con la máxima claridad:

Dicha sala de espectáculos tiene una capacidad reducidísima, la menor, sin duda, que debe existir en España en locales públicos: 139 butacas. Y, como es de suponer, carece de localidades populares. No dispone más que de butacas de platea. Ello equivale a decir que la comedia no será representada ante un público popular, sino ante un auditorio en principio mucho más preparado y la difusión que la misma pueda tener –aún en el caso de éxito extraordinario, que a mí, como adaptador, podría ilusionarme– tendría siempre una limitación forzosa.<sup>13</sup>

---

12 Carta de Xavier Regàs a José M<sup>a</sup> Muñoz Fontán (17-12-1959). Caja 73/09291. Expediente 0106/59. Se conserva una copia en E. 140/14. Fondo Xavier Regàs. (Ver doc. n.º 13)

13 Caja 73/09291. Expediente número 3214/59. Entrada en la “Sección de Teatro” número 2176, con fecha del 21-12-1959. AGA.



Esta vez la obra fue sometida solamente a la revisión del padre Villares, quien remitió su primer informe y no halló “modificaciones sustanciales en la nueva versión” (ver doc. n.º 4). Finalmente, el 7 de enero de 1960, el Jefe de la Sección de Teatro, “visto el informe emitido por el Censor Eclesiástico de este Departamento, Rvdo. Padre Manuel Villares, tiene el honor de proponer que se ratifique la prohibición de la comedia original de Michel Duran, adaptación de D. Javier Regás, titulada *¿Con cuál se queda Monique?*, dictada por este Centro Directivo en fecha 8 de agosto de 1959. No obstante V. I. con mejor criterio resolverá lo más acertado”. Tras la firma del jefe de la Sección de Teatro, en la misma hoja y día, se anotaba la “Resolución de la Dirección General” con la firma del director general, y escrito a mano de manera superpuesta estas tres palabras: “Con la Sección”. Si no estoy equivocado, la traducción de Xavier Regàs del texto de Michel Duran no llegó a representarse en la ciudad de Barcelona.

#### INFLEXIÓN EN LA CENSURA DE LA ESCENA BARCELONESA

Efectivamente, a fines de los cincuenta se introdujeron en la escena barcelonesa algunos cambios significativos. Por un lado, se elaboraron unas “Normas” que, bajo el amparo de la Delegación Provincial, permitían la representación restringida de textos extranjeros traducidos al catalán a cargo del teatro profesional y, particularmente, del recién reglamentado teatro de cámara y no profesional<sup>14</sup> (Gallén 2013a; Muñoz Cáliz 2005: 58-59).

Por el otro, el teatro profesional representado en Barcelona, en paralelo con la realidad de la escena madrileña, ofreció textos dramáticos extranjeros de la inmediata postguerra que supusieron un cambio cualitativo en relación con la situación precedente y las expectativas del público espectador:

La actividad teatral ha sido este año en Barcelona especialmente intensa. Se han estrenado, según las cifras facilitadas por la Delegación P[sic] de Información y Turismo que hemos citado antes, 26 obras

---

14 Véase el texto de las “Normas” en el Anexo documental (ver doc. n.º 14). La regulación de los teatros de cámara permitió en un principio que se representaran obras como *Escuadra hacia la muerte* y *Ana Kleiber*, de Alfonso Sastre, o *Los átridas* y *El payaso*, de José Martín Recuerda. En Barcelona, la obra de Sastre fue representada en el Teatro CAPSA por un grupo amateur con María Paz Ballesteros e Ivan Tubau de intérpretes, y por la compañía madrileña “Nueva Generación de Teatro” en el Teatro Candilejas, en febrero de 1959; ambas representaciones se llevaron a cabo en sesión única. M.[artínez] T[omás]: “Teatros. Candilejas. Presentación del grupo escénico “Nueva Generación”, *La Vanguardia Española*, 25-2-1959, p. 25.





en castellano, 13 revistas o comedias musicales y 13 obras en lengua catalana.

El “record” de duración lo estableció la comedia humorística *El segundo esposo*, estrenada en el Talía por Paco Martínez Soria cuyas cualidades de “recordman” son harto conocidas. Le sigue la comedia bilingüe de Eduardo Criado, *Los blancos dientes del perro*, estrenada en el pequeño teatro Alexis, la cual pasa ya de los ochenta días y ha rebasado las 130 representaciones. Éxito de público muy notable ha tenido también en el teatro Comedia la obra norteamericana *Té y simpatía*, que se ha mantenido en el cartel 46 días, con más de 90 representaciones. [...]

Las traducciones en castellano de obras extranjeras han sido 24. De ellas se ha llevado la palma del éxito, *El diario de Ana Frank*, representado en el teatro Comedia por la Compañía Lope de Vega que alcanzó 62 representaciones. Le siguió *Harvey* en el pequeño Windsor con 55.

Finalmente, hay que anotar un hecho interesante la inauguración del Teatro Candilejas instalado en la Rambla de Cataluña, contiguo al Calderón. Es una sala íntima y amable, de tipo muy moderno que por el momento parece que va a ser destinada al teatro dramático. La inauguración ha corrido a cargo de una compañía titular que encabezan Mercedes Prendes y Antonio Prieto. Se han presentado con una traducción, *Vuelve pequeña Sheba* del norteamericano William Inge (Martínez Tomás 1958).

La relación de las obras extranjeras que se citan en el artículo de Antonio Martínez Tomás –*El diario de Ana Frank* [*The Diary of Anne Frank*], de Frances Goodrich y Albert Hackett, *Harvey* y *Vuelve, pequeña Sheba* [*Come Little Sheba*]–, conjuntamente con los títulos citados por Regàs en su carta a Luis Fernández Ardavín (con la reiteración de *Té y simpatía*), constatan un hecho: el papel significativo que empezaba a adquirir globalmente el teatro norteamericano<sup>15</sup> en los locales de referencia del centro de la ciudad –Comedia, Calderón y Barcelona– por compañías profesionales de procedencia madrileña, y otras más vinculadas al mundo teatral catalán, que se dieron a conocer también a través de los llamados teatros de bolsillo –Alexis, Candilejas, Guimerà y Windsor– (Vilar 1959; Bascompte 1963; Permanyer 1987). Entre otros aspectos, el teatro

---

15 Sobre las traducciones del teatro norteamericano, véase particularmente Pérez López de Heredia, 2003, 2005.



norteamericano de postguerra incorporado a fines de los cincuenta supuso una renovación temática, más que formal, bien distinta de la fórmula ya consabida del teatro de bulevar que la obra de Michel Duran encarnaba perfectamente. Así, la cuestión de la homosexualidad fue abordada en el teatro norteamericano como un aspecto básico o determinante de la acción dramática, y de la posible explicación y resolución de los conflictos planteados, en piezas como *Té y simpatía* [*Tea and Sympathy*], de R. L. Anderson; *Panorama desde el puente* [*A View from the Bridge*], de Arthur Miller; *Ejercicio para cinco dedos* [*Five Finger Exercise*] de Peter Shaffer, o *La gata sobre el tejado de zinc* [*Cat on a Hot Tin Roof*], de Tennessee Williams (De Jongh, 1992: 49-85; Pérez L.[ópez] Heredia, 2000: 180-182; Merino Álvarez, 2008: 243-286). En estas obras el tema de la homosexualidad se expone de una forma aún distante del tratamiento explícito y directo en cuanto a la trama, la situación y la asunción de los personajes de su condición sexual de *The Boys in the Band* (1970), de Matt Crowley. Un dato a tener en cuenta: la crítica de espectáculos de los cincuenta se percató de la orientación o derivación temática de los citados textos, aunque evitaran hacerlo de forma explícita en sus comentarios.

Por otro lado, desde una perspectiva inequívocamente dramática, hay que destacar también *Réquiem para una mujer* [*Requiem for a Nun*], según la adaptación de Albert Camus de una obra de William Faulkner, y que tanto *Harvey*, de Mary Chase, como *Tía Mame* [*Auntie Mame*], adaptación de J. Lawrence y R. C. Lee de la novela de Patrick Dennis, supusieran un modelo de comedia desenfadada sobre las relaciones personales o familiares. En cuanto a *Irma la Dulce* [*Irma la Douce*], o la historia de la redención de una prostituta parisina, de A. Breffort y M. Monnot en versión de Miguel Mihura, consiguió la autorización negada al texto de Michel Duran, lo que irritó sobremanera a Regàs, quizás porque hasta un cierto punto pudiera identificar el género de la pieza norteamericana con el de *Mon coeur balance*. El traductor catalán hablaba además con un cierto conocimiento de causa, puesto que todas las obras a las que se refería en la correspondencia citada se habían representado en Barcelona con una buena acogida de público<sup>16</sup>. No se debe obviar tampoco que él mismo

16 *Harvey* (T.Windsor, 26-9-1956); *El diario de Ana Frank* (T. Comedia, 12-2-1957); *Té y simpatía* (T. Comedia, 11-11-1957); *Réquiem para una mujer* (T. Comedia, 6-4-1958); *Irma la dulce* (T. Calderón, (14-1-1959). Posteriormente pasó al Teatro Apolo del Paral·lel); *Panorama desde el puente* (T. Comedia, 6-2-1959); *Tía Mame* (T. Calderón, 29-3-1959); *La gata sobre el tejado de zinc* (T. Comedia, 29-3-1959); *Ejercicio para cinco dedos* (T. Comedia, 2-7-1959). *Réquiem para una mujer* se había ya representado en sesión única del II Ciclo de Teatro Experimental, que se celebró en el Teatro Windsor, el 6-2-1956. Posteriormente, este mismo grupo, que dirigía Miguel Narros, dio tres representaciones más en el mes de mayo. Véase M[artínez] T[omás], 1956.



tradujo *Vuelve, pequeña Sheba*, de William Inge, con la que se inauguró el Teatro Candilejas en diciembre de 1957.

¿Qué explicación hay que dar, pues, al varapalo consecutivo de la Junta de Censura a la versión de *Mon coeur balance*? Todo da a entender que la prohibición confirma el papel aún determinante del equipo de asesores y censores del ministro Gabriel Arias Salgado (Vadillo López), que se mostraba del todo inflexible con el cuestionamiento de la doctrina moral católica ortodoxa, especialmente la relacionada directamente con el matrimonio y su transgresión a través del adulterio y el divorcio, por lo demás inviable en España. Durante la etapa en la que José M<sup>a</sup>. Muñoz Fontán ejerció de director general de Cinematografía y Teatro<sup>17</sup>, aunque se dieran ya muestras de una cierta flexibilidad de aplicación con algunos de los textos norteamericanos citados por Regàs en su carta a Muñoz Fontán<sup>18</sup>, el criterio de los miembros de la Censura tendió a asumir el planteamiento doctrinal defendido por el ministro Arias Salgado.

De los tres censores que informaron sobre la obra de Michel Duran, destaca especialmente la personalidad del presbítero Avelino Andrés Esteban y Romero (1910-1971) (Sánchez Chamorro), que ejercía de asesor religioso y censor literario (Abellán 1980: 288) y de espectáculos. En comparación con Emilio Morales de

---

17 En mayo de 1961, tuvo que dimitir a raíz de la polémica generada por la presentación de *Viridiana*, de Luis Buñuel, en el Festival de Venecia: “Tras ganar la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1961 como película de nacionalidad española, fue prohibida por el Vaticano al calificarla de blasfema y sacrílega, lo que provocó el cese del entonces director general de cinematografía, José Muñoz Fontán, además de retirársele la titularidad hispana al filme. Esto último supuso para el Gobierno Español cierto descrédito internacional cuando la obra de Buñuel se empezó a estrenar en los cines de todo el mundo” (Navarrete-Galiano).

18 Los tres censores evaluaron también a algunos de los autores y textos del teatro español crítico de postguerra, como Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Lauro Olmo, José M.<sup>a</sup> Rodríguez Méndez, o la versión de *Madre Coraje*, de Brecht, a cargo de Buero. En estos casos, el criterio dominante de valoración fue de carácter político o ideológico. Así, para Morales, *Tierra roja* (1958), de Sastre, no debió representarse, al tratarse de “un verdadero mítin socialista revolucionario que provocaría escándalo entre los espectadores (I., p. 111-112), mientras que *El círculo de tiza de Cartagena* (1962), de Rodríguez Méndez, fue valorado como un “mediocre ‘espectáculo dramático-folklórico’, plagado de frases revolucionarias y demagógicas y... de faltas de ortografía. Creo que para poder ser autorizado habría que rehacerle de nuevo para despojarle de tanta chabacanería, ramplonería y ‘revolucionarismo’ de baja estopa de que está plagada toda la obra.” (I., p. 374). En cuanto a *Madre Coraje*, la primera vez que se presentó a Censura en 1962, contó solo con el informe de Esteban Romero, que anotó lo siguiente: “Autorizar para mayores de 18 años, en atención al clima general de la trama; y tal vez limitación para ciertas localidades españolas de muy viva sensibilidad moral, dejando al criterio de esta Jefatura el posponer o no esta sugerencia.” (I., 31-37). El mismo Esteban Romero autorizó *La camisa* (1961) sólo para funciones de cámara y para mayores de 18 años “en los grandes centros urbanos” (I., p. 235-236). En esta ocasión, el otro censor, Adolfo Carril, la prohibió en términos absolutos (Muñoz Cáliz 2006).



Acevedo o el padre Manuel Villares, era una autoridad reconocida en materia eclesiástica. Doctor en Filosofía y Sagrada Teología, impartió docencia en la Escuela Oficial de Periodismo de Madrid, entre otras funciones y actividades. En su doble condición de asesor y censor del Ministerio de Información y Turismo, Arias Salgado contó siempre con él. A mediados de 1959 el ministro propuso el estudio y elaboración de un “Anteproyecto de la Ley de Bases de la Información”, precisamente cuando “la rigidez de la censura era objeto de críticas, incluso por parte del propio régimen” (Muñoz Cáliz 2005: 127).

En la Comisión especial que debía redactar el citado anteproyecto, el nombre de Andrés Avelino Esteban Romero aparece al lado de los distintos responsables políticos del Ministerio, los directores de algunos de los principales periódicos españoles, y también de los de Ángel Herrera Oria, “por la comisión episcopal de Prensa e Información”, y Juan Hervás Bonet “por la de Ortodoxia y Moralidad”, entre otros<sup>19</sup>.

#### CODA

Las manifestaciones y alegaciones de Xavier Regàs cobran un inestimable valor histórico al situarlas en el contexto del giro político iniciado por el régimen franquista a finales de los cincuenta, que, en el ámbito cultural, culminó con el nombramiento de Manuel Fraga Iribarne como ministro de Información y Turismo en 1962.

Las consideraciones críticas de Regàs sobre las “diferentes varas de medir” aplicadas por la Junta de Censura, expuestas en su carta a Muñoz Fontán, respondían al malestar generalizado entre los escritores españoles a propósito de la censura<sup>20</sup>. De hecho, ante la constatación de la falta de criterios claros en materia de censura, en diciembre de 1960, un número importante de escritores e intelectuales, encabezados por José M<sup>a</sup>. Pemán, dirigió una carta a los ministros de Educación Nacional e Información y Turismo en la que se exponía:

---

19 “Estudio de la Ley de Bases de la Información”, *La Vanguardia Española*, 28-7-1959, p. 1; “Se reúne la comisión que estudia el anteproyecto de Ley de Bases de la Información. Presidió el acto, en la abadía del Valle de los Caídos, D. Gabriel Arias Salgado”, *ABC*, 28-7-1959, p. 27.

20 A propósito de las dificultades de Regàs con la censura, en carta del 28-5-1958, Antonio Bue-ro Vallejo se solidarizó con él en estos términos: “Tomo buena nota de lo que te ha ocurrido con la censura. Cada vez que me entero de una de esas tropelías – y son legión- enfermo, pero de una saludable enfermedad: de rabia. Como sabes, participé a fondo del más serio intento que en la Sociedad se hizo de remediar esas cosas, aunque, claro, sin el menor resultado. Pero tal vez más adelante se pueda – y se deba- volver a la carga”, E. 140/4. Fondo Xavier Regàs.





la grave inquietud que nos produce, concretamente, el hecho de que nunca sepamos a qué atenernos en cuanto a lo que es posible expresar o no; por lo que parece cuando menos evidente la necesidad de una regulación explícita, única para las distintas formas de publicación de una obra; pues, en la situación actual, se da frecuentemente el caso de que un texto sea autorizado para un género de publicación –en revistas, por ejemplo– y prohibido para otros –publicación en libro, representación teatral, proyección cinematográfica, etc.– hecho que consideramos injustificable, como lo es el otro, tan frecuente, de que lo autorizado hoy sea mañana prohibido, o viceversa. Y todos estos hechos se agrandan cuando se trata del caso particular de la cultura en lengua catalana.

Y, entre otras consideraciones, señalaba: **“Por si fuera poco, podría también agregarse el deplorable efecto que origina en la formación e información del lector y el estudioso español la mutilación que padecen frecuentemente los textos, piezas dramáticas y películas extranjeros que se imprimen, representan o proyectan en España”** [los destacados en negrita son míos]. Tras expresar el deseo de que “la censura previa fuera desterrada”, los firmantes de la carta consideraban, finalmente, lo siguiente:

1º. La urgente necesidad de una regulación de la materia con las debidas garantías jurídicas, estableciendo claramente el derecho de recurso.

2º. La necesidad, en cualquier caso, de que los funcionarios encargados de aplicar dicha regulación posean una personalidad pública, ya que el anonimato desde el que vienen ejerciendo sus funciones los censores es motivo de las mayores arbitrariedades.<sup>21</sup>

Si se consideran los criterios que en su momento fueron aplicados para valorar *¿Con cuál de los dos se queda Monique?* en relación con la moral sexual y, concretamente, con el adulterio, éstos fueron muy parecidos a los que unos años más tarde se enfrentó una versión de *El amante complaciente*, de Graham Greene (Merino Álvarez 2000: 121-151).

---

21 “El problema de la censura. Carta dirigida a los Ministros de Educación Nacional y de Información y Turismo”, *Boletín Informativo. Centro de Documentación y de Estudios*, París, diciembre 1960, <http://www.filosofia.org/hem/dep/elc/bicde04j.htm>, fecha de acceso: 21/01/2015.



La perplejidad y la contrariedad de Regàs ante la imposibilidad de representar su versión de *Mon coeur balance* se comprende, entre otros motivos, por el contacto permanente que mantenía con la realidad teatral barcelonesa y madrileña a raíz de su condición de autor, traductor y empresario. En el caso de Michel Duran, a diferencia de lo que sucedió en la misma época con la evaluación de los textos de Tennessee Williams (Pérez López Heredia (2003: 469-493; 2005: 184-191; 351-430), no sirvió para nada que Regàs adjuntara la carta del autor al presentar la revisión de la traducción ante la Junta de Censura. Duran era un dramaturgo francés que no estaba de moda y no contaba ni con el reconocimiento crítico ni con la difusión y la popularidad de su obra en la escena y el cine internacional, como sucedía con los dramaturgos norteamericanos, especialmente con Williams. Por otro lado, no deja de ser significativo que *Mon coeur balance* (1957) fuese el último texto dramático de un autor que había iniciado su carrera en los años treinta, vinculado al teatro de bulevar. ¿Realmente Michel Duran podía competir con la irresistible e imparable ascensión de la cultura norteamericana teatral y cinematográfica en la Europa occidental de postguerra?

La paradoja de la situación la ofrece otro dato revelador. Mientras, en Inglaterra, en la misma época, *Tea and Sympathy*, *A View from the Bridge* y *Cat on a Hot Tin Roof*<sup>22</sup>, fueron prohibidos por Lord Chamberlain por tratar o mostrar el tema de la homosexualidad y debieron ser representados inicialmente en los denominados “*theatre clubs*” de carácter privado (De Jongh 1992:49-85; Étienne 2005). La censura franquista, tan dependiente e influenciada por las directrices ideológicas de la jerarquía eclesiástica española, no renunció a hacer valer e imponer en todo momento, en pleno inicio de los trabajos del Concilio Vaticano II, las normas de cumplimiento ortodoxo de la moral católica en relación con el matrimonio y todo lo que pudiera derivarse de él. Paralelamente, los censores españoles marcaron también una vez más la diferencia con otros ámbitos culturales al mostrarse inflexibles con los textos dramáticos del teatro español y catalán de postguerra que pretendieran denostar o cuestionar en términos alegóricos o parabólicos el régimen franquista, o se atrevieran a insinuar la necesidad de un cambio político democrático, y/o a defender algún

---

<sup>22</sup> La prohibición de la obra de Williams tuvo sus consecuencias al generar una campaña pública a favor de la abolición de poderes de Lord Scarbrough, el Lord Chamberlain del momento. Se vio obligado a redactar una disposición en la que anunciaba una mayor tolerancia, no sin ciertas condiciones, en el tratamiento de la homosexualidad en el teatro (Shellard 2000: 136-146; Shellard-Nicholson-Handley 2004: 153-160).



tipo de proceso de renovación o revolución de carácter social o socialista, una vía que determinados dramaturgos empezaron a desbrozar a lo largo de una nueva década, la de los supuestos “felices” sesenta.



## OBRAS CITADAS

- ABELLÁN, Manuel L. (1980): *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona, Península.
- BASCOMPTE, Ramiro (1963): “5 años del Teatro Candilejas”. *Primer Acto*, 45, págs. 30-37.
- BRICAIRE, Jean-Jacques: “Michel Duran ou l’agressif romantique”. En: <http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/auteurs/duran/Michel-Duran-accueil.html>, fecha de acceso: 13/01/2015.
- COCA, Jordi (1978): *L’Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de Teatre Nacional (1955-1963)*. Barcelona, Edicions 62 – Publicacions de l’Institut del Teatre (Monografies de Teatre, 9).
- DE JONGH, Nicholas (1992): *Not in front of the Audience. Homosexuality on Stage*. London, Routledge.
- ÉTIENNE, Anne (2005): “Qui a peur du Lord Chamberlain? Influences réciproques entre théâtre et censure”, *Coup de Théâtre*, 20, págs. 231-240.
- GALLÉN, Enric (2012): “Xavier Regàs, traductor teatral. El cas de *Camarada Cupido*”, en José Luis MARTÍ FERRIOL y Ana MUÑOZ MIQUEL (eds.): *Estudios de Traducción e Interpretación, vol II. Entornos de especialidad*. Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, págs. 213-219.
- (2013a): “Traducció i censura teatral sota la fèrula franquista dels anys cinquanta”, *Quaderns. Revista de Traducció*, 20, págs. 95-116.
- (2013b): “Xavier Regàs, traductor del teatre de bulevard”. *Bulletin Hispanique*, 115 (2), págs. 573-588.
- (2013c): “Traduir teatre durant el franquisme. El cas dels ‘Quaderns de Teatre A.D.B.’”, en M. Àngels VERDAGUER (ed.): *Traduir els clàssics, antics i moderns*. Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat (Biblioteca Milà i Fontanals, 60), págs. 327-350.
- (en prensa): “Traducció i difusió de textos dramàtics en temps de censura i moral de postguerra”.
- MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio (1958): “La vida del espectáculo en Barcelona”. *La Vanguardia Española*, 1-1-1958, pág. 11.
- (1956): “Réquiem para una mujer, de W. Faulkner”. *La Vanguardia Española*, 10-5-1956, pág. 26.





- MERINO ÁLVAREZ, Raquel (2000): “El teatro inglés traducido desde 1960: censura, ordenación, calificación”, en *Traducción y censura inglés-español*. León, Universidad de León, págs. 121-151.
- (2008): “La homosexualidad censurada: estudio sobre corpus de teatro TRACE (desde 1960)”, en *Traducción y censura en España (1939-1985). Estudios sobre corpus TRACE: cine, narrativa, teatro*. Bilbao, Universidad del País Vasco/Universidad de León, págs. 243-286.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2005): *El teatro crítico español durante el franquismo visto por los censores*. Madrid, Fundación Universitaria Española, <http://www.xn-bertamuoz-r6a.es/censura/tesiscensura.pdf>, fecha de acceso: 13/01/2015.
- (2006): *Expedientes de la censura teatral franquista, I*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- NAVARRETE-GALIANO, Ramón: “Viridiana: pervivencia del surrealismo subversivo en la narrativa buñuelesca”, *doxa.comunicación*, 11, págs. 161-173, [http://dspace.ceu.es/bitstream/10637/5868/1/n%C2%BA11\\_pp161\\_174.pdf](http://dspace.ceu.es/bitstream/10637/5868/1/n%C2%BA11_pp161_174.pdf), fecha de acceso: 13/01/2015.
- PÉREZ L.[ÓPEZ] DE HEREDIA, María (2000): “Traducción y censura en la escena española de posguerra. Creación de una nueva identidad cultural”, en *Traducción y censura inglés-español*. León, Universidad de León, págs. 153-203.
- (2003): “Las reescrituras del teatro norteamericano: textos, paratextos, metatextos”, en *Actas del I Congreso Internacional de la AIETI*. Granada, Universidad de Granada, págs. 469-493.
- (2005): *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*. Bilbao, Universidad del País Vasco.
- PERMANYER, Lluís (1987): “Establecimientos con historia. Un Teatro Candilejas que marcó época (1957-67), contado por su tenaz promotor Ramiro Bascompte”, *La Vanguardia*, 11-10-1987, pág. 26.
- SÁNCHEZ CHAMORRO, Manuel: “Una figura ilustre de San Nicolás del Puerto: Don Andrés Avelino Esteban Romero”, <http://www.eltorrejon.es/andres%20estevan.htm>, fecha de acceso: 13/01/2015.
- SHELLARD, Dominic (2000): “The End of the Lord Chamberlain’s Blue Pencil”, en *British Theatre since the War*. New Haven and London, Yale University Press, págs. 136-146.



—; NICHOLSON, Steve; HANDLEY, Miriam (2004): “The new wave”, en *The Lord Chamberlain Regrets... A History of British Theatre Censorship*. London, The British Library.

VADILLO LÓPEZ, Diego: “Gabriel Arias Salgado o el integrismo censor”, [http://www.represura.es/represura\\_7\\_febrero\\_2011\\_articulo8.html](http://www.represura.es/represura_7_febrero_2011_articulo8.html), fecha de acceso: 13/01/2015

VILAR, Sergio José (1959): “Teatro de bolsillo. Ante la apatía de las mayorías, la selección de las minorías”, *Destino*, 1127, 14-3-1959, págs. 44-45.



## DOCUMENTOS DE ARCHIVO

### Archivo General de la Administración (AGA)

Caja 73/09291. Expediente Núm. 106/59. 18-3-1959. Solicitud de Adolfo Marsillach. Informes de Emilio Morales de Acevedo (24-3-1959); Manuel Villares (30-3-1959); Andrés Avelino Esteban Romero (8-4-1959); Informe de la Sección de Teatro (8-4-1959). Ministerio de Información y Turismo. Dirección General de Cinematografía y Teatro. Sección Teatro. Núm. 333-59. 8-4-1959. Resolución del director general de Cinematografía y Teatro. Ministerio de Información y Turismo. Delegación Provincial de Barcelona. Sección Cine y Teatro. Núm. 3. 214/59. 17-12-1959. Oficio del delegado provincial dirigido al director general de Cinematografía y Teatro en que se le informa del envío de la instancia y dos ejemplares “de la obra titulada *Con cual se queda Monique*, original de Michel Duran, traducida por D. Javier Regàs, de la cual la Cia. del Teatro Alexis de esta ciudad solicita su censura.” Informe de Manuel Villares (5-5-1960). Informe de la Sección de Teatro (7-1-1960). Dos cartas de José M<sup>a</sup> Muñoz Fontán a Xavier Regàs (27-7-1959 y sin fechar). Y una carta de Xavier Regàs a José M<sup>a</sup> Muñoz Fontán (17-12-1959). Dos ejemplares mecanografiados de *¿Con cuál se queda Monique?*

### Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (CDMAE) del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Fondo Xavier Regàs

E- 135. *Mon coeur balance*. Sin título de la traducción en la cubierta. “Comedia en cuatro actos, de Michel Duran. Adaptación española de Xavier Regàs.” Ejemplar mecanografiado con enmiendas autógrafas.

E- 140. 1. 8-4-1959. Notificación de la Dirección de Cinematografía y Teatro a la compañía de Adolfo Marsillach (sección Teatro núm. 333-59); 2. 11-4-1959. Carta original de Manuel L. Aguado a Regàs (11-4-1959); 3. 1-5-1959. Carta original de Michel Duran a Xavier Regàs; 4. 28-5-1959. Carta original de Antonio Buero Vallejo a Xavier Regàs; 5. 11-5-1959. Copia de la carta de Xavier Regàs a Luis Fernández Ardavín; 6. 4-6-1959. Copia de la carta de José M<sup>a</sup> Muñoz Fontán a Luis Fernández Ardavín; 7. 10-6-1959. Carta original de Luis Fernández Ardavín a Xavier Regàs; 8. 15-6-1959. Carta original de F. Campo Galarza a Xavier Regàs; 9. 16-6-1959. Copia de Luis Fernández Ardavín a Xavier Regàs; 10. Copia de una carta sin fechar de Xavier Regàs a José M<sup>a</sup>



Muñoz Fontán; 11. 1-7-1959. Copia de la carta de Xavier Regàs a Antonio Buero Vallejo; 12. 27-7-1959. Carta original de José M<sup>a</sup> Muñoz Fontán a Xavier Regàs, que incluye una “cuartilla” que sintetiza la posición de la censura sobre la traducción de *Mon coeur balance*; 13. 31-7-1959. Copia de la carta de José M<sup>a</sup> Muñoz Fontán a Xavier Regàs; 14. 17-12-1959. Copia de la carta de Xavier Regàs a José M<sup>a</sup> Muñoz Fontán.

## ANEXO DOCUMENTAL

### INFORMES DE *¿CON CUÁL SE QUEDA MONIQUE?*

#### [Doc. n.º 1]

**Emilio Morales de Acevedo** (24-3-1959)

Breve exposición del argumento: Mónica, muchacha tan agraciada, como voluble y desaprensiva, tiene dos pretendientes, Stefano y Remi, sin saber por quién decidirse. Al fin, siguiendo los consejos de su padre, se decide por Remi. Remi resulta un egoísta odioso. El otro, es su antítesis. Mónica va de mariposeo en mariposeo, toreando a los dos y engañándolos, hasta que a la postre, resuelve abandonar el hogar e irse a los Estados Unidos por haberse enamorado a su modo del hijo del séptimo marido de su madre, divorciada otras tantas veces.

Valor puramente literario: Estimable de forma.

Valor teatral: Para teatro de cámara.

Matiz político: No

Matiz religioso: No

Juicio general que merece al Censor: Se trata de un picante vaudeville francés, sin escándalo de léxico, pero enormemente escandaloso para nuestras costumbres.

Posibilidad de su representación: PARA TEATRO DE CÁMARA

Otras observaciones del Censor: No radiable

#### [Doc. n.º 2]

**Manuel Villares** (30-3-1959)





Breve exposición del argumento: Monique, hija de M. Moliner y de una americana, divorciada de él y que va a casarse por quinta vez, tiene como su madre un carácter impresionante y voluble y no sabe por quién decidirse, si por Remi, hombre seguro de sí mismo y con fortuna o por Stef, un aprendiz de escritor que no tiene un cuarto. Por fin, se casa con Remi, en parte porque Stef cede y en parte porque Remi la convence y es además el candidato de su padre. Stef mantiene relaciones con el matrimonio porque Remi se ha encargado de los negocios que Stef heredó de su padre. Pero Monique se ha enamorado de Andrés, amigo de Stef, y decide marcharse con él a Roma. En el último instante Monique cambia de parecer y se va a América a la quinta boda de su madre con el propósito de enamorar al hijo del que se va a casar con su madre.

Juicio general que merece al Censor: Como en la mayoría de las comedias francesas, el consabido triángulo matrimonial. Una mujer casada que tiene por confidente al antiguo novio, que después se marcha con otro porque ve en él las cualidades que admiraba en los dos, pero que en el último instante le deja porque no vale la pena de dejarlos para encontrar a los dos en el otro y que por fin se va a América en busca de una nueva aventura.

No hay en la comedia una explícita reprobación de esta conducta, si bien tampoco se aprueba, aunque por el todo general de la obra y las manifestaciones de los personajes hay una indirecta reprobación de la volubilidad de esta mujer. Esto creo que puede salvar un argumento de suyo tan escabroso y poco respetuoso con la institución matrimonial.

Tachaduras en las páginas: ACTO 4º.- 12, 31.

¿Se juzga la obra tolerable o recomendable para menores?: No

**[Doc. n.º 3]**

**Andrés Avelino Esteban Romero (8-4-1959)**

Informe moral: Esta comedia se malogra para la autorización en su última mitad –ACTOS III y IV–, y especialmente en su desenlace. Tal como se desarrolla y soluciona queda reducida a una exhibición del mal –en este caso divorcios, enamoramientos y adulterios– sin la más indirecta contrapartida. Es verdad que no presenta brusquedades de formas; pero la mentalidad que la inspira es ajena por completo al sentido familiar cristiano.

La trama no diría que tiene tesis, aunque se encierre alguna lección muy “aleccionadora” en torno a la protagonista MONIQUE se desenvuelve sobre



la base de la veleidad e impresionabilidad amorosas de MONIQUE hija de MOLINIER, divorciado de su mujer, que va a contraer su quinto casamiento en América. La protagonista titubea entre STEF y REMI, decidiéndose por este último por fuertes razones económicas en el fondo... Pero como le gustan los dos, sin enloquecerle ninguno, estará dispuesta a una coparticipación amorosa... Se casa con REMI, pero STEF sigue expresándole su amor, aunque no pasa de ahí, por su complejo de hombre débil, sin osadías y de mala suerte... Pero surge un amigo de STEF, ANDRÉ, un “D. Juan” auténtico que la enamora; y decide abandonar al marido para fugarse con él a Roma... En este momento llega una foto de la madre de MONIQUE, en la que aparece con su marido núm. 5, y un hijo del marido que en la foto da el “flechazo” a MONIQUE... Y decide, abandonando a ANDRÉ, irse a América en busca del joven apuesto... Se cierra la trama con este desenlace; y una frase de STEF, que pone de relieve la “amoralidad” total de los criterios acerca del matrimonio: STEF recobra la esperanza de que, entre tantos balanceos amorosos de MONIQUE, le llegue también a él su momento.

Como se ve, todo sobre un fondo de adulterio. En los ACTOS III y IV, págs.16 ss. y 31, se formulan teorías anticristianas del todo. A través de la obra, hay afirmaciones de la misma índole: III, págs. 7, 29; IV, pág. 12, etc. etc.

No es provocativa; pero es destructora de los criterios de respeto al matrimonio, ya que todo esto se mezcla con incidencias y hasta a veces con reacciones de sentido moral. Creo que no procede su autorización en su actual redacción.-

Madrid, 8 de abril de 1959

[Doc. n.º 4]

Manuel Villares (5-1-1960)

Juicio general que merece al Censor: Examinada de nuevo la obra no encuentro modificaciones sustanciales en la nueva versión. Me remito, pues, al informe anterior. La protagonista, una mujer casada, tiene por confidente al antiguo novio y después se enamora de otro en el que se completan las cualidades de los dos anteriores, y cuando está decidida a marcharse con él, en el último instante cambia de parecer para ir a enamorar al hijo del que va a casarse con su madre. No hay en la comedia una explícita reprobación de esta conducta, si bien tampoco se aprueba, aunque por el tono general de la obra y las manifestaciones de los personajes hay una indirecta reprobación de la volubilidad de esta mujer. Esto creo que es lo único que puede salvar un argumento de suyo tan escabroso y poco respetuoso para la institución matrimonial.



CORRESPONDENCIA

[Doc. n.º 5]

Madrid, 11 Abril 1959

Sr. D. Javier Regás  
BARCELONA

Estimado Sr. Regás.

Hace ya bastante tiempo me encargó nuestro común amigo Adolfo Marsillach que mandase sacar copias y llevase a Censura su estupenda adaptación de la graciosa comedia *¿Con quién se quedará* [sic] *Monique*? Lo hice así. Y hasta ayer no me entregaron el resultado.

En el Departamento de Censura rechazan la comedia y prohíben su representación, determinación que dan a conocer en oficio que firma el Director General de Cinematografía y Teatro. La razón de que hayan empleado bastante más tiempo del corriente en dar a conocer su veredicto, es, aparte de haber coincidido la Semana Santa por medio, que todos y cada uno de los miembros del jurado que dictaminan, han leído la comedia –según me dicen– para tratar de salvarla.

Contra esta decisión le cabe a Vd. la posibilidad de presentar un recurso de “revisión”, una vez que haya eliminado o transformado todo cuanto exista en la comedia, que crea Vd., pueda haber sido la causa de la determinación tomada. La instancia de dicho recurso debe ser dirigida al Director General de Cinematografía y Teatro. Si a pesar del recurso, la prohibición persistiese, puede aun presentar un último recurso de “Alzada”. Es muy difícil, así me lo dicen en el Departamento, que los dos recursos fallen, siendo en realidad lo molesto del caso, la serie de trabajos, eliminaciones y transformaciones que hay que realizar para conseguir que levanten el veto.

Mañana y junto con esta carta, le enviaré el ejemplar de la obra y el oficio a qué he aludido.

Lamentando lo desagradable de las noticias que en contra de mi deseo le comunico. Ahí lleva un afectuoso saludo de su amigo

Manuel L. Aguado

s/c.- c/ Bretón de los Herreros, 32.- MADRID.



[Doc. n.º 6]

Barcelona, 11 de mayo de 1959

Sr. D. Luis Fernández Ardavín  
Presidente de la SGAE  
Fernando VI, 4  
MADRID

Mi distinguido amigo,

Me veo en la precisión de poner en su conocimiento un asunto que si, a primera vista, parece de índole particular y sin más trascendencia que el perjuicio que pueda ocasionarme personalmente, lo estimo, en realidad, de interés general y digno de ser conocido por quien ostenta la representación de los autores españoles.

Según Oficio de la Dirección General de Cinematografía y Teatro (Sección Teatro n.º 333-59), que lleva fecha del 8 del pasado mes de abril, dirigido al Señor Director de la Compañía de comedias de Adolfo Marsillach y del que he tenido conocimiento con el retraso natural en estos casos, la Dirección General señalada ha decidido prohibir la comedia del autor francés Michel Duran, *Mon coeur balance*, según adaptación española que lleva mi firma. Puedo asegurarle –querido amigo y presidente– que la comedia, como decimos en el lenguaje teatral, “no tiene nada”. El personaje femenino de la misma está a punto de cometer un adulterio. Pero repetidamente en el curso del diálogo, se hace constar que el hecho no se ha producido. Al final de la obra, dicho personaje se muestra decidido a huir con el tercero en discordia. Pero en el último momento, lo piensa mejor y, en vez de reunirse con él, toma el avión para hacerlo con su madre, una señora norteamericana que lleva muchos años separada de su marido. Eso es todo.

La arbitraria decisión de la Dirección General ha constituido para mí, para Adolfo Marsillach y para cuantos conocían la comedia, una sorpresa del todo inexplicable. En ningún momento creímos que pudiéramos tener la menor dificultad con la censura. Tengo incluso a su disposición una carta del autor en la que me dice que, en su país, es representada habitualmente por las agrupaciones amateurs de centros y entidades de carácter explícitamente católico.

Me doy perfecta cuenta de que cuanto llevo explicando no es suficiente para molestarle a usted, ni mucho menos para pedir su intervención como Presidente. Pero si hacemos un poco de memoria y repasamos los títulos que han





sido autorizados recientemente, nos daremos cuenta de que la arbitrariedad que me veo obligado a denunciarle llega a un punto francamente imposible de tolerar. Entre dichos títulos podemos citar *Té y simpatía*, *La gata sobre el tejado de zinc*, *Ejercicio para cinco dedos*, *Panorama desde el puente*, *Réquiem para una mujer*, *Tía Mame* y, sobre todo, *Irma la dulce*, la cual al incomprensible descoco de su diálogo y situaciones (y digo incomprensible refiriéndome a la situación actual, no porque a mi me lo parezca), une la circunstancia de contener, en su escena final, la irreverencia más subida de tono que, en mi larga vida de aficionado al teatro, me ha sido dable ver en un escenario. Puedo ofrecer, sin el más leve temor a ser desmentido, que sea sometido el caso a la apreciación de esa Presidencia o de cualquiera de los miembros del Consejo de la SGAE. Estoy seguro de que, después de leer la comedia prohibida, no vacilarán en reconocer públicamente que, al lado de cualquiera de las que acabo de citar, es casi un espectáculo inocente y, como suele decirse ahora, apto para todos los públicos.

Y llegada a este punto la cuestión, es cuando resulta del todo procedente dirigirme a usted en virtud del cargo que ocupa. Han sido innumerables las gestiones que ha llevado a cabo oficialmente la SGAE para conseguir de la censura un espíritu de comprensión y un criterio más flexible, sin que nunca las haya acompañado el menor éxito. No he de caer, por tanto, en la ingenuidad de solicitar que se insista en tales gestiones, ni en la vanidad de aspirar a que se movilizara nuestra Sociedad por el simple hecho de haberse dictado una disposición que me causa evidente perjuicio. Pero si entiendo –y tal es el objeto de mi súplica respetuosa– que encaja en la finalidad de la SGAE una gestión oficial conducente a conseguir que la censura que –por las causas que sean y que en este momento no pretendo discutir– estamos obligados a padecer los autores españoles, no pueda tener a mano diferentes varas de medir. O dicho en términos más concretos, que exista un criterio igual para todos, que se nos comuniquen las normas a que obedecen sus decisiones, en uno u otro sentido y, en fin, que sepamos a qué atenernos y que no pueda ocurrirse a otro compañero la triste experiencia que me obliga a molestar hoy su atención.

Aquel gran maestro del Foro español que se llamó en vida D. Ángel Ossorio y Gallardo<sup>23</sup>, decía siempre que las disposiciones dictatoriales no molestaban

---

23 Ángel Ossorio y Gallardo (1873-1946), político y jurista, que fue gobernador civil de Barcelona (1907-1909). Fue el presidente de la comisión jurídica encargada de redactar el anteproyecto de la Constitución republicana de 1931. Defendió a Lluís Companys y Manuel Azaña en el consejo de guerra que siguió a los hechos de octubre de 1934. Se exilió y murió en Buenos Aires tras haber formado parte como ministro sin cartera del gobierno de la II República Española que presidió José Giral Pereira. (Nota del Editor).



por draconianas, sino por arbitrarias. Me ha venido a la memoria esta frase porque en ella se encierran todos cuantos argumentos se me pudieran ocurrir en este momento, en favor de la petición que me he atrevido a elevar a su digna Presidencia. Que la censura nos diga cuál es su punto de vista. Por muy absurdo, cerrado y mojigato que sea, procuraremos someter nuestra modesta inspiración a sus dictados. Y si no nos vemos capaces de seguir adelante, buscaremos otro oficio. Lo que es del todo intolerable es que nuestras producciones deban correr el albur del malhumor de un subalterno o, lo que es peor todavía, hayan de quedar supeditadas a una influencia personal, como la que pueda necesitarse para importar un coche o un tractor agrícola, pongo por caso.

Perdone –querido amigo y Presidente– la duración seguramente excesiva de esta carta y tenga la seguridad de que su alto concepto de nuestra profesión y de nuestros derechos, me da la plena confianza que se servirá –ya sea directamente o dando cuenta previa a los compañeros que componen el Consejo de nuestra Sociedad– hacer cuanto esté de su parte para terminar con la lamentable situación que nos agobia.

Aprovecho la ocasión para repetirle el testimonio de mi amistad, junto con el de mi admiración y afecto más sinceros,

[Doc. n.º 7]

DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFÍA Y TEATRO

Madrid, 4 de Junio de 1959

Ilmo. Sr. D. Luis Fernández Ardavín.  
Presidente de la Sociedad General de Autores  
MADRID

Mi distinguido amigo:

Obra en mi poder su atenta carta del día 20 del pasado mes de mayo, relativa a las quejas formuladas por D. Javier Regás, a causa del dictamen prohibitivo adoptado por este Centro sobre su adaptación española de la comedia francesa *Mon coeur balance*.

Sinceramente creo que no tiene razón, aunque me parece lógico que el Sr. Regás opine lo contrario y de la forma que lo hace en el escrito cursado a esa sociedad.



Deseo informarle que en el expediente incoado por este Organismo a la adaptación de la comedia francesa antes citada, figuran tres informes de la máxima garantía emitidos por personas de probada competencia y no ajenas, por cierto, al estudio llevado a cabo por este Centro con las obras *Té y simpatía*, *La gata sobre el tejado de zinc*, *Ejercicio para cinco dedos*, *Panorama desde el puente*, *Réquiem para una mujer*, *Tía Mame* e *Irma la dulce*, que el Sr. Regàs cita como demostración evidente de lo que considera injusto trato.

La autoridad que incluso en el orden religioso ofrecen las críticas de carácter censor relativas, tanto a la serie de obras extranjeras precedentemente enumeradas, como a la adaptación castellana de *Mon coeur balance* prohibida por esta Dirección General, me permiten considerar más ecuánime y objetivo el criterio, que en su día motivó tal fallo, que la opinión del Sr. Regàs, indiscutiblemente influenciada por motivos personales.

Deseo indicarle, también, que no es deseo ni propósito de este Organismo, aplicar diferentes “varas de medir” en el ejercicio de la función censora, aunque así se estime por aquellos que la juzgan rigurosa cuando personalmente les afecta y amplia, en cambio, cuando los beneficios de tal benevolencia no les alcanza. Es una contradicción tan evidente como interesada, que no creo que ni a usted ni a mí nos debe preocupar en lo más mínimo.

Respecto al procedimiento seguido por el Sr. Regàs, debo advertirle, por si estima oportuno hacerlo llegar a su conocimiento, que el autor tiene siempre abierta la puerta de mi despacho y dos procedimientos administrativos, si el primero que le expongo no le resulta grato, para obtener una posible rectificación de cualquier error, que en toda humana labor no puede descartarse en términos absolutos.

Un recurso de reposición ante la misma autoridad que emitió el fallo, y otro, de alzada ante el Excmo. Sr. Ministro, pueden estimarse con buena fe, viables posibilidades que se brindan con la mejor intención y el más recto sentido de la responsabilidad a todos aquellos que quieran hacer uso de ellas.

Lamento la extensión de esta carta, ya que quizá le ocupe demasiado tiempo en un particularísimo caso que ni siquiera afecta a obras originales de autores españoles, sino a un caso más de traducción de teatro extranjero.

Le ruego que considere mi argumentación como dirigida a refutar, aunque en términos un tanto moderados, la que el Sr. Regàs ha tenido a bien exponerle y de la cual le excluyo en absoluto, puesto que conozco sobradamente el amplio



espíritu de colaboración y entendimiento que le anima tanto a usted como a la entidad que representa y las exigencias o circunstancias que en determinadas ocasiones obligan a subscribir actitudes que no corresponden a una realidad objetiva y práctica en la que con tan absoluta buena fe hemos procurado siempre coincidir.

Reciba mi más cordial saludo.-

José Muñoz Fontán.

[Doc. n.º 8]

16 de junio de 1959

Sr. Don Luis Fernández Ardavín  
Presidente de la SGAE  
Fernando VI, 4  
MADRID

Mi distinguido amigo y Presidente,

Solo unas líneas para corresponder a su amable carta dándome cuenta de la gestión realizada cerca de la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

No me hago ilusiones con respecto a la posible eficacia de tal gestión –que, ni que decir tiene, le agradezco en el alma– pero pienso insistir. Por lo menos hacer uso del ofrecimiento contenido en la carta del Director General, que manifiesta tener siempre abierta la puerta de su despacho a los autores. En todo caso, es el único medio porque ¿cómo voy a entablar los recursos que indica, si no sé porqué se ha prohibido la comedia ni tan solo después de leer la extensa carta del Señor Director General, que usted ha tenido la gentileza de remitirme? Es como si a un Abogado le encargaran un recurso de casación sin darle conocimiento de los Considerandos de la sentencia recurrida.

Dicho sea de paso, la propia carta del Sr. Muñoz Fontán constituye el mejor argumento a favor de mi punto de vista. Si contra todas las apariencias, mi adaptación no puede ser autorizada y sí las que yo citaba en mi carta, es que debe existir una norma que desconocemos y que obliga a prohibir la mía y a permitir las otras, en apariencia enormemente más atrevidas y escabrosas. Conocer cuál sea esta norma –que el Señor Director General no indica– a fin de saber a qué atenernos los autores, constituye mi único empeño.





Expresándole de nuevo mi profundo agradecimiento, reciba –querido amigo y Presidente– el testimonio de mi admiración y afecto más sinceros,

Javier Regás

**[Doc. n.º 9]**

JAVIER REGÁS  
ABOGADO  
BARCELONA

Balmes, 53, 1º, 2ª  
Teléf. 22 15 95

Ilmo. Sr. D. José Muñoz Fontán  
Director General de Cinematografía y Teatro  
Fernando El Santo, 20  
MADRID

Ilmo. Sr,

El amigo Fernández Ardavín, Presidente de la SGAE, me ha dado cuenta de su contestación a la carta que él le escribió, con motivo de la queja que le había dirigido, referente a la prohibición de la comedia *Mon coeur balance*.

Ante todo y de una manera primordial, he de expresarle mi sincero agradecimiento por la atención que Vd. se dignó prestar a la gestión indicada, así como por la indicación contenida en la carta dirigida al amigo Ardavín, en el sentido de que los autores tenemos abierta siempre la puerta de su despacho. Ella me da pie para atreverme a dirigir a V. I. la presente.

Me interesa que no vea V. I. en mi comunicación dirigida al Presidente de la SGAE, un acto de rebeldía, sino simplemente la utilización del único camino que en aquel momento me parecía tener a mano para procurar evitar el perjuicio cierto que la prohibición me ocasionaba. Tenga en cuenta –Señor Director General– que me había de resultar muy difícil utilizar ninguno de los recursos que V. I. señala, desde el momento que desconocía los motivos o dificultades que habían movido la prohibición de la obra. Es –con todos los respetos sea dicho– como si a un Abogado le encargaran la presentación de un recurso de casación, sin darle conocimiento de los Considerandos de la sentencia de instancia.

Ahora, después de la indicación de V. I., me atrevo a solicitar de su autoridad que se digne darme conocimiento de los referidos motivos o, por lo menos, se



sirva ordenar al funcionario a quien corresponda en esa Dirección General, que me comunique cuales sean las escenas o situaciones de la comedia, que yo debo suprimir o arreglar, a fin de que pueda refundarla y presentarla de nuevo a la censura.

Perdone V. I., mi atrevimiento. Pero comprenda que es el único medio a mi alcance que puede evitarme la pérdida total de trabajo que la obra en cuestión me ha ocasionado.

Repitiendo la expresión de mi agradecimiento por la atención dispensada por esa Dirección General a mi pequeño conflicto, reciba V. I. el testimonio del más profundo respeto y consideración de s.s.,

Javier Regás

**[Doc. n.º 10]**

Madrid, 27 de julio de 1959

El Director General de Cinematografía y Teatro

Sr. D. Javier Regás  
BARCELONA

Muy Sr. mío:

En contestación a su atenta carta relativa a la prohibición por este Centro Directivo de la comedia francesa, traducida por V. *¿Con cuál se queda Monique?*, me es grato enviarle una cuartilla que recoge los reparos fundamentales observados por la censura, por si ello pudiera servir para los deseos que he tenido a bien exponer.

Le saluda atentamente

José Muñoz Fontán

**[Doc. n.º 11] [Cuartilla]**

*¿CON CUÁL SE QUEDA MONIQUE?*

Comedia en cuatro actos original de Michel Duran, traductor D. Javier Regás.

Informe moral: Esta comedia se malogra para la autorización en su última mitad, actos 3º y 4º, y, especialmente, en su desenlace. Tal como se desarrolla



y soluciona queda reducida a una exhibición del mal –en este caso divorcios, enamoramientos y adulterios– sin la más indirecta contrapartida. Aunque su desarrollo no presenta brusquedades de forma, la mentalidad que la inspira es ajena por completo al sentido familiar cristiano.

Se cierra la obra con una frase de Stef, uno de los muchos que pretenden a Monique, que pone de relieve la “amoralidad” total de los criterios acerca del matrimonio: Stef recobra la esperanza de que, entre tantos balanceos amorosos de Monique, le llegue también a él su momento.

En los actos 3º y 4º se formulan teorías anticristianas del todo. A través de la obra hay afirmaciones de la misma índole.

Paginación:

Acto 3º: págs. 7 y 29.

Acto 4º: págs. 12, 16, ss. y 31.

No es provocativa pero es destructora de los criterios de respeto al matrimonio, ya que todo se mezcla con incidencias y hasta a veces con reacciones de sentido moral.

**[Doc. n.º 12]**

[Hoja suelta con el membrete de Ministerio de Información y Turismo. Delegación Provincial de Barcelona. Se adjuntaba en la carta de José Muñoz Fontán a Xavier Regàs]

#### APARTADO IV

##### RECURSOS

Art. XIV.- La disconformidad del Director de Compañía o del Autor de una obra dictaminada por la Dirección General de Cinematografía y Teatro con la totalidad o parte de la resolución adoptada, les otorga el derecho de interponer ante el Ilmo. Sr. Director General de aquel organismo un Recurso de Revisión cuya tramitación se ajustará a los siguientes requisitos.

a) El recurrente formulará un escrito solicitud debidamente reintegrado en el que se expondrán las razones que le determinan a pedir que el dictamen emitido sea modificado total o parcialmente. Su presentación y entrega se hará en el Registro General del Ministerio



de Información y Turismo y a él se acompañará la documentación de censura extendida a favor de la obra con objeto de revisión y el ejemplar de la misma.

b) Para entablar este recurso es requisito favorable, aunque no necesario, el haber introducido en el texto modificaciones encaminadas a desvirtuar los reparos que originaron el fallo contra el cual se recurre.

c) el recurso podrá interponerse por los autores o Directores de compañía en todo tiempo.

Art. XV.- Si el dictamen resolutorio acordado por el Ilmo. Sr. Director General de Cinematografía y Teatro para el recurso interpuesto fuera considerado por el recurrente no satisfactorio, podrá dirigirse en Alzada al Excmo. Sr. Ministro de Información y Turismo, siguiendo para ello idénticos trámites a los estatuidos en el artículo anterior.

**[Doc. n.º 13]**

Barcelona, 17 de diciembre 1959

JAVIER REGÁS

Balmes, 53, 1º, 2ª

ABOGADO

Teléf. 22 15 95

BARCELONA

Ilmo. Sr. D. José Muñoz Fontán

Director General de Cinematografía y Teatro

Fernando el Santo, 20

MADRID

Ilmo. Sr.,

Me permito una vez más abusar del generoso ofrecimiento de V. I. Para referirme a la prohibición decretada por esta Dirección General de la comedia, *¿Con cuál se queda Monique?* Y a la atención que, con tal motivo, se dignó concederme y que motivó las cartas de V. I. de 4 de junio y 27 de julio del corriente año.

De acuerdo con las indicaciones contenidas en la nota de la oficina de censura que acompañaba a la última de las cartas citadas, he refundido el texto





de la comedia en cuestión y, con fecha de hoy, ha sido presentada nuevamente a censura en las oficinas de la Delegación provincial de esta ciudad.

Como fácilmente podrá comprobarse, ha sido objeto de modificaciones sensibles el texto del diálogo contenido en las páginas 29 del acto tercero y 12, 16 y siguientes del acto cuarto, que se señalaban en la referida nota. Dichas modificaciones han tenido como base principal la supresión de frases, que si bien –como reconoce en el propio informe– no presentaban brusquedades de forma, partían de la base de aceptar la situación del divorcio como algo natural. Sin olvidar, claro está, que la acción transcurre en un país en que el divorcio está legalmente reconocido, ateniéndome a las indicaciones reiteradamente expresadas, las he modificado o suprimido totalmente a fin de evitar el mal efecto que podrían causar, lo que supongo fue el motivo que aconsejó la prohibición de la obra. En cuanto a la página 7 del acto tercero, siempre ateniéndome a las sugerencias del informe, ha sido suavizada una frase, aunque me permito opinar con todos los respetos, que tal vez la indicación que se me hizo referente a dicha página, podría obedecer a confusión o a exceso de celo, ya que el comentario sobre las relaciones entre dos personas de distinto sexo, –relaciones que, según consta en el texto, no han llegado a ningún extremo reprochable– se refiere a un chico y a una chica en estado de soltería y, en consecuencia, no podía resultar despectiva para la sagrada institución del matrimonio.

A título de información y a fin de facilitar la labor del lector de la nueva versión, me permito insistir en que las modificaciones realizadas pueden ser fácilmente comprobables, ya que el texto anterior debe obrar en el oportuno expediente y las páginas citadas, como es natural, son las de aquel texto. Al sacar nuevas copias hubiera sido muy difícil coincidir en la numeración.

Finalmente, en cuanto a la frase que cerraba el texto anterior de la obra y que también fue objeto de indicación concreta en el informe, puedo manifestar a V. I. que, de acuerdo con el autor de la comedia, se ha modificado el final en forma de que conste que la intención del protagonista no sea la de aprovecharse de una futura situación que pueda producirse, sino la mucho más noble de sacrificarse para evitar que el carácter veleidoso e inconstante de su oponente femenino pueda llevarla el día de mañana a una situación de indignidad.

No sabría terminar la presente carta sin llamar la ilustrada atención de V. I. sobre la circunstancia de que la empresa que solicita nuevamente la autorización para representar la obra que nos ocupa, es la del Teatro Alexis de Barcelona, o



sea un teatro de los llamados “de bolsillo”. Dicha sala de espectáculos tiene una capacidad reducidísima, la menor, sin duda, que debe existir en España en locales públicos: 139 butacas. Y, como es de suponer, carece de localidades populares. No dispone más que de butacas de platea. Ello equivale a decir que la comedia no será representada ante un público popular, sino ante un auditorio en principio mucho más preparado y la difusión que la misma pueda tener –aun en el caso de éxito extraordinario, que a mi, como adaptador, podría ilusionarme– tendría siempre una limitación forzosa.

Ruego a V. I. que quiere disculpar el uso tal vez abusivo de su anterior y amable ofrecimiento y suplico respetuosamente de su autoridad que se digne prestar atención al nuevo texto de la comedia, refundida con la sincera intención de amoldar su contenido a los puntos de vista que V.I. se dignó darme a conocer.

Reciba V. I. El testimonio de mi más respetuosa consideración,

Javier Regás

**[Doc. n.º 14]**

**Normas a qué habrá que ajustarse el nuevo régimen que se establece, con carácter provisional, para representar obras extranjeras en catalán<sup>24</sup>**

En primer lugar, la autorización que con carácter provisional y a título de ensayo se establece, queda limitada exclusivamente al teatro profesional, con prohibición absoluta de representar obras extranjeras por parte de las agrupaciones o cuadros de aficionados que actúan regularmente en locales propios, en la región catalana.

Limitada, por tanto, la interpretación de obras extranjeras al teatro profesional, las representaciones que se autoricen habrán de ajustarse a las siguientes condiciones:

Primero. En cada temporada que se lleve a cabo, se podrá estrenar una traducción o adaptación extranjera por cada cuatro estrenos de obras originales de autores catalanes que figuren en la programación de dicha temporada.

Segundo. No se podrá estrenar, en catalán, ninguna traducción de obras extranjeras hasta que hayan transcurrido dos años como mínimo, desde su estreno en el país de origen, salvo que se acredite por escrito la autorización del

---

<sup>24</sup> Coca 1978: 50-51.



traductor de la versión castellana de la misma comedia o de la compañía que tenga la exclusiva y que manifieste que no entra en sus proyectos el estrenar la comedia en la región catalana.

Tercero. Aunque haya transcurrido el plazo de dos años que se expresa en el párrafo anterior, si existe una versión castellana de la comedia, se precisará también el permiso del traductor de la misma para estrenar la versión catalana.

Cuarto. Toda traducción o adaptación de obra extranjera que se estrene en catalán, de acuerdo con estas normas, no podrá mantenerse en cartel un tiempo superior al que haya figurado la obra original de mayor permanencia en la temporada anterior.

Barcelona, diciembre de 1957

[Delegación provincial del Ministerio de Información y Turismo]



**El teatro catalán y la  
censura franquista.  
Una muestra de los  
criterios de censura de  
textos destinados a la  
representación (1966-  
1977)**

**Catalan Theatre and Francoist  
Censorship. A Sample of Censorship  
Criteria on Texts Intended for  
Performance (1966-1977)**

**Francesc Foguet  
Universitat Autònoma de Barcelona**





**Resumen:** El presente artículo analiza el efecto de la acción de la censura en una muestra de obras destinadas a la escena catalana durante el período 1966-1977. Se basa en las resoluciones oficiales comunicadas a la Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo de Barcelona y se ciñe a los textos en catalán. Para inferir las limitaciones y los criterios censorios, se clasifica la muestra en tres grandes bloques: 1) “prohibidas”, 2) “autorizadas con supresiones” y 3) “autorizadas sin recortes”. Si en el primer bloque se intenta deducir, de la lectura de las piezas, las razones que podían motivar la transgresión de las “normas” prohibitorias, en el segundo se detalla el sentido que tomaban las supresiones y en el último se describe la casuística de impedimentos para su representación.

**Palabras clave:** Dictadura franquista, Censura teatral, Criterios de censura, Teatro catalán.

**Abstract:** This essay analyses the effects of censorship on a sample of works intended for performance in Catalan scene from 1966 to 1977. It is based on official resolutions sent to the Provincial Delegation of the Ministry of Information and Tourism in Barcelona and it is limited to texts in Catalan. In order to infer the limitations and censorship criteria, the sample is classified in three major groups: 1) “Forbidden”, 2) “Authorised with suppressions”, and 3) “Authorised without cuttings”. In the first group, we aim to deduce the reasons for infringement of the rules from reading of the works. From the analysis of second group, it is detailed the sense of suppressions and in the third group it is detailed the reasons for preventing representation.

**Key Words:** Francoist Censorship, Theatral Censorship, Censorship Criteria, Catalan Theatre.



En el Arxiu Nacional de Catalunya se halla depositado un fondo de cinco cajas de documentos de la Delegación Provincial en Barcelona del Ministerio de Información y Turismo (MIT) que permiten delimitar –aunque sea parcialmente– algunos de los criterios de la censura aplicados a las obras teatrales durante los años 1966-1977<sup>1</sup>. En dicho fondo se conservan los comunicados oficiales enviados al delegado provincial del MIT en Barcelona de las autorizaciones de escenificación de textos presentados a censura que dirimía la Dirección General competente en la materia<sup>2</sup>. No obstante el hecho de que muchas de las resoluciones de autorización comunicadas oficialmente se refieran a representaciones programadas en los teatros de Madrid, y también a obras en castellano o traducidas al castellano para algunos locales de Barcelona, hemos optado por limitar nuestro análisis –con algunas excepciones– a los textos en catalán, originales y traducciones, que se presentaron a censura para ser representados en varios espacios escénicos y en regímenes distintos de profesionalidad o de amateurismo, sobre todo en Barcelona, pero asimismo –más esporádicamente– en ciudades como Girona, Sabadell o Terrassa, entre otras (véanse los anexos).

Se trata, en realidad, de uno de los hilos burocráticos de la inmensa y tortuosa tela de araña de la censura franquista que tiene una acotación temporal muy concreta y unas limitaciones evidentes, ya que es solo un eslabón más de la cadena censoria. Su importancia radica en el hecho de que demuestra el control y la censura que se ejercían en la dramaturgia y en la escenificación de los textos y el papel relativo que, en términos generales, tenían en todo el proceso las delegaciones provinciales del MIT, aunque, a decir verdad, en algunos casos fuera destacado. Atendiendo a esta documentación, de la que examinaremos solo algunos ejemplos representativos, puede resultar esclarecedor organizar el estudio de las 508 resoluciones sobre las obras que pasaron por el tamiz de la censura en tres grandes bloques: “prohibidas” (29, 5,7 %), “autorizadas con supresiones” (127, 25 %) y “autorizadas sin recortes” (352, 69,2 %).

## **OBRAS PROHIBIDAS**

En la muestra que ofrecemos, hay pocas obras que reciban una tajante prohibición por parte de la censura (véase el anexo 1). Éstas, en su mayoría, eran piezas

---

<sup>1</sup> Arxiu Nacional de Catalunya. Fondo *Delegació Provincial a Barcelona del Ministeri d'Informació i Turisme* (núm. 1-318), UC 1-13.

<sup>2</sup> La citada Dirección General, dependiente del MIT, tomó varios nombres con el curso de los años: “Cinematografía y Teatro”, “Cultura Popular y Espectáculos” y “Teatro y Espectáculos”.



que firmaban algunos de los dramaturgos más jóvenes (Alfred Badia, Alexandre Ballester, Josep Maria Benet i Jornet, Ramon Gomis, Jaume Melendres, Xavier Romeu, Rodolf Sirera o Jordi Teixidor) y que “transgredían” las normas de censura vigentes, sobre todo la 1, la 17 y la 15, en orden descendente de mayor a menor recurrencia<sup>3</sup>.

La aplicación de la norma 1 servía como una suerte de enmienda a la totalidad de que se valía la censura para prohibir una obra por considerarse, en su conjunto, sin entrar en detalles, “gravemente peligrosa”. Según este criterio tan impreciso como genérico tanto podía prohibirse *Plany en la mort d’Enric Ribera*, de Rodolf Sirera [1973], como *Cel·la 44*, de Feliu Formosa [1975]<sup>4</sup>. Difícilmente ambos textos, de base histórica e intencionalidad política, podían pasar el cedazo de la censura.

A través de la figura imaginaria de Enric Ribera y de una estructura formal muy innovadora a modo de oratorio impresionista, *Plany en la mort d’Enric Ribera* pretendía ofrecer, desde una perspectiva de izquierdas y valencianista, una síntesis histórica y sentimental del pasado del País Valenciano contemporáneo (de la anteguerra a la posguerra, pasando por la guerra y la revolución del 1936-1939), en la que se plantean varias cuestiones espinosas: la existencia de la identidad valenciana, el papel de la izquierda política, el compromiso artístico e intelectual frente a la realidad o, entre otros aspectos, las claudicaciones, espejismos y miserias del franquismo, así como la *entente* con la dictadura de algunos sectores valencianos (Sirera 1982). Además, en el texto se alude casi freudianamente a la homosexualidad y al incesto del personaje central y se permite alguna que otra carga de profundidad contra la moral represiva del catolicismo oficial. Resulta obvio que estas temáticas –tanto las de tipo individual como social– eran tabú para la censura teatral.

Por su parte, *Cel·la 44*, subtitulada “Cinc anys en la vida i l’obra d’Ernst Toller” y editada y estrenada en 1970 sin problemas, se inspiraba libremente en *Masse Mensch*, *Los destructores de máquinas* y *Hinkemann*, así como en fragmentos de cartas y memorias del dramaturgo alemán, para reflejar su experiencia

---

3 Los peticionarios recibían una notificación oficial en la que se indicaba que “la obra tanto por su contenido como por su forma, incurre en las motivaciones de carácter prohibitivo contenidas en las normas [y el número concreto]”. Asimismo, se les comunicaba que, contra dicho acuerdo, podía interponerse un recurso ante el pleno del organismo censor, en el plazo improrrogable de quince días. En cuanto a las normas de censura, véase *Boletín Oficial del Estado*, núm. 58 (8 de marzo de 1963), p. 3929-3930. Se reproducen también en Gubern y Font (1975: 345-350).

4 Indicamos entre corchetes la fecha de la resolución. Para más datos, véanse los anexos.



durante la Revolución Alemana de 1919 y, en general, la complejidad de la problemática revolucionaria (Formosa 1970). Como se sabe, Toller participó en el Levantamiento Espartaquista, que quería instaurar en Alemania una revolución de signo sovietizante. Desde una perspectiva épica-documental, Formosa ponía el acento en la reflexión que podía deducirse –y lógicamente extrapolarse al presente– de la obra expresionista de Toller, con el objetivo explícito de generar un debate crítico en torno a una serie de dilemas (violencia / no violencia, individuo / colectividad, masa / dirigentes, política / arte, héroe trágico / héroe positivo). El texto aborda, sin tapujos, las dificultades materiales y las duras condiciones de trabajo de los obreros alemanes, sus anhelos de justicia y mejora, sus divergencias políticas e ideológicas, sus contradicciones y traiciones internas, sus aprietos para cambiar la situación en la que vivían, sus irreversibles y lamentables errores y flaquezas frente a un contrincante difícil de batir. Se mire como se mire, los temas que expone *Cel·la 44* tampoco podían ser bien vistos por la censura franquista, tan furibundamente anticomunista.

Mucho más concreta y de mayor calado ideológico era la norma 17, según la cual se penalizaba “cuanto atente de alguna manera contra: 1.º La Iglesia Católica, su dogma, su moral y su culto. 2.º Los principios fundamentales del Estado, la dignidad nacional y la seguridad interior o exterior del país. 3.º La persona del Jefe del Estado”. Entre otros textos, fueron prohibidos en virtud del artículo 2 de esta norma tres obras de la joven dramaturgia de los setenta: *L’ocell fènix a Catalunya*, de Josep Maria Benet i Jornet [1971]; *Vermell de xaloc*, de Ramon Gomis [1971], y *Meridians i paral·lels*, de Jaume Melendres [1973] (Benet i Jornet 1974; Gomis 1976; Melendres 1977).

*L’ocell fènix a Catalunya* se sitúa en un piso del Eixample barcelonés durante el velatorio del señor de la casa. La viuda aprovecha la ocasión para criticar sin ambages a su difunto marido, excombatiente del Tercio de Nuestra Señora de Montserrat, pequeño-burgués heredero del señor Esteve de Rusiñol, adulterino circunstancial, y casado con una nieta huérfana y sexualmente insatisfecha que acaba por asesinarlo. Un joven artista, de corte modernista, hijo natural del muerto, simboliza el futuro de este mundo en descomposición. No solo se postula como amante de la viuda, sino que además se proclama dispuesto a poner en cuarentena todas las propagandas, rechazar todas las dictaduras (tanto la comunista como la capitalista) y defender la anarquía, Freud y la “nostalgia del compromiso”. Esta pieza breve, un tanto melodramática, constituye una sátira delirante e irreverente de la doble moral y las aspiraciones de la pequeña



burguesía catalana en decadencia. Si este enfoque podía justificar –aunque quizá por un exceso de celo– que contravenía la norma 17.2, los pocos miramientos que tiene la viuda para con su difunto marido, del que descubre todos sus encantos, explican que vulnerara también la norma 11 (“Se respetará la intimidad del amor conyugal, prohibiendo las imágenes y escenas que la ofendan”).

A su vez, *Vermell de xaloc* brindaba una visión objetiva y realista del mundo de los pescadores tarraconenses y sus problemáticas, en el que despunta la figura mítica del maquis Perot Rovira. La referencia a la guerrilla de resistencia antifranquista durante la posguerra ya era, sin duda, a ojos de la censura, un motivo para que el texto quebrantara la norma 17.2, pero la mirada crítica de Gomis refleja también las dificultades materiales de las clases populares y, en concreto, las difíciles condiciones en que vivían los pescadores, sujetos a la dinámica capitalista. Uno de los personajes, Pep-Pescador, se declara admirador de Perot Rovira, justifica su actuación guerrillera, propone soluciones drásticas para terminar con la explotación de los trabajadores del mar y actúa en consecuencia. Con este planteamiento, la censura podía, sin grandes esfuerzos, vetar la obra por violentar también la norma 8.3 que prohibía “la justificación de la venganza y del duelo”.

Con voluntad de ofrecer una reflexión y generar un debate sobre la realidad política y cultural coetánea, *Meridians i paral·lels* analiza –brechtianamente– las fuerzas o grupos que representaban varias formas de entender el hecho nacional catalán, a partir de la transposición de la acción (al estilo de Espriu) a un país imaginario, dominado por la burguesía industrial (Catalunya), que vive en aparente rivalidad con otro país, sujeto en este caso a la oligarquía agraria (España). En el seno de esa sociedad de hegemonía burguesa, se evidencia el entendimiento económico entre las clases dominantes de ambos países, la lucha interclasista como motor de los vínculos socio-económicos, las concesiones de los obreros al capital y la estrategia burguesa de proponer el nacionalismo como elixir para soslayar la confrontación social y facilitar así la explotación de los trabajadores. Además de denunciar el colaboracionismo de la burguesía catalana con el régimen, la obra refleja algunos de los temas socialmente candentes, como la instrumentalización de los flujos migratorios con el beneplácito de la burguesía catalana, que hallaba de este modo mano de obra barata para su industria. Aunque lo hiciera de forma alegórico-parabólica, plantear todas estas temáticas en términos bastante reconocibles por el espectador y hacerlo desde una óptica marxista explica el motivo de la prohibición, valiéndose del citado punto 2 de la norma 17.



A continuación, entre las normas más vulneradas, venía la 15, que prohibía cualquier obra que propugnara “el odio entre pueblos, razas o clases sociales” o que defendiese “como principio general la división y enfrentamiento, en el orden moral y social, de unos hombres con otros”. Entre las piezas que se censuraron por contravenir esta norma –a la par que la 17– cabe destacar también la obra *Vermell de xaloc*, en la que, como hemos comprobado, uno de los personajes defiende la acción violenta, y *A tot arreu se’n fan, de bolets, quan plou*, una versión libre en forma de farsa sobre *El círculo de tiza caucasiano*, de Bertolt Brecht, a cargo del dramaturgo Xavier Romeu [1970]. En este texto, se denuncia la tiranía de los potentados que, al alcanzar el poder tras una guerra, someten a sus súbditos a la represión y a la violencia en nombre del orden y de la paz, e instauran un régimen en el que la justicia es tan arbitraria como grotesca (Romeu 1970). Cuando una nueva guerra deja sin caudillos al pueblo, éste aclama a uno de sus demagogos, que ha sabido aprovecharse de las circunstancias, para que le gobierne. En la época, la pieza podía leerse sencillamente como una parábola de la dictadura franquista.

Con una carga ideológica similar, la censura se acogía a la norma 14 para prohibir asimismo aquellas obras que hicieran una “presentación irrespetuosa de creencias y prácticas religiosas” (14.1) o “denigrante o indigna de ideologías políticas y todo lo que atente de alguna manera contra nuestras instituciones o ceremonias” (14.2), y también que ofrecieran un “falseamiento tendencioso de los hechos, personajes y ambientes históricos” (14.3). Además de la citada *L’ocell fènix de Catalunya*, que quebrantaba la norma en general, pues se burlaba de un excombatiente del Tercio de Requetés durante su propio sepelio, *Liberals i trabucaires*, de Xavier Fàbregas [1970], fue prohibida por vulnerar el punto uno y *Una croada*, de Alfred Badia [1971], por contravenir el punto dos (Fàbregas 1972; Badia 1971).

La obra de Fàbregas, que fue editada en 1972 bajo el título de *Francesos, liberals i trabucaires*, era en realidad un espectáculo compuesto a partir de varios textos de Josep Robrenyo, uno de los autores teatrales catalanes del XIX más irreverente y revolucionario. Pese al exaltado patriotismo hispánico que expone Robrenyo frente a los ejércitos de Bonaparte y los colaboracionistas con los invasores, la prohibición se ensañaba contra el tratamiento satírico que se hacía en el texto de los frailes “trabucaires” que predicán la caridad y la pobreza mientras se enriquecen y regocijan a escondidas o que, en nombre de la fe, animan a los feligreses a tomar las armas contra los endemoniados liberales para



sacar tajada de la guerra. Partidario de la causa liberal (constitución, soberanía popular, libertad), Robrenyo no tiene tampoco ningún reparo en parodiar la retórica hipócrita y cínica que practican algunos representantes de la iglesia más ultramontana, defensores de la servidumbre y el despotismo monárquicos. En este último aspecto, en efecto, se fundamentaba la prohibición.

*Una croada* se ambienta en la corte de Ramon VI, conde de Tolosa y cuñado de Pere I, rey de Aragón y conde de Barcelona, en tiempos de juglares, maquinaciones políticas y guerras religiosas, para brindar una nueva visión de las cruzadas contra los cátaros: el motivo de fondo, aunque parezca religioso, es de pura codicia económica y de ambición de poder, por una parte; y por otra, de la necesidad de someter a los más pobres, que con la nueva doctrina se volvían más insumisos. En las cruentas guerras de religión salen perdiendo, como siempre, los más débiles, mientras enriquecen y fortalecen a los poderosos. El rey catalano-aragonés juega en este conflicto sus propias bazas, ya que quiere mantener bajo su dominio la tierra occitana, pero tiene que reconocer que, en vez de una cruzada, se trata de una sangrienta guerra de conquista que, al fin, conduce a la batalla de Muret donde muere y, de resultas de ello, los franceses se apoderan de sus territorios. Esta perspectiva desmitificadora de las cruzadas contra los cátaros, la referencia al antiguo linaje de reyes catalanes, la crítica al papel del papado y al fanatismo e hipocresía religiosos eran, seguramente, pretextos suficientes para inducir a que la censura prohibiese la obra según la norma 14.2. No obstante, *Una croada* infringía asimismo la norma 3, por la cual se proscibía toda justificación de “una conducta moralmente reprochable”, como la que podía considerarse, según la censura, la del rey Pere I, por cautivar cortesanas a destajo en sus tiempos de ocio, y la de Cebrià, “obispo de los puros”, por seguir la doctrina cátara, considerada herética por los cristianos.

Sin embargo, no fueron solo los dramaturgos más jóvenes los que vieron prohibidas sus obras. La censura vetó también la representación de *La fam*, de Joan Oliver [1970 y 1976]; *El foc de les ginesteres*, de Josep Maria de Sagarra [1973], y *Midas, rei de Frígia*, de Nicolau Maria Rubió i Tudurí [1973]. Si la pieza de Sagarra fue censurada por atentar contra la norma 1 y la de Rubió por hacerlo contra la norma 17, de *La fam* no se indicaban los motivos concretos por los que había sido prohibida.

*La fam* podía ser, sin lugar a dudas, un texto incómodo —¡especialmente en junio de 1976!— porque evocaba el proceso revolucionario de 1936-1939 desde la óptica republicana y con un cariz vagamente anarquizante, con lo cual atentaba



contra los ingentes esfuerzos de la historiografía y la mística franquistas por falsear e instrumentalizar el pasado para justificar la “legitimidad” de la dictadura (Oliver 2003). ¿Cómo podía la censura aún vigente dejar pasar una obra, estrenada en 1938, tan contraria a sus parámetros historiográficos e ideológicos y de un autor “desafecto” con antecedentes republicanos y de inequívoca adscripción antifranquista?

A pesar de su aproximación a la cultura oficial del régimen durante la década de los cincuenta, el prestigio de Sagarra no ayudó a que la censura diera el *placet* a *El foc de les ginesteres. Escenes de 1640* (Sagarra 1993). Esta obra de juventud –estrenada y editada en 1923– presentaba evidentes connotaciones políticas que no podían ser del agrado de los censores. Influida por la efervescencia catalanista de su tiempo, Sagarra escribió un poema dramático de intención patriótica –su título alude a los colores de la *senyera*– que trazaba una peripecia sentimental situada en los albores del Corpus de Sangre y, por tanto, de la Guerra de los Segadores (1640-1652), en la que los catalanes se enfrentaron a la monarquía española para defender su dignidad y libertad. Es al grito de “mori el mal govern!”, “que se’n vagin tots els soldats!” o “no volem patir més mals”, o a partir de razonamientos del tipo “Catalunya és massa mansa / i li busquen massa el cos” o “de tant omplir-la, s’ha vessat la gerra / i ja estem tips del rei i el comte-duc”, con lo que se fragua y se enciende la revuelta de los catalanes contra los ultrajes, crímenes y abusos recibidos por la soldadesca y los gobernantes descerebrados de Felipe IV, mientras que los servidores virreinales apelan sin rodeos a la necesidad de un “hombre de hierro” que resuelva a la brava la situación. ¿Cómo osaría la censura franquista dar vía libre a una obra –polémica hasta en su estreno– que se solazaba épicamente con uno de los hitos históricos del nacionalismo catalán? ¿No podía, el público de 1973, sin esfuerzo, interpretar el sentido resistencial de la pieza de Sagarra en clave coetánea?<sup>5</sup>

En cuanto a *Midas, rei de Frígia*, publicada en la popular colección “El Nostre Teatre” en 1935, es muy probable que el veto se debiera a la potencial identificación que el espectador de 1973 podía hacer entre el personaje principal y “la persona del Jefe del Estado”, tal y como indicaba la norma 17.3, aunque

---

5 Recelosa de cualquier repunte del interés por lo popular, la censura prohibió incluso, en 1975, un espectáculo basado en textos de Frederic Soler, *Pitarrades 1833-1895*, bajo la dirección de Joan Maria Gual, aunque más tarde, en 1976 y 1977, se autorizó con un solo corte: el grito “¡Abajo los Borbones!”.





también podía achacársele sin problemas, por el culto a los dioses de que hace gala, la vulneración de la norma 17.1 (Rubió i Tudurí 1935). Inspirado en el mito de Midas, el texto de Rubió es una divertida farsa sobre los delirios de poder y el cinismo solemne del rey de Frígia, rodeado de un pueblo sumiso que le idolatra y de súbditos aduladores que lo encuentran todo perfecto y proclaman con insistencia retórica los beneficios de la política oficial (trabajo y orden, *pan y circo* y otros lugares comunes similares). Sin embargo, la llegada de Syressis, un adivinador que no está para monsergas ni pompas, turba la aparente paz y concordia del reino, ya que avisa a Midas de que los dioses se han ofendido profundamente por su manía de querer alcanzar la perfección y le han impuesto un pequeño castigo: unas portentosas orejas de asno que sembrarán en el rey la inquietud y el descrédito en su pueblo. Las argucias para mantenerlo en secreto y el repentino cambio de carácter de Midas, cada vez más orgulloso y despótico, provocan el creciente descontento entre sus súbditos, que conspiran contra él. Como en el cuento de “El traje nuevo del emperador”, de Hans Christian Andersen, es la mirada infantil la que se atreve a desvelar el secreto del rey Midas y a derribar la autoridad que se atribuye y que el pueblo le disputa. Al fin, los dioses le libran de la maldición, Midas aprende la lección y otro líder le sustituye en el poder, sin que se produzca ningún cambio significativo. Doble corolario de la farsa: por más que se crea estupendo e invulnerable, 1) cualquier gobernante puede convertirse de la noche a la mañana en un tirano cruel, inclemente, arbitrario y depravado, y 2) cualquier gobernante tiene que gozar del asentimiento más o menos explícito de su pueblo, al que, por otra parte, no le cuesta demasiado destronarle del poder. Sorprendentemente, esta pieza alegórica publicada en 1935 tenía muchos puntos que podían extrapolarse a la dictadura del *Caudillo*.

No deja de ser curioso que *Corona per a una necro*, de Joan Vila Casas [1973], fuese prohibida por atentar contra la norma 18, que vedaba cualquier obra que crease, por reiteración, “un clima lascivo, brutal, grosero o morboso”. No es difícil comprobar, no obstante, por qué razón la censura la prohibió. *Corona per a una necro* está protagonizada por mujeres de la vida que, durante el velatorio de una compañera suya, en una vetusta y pobre pensión, el día de Navidad, se quejan de las dificultades de subsistencia y hablan sin pelos en la lengua de los gajes del oficio más antiguo del mundo (Vila Casas 1973). Por si fuera poco, la difunta –Pili– ejercía la prostitución tras separarse de su marido, tenía un señor pequeño-burgués –dignamente casado– como cliente habitual de toda la vida



y ha dejado una hija que ejerce también, con más exigencia que su madre, de prostituta de lujo. Pero su auténtica familia era otra pobre prostituta (Lulú), amiga íntima de la muerta, y un joven homosexual necrófilo (el Nen, ahijado de Pili y Lulú), fanático de las autopsias hasta el extremo de que se muere de ganas por probarlo con el cuerpo presente. Una intensa nevada impide enterrar a la muerta de inmediato, con lo que se suceden múltiples chácharas y peripecias, a cual más descarada. La forma desacomplejada y naturalista de abordar el tema del sexo y las condiciones de las prostitutas de calle, homosexuales y travestís del submundo urbano, así como el cúmulo de irreverencias morales, procacidades sexuales e intrepideces necrológicas que exponía la pieza justificaban con creces que fuera prohibida según la norma 18.

Ante la prohibición de *Corona per a una necro*, la directora de escena Maria Lluïsa Oliveda Puig, como empresaria de la compañía del Teatro Don Juan de Barcelona, elevó un recurso al director general de teatro del MIT, el 25 de febrero de 1974, contra la decisión denegatoria adoptada por la Junta de Censura de Obras Teatrales el 11 de diciembre de 1973. La argumentación del recurso para que se reconsiderase la decisión se basaba en los puntos siguientes:

- 1.- La personalidad de su autor: Juan Vila Casas, cuya reconocida autoridad en el mundo del arte, pintor consagrado, ceramista, escritor... dan a su solvencia artística una categoría que deja fuera de duda cualquier fórmula que el artista elija para expresarse.
- 2.- No se busca en la obra la morbosidad, sino que ésta surge, tal vez, de forma natural como consecuencia de la vida misma, puesto que expone hechos y circunstancias basados en acontecimientos realmente sucedidos.
- 3.- Acaba en cambio de verse en la sede del Teatro Nacional de Barcelona (Teatro Español) *Luces de bohemia*, con escenas deliberadamente escritas con morbosidad por Valle-Inclán. Exacerbadas en su montaje por la dirección y la interpretación de los actores. Siendo como es de suponer un trabajo dedicado a una gran masa de público dada la capacidad del local y los grandes descuentos realizados en varios días de la semana.
- 4.- El autor no hace hincapié en conservar el título de la obra si se considera conveniente cambiarlo.

5.- Ruego se considere se pide la autorización para representar dicha obra en un teatro de 300 localidades. Lo que significa una audiencia absolutamente minoritaria.<sup>6</sup>

Si bien esta obra no consta entre las autorizadas posteriormente a su prohibición por la censura, lo cierto es que, según la documentación que manejamos, algunos de los textos que hemos comentado fueron finalmente aprobados al cabo de poco tiempo sin demasiados problemas, aunque en su mayoría limitando su representación para un público mayor de 18 años: *Vermell de xaloc*, en una versión modificada, en 1972, en este caso para mayores de 14 años; *El foc de les ginesteres*, en 1976; *La fam*, también en 1976, a los dos meses de la última prohibición, para un grupo de aficionados de un pequeño pueblo de la comarca del Berguedà; *Plany en la mort d'Enric Ribera*, en 1976, y *L'ocell fènix a Catalunya*, en 1977. “Much Ado About Nothing”, cabría la tentación de concluir, si no fuese porque la censura teatral durante la dictadura franquista –uno de los brazos de un portentoso sistema de represión– fue una espada de Damocles para las compañías y los profesionales del teatro y no tuvo nada de romántica.

#### OBRAS AUTORIZADAS CON SUPRESIONES

Una larga lista de piezas presentadas a censura fueron autorizadas con supresiones de mayor o menor grado (véase el anexo 2). Por regla general, los textos mutilados se aprobaron para ser representados solo para mayores de 18 años (o más excepcionalmente para mayores de 14 años y, más raro aún, para todos

---

<sup>6</sup> En muy pocas ocasiones los autores o los empresarios a los que se les prohibía una obra presentaban un recurso a la decisión tomada por la censura teatral. En la documentación consultada solo tenemos constancia de otro caso, el de *Porositat ingràvida*, de Josep Madrenas (un autor de Folgueroles, Osona), prohibida el 11 de junio de 1974. El mismo Madrenas intentó rebatir, en su recurso al delegado provincial del MIT, que su pieza no incurría en la infracción de la norma 13 en estos términos: “Esta obra, quiere ser una experimentación sobre los sentidos, especialmente el táctil. Pueden observarse diferentes momentos en la interpretación de la obra, en que los actores ejercitan estos sentimientos. Se observa un ‘crescendo’ en la obra, para culminar en la ceremonia final, donde el personaje (5) realiza el acto de experimentar la sensación de ser mojado con agua coloreada; ésta es arrojada también en ceremonial por diferentes personajes situados entre el público, a un gran cubo de plástico situado sobre la cabeza del citado personaje, para pasar del color blanco al del líquido coloreado. Así se obtiene un tipo de escultura cambiante y de gran belleza plástica. No creo, en conciencia, que todo esto atente a las normas del artículo 13, que prohíbe las expresiones coloquiales y las escenas o planos de carácter íntimo que atenten contra las más elementales normas del buen gusto, por cuanto dichas acciones solo responden a la modalidad actual del teatro plástico”.



los públicos). En todo caso, tampoco se permitía que las obras fueran radiadas, es decir, no se podían difundir simultáneamente por las emisoras radiofónicas durante la representación. Además, como era también preceptivo, estaban sujetas al visado del ensayo general que era el filtro previo al estreno. Del abanico de supresiones que presentan las piezas de la muestra analizada puede deducirse que la censura se centró en dos grandes ejes, a menudo interdependientes: el moral y el ideológico. Como veremos, se ensañó especialmente con las obras que planteaban problemas o cuestionaban algunos aspectos de las “normas” en relación con el régimen, la moral y la religión.

En términos generales, eran suprimidas aquellas referencias directas o indirectas, a veces muy tangenciales, al Jefe del Estado, al Ejército o a la Iglesia, tres de los pilares del régimen franquista. Había, por lo demás, una auténtica obsesión por censurar en los textos y en las escenificaciones todo aquello que, desde el decoro franquista, fuera considerado de “mal gusto”, sobre todo en relación con el sexo, de ahí que muchas de las tachaduras propuestas reflejan la legendaria pudibundez de la censura en todo lo relativo a la moral social y a lo procaz. Las supresiones querían evitar, en efecto, las alusiones de carácter sexual, las referencias escatológicas o los excesos verbales (las palabras malsonantes) que, según los criterios censorios, atentaban contra la “moral pública”.

A título de ejemplo, vamos a analizar algunos casos emblemáticos que puedan contribuir a delimitar mejor las inquietudes y las preocupaciones de la censura, cuyos dictámenes a menudo entremezclaban diferentes criterios. Uno de los espectáculos que tuvo el honor de recibir más cortes por parte de la censura fue *Balades del clam i la fam*, de Xavier Fàbregas [1967], autorizado solo como acto de fin de curso de la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual que dirigía Ricard Salvat (se estrenó el 27 de junio de 1967 bajo la dirección de Josep Anton Codina). El texto se basaba en sainetes ochocentistas de la vida picaresca (Fàbregas 1967), amenizados con poemas de la misma época de autores como Abdó Terrades (“La campana”), Josep Sol i Padrís (“Desperta, ferro!”) y Joaquim Rubió i Ors (“Barcelona”). Si bien los sainetes no padecieron supresión alguna, estos poemas, de carácter eminentemente patriótico catalán, fueron por el contrario eliminados del espectáculo, junto con un par de fragmentos alusivos a las insurrecciones populares en la Barcelona de 1856 que condujeron al fin del Bienio Progresista.

Deudora del expresionismo, *Defensa índia de rei*, de Jaume Melendres [1967], quería exponer el proceso de integración de un individuo pacífico





e independiente –Jan– que del aislamiento voluntario pasa a una forzada colaboración con lo que antes había desdeñado (Melendres 1975). Su periplo, guiado por el maestro de armas, sirve para descubrir la crueldad y el egoísmo de las relaciones humanas, los mecanismos sociales y económicos que las rigen y las técnicas de manipulación de masas y de explotación de clase en un marco de capitalismo salvaje. De hecho, como sugiere el título relativo a una arriesgada apertura de ajedrez, este disidente solitario es solo el medio para atrapar a su hermano, ideólogo de la revolución. No pasó por alto a la censura la sátira que la obra hacía del apego a la muerte y la mística salvapatrias del estamento militar y, siguiendo sus obsesiones, suprimió los discursos del maestro de armas, además de sus interjecciones a Dios, y la canción de la muerte que entonan los soldados, en que se autodefinen como “amantes de la muerte” (Melendres 1975: 23, 24, 26-27 y 38-39)<sup>7</sup>. Allende de algunas palabras groseras, también se eliminó la mención satírica a la clerecía y, en la penúltima escena, la carta de Jan que lee el grafólogo, en la que se sintetiza la deshumanización y la degeneración absolutas en las que ha caído el protagonista (Melendres 1975: 38-39 y 72-73).

*Cançons perdudes*, de Josep Maria Benet i Jornet [1968], terminada en 1966 y publicada en 1970, plantea el mito de Drudània que se debate entre el peso del pasado y las contradicciones del presente (Benet i Jornet 1970). Metáfora y alegoría de la Catalunya coetánea, Benet reflejaba en esta obra las tensiones de clase en una sociedad, profundamente dividida, que aspiraba a superar su sumisión a la dictadura y, a la vez, denunciaba la connivencia de la burguesía catalana con el poder para frenar los difusos anhelos de mejora social del pueblo catalán. Cuestionaba, en este sentido, la visión romántica, conservadora y superficial de los signos de identidad catalanes que la burguesía instrumentalizaba deliberadamente para acallar reivindicaciones de tipo social. Como es lógico, los recortes de la censura se focalizaron en las réplicas que identifican fácilmente la situación política, social y socio-lingüística de Drudània con Catalunya, y que evidencian la “integración” forzada de este país imaginario en un poder superior, con la pérdida de la lengua e identidad drudanesas, simbolizadas por el personaje de la Draps (Benet i Jornet 1970: 130, 131, 133 y 138). Se suprimió también la referencia al “senyor Conseller”, la autoridad de turno que quiere encerrar a la Draps en un sanatorio, y a la vieja maestra de la escuela, incompetente para ofrecer una enseñanza digna (Benet i Jornet 1970: 139). Aparte de algunas palabrotas, en la cuarta y quinta escenas –esta última la más censurada–, se eliminaban

---

<sup>7</sup> En la referencia a las obras editadas o inéditas consignamos las páginas concretas que fueron objeto de los recortes transcritos en el anexo 2.



las intervenciones del forastero Grivel, que remite a las lejanas aspiraciones para cambiar Drudània, y las del viejo Màrius, que alude impertinentemente al espíritu sumiso de los drudaneses, incapaces de articular una respuesta colectiva a la tiranía en la que viven (Benet i Jornet 1970: 187, 188, 203-204, 205 y 208).

Entre las obras de Alexandre Ballester, uno de los autores catalanes más afectado por el rigor de la censura, hay dos textos que sufrieron cortes muy significativos: *Un baiül groc per a Nofre Taylor* [1968] y *Massa temps sense piano* [1970] (Ballester 1969). No es extraño que fuera así, pues, a la manera de Dürrenmatt, Ballester presentaba caricaturas de personajes, como el mismo Nofre Taylor, obsesionados por la posesión del poder. Nofre Taylor es un hombre de negocios de éxito, hecho a sí mismo, personificación del capitalismo en estado puro, que tiene una desmesurada ambición por dominar el mundo en una guerra sin cuartel contra la competencia y por controlarlo todo, desde el mercado de armas hasta el paisaje, la cultura o el consumo. En *Un baiül groc per a Nofre Taylor*, la censura suprimió las réplicas de este personaje arrogante, cínico, amoral y despótico, cuya forma de actuar y pensar podía presentar excesivos paralelismos con los gerifaltes y las arbitrariedades del régimen franquista (Ballester 1969: 214, 223, 225, 233, 236, 245 y 249). Así, Nofre Taylor defiende que sus subordinados sean libres y que gocen de un criterio formado, naturalmente, según unos cauces decididos y controlados por él. Asimismo, proclama, magnánimo, que se ofrezca “pan, vino y mujeres” a los hombres para que el pueblo sea “feliz” y no tenga veleidades revolucionarias. Se censuró también la reflexión de Bubi, uno de los sirvientes de Nofre Taylor, que se queja de que los valores de antaño se han trasmudado (el amor se ha convertido en materia de consumo y la libertad ha sido limitada por las disposiciones oficiales) y, mucho más anecdóticamente, las alusiones a la hiperbólica capacidad sexual de Taylor, a la primera comunión de una de sus queridas, al acto de arrodillarse y al adjetivo “rojo” aplicado al gran “enemigo” de Taylor, alegoría a su vez del comunismo.

Aunque situada en un país imaginario en una secuencia temporal que abarca desde la posguerra mundial hasta el presente, *Massa temps sense piano* es una disparatada farsa que alude, de modo más o menos alegórico, a los pactos entre los Estados Unidos y Franco. La familia aristocrática, venida a menos, pero con delirios de grandeza, que protagoniza la comedia, pasa de ser admiradora de los nazis a elogiar a los norteamericanos porque son los que disponen de dólares contantes y sonantes. En sus intervenciones, el abogado de la familia pone en evidencia, con datos reales, los avances sociales y las contradicciones del mito de la *American life*, la política exterior y el imperialismo económico y militar (guerra



del Vietnam) de los Estados Unidos. Autorizada la obra solo para sesiones de cámara, la censura suprimió el discurso que el abogado hace ante el público, en el cual expone sin tapujos el efecto perverso, en cuanto a la moralidad imperante, de la instalación de bases americanas en territorio europeo (*ergo* también español) y relata con todo lujo de detalles los graves accidentes nucleares de Palomares (Almería) y Thule (Groenlandia), ambos provocados por la Fuerza Aérea de los Estados Unidos en 1968. Eliminó también la réplica sobre la intención de doña Victoria de abrir un pleito contra el inquilino americano y el gesto de Perico, nieto vividor de la señora de la casa, que apunta con un revolver al público, así como, más adelante, su arenga inspirada en la historia de Guillermo Tell sobre la libertad del pueblo (Ballester 1969: 130-131, 135-136, 139 y 153)<sup>8</sup>.

*La creació*, un espectáculo basado en poemas de Miquel Martí i Pol que estrenó el grupo Vermell x 4 en Centelles en 1969, fue duramente censurado (Martí i Pol 1969). Se suprimieron íntegra o parcialmente poemas como “Cròniques canten”, “Moral nova”, “És el que diu un amic meu” y “Romanço” de *El Poble* (1956-1958); “La fàbrica” de *La fàbrica* (1958-1959); “Colors” de *Autobiografia* (1965-1966) y “La creació” de *La fàbrica* (1970-1971), y otros de las primeras décadas de su trayectoria (“Serà un dia rodó”, “I, sobretot, no oblidis que el teu temps” y “És clar que, si volgués, podria dir més coses”) (Martí i Pol 1989). En general, con un celo excesivo, las supresiones querían eliminar cualquier rastro de sátira contra la burguesía católica y su doble moral; críticas e ironías a la religión o a los rigores del *decòrum* franquista; menciones al sexo, al amor libre o a la prostitución; referencias escatológicas; escenas eróticas de lo más líricas; alusiones a la Guardia Civil o a los representantes de la iglesia; insinuaciones sobre las formas de represión coetáneas, y llamadas al compromiso social y a la lucha por salvar la lengua y la cultura catalanas.

*Un home és un home*, de Bertolt Brecht [1970], en una traducción de Feliu Formosa que la compañía Adrià Gual tenía permiso para representar en el Teatro Romea de Barcelona, solo recibió dos recortes en las réplicas de dos personajes que mencionaban a los soldados, considerados como la gente peor del mundo e incapaz de pensar. En este caso, contamos con una carta de José Luis Pardo Fernández, el delegado provincial del MIT en Barcelona, del día del ensayo general, el 18 de noviembre de 1970, enviada al MIT, para dar fe del visado correspondiente:

---

<sup>8</sup> Las páginas que se indican en la resolución de la censura de *Massa temps sense piano* coinciden en este caso con las de la obra editada.



Que, en virtud de las instrucciones recibidas, se personó a las cinco de la tarde del día de hoy en el Teatro Romea para asistir al ensayo general de la obra de Bertolt Brecht *Un home és un home*, autorizada por la Dirección General de Cultura Popular para ser puesta en escena, según guía de censura n.º 1, expediente 316/70, bajo las normas particulares que se indicaban y a reserva del visado del citado ensayo.

Cotejada la representación con el texto autorizado se observa plena coincidencia, habiéndose eliminado en aquella las dos frases censuradas que figuraban en las páginas 2 y 19 del texto.

Respecto a la realización y montaje de la obra, la dirección se ha atendido, rigurosamente, a la época y localización geográfica propuesta por el autor, es decir, un lugar en la India en el año 1925, durante la dominación inglesa y, en consecuencia, vestuario y decoración están adecuados a tal ambiente.

La obra gira en torno a la anécdota de un humilde faquín forzado a suplantar la personalidad de un soldado inglés, dando ocasión para analizar, dentro de la particular filosofía marxista de su autor, la maleable naturaleza humana, condicionada por una serie de presiones externas. Se trata de un texto de difícil comprensión, y por tanto polémico a un cierto nivel intelectual, pero cuya significación no resulta clara para el gran público, por lo que su carácter corrosivo queda muy atenuado.

Terminada la representación se advirtió a su director la obligación contraída de ajustarse estrictamente al texto aprobado por la Dirección General de Cultura y a la puesta en escena del ensayo general.

Por todo lo expuesto, el funcionario que suscribe estima que habiéndose cumplido las normas particulares señaladas por la Superioridad, procede autorizar las representaciones, a la Compañía Adriá Gual, de la obra *Un home és un home*, en los términos anteriormente señalados.

*La petita història d'un home qualsevol* [1971], de Ramon Gomis, premio Joan Santamaria de 1970 y primer texto de su trilogía sobre la Catalunya coetánea, también recibió algún que otro tijerazo. Esta obra quería reflejar, de modo muy realista, las diferencias sociales en el mundo rural, con especial atención a las dificultades que tenían los payeses más pobres en contraposición a los más ricos (Gomis 1970). Las penurias por el agua que hay en el pueblo dan pie a criticar





la ineficacia del ayuntamiento y la verborrea inoperante del gobernador y de los políticos de turno, un fragmento que fue suprimido incluso en la edición del texto, seguramente por exigencias de la censura (o la autocensura) editorial. Las otras dos supresiones fueron menores: el apelativo de “judío” que dicen un payés y Ramon –pobre arrendatario de tierras poco productivas–, en el sentido despectivo de quien quiere aprovecharse del fruto de su trabajo, y la constatación que hace este último de la difícil situación por la que atraviesa, que le conducirá a una muerte prematura (Gomis 1970: 53 y 63).

*L’auca del senyor Llovet*, de Jordi Teixidor [1971], obra finalista del premio Josep Aladern de Reus de 1970, también fue objeto de numerosos recortes. Se trata de una sátira de las tensiones entre la clase media barcelonesa y sus trabajadores (Teixidor 1970)<sup>9</sup>. Atrapada, según cuenta el mismo protagonista, entre la voracidad de los poderosos y el desenfrenado odio de los de abajo, la clase media tiene que defender a capa y espada su “moral del trabajo”, de signo inequívocamente burgués, que persigue al fin y al cabo el máximo beneficio. En cambio, la clase obrera está más atenta al sueldo y a la buena vida que no a dotar de argumentos sólidos sus reivindicaciones laborales. El señor Llovet –actualización del célebre personaje de Rusiñol– es un pequeño industrial barcelonés que tiene que vencer muchas dificultades para cumplir con los encargos de su taller, porque los trabajadores hacen lo imposible para laborar lo mínimo y piden por el contrario ganar más, e intenta en vano convencerles de que, si la empresa va bien, todos salen ganando. La censura eliminó del texto las referencias a la clase obrera, a los beneficios de la facturación de la fábrica, al sexo, a la insubordinación comunista de los obreros, a la tibieza del régimen por no imponerse por la fuerza y al catolicismo superficial de la clase dirigente<sup>10</sup>.

Editada en 1970, *Vivalda i l’Àfrica tenebrosa*, de Joan Oliver [1971], era una suerte de sátira pastiche de carácter metateatral sobre el mundo burgués, la sociedad de consumo y las modas literarias que, como ha indicado Miquel M.

---

9 Las páginas que se indican en la resolución de la censura de *L’auca del senyor Llovet* coinciden asimismo con el ejemplar inédito.

10 *El rebombori*, del mismo Teixidor, también fue censurada en una fecha tan tardía como 1977. La obra se inspira en el conocido como “rebombori del pa” de 1789 en Barcelona, una revuelta popular contra la subida del precio del pan. La censura suprimió las palabras del personaje del Capitán General de Catalunya que lamenta que, setenta y cinco años después del fin de la Guerra de Sucesión, los catalanes volvieran a rebelarse y atentaran de nuevo, según él, contra la “sagrada unidad de la patria”. La respuesta unamuniana del secretario (“vencer no es convencer”) fue asimismo eliminada. Como es sabido, el gobierno de Carlos IV sofocó la revuelta social con una fuerte represión. Los paralelismos históricos eran evidentes (Teixidor 1978: 23).



Gibert (1999: LVI-LVII), parodiaba las nuevas orientaciones de la dramaturgia coetánea (Beckett, Adamov, Ionesco, Arrabal, Brossa, Pedrolo). Las principales supresiones que la censura hizo al texto eran la referencia al ministro de Información y Turismo, como una de las personas cuya presencia en el escenario y entre bastidores era prohibida (así lo indica el personaje de “Home madur”, en el prólogo de la pieza); las fugaces e irónicas alusiones a la ley de prensa y a la estancia en prisión del mismo Oliver; los primeros acordes musicales de *La Marsellesa*; la irrupción de banderas de los USA; la noticia sobre el regente que ha sido encontrado *in fraganti* copulando con su propia esposa, y la mención de las manifestaciones “masivas” producidas en el país (Oliver 1970: 119, 128, 130, 132, 133 y 135).

Como en la obra de Badia comentada en la primera parte de este estudio, *L'ombra de l'escorpí*, de Maria Aurèlia Capmany [1971], sitúa la acción en la vigilia de la batalla de Muret (siglo XIII). Un ciudadano de Barcelona, el abogado Pere Grau, es acogido en el castillo de Termes, gobernado por la virtuosa y enigmática Sabina, que se defiende de la falsa cruzada de los franceses, cuyo único objetivo es conquistar nuevas tierras, espoliar a los cátaros y abrirse al mar (Capmany 1974). Los cortes de la censura evitaban la dura crítica a los representantes de la Iglesia cristiana o a la doble moral del catolicismo; la exposición de la doctrina más socialmente igualitaria, bondadosa, liberadora y justa predicada por el catarismo, y la diatriba contra el poder terrenal del papa, valedor de los cruzados por razones materiales (Capmany 1974: 24, 34 y 40). Se suprimen también, en el epílogo, las referencias a Pere I como rey de los catalanes y a la “cruzada” que da la victoria a los franceses, así como también la necesidad de preservar la voz y la memoria de los “vencidos”, unas palabras muy connotadas que, tal y como temía la censura, podían ser interpretadas en otra clave que la estrictamente medieval (Capmany 1974: 56).

*Pluja d'estiu*, de Xavier Romeu [1971], planteaba igualmente de forma alegórica la sumisión de la sociedad catalana coetánea a los mecanismos de control y represión sociales del régimen franquista y su incapacidad de hallar una solución colectiva para afrontar los problemas (Romeu 1972). Unas intensas y persistentes lluvias obligan a las autoridades civiles y militares a declarar el estado de emergencia como medida preventiva para acallar el creciente malestar de la población que, tras las vacilaciones del ayuntamiento y ante el empeoramiento de la situación, tiene que refugiarse en el burdel y, más tarde, en el cementerio para salvar sus vidas de la inundación. El traslado es aprovechado por las autoridades



para sacarse de encima a los rebeldes y gozar de la paz del cementerio, en velada mención a la política “pacificadora” de la dictadura franquista. Editada bajo el título de *Estat d'emergència*, las supresiones se centraban sobre todo en algunas réplicas del personaje del secretario del ayuntamiento manifestando la necesidad de acatar la decisión del alcalde como máxima autoridad del lugar y de adoptar medidas de seguridad y directrices de actuación contra los elementos disidentes a fin de garantizar el orden y el bienestar de la población (Romeu 1972: 35, 78 y 79). Asimismo se eliminaron las alusiones a categorías militares que, de modo figurado, realiza una de las prostitutas del burdel, una parte de la canción del final del segundo acto sobre la existencia de un guía que dicta la paz y, en el epílogo, la referencia a la prisión, donde ha sido encerrado uno de los personajes por sus excesos revolucionarios (Romeu 1972: 51, 80 y 85).

Por otra parte, una buena muestra de la preocupación de la censura teatral por evitar palabras consideradas groseras o indecentes en el escenario, sobre todo de carácter sexual, son las supresiones hechas a la iconoclasta *S'assaja amb noses*, de Carles Reig [1975], una pieza paródica de teatro dentro del teatro (dos actores ensayan, bajo la batuta de un director despótico y demente, una presunta parábola mística hindú) que fue autorizada para sesiones de cámara (Reig 1975). Además de eliminar palabrotas y expresiones de cierto voltaje sexual, la censura cortó varias réplicas que aluden, casi de soslayo, a los mutilados de guerra que gozaban del respeto de la iglesia, el ejército y la nación, a la vigencia de la pena de muerte en plena dictadura y a la necesidad de los actores de transmutarse en monja y fraile por exigencias del texto (Reig 1975: 46, 51, 56, 65-66, 67, 73, 77, 81 y 82).

Si tenemos en cuenta tanto el espíritu como la letra de las normas de censura, *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret*, de Maria Aurèlia Capmany y Xavier Romeu [1976], tenía muchos puntos para ser duramente castigada tanto por su contenido como por su forma. Basada en la técnica prestada del *Living Newspaper* y siguiendo como modelo el montaje de *El vicario*, de Rolf Hochhuth, dirigido por Peter Brook, la obra tenía la voluntad de analizar el contexto histórico-social de la Barcelona de Layret y los motivos de su asesinato por los pistoleros de la patronal (Capmany y Romeu 1971). En realidad, sin embargo, la censura no se ensañó demasiado con la pieza de Capmany y Romeu al ser incluida en la programación de la Sala Villarroel de Barcelona en la primavera de 1976. Ciertamente es que, publicada por Edicions Catalanes de París en 1971, ya había circulado clandestinamente por diversos espacios e incluso había



sido representada en el extranjero<sup>11</sup>. Con lo cual quizá tenía poco sentido ya ejercer una censura demasiado drástica, a pesar de la alta trascendencia política e ideológica del texto. Así pues, “solo” se consideró que se tenía que limar la alusión a los métodos terroristas del pistolero de la patronal, auspiciado por el general Severiano Martínez Anido durante su etapa de gobernador civil de Barcelona, y a la monarquía, cómplice de la represión contra los sindicalistas catalanes, además de alguna que otra palabra malsonante como “marrans”, dedicada a la Guardia Civil, brazo ejecutor de la coacción (Capmany y Romeu 1971: 35-36, 75 y 82).

Aun así, se autorizó para mayores de 18 años y se puso énfasis en que se atendiera al visado de ensayo general de la puesta en escena (“vestuario, interpretación, elementos complementarios de montaje, etc.”). Y no solo eso. Antes de dar el *placet*, fue excepcionalmente analizada con mucho interés y solicitud. La resolución se acompañaba de dos documentos oficiales adjuntos, que demuestran el extraordinario celo con que se evaluó un texto potencialmente tan “subversivo” como el que firmaban Capmany y Romeu. En el primero, una carta oficial de José Antonio Campos Borrego, subdirector general de teatro, a Luis Fernández y Fernández, delegado provincial del MIT en Barcelona, razonaba las dificultades que ofrecía para ser aprobada y le pedía su opinión. Entre los criterios que se aducían a favor de la obra se establece una clara prioridad: la personalidad del autor, la calidad teatral y dramática de la pieza, la crónica de hechos históricos que exponía y la coyuntura política de Catalunya. En el segundo documento, el delegado provincial emitía un informe detallado sobre lo más subversivo del texto, dando por sentado que sería autorizado.

---

11 Sobre la representación clandestina de *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret* en Girona, en 1970, véase Aragó (2013: 329-332).





[Ministerio de Información y Turismo / El Subdirector General  
/ de / Actividades Teatrales]

Madrid, 16 de febrero de 1976

Ilustrísimo Señor Don Luis Fernández y Fernández  
Delegado provincial de Información y Turismo  
Barcelona

Mi querido amigo:

La Junta de Ordenación de Obras Teatrales ha considerado con especial interés la obra titulada *Preguntas i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret*, original de María Aurelia Capmany y otros, cuya autorización recaba el grupo Promoteatro La Roda para su representación en la Sala Villarroel de esa ciudad.

Es pieza teatral cuyo dictamen ofrece especiales dificultades. Es, en principio, una exaltación –sobre hechos históricos– de la figura de Francisco Layret, político y abogado de los obreros catalanes, muerto asesinado en el año 1920. Es también una historia de la lucha obrera en aquel tiempo. Expresamente, no se insiste en la apología de los partidos o grupos de la extrema izquierda. La apología se desprende, por sí sola, de la presentación o evocación de los hechos. Los paralelismos con la hora actual saltan a la vista. El enfrentamiento entre Sindicato Libre y Sindicato Único, más la Federación Patronal, dice mucho hoy, junto a temas como la huelga, la represión (Ejército y Guardia Civil), manifestaciones, etcétera.

El Pleno deliberó ampliamente sobre las dificultades que, evidentemente, se derivan del texto en cuestión. A lo expuesto hay que agregar algunas observaciones complementarias consideradas asimismo, por la Junta, entre las que destacan:

La personalidad del autor: María Aurelia Capmany.

La calidad teatral y dramática de la pieza.



Su carácter de crónica de hechos históricos, aunque tendenciosa.

La actual coyuntura política, quizás exacerbada por hechos recientes ocurridos en la región catalana.

Informada la obra por la totalidad de los Vocales que poseen la lengua catalana, uno de los ponentes se inclina a favor de un dictamen aprobatorio y otro la prohíbe sin duda alguna.

En principio, los cuatro ponentes restantes consideraron que la resolución correspondía a la jerarquía política. Posteriormente y tras amplia deliberación, tres de estos vocales emitieron voto aprobatorio y el cuarto se inclinó claramente a la prohibición.

Contabiliza la obra en consecuencia un total de cuatro votos aprobatorios y dos prohibitivos, emitidos los primeros con las salvedades y reservas que se derivan, lógicamente, de lo expuesto sobre su temática y características.

Por todo cuanto antecede, yo he creído conveniente e incluso necesario consultar contigo antes de dictar una resolución, atendiendo además así las recomendaciones de los propios vocales de la Junta que, en casos como éste y en otros análogos, estiman que la opinión del Delegado Provincial directamente conocedor de circunstancias que afectan tanto al grupo o compañía y local de representación como a motivaciones de otra índole, que en un momento dado pueden influir notoriamente en una decisión, es decisiva y de imprescindible conocimiento.

Espero, por tanto, que me expongas con toda sinceridad tu criterio sobre la conveniencia o no de autorizar esta pieza teatral.

Con mi agradecimiento por tu colaboración, te envío un fuerte abrazo,

[Firma] José Antonio Campos Borrego

[PS:] Te acompañamos el texto.

¡Gracias y un abrazo!



Nota sobre la obra teatral titulada *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya*

Los hechos relatados son históricos, sin duda.

En la página 15 se alude a una carta inconclusa que Layret dejó sobre su mesa de despacho momentos antes de ser asesinado.

La carta me parecía trucada, pero he podido comprobar (en una biografía del Layret de Joaquín Ferrer, página 202) que, efectivamente, era ese el texto de la carta.

Estimo que la obra no puede ser prohibida, pues ahí está como un hecho indiscutible la lucha del Sindicato Único y del Sindicato Libre o Patronal y los procedimientos, tan poco honestos, con que lucharon.

Únicamente, creo se podrían hacer algunos cortes.

Por ejemplo, algunas *alusiones al Rey* en las páginas 9, 19, 20 (en esta última se hace una referencia a un Rey “simpático”, que da la mano a las gentes) y 31 (en esta página, se habla del barco “Giralda”, donde fueron deportados los presos sindicalistas como “yate real”).

Por lo que respecta a las alusiones que podemos llamar *militares*, en la página 7 se dice que el coronel Arlegui fue ascendido a general por sus méritos como jefe, más o menos encubierto, de los pistoleros. En la página 8, se hace directamente responsable del asesinato del Layret al general Martínez Campo poniendo en sus labios las siguientes palabras: “¿Cómo resuelvo yo el problema sindicalista? Cuando quiero deshacerme de un individuo no tengo más que preguntar por él. Esta simple pregunta es una orden y a los pocos días ese hombre ha desaparecido”. También en la página 29 hay un insulto a la Guardia Civil, “els marrans”.

En el aspecto *subversivo*, hay una canción en la página 10 que tal vez podría eliminarse.

En el aspecto religioso, en las páginas 18 y 19 hay alusiones muy peyorativas como son el de calificar de “molt cristià” a un



artículo que es una cretinez ampulosa. También la frase: “...Al cor de l’assumpte hi ha una qüestió religiosa...”. Esta frase a mi juicio es un deseo de mezclar la religión en algo que no viene a cuento. Parece el propósito de que un poco de la porquería que rezuman estas luchas recaiga también sobre la Iglesia.

Finalmente, se podría hacer algún pequeño corte en la página 29. Se trata de un largo parlamento del Actor nº 2.

La muestra podría ampliarse con el análisis de otros textos que sufrieron el rigor de la censura como *Lloguem-hi cadires* [1967] y *Bestiari* [1971], espectáculos que se basaban en poemas irónicos e incisivos de Joan Oliver, de los que se limaron las referencias a temas religiosos o morales, así como a la censura, a la represión o al catalanismo; *Antígona 66*, de Josep Maria Muñoz Pujol [1967], del que se eliminó una alusión a las consecuencias sangrientas de las represiones autoritarias en contraposición a los intentos “subversivos”, y también se censuraron palabras consideradas soeces; *Situació bis*, de Manuel de Pedrolo [1968], del que se suprimió solo una mención a los “auxilios espirituales” y a la “legitimidad de la situación”; *Quart minvant o els nassos històrics* [1968] y *Quiriquibú* [1975], de Joan Brossa, que de modo subliminal criticaban las condiciones de opresión, los poderes fácticos del régimen, sus discursos pomposos, etcétera, y que abogaban por cambiar la situación mediante la resistencia y la lucha; e incluso *Antígona* [1969], de Salvador Espriu, del que se eliminó la reflexión del Lúcid Conseller que aludía a la dificultad de convivir en Tebas, la pasión por el poder de Creont (o sea, por extensión, del dictador Franco) y el cambio que produciría su muerte, unas palabras que, como en los textos anteriores, sin duda tenían una doble lectura para el espectador coetáneo.

#### **OBRAS AUTORIZADAS SIN RECORTES**

Un tercer bloque de obras lo constituyen las autorizaciones sin recortes que, sin embargo, estaban sujetas a restricciones muy diversas (véase el anexo 3). Su casuística es variadísima. De menor a mayor grado de cortapisas, hallamos desde las autorizadas para todos los públicos (3.1, 42 expedientes, 11,9%) hasta las que lo están solo para “teatros de cámara” (3.6, 9 expedientes, 2,5%), en ambos casos las más de las veces se condicionaba la aprobación definitiva al visado previo del





ensayo general. Entre estos dos extremos, algunas obras podían autorizarse para todos los públicos, pero sin permiso para ser radiadas *in situ* (3.2, 36 expedientes, 10,2%), podían aprobarse para mayores de 14 años (3.3, 64 expedientes, 18,1%) o para mayores de 18 años (3.4, 166 expedientes, 47,1%), e incluso, en este último caso, podían estar sujetas a una especial atención al visado del ensayo general (3.5, 35 expedientes, 9,9%). Aunque parezca paradójico, cuantos más obstáculos, más factible resulta concretar qué sentido tenían los criterios censorios aplicados.

El primer subbloque (3.1) afecta a bastantes piezas destinadas al teatro infantil y juvenil, clásicos de la literatura dramática universal y obras más bien inocuas que generalmente se aprobaban con autorización para ser radiadas y sin visado previo. Entre los autores clásicos universales, cabe subrayar algunas piezas de Chéjov (*L'anyersari* [1968]) y Shakespeare (*El mercader de Venècia* [1969]) y, entre los catalanes, Rusiñol (*La casa de l'art* [1967]) y Mestres (*En Joan de l'ós* [1968]). En cuanto a la dramaturgia coetánea escrita en catalán, destacan un texto de Pedroló (*Monòleg* [1975]), que la censura consideró “intrascendente”, y algunas piezas de teatro infantil y juvenil –a veces no tan inofensivas como creían los censores– de Jordi Voltes (*L'home de Tars* [1968] y *El vell violí* [1970]), Joana Raspall (*El Pou* [1970]), Guillem d'Efak (*El dimoni Cucarell* [1973]), Josep Maria Benet i Jornet (*Helena a l'illa del baró Zodíac* y *El somni de Bagdad* [ambas de 1975]), o Núria Tubau (*El cronomòbil* [1975]).

El segundo epígrafe (3.2) incluye también muchas obras de teatro infantil y juvenil y algún que otro clásico, que estaban sujetas al visado previo y que no podían ser radiadas. En este encasillado se encontraban desde una adaptación de un cuento de Andersen (*El gran Claus i el petit Claus* [1972]) hasta varias piezas breves de Chéjov (*Un prometatge* [1967], *L'ós* [1967] y *Els estralls del tabac* [1969]), pasando por clásicos catalanes como Rusiñol (*El titella pròdig* [1968]) e Iglésias (*L'escurçó* [1971]), y autores coetáneos como la infatigable Maria Aurèlia Capmany (*Breu record de Tirant lo Blanc* [1969]). Entre los textos de teatro infantil y juvenil, es obligado citar a *Els pastorets* [1967], de Josep M. Folch i Torres, una de las obras más representadas en Navidad por los elencos aficionados catalanes, y algunos títulos de autores coetáneos del género como Núria Tubau (*Brindis a la joventut* [1969]), Joana Raspall (*L'invent* [1971]) o Josep Vallverdú (*La caputxeta i el llop* [1971]).

La tercera sección (3.3) impone ya un límite de edad (14 años), además de impedir su difusión por radio y estar pendiente del visado, y atañe a autores clásicos (Esquilo, Aristófanes, Molière, Shakespeare, Chéjov) y contemporáneos



(Bertolt Brecht o Friedrich Dürrenmatt), sin olvidar algunos dramaturgos catalanes (Àngel Guimerà, Ignasi Iglésias, Josep Maria de Sagarra, Salvador Espriu, Manuel de Pedrolo o Joan Brossa). Casi seguro que por razones morales e ideológicas, se prohibió, pues, a los adolescentes menores de 14 años asistir a las representaciones de piezas del teatro universal como *El malalt imaginari* [1969], de Molière; *Somni d'una nit d'estiu* [1970], de Shakespeare; *L'hort dels cirerers* [1974], de Chéjov, y *Un enemic del poble* [1976], de Ibsen, por poner solo algunos ejemplos. Asimismo, se les privó de conocer otras obras de clásicos catalanes como Rusiñol (*El triomf de la carn* [1966]), Sagarra (*L'hereu i la forastera* [1967]), Iglésias (*Lo cor del poble* [1968]), Soler (*La dida* [1972]) o Guimerà (*La reina jove* [1974]), y algunas piezas de autores del momento como Salvat (*Adrià Gual y la seva època* [1967]), Porcel (*Romanç de cec* [1968]), Gomis (*Vermell de xaloc* [1972]), Pedrolo (*Cruma* [1974] y *Els hereus de la cadira* [1975]), Benet i Jornet (*Supertot* [1974]) o, entre otros, Teixidor (*Dispara, Flanagan* [1976]).

Con un límite de edad superior a las precedentes, el cuarto subbloque (3.4), el mayor en número de expedientes autorizados sin recortes, aunque para mayores de 18 años, sin posibilidad de ser radiados y con sujeción a visado, concierne a un importante grupo de autores, tanto de proyección internacional (William Shakespeare, Georg Büchner, August Strindberg, Alfred Jarry, Bertolt Brecht, Jean-Paul Sartre, Samuel Beckett, Arthur Adamov, Peter Weiss, Friedrich Dürrenmatt, Edward Albee, Slawomir Wrozek) como más próximos (Àngel Guimerà, Ignasi Iglésias, Santiago Rusiñol, Josep Maria de Sagarra, Joan Oliver, Salvador Espriu, Manuel de Pedrolo, Joan Brossa, Josep Palau i Fabre, Maria Aurèlia Capmany, Josep Maria Benet i Jornet, Rodolf Sirera, Jordi Teixidor, Joan Abellan). A la vista de las obras así calificadas, el límite de edad resulta elocuente sobre la obsesión de la censura con todo lo que se escapara del rígido código ideológico del franquismo desde el punto de vista moral, político y cultural. Solo los mayores de 18 años podían, así pues, gozar de *Nit de reis* [1968], de Shakespeare; *Tango* [1969], de Wrozek; *L'excepció i la regla* [1971], de Brecht; *Una història del zoo* [1972], de Albee; *Frank V* [1973], de Dürrenmatt; *La lliçó* [1974], de Ionesco, y *L'última cinta* [1975], de Beckett, también por poner algunos casos relevantes. Entre los clásicos catalanes, eran prohibidos a los menores de 18 años autores como Iglésias (*La mare eterna* [1967]), Sagarra (*La Rambla de les floristes* [1968]), Rusiñol (*L'hèroe* [1969]) o Guimerà (*La filla del mar* [1975]), y, entre los contemporáneos, Pedrolo (*Tècnica de cambra* [1967]), Brossa (*Collar de cranis* [1967]), Espinàs (*És perillós fer-se esperar* [1967]), Capmany (*Vent de garbí i una mica de por* [1968]), Espriu (*Antígona* [1969]), Salvat (*Mort d'home* [1969]),

Benet i Jornet (*La nau* [1970]), Teixidor (*La jungla sentimental* [1975]), Oliver (*La fam* [1976]), Sirera (*Plany en la mort d'Enric Ribera* [1976]) o Romeu (*La roda de molí* [1976]), por distinguir una muestra significativa entre una larga lista de autores y títulos.

Como el anterior, el quinto epígrafe (3.5) incumbe a las obras autorizadas para mayores de 18 años, generalmente también sin permiso de difusión radiofónica, pero con especial atención al visado del ensayo general. Muy pendiente éste de vigilar y controlar que la puesta en escena (realización, vestuario, escenografía, etcétera) se ciñera a la época y al contexto de la obra para evitar identificaciones con la actualidad o con algunos de los pilares del régimen (las fuerzas del orden, el ejército, el clero), o que se incluyeran canciones, fotografías o imágenes cinematográficas que dieran pie a interpretaciones “subversivas” o contuvieran –a su modo de ver– escenas eróticas, procaces o de mal gusto. Siguiendo estos criterios, se pide un riguroso visado del ensayo general para *Homes i No*, de Manuel de Pedrolo [1967], porque el vestuario podía identificarse con la actualidad, las fuerzas del orden o el ejército; *Neu de tot l'any* [1968], de Prudenci Bertrana, por tratarse de una obra –fechada en 1936– cuya acción se desarrolla en un prostíbulo; *Insults al públic*, de Peter Handke [1970], por incluir escenas abiertas de provocación a los espectadores; *Macbeth*, de William Shakespeare [1970], que debía atenerse, en la puesta en escena y en particular en el vestuario, a la época a la que se refería el texto, o, entre otros ejemplos, *Antígona*, de Salvador Espriu [1972], cuya escenificación podía dar lugar, según los censores, a “intencionalidades aproximativas”. Con semejante carácter cautelar se obligó a vigilar con esmero la puesta en escena de obras de Pirandello (*Aquesta nit improvisem* [1967]), Casona (*Prohibit suïcidar-se a la primavera* [1968]), Dürrenmatt (*Els físics* [1969]), Brecht (*Ascensió i caiguda de la ciutat de Mahagonny* [1970]) e incluso Schiller (*Guillem Tell* [1971]).

El último subbloque (3.6), el más restrictivo y en el fondo el más revelador, comprende las obras autorizadas solo para “teatros de cámara” (sesiones de representación única y aforo limitado a los asociados), sin permiso de difusión radiofónica y con sujeción al visado. Entre los textos que se ven afectados por estas disposiciones coercitivas, lógicas si tenemos en cuenta los parámetros censorios que hemos ido comentando, cabe señalar las obras de Maquiavelo (*La Mandràgora* [1973]), Jean-Paul Sartre (*Les mans brutes* [1967]), Peter Weiss (*Sr. Mockimpott* [1974]) y Arnold Wesker (*Les arrels* [1967]), todas ellas susceptibles, en realidad, de lecturas “peligrosas” o “indebidas”.





## A MODO DE CONCLUSIÓN

El análisis de la muestra de resoluciones estudiada revela que la aplicación de las imprecisas, genéricas, arbitrarias y coyunturales normas y limitaciones de la censura franquista en los textos destinados a la representación afectó a un número considerable de obras y apuntaba a aspectos muy concretos. Se prohibieron sin más las piezas que contuvieran, de modo directo o indirecto, alusiones políticas o históricas de interpretación dudosa, ataques más o menos velados contra la moral católica, ofensas reales o imaginarias a los “principios fundamentales del Estado” y a sus representantes, referencias reivindicativas a la identidad y cultura catalanas y, en fin, cualquier otro intento de disidencia, subversión o mínimo cuestionamiento del orden y los dogmas establecidos. Estos mismos criterios sirvieron para aplicar una censura parcial a obras que contraviniesen en mayor o menor medida algunos aspectos de las “normas” en relación con el régimen, la moral y la religión, sin que sin embargo fueran lo suficientemente “peligrosas” para ser prohibidas. En contrapartida, aunque sujetos también al atropello de la censura, un gran número de textos teatrales se autorizaron sin recortes, pero generalmente con restricciones de público y visado previo del ensayo general.

Ante semejante despropósito y desmesura, la primera conclusión que se puede entresacar resulta inevitable por obvia: no debe minimizarse, en términos proporcionales, la incidencia y la tenacidad de la censura por vigilar y controlar –prohibiendo, suprimiendo o limitando su difusión– los textos teatrales en catalán que querían representarse entre los años 1966 y 1977 en espacios escénicos muy diversos (desde los más comerciales a los más alternativos, ubicados en la capital catalana, en ciudades medianas o pequeñas e incluso en pueblos). La segunda conclusión también parece clara: la censura teatral aspiraba a acallar la disidencia y la subversión de los postulados ideológicos y morales del régimen franquista en todas sus manifestaciones y formas de expresión, tanto en el ámbito de las libertades y los derechos individuales como en los de dimensión colectiva.

Las suspicacias y las cautelas de la censura teatral hacia temas morales que, a su modo de ver, atentaban contra el catolicismo y la doctrina oficiales llegaban a extremos a veces hasta risibles por la cerrazón y la cortedad de miras y, para mayor inri, por la doble moral y el cinismo que denotaban en cuanto al *décalage* entre la moralidad pública y las conductas y los comportamientos privados. Su temor, por otra parte, a que los espectadores más avisados pudieran identificar con el presente –es decir con la dictadura franquista– contextos del



pasado o de otros países e incluso personajes autoritarios de algunas obras –como las de Salvador Espriu o Alexandre Ballester– era la prueba más manifiesta de su celo por evitar que la escena –y especialmente la de expresión catalana– se convirtiera en un foco de contestación social.

El interés de la censura escénica por rebajar el contenido ideológico de los textos de base realista o expresionista y de evitar dobles lecturas en los de carácter absurdo o alegórico refleja a las claras el temor a que el teatro deviniera un espejo transparente o deformado de las estrecheces, limitaciones y vejaciones de la realidad coetánea. Se quería evitar a toda costa que las artes escénicas sirvieran de vehículo para denunciar explícita o implícitamente las condiciones de opresión en las que vivían las clases sociales o los colectivos más vulnerables, agravadas en el caso catalán por la persecución, la prohibición o la folklorización de sus signos de identidad, su cultura y su lengua. Y, naturalmente, no se reparó en medios para atajar cualquier manifestación escénica que abogara por una llamada directa o subliminal a la búsqueda de una solución colectiva para subvertir por las vías democráticas el orden establecido.



## OBRAS CITADAS

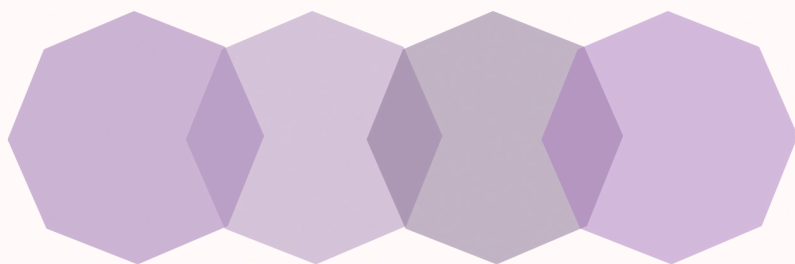
- ARAGÓ, Narcís-Jordi (2013): *Periodisme sota sospita. 25 anys entre la censura i la llei de premsa*. Barcelona, A Contra Vent.
- BADIA, Alfred (1971): *Una croada*. Barcelona, Edicions 62.
- BALLESTER, Alexandre (1969): *Joc de tres. Fins al darrer mot. Massa temps sense piano. Un baül groc per a Nofre Taylor*. Palma de Mallorca, Moll.
- BENET I JORNET, Josep Maria (1970): *Fantasia per a un auxiliar administratiu. Cançons perdudes*. Palma de Mallorca, Moll.
- BENET I JORNET, Josep M. (1974): *L'ocell fènix a Catalunya o alguns papers de l'auca*, en *La desaparició de Wendy i altres obres*. Barcelona. Edicions 62, págs. 45-62.
- CAPMANY, Maria Aurèlia y ROMEU, Xavier (1971): *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya*. París, Edicions Catalanes de París.
- CAPMANY, Maria Aurèlia (1974): *L'ombra de l'escorpí*. Valencia, Gorg.
- FÀBREGAS, Xavier (1967) (ed.): *Sainets de la vida picaresca*. Barcelona, Edicions 62.
- (1972): *A l'Àfrica, minyons! Francesos, liberals i trabucaires*. Palma de Mallorca, Moll.
- FORMOSA, Feliu (1970): *Cel·la 44. Cinc anys en la vida i l'obra d'Ernst Toller*. Barcelona, Edicions 62.
- GIBERT, Miquel M. (1999): “Pròleg”, en Joan OLIVER: *Teatre original*. Barcelona, Proa, págs. 56-57.
- GOMIS, Ramon (1970): *La petita història d'un home qualsevol*. Barcelona, Edicions 62.
- (1976): *Vermell de xaloc. El llumí d'or*. Barcelona, Edicions 62.
- GUBERN, Román y FONT, Domènec (1975): *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona, Euros.
- MARTÍ I POL, Miquel (1969): *La creació*. Ejemplar mecanografiado. Centelles. Legado Vidal-Capmany de la Universitat Rovira i Virgili. [Agradecemos a nuestra colega Montserrat Corretger que nos facilitara una copia de este documento.]



- (1989): *Obra poètica I. 1948-1971*. Edición de Pere Farrés. Barcelona, Edicions 62.
- MELENDRES, Jaume (1975): *Defensa índia de rei*. Barcelona, Edicions 62.
- (1977): *Meridians i paral·lels*. Barcelona, Edicions 62.
- OLIVER, Joan (1970): *Vivalda i l'Àfrica tenebrosa, en 4 comèdies en un acte*. Barcelona, Aymà, págs. 115-136.
- (2003): *La fam*. Edición de Francesc Foguet i Boreu. Barcelona, Proa.
- REIG, Carles (1975): *S'assaja amb noses*. Barcelona, Edicions 62.
- ROMEU, Xavier (1970): *Ni de septentrió, ni de migdia, ni de llevant, ni de ponent, gent, o a tot arreu se'n fan, de bolets, quan plou*. Ejemplar mecanografiado. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre de Barcelona.
- (1972): *Estat d'emergència. Els mites de Bagot. Alícia en terra de meravelles*. Palma de Mallorca, Moll.
- RUBIÓ I TUDURÍ, Nicolau Maria (1935): *Midas, rei de Frígia*. Barcelona, Randez.
- SAGARRA, Josep Maria de (1993): *El foc de les ginesteres*. Edición de Miquel M. Gibert. Barcelona, Edicions 62.
- SIRERA, Rodolf (1982): *Plany en la mort d'Enric Ribera. Assaig simfònic de documentació biogràfica*. Barcelona, Edicions 62.
- TEIXIDOR, Jordi (1970): *L'auca del senyor Llovet*. Ejemplar mecanografiado. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre de Barcelona.
- (1978): *Rebombori 2*. Barcelona, Edicions 62.
- VILA CASAS, Joan (1973): *Corona per a una necro*. Ejemplar mecanografiado procedente del Arxiu Teatral Santos (ms. 8766). Biblioteca Nacional de Catalunya.



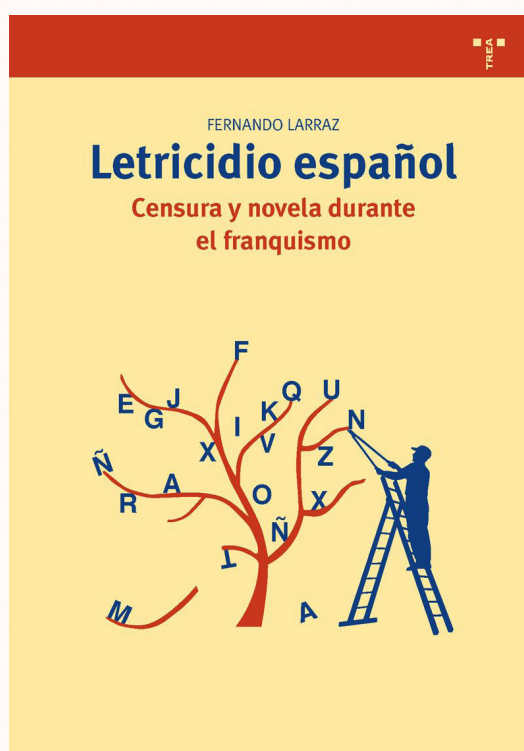
# RESEÑAS





# Una literatura intervenida

Max Hidalgo Nacher



Fernando Larraz

*Letricidio español. Censura y novela durante el  
franquismo*

Gijón, Trea, 2014, 384 págs.



Aún recuerdo la intensidad con la que leí, en su literalidad, hace poco menos de una década *Volverás a Región* de Juan Benet. Recuerdo que en las primeras páginas de libro –una edición de Destino, impresa en Madrid en mayo de 2004– se leía, concretamente en la página 22:

La guarnición de Macerta, un regimiento de ingenieros, se había unido al alzamiento desde los primeros días, sofocando con diligencia la revolución proletaria que unos cuantos campesinos trataron de llevar a cabo a su manera. Tomaron Macerta como base de operaciones y, con el primer objetivo puesto en Región, tras requisar todos los vehículos que encontraron a mano, iniciaron una campaña montaraz que, mediante rápidas incursiones, sumarias emboscadas, arrestos y medidas de seguridad que se prolongaron durante todo el verano, debía llevar la atrición a todos los pueblos de la ribera opuesta...

Yo leí eso. Y, junto con esas palabras, recuerdo la respuesta que daba el autor, en otro lugar, a un entrevistador que le preguntaba por el sentido de esa obra: “Una cosa sólo se puede decir de una manera, y en cuanto cambias la mínima partícula de la expresión, ya has cambiado lo que querías decir. Por consiguiente, es una hipótesis crítica muy aventurada la de suponer que estas mismas ideas tenían otro vehículo posible”. Por entonces ignoraba –como la inmensa mayoría de lectores de esa reedición de 2004 de un libro publicado por vez primera en 1967– que el escritor había escrito, no lo que mis ojos leían en mi volumen de Destino (y ahora releen para escribir esta reseña), sino esto otro, ligeramente diferente:

La guarnición de Macerta, un regimiento de ingenieros, se había unido al alzamiento desde los primeros días sofocando con sangre la revolución proletaria que los ferroviarios y campesinos trataron de precipitar, como réplica a la sublevación. Tomando Macerta como base de operaciones, militares, falangistas y gente de derechas, tras requisar todos los vehículos que encontraron a mano, iniciaron una campaña de castigo que, mediante rápidas incursiones, ejecuciones sumarias, arrestos y medidas de represalia que se prolongaron durante todo el verano, debía llevar la atrición a todos los pueblos de la ribera opuesta...



Para que yo haya sabido cuál era ese primer texto, tachado y reescrito, presentado a publicación, ha sido necesario que Fernando Larraz haya examinado pacientemente “recónditas cajas del repertorio de la moderna inquisición”, regentada por “un grupo social oscuro e informe” de censores, y revisado en torno a un millar de expedientes de censura del “inmenso repertorio de textos tachados, ajados o subvertidos localizado en el limbo de las cajas” que se encuentran acumuladas en el Archivo General de la Administración, en Alcalá de Henares.

Ahora bien, como muestra *Letricidio español. Novela y censura durante el franquismo*, los efectos de la censura no acaban ni mucho menos ahí, hasta el punto que podríamos afirmar que esas marcas –sin duda relevantes– son huellas secundarias de una realidad intangible más fundamental: más que como la potestad de la mano –tantas veces arbitraria– que decide sobre la tachadura de uno u otro pasaje, el sistema de la censura contribuyó a delimitar, a través de imperativos políticos y morales, un espacio de posibles literarios.

El gran logro del libro que tenemos entre las manos es hacer visible ese problema generalmente descuidado, situándolo en el centro de la reflexión sobre la narrativa española del franquismo, al afirmar: “Todo estudioso de la literatura española debe saber que en los textos que pudieron ser publicados entre 1939 y 1977 no fueron traspasados los límites que demarcaban los confines de lo decible”. Esos confines marcados por la censura hacen de cualquier libro publicado en el periodo “un libro tolerado” por la censura. Acudiendo a sus archivos, se descubre el repertorio de libros y fragmentos *infames* –que el lector habrá descubierto en las citas de Benet– que fueron intervenidos. Ese régimen político –que reconoce en la circulación pública de la escritura un elemento de desestabilización potencialmente transgresivo– obliga al filólogo que es Fernando Larraz a “pasar por los archivos de la burocracia civil para explicarse la producción de la literatura española del siglo pasado” y, a través de ello, proponer una reinterpretación de la historia literaria española entre 1939 y 1975 destacando el hecho de que se trata de “una literatura intervenida por el régimen político y que, por tanto, se produce y divulga en circunstancia de excepción”. La censura fue así “una presencia callada pero ineludible” que “intervino poderosamente sobre la configuración del campo literario” y que convirtió a toda obra publicada en “una literatura tolerada”.

De ese modo, el libro de Larraz tiene el gran mérito de mostrar a partir del estudio de casos concretos cómo operaba la censura y, en un nivel general,



cuál era su función en el sistema político y cultural del franquismo. Esa doble dimensión, que combina la labor archivística con un complejo conocimiento de la realidad cultural, social e ideológica del franquismo, hace de él un libro complejo y poliédrico. Su virtud es la de construir un problema –que, retrospectivamente, no se explica cómo no había sido *visto* antes– para, a continuación, situarlo en el centro de la reflexión sobre la novela del franquismo. De ese modo, este libro cubre con creces la necesidad de un estudio sistemático sobre la censura de la novela en el franquismo, al tiempo que sienta los cimientos para llevar a cabo otros estudios en áreas análogas de la producción escrita.

Larraz muestra cómo la intervención política del franquismo en el campo cultural se saldó con una pérdida de autonomía de la cultura que, lejos de ser excepcional –como podría haberse pensado durante la guerra– era, en realidad, una premisa de un régimen que se valió de dos recursos para imponer su doctrina en el campo cultural: el exilio de los escritores y la censura de lo escrito (“el control de todo texto escrito público mediante la imposición de la censura previa, acompañado de la proscripción de una gran parte de la literatura inmediatamente anterior a la guerra civil y la destrucción de numerosos libros impresos antes del golpe de estado de 1936”). En este contexto, “el Estado se atribuyó el deber de tutelar el pensamiento de los españoles” en una lógica regida por el dirigismo y la represión.

Dicha abolición de la autonomía cultural, en un contexto claramente anti-intelectualista, implica, en el ámbito de la retórica y la poética, la promoción de un modelo único. Como recuerda Larraz citando un lema falangista, se trataba de promocionar “una poética, una política, un Estado”. Con todo ello, se entiende que en ese nuevo contexto regido por la política y la moral, la novela se vuelve peligrosa. Producto de una teoría autoritaria de la lectura en la que el lector común es juzgado como un irresponsable (teoría que podría hacerse remontar a Platón), la censura, que es un tutelaje, trabajará para eliminar la ambigüedad, el perspectivismo, el dialogismo o la ironía, virtudes todas ellas de la novela, dado que “la multiplicidad de puntos de vista contradice la unicidad dogmática”. En este punto cobra pleno sentido la cita de *El arte de la novela* de Milan Kundera con la que se abre el libro, en la que se lee que la novela presenta una “incompatibilidad” no solo “política o moral, sino también ontológica” con “el universo totalitario”. Esta incompatibilidad adquiere un carácter paradigmático en la *imposibilidad de leer* que experimentan los censores, los cuales –como recalca el autor– son lectores denotativos con muchas dificultades para entender discursos ficcionales





o perspectivas, segundos sentidos y, en fin, “el sentido integral de las obras”. De ese modo, la mayoría de censores “no comprenden la fundamental ambigüedad del arte de la novela y buscan siempre en la historia una proposición con la que identificar el propósito del autor, muchas veces movidos por prejuicios acerca de la imagen pública del mismo”. Esa imposibilidad de desligar un discurso de su autor convierte “toda novela” en “novela de tesis”; y tiene su correlato en una concepción jerárquica del saber y en una teoría instrumental del lenguaje que hacen del lector una víctima potencial de las tesis contrarias a la doctrina, que podrían corromperle. De ese modo, la censura surge de la necesidad de preservar “la salud moral” y la cohesión social de la nación.

Partiendo de ahí, el libro estudia la evolución paralela de la censura y de la novela españolas. Como indica Larraz, “la historia de las ideas estéticas del primer franquismo es la historia de las divergencias que, por debajo de alianzas tácticas, mantenían los sustentadores del régimen de Franco”. Así, mientras la Iglesia ve en la literatura mayormente “un receptáculo de peligros morales”, Falange se erige en verdadera promotora de “una genuina política literaria” que persigue imponer una vuelta al clasicismo griego y al Siglo de Oro. El libro narra cómo, desde 1945, la novela “comienza a salir de la épica y del ahistoricismo para hacerse plenamente realista” y cómo, en los cincuenta, “la censura renuncia definitivamente a ser una guía de la creación literaria para conformarse con su función enmendadora”. En este nuevo contexto, la literatura social y objetivista abrirá nuevos espacios para la autonomía literaria al tiempo que, desde finales de los sesenta, irá aumentando su tono de denuncia. Así, “de la crítica social se pasó a una denuncia del régimen político español y a la representación de la violencia económica se unió la de la represión política, lo que demuestra una progresiva atenuación de la autocensura”. Se entiende pues que, al tiempo que eso ocurría, aumentara el número de obras proscritas, lo que indica, sin duda, que comenzaban a hacerse menos evidentes los límites de lo enunciable.

1966 será una fecha clave en la que se derogó la censura previa, que quedaba sustituida por el procedimiento de la consulta voluntaria. Ahora bien, lejos de ser un protocolo meramente potestativo, cualquier edición no presentada a esa consulta previa corría el riesgo de ser posteriormente secuestrada por el Ministerio de Información y denunciados sus autores ante el juez de orden público. Esas nuevas políticas tenían un efecto propagandístico (pues permitían declarar que en España había libertad de imprenta) cargando sobre las espaldas de los autores y editores una eventual responsabilidad penal. Como afirmaba



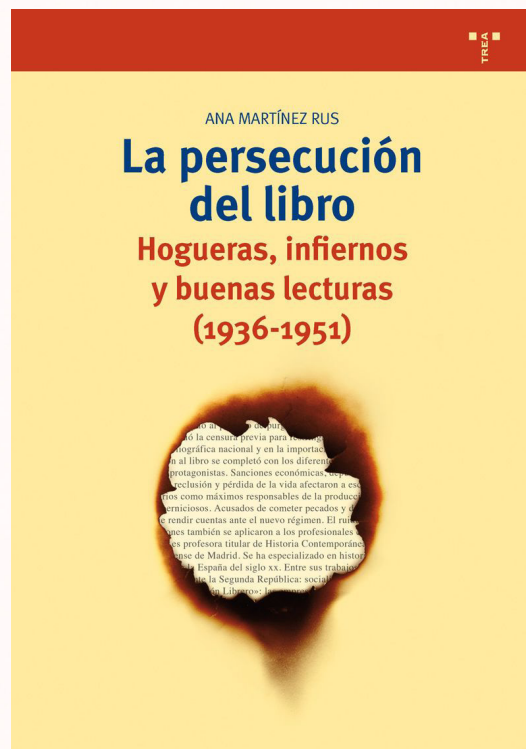
Carlos Barral, citado por Larraz, “la nueva ley es más peligrosa que la antigua [...]. Más peligrosa por ser menos clara. Mantiene una especie de autocensura entre los editores y escritores y da la impresión de una amenaza latente”. Esta nueva ley descargaba a las autoridades oficiales, además, de una gran parte de trabajo, dado que la producción editorial se había multiplicado por cinco en el último cuarto de siglo. Con todo, a finales de los sesenta, como escribe Larraz, la censura “no era ya sino un instrumento de sobrevivencia del régimen en el que nada importaba tanto como la conveniencia [...]. Para entonces la censura, como el mismo Estado español, había perdido todo norte ideológico y era un mero mecanismo represor cuya única función era participar en el mantenimiento de las estructuras de poder vigentes. Los censores, desde el más humilde administrativo del servicio hasta el mismo ministro, eran peones al servicio de una maquinaria cuyo fin se desconocía por completo”.

El libro, finalmente, trata de esclarecer “hasta qué punto llega al día de hoy la marea represiva de la censura”. El libro de Benet con el que abríamos esta reseña encontró una reedición a cargo de Ignacio Echevarría en 2010, en la colección Debolsillo, la cual incluye, además, una “Relación de pasajes alterados”. Sin embargo, hay otros textos que todavía se leen y se reeditan en su versión censurada sin que los editores hagan ni siquiera notar ese pequeño detalle. En relación a este punto, el último mérito –pero no el menor– de este libro es que en él se percibe un esfuerzo por interpelar a una actualidad que presenta como congelada, y que solo puede empezar a ser pensada –y, a través de ello, transformada– a condición de que alguien la nombre, como el autor hace aquí. Por lo demás, con este libro, Larraz continúa con un sólido proyecto de construcción de una historia cultural de la España posterior a la guerra civil, ya iniciado en *El monopolio de la palabra. El exilio intelectual en la España franquista* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2009). Trabajos como estos dan elementos para pensar críticamente la contemporaneidad y para intervenir, a partir de problemas concretos, en el actual panorama cultural.



# Hogueras, infiernos y buenas lecturas

José Andrés de Blas



Ana Martínez Rus

*La persecución del libro. Hogueras, infiernos y  
buenas lecturas (1936-1951)*

Gijón, Trea, 2014, 220 pp.



Seguramente pueda causar sorpresa, y aun estupor, comenzar esta reseña afirmando que el libro de Ana Martínez Rus, con su habitual buen hacer, aborda un campo de estudio prácticamente inédito en nuestro país. Aún, podríamos decir que la sorpresa se incrementa si tenemos en cuenta que durante los últimos veinte o veinticinco años, hemos asistido a una, sin duda necesaria, proliferación de los estudios dedicados a la guerra civil española y al franquismo en sus diversas modalidades represivas: física, económica, política, y educativa, principal aunque no únicamente. Sin embargo, al mismo tiempo se ha omitido uno de los aspectos capitales, a nuestro juicio, para entender de modo cabal lo ocurrido, respecto al bando golpista, durante la GCE: la represión cultural aplicada al libro.

De este modo, bajo el título (*La persecución del libro*) se agrupan una serie de actuaciones, llevadas a cabo por el bando nacional, cuyo objetivo fue impedir la lectura de determinado tipo de libros que, de modo genérico, podrían calificarse como contrarios a los “nuevos” valores advenidos a raíz de la ruptura democrática llevada a cabo por el militarismo reaccionario.

Un aspecto de esta cuestión queda referida a acciones puramente represivas, especialmente durante los dos primeros años de la guerra, que comprenden tanto la simple y pura destrucción de libros, como los efectos de ciertas normativas depuradoras de las bibliotecas públicas, cuyo resultado fue similar, en tanto se sustrajo todo un contenido ideacional y semiótico al consumo lector.

En su segundo momento la puesta en vigor de la Orden de setiembre de 1937, de depuración general de bibliotecas y la creación de la Delegación del Estado para la Recuperación de Documentos, la primera con efectos sobre el caudal librario de las bibliotecas públicas, y el citado organismo actuando de modo indiscriminado en los principales centros culturales (y editoriales) de la España republicana (Barcelona y Madrid), tuvieron como consecuencia una “segunda” oleada de destrucciones. Los aspectos mencionados quedan recogidos en los primeros epígrafes del libro con un título tan significativo como “*El bibliocausto*” y “*Requisas de publicaciones y expurgo de colecciones*”.

Por razones obvias, toda esta operación de “vaciado cultural”, que afectó al libro publicado y por tanto ya presente en sociedad, hubiera carecido de efectividad si al mismo tiempo no se hubiera llevado a cabo la instauración de la censura: labor vigilante previa al libro por editar. Esta cuestión se trata sucintamente en el tercer apartado del libro, con un recorrido que comienza con la propia declaración de estado de guerra, y sigue con el primer organismo dedicado a estas tareas: la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda y





luego, ya en la segunda fase de la guerra, con el Servicio Nacional de Propaganda, y finalmente, en Madrid, con los diversos organismos que fue conociendo la censura de libros.

Represión y censura, y un tercer componente indisoluble de los dos anteriores, ya que no se trataba solo –nunca se trata solo de esto– de destruir, prohibir y vigilar la edición de libros, sino que había que mostrar mediante una labor de adoctrinamiento propagandístico, el camino a seguir con la edición de textos en la línea ortodoxa. Un tema abordado en sendos epígrafes: *La producción editorial al servicio de la “Cruzada”*, en lo que se refiere al periodo de la Guerra Civil y *La producción editorial de posguerra: héroes y santos*. Una producción que no solo quedó lastrada por la omnipresencia de la censura, sino que también hubo de sujetarse a las directrices establecidas por el INLE, en tanto organismo encargado de implementar la política del libro.

Una faceta más, complementaria de las anteriores, fue la represión ejercida tanto sobre los profesionales dedicados a la edición de libros en particular, y en general, sobre todas aquellas personas que de un modo o de otro –autores, bibliotecarios, etc.– habían estado vinculados a la cultura del libro durante la república.

Si las consecuencias de todas estas cortapisas y restricciones aplicadas al libro son fáciles de deducir en tanto el resultado no fue otro que la inmersión de la producción libresco en un estado de autarquía cultural, no menos importante fue la difusión de un “nuevo” concepto sobre la consideración del lector y sobre el valor de la lectura: *Los discursos sobre la lectura del franquismo: entre la cruz y la espada*.

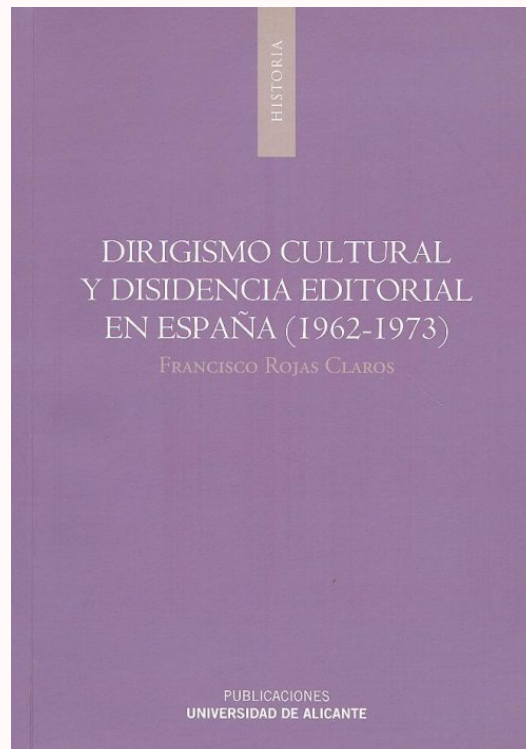
Como se señaló al principio, y dado el estado de la cuestión, el libro de Ana Martínez Rus, debe entenderse como una investigación seminal que, en cada uno de sus apartados, abre una vía de indagación que hay que leer como una propuesta que necesitará de desarrollos ulteriores.

Como conclusión, podemos señalar que todos los temas abordados apuntan hacia la configuración de una estructura, pues ni la censura puede entenderse sin el elemento represivo, ni ambos hechos con el desarrollo de una determinada política bibliotecaria o de los conceptos maniqueos manejados por el franquismo respecto al lector y a la lectura. Una aportación novedosa, tanto temática como de enfoque, pues lo normal hasta la fecha ha sido la realización de estudios facetados que nos impedían tener una visión de conjunto.



# La disidencia como proyecto editorial

Fernando Larraz



Francisco Rojas Claros  
*Dirigismo cultural y disidencia editorial en  
España (1962-1973)*  
Alicante, Publicaciones de la Universidad de  
Alicante, 2013, 346 pp.



*Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)* plantea, de entrada, una cuestión de singular relevancia: el libro es un instrumento privilegiado para ejercer la disidencia política porque a través de él es posible la difusión de ideas subversivas que corroan el sistema imperante. En esta idea –y en la prevención ante sus efectos– se basa todo régimen de censura editorial, como el instituido y sostenido durante cuarenta años por el franquismo. Pero, al mismo tiempo, esa vocación de ejercicio crítico debe ser irrenunciable para el editor, a quien, en regímenes de represión, se le abren dos caminos: el mayoritario del posibilismo, que consiste en tratar de contradecir la voluntad del sistema desde dentro de los mecanismos legales del mismo, y el más residual de la edición clandestina. A ambos caminos, aunque muy mayoritariamente al primero, presta su atención Francisco Rojas en este libro.

La situación particular por la que pasó un régimen dictatorial convertido en mero mecanismo burocrático de supervivencia –acechado por los puristas de la doctrina fundacional desde un lado y por la necesidad de dar una imagen internacional de liberalismo y modernidad desde el otro– sirve al autor para establecer las coordenadas de un fenómeno que, a través de políticas editoriales con una finalidad muy concreta, marca la cultura española del tardofranquismo. Bajo el rótulo de “dissidencia editorial” agrupa a un grupo de empresas del libro surgidas a partir de 1962 al calor de tres factores: uno, el aprendizaje del posibilismo editorial, llevado a cabo tras treinta años de régimen de censura en los que se habían entrenado los actores culturales para tantear el techo de la heterodoxia; dos, las posibilidades abiertas por los vaivenes –a veces muy bruscos– del régimen, entre la necesidad de hacer alardes aperturistas como la nueva ley de censura de 1966, falsa reclamación del fin de censura, y la dura represión que sufrieron estas editoriales en 1969; y, tres, un contexto social de emergente activación de la resistencia antifranquista, movida no solo por la práctica subversiva, sino también muy pendiente de los estímulos teóricos –denominados “de vanguardia”– en los que basarla y que constituyen la demanda necesaria de este tipo de libros.

*Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)* parte de definiciones precisas de los dos conceptos que intitulan el trabajo: “dirigismo cultural” (“la tendencia exacerbada de las autoridades del régimen 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”) y “dissidencia editorial” (“el conjunto de empresas editoriales cuya



actividad principal fue la de servir de plataforma para la difusión de dichas ideas [que cuestionan los dictados ideológicos y políticos de la dictadura y que difunden ideas contrarias a la misma]). A precisar el primero de estos conceptos, el dirigismo cultural, está dedicado el primer capítulo, que proporciona una valiosísima información de archivo sobre los cambios ocurridos en el servicio de censura a partir de la llegada de Fraga al ministerio. Los datos, en su mayor parte inéditos hasta ahora, sobre las tensiones ideológicas que explican el nombramiento de Fraga y su gestión ministerial, los cambios legislativos, el funcionamiento interno, las reformas legales... esbozan con extraordinaria exactitud el ámbito en que tienen lugar los procesos que se describirán a continuación y que, en gran medida, los explica. La disidencia editorial en España durante este mismo periodo se explica a partir del capítulo segundo, en el que los procesos de modernización del sistema dirigista, venidos de la mano del nuevo ministro – tan diferente del carpetovetonismo de su antecesor, Arias Salgado– tienen su contrapartida en los de nuevas prácticas editoriales como herramienta política. En estas páginas quedan perfectamente descritas las dialécticas entre ambos impulsos, el represivo y el disidente, con fuerzas inversamente proporcionales a lo largo del periodo cubierto. Rojas denomina estas prácticas editoriales bajo el concepto de “vanguardia”, acaso excesivo en comparación con sus antecedentes –los del libro de avanzada de los años 20 y 30–, pero que se justifica plenamente por el carácter simultáneamente novedoso y combativo con que se gestan. El punto en común entre los movimientos vanguardistas del libro de los años de Primo de Rivera y la Segunda República y el del tardofranquismo está, según explica Rojas, en la popularización del libro, la llamada “revolución del libro de masas”, enunciada a tenor de los crecientes tirajes de estos libros, cifras que hoy resultan inauditas para libros de ensayo.

Es interesante la sistematización de la disidencia editorial, organizada por Rojas en cuatro grandes bloques: la recuperación y renovación del marxismo en distintas áreas (ciencias sociales, cultura, pensamiento); el catolicismo postconciliar y progresista, a través de las editoriales de origen cristiano; los intentos de escritura histórica alternativa a la oficial y única, emanada del franquismo; y, por último, el planteamiento de modelos políticos divergentes del franquista. Rojas analiza minuciosamente cada una de estas cuatro vías de disidencia editorial, poniendo el acento en aquellos hitos que marcaron los rumbos de la comunicación cultural en España. La clasificación resulta esclarecedora de las sendas por las que iba a discurrir la renovación ideológica en España,





sendas marcadas por la dialéctica entre el pensamiento progresista de unas élites culturales herederas de la universidad franquista y una censura que marcaría sus propias reglas, permitiendo aquellos textos cuya disidencia fuera más teórica que práctica, sin concretar en el caso español y referida, sobre todo, a aspectos de índole económica, social... pero no estrictamente política. A tal respecto, resulta muy ilustrativa de esos límites la relación de obras permitidas (con o sin tachaduras) y de obras denegadas, comentada por el autor, que justifica el cuidado con que en los géneros de ensayo político y social –mucho mayor, por ejemplo, que en el caso de obras literarias– se conducía la censura.

El estudio tiene un necesario carácter diacrónico. El periodo está dividido en tres etapas fundamentales: los años de aperturismo, en los que nace este fenómeno editorial y que coinciden con los primeros de Fraga al frente del ministerio; los años 68 y 69, en los que coinciden el *boom* editorial y el recrudecimiento represivo de la acción ministerial de Fraga; y los años 70-73, ya bajo el imperio del presidente Carrero Blanco, en los que tiene lugar una regresión, en algunos aspectos, al integrismo previo a la llegada de Fraga al ministerio, con el consiguiente perjuicio para estas empresas y, en general, para la cultura en España. En cada una de estas fases se registran altas y bajas en la nómina de estos sellos editoriales, se analizan los libros más significativos – permitidos y denegados– y se examinan las variaciones que las cuatro temáticas anteriormente descritas experimentan, viendo además cómo irrumpen algunos temas y formas novedosos en la articulación de la disidencia, que requieren de una respuesta por parte del aparato represor: el humor, la situación de la universidad, la política internacional...

La aportación documental del libro es de extraordinario valor: informes oficiales sobre conflictividad editorial, testimonios orales, expedientes, fuentes hemerográficas... fundamentan los juicios y son agudamente analizados por el autor. En efecto, Rojas maneja estas fuentes con suma habilidad y las relaciona para construir la narrativa de un fenómeno complejo, en el que interviene un considerable número de factores. El análisis se enriquece además con una metodología interdisciplinar: estamos ante un excelente trabajo de historia editorial y, en este sentido, desentraña y justifica cabalmente el significado de los catálogos de las editoriales tratadas. Es, también, un trabajo de historia cultural, que maneja con soltura la penetración de ideas novedosas en el campo cultural español, ubicando bien a sus actores. Y es un trabajo de historia política que no obvia el peso de las instituciones y de los intereses del poder en ello.



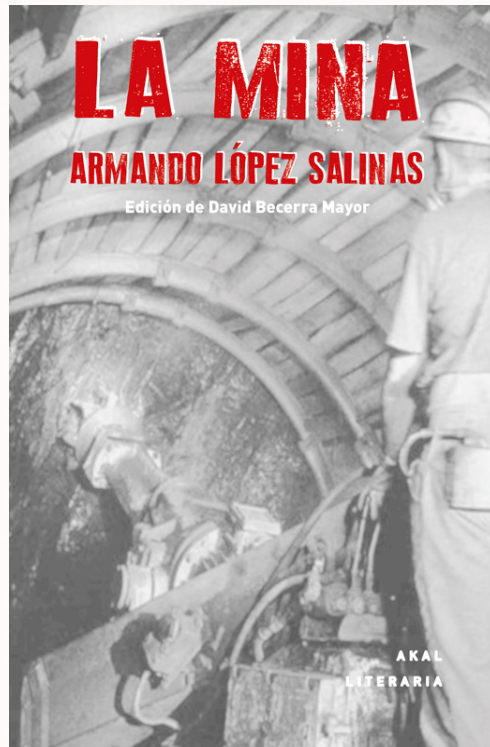
Cabría plantearnos algunas dudas respecto al alcance de la nómina de estas empresas editoriales y la exclusión de algunas otras que quizá también habrían podido alcanzar el título de disidentes, no necesariamente surgidas al calor de este contexto. Asimismo, al centrarse en el género de ensayo, cabe preguntar por las relaciones con otros libros de la época que practicaban la disidencia desde instancias distintas pero bien coordinadas, a veces incluso bajo una misma estructura empresarial. No obstante, estos reparos se responden en la necesidad de acotar el objeto de estudio de un fenómeno cuya amplitud resultaría de otro modo inabarcable.

Resulta difícil ponderar el impacto real que estas ediciones tuvieron sobre el cambio de conciencia en la sociedad española y el recorrido de las ideas que difundieron. Precisamente, esta restricción en su difusión les garantizó cierta permisividad por el aparato censor. Rojas reconoce la dificultad que reviste medir el verdadero alcance de la disidencia editorial, pero parece optimista, al considerar, con Pedro Altares, que “la cultura fue el Caballo de Troya de la lucha contra el régimen”, que “el balance fue ciertamente positivo” y que “el impacto de todo ello tuvo que ser [...] enorme”, si bien, matiza, el proyecto quedó truncado por la intervención de la censura. Quizá habría que mirar con ojo algo más crítico tanto el carácter vanguardista del pensamiento de estos catálogos, en contraste con los de otros editores europeos, como su valor en la formación de las culturas políticas de la futura democracia. En cualquier caso, parece indudable que *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)* apunta a un aspecto muy significativo de la historia cultural contemporánea de España. Es una pieza excelente para comprender, cómo cambia la configuración de la esfera de comunicación pública en la España del tardofranquismo y cómo se desarrolla la escabrosa lucha por conquistarla que ejercieron algunos editores que dignificaron así su profesión. Pero al mismo tiempo, replantea desde un nuevo punto de vista la duda inacabable sobre las rémoras que el “dirigismo cultural” imprimió a la educación cultural que una generación que buscaba – con inquebrantable voluntad pero con toda clase de cortapisas– recursos para formar su conciencia del mundo.



Un comentario: *La mina*  
de Armando López  
Salinas y su edición  
íntegra

José Andrés de Blas



Armando López Salinas

*La mina*

Madrid, Akal, 2013, 318 pp.

Edición y estudio previo a cargo de David  
Becerra Mayor. Edición íntegra



Más de medio siglo después de la primera edición de la novela de Armando López Salinas (ALS), David Becerra (DB) se propuso recuperar un texto que, aunque había sido reeditado en cinco ocasiones con anterioridad, había quedado sepultado en el olvido desde la última edición de Orbis en 1984.

La edición de DB va precedida de uno de los más completos estudios sobre la novela, y ofrece un texto puntado con excelentes y numerosas notas al pie, que hacen muy aconsejable la lectura de esta nueva edición. Pero la razón ulterior para realizar este comentario, guardando con ello la pertinencia temática que corresponde a la revista *Represura*, obedece al hecho de que la novela se edita por primera vez con su contenido textual íntegro.

La tendencia general en España, con algunas esporádicas excepciones, y algunas iniciativas actuales como la del profesor Xosé Manuel Dasilva, ha sido la de reeditar los textos –cuando ya el aparato de censura no tenía ninguna virtualidad de actuación– tal y como se publicaron en su momento, aunque se supiera que lo ofrecido al lector no se correspondía con el contenido íntegro de la obra. Y esto vale tanto para el caso de la novela en tanto género, como para otro tipo de textos, tanto de procedencia nacional como foránea.

Este hecho que puede caracterizarse como un vacío bibliográfico, ha conocido, como se dijo, algunas puntuales y loables excepciones, utilizando como fuentes de reposición textual los textos originales de los autores, o bien recurriendo a los archivos de censura. Ninguna de estas vías pudo seguirse en el caso de esta edición, y por ello se trata de un caso absolutamente singular que, sin embargo, y una vez conocido, puede abrir otros caminos a la investigación.

Para que se entienda de modo cabal lo que trato de exponer, debo decir que la preparación de la edición por parte de DB, y un trabajo propio sobre la novela (y las marcas textuales de censura) que publicaremos en breve, fueron coincidentes en el tiempo. Después, y una vez que supe de la reedición de la novela, me puse en contacto con DB, lo que dio lugar a una nutrida correspondencia en la que intercambiamos nuestras opiniones; particularmente, en relación a las mutilaciones sufridas por la novela, y a la “posición” del autor, es decir de ALS, al respecto.

La vía utilizada tanto por DB, como por mí, fue el cotejo de la edición española, con la edición francesa (Gallimard, 1962), a partir del estudio sobre la novela realista de Pablo Gil Casado, que aludía a una supresión en la novela, obviamente porque había trabajado con la edición francesa de la misma. Este dato era contradictorio en relación al informe del censor, que había autorizado la obra sin ninguna supresión (Exp.: 60-654). Pero al realizar el cotejo con la





edición francesa de la novela, no solo era comprobable el dato de que el número de supresiones había sido mucho más numeroso (unas 25 aproximadamente), sino que analizadas en su aspecto cualitativo éstas daban un carácter totalmente distinto a la obra, y en consecuencia a la intencionalidad del autor.

Era evidente que la edición española de Destino (1960), cuyo modelo sin variantes, habían seguido las cuatro reediciones restantes, incluida la última de Orbis, era un edición mutilada, ¿pero entonces, por qué el censor no señala este hecho en su informe?

Dado el contenido de las supresiones, y según los criterios manejados por la censura en esos momentos, la posibilidad de su publicación íntegra era nula. Parecía pues evidente, que nos encontrábamos antes dos textos “diferentes”: el de la edición francesa, y el de la edición española, que es el texto que efectivamente se presenta a la censura.

Sentado este hecho, solo quedaban dos posibilidades sobre la autoría de las supresiones: que se hubieran realizado de modo individual, bien por el autor, o bien por la editorial; o por ambas partes, en connivencia mutua.

Para “descartar” la primera cuestión, es decir la autoría o complicidad en el hecho de ALS, cito unas palabras de la correspondencia con DB: “cuando yo le conté a Armando lo que te acabo de relatar, [en referencia a las supresiones en la edición española] se quedó perplejo. Me dijo, literalmente, ‘no sabía que *La mina* había sido censurada. Nunca la he vuelto a leer desde que la presenté al premio [...]. Ciertamente, es una respuesta extraña, pero es la que fue’ ”.

Dado el carácter de ALS, y su trayectoria política, parece que, aunque su respuesta sea extraña, no cabe poner en cuestión su veracidad. De este modo, solo restaba la posibilidad de que hubiera sido la propia editorial quien hubiera realizado los cortes.

La novela obtuvo el segundo premio en el Nadal de 1959, fallado el 5 de enero de 1960, y fue la propia editorial, como consta en el informe, la que presentó la obra a censura, con fecha de 6-2-60, quedando aprobada el día 15 del mismo mes. El depósito de la obra fue realizado el día 6 de marzo, con lo cual suponemos que la obra comenzó a venderse poco después. Si nuestra hipótesis es acertada, entre la concesión del premio y la presentación de la obra a censura se produjo una consulta por parte de la editorial al organismo censor de la que no ha quedado constancia documental. Es decir, que se realizó por vía telefónica o mediante una entrevista personal, hecho este bastante frecuente y que debe ser tenido en cuenta a la hora de manejar la documentación de archivo.



El autor material de las tachaduras, sea quien fuere, dentro de la editorial –y cualquiera que lea la novela puede comprobarlo– trabaja con un bisturí, es decir que es persona avezada en estas lides, ya que no solo corta con pertinencia las frases o párrafos más conflictivos, sino que consigue que no se pierda la ilación del texto, es decir que sabe, con pertinencia, borrar la propia borradura. Un punto ideal de llegada para la censura, del que no siempre salían airosos los censores de “número”. Un punto ideal de llegada ya que al tiempo que omnipresente, la censura debe poseer, como segundo atributo divino, el poder de la invisibilidad.

Por otro lado, y atendiendo al contenido temático de las tachaduras, bien podríamos agruparlas bajo el título de: “la fantasía de ALS”. Sucintamente se trata, a partir de la muerte de un grupo de mineros en un hundimiento, de que al entierro asistirán cargos relevantes del régimen; que tal hecho encontrará libre cobertura informativa en la prensa, dando cuenta al mismo tiempo de las penosas condiciones laborales del trabajo en la mina, contradiciendo así la visión idealizada del régimen, y finalmente, que el hecho provocará una protesta generalizada en el sector de la minería. Es decir, algo impensable en la coyuntura cronológica de los últimos años cincuenta.

La singularidad a la que aludimos queda referida al hecho de que hasta la fecha desconocíamos que la versión que circuló en España era una versión mutilada. Es bastante probable que fuera el trabajo de Juan Goytoso en Gallimard el que propició la traducción, no solo de la novela de ALS, sino de bastantes obras del “realismo social”. Aspecto que abre una vía de indagación sobre la posibilidad de la existencia de “dobles” versiones.

Finalmente, y para dar por buena la idea de que con la censura nos encontramos siempre en un campo paradójico, propiciado en este caso por el desconocimiento de los hechos, la situación respecto a las investigaciones y opiniones en torno a la novela, pueden plantearse del siguiente modo: cuando emitimos una opinión damos por hecho que lo hacemos respecto a un referente común, es decir que el receptor sabe de qué hablamos. Pero en este caso, nos encontramos frente a dos referentes distintos, que se desconocen mutuamente, es decir, cuando ALS emite sus opiniones sobre la novela está refiriéndose al texto íntegro, pero cuando el lector o el crítico evalúa esa opinión tiene como referente la novela que supone íntegra textualmente, pero que en realidad está mutilada. El malentendido, o cortocircuito que la censura introduce en la comunicación parecía y parece que hubo de ser inevitable, a partir de las premisas señaladas.







The image features a light beige background with several thick, dark green lines of varying lengths and orientations. These lines are scattered across the page, creating a dynamic, abstract composition. Some lines are parallel, while others intersect at various angles. The overall effect is minimalist and modern.

**REPRESURA**