

# *Nova narrativa gallega y censura franquista* [\[1\]](#)

M<sup>a</sup> Teresa Bermúdez Montes  
Universidade de Vigo

## **0. Introducción**

Hasta el momento, pocos trabajos existen sobre los efectos de la censura sobre la literatura gallega. Durante años, prácticamente la única referencia acerca de la censura en Galicia fue el artículo de Basilio Losada (*Censura y literaturas peninsulares*, 1987). En fechas más recientes, el profesor Xosé Manuel Dasilva de la Universidade de Vigo ha publicado interesantes trabajos sobre el tema (Dasilva 2008, 2009). Además, Dasilva fue comisario de la exposición *Editar en galego baixo a censura franquista* (Editar en gallego bajo la censura franquista), inaugurada en Vigo en noviembre de 2008 y luego trasladada a diversas localidades gallegas, en la que se mostraban a la luz pública algunos dictámenes y expedientes de la censura. Con ese remarcable y ambicioso trabajo parece iniciarse una nueva era en el abordaje del estudio de la literatura contemporánea, teniendo por fin en cuenta la huella de la censura.

Por nuestra parte, queremos ahora presentar una contribución en esa línea de investigación, que consideramos de capital importancia desenvolver en profundidad. Para este trabajo, partimos del examen de los dictámenes y expedientes que tuvimos ocasión de consultar en 2001 en el Archivo General de la Administración Española (Alcalá de Henares, Madrid). En el marco temporal establecido para nuestra tesis doctoral (1950-1971), nos centramos en el tratamiento recibido por los textos englobados dentro de la *nova narrativa gallega*.

Partiremos de la consideración de que "el hecho censorio constituye un campo de observación privilegiado dentro del cual resulta posible apreciar y medir la incidencia -por vía coercitiva- de las estructuras sociales en la génesis individual e histórica de un texto de creación literaria" (Abellán 1982: 174).

## **1. La *nova narrativa* en la literatura gallega**

### *El precio de la guerra civil*

La guerra civil y la instauración del régimen dictatorial franquista tuvieron consecuencias desastrosas para la edición y la literatura en gallego, que había conocido momentos de expansión, modernización y actualización muy notables durante la 2<sup>a</sup> República. Paralelamente, las consecuencias fueron trágicas para los escritores y editores galleguistas. Así, se dieron fundamentalmente tres posibilidades de desenlace: en primer lugar, el fusilamiento a manos de las fuerzas golpistas de Franco, como aconteció al editor Ánxel Casal, principal impulsor de la edición en gallego (Nós, Lar) durante las décadas anteriores y alcalde de Santiago de Compostela en el momento del estallido de la guerra civil; en segundo lugar, el exilio, sufrido por el escritor y diputado del Partido Galleguista Alfonso Daniel Rodríguez Castelao hasta su muerte en Buenos Aires (1950); y en tercer lugar, la represalia y el alejamiento de la función docente, como fue el caso del escritor y

catedrático de Geografía Ramón Otero Pedrayo, quien sólo lustros después recuperaría su puesto en el instituto (1950), para finalmente doctorarse y acceder a una cátedra universitaria (Santiago de Compostela). En el polo opuesto, existió también una cuarta posibilidad, que ejemplifica el escritor Vicente Risco y supuso la adhesión al régimen, motivada bien por el miedo o bien por la conveniencia.

### *La recuperación editorial*

Entre 1949 y 1950 se produjo el nacimiento de proyectos editoriales de importancia y largo recorrido. Si en 1949 nacía Bibliófilos Gallegos, 1950 será el año de las viguesas Edicións Monterrey y Editorial Galaxia, buque insignia del galleguismo y motor fundamental de la recuperación de la edición gallega. Con supervivientes del galleguismo de preguerra al frente (Ramón Piñeiro había pasado tres años encarcelado), Galaxia cuenta con un consejo editorial de sólidas convicciones y con un firme compromiso de impulsar el pensamiento, la cultura y la literatura gallegas, utilizando para ello los medios económicos e intelectuales a su alcance. Eran tiempos de dificultades dobladas para aquellos que escribían en lenguas regionales, esto es, para los que en opinión de los guardianes del régimen escribían "con faltas de ortografía en la pluma y en el alma" (Aparicio 1951, en Dasilva 2009). Ese fue el caso de aquellos (como Piñeiro) que pretendían publicar obra filosófica en gallego y textos de Heidegger aún no traducidos al español (Dasilva 2009).

De hecho, la censura franquista "revistió un doble carácter: la "ordinaria", común al resto de elaboraciones culturales; y la "idiomática regional", pues el proyecto de unidad nacional concebido por Franco excluía toda lengua que no fuera el castellano" (Moreno Cantano 2008: 144).

Durante décadas, los hombres de la *generación Galaxia* -con Piñeiro al frente- perseverarán ante los reveses de la censura (deberán suspender la colección *Grial* a principios de los 50, pero años después (1963) verá la luz la revista *Grial*, publicación de referencia que pervive en nuestros días) y, a fuerza de empeño y tesón, lograrán ganar nuevas plumas para el idioma, motivar y enriquecer el panorama de las letras gallegas. En la narrativa, nutrirán las colecciones de Galaxia grandes voces que son clásicos indiscutibles de la literatura gallega, con lo que se reanuda la actividad interrumpida a causa de la guerra: Ramón Otero Pedrayo, Álvaro Cunqueiro y Ánxel Fole son las referencias de la época. La mayoría de las obras de la *nova narrativa* serán editadas por Galaxia.

Como sucedió en el caso de los exiliados catalanes, los exiliados gallegos también contribuyeron de modo decisivo a la supervivencia y continuidad de la edición del libro en gallego, a la reedición de clásicos y a la publicación de novedades que no habrían franqueado la censura (como *A esmorga*, de Eduardo Blanco Amor), a la edición de revistas (*Galicia emigrante*), así como a la promoción de nuevos talentos gracias a los premios de entidades tan prestigiosas como el Centro Gallego de Buenos Aires (Premio Galicia, con diversas modalidades) o a las iniciativas impulsadas en México (revista *Vieiros*, por ejemplo).

### *Savia nueva*

Pasaremos a continuación a efectuar una somera caracterización de la *nova narrativa* (*nueva narrativa*) gallega. La denominación se refiere a un conjunto de obras narrativas de jóvenes autores, caracterizadas por su carácter renovador en la técnica y en la temática, publicadas en Galicia en el período comprendido entre 1954 y 1971. El creador del nombre (Xosé Luís Méndez Ferrín) se inspiró en la etiqueta *nouveau roman* francés, con el que algunos de sus autores (el propio Méndez Ferrín, María Xosé Queizán) se sentían identificados en aquella época. Los escritores y escritoras agrupadas en la *nova narrativa* habían nacido en la década de los 30 y 40 del siglo XX, de forma que no vivieron la guerra civil de modo directo, pero sí sufrieron sus consecuencias al crecer en la España franquista y estar sujetos al sistema educativo del régimen, con su imposición de un discurso ideológico nacionalcatolicista, la imposibilidad de acceso normal a todos los textos e ideas de nuestro entorno y, fundamentalmente, la represión de las llamadas "lenguas regionales", entre ellas, el gallego. El rasgo identificador de esta generación de jóvenes de los años 50 y 60, hombres y mujeres con formación universitaria, viajeros y abiertos a Europa (Gonzalo Rodríguez Mourullo, Xosé Luís Méndez Ferrín, María Xosé Queizán, Camilo Gonsar, Xohán Casal, Vicente Vázquez Diéguez; Lois Diéguez, Carlos Casares y Xohana Torres), era la voluntad de actualizarse, de expresarse y de hacerlo de un modo moderno, con un "devezo de renovación absoluta do relato, de acordo coas máis novas técnicas da ficción"<sup>[2]</sup> (Méndez Ferrín 1984). Los *novos narradores* comparten la voluntad de recuperar y normalizar la escritura en gallego, así como de reanudar con la tradición de una literatura propia anterior a la guerra civil. En la actualidad, esta tendencia vanguardista -caracterizada por la subjetividad y la connotación, el uso del símbolo y la alegoría, la ausencia de localización espacial y temporal, las reducciones temporales, la temática del absurdo de la existencia, la innominación (con personajes identificados como máximo por iniciales o por nombres exóticos) y los ambientes misteriosos- se considera una de las líneas principales de creación y renovación en la narrativa galega del siglo XX, fundamental en el desarrollo del género hasta la época contemporánea. En la aparición de la *nova narrativa* fueron fundamentales los hechos siguientes: a) la restauración de las *Festas Minervais* compostelanas y la colaboración de los jóvenes intelectuales y creadores galleguistas en el diario vespertino compostelano *La Noche*; b) la creación de la colección "Illa Nova" -reservada a los jóvenes autores- en la editorial Galaxia (dirigida por Ramón Piñeiro y Francisco Fernández del Riego, que apuestan así por el salto generacional en la literatura gallega, tras la ruptura brutal del 1936); c) más tarde, la fundación de la editorial y del grupo "Brais Pinto" en Madrid, y d) la aparición en la década de los 60 del nacionalismo revolucionario, de base marxista (Méndez Ferrín 1984).

En definitiva, la *nova narrativa* supuso un fenómeno literario con pretensiones rupturistas, marcado por el afán de actualización de la narrativa gallega y la asunción de corrientes de pensamiento europeas y norteamericanas ya dominantes en la escrita de creación a nivel mundial, combinado con el alejamiento de la estética realista y social-realista presente en la narrativa española de la época.

## 2. Censura, autocensura

A pesar de que la censura se considera un fenómeno universal, el control sobre las ideas que se expresan, sobre lo que es o no "conveniente" se evidencia con mayor intensidad y menor reparo en el caso de los regímenes dictatoriales, acompañado de una violenta represión cultural. Siguiendo a Abellán, definiremos censura literaria como

el conjunto de actuaciones del estado, grupos de hecho o de existencia formal capaces de imponer a un manuscrito o a las galeras de la obra de un escritor -con anterioridad a su difusión- supresiones o modificaciones de cualquier clase, contra la voluntad o beneplácito del autor (Abellán 1987: 16).

El estado franquista ejerció una clara censura institucional desde sus primeros días. Esto ya se hace explícito en la legislación del bando insurrecto en el mismo año 1936, al indicar textualmente que es preciso impedir que se siembren "ideas perniciosas" en los "intelectualmente débiles" (BOE, 550, 1936, pág. 6940) y establecer la potestad del Ministerio correspondiente para castigar todo escrito que lo haga. En realidad, bajo la retórica paternalista sólo se busca la anulación de las libertades de los individuos, al "impedir la difusión de valores simbólicos y semióticos juzgados contrarios" a aquellos admisibles por las fuerzas que ejercen la autoridad (Abellán 1980: 108) para así imponer los propios. La pretensión de invisibilidad, característica del control censorial, se relaciona con esa imposición de la ideología dominante, que no debía dejar resquicios a la disidencia ni dejar testimonio de los esfuerzos y recortes de la censura.

El conjunto del sistema literario, sin excepción, se ve afectado por la negra amenaza de la censura (Curry 2006: 91). Además de la idoneidad de la obra literaria en sí, se examinaba el perfil del autor y sus antecedentes. Si se trataba de un autor "no-afecto" al régimen, la publicación podía verse denegada. Era preceptiva la petición a las delegaciones provinciales de los informes político-sociales del escritor o escritora, que de ser negativos podían impedir la autorización.

En relación más bien con la represión, y como ejemplo de las consecuencias que una militancia opositora y nacionalista tuvo, cabe mencionar el caso de Méndez Ferrín, quien sufrió un gravísimo problema en 1969, en plena etapa convulsiva y retrógrada de Sánchez Bella. La vivienda del escritor fue registrada por la policía, que encontró tres ejemplares (dos de ellos destinados a la censura) de una novela inédita, firmada bajo el pseudónimo "Lain Feixoo" (Capelán 1995). Su título era *O Corvo, a Figueira e a Fouce de Ouro* ("El Cuervo, la Higuera y la Hoz de Oro") e iba encabezada por una dedicatoria a los maquis y *guerrilleiros* antifranquistas gallegos Piloto y Foucellas, entre otros, en la que se les honraba como defensores del "honor, a liberdade e a democracia da Nación galega"<sup>[3]</sup> (Losada 1987: 62). Detenido por propaganda ilegal, Méndez Ferrín fue juzgado, condenado a 25.000 pesetas de multa y a dos años de prisión, que cumplirá en el penal de El Dueso.

Cuando la censura lograba plenamente sus objetivos, la invisibilidad era el castigo para los que no se plegaban a la ideología oficial. Tampoco se dejaba de lado el perfil y la trayectoria de la casa editora, que podía ver condicionada a publicación de una obra por culpa de su desafección al régimen y por choques anteriores con la censura. Las editoras gallegas debían armonizar su compromiso galleguista y su apuesta por la recuperación cultural con las reglas impuestas por el

sistema. Los editores -como responsables de presentar las obras para su aprobación ante las instancias oficiales- deben evitar un rechazo que traería consigo represalias penales o pérdidas económicas, al no poder comercializar sus obras, de modo que se ven situados entre autores y censura.

Por su parte, la autocensura se define como

las medidas previsoras que, consciente o inconscientemente, un escritor adopta con el propósito de eludir la eventual reacción o repulsa que su texto pueda provocar en todos o algunos de los grupos o cuerpos del Estado facultados para imponerle supresiones (Abellán 1982: 169; muy semejante en 1987: 18).

La autocensura puede ser consciente, si se produce modificación o recorte de textos (sea previo a la presentación o bien pactado si la censura condicionaba la publicación a determinadas supresiones). Pero también se da la autocensura inconsciente, más sutil pero probablemente más efectiva, pues supone la interiorización de la censura por parte del escritor o editor. Consiste así en una autorrepresión en la conciencia de los propios individuos que son víctimas de la censura, que se ven obligados así a alojar un pequeño censor en su mente. El resultado es también el desarrollo de estrategias expresivas para cifrar y disfrazar el mensaje, para lograr que pase *de contrabando*.

Por consiguiente, esta autocensura (como interiorización de los límites impuestos por la censura) se convierte en consecuencia inevitable del proceso de control del discurso público. En nuestra opinión, resulta indispensable indagar las consecuencias de la censura en el plano intratextual.

### **3. Algunas generalidades sobre el funcionamiento de la censura franquista**

El franquismo adoptó el nacionalcatolicismo como ideología, con el catolicismo tradicionalista y el anticomunismo como valores centrales (Torrealdai 1999: 22). El dirigismo de la censura franquista se mantiene en lo esencial a lo largo de toda el período, incorporando "algunas variantes y modificaciones" pero sin alejarse en lo sustancial el "modelo cultural, lingüístico e informativo de origen falangista" (Torrealdai 1999: 24). Las modificaciones perseguían actualizar las medidas para adaptarse así a las necesidades de control de la información del Régimen, en un camino que pretendió transitar del "dirigismo a la vixilancia" (Torrealdai 1999: 7) De este modo,

El nuevo régimen reprime con energía las ansias y la eclosión de la libertad, que con tanta virulencia habían estallado durante la Segunda República, e intenta imponer el retroceso a la moralidad rigorista del siglo XVII (Neuschäfer 1994: 46).

Si en los primeros tiempos - a partir de 1938, bajo el control de Falange - se

centraban los esfuerzos en evitar la presencia de ideas anticlericales y las alusiones a las fuerzas armadas, entre 1951 y 1962, de la mano de Gabriel Arias Salgado, se materializa el avance de los sectores católicos (Opus Dei) y de los tecnócratas. Se formulan también, de manera oficiosa, unas "nuevas normas sobre idiomas regionales" (Moreno Cantano 2008: 157; Gallofré 1991: 421). Dado que todo esto se produjo en una coyuntura internacional marcada por la guerra fría y por el consiguiente reforzamiento del régimen franquista, gracias a su anticomunismo militante, el control censorial ganó en rigor y dureza. Además de las preocupaciones ideológicas constantes del régimen, destaca el cuidado obsesivo con que se tratan los aspectos relacionados con la sexualidad, tanto en el plano temático como en el expresivo (con la represión del lenguaje *indecoroso*) (Abellán 1980: 87-89; 114-115). En el plano temático, la jerarquía de las prohibiciones era, en primer lugar, no hablar de sexualidad (sobre todo femenina), para presentar el amor de modo abstracto e indirecto; en segundo lugar, las prohibiciones políticas; y en tercer lugar, las prohibiciones religiosas (Neuschäfer 1994: 9-10).

Hasta 1966 se ejercían dos tipos de censura: la censura previa y la censura definitiva (anterior a la distribución). La promulgación en 1966 de una nueva Ley de Prensa e Imprenta (LPI) -la llamada "Ley Fraga"- trajo consigo una esperanza de apertura que se refleja en la denominación extraoficial "primavera de Fraga" (Muñoz Soro 2008: 111). Supuso una mera apariencia de liberalización: se eliminaba la obligación de consulta previa a la edición para sustituirla por la "consulta voluntaria"<sup>[4]</sup> anterior al "depósito previo". En la práctica, la posibilidad de secuestro de las ediciones, las fuertes multas previstas, el descalabro económico que todo ello suponía y las diversas represalias por lo que se consideraba un delito con consecuencias penales, convertía en *obligada* la consulta *voluntaria* (Abellán 1975: 64).

### 3.1. El caso gallego

Los instrumentos de control y represión puestos en funcionamiento a partir de 1938 perseguían, como se ha dicho, coartar la libre expresión y difusión de las ideas no afines, para poder adoctrinar con la máxima eficacia en el sentido de la ideología oficial. La expresión escrita fue una de las modalidades afectadas, y especialmente la escritura en las llamadas *lenguas regionales*. En el marco de una política lingüística homogeneizadora del español, y claramente hostil a los usos formales de otras lenguas del Estado, se producían manifestaciones públicas como la siguiente, publicada en *La Noche* (Santiago de Compostela) en 1948 y firmada por "Julio Sierra":

Querer usar el gallego en la correspondencia, en los oficios burocráticos, en el periodismo y aun en la novela postfreudiana, supone un inconcebible disparate, un vandálico sacrilegio verbal, algo cercano a la blasfemia (Losada 1987: 61).

Por lo tanto, existieron particularidades que agravaron el peso de la censura en el caso de la literatura gallega. Ya afectada por la represión lingüística y por la

diglosia que sufría la lengua gallega -sobre la que se transmiten desde el poder una serie de prejuicios para potenciar la idea de su inferioridad- la literatura gallega padeció una censura añadida: no se consideraba pertinente su uso fuera de determinados ámbitos a los que se la pretendía relegar. En este sentido el profesor Dasilva (2009) afirma que

o réxime franquista non consideraba conflictivo que se empregase o galego sempre que permanecese relegado a certos rexistros, e por iso se cadra en ningún momento se sentiu a necesidade de ditar unha disposición xeral que o prohibise terminantemente<sup>[5]</sup> (Dasilva 2009: 92).

De este modo, hay que tener en cuenta una represión adicional, pues

(...) polo que respecta á nosa cultura, outra preocupación da censura consistiu en ollar con lupa o emprego que se facía do galego como canle de expresión, por se traspasaba os espazos de uso nos que estaba confinado, reprimindo calquera desvío potencial<sup>[6]</sup> (Dasilva 2009: 97).

Por otra parte, da la impresión de que la confianza de los ideólogos y guardianes de la dictadura en el peso aplastante de la diglosia y del autoodio para el gallego podría haber provocado cierta "relajación" con respecto a las producciones gallegas, de modo paradójico. Los comentarios de los censores incluían valoraciones como "rural", referencias al pretenso "tono lírico" de algunas obras, adjetivos como "inofensivo", por ejemplo. Sin embargo, esta apariencia benévola no supone en absoluto una menor efectividad censora ni represiva. Antes al contrario,

Conscientes los censores del complejo de inferioridad lingüística del gallegohablante campesino, insistían una y otra vez en el carácter de lengua rural, de lengua que impedía a quien la usase el acceso a los niveles de representación y de cultura. En este sentido, la represión, más psicológica que violentamente impositiva, fue de una eficacia indudable (Losada 1987: 62-63).

La especialísima prevención contra el uso de las lenguas no estatales (o *lenguas regionales*) y el celo con el que se vigilaba el espacio que éstas ocupaban están sólidamente enraizados en el régimen. Tanto la vigilancia respecto del gallego, como respecto del catalán y del euskera -más intensa si cabe-, se sustentaba en los principios ideológicos y en las bases políticas del franquismo. Por esto, coincidimos en considerar que

La persecución contra el catalán, así como contra el vasco o el gallego, sólo encuentra su razón de ser si somos conscientes de que para un gran sector de las fuerzas integrantes de la coalición golpista fue el "separatismo" una de las causas primeras que habían empujado a España al caos y al desorden (Moreno Cantano 2008: 148).

El control de estas literaturas diferentes perseguía un fin claro, en la medida en que

Uno de los objetivos de la España triunfante del 39 era alzar una nueva política, un nuevo orden, una nueva cultura, que requería acabar con el legado de las letras catalanas, vascas o gallegas, para que de ese solar fuese el cimiento sobre el que asentar la ideología del Estado franquista (Moreno Cantano 2008: 149).

Un dato que parece haber condicionado la actitud del sistema censorial respecto de las obras en gallego es la baja tirada<sup>[7]</sup> de las ediciones y la escasez de público lector, esto es, de lectores potenciales a los que el régimen calculaba que podían llegar estas obras. La tirada media de las obras narrativas (novela o colección de cuentos) en las décadas de los cincuenta y sesenta rondaba los 750 ejemplares -de la colección Illa Nova, por ejemplo, según se consigna en los expedientes consultados (ver Anexo final)-, frente a tiradas de mucho mayores en el caso de obras en español (3.000 ejemplares).

En todo caso, se han puesto de manifiesto los efectos de la presión de la censura en la literatura vasca, extensivos a las literaturas catalana y gallega. Estos efectos serían:

La autocensura profiláctica. Tanto el autor como el editor tuvieron que limitar y limar su creación para que la Censura les diese el visto bueno. (...)

Ruptura generacional. El exilio o las dificultades de creación de nuevos materiales dificultaron el intercambio ideológico, cultural y lingüístico entre la generación de antes de la guerra y la de la posguerra.

Pérdida de vocaciones literarias. Si no se enseña la lengua en la escuela, si no se tiene contacto con los escritores y su literatura, se puede llegar a provocar un desinterés por el cultivo de esta materia.

Creación de códigos semánticos, es decir, desarrollo de una escritura entre líneas, un lenguaje elíptico, imperceptible para el censor, sólo para iniciados, sugerente y evasivo (Torrealdai 1987: 86-88; apud Moreno Cantano 2008: 169).

Todas estas características se encuentran en la literatura gallega, desde la autocensura profiláctica hasta la creación de nuevos códigos, pasando por la evidente ruptura generacional (que los *novos narradores* tratan de superar) y la inevitable pérdida de vocaciones literarias en un entorno tan poco propicio o, mejor dicho, hostil.

Entre los *novos narradores*, contamos tanto con testimonios que reconocen



una autocensura consciente, como con testimonios que apuntan a la elaboración inconsciente. Casares, por ejemplo, admitió una autolimitación consciente: "cando ti facías un libro autocensurábaste. (...) A censura si impediú (...) que se tratasen determinados temas"<sup>[8]</sup> (Bermúdez 2002: CXIII). Por su parte, Méndez Ferrín hace referencia a estrategias de expresión alternativas:

nunca teño conciencia de que me autocensurase ou de que sexa agora máis libre de escribir que naquel momento. En absoluto. E naquel momento inconscientemente había que ter algunha estratexia elíptica<sup>[9]</sup> (Bermúdez 2002: CXXII).

En lo que se refiere al conjunto de las obras de la *nova narrativa*, de las que nos ocupamos, consideramos especialmente adecuada la última de las consecuencias que señala Torrealdai, esto es, la creación de códigos semánticos encriptados de modo más o menos sutil, a la que se refiere también Méndez Ferrín.

#### **4. La *nova narrativa* gallega frente a la censura franquista**

##### **4.1. *Nova narrativa*, censura y autocensura**

Revisamos los expedientes y -en los casos en los que se conservaban en el Archivo- los originales presentados a la aprobación de la censura de las siguientes obras: *Nasce un árbore* (1954) y *Memorias de Tains* (1956), de Gonzalo Rodríguez Mourullo; *Percival e outras historias* (1958), *O crepúsculo e as formigas* (1961) y *Arrabaldo do norte* (1964), de Xosé Luís Méndez Ferrín; *Lonxe de nós e dentro* (1961) y *Como calquer outro día* (1962), de Camilo Gonsar; *A orela no buraco* (1965), de M<sup>a</sup> Xosé Queizán; *As ponlas baixas* (1968), de Vicente Vázquez Diéguez; *A torre de Babel* (1968), de Lois Diéguez; *Cambio en tres* (1969), de Carlos Casares y *Adiós María* (1971), de Xohana Torres. No encontramos ni expedientes ni originales relativos a *Vento ferido* (1967) de Casares y a *O camiño de abaixo* (1970) de Xohán Casal.

El preceptivo cuestionario del formulario de la *lectura* suele encontrarse vacío, sin completar, lo que equivale a una respuesta negativa a todas las cuestiones. Es a continuación, en la sección "Informe y otras observaciones", donde se desarrolla una breve valoración de la obra, que incluye a veces un resumen del argumento. Por último, se consigna el dictamen final.

Con frecuencia, en los informes de los censores (*lectores*), también se valoran las obras bajo criterios estéticos. Se emiten juicios y análisis de las obras, de forma que adoptan una postura quizá más propia de un crítico literario que de un censor en sentido estricto. Hasta finales de los años cincuenta se efectuaba esa valoración con criterios literarios y formales (atendiendo al "valor literario o artístico" y "documental de las obras"), y más adelante ya se desarrollaron en su lugar valoraciones de carácter temático, centradas en la política y en la religión (Torrealdai 1999: 24). Finalmente, esas categorías acabaron por desaparecer de los

expedientes de autorización.

Pasaremos a continuación a efectuar un breve repaso a las consideraciones efectuadas por la censura respecto de las obras de la *nova narrativa* que revisamos.

4.1.1. Gonzalo Rodríguez Mourullo fue el autor pionero de la *nova narrativa*. Se presentaron dos colecciones de relatos suyas a la censura: *Nasce un árbore* (1954) y *Memorias de Tains* (1956). Ambas obtuvieron respuesta negativa a todas las cuestiones y un dictamen favorable. El jovencísimo autor -con apenas 18 años cuando se publica su primera obra- era hijo de un republicano galleguista y socialista que se había visto obligado a exiliarse en Buenos Aires durante una década (José Rodríguez Vázquez, conocido como "Vázquez de Calo"), pero no despertó sospechas en la censura, probablemente gracias a su juventud y su falta de adscripción política.

4.1.2. Xosé Luís Méndez Ferrín es, en esta época, autor de tres obras: *Percival e outras historias* (1958) -cuando era apenas un adolescente-, *O crepúsculo e as formigas* (1961) y *Arrabaldo do norte* (1964). En el primer caso, se pone de manifiesto la juventud del autor. Por su parte, de *O crepúsculo e as formigas* se resalta la presentación de "estampas reales de la aldea, en el ambiente y en el lenguaje propios de los protagonistas". El lector percibe ciertos matices de carácter popular y propios de lo rural, lo cual resulta cuando menos reduccionista en esa colección de cuentos. En todo caso, la obra se considera inofensiva.

*Arrabaldo do norte* (1964) se autoriza sin reservas al considerar que la obra no lleva "la acción mucho más allá de las insinuaciones sugeridoras" y que "carece de tendencia política"(subrayado en rojo en el expediente). En el original se subrayan todas aquellas frases en las que se incluyen expresiones malsonantes de base sexual, ciertamente muy numerosas en el texto: "eu son, xa se sabe, no fondo, un fodido intelectual" (15); "si chove, o que se fode é Xohán" (33), etc. También se marcan fragmentos con referencias de contenido sexual<sup>[10]</sup>: "hai un debuxo moi elemental que representa, dun xeito convencional e fantástico, un home e unha muller copulando" (102). Por otra parte, se hacen anotaciones sobre el estilo y sobre la corrección lingüística.

4.1.3. Camilo Gonsar firmó dos obras que Galaxia presentó a la censura: *Lonxe de nós e dentro* (1960) -colección de cuentos "en los que luce y campea la gracia y la ironía galaicas"- y la novela *Como calquer outro día* (1962). Ambas se consideraron autorizables.

4.1.4. El informe que acompaña a *A orella no buraco* (1965) de María Xosé Queizán es especialmente amplio. Se destaca la narración "desde el subconsciente atiborrado y borroso", narrada "con la congénita y sustanciosa ironía de todo escritor gallego". La obra se autoriza con salvedades, "por estar en la línea de los actuales criterios, y aunque los reparos no tengan una importancia fundamental, debe suprimirse lo subrayado en los folios 56, 57". Estos fragmentos se referían a

críticas a los militares, a su grosería y autoritarismo (ver Anexo).

4.1.5. De *As ponlas baixas* (1968), de Vicente Vázquez Diéguez, no se conserva el original de la obra, sino únicamente el dictamen en respuesta a la "solicitud de constitución oficial de depósito", que permitía la difusión de la obra. En ese documento se da un informe favorable, aunque se le reprocha cierta "libertad" en la expresión, a causa de la presencia de palabras malsonantes.

4.1.6. Respecto de *A torre de Babel* (1968), de Lois Diéguez, los dos lectores que la examinan coinciden en autorizar una obra sin alusiones políticas.

4.1.7. Las dos primeras obras narrativas de Carlos Casares fueron presentadas por Galaxia a la censura, ambas con dictamen favorable. Se trata de *Vento ferido* (1967) y de *Cambio en tres* (1969). De la primera no encontramos documentación en el Archivo General de la Administración. Consta que esta obra pasó la consulta voluntaria de la censura sin problema pero, una vez publicada y distribuída, tras tres meses en las librerías, se dictó contra ella una orden de incautación y de retirada del mercado, a causa del "paseo" que se narra en uno de sus cuentos, "Coma lobos" ("Como lobos"). A causa del secuestro<sup>[11]</sup>, la editorial Galaxia corrió peligro de ser sancionada. Gracias a la habilidad y a la picaresca, se logró salvar parte de la edición (huyendo en coche con los volúmenes salvados) y sacar más adelante una segunda edición como si fuese una reimpresión de la primera (Bermúdez 2002: CXIII-CXIV).

En el caso de *Cambio en tres* (1969), el dictamen fue vacilante e incluso contradictorio, y evidencia divergencias de criterio por parte de los censores. En un primer momento, se ordenó suprimir del original o reformar seis páginas ("por la intención de crítica a la actuación social vigente"). Pero finalmente fueron autorizadas y vieron la luz, por considerarse que los fragmentos sólo recogían la "visión y comentarios irónicos de la perspectiva humana -su habitación y su renta- desde la altura de un cachorro y las posibles soluciones para un futuro superpoblado". Lo cierto es que sí se expresa una fuerte crítica al sistema económico, a la injusticia y, sobre todo, a la explotación de la clase trabajadora en esta obra. Pero el hecho de que el protagonista se identificase por medio del apodo "Cachorro" resultó ser providencial, pues el segundo censor cayó en la confusión al interpretar un nombre propio (el apodo, escrito siempre con mayúscula) como un nombre común. En ningún momento se habla en la obra desde la perspectiva de un perro, sino de humanos que denuncian una situación opresiva que les degrada y animaliza. En todo caso, el carácter alegórico de buena parte del texto ayuda a desplazar la atención y a transmitir el mensaje profundo.

4.1.8. La novela *Adiós María* (1971) de Xohana Torres obtiene un dictamen favorable. En el "Informe y otras valoraciones" se destaca la existencia de un personaje que "personifica las clásicas características de la raza gallega". Se autoriza dada su inocuidad política ("no presenta ningún problema"), a pesar de

acoger "algunos brotes anticlericales (...) pero enteramente dentro de lo que podríamos considerar normal".

Este tratamiento se corresponde con el aparente relajamiento respecto de determinados aspectos temáticos (los sexuales y religiosos) en los años finales del franquismo, con un cambio de enfoque que no hay que confundir con un debilitamiento efectivo del control censorial. Así, el escritor José María Gironella no percibía diferencias sustanciales entre la Ley de 1938 y la LPI de 1966 y señalaba: "Hemos ido recibiendo migajas de libertad, limosnas. Ahora, por ejemplo, se puede emplear a destajo lenguaje anticlerical y pueden describirse senos femeninos" (Beneyto 1977: 191).

En definitiva, la consideración de la literatura galega como popular, vinculada a la ruralidad, a la tradición del cuento "a carón do lume" ("al calor del hogar") y, en todo caso, lejana de reivindicaciones explícitas, parece haber propiciado una actitud no beligerante contra los textos que revisamos. Esta actitud se sitúa algunas veces próxima al paternalismo -no tanto del menosprecio-, pero paradójicamente pudo favorecer la lectura de cuentos como los de Méndez Ferrín en *O crepúsculo e as formigas* como totalmente inocentes. En esta valoración influyó también sin duda la juventud y carencia de "antecedentes políticos" de los jóvenes autores y autoras, que no contaban con una significación ideológica explícita ni con un pasado marcado negativamente ante los ojos del régimen.

## 5. Cómo sobrevivir a la censura: *escritas oblicuas*

En relación con el sometimiento a una situación de control censorial, pueden distinguirse dos tipos de textos: 1) los que sufrieron supresiones, modificaciones, cambios aconsejados, etc.; 2) los que no sufrieron incidencias, sobre los que hay que tener presente que "el hecho de que un texto no sufriese incidencias no significa que la autocensura no actuase"; por el contrario, "puede ser indicio de que el autor logró pasar el mensaje "de contrabando"" (Andrés de Blas 2007: 10).

De hecho, los responsables de la censura eran sabedores de que existían modos de expresión que podían constituir vías para burlar el control impuesto, como

los secretos de la gramática, la habilidad de la alusión, la sutileza de los recursos literarios, las ambivalencias de alguna figura retórica, las segundas intenciones que para el público son perfectamente inteligibles como primera (Arias 1957).

Autores como Juan Goytisolo<sup>[12]</sup> consideran que la novela española hubo de desempeñar la "función testimonial" que le estaba vedada a la prensa -a quien debería estar reservada esa labor-, por tener la literatura menor difusión (Ruiz Bautista 2008: 83). En la literatura en español, numerosos autores se adscribieron "mayoritariamente por mor de su compromiso político al realismo literario" (Ruiz

Bautista 2008: 98). No fue así en el caso de la literatura gallega, pese a contar con autores realistas (Ramón Otero Pedrayo, Ánxel Fole, Ricardo Carballo Calero). Las tendencias en boga se situaban en la línea de la fantasía y la recreación del mito (características de Álvaro Cunqueiro, el autor cumbre de esta época), mientras que el simbolismo, la irrealidad y la ausencia de referencias fueron el sello de la *nova narrativa*.

En todo caso, es preciso no olvidar que la LPI de 1966 fomentó mecanismos indirectos de control y, sobre todo, la autocensura, que obligará a explorar nuevos espacios expresivos" (Muñoz Soro 2008: 133). Así,

Con el tiempo, los autores fueron desplazando los límites subjetivos que marcaba la ley, recurriendo a la metáfora, la elipsis y todo tipo de recursos connotativos del lenguaje, precisamente para devolver a este su primigenia función denotativa de representar la realidad tras años de retórica vacía y violencia de frases apodícticas (Muñoz Soro 2008: 133).

Se extendió por parte de la literatura producida bajo el franquismo lo que se ha venido denominando "lenguaje en espiral", "lenguaje de alusiones", "lenguaje camuflado", "lenguaje retorcido, reptante, sinuoso, astuto", que produce una "escritura retorcida y unos códigos criptográficos hechos de sobreentendidos y símbolos, un lenguaje clandestino para uso de minorías" (Torrealdei 1999: 293). En palabras de José María Castellet, la "censura nos había llevado a crear un código semántico, apto únicamente para nosotros mismos, pero totalmente críptico para cualquier observador extranjero que se hubiera interesado por nuestras obras" (Abellán 1980: 103).

Pese a sus esfuerzos, la censura no era todopoderosa y algunos autores lograban burlarla haciendo pasar mensajes *clandestinamente*, pero incluso en ese caso es posible rastrear la huella que quedaba impresa, pese a aparecer encriptada.

### **5.1. Hablar en clave. Freud y el disfrazamiento de los mensajes**

Resulta muy útil echar mano del paralelismo entre *sueño y creación literaria*, de la mano de *La interpretación de los sueños* (1900) de Sigmund Freud, "texto fundamental sobre el discurso de la censura" para Neuschäfer (1994). El punto de conexión viene dado por la existencia de represión interna, a causa de la interiorización de la censura: se pretende comunicar cuestiones "indecentes", en el sentido de prohibidas y tabuizadas por el sistema social de valores vigente en ese momento (Neuschäfer 55; Andrés de Blas 11).

Además de estudiar la censura como "factor inhibidor de la comunicación", resulta indispensable buscar y analizar los "recursos que utiliza la imaginación para sortear los obstáculos que se oponen a la comunicación" (Neuschäfer 1994: 56).

Fruto de la dialéctica entre inhibición y camuflaje surgen determinados mecanismos para hablar en clave y "pasar de contrabando los mensajes". En primer lugar, hablar "por medio de alusiones en lugar de utilizar expresiones directas"; en segundo lugar, la moderación del discurso, esto es, hacerlo parecer inofensivo; en tercer lugar, desfigurar, camuflar, disfrazar, cifrar de manera que el sentido pase desapercibido al censor (Neuschäfer 1994: 56-57).

Las técnicas de camuflaje fundamentales son el *desplazamiento* (proyectar un contexto conceptual a la periferia o al exterior: situar la acción en el extranjero o proyectarla "a un lugar periférico" (Neuschäfer 1994: 57-1) y la *condensación* (símbolo, equivalencia, representación de la parte por el todo). Gracias a esto, un texto alegórico (y de carácter político) puede no ser percibido como tal.

En el mismo sentido reflexionó también Sánchez Reboledo (1988), para llegar a similares conclusiones. Se refiere a las siguientes estrategias para engañar a la censura: 1) ocultación o sustitución de datos o referencias (cambio de nombre de una ciudad o de un personaje); 2) simbolismo (presencia frecuente de campos semánticos vinculados con la noche, la oscuridad, el invierno, muros, espacios cerrados; 3) contraste (mezcla de elementos diversos, de épocas diferentes, etc.) (Martínez- Michel 2003: 44).

## **5.2. La huella de la censura en la estructura interna y en los procedimientos estilísticos**

En los textos de la *nova narrativa* se emplearon con profusión una serie de recursos que son coincidentes con las tácticas para sortear la censura a las que acabamos de referirnos. Entre ellos se encuentran saltos cronológicos, desdoblamiento de personajes, confusión entre fantasía y realidad, entre otros. El recurso a la invención de nombres irreconocibles, a localizaciones en el extranjero o a la creación de atmósferas irreales resultaba con certeza muy efectivo para burlar el control del sistema.

A propósito de esto, resulta particularmente revelador el testimonio de Méndez Ferrín:

Como estaban [os contos] en atmosferas irrealis, con nomes fantásticos, descomunais, non había nada reconocible, [os censores] eran tan idiotas que pasaban<sup>[13]</sup> (Bermúdez 2002: CXXII).

Por su parte, M<sup>a</sup> Xosé Queizán puso de manifiesto la influencia de la censura a la hora de desplazar escenarios y épocas, entre otras consecuencias en el aspecto fomal y estilístico de los textos. La alusión implícita a los procedimientos de camuflaje a los que nos referimos antes -*desplazamiento* y *condensación*-, resulta evidente cuando Queizán afirma que

a mutilación que se facía da nosa expresión literaria nacional a cargo da censura gubernamental é unha razón máis a ter en

conta en relación cos nomes exóticos, a ubicación da acción narrativa, as alegorías e simbolismo en xeral<sup>[14]</sup> (Queizán 1979: 77).

En estas circunstancias, la autocensura consciente o inconsciente se imponía. Un exemplo de recortes conscientes de mano del editor nos lo proporciona el caso del relato "Cinco mortes" de Xohán Casal, incluído en la colección póstuma *O camiño de abaixo* (1970). Los editores (Isaac Díaz Pardo y Reimundo Patiño) exercieron una forma de autocensura consciente: por tratarse de un relato en que se narra un episodio cruento del enfrentamiento entre guerrilleros huidos en el monte y fuerzas de seguridade, tomaron la decisión de hacer una serie de modificacións en el original de Casal, antes de someterlo a la censura. Así, se substitúe "Garda Civil" por "Policía rural", el color verde de los uniformes por el color pardo ("uniformes pardos") y los topónimos reales que Casal había utilizado por otros inventados, para obtener así un desplazamiento que permitiese burlar la censura.

En este marco, habrá que tener en cuenta también al receptor: una literatura *en cifrado* necesita de un lector y de una crítica *en cifrado* (De Blas 2007: 12). Pero no todos los lectores serán capaces de asumir el reto<sup>[15]</sup>, por los propios efectos de la censura. Tal vez no fueron ajenos a este fenómeno el rechazo y la incomprensión de una parte de la crítica gallega hacia las obras de la *nova narrativa*, a las que reprochaban su carácter evasivo, su falta de realismo y su pretendido desarraigo. De estas acusaciones se ha venido defendiendo en diferentes textos M<sup>a</sup> Xosé Queizán, insistiendo al mismo tiempo en su compromiso con la problemática de la época y apuntando a las verdaderas raíces de la ausencia de referencias:

Unha, como persoa moi nova e rebelde dentro dunha ditadura como era a franquista, pois sente esa situación de perda, total e absoluta, e de ser un ser que vive nunha realidade opresiva e que ao mesmo tempo queredría outra cousa. Entón aí, cando dicían que esta era unha literatura evasiva (...), realmente creo que había unha incomprensión desa actitude da *nova narrativa*, que non era en absoluto evasiva<sup>[16]</sup> (Bermúdez 2002: XCVI).

### 5.3. Cicatrices invisibles

En primer lugar, la existencia de la censura impone la *moderación* del discurso. De este modo, la inhibición de la comunicación puede considerarse uno de los resultados intratextuales de la censura. Esta inhibición supone silencio, aislamiento, incomprensión, que se representan en buena parte de los relatos de la *nova narrativa*. Así, la imposibilidad de una comunicación efectiva es marca fundamental de los cuentos de Rodríguez Mourullo ("Carta sen dirección", por exemplo, en *Memorias de Tains*), de la narrativa desgarrada de Casal ("A visita", "A soidade", "O leito", "Maran Atha", etc.). La incapacidad para compartir códigos y

lograr una comunicación provoca en los personajes sensaciones de gélido vacío, de miedo y desconcierto.

El distanciamiento y el extrañamiento del narrador es una de las características de la modalización en la *nova narrativa*. El discurso nos llega a menudo desde la voz de personajes periféricos, marginalizados o, en todo caso, sin posición central en la sociedad (mendigos, borrachos, animales). Esto supone para el narrador una limitación de la perspectiva, esto es, un recorte de la mirada. De este modo se manifiesta la *moderación del discurso*.

Como hemos visto más arriba, la proyección de la acción a la periferia o al exterior y la localización en el extranjero son técnicas de camuflaje por *desplazamiento*. En el extranjero se sitúan *A orella no buraco* (en una ciudad del norte, identificable con París), *Como calquer outro día* (en Londres), el relato "Viaxe a traveso da noite" (de *Lonxe de nós e dentro*). El propio título de este volumen de relatos bien podría entenderse como paráfrasis del "extranjero interior" (inneres ausland) de Freud. En *Arrabaldo do norte*, ya se representa la idea de periferia y marginalidad desde el propio título. En el caso de *A orella no buraco*, la ausencia de concreción en la localización espacial favoreció que pasase *de contrabando* el verdadero mensaje, el sentido profundo del texto: el terrible retrato de la alienación y de la marginación. El protagonismo de un mendigo (clochard) en *A orella no buraco* nos sirve también para ilustrar el recurso al "pars pro toto" (la parte por el todo), pues se representa por medio de él la desorientación y el vacío de una sociedad.

La ausencia de nombres (innominación), el uso de iniciales para nombrar personas y lugares es característica de los relatos de Rodríguez Mourullo ("S.", "M.V.", "avenida T"...). Por otra parte, son típicos de la narrativa de Méndez Ferrín los nombres exóticos, literarios (Percival -que inicia la relación intertextual con la materia de Bretaña- o Lorelai) y a menudo inventados (Ok, Grieh, Olsen, Els Bri, Eikof, Nijmenk, O.Phea, Nokao, Anceps y un largo etcétera), además de expresiones genéricas (vella, "vieja") y poco concretas (home do Sul, "hombre del Sur").

En "Percival" (*Percival e outras historias*) se manifiesta el *desplazamiento* al recrear el personaje artúrico. En la actualización ferriniana del mito del caballero, se sitúa al héroe en un entorno urbano y contemporáneo, puesto al servicio de la problemática de Galicia.

Se produce con frecuencia en los textos de *la nova narrativa* la presencia de personajes marginales y alienados. Un *clochard* parisino protagoniza *A orella no buraco* de Queizán, un alcohólico protagoniza el terrible "Monólogo" (en *Vento ferido*), mientras que la deformidad y la marginalidad social caracterizan a los personajes de los cuentos de Méndez Ferrín, como "Lorelai", "Crime do chalet vermello" (protagonizado por la monstruosa Ano Jhosco) o "O verdugo", entre otros. En el mejor de los casos, los personajes vagan sin rumbo por calles de



ciudades a menudo desconocidas para ellos (*Arrabaldo do norte*, cuentos de Camilo Gonsar en *Lonxe de nós e dentro*, por ejemplo).

También abundan los protagonistas infantiles, en ocasiones como testigos, víctimas o incluso agentes de episodios violentos. Encontramos esto en relatos de Méndez Ferrín ("O Suso") o de Casares (*Vento ferido, Cambio en tres*), por ejemplo. Ciertamente, enmarcar situaciones de abuso, agresión o enfrentamiento en un contexto infantil pudo contribuir a que no se leyese de un modo tan problemático como si fuesen protagonizadas por adultos (*desplazamiento*).

Son numerosos los casos en que los animales son protagonistas y determinan perspectiva y voz de la narración. Sucede esto en los relatos de Xohán Casal en *O camiño de abaixo* ("O sapo", "A visita", protagonizado por una araña con sentimientos humanos), de Méndez Ferrín ("Grieh", protagonizado por un grillo; "Mantis relixiosa", "Nhadron", el cuervo, etc.), y en la narrativa de Casares -quien en *Cambio en tres* presenta como protagonista a un joven apodado "Cachorro" y se sirve de las moscas como símbolo de la degradación de las condiciones de vida del ser humano, en un procedimiento vinculado con el "encapsulamiento interior"- en esta primera época.

Por otra parte, gracias a la combinación de efectos del *desplazamiento* y la *condensación* fue posible que vieses la luz en pleno período franquista alegorías políticas como la que se presenta en "O dique de area" (*Percival e outras historias*) y que Méndez Ferrín desarrollará con más detalle en *Retorno a Tagen Ata* (1971). El recurso al "mensaje subterráneo" funcionaba, al proyectarse la idea fundamental a la narración de anécdotas aparentemente ajenas y nimias (un dique de arena, por ejemplo).

Son muy significativos en la *nova narrativa* los recursos vinculados al procedimiento de la *condensación*. El símbolo y la alegoría articulan el discurso narrativo en *Arrabaldo do norte*, de Méndez Ferrín. En la novela, los vecinos de ese "barrio" del norte se sienten diferentes de la gente del sur ("intrusos"), y buscan liberarse de su poder sobre ellos. Un paralelismo con la situación del galleguismo de la época permite -sin demasiadas complicaciones- una lectura en clave de alegoría político-social, referida a Galicia (nación periférica y, por lo tanto, "arrabaldo" del estado, con pretensiones de autonomía o independencia) sometida por el franquismo, afectada por las disensiones entre galleguistas del interior (Piñeiro) y exiliados (depositarios del legado político de Castelao) y en plena transformación socioeconómica (en tránsito del ámbito rural al urbano). Carente de significación política para la censura en los años cincuenta, en 1964 Méndez Ferrín empezaba a intensificar la expresión de su compromiso político. Su militancia no le pasó factura en este momento, pero más adelante estará en el punto de mira del régimen, que ya le reconoce como opositor (como se indicó más arriba).

Los espacios cerrados, oscuros y opresivos son una característica que los estudiosos han destacado unánimemente en el conjunto de la *nova narrativa*. Los

ambientes nocturnos y los escenarios marcados por la oscuridad están presentes en buena parte de estos relatos (de un modo significativo en "Cinco muertes", por ejemplo). En el ámbito de la literatura española de la época, también el símbolo del "huis clos" o de la "casa aislada" fue empleado abundantemente (Neuschäfer 1994: 57).

## 6. A modo de conclusión

En definitiva, la censura condicionó la literatura gallega tanto de manera directa como indirecta. En lo que respecta al movimiento de la *nova narrativa* gallega, la huella del control censorial se deja notar muy poco en recortes directos -ciertamente escasos-, en prohibiciones o secuestros, para manifestarse sobre todo en la utilización de estrategias discursivas de camuflaje. Los efectos del empleo de estos recursos (desplazamiento, situación en el extranjero, símbolo, etc.) coinciden, curiosamente, con las características definitorias de la *nova narrativa*. Las estrategias de disfrazamiento y de contrabando lograron hacer pasar con tal eficiencia los mensajes -profundamente comprometidos con Galicia y con la libertad, en el fondo- de estos jóvenes escritores, que incluso lograron confundir a parte de la crítica de la época. Confirman esto las palabras de Xosé Luís Méndez Ferrín, quien es en la actualidad el escritor más completo y mejor considerado de la literatura gallega.

Iso tamén me valeu outro tipo de censura: que os críticos do socialrealismo da época, dos anos sesenta, me acusaron de escapismo e de falta de compromiso social, moi duramente. E recibín críticas por ese lado, que me facían abondo gracia. É que tampouco entenderon, ou non leron. É que se non sabían ler uns (os da censura), tampouco sabían ler os outros (os críticos). E a censura foi, nese sentido, enormemente benévola comigo<sup>[17]</sup> (Bermúdez 2002).

Estamos convencidos de que no es posible comprender la historia de la literatura olvidando la sombra del control censorial. Por lo tanto, resulta indispensable tener en cuenta la existencia de la censura y sus efectos en la obra literaria para poder abordar adecuadamente el análisis de un determinado sistema literario. Desde el ámbito de los estudios gallegos, este trabajo pretende ser una contribución más a este proyecto colectivo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**Abellán, J. L.** (1975): *La industria cultural en España*. Madrid: Edicusa, Cuadernos para el Diálogo.

**Abellán, M. L.** (1971): *La cultura en España (Ensayo para un diagnóstico)*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.

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

- Abellán, M. L.** (1982): "Censura y autocensura en la producción literaria española", *Nuevo Hispanismo* 1, 169-180.
- Abellán, M. L.** (1987): "Fenómeno censorio y represión literaria", en *Censura y literaturas peninsulares*. Amsterdam: Rodopí.
- Andrés de Blas, José** (1999): "El libro y la censura durante el franquismo: un estado de la cuestión y otras consideraciones", en *Espacio, Tiempo y Forma, Historia Contemporánea*, Serie V, nº 12. Madrid: UNED. [Reproducido en *Represura. Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro*, nº 1, junio 2006. Revista electrónica. [www.represura.es](http://www.represura.es) ]
- Andrés de Blas, José** (2007): "Censura y represión", en *Represura. Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro*, nº 3, mayo 2007. Revista electrónica. [www.represura.es](http://www.represura.es)
- Aparicio, Julio** (1951): "Quien tiene el hierro", *Pueblo*, 21 de junio de 1951.
- Arias Salgado, G.** (1957): *Política Española de la Información*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo.
- Beneyto, A.** (1975): *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelona: Euros.
- Bermúdez Montes, M. T.** (2002): *A narrativa galega. Os mecanismos de renovación (1950-1971)*. Tese de Doutoramento, Universidade da Coruña.
- Capelán Rei, A.** (1995): "Invitación á viaxe". Méndez Ferrín, X. L.: *Retorno a Tagen Ata*. Vigo: Xerais.
- Cisquella, G. / Erviti, J.L. / Sorolla, J.A.** (1977): *Diez años de represión cultural*. Barcelona: Anagrama.
- Curry, R.** (2006): *En torno a la censura franquista*. Madrid: Editorial Pliegos.
- Dasilva, Xosé Manuel** (2008): "La Censura franquista en Galicia". <http://gerindabai.blogspot.com>. 28 de noviembre de 2008.
- Dasilva, Xosé Manuel** (2009): "Ramón Piñeiro e a prohibición de escribir en galego", en *Anuario Grial de Estudos Galegos*. En PDF: <http://www.editorialgalaxia.es/weblog/wp-content/uploads/2009/04/005-dasilva-179.pdf>
- Forcadela, M.** (1993): *Manual e escolma da nova narrativa galega*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Gallofré i Virgili, M. J.** (1991): *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Biblioteca Abat Oliva.
- Gubern, Roman** (1981): *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península.
- Laprade, D.E.** (2005): *Censura y recepción de Hemingway en España*. Universitat de València. Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans.
- Losada, B.** (1987): "Literatura gallega y censura franquista", en Abellán, M. L. (ed.), *Censura y literaturas peninsulares*. Amsterdam: Rodopí.
- Méndez Ferrín, X. L.** (1984): *De Pondal a Novoneyra*. Vigo: Xerais.
- Neuschäfer, Hans-Jörg** (1994): *Adiós a la España eterna. Novela, teatro y cine bajo el*

*franquismo*. Barcelona: Anthropos, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores.

Noia Campos, M<sup>a</sup> C. (1992): *A nova narrativa galega*. Vigo: Galaxia.

Sánchez Reboledo, José (1988): *Palabras tachadas (Retórica contra censura)*. Alicante: Instituto de Estudios "Juan Gil-Albert".

Torrealdai, Joan Mari (1999): *La censura de Franco y el tema vasco*. Bilbo: Fundación Kutxa.

VV.AA. (1966): *Galicia Hoy*. París: Ruedo Ibérico.

VV.AA. (1985): *Cambio 16*, 715-722.

## ANEXO. TRANSCRIPCIÓN DE EXPEDIENTES

1. *Nasce un árbore* (1954), de Gonzalo Rodríguez Mourullo. El breve dictamen está firmado y rubricado por V. García. El representante de Galaxia en Madrid hizo las gestiones en nombre de la editorial Monterrey (Vigo), para una edición de 200 ejemplares.

Tres cuentos gallegos, de tono lírico. El lector no ve en ellos nada censurable.

2. *Memorias de Tains* (1956), de Gonzalo Rodríguez Mourullo. La editorial Monterrey proyectaba editar 500 ejemplares.

Informe y otras observaciones.

Conjunto de relatos literarios, en gallego, inspirados en la literatura existencialista (Kafka, etc.), que constituyen verdaderas narraciones demenciales, dentro de una forma precisa y sugestiva. Nada fundamental que oponer.

3. *Percival e outras historias* (1958), de Xosé Luís Méndez Ferrín. La editorial Galaxia proyectaba una edición de 750 ejemplares. El lector-censor se identifica como F. (Miguel).

Informe y otras observaciones.

Serie de cuentos en lengua gallega -12 en total- que acusan la juventud del autor (18 años), situándose entre la realidad y la fábula.  
Nada fundamental que objetar.

4. *Lonxe de nós e dentro* (1960), de Camilo Gonsar [Camilo González Suárez-Llanos]. F. (Herrán) da luz verde a la publicación de la obra, para la que Galaxia proyectaba una edición de 750 ejemplares.

Informe y otras observaciones.

Colección de cuentos, escritos en gallego -Viaxe o traveso da noite (sic), Negra sombra, A volta, O pequeno i as vacas, O cego das coplas- en los que luce y campea la gracia y la ironía galaicas.- PUEDE AUTORIZARSE.

5. *O crepúsculo e as formigas* (1961), de Xosé Luís Méndez Ferrín. La editorial Galaxia proyectaba una edición de 750 ejemplares.

Informe y otras observaciones.

Después de destacar, en el prólogo, la personalidad humana y literaria de Méndez Ferrín, éste recoge, en varios cuentos gallegos, estampas reales de la aldea, en el ambiente y en el lenguaje propios de los protagonistas.- PUEDE AUTORIZARSE.

6. *Como calquer outro día* (1962), de Camilo Gonsar [C. González Suárez-Llanos]. De nuevo, la editorial Galaxia proyectaba una edición de 750 ejemplares.

Informe y otras observaciones.

Relato novelado de las andanzas de varios jóvenes gallegos por sus aldeas, por Madrid y por el extranjero -París y Londres- con las circunstancias de ambiente, vida cotidiana y modo de ser de cada cual. Da unidad al relato la figura de Anselmo James, el muchacho instruido que se distingue ante los de su pueblo por su decisión de viajar por el extranjero, por no preocuparse demasiado por un vivir regular en cuanto a la ocupación y encauzamiento de sus talentos, etc.- PUEDE AUTORIZARSE.

Madrid, 11 de septiembre de 1962.

7. *Arrabaldo do norte* (1964), de Xosé Luís Méndez Ferrín. La novela fue examinada por Manuel Pérez.

Informe y otras observaciones.

Informe y otras observaciones: (c) Con un ritmo de lentitud deliberada, que recuerda en cierto modo el de *Los ciegos* de Stringdber (sic), conduce el autor su relato en torno a unas figuras valleinclanescas, con reminiscencias de "Romance de ciego" (aunque aquí nada tiene de arcaizante el lenguaje) a las que mueve en la barriada de una ciudad gallega indeterminada, *sin llevar la acción mucho más allá de las insinuaciones sugeridoras*<sup>[18]</sup>.

La observación del ambiente y de los personajes está hecha con escrupulosa atención y en un estilo de suave insistencia, matizado de escasas frases realistas (únicamente en las páginas 30-36-37-72-84-85 y 126).

A juicio del lector suscrito se puede autorizar sin reparo la publicación de ARRABALDO DO NORTE<sup>[19]</sup>, que, además, *carece de tendencia política*<sup>[20]</sup>. Madrid 10 de febrero de 1964

8. *A orella no buraco* (1965), María Xosé Queizán. El "Informe y otras observaciones" sólo va precedido de una inicial (C). La editorial Galaxia proyectaba una edición de 750 ejemplares, como ya era habitual.

Informe y otras observaciones.

El innominado actor de esta narración, escrita en lengua galaica y referida en primera persona, nos dá cuenta del mundo que contempla, contrasta y le impresiona; del que vive realmente y del que aflora a la superficie de sus recuerdos, desde la lucidez razonadora -que le aclara los motivos de su íntimo resentimiento contra la sociedad indiferente a sus angustias- o desde el subconsciente atiborrado y borroso.

Es un pobre harapiento y solitario, abrumado por los recuerdos de su infancia dolorida, que duerme sobre un banco del parque de una villa marítima, en cuyos agujeros quiere sepultar sus orejas para no escuchar ninguna voz exterior, para olvidarse del mundo circundante.

Con la congénita y sustanciosa ironía de todo escritor gallego, se nos ofrece una recortada estampa del mundo interior de un hombre abandonado a sí mismo y sin familia, la realidad de una sociedad desentendida del dolor o de las intimidades ajenas, el resentimiento -diluido e inoperante en el caso de este pobre hombre que muere, y que siente la muerte como una liberación, sobre el banco de su vida- que engendran los contrastes de la desigualdad abismal o de lo que no se puede confesar públicamente por su misma intimidad.

Por estar en la línea de los actuales criterios, y aunque los reparos no tengan una importancia fundamental, debe suprimirse lo subrayado en los folios 56, 57.

Con esta salvedad, PUEDE AUTORIZARSE. Madrid, 25 de enero de 1965.

9. *As ponlas baixas* (1968), de Vicente Vázquez Diéguez, es presentada por Galaxia, que proyecta una edición de 1.000 ejemplares. El original de esta obra no se encuentra junto al informe del "Expediente de autorización de publicación". Probablemente no se presentó, pues, a la "consulta voluntaria", pero sí se presentó una instancia en "solicitud de constitución oficial de depósito".

Informe y otras observaciones.

De la lectura de este libro puedo informar su posible AUTORIZACIÓN Y DIFUSIÓN, no obstante lo señalado en las páginas 100 y 101, entre paréntesis, por estimarlas un poco libres en su expresión. Con esta salvedad no tiene más reparos.

Sin consistencia para impedir difusión.

10. *A torre de Babel* (1968) de Lois Diéguez fue presentada por Galaxia, con una edición proyectada de 1.500 ejemplares. Fue examinada por los lectores Pedro Borges y por Márquez.

Informe y otras observaciones.

Novela de ambiente estudiantil. Daniel, el protagonista, viene a la Universidad de Madrid a estudiar. En la pensión convive con varios otros jóvenes. El ambiente de la pensión le impide seguir seriamente el curso. Con este motivo relata el autor las peripecias de los jóvenes, sus charlas, sus primeras experiencias eróticas, con alguna leve alusión a las huelgas y deficiencias en la Universidad (págs. 192, 244, 280-1).

De tema totalmente intrascendente, sin descripciones inconvenientes y sin alusión ningún (sic) política, ni de carácter regional ni universitario, la obra PUEDE AUTORIZARSE.

Visto el anterior informe despues de su lectura estimo que igualmente PUEDE AUTORIZARSE.

Madrid 6 de Agosto de 1968.

11. *Cambio en tres* (1969), de Carlos Casares. Galaxia presentó la novela a la "consulta voluntaria", para editar 2.000 ejemplares.

Informe y otras observaciones.

Desarrollo de la vida de unos emigrantes, uno de los cuales se muere en accidente de carretera y el otro vuelve a su pueblo natal con el muerto y recuerda toda su vida, la de sus compañeros de infancia y de trabajo rehaciéndola en sus pensamientos y recuerdos.

Todo lo comprendido en las págs. 89 a 95 inclusive, por la intención de crítica a la actuación social vigente, estimamos debe suprimirse o reformarse. Hecho esto, aunque hay palabras crudas en el diálogo, puede autorizarse.

Madrid, 7 de febrero de 1969.

[En folio aparte:]

pp. 91-95. Visión y comentarios irónicos de la perspectiva humana -su habitación y su renta- desde la altura de un cachorro y las posibles soluciones para un futuro superpoblado. Puede perfectamente autorizarse.

12. *Adiós María* (1971), de Xohana Torres. La Editorial Castrelos (Vigo) presenta esta novela a "consulta voluntaria" (24-7-1971) para editar 3.000 ejemplares.

Informe y otras observaciones.

Calificándose a sí misma de modernista, Xohana Torres ha realizado una novela en la que se pretende hacer un corte desde el que pueda verse enteramente una ciudad gallega, con los problemas que todo el mundo entiende que son allí clásicos: emigración, etc. De todas formas

la trama ni tiene demasiada importancia. María debe quedarse al frente de su familia, teniendo que mantener a su abuelo que personifica las clásicas características de la raza gallega. La obra fue premio Galicia del Centro Gallego de Buenos Aires.

Políticamente no presenta ningún problema / Tiene algunos brotes anticlericales, como el recogido en la página 84, pero enteramente dentro de lo que podríamos considerar normal.

---

[1] Parte de la investigación necesaria para la elaboración de este trabajo se produjo en el marco del proyecto de investigación "La literatura gallega entre la censura y el exilio (1936-1979)", del Ministerio de Ciencia y Tecnología con fondos FEDER (BFF-2000-077), dirigido por Xosé María Dobarro Paz (Universidade da Coruña).

[2] Esto es, con un "ansia de renovación absoluta del relato, de acuerdo con las más nuevas técnicas de la ficción". Méndez Ferrín, X.L. (1984): *De Pondal a Novoneyra*. Vigo: Xerais. Traducción nuestra.

[3] Esta es la dedicatoria íntegra: "Ó Piloto, último guerrilleiro de Galicia, abatido a tiros en Belesar en 1964. En memoria de 'Foucellas', 'Bailarín', Ponte, Raúl, 'Curuxas' e de tódolos xefes guerrilleiros que defenderon o honor, a liberdade e a democracia da Nación galega, e morreron" (Losada 1987: 62). "Al Piloto, último guerrillero de Galicia, abatido a tiros en Belesar en 1964. En memoria de 'Foucellas', 'Bailarín', Ponte, Raúl, 'Curuxas' y de todos los jefes guerrilleros que defendieron el honor, la libertad y la democracia de la Nación gallega, y murieron". Traducción nuestra.

[4] La consulta voluntaria se regulaba por el artículo 4º de la LPI: "La administración podrá ser consultada sobre el contenido de toda clase de impresos por cualquier persona que pudiera resultar responsable de su difusión. La respuesta aprobatoria o el silencio de la Administración eximirán de responsabilidad ante la misma por la difusión del impreso sometido a consulta". Una vez revisado el original, se podía conceder una autorización íntegra, una autorización condicionada a la supresión de pasajes o bien "desaconsejar" la publicación (Muñoz Soro 2008: 117).

[5] "El régimen franquista no consideraba conflictivo que se emplease el gallego siempre que permaneciese relegado a ciertos registros, y por eso tal vez en ningún momento se sintió la necesidad de dictar una disposición general que lo prohibiese terminantemente" (Dasilva 2009: 92). Traducción nuestra.

[6] "Por lo que respecta a nuestra cultura, otra preocupación de la censura consistió en mirar con lupa el uso que se hacía del gallego como canal de expresión, por si traspasaba los espacios de uso en los que estaba confinado, reprimiendo cualquier desvío potencial" (Dasilva 2009: 97). Traducción nuestra.

[7] El "volumen de la tirada o edición era un factor que la censura siempre tenía en cuenta. De hecho, las minorías universitarias e intelectuales se daban ya por perdidas" (Muñoz Soro 2008: 127).

[8] Casares reconocía: "cuando tú hacías un libro te autocensurabas. (...) La censura sí impidió (...) que se tratasen determinados temas" (Bermúdez 2002: CXIII). Traducción nuestra.

[9] "Nunca tengo conciencia de que me autocensurase o de que sea ahora [2001] más libre de escribir que en aquel momento. En absoluto. Y en aquel momento inconscientemente había que



tener alguna estrategia elíptica" (Bermúdez 2002: CXXII). Traducción nuestra.

[10] En su vigilancia de la *moral*, "los censores se decantaron por extremar sus cuidados en aquel punto en el que la sensibilidad de la Iglesia alcanzaba su paroxismo y devenía en obsesión, y que no era otro que el de las relaciones sexuales, sus múltiples modalidades y sus infinitas circunstancias" (Ruiz Bautista 2008: 96).

[11] El secuestro de ediciones estaba regulado por el artículo 64, párrafo 2º de la Ley de Prensa e Imprenta: "Cuando le Administración tuviere conocimiento de un hecho que pudiera ser constitutivo de delito cometido por medio de la Prensa o Imprenta y sin perjuicio de la obligación de la denuncia en el acto a las autoridades competentes, dando cuenta simultáneamente al Ministerio Fiscal, podrá, con carácter previo a las medidas judiciales [...] ordenar el secuestro a disposición de la autoridad judicial del impreso o publicación delictivos donde quiera que estos se hallaren, así como de sus moldes para evitar su difusión. La autoridad judicial, tan pronto como reciba la denuncia, adoptará la resolución que proceda respecto del secuestro del impreso o publicación y sus moldes" (Muñoz Soro 2008: 116-117).

[12] "Los novelistas españoles -por el hecho de que su público no dispone de medios de información veraces respecto a los problemas con que se enfrenta el país- responden a esta carencia de sus lectores trazando un cuadro lo más justo y equitativo posible de la realidad que contemplan. De este modo, la novela cumple en España una función testimonial que en Francia y los demás países de Europa corresponde a la prensa..." (Nieto Ferrando 2005: 235). Nieto Ferrando, J. J. (2005): "Literatura e historia: de la "función social" de la literatura a su futuro como "documento histórico" a partir de Juan Goytisolo, *Ayer*, 59, 244-245, apud Ruiz Bautista 82-83.

[13] "Como estaban [los cuentos] en atmósferas irreales, con nombres fantásticos, descomunales, no había nada reconocible, [los censores] eran tan idiotas que pasaban".

[14] "La mutilación que se hacía de nuestra expresión literaria nacional a cargo de la censura gubernamental es una razón más a tener en cuenta en relación con los nombres exóticos, la ubicación de la acción narrativa, las alegorías y el simbolismo en general".

[15] Así, es necesario tener en cuenta "las alegorías, las elipsis, los silencios y los sobreentendidos que constelan los textos. En estos circunloquios y subterfugios quedarían varados numerosos lectores, añadirían una dosis de dificultad que podía resultar disuasoria para una parte considerable del público potencial. Sin embargo, no constituían un obstáculo para una minoría, lo que Leo Strauss denominaría una *comunidad lectora esotérica*, que se acerca a la obra con una intención, entrenada para leer entre líneas, rellenar los huecos y escudriñar en pos del más leve indicio de disidencia" (Ruiz Bautista 2008: 101).




[16] "Una, como persona muy joven y rebelde dentro de una dictadura como era la franquista, pues siente esa sensación de pérdida, total y absoluta, y de un ser que vive en una realidad opresiva y que al mismo tiempo querría otra cosa. Entonces yo, cuando decían que esta era una literatura evasiva (...), realmente creo que había una incompreensión de esa actitud de la *nova narrativa*, que no era en absoluto evasiva".

[17] "Eso también me valió otro tipo de censura: que los críticos del socialrealismo de la época, de los años sesenta, me acusaron de escapismo y de falta de compromiso social, muy duramente. Y recibí críticas por ese lado, que me hacían bastante gracia. Es que tampoco entendieron, o no leyeron. Es que si no sabían leer unos (los de la censura), tampoco sabían leer los otros (los críticos). Y la censura fue, en ese sentido, enormemente benévola conmigo".

[18] En el texto original que transcribimos, este fragmento figura subrayado en rojo.

[19] Subrayado en el original.

[20] En el texto original figura subrayado en rojo.

 Anterior      Siguiente   
 Volver a la página principal de Represura