

NUEVAS PUBLICACIONES: EL LIBRO Y LA  
CENSURA  
LETRICIDIO ESPAÑOL. CENSURA Y NOVELA  
DURANTE EL FRANQUISMO

(Presentación)

[Fernando Larraz](#) (GEXEL-CEFID/Universidad de Alcalá)

En la historia de la literatura española no se registra ninguna fecha tan determinante como la de 1939, cuando el curso de la tradición sufrió, como todo en la historia nacional, un tajo que no tiene parangón: la fundación de una nueva era política de signo totalitario y de tan hondo calado que, por fuerza, debía afectar a todos los estratos de la realidad española. La creación literaria no se salvó de la devastación y los modelos de escritura del pasado inmediato quedaron conculcados. La investigación que presentamos con estas líneas y que se publicará próximamente bajo el título de *Letricidio español. Censura y novela española durante el franquismo* intenta desvelar el alcance y los rasgos de esta influencia tan dañina para la constitución de una cultura literaria. La imposición de férrea vigilancia, la aplicación de calificativos como «disolvente», «crudo», «dañino», «peligroso» a la escritura literaria, y la extensión de la sospecha a toda actividad creativa son indicadores que permiten formular la hipótesis de que el campo literario, como todos los demás espacios sociales, quedaron atrapados por el ansia totalitaria que informó al estado franquista y que negó todas las premisas de la escritura narrativa: la libertad, la ambigüedad, el escepticismo.

Ante la imposibilidad de hacer un estudio global, sin renunciar a abarcar todo el periodo del régimen, hemos optado por circunscribirnos a un género, el de la novela, y al conjunto de obras escritas originalmente en castellano, pues entendemos que este corpus presenta problemas y características que le son propios y que, al mismo tiempo, dan respuestas significativas a

lo que fueron y lo que implicaron casi cuarenta años de régimen censorio.

La investigación parte de una carencia observable en la mayoría de historias literarias, pues no se ha prestado suficiente atención hasta ahora a este factor —el de la represión literaria en general y el de la censura en particular— que, junto con el exilio de la mayoría de escritores españoles del momento, fuerzan desde la indigencia cultural el inicio de un periodo literario nuevo a partir de 1939. Por ello, este libro parte de una recopilación extensa de expedientes de censura de obras narrativas —que se reproducen en su mayor parte a partir del presente número de *Represura*— que nos sirven de fuente principal para dar cuenta de cómo la censura franquista fiscalizó, recortó, manipuló y prohibió textos literarios y, en consecuencia, de qué manera y en qué medida fijó los términos de su escritura interviniendo activamente sobre el campo literario y sus productos. En cierto sentido, hemos pretendido llevar a cabo un ensayo de reinterpretación de la historia literaria española entre 1939 y 1975 atendiendo a su característica fundamental: la de ser una literatura intervenida por el régimen político y que, por tanto, se produce y divulga en circunstancias de excepción.

El libro se estructura en nueve capítulos. Los tres primeros —“Una literatura tolerada”, “Las razones del vigilante” y “Formas de represión cultural”— tienen un carácter introductorio y se detienen a analizar el andamiaje legal y el trasfondo ideológico de la censura franquista, qué perfiles había detrás de la figura del censor, cuáles fueron las respuestas de los escritores, qué incidencia directa —en porcentajes— pudo tener la censura sobre los textos presentados a su veredicto, etcétera. Los dos siguientes capítulos tienen un carácter monográfico. En el primero de ellos, analizamos las reacciones de la censura franquista ante los distintos tratamientos del tema de la guerra civil en la narrativa; en el siguiente, tomamos la figura de Camilo

José Cela como paradigma de las relaciones viciadas que se establecen entre el intelectual y el aparato censor. Por último los últimos capítulos se detienen a hacer un recorrido diacrónico por las distintas etapas de la censura franquista, tratando de indagar cómo pudo influir la censura y la autocensura en las características literarias de los movimientos que caracterizan a cada uno de ellos. Este recorrido se lleva a cabo en los capítulos “La novela posible en la alta posguerra”, “Las formas del realismo novelístico en los años cincuenta” y “Subjetivismo, experimentalismo y realismo crítico durante el tardofranquismo” al que se une el capítulo octavo, dedicado a estudiar las relaciones de la censura con el corpus de la narrativa del exilio, excepcional en tanto que está escrito y en su mayor parte publicado en situación de libertad de prensa.

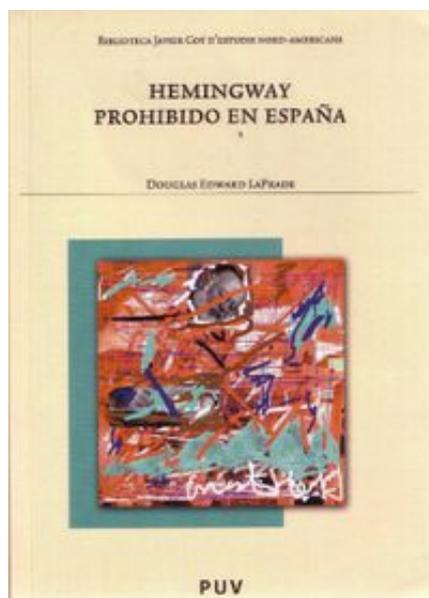
Con todo ello hemos compuesto unas páginas sombrías que dibujan la cara oculta de nuestra historia literaria, aquella que, como contrapeso a los premios literarios, los éxitos editoriales, la originalidad en temas y enfoques, la relación con la literatura occidental y con la tradición, los encomios críticos y filológicos... hablan del hostigamiento y la humillación sufrida por autores admirados y de indudable competencia literaria que no siempre respondieron con igual altura ética al acoso del poder; y de un sistema político corrupto que progresivamente fue perdiendo los ideales con los que había nacido y que malogró muchos esfuerzos intelectuales, deteriorando así una tradición cultural. Páginas que, sin embargo, se hace imprescindible conocer para mejor valorar nuestro acervo literario.

\*\*\*\*\*

HEMINGWAY PROHIBIDO EN ESPAÑA (Reseña).

[Douglas Edward LaPrade](#)

(Publicacions de la Universitat de València, 2011)



*Hemingway prohibido en España*, publicado en el año 2011 por Publicacions Universitat de València, es el cuarto libro de Douglas Edward LaPrade sobre la censura de Hemingway en España. El sexto capítulo de este nuevo libro es un resumen del primer libro del mismo autor, *La censura de Hemingway en España*, publicado en el año 1991 por Ediciones Universidad de Salamanca. Todos los libros de LaPrade publican y comentan la documentación que él encontró en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (AGA). Aunque Muchos de los documentos e ideas de este libro ya aparecieron en libros anteriores del mismo autor, lo que este libro ofrece es la evaluación de esos mismos documentos oficiales, pero dentro de un amplio contexto histórico y literario.

La primera mitad de *Hemingway prohibido en España* está dedicada a la interpretación de la obra de Hemingway en un contexto español, y la segunda mitad al análisis de los documentos de los archivos franquistas sobre Hemingway. El libro está dividido en dos partes, cada una con cinco capítulos. La primera parte se titula: “Una lectura española de *Por quién doblan las campanas*”; y la segunda parte se titula: “Hemingway en los archivos de Franco”. La segunda parte tiene más interés para el investigador de la censura franquista porque examina los documentos oficiales del régimen sobre la censura en la obra de

Hemingway.

Sin embargo, la primera mitad de *Hemingway prohibido en España* establece un contexto para un examen cabal de las incidencias censoras. Y así, la primera parte documenta las simpatías republicanas de Hemingway durante la guerra civil española, y la subsiguiente recepción de la obra de Hemingway en la prensa franquista y en las publicaciones oficiales del régimen. Esta primera parte del libro aborda también temas lingüísticos e históricos que pueden resultar de interés al posible traductor.

El título del primer capítulo es “*Hemingway, Rafael Alberti, y Numancia*”. Este capítulo revela porqué los censores de Franco colgaron a Hemingway la etiqueta de “rojo” y de propagandista comunista. Del mismo modo este capítulo también revela el estrecho vínculo entre Hemingway y la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura. Los directores de la Alianza eran Rafael Alberti y su mujer María Teresa León. Alberti publicaba poesía en su revista titulada *El mono azul*, y León ponía en escena obras de teatro para animar a los madrileños asediados durante la guerra civil española. La obra de teatro emblemática de la Alianza era *Numancia*. Cervantes escribió esta obra de teatro sobre Numancia en el año 1585, y Alberti la adaptó para su presentación durante la guerra civil. Como sugiere el título, *Numancia* trata /de/ los íberos asediados por los romanos durante dieciséis años en el siglo II a.C. Al presentar la obra ante los madrileños asediados durante la guerra civil, los republicanos se identificaban con el espíritu indomable de sus antecesores ibéricos.

Es por esta razón por la que Hemingway hace una réplica de *Numancia* en su novela *Por quién doblan las campanas*. Aunque apenas hay trama en esta dilatada novela de casi quinientas páginas. La única acción gira en torno al puente de la

Sierra de Guadarrama que los milicianos republicanos quieren volar con cargas de dinamita. Por lo demás, los personajes pasan todo el tiempo escondidos en la Sierra de Guadarrama, a veces en una cueva, sin hacer nada más. Por muy aburrido que parezca este largo asedio, el lector tiene que reconocer que la intención de Hemingway es reproducir el asedio de Numancia, que duró dieciséis años, y así rendir homenaje a la Alianza de Intelectuales Antifascistas y sus producciones teatrales durante la guerra civil española.

La novela de Hemingway comparte otras características con la obra de teatro *Numancia*, ya que ambas obras incluyen un personaje que es la personificación de España y otro personaje que lleva el nombre de un río. En *Numancia*, además del personaje llamado España, hay otro personaje que personifica al río Duero que pasa por Numancia. En *Por quién doblan las campanas*, el personaje Robert Jordan lleva el nombre del río Jordán que forma la frontera de la bíblica Tierra Prometida, y que Hemingway compara con la República española. También en su novela, Hemingway hace del personaje de María una personificación de España.

El segundo capítulo se titula “*Hemingway, Richard Ford, y Arturo Barea*”. En este capítulo, LaPrade explica cómo y por qué Hemingway ha hecho del personaje de María una personificación de España en *Por quién doblan las campanas*. Se incluye también un estudio etimológico de la palabra fenicia “span”, que es la raíz de la palabra “España”, dado que a lo largo de toda su carrera, Hemingway desarrolla una técnica cabalística, y sus novelas incluyen palabras y códigos crípticos escondidos en su prosa. Hemingway compartía esta tendencia con sus contemporáneos, sobre todo con James Joyce, quien confesó que, al escribir la novela *Ulises*, quería escribir una novela capaz de dejar perplejos a los profesores y a los críticos durante un siglo entero. James Joyce consiguió cumplir con su reto, y *Ulises*

sigue siendo el paradigma de la novela rompecabezas.

Al escribir *Por quién doblan las campanas*, Hemingway quería escribir una alegoría de la historia de España, y quería que el personaje llamado María fuera una personificación del país. A lo largo de la novela, el apodo de María es “conejo” o “conejito” porque, según los fenicios, España era la “tierra del conejo”. Esta interpretación original de LaPrade representa un desafío a la famosa interpretación de Arturo Barea, quien escribió en 1941 que el apodo “conejito” es ridículo porque, en castellano, se refiere coloquialmente al órgano sexual de la mujer. Barea concluye que a Hemingway le faltaba el conocimiento del carácter español y que no hablaba el idioma castellano adecuadamente. LaPrade argumenta que, al contrario, Hemingway hablaba el castellano de forma culta, y entendía la raíz etimológica del nombre de España. El nombre fenicio de España era “Span”, una palabra que tenía dos sentidos: “conejo” y “escondido”. El apodo del personaje de María es “conejo”, y por ello los demás milicianos la encuentran “escondida entre las rocas”. De esta forma Hemingway hace que María personifique ambas definiciones de la palabra fenicia “Span”: “conejo” y “escondida”.

En la versión original en inglés de *Por quién doblan las campanas*, Hemingway utiliza la palabra “span” al referirse al famoso puente de la novela. Por casualidad, la palabra inglesa “span” es sinónimo de “puente”, y la misma palabra es también el nombre fenicio de España. El puente forma el núcleo de la trama de la novela. Al utilizar la palabra “span” para referirse al puente, Hemingway consigue esconder el nombre fenicio de España en su novela, y de esta forma el puente (o span) se convierte en emblema de España. A pesar de ser una novela de casi quinientas páginas, la trama de *Por quién doblan las campanas* es muy sencilla: un grupo de milicianos planifican cómo van a volar un puente de la Sierra de Guadarrama para

impedir el paso de las tropas nacionales hacia Madrid. Al volar el puente con unas cargas de dinamita, los milicianos conservan la integridad de España en esta alegoría de Hemingway sobre la historia del país.

Este estudio etimológico en el segundo capítulo de *Hemingway prohibido en España* puede interesar a los investigadores especialistas en la censura franquista porque Arturo Barea trabajaba como censor para la República. Hemingway y Barea se conocieron personalmente porque Hemingway acudía al edificio de la Telefónica en la Gran Vía de Madrid para enviar sus despachos periodísticos durante la guerra civil española. Barea revisaba los despachos antes de telegrafiarlos. Es decir, la obra de Hemingway pasaba por la censura republicana, a cargo de Arturo Barea. También se suscita la pregunta de porqué el republicano Barea, desde su exilio en Inglaterra en 1941, escribía su áspera crítica de *Por quién doblan las campanas*.

Este segundo capítulo de *Hemingway prohibido en España* representa el primer desafío a la interpretación de Barea del apodo “conejo”. Al leer este capítulo, el lector podría pensar en el fenómeno de la autocensura. Aunque Hemingway no escribía para publicar en España, su técnica cabalística se parece mucho a la de los escritores españoles que esquivaron la censura a través de un estilo “alusivo y elusivo”. Además, estos juegos semánticos sugieren que Hemingway escribía su novela para el lector hispanohablante, aunque escribió la versión original de su novela en inglés.

“Hemingway y la guerra propagandística” es el título del tercer capítulo de *Hemingway prohibido en España*. Este capítulo cita las reseñas de *Por quién doblan las campanas* que fueron publicadas en diversos libros oficiales franquistas antes de que fuera permitida la publicación de la novela el año 1968.

Estas reseñas anticipadas de la novela de Hemingway representan una forma de crítica preventiva, o sea, una forma de censura. La intención de estas reseñas era controlar la imagen de Hemingway antes de que su novela llegara a las manos del lector español. El mismísimo gobierno de Franco, que no permitía la publicación en España de *Por quién doblan las campanas* hasta el año 1968, no dudará en publicar reseñas oficiales de la novela en los años 1952 y 1966.

De este modo en 1952 el gobierno de Franco publicó un libro en inglés titulado *The International Brigades: Foreign Assistants of the Spanish Reds*. Este libro incluye una reseña de *Por quién doblan las campanas* que se enmarca en la supuesta decadencia de la comandancia rusa en Madrid durante la guerra civil. Más interesante que la reseña es la fecha de su publicación en el año 1952, es decir, el año anterior a la entrada en vigor del Pacto de Madrid, entre España y los Estados Unidos que supuso la creación de la base militar de Torrejón, en plena “guerra fría”. Dicha base, en tanto simbolizaba la guerra fría entre los Estados Unidos y la Unión Soviética, será un lugar emblemático, y por ello, el libro parece escrito para los militares y políticos anticomunistas vinculados a Torrejón.

Con posterioridad, en el año 1966, el año de la Ley Fraga, el Ministerio de Información y Turismo publicó otra reseña anticipada de *Por quién doblan las campanas* en un libro titulado *Cien libros básicos sobre la guerra de España*, de Ricardo de la Cierva, una publicación que formaba parte de su personal guerra propagandística contra Herbert Routledge Southworth, que también había escrito sobre *Por quién doblan las campanas* en el año 1963 en su libro titulado *El mito de la cruzada de Franco*, uno de los libros más famosos de la editorial Ruedo Ibérico, creada por los exiliados antifranquistas en París.

El cuarto capítulo se titula: “Alusiones clásicas en *Por quién*

*doblan las campanas*”, algunas de las cuales pueden ser de interés para quien se dedique al estudio de la censura franquista. Por ejemplo, LaPrade postula que los capítulos diez y treinta y uno de *Por quién doblan las campanas* representan las versiones de Hemingway de dos obras de teatro del Siglo de Oro español: el capítulo diez de la novela es la versión de Hemingway de *Fuenteovejuna*, y el capítulo treinta y uno es el homenaje de Hemingway a la obra *El alcalde de Zalamea*. Estas dos famosas obras de Lope de Vega y de Calderón de la Barca, respectivamente, formaban parte imprescindible del repertorio de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura. Al rendir homenaje a las dos obras del Siglo de Oro, Hemingway simultáneamente elogiaba la gran labor de Rafael Alberti, de María Teresa León, y de su Alianza.

La Alianza escogía obras de teatro con tema democrático para su presentación en escena durante la guerra civil, y *Fuenteovejuna* se destaca por su mensaje “socialista”. Cuando el juez pregunta quién ha matado al comendador, los ciudadanos contestan que “Fuenteovejuna lo hizo”. Los ciudadanos se protegen cuando se culpan en masa y se niegan a identificar a los individuos. Esta identificación grupal es la esencia del socialismo. En el capítulo diez de *Por quién doblan las campanas*, unos republicanos masacran a unos fascistas, y uno de los personajes de Hemingway declara: “Si los fascistas habían de ser ejecutados por el pueblo, era mejor, desde luego, que todo el pueblo tomase parte, y yo quería tomar parte y ser culpable como cualquier otro”. Con este diálogo Hemingway demuestra que ha entendido bien el diálogo de Lope de Vega: “Fuenteovejuna lo hizo”. En otras escenas de su novela Hemingway cita directamente el título de la obra *Fuenteovejuna*, y también el nombre de Lope de Vega.

La Alianza también ponía/ en escena la obra de teatro *El alcalde de Zalamea*, y Hemingway alude a esta obra de

Calderón en el capítulo treinta y uno de su novela. En este capítulo el personaje de María relata a su amante Robert Jordan la historia de su violación a manos de los nacionalistas. María dice que la violaron en el ayuntamiento del pueblo del cual su padre era alcalde. Cualquier español de formación tradicional reconocerá las semejanzas entre la historia de María y la trama de la famosa obra de teatro de Calderón. Por lo demás, *El alcalde de Zalamea* dramatiza cómo los ciudadanos del pueblo tienen derecho a defender sus derechos democráticos contra los abusos del poder de las autoridades. El capítulo treinta y uno de *Por quién doblan las campanas* es un homenaje de Hemingway a la Alianza que puso en escena esta obra de Calderón durante la guerra civil.

El quinto capítulo se titula: “Recepción *de Hemingway en España*” e incluye diversas críticas y reseñas de la obra del norteamericano. En este capítulo destaca un análisis de la obra de Camilo José Cela titulada *Viaje a la Alcarria*, publicada en el mes de marzo del año 1948. En su obra Cela se refiere al título norteamericano de la novela *Fiesta* de Hemingway – *The Sun Also Rises* – y observa que la novela está en su estantería, algo curioso porque *Fiesta* no fue publicada en España hasta cuatro meses después, en el mes de julio del año 1948. En ese momento, hay que recordar que Cela trabajaba como censor, y que escribió sobre *Fiesta* justo en el momento en el que sus colegas revisaban el libro para dictaminar sobre su posible publicación en España. Este capítulo bien podría titularse “La crítica literaria como una forma de censura”. Hay que preguntarse cómo Cela pudo adquirir un ejemplar de la versión norteamericana de la novela antes de que fuera publicada su traducción en España en 1948.

La segunda parte del libro se titula: “*Hemingway en los archivos de Franco*”. Los cinco capítulos de la segunda mitad del libro reproducen y comentan los documentos sobre

Hemingway que el autor LaPrade encontró en el AGA de Alcalá de Henares.

El sexto capítulo, “Censura de Hemingway en España”, es un resumen del libro de LaPrade publicado en el año 1991 por Ediciones Universidad de Salamanca, *La censura de Hemingway en España*. Este capítulo cita los informes de los censores franquistas sobre las obras de Hemingway publicadas en España, y recopila las tachaduras en los libros de Hemingway publicados en España durante el régimen franquista.

Por ejemplo, los censores quitaron el nombre de Franco de la novela *Al otro lado del río y entre los árboles*. Luego la palabra “fascistas” fue suprimida del relato ambientado en la guerra civil española titulado “*El anciano del puente*” (también publicado bajo el título “*El viejo del puente*”). En el relato titulado “La capital del mundo”, que trata sobre Madrid durante la República antes de la guerra civil, los censores tacharon la siguiente frase: “En España hay dos maldiciones, los toros y los curas”. En el mismo relato, los censores tacharon las palabras “a los curas y a los guardia civiles” de la siguiente frase: “Aún no entendía nada de política, pero siempre sentía escalofríos al oír al camarero hablar en alto de la necesidad de matar a los curas y a los guardia civiles”.

Cuando Caralt publicó *Adiós a las armas* en 1955, los censores tacharon varios pasajes por inmorales, como “Ven a la cama” y “El vicio es una gran cosa”. También censuraron otros pasajes debido a su contenido religioso. La novela describe el nacimiento de un niño con cesárea, y Hemingway narra que “Parecía una escena de la Inquisición”. Los censores tacharon esta frase y otras parecidas, como la siguiente: “Yo no sentía la religión, pero sabía que hubiera debido ser bautizado”. Uno de los informes de los censores sobre *Adiós a las armas* reza así: “los protagonistas, como en general las gentes extranjeras, no

tienen espíritu religioso”. Este comentario de un censor franquista delata la insularidad del régimen franquista y la gran preocupación por parte de los censores para proteger al lector español de las influencias extranjeras.

Uno de los más interesantes documentos reproducidos en este capítulo es una carta fechada el 10 de mayo de 1968 que fue enviada por José Manuel Lara, director de la Editorial Planeta, a Carlos Robles Piquer, Director General de Cultura Popular y Espectáculos. En esta carta Lara expresa su intención de publicar *Por quién doblan las campanas*, la gran novela de Hemingway sobre la guerra civil española. Un censor anota al pie de la carta lo siguiente: “se da por no presentado en consulta voluntaria”. “Consulta voluntaria” era la gran novedad de la nueva Ley Fraga de 1966. El informe del censor reza así: “*Por quién doblan las campanas* no retrata la verdad de la guerra civil y, como todo el mundo sabe, constituye una exaltación de la España republicana y contiene páginas duras e injustas en relación con el Movimiento nacional”. Este mismo informe concluye con el juicio de “DENEGADA”, pero luego el censor agrega lo siguiente: “P.D. De todos modos, para evitar una controversia que, de trascender al público, solo beneficiaría al editor, y aun manteniendo los argumentos arriba expuestos, podría adoptarse la posición de SILENCIO ADMINISTRATIVO”.

En fin, Lara tuvo éxito en sus negociaciones con los censores, y Planeta publicó *Por quién doblan las campanas* sin tachaduras en 1968. LaPrade comenta que “la decisión de ‘Silencio Administrativo’ quiere decir que los censores no deseaban aprobar la novela para su publicación, pero que al mismo tiempo tenían miedo de causar un escándalo al rechazarla. En los últimos años del régimen franquista, los censores prestaron más atención a la opinión pública, y el dictamen de ‘Silencio Administrativo’ fue la etiqueta oficial de la hipocresía burocrática franquista. Antes de la versión de Planeta en 1968,

ediciones argentinas de *Por quién doblan las campanas* ya circulaban por España. El cineasta Ricardo Muñoz Suay ha escrito que, durante sus años como preso político del régimen franquista durante la década de los cuarenta, pudo leer una edición pirata de *Por quién doblan las campanas* en la cárcel de Ocaña.

El séptimo capítulo se titula “*Censura del libro de José Luis Castillo Puche*”. Este capítulo reproduce y comenta el expediente de censura sobre el libro titulado *Hemingway, entre la vida y la muerte*, publicado por Ediciones Destino en 1968, y en él se reproducen las tachaduras del libro de Castillo Puche. El pasaje más polémico para los censores fue un largo comentario sobre las opiniones de Hemingway en torno al falangismo y al comunismo. El pasaje polémico, que sigue intacto en el libro de Castillo Puche, incluye lo siguiente: “Ernesto no llegó a acertar a ver en el falangismo español más que una copia servil del nazismo, o sea, una modalidad de fascismo pero en celtibérico. . . . Por lo mismo también era anticomunista total”.

Lo más sorprendente de este capítulo es observar cómo los censores enjuiciaron un libro escrito por uno de sus colegas, que también era funcionario del Ministerio de Información y Turismo. Castillo Puche era novelista y periodista, pero también era funcionario y llegó a ser director de la Editora Nacional. Parece que la intención de Castillo Puche al publicar *Hemingway, entre la vida y la muerte* era desafiar a los censores al escribir sobre un norteamericano que simpatizaba con la República durante la guerra civil española. El libro de Castillo Puche sobre Hemingway fue publicado en 1968, el mismo año que vio la publicación de *Por quién doblan las campanas* en España.

El octavo capítulo, titulado “Expediente sobre la película *Por quién doblan las campanas*”, reproduce y comenta el

expediente oficial sobre la película basada en la novela de Hemingway. Este expediente pertenece al fondo del Ministerio de Asuntos Exteriores del AGA, sin embargo los expedientes de los censores se encuentran en la sección de Cultura del AGA, pero este expediente sobre la versión cinematográfica de la novela de Hemingway no fue incoado por los censores, sino por diplomáticos españoles destinados en los Estados Unidos. Es decir, la censura franquista no era meramente tarea del Ministerio de Información y Turismo. La censura era dominio de todo el gobierno, incluso de los diplomáticos españoles en el extranjero. Los censores de libros y de la prensa no eran los únicos soldados de Franco en su guerra propagandística para ganarse a la opinión pública, tanto doméstica como internacional.

Este expediente sobre la adaptación al cine de *Por quién doblan las campanas* incluye treinta y siete comunicados que revelan cómo el gobierno de Franco intentó paralizar la producción de esta película. En una carta del mes de mayo de 1942, el cónsul español en San Francisco escribe al embajador español en Washington para avisarle del peligro político de la película: “Dado el tema de esta obra y teniendo en cuenta la inclinación izquierdista de su autor, esta película puede, de realizarse, convertirse en un documento de propaganda antiespañola altamente prejudicial para los fines de nuestro Gobierno”.

En junio de 1942, el cónsul escribe otra carta al embajador para informarle que ha conseguido leer el guión de la película: “El *scrip* es atroz; mil veces peor que el libro: los bandidos rojos descritos por Hemingway aparecen como unos ángeles, republicanos moderados con un alto ideal democrático. En cambio los nacionales a quienes siempre se les llama los fascistas aparecen como unos seres odiosos, sin honor ni coraje dedicados a cortar el pelo a las mujeres, luego de violarlas y de asesinar a sus ancianos padres, mientras vuelan aviones pilotados por

alemanes e italianos”.

En septiembre de 1942 el embajador escribe al ministro de Asuntos Exteriores de Madrid para informarle sobre la película: “Hace algún tiempo el cónsul de la Nación en San Francisco me comunicó que la Casa Paramount en Hollywood tenía el proyecto de editar una película basada en el libro publicado por el escritor Hemingway titulado *For Whom the Bell Tolls* que fue escrito para la propaganda de los rojos de España”. LaPrade ofrece el siguiente comentario sobre estas cartas: “Es significativo que el embajador de España escriba una carta al ministro de Asuntos Exteriores de Madrid en la cual a Hemingway se le califica como un propagandista comunista. Los críticos e historiadores pueden debatir sobre las ideas políticas de Hemingway cuánto quieran, pero esta carta revela que, para los diplomáticos y ministros franquistas, Hemingway mereció la etiqueta de “rojo”.

La película se estrenó en 1943, a pesar de las gestiones del gobierno español para paralizarla. Lo más sorprendente de este capítulo es que revela que la industria de cine de los Estados Unidos estaba dispuesta a colaborar con el gobierno de Franco en un momento histórico en el que las fuerzas militares de los Estados Unidos estaban en guerra contra Hitler y Mussolini. El estudio de cine Paramount entregó el guión de *Por quién doblan las campanas* al cónsul de España en San Francisco para su revisión. Es decir, el sector privado de los Estados Unidos era cómplice de la censura franquista. Existen artículos de la prensa norteamericana de la época que documentan el esfuerzo del estudio de cine para complacer a Franco.

El noveno capítulo, titulado “Expediente sobre la película *Las nieves del Kilimanjaro*”, reproduce y comenta el expediente oficial sobre otra película basada en una obra de Hemingway. Este expediente también se encuentra en la sección del Ministerio

de Asuntos Exteriores del AGA. El mismo revela otra vez cómo los diplomáticos españoles intentaron paralizar otra película basada en una obra de Hemingway. Este expediente descubre cómo, en este caso el estudio de cine Twentieth Century Fox, entregó el guión al cónsul de España en Los Ángeles para su revisión. Una vez más, la industria de cine norteamericana fue cómplice de la censura franquista.

En una carta del año 1952, el cónsul español en Los Ángeles escribe al embajador español en Washington para informarle sobre el guión de *Las nieves del Kilimanjaro* después de haberlo leído: “El citado guión ha sido escrito siguiendo un argumento original de Ernest Hemingway, el famoso novelista norteamericano que, como conoce V.E. fué corresponsal de guerra en la Zona Roja española en 1937, y quien, como es sabido, adoptó respecto de la España Nacional una actitud tan negativa que su novela *For Whom the Bell Tolls* – de la que se hizo una famosa película hace diez años – fue uno de los elementos que más han contribuido a la tergiversación de los hechos históricos de nuestra guerra en este país y a la favorable presentación de la zona roja, en el mismo”.

LaPrade comenta varios hechos históricos que pueden explicar porqué el estudio de cine norteamericano Twentieth Century Fox estaba dispuesto a complacer a Franco. La película *Las nieves del Kilimanjaro* fue estrenada en 1952. En 1952 imperaban en los Estados Unidos las conocidas “cazas de brujas” anticomunistas. El Congreso de los Estados Unidos había formado unos comités de investigación encargados de descubrir a supuestos comunistas. Unos de estos comités estaba encabezado por el Senador Joseph McCarthy, que sospechaba que muchos cineastas y actores de Hollywood eran comunistas. La producción de la película *Las nieves del Kilimanjaro* coincidió con esta “caza de brujas” anticomunista de la guerra fría.

El año 1952 fue también el año anterior a la entrada en vigor del Pacto de Madrid. En vísperas del mismo, los estudios de cine norteamericanos no podían perjudicar los asuntos diplomáticos entre los dos países. Hay que recordar que 1952 fue también el año del estreno de *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*, la clásica película de Berlanga que se burla de las relaciones entre los dos países en aquel momento.

El título del décimo capítulo es “*Expediente sobre Gustavo Durán*”. Gustavo Durán fue buen amigo de Hemingway durante la guerra civil española y luego en Cuba. Hemingway menciona el nombre de Durán en las páginas de *Por quién doblan las campanas*. El expediente oficial sobre Gustavo Durán se encuentra también en la sección del Ministerio de Asuntos Exteriores del AGA. El expediente contiene veintisiete comunicados entre el embajador de España en Washington, el consulado de España en Nueva York, y el Ministerio de Asuntos Exteriores en Madrid. También hay unos cuantos comunicados de ciudadanos norteamericanos dirigidos a los diplomáticos españoles en los Estados Unidos.

El propósito de esta correspondencia era averiguar la identidad de Gustavo Durán. Los autores de los documentos de este expediente querían comprobar que el hombre que investigaban era el mismo que servía de jefe del Servicio de Investigación Militar (SIM) de la República española durante la guerra civil. Como jefe del SIM, Durán estuvo sujeto a la influencia de la policía secreta rusa, cuya representante en España era Alexander Orlov. Además, muchos de los documentos del expediente quieren confirmar que Gustavo Durán era el responsable del “crimen del túnel de la muerte de Usera”, una masacre de sesenta y siete personas durante la guerra civil española.

El primer documento del expediente, fechado el 20 de

marzo de 1946, es un telegrama del embajador de España en Washington que va dirigido al Ministerio de Asuntos Exteriores en Madrid. El telegrama pide confirmación de que Gustavo Durán era “el jefe del SIM rojo” durante la guerra civil, y luego explica que el Congreso de los Estados Unidos estaba investigando el pasado de Durán en aquel momento, lo que ha motivado el telegrama. El Ministerio de Asuntos Exteriores replica al embajador con un telegrama del 24 de marzo de 1946 con datos sobre la vida de Gustavo Durán, y también explica que la fama de Durán se debe a la mención de su nombre en la novela de Hemingway, *Por quién doblan las campanas*. Este telegrama incluye la única mención del nombre de Hemingway en el expediente sobre Gustavo Durán. Pero el vínculo entre Hemingway y Durán era más complejo, y el testimonio más revelador es el expediente sobre Hemingway compilado por el Buró Federal de Investigación (FBI), el servicio de investigación de los Estados Unidos. El FBI abrió este expediente durante la segunda guerra mundial cuando Hemingway se estableció en Cuba y se dedicaba a cazar submarinos alemanes y a otras actividades antifascistas. Muchos de los documentos en el expediente del FBI sobre Hemingway se refieren a su amistad con Gustavo Durán.

Poco después del fin de la guerra civil española, Gustavo Durán consiguió la nacionalidad norteamericana y pronto se hizo ayudante del embajador norteamericano en Cuba. Fue Hemingway quien recomendó a Durán para este puesto en la embajada norteamericana de La Habana. Hemingway quería reclutar a Durán para participar en sus actividades antifascistas en Cuba. Lo más sorprendente es la rapidez con la que Gustavo Durán se transformó de jefe del SIM de la República española, en ayudante del embajador norteamericano en Cuba. Se sospechaba que el SIM era controlado por la policía secreta rusa durante la guerra civil, y cuando el jefe del SIM se hizo

diplomático norteamericano, muchos se quedaron atónitos. También es revelador el papel de Hemingway en el nombramiento de Durán para la embajada en Cuba. Hemingway y Durán compartían una gran amistad, y algún que otro secreto.

Cuando Durán era jefe del SIM en Madrid durante la guerra civil, fue responsable de la masacre de sesenta y siete personas en Usera, un barrio de las afueras de Madrid. Este crimen llegó a conocerse como “el crimen del túnel de la muerte de Usera”. Una vez terminada la guerra, el Ministerio de Justicia de Franco publicó *Causa general: la dominación roja en España*, una crónica de las atrocidades cometidas por el bando republicano. En *Causa general*, Gustavo Durán es identificado como es responsable del “túnel de la muerte de Usera”. Cualquier enemigo de Franco puede dudar de la veracidad de los hechos relatados en *Causa general*, publicado en 1943. Sin embargo, el mismísimo Hemingway alude a la masacre de Usera en su novela *Por quién doblan las campanas*, que fue publicada en 1940, tres años antes de la publicación de *Causa general*.

Hay que preguntarse porqué Hemingway escribió sobre la matanza de Usera en *Por quién doblan las campanas*. Hemingway habla del tema de forma críptica sin nombrar a Gustavo Durán como el responsable del crimen. Hemingway menciona el nombre de Durán en *Por quién doblan las campanas*, pero esta mención es muy breve y se limita a un solo párrafo, que narra que Durán era compositor de música y que se hizo un buen general durante la guerra civil. El nombre de Durán no va vinculado a Usera en la novela de Hemingway. Sin embargo, Hemingway menciona el nombre del madrileño barrio de Usera tres veces en su novela, y cada vez dice que fue en Usera donde el protagonista republicano Robert Jordan participó en la matanza de presos nacionalistas desarmados.

Otro detalle sugiere un estrecho vínculo entre Gustavo

Durán y Robert Jordan, el protagonista ficticio de *Por quién doblan las campanas*. Robert Jordan tiene en su haber un sello de goma del SIM. Al mandar un mensaje urgente, Robert Jordan lo timbra con el sello del SIM. De esta manera Hemingway sugiere que su protagonista Robert Jordan ha colaborado con Gustavo Durán, aunque Hemingway no identifica a Durán como jefe del SIM en su novela. Con estas alusiones a Usera y al SIM, Hemingway sugiere que su protagonista ficticio – y el mismo Hemingway – sabían la verdad sobre el papel de Durán en “el túnel de la muerte de Usera”. Hemingway practicaba la autocensura en el sentido de que no identificaba a Gustavo Durán como el jefe del SIM ni como el responsable del “crimen del túnel de la muerte de Usera”. Obviamente Hemingway quería proteger a Durán para poder emplearle en la embajada norteamericana de Cuba después de la guerra civil española.

Este décimo y último capítulo sobre Gustavo Durán sugiere que Hemingway practicó la autocensura a la hora de escribir *Por quién doblan las campanas*, algo insólito para un ciudadano de un país democrático que defendía la libertad de expresión. Hemingway no escribía sus versiones originales en castellano para ser publicadas en España, así que Franco no tiene la culpa de la autocensura de Hemingway. En el sexto capítulo de este libro se examinan los expedientes que los censores franquistas compilaron sobre las traducciones de las obras de Hemingway. Hay que preguntarse porqué Hemingway se censuraba a sí mismo en sus versiones originales en inglés.

El protagonista Robert Jordan de *Por quién doblan las campanas* es profesor universitario norteamericano, y especula sobre su regreso a su país después de la guerra. Profetiza con certeza la “caza de brujas” anticomunista que tendría lugar después en los Estados Unidos durante la guerra fría. El ficticio Robert Jordan era profeta, y el FBI abrió su expediente sobre Hemingway después de la guerra civil española. Después del

triumfo de la revolución cubana, era el embajador de los Estados Unidos en Cuba (no el mismo que había empleado a Gustavo Durán) quien dijo a Hemingway que el escritor tenía que marcharse de Cuba antes de que fuera acusado de traicionar a los Estados Unidos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Antolín Rato, Mariano. “Un escritor mutilado . . . por la censura: La larga historia de los inéditos de Hemingway”. *El mundo*, 28 de marzo de 1992.
- Antolín Rato, Mariano. “Hemingway traducido”. *El Trujamán: Revista diario de traducción*. Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes. 17 de agosto de 2011.
- Bono, Ferrán. “Hemingway y la Inquisición”. *El País*, Edición Comunidad Valenciana, 6 de julio de 1999.
- Carretero, Juan M. “Valencia fue para Hemingway un lugar de inspiración: LaPrade habló de la obra *La quinta columna*”. *Levante-El Mercantil Valenciano*, 11 de marzo de 1992.
- Cavanilles, J. “Un experto desvela que las obras de Hemingway aún se publican censuradas”. *El mundo*, edición de Valencia, 7 de julio de 1999.
- “La censura franquista obstaculizó la adaptación al cine de obras de Hemingway”. *El País*, sección de Cultura, 13 de mayo de 2009.
- “Hemingway continúa censurado en España”. *Las Provincias* [Valencia], 6 de julio de 1999.
- “LaPrade desvela las gestiones diplomáticas españolas por las versiones de Ernest Hemingway al cine”. *Levante-El Mercantil Valenciano*, 8 de diciembre de 2006.

- LaPrade, Douglas Edward. “Castillo Puche y Hemingway: Encuentros y afinidades”. *Hécuba: Revista de la Fundación Castillo Puche*, número 1 (2010), págs. 66-83.
- LaPrade, Douglas Edward. *La censura de Hemingway en España*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca (Acta Salmanticensia, Estudios Filológicos 238), 1991.
- LaPrade, Douglas Edward. *Censura y recepción de Hemingway en España*. Valencia: Publicacions Universitat de València (Biblioteca Javier Coy d’estudis nordamericans 40), 2005.
- LaPrade, Douglas Edward. *Hemingway and Franco*. Valencia: Publicacions Universitat de València (Biblioteca Javier Coy d’estudis nord-americanos 49), 2007.
- LaPrade, Douglas Edward. *Hemingway prohibido en España*. Valencia: Publicacions Universitat de València (Biblioteca Javier Coy d’estudis nord-americanos 73), 2011.
- LaPrade, Douglas Edward. “The Reception of Hemingway in Spain”. *The Hemingway Review* (verano 1992), págs. 42-50.
- LaPrade, Douglas Edward. “Sources of Hemingway’s *For Whom the Bell Tolls*”. En *Nor Shall Diamond Die: American Studies in Honour of Javier Coy*, editores Carme Manuel y Paul Scott Derrick. Valencia: Publicacions Universitat de València (Biblioteca Javier Coy d’estudis nord-americanos 13), 2003. págs. 261-271.
- Martínez, R. “Varias obras de Hemingway continúan publicándose censurados en España”. *Levante-El Mercantil Valenciano*. 6 de julio de 1999.
- Sotorrió, Regina. “Hemingway, bajo la tijera del censor”. *Diario Sur* [Málaga], sección de Cultura, 14 de mayo de 2009.

\*\*\*\*\*

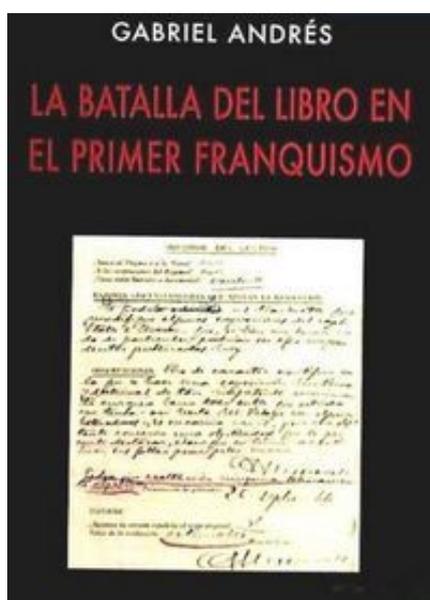
## LA BATALLA DEL LIBRO EN EL PRIMER FRANQUISMO:

Política del libro, censura y traducciones italianas

Gabriel ANDRÉS (Università di Cagliari)

Madrid, Huerga & Fierro, 2012, pp. 15-20.

*(Nuestro agradecimiento a los editores Huerga & Fierro, por otorgarnos el pertinente permiso para reproducir estas páginas.)*



### **Introducción**

«Tenemos que esgrimir el arma del libro en todas direcciones y contra toda clase de enemigos», afirmaba hacia 1942 el presidente del Instituto Nacional del Libro (INLE), el influyente falangista Julián Pemartín. Y, en efecto, sin haberse acallado aún los ecos de la guerra civil, parecía haber empezado entre los sectores más ideologizados en el bando de los vencedores la tarea —la batalla, en el lenguaje de la época— de movilizar a un tiempo todos los ámbitos del libro, de la información y de la propaganda.

En la *nueva hora*, sobre el silencio impuesto a la sociedad española de la inmediata posguerra, por encima de racionamientos, depuraciones y represiones de vario orden,

planearía también amenazadoramente este lenguaje apodíctico y combativo, moneda corriente de los diversos discursos totalitarios del período en la esfera de la política y de la comunicación pública. De modo que, tras el fragor de las *balas de papel* (Grandela, 2002) intercambiadas durante la guerra civil por la propaganda bélica de cada uno de los contendientes, también se iba a blandir ahora aquella imagen del libro como arma de combate a modo de tópico discursivo recurrente, útil para describir la labor de transformación que los ideólogos de la posguerra se habían propuesto destinar a las masas. Pertrechados con ese armamentario discursivo, alguno llegaría incluso a empuñar por entonces una antología de Séneca como arma de asalto, pues había pasado ya «la época de la ciencia por la ciencia y otras zarandajas semejantes. En última instancia, lo que justifica este libro —decía el prologuista Carlos A. del Real— es ser, también, arma de guerra»<sup>[i]</sup>. Otros ambicionaban sin más una *battaglia del libro* como la que propusieron al *Duce* en 1937 un grupo de intelectuales italianos próximos al entorno de Mondadori (Scotto di Luzio, 1996: 68) con el objetivo de superar los límites que impedían la expansión de la lectura entre las masas incultas.

Aun así, como tendremos ocasión de ver, en el caso español no iba a ser nada fácil esta otra batalla del libro y pronto menudearían las quejas y lamentelas. «Los que ayer combatieron y hoy escriben, tienen derecho a un mejor trato», aseguraba el periodista A. Abad Ojuel (1942: 8) en *La Voz de España*, indicando en las traducciones de obras extranjeras una de las causas de la penuria cultural de la posguerra, evidente en la falta de literatos y de obras españolas que logaran, si no el aplauso, al menos una discreta atención por parte del público lector. Razones para lanzar este tipo de reproches no les faltaban, aparentemente, pues mientras hacia 1935 en Italia, para alarma de los intelectuales del *fascio*, uno de cada diez libros de ficción que

se editaban debía su origen a traducción de obra extranjera (Scotto di Luzio, 1996: 257-8), en España, para desesperación de los cuadros más ilustrados del nuevo régimen, los primeros datos de posguerra indicaban que una de cada dos obras narrativas era traducida (Herrero, 1942).

En estas páginas se analiza con especial atención todo este ámbito cultural de la traducción y recepción de obras extranjeras —un entorno entonces espurio para muchos—, en particular del mundo del libro italiano en la España de estos años cruciales del primer franquismo, deudores, como es bien sabido, de estrechos vínculos respecto a la Italia de Mussolini, con profusión de soflamas públicas y ostentación de fraternas adhesiones, pero también con reticencias no siempre soterradas por parte de influyentes sectores o *familias* del régimen. A la postre, como veremos desde el entorno del libro y de la traducción, con vistosos altibajos a propósito de la hermandad cultural y de destinos históricos que los discursos oficiales invocaban para ambas naciones desde las dos orillas del Mediterráneo y que, en cambio, no siempre la actividad de los editores, las preferencias de los lectores y, sobre todo, la política cultural del franquismo y la censura oficial misma, parecían acoger con igual camaradería.

Uno de los objetivos de este estudio es, precisamente, el de resaltar algunas claves culturales no suficientemente tenidas en cuenta en los análisis historiográficos sobre el período, analizando, en particular, páginas poco conocidas de la historia de la traducción que alimentaron polémicas de cierto calado en la inmediata posguerra española. Para ello, además de recavar una documentación de apoyo a partir de la prensa de la época y especialmente de la revista *Bibliografía Hispánica*, publicación institucional del Instituto Nacional del Libro Español, INLE —«único organismo central de consulta y dirección de todos los problemas relativos a la producción del libro español» (Beneyto,

1944: 40)—, se ofrece aquí información minuciosa a partir de una fuente primaria excepcional, confidencial y de carácter interno a la administración: la documentación del Archivo General de la Administración (AGA). Dentro de este archivo de carácter intermedio (creado en 1969 para reunir documentación oficial con más de quince años de antigüedad) confluiría el importante fondo de censura que había empezado a formarse en pleno conflicto, a cargo de la Delegación de Prensa y Propaganda[[ii](#)], dependiente primero de la Secretaría General del Jefe del Estado y más tarde (1941) de la Vicesecretaría de Educación Popular[[iii](#)].

En apéndice a este volumen se presenta un corpus específico con el repertorio de 195 expedientes de censura de libros de autor italiano entre 1937 y 1945, a raíz de otras tantas instancias incoadas por editores españoles solicitando permiso de traducción y edición de textos heterogéneos: tratados ideológicos estrechamente ligados al fascismo, obras de devoción, biografías, textos escolares, manuales de todo tipo... Un tercio, aproximadamente, del total de las traducciones de obras italianas que en ese arco de tiempo fueron analizadas por la censura del régimen y que incluyen, además, varios centenares de obras de ficción a las que se dedicará próximamente un estudio específico. En el repertorio final se transcriben los oportunos datos bibliográficos, útiles no sólo para aportar datos a la historia de la edición, de la traducción y de la lectura en esos años conflictivos, sino también para conocer la autoría secundaria de una interesante representación de ideólogos e intelectuales activos como prologuistas o traductores de obras italianas (Juan Beneyto, E. Giménez Caballero, Manuel Aznar, J.A. Giménez-Arnau, Xavier Zubiri...). Además, se incluye en el repertorio la transcripción de los juicios recogidos en los informes de censura por parte de los lectores oficialmente encargados de ello: a veces literatos conocidos (Leopoldo Panero, Antonio Reyes Huertas),

otras estudiosos de valía intelectual (Antonio Tovar, Antonio Maravall), algún conocido censor eclesiásticos (Andrés de Lucas), o simples funcionarios, afiliados casi siempre a FET-JONS.

Por lo que se refiere a la periodización de los materiales reunidos y a su análisis, los años 1936-1945 —la denominada por Paul Preston (2004) *época azul*— coinciden en buena parte con la etapa que suele definirse historiográficamente como primer franquismo, o al menos con sus años iniciales, pues es cierto, como señala Elisa Chuliá, que una primera fase *de implantación* del régimen desde el punto de vista institucional podría extenderse al menos hasta 1948, año en que se proclamó el fin del estado de guerra<sup>[iv]</sup>. En todo caso, el arco de tiempo que abarca este trabajo coincide con una fase de entreguerras bien definida (guerra civil – II guerra mundial) en la que surge y se consolida la dictadura, entre presiones internacionales y tensiones debidas a su propia dinámica interna, con muchos de los caracteres que quedarían asociados durante largo tiempo al franquismo; un período que casi exactamente se abre y se cierra simbólicamente con la imposición por decreto (24-04-1937) y con la posterior supresión (11-09-1945) del Saludo Nacional a la manera romana.

Entre los datos de conjunto que se manejan en los siguientes capítulos, algunos permiten aventurar una fecha insospechadamente temprana, 1940-41, para el declive, por parte de la política cultural del régimen, de una posible acogida efectiva del modelo totalitario del fascismo italiano; al menos por lo que deja entrever la drástica interrupción del flujo de traducciones de cierto tipo de obras de marcado cariz fascista. Más en general, sin embargo, el análisis del corpus reunido ofrece información útil para comprender parte del trasfondo de opiniones, actitudes y expectativas que la España del período vivió en relación con el papel del libro —y de la cultura por

ende— como elemento de consenso ideológico, de construcción de afinidades y adoctrinamiento de conciencias, o bien como espacio de canalización de resistencia y disenso respecto a las consignas del poder; una resistencia, en este último caso, silenciosa e individual, ejercida en el insobornable ámbito de la lectura, con el lector como único gobernante final de ese horizonte de expectativa simbólico-imaginario que en algún momento pudo compartir una parte de la sociedad española en los años más oscuros de nuestra historia contemporánea.

---

[i] «Prólogo», en Seneca, *Antología*, Madrid, Edit. Fe, 1939, p. 18.

[ii] La Delegación del Estado para Prensa y Propaganda estuvo dirigida, sucesivamente, por el general Millán Astray, que había dirigido la anterior Oficina de Prensa y Propaganda, Vicente Gay Forner, Manuel Arias Paz y Moreno Torres.

[iii] Para seguir los pasos de la evolución en la organización institucional de la censura pueden verse, entre otros: Gubern, 1981; Bermejo Sánchez, 1991; Torre Merino, 1993; Blas, 1999; Ruiz Bautista, 2005.

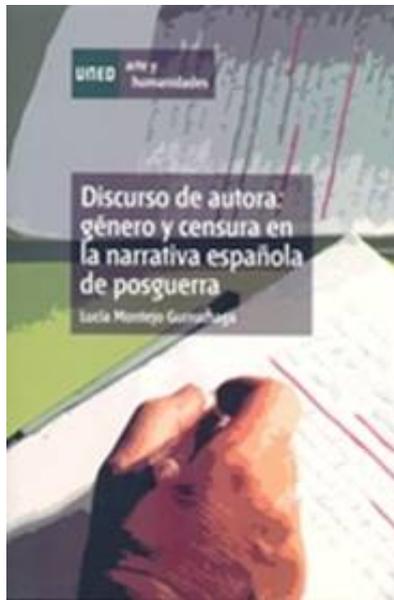
[iv] «[...] un período de doce años durante el cual la mayor parte de las medidas de control social se ajustaban, en el mejor de los casos, a leyes de excepción. Sólo en la segunda mitad de los años 40 comenzó el régimen a desprenderse de algunas de las piezas más significativas de esa legislación extraordinaria. Sin embargo, hasta 1948 no levantó el estado de guerra, al amparo del cual el régimen pudo reprimir a la sociedad con la discrecionalidad propia de un Estado de Medidas. El desvalimiento de la población frente al Estado alcanzó su máxima expresión durante esta etapa, en la que el silencio o la adhesión explícita al régimen se convirtieron en la mejor protección individual» (Chuliá, 2001: 19).

\*\*\*\*\*

## DISCURSO DE AUTORA. GÉNERO Y CENSURA EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA DE POSGUERRA

**Lucía Montejo Gurruchaga** (Reseña)

(UNED, Madrid, 2010)



La actividad como investigadora de Lucía Montejo Gurruchaga, vinculando los estudios literarios con la censura, es ya larga en el tiempo. Y por el momento en el que se inicia, bien podríamos decir que es una de las primeras investigadoras que, desde el campo de la filología – y en contra de corrientes dominantes – incluyó en su campo de estudio el fenómeno de la censura. Pero, como ella misma demuestra, en esta y en otras investigaciones, la imbricación entre la literatura producida durante el franquismo y la censura es, en ocasiones, tan estrecha que es difícil discernir si nos encontramos ante unos estudios literarios que tienen en cuenta el fenómeno de la censura o si se trata de estudios sobre la censura desde el punto de vista de la literatura.

De esta larga trayectoria, y en el caso concreto que reseñamos, se recogen en este libro varios trabajos ya publicados con anterioridad, aunque también se añaden algunos materiales nuevos, que terminan por dar, si cabe, mayor coherencia y trabazón, a un tema que se demuestra como unitario al enlazar sus diversos componentes, y que hasta la fecha se había desarrollado en campos de estudio separados. Es decir, por un lado los estudios literarios; por otro los estudios sociales en torno a la situación de la mujer durante el franquismo, y por otro la censura. Pero lo que podemos comprender a partir de la lectura

del texto que, con acierto, se titula *Discurso de autora. Género y censura en la narrativa española de posguerra*, es la pertinente relación entre el estudio literario sobre unos textos escritos por mujeres, que generaron un discurso narrativo sino propio, al menos con características peculiares, en muchas ocasiones con ánimo reivindicativo, y para denunciar un rol social que había creado un prototipo de mujer sumisa. Es decir, que también se trata de un estudio sobre determinadas mujeres que, además, son escritoras, y que por serlo sufrieron un doble rigor censorio, en tanto mujeres y en tanto escritoras. Ese aspecto desconocido, y esa trayectoria literaria, en muchos casos preterida por la crítica, y con frecuencia marcado por la incidencia de la censura, es lo que la autora hace aflorar en esta investigación.

En tanto apoyatura teórica, el libro comienza con una introducción, o marco contextual, en el que se estudian algunos de los aspectos de la censura, y del aparato de censura institucional, así como de las diversas etapas que éste fue conociendo.

Las líneas generales de la actividad como narradoras llevada a cabo por un nutrido grupo de mujeres que, especialmente en torno a los años cincuenta, comienzan a publicar sus obras en España, es la materia del primero de los capítulos. Dentro de este conjunto se advierte que una parte de ellas quedó ligada al subgénero, digamos que preceptivo, de la “novela rosa”, pero otro grupo, que en esta situación social, sólo podemos considerar como “de avanzada”, se alejó de los acartonados esquemas de dicho subgénero y del modelo de mujer que en ella se difunde, para “salir del espacio doméstico” al mundo, que este caso es la sociedad de la época.

De este subgénero precisamente, se ocupa el segundo capítulo del libro, que bien podríamos llamar como del “discurso autorizado”, en tanto el denominado subgénero de la “literatura

rosa”, al tiempo que conoció un notable éxito editorial, pasó los trámites censoriales sin registrar ninguna incidencia. Una literatura de evasión, que viene a ser el envés de esa otra línea novelística que abordó la temática social.

A la dificultad, que hay que presuponer, en tanto barrera mental a superar para desarrollar una trayectoria narrativa, se suman los silencios de la prensa y de la crítica especializada a la hora de dar cuenta de las novelas de estas escritoras. El asunto tampoco mejoró mucho cuando al hablar de ellas se adoptó un tono paternalista y condescendiente, cuando no directamente despectivo, contra aquellas mujeres que, a su modo, estaban batallando por romper el corsé ideológico. Pero además – la historia del franquismo siempre parece un “además” – lo que observa la autora es que hombre y mujer, por serlo, no reciben el mismo trato cuando el censor enjuicia sus obras, actuando más rigurosamente con las segundas, pues hay temas y enfoques que escritos por una mujer, para el censor resultan, sencillamente, imperdonables. Esto es lo que, sumariamente, se puede deducir de los capítulos tercero y cuarto, que respectivamente abordan lo que la autora llama la censura de género y la denuncia de esta misma censura, por parte de algunas escritoras.

Los cuatro capítulos restantes inciden en la misma temática ya señalada pero realizada desde varias perspectivas. Por ejemplo, a través del análisis del expediente de censura de una autora y una obra, en tanto caso paradigmático, como lo fue la obra de Mercedes Salisachs: *Una mujer llega al pueblo* (Cap. V). O bien, de una sola autora y varias de sus obras, en este caso en torno a la narrativa social de Dolores Medio y Concha Alós (Caps. VI y VII), y finalmente el compromiso y la denuncia que se perfila en la obra de Carmen Kurtz, en relación a la condición de la mujer.

Como se decía, este abordaje desde diversas perspectivas,

genera una visión en contrapunto que permite un acercamiento inusitado a la obra de estas mujeres escritoras, al tiempo que es también una reivindicación de esta labor a menudo callada, y silenciada por la crítica del momento, y también por buena parte de la crítica literaria más moderna que hereda así esa misma visión monocentrista en torno a los valores masculinos.

En este punto, esta investigación plantea un dilema entre un línea investigadora de larga tradición en nuestro país y plenamente vigente que aún busca esa entelequia denominada “excelencia literaria” – que a la postre no es más que una visión teológica del arte, en tanto presupone un autor descircunstanciado, y como Dios dueño y señor de su creación – y esa otra visión más terrestre, es decir más humana, que imbrica al autor en su propio momento histórico, por el cual se halla mediatizado. Si ese momento histórico, es además, la sociedad franquista que a través de su aparato de censura institucionalizado filtra desde su concepción a su consumo todo el producto literario, se entenderá que desde la primera posición hay aspectos que, siendo esenciales a la creación literaria, hayan pasado sencillamente desapercibidos.

Realizado a partir de un exhaustivo trabajo de documentación sobre los expedientes de censura; escrito con un excelente tono narrativo y dispuesto con una acertada estructuración, sólo nos queda, para terminar, recomendar encarecidamente su lectura.

\*\*\*\*\*

DIRIGISMO CULTURAL Y DISIDENCIA EDITORIAL EN  
ESPAÑA (1962-1973)  
(Presentación)

[Francisco Rojas Claros](#)

Tesis doctoral dirigida por el Dr. Glicerio Sánchez Recio, que  
fue

leída el 2 de junio de 2011 en el Departamento de Humanidades Contemporáneas de la Universidad de Alicante, 363 pp.

(Publicado en *“Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea, 9, 2010, pp. 233-238”*)

[http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/22259/1/PYM\\_9\\_11.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/22259/1/PYM_9_11.pdf)

Esta tesis trata de la influencia del mundo editorial de vanguardia sobre el cambio cultural de los años sesenta y primeros setenta en España. Particularmente, se abordan las tensiones entre el dirigismo cultural del régimen y las ideas que la creciente disidencia intelectual trataba de divulgar, valiéndose de una serie de editoriales de vanguardia, minoritarias pero de gran trascendencia. Entendiendo por dirigismo cultural la tendencia exacerbada de las autoridades del régimen al control de toda manifestación política y cultural que no se adecuase a sus presupuestos ideológicos, fomentando al mismo tiempo la prevalencia de los mismos. Así, el dirigismo cultural puede ser positivo (en forma de propaganda, de mecenazgo cultural y de la concesión del permiso necesario para constituir una empresa editorial y la publicación de cada uno de sus libros), y negativo, con el empleo de elementos represivos como la censura, el secuestro de libros y el silencio administrativo. Cronológicamente, el trabajo abarca los años comprendidos entre 1962 y 1973. Desde la llegada del “aperturista” Manuel Fraga Iribarne al Ministerio de Información y Turismo, hasta el asesinato del almirante Luis Carrero Blanco. Un período de cambio económico y social, pero sobre todo cultural, crucial en nuestra historia reciente, y de gran importancia para entender el derrumbe del edificio político del franquismo y el comienzo del proceso de transición política a la democracia en España. Las editoriales disidentes fueron una realidad. El régimen las tuvo muy en cuenta, y no tardó en identificarlas como elementos política y socialmente distorsionadores, como se demuestra a lo largo de este estudio.

Como hipótesis de trabajo, se ha intentado explicar de qué forma la disidencia editorial trataba de divulgar una serie de ideas que hasta entonces habían sido consideradas “subversivas”, teniendo por objetivo socavar los cimientos ideológicos del régimen; y por otra parte, cómo el propio régimen se valió del dirigismo cultural para impedirlo en la medida de lo posible. Todo ello, con la pretensión de demostrar en qué medida contribuyó este tipo de publicaciones al cambio cultural de los años 60, y al retorno de las libertades en España, partiendo de la idea de que la democracia no es el simple correlato del desarrollo económico y social.

Las fuentes en esta tesis han sido las grandes protagonistas, de una riqueza prácticamente inagotable. Empezando por las fuentes bibliográficas (es decir, los propios libros, cargados de claves y pistas), las hemerográficas y los testimonios personales, pero prestando especial atención hacia las archivísticas, concretamente a los expedientes de censura del Ministerio de Información y Turismo, en los que se indican sobre todo las claves y las estrategias propias del dirigismo cultural del régimen en cada momento. En cuanto al esquema expositivo, la tesis ha sido estructurada en cinco capítulos, siguiéndose un criterio temático y cronológico, con un último apartado en el que se han expuesto las conclusiones principales, que en esencia serían las siguientes.

La política de “apertura” emprendida por Manuel Fraga Iribarne y su equipo ministerial, al menos en el caso que nos ocupa, se redujo a permitir publicar mayor número de libros considerados “de minorías”, es decir, aquéllos cuya complejidad de lectura, tiradas limitadas y elevado precio restringieran su acceso a una minoría intelectual económicamente solvente. No hubo voluntad de establecer una liberalización cultural más allá de una simple estrategia de propaganda. De hecho, la Ley de Prensa e Imprenta de 1966 fue enormemente restrictiva, y solo

vino a consolidar en el plano político y judicial, la normativa interna sobre libros “de minorías” previamente dictada desde 1963. Sin embargo, hubo un proceso de divulgación de obras de vanguardia, a una escala mucho mayor que la deseada por el franquismo. Y se debió, precisamente, a ciertas “fisuras” en la nueva normativa. Pero sobre todo, gracias [a] la directriz que obligaba a los censores a atender en todos los casos -literalmente- “más a lo que se dice que a lo que parece que se quiere decir”, lo cual supuso un cambio prácticamente radical en las reglas de juego. Así, desde los años sesenta, el conflicto principal se va a librar en un terreno muy específico. El intento de los editores de ampliar el estrecho marco de los “libros para minorías”, popularizando su lectura. Por un lado, valiéndose del *quality paperback*, es decir, libros de pequeño formato, con tiradas más amplias y precios asequibles; y al mismo tiempo, orientando la lectura, y codificando el verdadero mensaje, dentro del texto publicado. ¿De qué forma? Mediante un proceso de selección. Selección de las temáticas, de los autores, de los textos y de los prologuistas. Como también de todo tipo de añadidos editoriales, tales como notas al pie, dedicatorias, prólogos, estudios introductorios, índices bibliográficos, y un largo etcétera. Todo ello con el propósito de conseguir una lectura alegórica, una “doble lectura”. El medio se convirtió en el mensaje. Desde este punto de vista, el concepto de “autocensura editorial” de dichos años no tiene cabida, aunque haya sido utilizado a menudo incluso por los propios editores. Las ideas permanecen en el texto, solo cambia la forma en que son expresadas. Así, la censura de los años sesenta se movió en esos términos: reescribiendo, orientando y manipulando el significante, sin alterar el significado. El dirigismo cultural del régimen fue consciente de ello. Su objetivo, no obstante, fue evidente: si el medio era el mensaje, el régimen buscaba los medios para restringir la difusión de dicho mensaje, mediante una codificación lo más extrema posible. Así, la política de “apertura

cultural” significó, en definitiva, la posibilidad de que el mensaje pudiera circular, pero siempre de forma restringida. De ese modo, el Ministerio de Información y Turismo pretendía justo lo contrario de[lo] que buscaban los editores: es decir, orientar la lectura para evitar toda posible aplicación del texto sobre las realidades del régimen; que fuera una lectura “sólo para eruditos”. Fracasados sus intentos (a partir sobre todo de 1968), se optó por controlar directamente las editoriales. Y de una forma completamente extralegal. Primero, utilizando el chantaje administrativo y colocando agentes del Ministerio en sus puestos directivos; y si esto fallaba, procediendo a su cierre administrativo. El Registro de Empresas Editoriales no tenía validez ninguna. El Ministerio cerró con total arbitrariedad editoriales registradas y sin registrar. Sabiendo que el cierre de una editorial suponía un verdadero drama para sus socios y empleados, siendo empresas privadas que permitían a ciertas personas ganarse la vida. Los cierres fueron un atropello en toda regla. Y el miedo, un factor constante durante toda la dictadura. El Ministerio también se valió del dirigismo cultural positivo en forma de mecenazgo de tipo monopolístico. El mejor ejemplo de ello se encuentra en la colección de «Libros RTV» (de manos de las editoriales punteras *Salvat* y *Alianza*) lanzada en mayo de 1969 con varios propósitos. El propagandístico fue el más evidente, pero también se buscaba lograr un control más directo sobre el proceso de “aperturismo”, monopolizándolo, y al mismo tiempo, fortalecer la red de intereses que hasta entonces había sido la base principal integradora del franquismo, una red de intereses cuyos lazos se estaban desarticulando a un ritmo cada vez mayor. El estallido del *affaire* MATEA evitó recoger los frutos políticos. Pero, en todo caso, fue una propuesta interesante con efectos culturales muy positivos, que supuso la entrada en España del libro de bolsillo en estado puro (es decir, obras ya consagradas, de edición en grandes tiradas).

Las empresas editoriales de vanguardia configuraron una serie de “espacios libres” por iniciativa íntegramente privada, para constituir y articular -cada una por separado y todas en conjunto- un espacio público privado de naturaleza política y cultural. Ahora bien, hubo una evolución en la dinámica de todo el proceso, donde la iniciativa corrió siempre por parte de los editores de la disidencia. Inicialmente (y teniendo presente que toda clasificación bibliográfica es discutible), se partió de cuatro grandes bloques principales. En primer lugar, la renovación del Pensamiento, las Artes y las Ciencias Sociales, que fue una renovación basada en traducciones, y también en fuentes clásicas, donde la introducción del marxismo resultó esencial. En segundo lugar, el catolicismo posconciliar progresista, con dos vertientes: la intelectual, y la proyectada por el apostolado seglar, de corte sindicalista, más combativa y por ende más combatida desde la Administración. En tercer lugar, el uso de la reconstrucción histórica como forma de disidencia, con un triple objetivo: recuperar la historia y la memoria, atacar al régimen en sus mismos cimientos ideológicos, y proponer un sistema alternativo para el futuro, siendo consecuente con el pasado recuperado. En cuarto lugar, teorizar sobre la España alternativa, es decir, ofrecer una visión de la realidad nacional, alternativa a la “oficial”, más plural y reivindicativa de las nacionalidades históricas, y a la vez creadora de nuevas identidades nacionales, como era el caso de la valenciana, la andaluza y la canaria. Hubo entonces una segunda fase, donde a esos cuatro bloques iniciales se fueron añadiendo otras grandes temáticas, sobre todo desde finales de la década de los sesenta. En primer lugar, cuestiones de política internacional, determinados por el devenir de los acontecimientos más que otra cosa. En segundo lugar, la educación superior, dado el contexto de una universidad convulsa. En tercer lugar, el empleo del humor como arma de combate político, fundamentalmente a través de antologías de autores muy señalados, previamente aparecidos en prensa

periódica y publicados de forma unitaria en forma de ensayos de crítica sociopolítica. Y por último, el análisis directo de las realidades del régimen, al socaire del pleno desarrollo de las Ciencias Sociales, y sobre todo del periodismo, con la aparición del moderno libro político, que tendrá gran protagonismo durante buena parte de los años setenta. Ese análisis directo fue el objetivo principal de la disidencia desde el principio, y por ende, una de sus grandes conquistas. Así, desde fines de 1969 hubo cambios incluso en el lenguaje utilizado en las publicaciones, algo estrechamente relacionado con el desarrollo del moderno periodismo de opinión política y cultural, en detrimento del “doble lenguaje” y la “lectura entre líneas”, que se fue atenuando. Un lenguaje claro, indispensable para lograr la plena popularización y democratización del libro que perseguían los editores. Se estaba afrontando el miedo a la represión porque posiblemente se percibía que ésta ya no daba más de sí: el Estado de Excepción de 1969 había sido su techo, o al menos, así se debió percibir. De ese modo, la disidencia comenzó paulatinamente a denunciar en la prensa la persecución a la que estaban siendo sometidos, abiertamente y con un doble lenguaje muy atenuado y cargado de ironía. Por otra parte, varias editoriales de vanguardia se organizaron en un frente común, integrando la plataforma «Distribuciones de Enlace», y ofreciendo la colección «Ediciones de Bolsillo», que junto a otras como «Ariel Quincenal» y «Alianza de Bolsillo», serán colecciones de referencia universitaria durante los últimos años de la dictadura, con tiradas de gran entidad.

Para el régimen franquista, con la derrota de los “aperturistas” y el ascenso de Carrero Blanco a la cumbre del poder, el período comprendido entre noviembre de 1969 y diciembre de 1973 fue prácticamente homogéneo en cuanto al dirigismo cultural se refiere, caracterizado por dos elementos fundamentales: intento de “regresión” en el discurso, y

“continuismo” con la dinámica más autoritaria y represiva del último bienio de Fraga. En un contexto de división interna en el seno del régimen y también de crisis económica, política, social y laboral, y sin otra capacidad de respuesta ni de reacción que recurrir a la represión. Con la muerte del Almirante Carrero Blanco, ya no habrá vuelta atrás, y aunque la censura, la represión y el control cultural siguieron activos hasta al menos 1979, es evidente que el cambio cultural era irreversible. No se puede entender el cambio cultural de los años 60 sin tener en cuenta el enorme esfuerzo de estas editoriales y, lógicamente, de los personajes que las impulsaron, cuya procedencia política e ideológica pudo ser dispar, pero no así sus objetivos (que fueron mucho más allá que el simple beneficio económico), en medio de un proceso donde el concepto de “cambio generacional” resulta clave. El precio, no obstante, fue muy alto. Y aunque el balance fue muy positivo, la mayoría de planes editoriales quedaron incompletos. Además, muchas de las obras se editaron mutiladas y con graves modificaciones, y todavía se publican algunas reediciones sin estar revisadas. Pero en todo caso, se supone que el impacto de la disidencia editorial tuvo que ser enorme. Cuanto menos, suficiente [para] que se formase una elite política alternativa, que alcanzaría el protagonismo durante los años setenta y ochenta. Además, la aparición de toda esa bibliografía en los escaparates de las librerías seguramente ofreció por sí misma otro factor de la “percepción de cambio” en gran parte de la sociedad. Al mismo tiempo, y dado que “el medio era el mensaje”, la posesión de un libro de bolsillo de vanguardia tuvo que ejercer una poderosa influencia psicológica sobre gentes incapaces de comprender el texto en toda su profundidad. Tras la muerte de Carrero Blanco, y sobre todo tras la muerte del dictador, las actitudes y los objetivos de la disidencia editorial cambiaron. Ya no se trataba de seguir identificando medio con mensaje: se trataba de una lucha, en campo abierto, por la libertad de expresión.



[Anterior](#)

[Siguiente](#)



[Volver a la página principal de Represura](#)