



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale

in Lingue e Letterature
Europee Americane e
Postcoloniali
Percorso di Iberistica

Tesi di Laurea

El miedo a la verdad:

**Análisis de las intervenciones y de los
efectos del sistema de la censura franquista a
través de una triple perspectiva en la novela,
el teatro y el cine**

Relatore

Ch. Prof. Patrizio Rigobon

Correlatore

Ch. Prof. Enric Bou Maqueda

Laureanda

Federica Faustini
Matricola 871811

Anno Accademico

2018 / 2019

Para ti, que tanto te parecías a mí y que ahora me proteges de arriba

Agradecimientos

Este trabajo de tesis, realizado en parte durante mi estancia en la Universitat de Barcelona, es un esfuerzo en el que participaron, directa o indirectamente, muchas personas, compartiendo sus experiencias y conocimientos y dándome ánimo durante los momentos más difíciles.

Quiero agradecer, en primer lugar, a las bibliotecarias del archivo del Pavelló de la República, Judith y Olga, por permitirme acceder por primera vez al fondo del profesor M. Abellán que ha sido fuente primaria de consultación de materiales exclusivos e inéditos, lugar agradable de estudio y de investigación, ocasión de ampliación de mis conocimientos, oportunidad de coincidir con otros estudiantes interesados en el tema o en el mismo marco histórico, estímulo para desmontar convicciones y circunstancia propicia para la formación de nuevos puntos de vista.

Mis agradecimientos a mis padres por permitirme terminar mis estudios en otra ciudad y hasta en otro país, por sus consejos, apoyo, amparo y paciencia.

A mis profesores por transmitirme no solo contenidos sino también fórmulas de vida, por despertar en mí la curiosidad de conocer cada día más, lingüística y culturalmente, el mundo hispanohablante y por instilarme la pasión de la enseñanza.

A mi abuela por creer hasta el final en mí y por apoyar mis sueños; a ella mi mayor gratitud por ser la fuente principal de mi motivación y por brindarme consejos con su gran paciencia, experiencia y sabiduría.

A mi hermana por enseñarme que las cosas pueden tener siempre otra inclinación y ser vistas desde otras perspectivas.

A mis amigas que, a pesar de la distancia, siempre estuvieron presentes, en los momentos buenos y en los malos, por escucharme, despejarme y aguantarme.

A mis compañeros de aventuras y de un trocito de vida en Barcelona por ser tan diferentes de mí, por ayudarme a enfrentar los obstáculos y los retos que supone vivir solos en otro país y por haber hecho parte de un proceso esencial de crecimiento personal y de maduración profesional.

Índice

Introducción.....	p. 6
Capítulo 1. El marco teórico-histórico: el aparato de la censura en España durante <i>Los años del miedo</i> (1939-1975).....	p. 14
1.1 El sistema de censura: organización e institucionalización.....	p. 14
1.2 El papel de los censores.....	p. 26
1.2.1 La censura de libros y revistas.....	p. 29
1.2.2 La censura teatral.....	p. 33
1.2.3 La censura cinematográfica.....	p. 37
1.2.4 La censura musical, de radio, de espectáculos y de prensa...p.	39
1.3 El discurso de la censura: temas y autores malditos.....	p. 43
1.4 Decir callando: los subterfugios y las estrategias de engaño de los autores y de las editoriales.....	p. 47
1.5 El aperturismo.....	p. 49
1.5.1 De la quema de las bibliotecas a los atentados contra las editoriales.....	p. 50
1.5.2 El caso de la librería Cinc d'Oros de Barcelona.....	p. 52
Capítulo 2. Las tijeras de la censura en la novela: estudio comparativo entre dos ediciones de <i>Diario de una maestra</i> de D. Medio.....	p. 54
2.1 El género narrativo y la localización espacio-temporal de la obra.....	p. 54
2.2 El krausismo, la Institución Libre de Enseñanza y el Patronato de Misiones Pedagógicas.....	p. 57
2.3 El mito de Pígalión y el mito de Penélope.....	p. 61
2.4 El espejo: recurso literario y objeto concreto. Las alusiones a R. Valle-Inclán.....	p. 64
2.5 La intervención de los censores: tabla de comparación entre la edición integral de 1959 y la censurada de 1961.....	p. 68
2.6 La reacción de Dolores Medio a los informes del MIT.....	p. 81
2.7 La retórica infantilista y paternalista como estrategia de engaño de la censura.....	p. 84
Capítulo 3. Entre preconscious y conscious en el teatro: el fenómeno de la autocensura en <i>El hombre y la mosca</i> de J. Ruibal.....	p. 87
3.1 El Teatro Español Desvinculado y su lenguaje.....	p. 87
3.2 <i>El hombre y la mosca</i> : un análisis del poder tiránico y su perpetuación.....	p. 89
3.3 Los símbolos y la autocensura en el teatro político-poético de Ruibal.....	p. 93
Capítulo 4. Las consecuencias de la manipulación censoria en el cine: el caso de <i>Gilda</i>	p. 100

4.1 El nuevo canon de la mujer española en los años de la postguerra: mujer decente vs mujer perdida.....	p. 100
4.2 El atractivo de lo extranjero y el efecto social de la censura en las mentes españolas de la postguerra.....	p. 104
Conclusiones.....	p. 110
Bibliografía.....	p. 118

Introducción

El miedo que tienes -dijo Don Quijote- te hace, Sancho, que ni veas ni oigas a derechas, porque uno de los efectos del miedo es perturbar los sentidos.

CERVANTES, El Quijote, Parte I,
Capítulo XVIII

Esto puede considerarse como el verdadero fundamento de la represión cultural, social, política, religiosa y moral llevada a cabo, durante los treinta y seis años del régimen franquista, por el temible aparato de la censura. El miedo a la verdad, a la difusión de la historia de un país, a la libertad para la construcción de un pensamiento o de una opinión y a la formación intelectual de los ciudadanos es el arranque del motor del “fenómeno censorio”¹. El sistema opresivo franquista se caracterizaba, básicamente, por una dialéctica articulada en la oposición entre el deseo de ofrecer una imagen externa liberal, moderna e innovadora del régimen y la práctica agotadora de control ideológico y, sobre todo, cultural ejercida en el interior de la sociedad española a lo largo de la dictadura. El temor, como propulsor del ejercicio tiránico del poder y como medio falaz de acción, parece radicar en la nación española, y seguramente en toda la humanidad, como señalado en la cita del autor del Siglo de Oro y como se puede vislumbrar en las obras de otros autores más contemporáneos, como el dramaturgo Carlos Arniches (1866-1943). Este autor de sainetes y de género chico, perteneciente a la Generación del 98, en un intento regeneracionista, caricaturiza tanto a las personas como los ambientes madrileños, por ejemplo, en su mayor obra *La señorita de Trevélez* (1916), exponiendo una tesis real y convincente sobre las consecuencias negativas que acarrear el miedo, la cobardía y la falta de ética y educación detectables en el alma española. Como señala el crítico que más se ocupó de la obra de Arniches, Ramón Pérez de Ayala, el objetivo del autor, compartido por muchos otros escritores que lamentan la misma miseria del espíritu español en sus propias obras ya a partir del siglo XVI, es la de ofrecer noticias sobre la crueldad generada por el tedio, el temor a la verdad, la insensibilidad para el amor, la justicia, la belleza moral o la elevación del

¹ M. LÓPEZ ABELLÁN, *Censura y literatura peninsulares*, Amsterdam, Rodopi, 1987, p. 5.

espíritu.² Además, el mismo público teatral español parece pedir a sus autores que satisfagan dos condiciones: “primera, rehuir y rodear, con episodios y expedientes dilatorios, la emisión sincera y profunda de la verdad; esquivar las situaciones extremas [...]; segunda, respetar la abdicación que de su inteligencia ha hecho el público y darle gusto [...]”³ a lo que Arniches contesta llenando su obra de chistes lingüísticos explotando abusivamente el humor, con daño a la risa más noble. Arniches propone, a lo largo de su comedia, una solución a las generaciones futuras, que nos ofrece a través del monólogo final de Marcelino, para enfrentar las carencias de la raza española, que se podrían resumir en la picaresca y en la figura del guasón⁴, y que han engendrado, además, un inmovilismo en la juventud que se ha vuelto cobarde, miedosa, ociosa y quebrada.

Piensa [...] la manera de acabar con este tipo tan nacional del guasón es difundiendo la cultura. Es preciso matarlos con los libros, no hay otro remedio. La cultura modifica la sensibilidad, y cuando estos jóvenes sean inteligentes, ya no podrán ser malos, ya no se atreverán a destrozar un corazón con un chiste, ni a amargar una vida con una broma.⁵

La misma batalla cultural que Arniches defiende ha sido llevada a cabo por los aparatos censorios establecidos durante la dictadura franquista, sin embargo, en este caso, no como una fuente de conocimiento y de deseo de acabar con los defectos del alma española, sino como una forma de propaganda de la verdad única de la que el régimen se hacía propulsor y que hincaba sus raíces en el 18 de julio de 1936. Las otras verdades, identificables en otras ideologías políticas, sociales o económicas, se consideraban como males que había que arrancar de la colectividad, contrastando el deseo de una normalización de la libertad de expresión pedida por muchos sectores sociales. En la *Interpretación de los sueños*, Freud argumenta que una censura se desarrollaría a nivel inconsciente y representaría una barrera para reprimir todo aquello que le parece indecente, inmoral o estremecedor. Asimismo, funcionaría como un mecanismo de defensa que aspira, a través de diferentes herramientas, a disfrazar los contenidos de los sueños. A partir de la tesis central según la cual la labor del sueño consiste en transformar el deseo del que no somos conscientes en una manifestación clara a la que se puede fácilmente acceder, Freud

² R. PÉREZ DE AYALA, *Las Máscaras: Ensayos*, Tomo II, Madrid, Editorial Calleja, 1917, p. 323.

³ *Ibid.*, pp. 338-339.

⁴ *Ibid.*, p. 328.

⁵ C. ARNICHEs, *La señorita de Trevélez: farsa cómica en tres actos*, Madrid, Bruño, 1991, p. 201.

añade que cuanto más fuerte un deseo o una emoción al querer exteriorizarse y cuanto más reprimidos y rechazados estos sean por la conciencia, más impetuosas y enérgicas serán, por consiguiente, las intervenciones de la censura durante el sueño. Al mismo tiempo, se define la censura como un mecanismo automático que los seres humanos experimentan ante lo desconocido, como un arma para la supervivencia.⁶ A partir de estas afirmaciones, se podría argumentar que la censura aplicada en el sistema dictatorial franquista no fue otra cosa que una manifestación exterior de los deseos y de los miedos reprimidos a nivel inconsciente y que se expresaban como una forma de defensa, frente a la debilidad del poder que acababa de nacer. En *La represión cultural en el franquismo*, se menciona, de hecho, que, a partir de 1939, finalizada la guerra, las dos ideas a la base del régimen recién establecido eran: “orden interior y supervivencia a cualquier precio”.⁷ Además, la idea de imperio, de unidad de destino en lo universal, concebida como la única verdad del régimen, no parecía tener aplicación práctica alguna. “Servía exclusivamente como eslogan para ser repetido en discursos de procuradores en Cortes, jefes sindicales y altos funcionarios”.⁸ El falangismo pasó a ser la mayor fuerza ideológica, pero pareció quedarse como un componente más del Nuevo Estado y por eso tuvo que seguir luchando por su afirmación, incluso después de la victoria en 1939. “El Régimen que había de durar hasta 1976 se quedó (ya desde el principio) sin una ideología definida; por eso, [...], tuvo que luchar contra todas”.⁹ Un sistema que nace como frágil, a pesar de los disfraces de invencibilidad y de vigor con los que se presentaba, y que se vale de un sistema de represión cultural como reproducción de los miedos, debido tanto a la falta de una ideología propia como a una inminente y probable caída. A partir de esta debilidad intelectual, que ya no queda en el inconsciente, sino que sale a la luz, los responsables del Nuevo Estado, en lugar de focalizarse en la creación de una política cultural sólida y coherente, se centran más en el derrumbamiento de las ideologías vigentes, en el desmantelamiento de las instituciones culturales, en la represión de movimientos educativos o en la usurpación de los medios de comunicación populares.

⁶ S. FREUD, *La interpretación de los sueños*, Barcelona, Editorial Planeta, 1992, pp. 37-52.

⁷ G. CISQUELLA, J. L. ERUITI, J. A. SOROLLA, *La represión cultural en el franquismo: diez años de censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*, Barcelona, Editorial Anagrama S.A., 2002, p. 21.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

Así pues, el objetivo de este trabajo consistirá en focalizarse en los mecanismos de acción y de manipulación de la práctica censoria llevada a cabo por el franquismo, desde la derrota de las fuerzas republicanas en 1939 hasta su derrumbe en 1975, desvelando, al mismo tiempo, las razones de su empleo. A partir de una panorámica general sobre los diferentes acontecimientos que caracterizaron la puesta en marcha de la máquina de la censura, se hará hincapié en el estudio de la lógica y de los criterios de su aplicación en tres campos, respectivamente, la novela, el teatro y el cine. El hilo que entrama todo el discurso será un análisis del proceso que se esconde debajo de las maniobras censorias, en un intento de enseñar los miedos y las preocupaciones que aterraban al régimen, con respecto a la modernidad y a la difusión de verdades contrastantes con la única doctrina considerada válida por el poder central. Asimismo, se intentará profundizar en los secretos que la Administración franquista ocultaba para minimizar lo que hubiera podido molestar la construcción y el desarrollo de un sistema político, económico y cultural y enseñar únicamente lo que sería más conveniente a su permanencia en los rangos más altos del poder. Se tomarán en cuenta también tanto las principales medidas empleadas por el *Ministerio de Información y Turismo*, órgano principal encargado de ejercer la censura, como los intentos fracasados de apertura y de aflojamiento de la rigidez del régimen, desde el punto de vista cultural, como, por ejemplo, la emblemática *Ley de Prensa e Imprenta* de 1966 promulgada por el ministro Manuel Fraga Iribarne. Asimismo, el estudio se focalizará en los temas tabúes y en los autores malditos que más ponían en discusión las estructuras del discurso que estaba a la base del régimen. Por un lado, se reflexionará sobre las operaciones llevadas a cabo con más violencia por los órganos censorios, como el cierre de las editoriales, la prohibición, los cortes o la supresión de conceptos o palabras en los libros, en las películas o en las canciones que no encajaban con la visión de la ideología franquista. Por el otro, se tomarán en cuenta las manipulaciones más sutiles, que operaban a un nivel más psicológico sobre los autores, como las cartas intimidatorias, las limitaciones de las tiradas o las amenazas telefónicas que obligaban a los escritores a conformarse con los dictámenes impuestos. En contraposición a las evidentes formas agresivas empleadas por los órganos falangistas, se analizarán los recursos ocultos de defensa de las mismas editoriales y los sabios y talentosos intentos de subterfugio de los

que los autores, a la hora de redactar su obra, se servían para desviar y engañar el ojo atento de los censores, evitando los cortes y las manipulaciones de sus tijeras.

Después de la panorámica aclaradora sobre las características y los principales acaecimientos de la máquina censoria, el trabajo se divide en otros tres capítulos que buscan individualizar e interpretar desde cerca tanto las razones como las consecuencias que las acciones represivas y manipuladoras acarrearán, a pesar de los intentos aperturistas que se dan a partir de 1966, en la novela, en el género teatral y en el campo del cine. De hecho, una visión detallada del funcionamiento del sistema de control franquista no es suficiente, si no es acompañada de un análisis de las huellas que la “tijera mental”¹⁰ dejó en el mismo proceso de creación y producción literaria, cinematográfica, musical y periodística. Por un lado, los perjuicios y los obstáculos ocasionados a los escritores dañaron el aparato cultural, pero por el otro, estimularon la fantasía y las formas ingeniosas de engañar la censura y de conseguir expresar igualmente sus valores, ya que “nada aguza más la perspicacia que la prohibición”¹¹.

Primero, se reflexionará sobre la obra narrativa de Dolores Medio (1911-1966), escritora, maestra y ganadora del Premio Nadal en 1952, titulada *Diario de una maestra*, a la que la censura cortó y suprimió varias páginas, dañando en buena medida el hilo de la historia. Se compararán la edición prohibida de 1959 y la a la que fue permitida la primera publicación en 1961, en un intento de explicitar los temas o las palabras que más molestaban y asustaban a la censura y de manifestar la lucha a la que se veían obligados los escritores, y sobre todo las mujeres autoras como D. Medio, para expresar sus ideas, sus sentimientos o las angustias sufridas a lo largo de los *Años del miedo*. En segundo lugar, se examinará la obra teatral de José Ruibal (1925-1999), autor de la generación simbolista, *El hombre y la mosca*, definida como “la sátira política más brillante escrita durante el franquismo”¹², en la que, a través de unos sutiles mecanismos de autocensura que engañaron a los censores, se propone un análisis perspicaz del poder dictatorial y su naturaleza represiva que, junto a la revolución tecnológica de los años sesenta del siglo XX,

¹⁰ H. JORG NEUSHÄFER, *Adiós a la España Eterna: La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1994, p. 45.

¹¹ *Ibidem*.

¹² J. L. GARCÍA DEL BUSTO, “ José Ruibal estrena la sátira *El hombre y la mosca*”, *El País*, 3 de febrero de 1983, <https://elpais.com/diario/1983/02/03/cultura/413074812_850215.html>, s.p., (consultado el 23 de noviembre de 2018).

llevó a una total deshumanización de la vida. En último lugar, se intentarán señalar las consecuencias que las medidas prohibitivas de la censura ocasionaron en el imaginario colectivo español, a través de *Gilda* de 1946, una película definida “censurada sin censura”¹³. Se pondrá especial atención a la escena, que realmente no padeció ningún corte, en la que la actriz protagonista, Rita Hayworth, se quita un guante, generando muchos rumores en España que insinuaban (falsamente) que, en realidad, la *Comisión Nacional de Cinematografía* había censurado una supuesta versión original en la que Gilda se llegaba a quitar todo el vestido, lo que demostraría el nivel de manipulación ideológica al que la censura había acostumbrado a la sociedad.

Por lo que concierne el método de análisis y de investigación con el que he llevado a cabo el presente trabajo, este tiene como punto de partida los documentos recogidos en el fondo personal del profesor e investigador Manuel López Abellán (1938-2011), que se ocupó a lo largo de toda su vida de lo que él mismo define “fenómeno censorio”¹⁴. El fondo, ubicado en los archivos de la Biblioteca del Pavelló de la República¹⁵, fue donado a la Universitat de Barcelona en 2016 por la viuda de Abellán, Constance Kuijpers, y ocupa 4, 60 metros lineales del espacio total. Agrupa toda la documentación generada durante la carrera profesional del investigador a la que tuve la afortunada posibilidad de acceder por primera vez desde su donación. Cronológicamente, el fondo comprende el periodo 1964-2006 y consta de seis sub-series: 1) Textos diversos de Manuel L. Abellán, 2) Textos diversos de diferentes autores, 3) Censura. Expedientes del Ministerio de Información y Turismo (que han afectado a autores como A. Sastre, F. Candel, J. Cortázar, C. Barral o D. Medio), 4) Censura. Dossiers elaborados por Manuel L. Abellán, 5) Tesis, tesinas y trabajos de curso dirigidos por Manuel L. Abellán, 6) Documentos personales de Manuel L. Abellán.¹⁶

Manuel Abellán se especializó en el estudio de la censura franquista y en 1976 pudo acceder al *Archivo del Ministerio de Información y Turismo* donde consultó más de

¹³ A. FERNÁNDEZ SANTOS, “El misterio de *Gilda* y su oscura trastienda”, *El País*, 5 de abril de 1984, <https://elapais.com/diario/1984/04/05/radiotv/449964001_850215.html>, s.p., (consultado el 23 de noviembre de 2018).

¹⁴ M. LÓPEZ ABELLÁN, *op. cit.*, p. 5.

¹⁵ Av. Cardenal Vidal i Barraquer, 34-36, 08035 Barcelona, <http://www.bib.ub.edu/biblioteques/pavello-republica/>, <http://blocpavellorepublica.ub.edu/>.

¹⁶ O. GIRALT I ESTEVE, *Inventari del Fons FP: Subsèrie Manuel L. Abellán*, CRAI Biblioteca del Pavelló de la República de la Universitat de Barcelona, 2016, p. 3.

70.000 expedientes relacionados con la censura y fotocopió una buena cantidad, de aquí su famosa frase: “He bajado a los sótanos de la censura y lo he fotocopiado todo”.¹⁷ En 1977 los expedientes fueron trasladados al *Archivo de la Administración General* de Alcalá de Henares y cuando Abellán volvió a consultarlos, descubrió que la mayoría habían sido destruidos, de ahí que su batalla por descubrir los secretos del fenómeno censorio se hiciera más intensa. Fruto de sus trabajos de investigación, en 1980 publicó *Censura y Creación literaria en España (1939-1976)*, que, junto a otras obras fundamentales para conocer la historia de la represión cultural llevada a cabo por los órganos administrativos franquistas, han constituido la base y el punto de referencia del presente trabajo, sobre todo cara al objetivo que se pretende, es decir el de transmitir el valor de la democracia y de la libertad de expresión, sin ningún tipo de censura.

El hilo conductor, que entrama el ensayo y con el que se ha procedido a construir y a finalizar la parte más analítica e interpretativa de acercamiento a la labor de la censura en los tres campos de literatura, teatro y cine, se fundamenta en el conflicto entre el poder del Estado, representado por el *Ministerio de Información y Turismo*, y la creatividad de los autores. Además de enseñar esta constante lucha entre poder e impotencia, el trabajo constituye un esfuerzo dirigido a conocer las razones de la amnesia colectiva que fue causada por las manipulaciones censorias, en un intento de valorar y de reivindicar la memoria de los escritores, y en general de los artistas, que luchaban por la libertad, la democracia y la expresión de sus ideas o sentimientos. Actualmente, en España está volviendo a surgir un movimiento de recuperación de la memoria histórica, que ve “la resistencia por parte de la derecha política y mediática a reabrir las heridas del pasado y romper ese acuerdo entre españoles que supuso la Transición”.¹⁸ Es por eso por lo que se buscará dignificar *el derecho a saber* para que un freno y un ocultamiento parecido de valores culturales, políticos y sociales y el desconocimiento que produjeron las fuerzas conservadoras, durante la dictadura y durante la democracia, no vuelva a ocurrir nunca más. Cabe precisar que me centraré sobre todo en el funcionamiento de los engranajes de la censura a nivel del Estado; sin embargo, no hay que olvidar de la existencia de la batalla cultural actuada por el otro gran organismo de

¹⁷ *Ibid.*, p. 1.

¹⁸ F. ESPINOSA MESTRE, *Callar al mensajero: La represión franquista entre la libertad de información y el derecho al honor*, Barcelona, Ediciones Península, 2009, p. 15.

monopolio de los valores simbólicos y semióticos, juzgados contrarios a los únicamente admisibles: la Iglesia. La profundización que he llevado a cabo se ha visto en un principio obstaculizada por el poder chocante que sigue teniendo la religión sobre el acceso público a la consultación de documentos, posteriores a 1910, que abarcan el tema de la dictadura y de la censura eclesiástica. Al acudir al Archivo diocesano de la ciudad de Barcelona me fue, de hecho, negada cualquier posibilidad de investigación sobre el tema. A pesar de que la institución censoria acabó oficialmente en 1975, con la muerte de Franco y el hundimiento de su arraigado régimen político, las huellas de este fenómeno siguen vigentes, aún hoy en día, y no dejan de producir una obstrucción al acceso al conocimiento del pasado, de lo que fueron la República española, la Guerra Civil y la dictadura que las siguió, prefiriendo el ocultamiento, el olvido, y en unos casos, el desprecio hacia las víctimas del franquismo y de la práctica censoria.

Finalmente, se hará hincapié en el hecho de que, como sugiere el escritor H. Neuschäfer, el control duro de la censura supuso, a fin de cuentas, un auténtico fallo ya que “el intento de detener el cambio mental que en parte ya se estaba produciendo durante la Segunda República [...], en lugar de impedir el adiós a la «España eterna», lo provocó”.¹⁹

¹⁹ H. JORG NEUSHÄFER, *op. cit.*, pp. 11-12.

1. El marco teórico-histórico: el aparato de la censura en España durante *Los años del miedo* (1939-1975)

1.1 El sistema de censura: organización e institucionalización

Así encabeza M. Abellán su mayor obra de estudio y de recogida de datos sobre la práctica censoria:

Desde los albores del franquismo, ya en su etapa bélica, [...] la censura, robustecida y potenciada por toda la gama de actividades y funciones que fueron vertebrándose en ella, fue concebida como tarea encaminada a establecer la primacía de la *verdad* y difundir la doctrina general del Movimiento.²⁰

Todo tipo de organización del aparato estaba, por tanto, sometido al principio de edificación del imperio de la verdad y de expansión de la gran obra de reconstrucción nacional que el Nuevo Estado había emprendido. Sería muy sugestivo tomar como punto de partida una metáfora para describir las medidas y los medios de los que el régimen se ha valido para la organización estructural de la máquina que debía funcionar tanto como el núcleo de fortalecimiento del poder de Franco como una forma de control e inhibición de las ideas contracorrientes expresadas por los autores. La ventana, que siempre ha sido cargada de un fuerte simbolismo en el arte y en la literatura, puede ser muy útil a la hora de visualizar más concretamente, primero, el deseo de expresarse de los escritores y, segundo, la acción de estorbo al ingenio que la función de los censores acarrea. Metafóricamente representa, de hecho, un símbolo de apertura hacia el exterior, una mirada de esperanza al futuro, una fuente de inspiración o un punto de partida para huir de la asfixia que rodea al artista. Lo que hace la censura, en cambio, es cerrar esta ventana, tapando ensueños e imaginación y ocultando la vista al mundo, a los valores inconcebibles o a las ideas anticonformistas. Desde un punto de vista fisiológico, podemos relacionar la ventana al sentido de la vista e imaginarla como un cristal, la córnea, que media entre ideal y realidad y que indica un espacio límite, de comunicación entre el *dentro* (la conciencia, la *verdad* del escritor) y el *fuera* (la sociedad, las acciones políticas). Debido a sus prohibiciones y restricciones, la censura, en lugar de permitir una visión amplia, nítida y a 360 grados de la realidad

²⁰ M. LÓPEZ ABELLÁN, *op. cit.*, p. 15.

que se presenta como enredada, devuelve un mundo ideal borroso, edificado en unos simples valores básicos que rigen todo el sistema. El auténtico debate que proporciona la acción de la censura gira en torno a la libertad del individuo enfrentado a las imposiciones sociales y políticas que le obligan a verbalizar de una forma sutil lo que hay que callar para poder hallar una vía de existencia, de evasión y de supervivencia a los convencionalismos de un sistema que dicta estrictamente las formas de comportamiento. La oposición entre ideal y realidad nos conduce inevitablemente a unos de los poetas más expresivos de la literatura española del siglo XX, Federico García Lorca, que empleaba este contraste como el hilo conductor de sus obras, sobre todo las teatrales. Si observamos el conjunto de su trayectoria dramática, vislumbramos que la presión de la opinión es el principio fatal básico de su mundo. “El miedo a la opinión convierte a la casa de Bernarda Alba en una mezcla de cárcel y psiquiátrico [...]; es la opinión la que convierte a Doña Rosita [...] en el símbolo por antonomasia del «segundo sexo» a la española”²¹ y también “Es la opinión la que impulsa a Yerma a vivenciar la carencia de hijos como una mancha y la esterilidad como una maldición [...]”.²² Las protagonistas de las tragedias de Lorca son mayoritariamente mujeres que luchan y sufren entre el anhelo de satisfacer sus necesidades políticas, familiares o sexuales y las normas impuestas por la opinión pública, el qué dirán, que velan sobre la sociedad para que nadie pueda librarse de su aplicación. El poeta granadino, que compartía el sufrimiento de las mujeres por su condición reprimida de homosexual y por el deseo de despojarse de las ataduras impuestas, parece concebir sus obras “como acusaciones contra el mecanismo de esa opinión, contra la inercia de la opinión pública, contra la mentalidad inalterable de la España eterna”.²³ Así pues, el miedo al qué dirán se convierte en una instancia censora que vigila atentamente para que se silencie todo lo que atente contra la moral tradicional. Asimismo, los protagonistas trágicos lorquianos se dividen en dos grupos: los rebeldes y los sumisos. Los primeros son los que se convierten en héroes en el momento en el que deciden romper las prohibiciones, desenmascarando los engaños hipócritas de la censura y revelando, al final, aunque tengan que morir, la verdad de su *realidad*. Los otros son sobre todo los personajes femeninos que, al estar más preocupados

²¹ H. JORG NEUSHÄFER, *op. cit.*, p. 34.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibid.*, p. 35.

por la opinión ajena, en lugar de expresar su libertad, prefieren callarse y practicar una forma de *autocensura*, lo que podemos vislumbrar en el emblemático suicidio de Adela, la hija menor, en *La casa de Bernarda Alba* que antes de morir grita: “Todo el pueblo contra mí”.²⁴ Esta obra de 1936 ha sido definida por Rolf Michaelis la “tragedia del silencio”²⁵, ya que lo que parece imperante es la ley del silencio subrayada tanto por la primera palabra que Bernarda pronuncia, (“silencio”²⁶), una serie de alusiones a lo largo del texto (“Aquí no pasa nada. [...] Y si pasara algún día, estate segura que no traspasaría las paredes”;²⁷ “¿Tú ves este silencio? Pues hay una tormenta en cada cuarto”;²⁸ “¡Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen! ¡A callar he dicho!”²⁹) y la exclamación con la que se cierra la obra (“¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!”³⁰). Bernarda Alba establece, por tanto, dentro del ámbito de sus competencias domésticas, lo que el estado franquista implantará en todo el país: el control oficial de la comunicación, el régimen de la censura.³¹ Así pues, el mundo machacado por la prohibición de una manifestación libre de la opinión, vehiculado por la ficción poética, parece ser un reflejo del clima de la realidad española entre 1939 y 1975. Por ende, como sugiere H. J. Neushäfer, “la situación de la pequeña casa simboliza la situación paralela de otra casa más grande, es decir la colectividad, el Estado”.³² Aún más fuertes son las referencias al pueblo, a los ojos detrás de las cortinas, de las ventanas, que espían escrupulosamente, como los censores franquistas, los acontecimientos en el hogar que Bernarda ha, simbólicamente, intentado tapiar con ladrillos para que ni el viento de la calle pudiese entrar. En el primer acto una de las cinco hijas, Magdalena, comenta: “Aquella era una época más alegre. Una boda duraba diez días y no se usaban las malas lenguas. Hoy hay más finura. Las novias se ponen velo blanco, como en las poblaciones, y se bebe vino de botella, pero nos pudrimos por el qué dirán”.³³ Lo que más inquieta a Bernarda es el escándalo que se está montando en su casa, la tormenta anunciada por la criada Poncia que está a punto de estallar y

²⁴ F. GARCÍA LORCA, *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2005, p. 272.

²⁵ R. MICHAELIS, *Federico García Lorca*, Velbert, Friedrich, 1969, p. 146.

²⁶ F. GARCÍA LORCA, *op. cit.*, p. 148.

²⁷ *Ibid.*, p. 230.

²⁸ *Ibid.*, p. 260.

²⁹ *Ibid.*, p. 280.

³⁰ *Ibidem.*

³¹ H. JORG NEUSHÄFER, *op. cit.*, p. 41.

³² *Ibid.*, p. 42.

³³ *Ibid.*, p. 172.

“las vecinas con el oído pegado a los tabiques”³⁴ o “el gran gentío [...] y todos los vecinos en sus puertas”.³⁵ La voz de Bernarda parece aludir, además, a la del dictador Franco a la hora de detectar quién no seguía las reglas establecidas: “Y sabré enterarme. Si las gentes del pueblo quieren levantar falsos testimonios, se encontrarán con mi pedernal”.³⁶ Finalmente, de las palabras de Poncia podríamos inferir que la labor de los censores era mucho más que simplemente objetiva: “En el pueblo hay gentes que leen también de lejos los pensamientos escondidos”.³⁷

Ahora bien, cabe alejarse de la vertiente más literaria y metafórica y ver con más detenimiento el funcionamiento, la organización, los ejércitos del aparato, los temas tabúes y los ámbitos afectados por la censura que estuvo oficialmente en vigor desde 1939 hasta 1975. Con la toma del poder por el franquismo, las puertas se cierran, las ventanas se tapan y en la nación empieza a velar el silencio. Todo el mundo tiene, de hecho, la obligación de someterse a la única voluntad o *verdad* del régimen, cuyo dogma consta de tres elementos: Dios, patria y familia. Por tanto, el cometido vital del Caudillo consiste en defender y amparar la integridad y la pureza de esta trinidad, a cualquier precio:

«Pacificaré España [...]. Salvaré España de los comunistas que siguen una causa materialista y la pacificaré [...]. Nosotros seguimos un ideal. Esto es una lucha entre España y los rojos. [...] O ganamos o España se hunde. [...] Seguiremos adelante a cualquier precio. Nosotros luchamos por España. Ellos luchan contra España. Seguiremos cueste lo que cueste». «Tendrá que fusilar a media España», Franco negó con la cabeza, sonrió y luego, mirándome fijamente, dijo: «He dicho cueste lo que cueste».³⁸

Contra el error del liberalismo, el pluralismo de partidos, la libertad de opinión, la diversidad de región y lenguas, la representación sindical, la tolerancia religiosa y el divorcio³⁹, Franco se siente moralmente obligado a imponer su verdad; es por eso por lo que todas las relaciones ideológicas, intelectuales o comunicativas de los miembros del Estado deben ser sometidas a un rígido control. Así pues, ya a partir de 1936, antes de la derrota definitiva de los republicanos, el

³⁴ *Ibid.*, p. 220.

³⁵ *Ibid.*, p. 236.

³⁶ *Ibid.*, p. 235.

³⁷ *Ibid.*, p. 230.

³⁸ J. ALLEN, “Jay Allen entrevista a Francisco Franco en julio de 1936”, *Letras Libres*, 18 de julio de 2016, <<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/jay-allen-entrevista-francisco-franco-en-julio-1936>>, s.p., (consultado el 28 de noviembre de 2018).

³⁹ H. JORG NEUSHÄFER, *op. cit.*, p. 46.

dictador legitima el aparato de la censura con el objetivo de contener las desviaciones liberales y de robustecer la vertiente centralista. De allí, las primeras leyes de prensa y los primeros aparatos burocráticos que tratan de modificar la función de la prensa y de los medios de comunicación que debían, de ahora en adelante, convertirse en instrumentos de propaganda del franquismo. Carmen Martín Gaité, en una de sus obras que aborda las dificultades de los ciudadanos debido al yugo abrumador de la moral impuesta, *Usos amorosos de la postguerra*, incluye una cita relacionada con la resignación y la sumisión por parte de los periódicos, haciendo referencia, una vez más, al *silencio*: “La obediencia, el cuidado de no murmurar, de no concedernos la licencia de apostillar [...]. La fórmula es esta: el silencio entusiasta”.⁴⁰ H. J. Neushäfer argumenta que el Estado y la Iglesia, como en tiempos de la Inquisición, se alían para coordinar las instancias de la censura y poner en práctica las medidas de control. Del mismo modo que la Inquisición en el siglo XVI luchó por defenderse contra la Reforma Protestante que abogaba por la libertad intelectual, el Estado franquista quiere reprimir las herejías extranjeras, en particular, la ideología marxista de la Unión Soviética.⁴¹ La censura, caracterizada por un origen eclesiástico, no solo quiere mantener puro e intacto el dogma religioso, sino que también funciona como una acción previa a la armonía y al bienestar común. De ahí que, para respaldar la libertad que se estaba a punto de ganar, en 1938 fuera promulgada la Ley de Prensa y en 1941 fuera creada la Vicesecretaría de Educación Popular. Al principio, de 1929 a 1941, la censura dependía del Ministerio del Interior, después, de 1942 a 1945 de la Vicesecretaría de Educación Popular de la Falange; de 1946 a 1951 del Ministerio de Educación y, por último, desde 1951 se adscribió al Ministerio de Información y Turismo (MIT) que se convertirá en el principal órgano ejerciente de la propaganda y de la censura. Todo lo que estaba destinado a publicarse o llegar a las masas, debía, por lo tanto, ser analizado y recibir el consentimiento censorio. Además, los medios de comunicación, sobre todo los que más influencia tenían sobre la opinión pública, como el cine, estaban sujetos a una doble censura: primero, una consulta previa para el manuscrito de un libro, el guion de una película o incluso los borradores de algún artículo periodístico o de una canción y segundo, una post-censura para dar el visto

⁴⁰ C. MARTÍN GAITE, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1987, p. 17.

⁴¹ H. JORG NEUSHÄFER, *op. cit.*, p. 47.

bueno (o menos) al producto acabado. La consulta previa, que en 1966 con la llegada del ministro Manuel Fraga Iribarne como director del MIT, pasaría a ser voluntaria, “tenía como misión influir en el proceso mismo de creación”⁴², asustando a los autores o condenándoles, veladamente, a la autocensura o a desarrollar una forma particular de pensar y escribir, para evitar cambios, supresiones o prohibiciones de sus obras.

La Ley de Prensa, vinculada al Código Militar, ya en el preámbulo del Boletín Oficial del Estado en el que fue publicada el 24 de abril de 1938, anuncia la necesidad de someter a revisión, cuanto más pronto, ‘el cuarto poder’, la Prensa. Se trataba, de hecho, de un órgano que ya no podía quedar al margen porque tenía la función esencial de transmitir al Estado las voces de la Nación y de comunicarle a esta los órdenes del ‘primer poder’. Siendo decisiva, tanto en la formación de la cultura popular como en la creación de la conciencia colectiva, la prensa debía retomar su fuerza, quedando, de todas formas, vinculada al servicio permanente del Estado. Asimismo, se produce un cambio en la definición de su concepto: ya no se trata de una actividad de fácil mercado, de noticia y de fama, amenazada por el libertinaje democrático, sino de un noble campo de batalla basado exclusivamente en la verdad y en la responsabilidad. También el papel del periodista se ensalza: de hombre olvidado y mísero a digno trabajador al servicio de España.⁴³ Una ley que recuerda mucho las medidas de propaganda de la Italia fascista de Mussolini y de la Alemania nazi de Goebbels y que quiere castigar quienes, directamente o indirectamente, “mermen el prestigio de la Nación o del Régimen, entorpezcan la labor de Gobierno en el Nuevo Estado o siembren ideas perniciosas entre los intelectuales débiles”⁴⁴.

Después de la victoria de 1939, queda claro que esta medida urgente de reforma no representaba más que unos primeros pasos que legitimaban la censura y que continuarían, firmes y decididos, hasta convertirse en una verdadera norma. Los años cuarenta se caracterizaron por una intransigente rigidez que se extendió por todos los ámbitos culturales: cada abuso, desviación, falta de obediencia o

⁴² H. JORG NEUSHÄFER, *op. cit.*, p. 49.

⁴³ “Ley de Prensa”, BOE, n. 550, 24 de abril de 1938, <<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1938/550/A06938-06940.pdf>>, p. 6938, (consultado el 29 de noviembre de 2018).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 6939.

resistencia pasiva, se castigarían sin más. Sin embargo, cabe destacar dos excepciones. La primera tiene lugar en la década de los cuarenta y corresponde con la publicación de *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela que logra romper el silencio, a través de las memorias de un pobre campesino extremeño, probablemente facilitado por la vinculación del autor con la falange y por el uso de unos expedientes literarios que lo distancian de la obra misma. En segundo lugar, con la orden de 23 de marzo de 1946 parece producirse otro pequeño estadio de suavización; con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, según afirma el ministro de Educación, José Ibáñez Martín, la censura ha contribuido a alejar España del conflicto y a mantener la paz y la neutralidad declaradas gracias a “la serenidad de los comentarios y a la objetividad informativa”⁴⁵ de la prensa. Por un lado, se añaden más razones para el mantenimiento de la censura, pero, por otro, a confirmación del carácter paternalista del régimen, Ibáñez Martín expone, como un buen padre, que “ha llegado el momento de iniciar una serie de medidas [para] permitir mayor amplitud de movimientos a los periódicos y que sirvan, al mismo tiempo, de indispensable experiencia previa para disposiciones ulteriores”.⁴⁶ Mayor libertad que no implica, claramente, que se pueda utilizar contra “la unidad de la Patria y su seguridad exterior e interior, las instituciones fundamentales del Estado español y las personas que las encarnan, los derechos que proclama el Fuero de los españoles, los principios del dogma y la moral católica y las personas e instituciones eclesiásticas”.⁴⁷ Lejos de despojarse de su función, la censura fija como puntos fundamentales de su esencia la intangibilidad de jefes e instituciones y la defensa del orden. Asimismo, se hacen patentes los dos pilares de su labor: la universalidad y la arbitrariedad. El aparato censorio funcionaba tanto como un padre omnisciente y omnipresente que no permitía que nada se difundiera sin su consentimiento, fuera eso un libro, una película o una obra dramática, lo que se profundizará en los apartados sucesivos, como una práctica cada vez más arbitraria. Era lo mismo si quien desempeñaba el papel de revisor era el poder central o una de sus

⁴⁵ “Orden de 23 de marzo de 1946 referente a la censura de Prensa”, BOE, n. 85, 26 de marzo de 1946, <<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1938/550/A06938-06940.pdf>>, p. 2342, (consultado el 30 de noviembre de 2018).

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

delegaciones; por eso, no faltaban casos en los que un artículo o un folleto, que se veía prohibido por el censor local, recibía el visto bueno de la censura centralizada.

La evolución de la censura se caracterizó más por contradicciones que por un desarrollo coherente y constante. Los años cincuenta fueron, de hecho, mucho más abiertos, en comparación con la década de los cuarenta, en gran medida, gracias tanto al fin del aislamiento internacional como al acercamiento a las democracias occidentales, como los Estados Unidos. Hasta 1951, era el Servicio de Inspección de Libros que se ocupaba de la censura de las obras, valiéndose todavía de la Ley de Prensa de 1938. Este organismo, subordinado al Servicio de Prensa y Propaganda, que estaba adscrito al Ministerio del Interior, desaparece y deja su labor al Ministerio de Información y Turismo (MIT), acaudillado por Gabriel Arias-Salgado de 1951 a 1962.⁴⁸ A lo largo de estos años, tuvo lugar una primera tecnocratización del régimen que ve el cometido de importantes economistas próximos al Opus Dei. La derrota del Eje señaló el fracaso del modelo totalitario del régimen franquista y fue en ese momento cuando la Iglesia Católica se revalorizó como una opción legitimadora de apoyo a la Falange. El nuevo ministro del MIT, Arias-Salgado, efectivamente, intentó compaginar la organización de la censura con un fuerte énfasis en la religión como garantía de valores y principios eternos para contrarrestar las influencias derivadas del contacto internacional. Bautizó su política informativo-cultural con el nombre de “Teología de la Información” que él mismo describe: “Cada año hago un discurso en la Asamblea de la Prensa. [...] Parto de Santo Tomás, que dejó sentado para siempre que la libertad es la opción entre los bienes posibles, pero excluido siempre el mal”.⁴⁹ M. Abellán se refiere a esta etapa como “un momento de rigidez total en materia de censura, de un sabor integrista fuera de lo común y sobradamente conocido”⁵⁰ como no se veía desde los tiempos de la reacción antiilustrada del siglo XVIII. Con la elaboración de su filosofía censoria, Arias-Salgado consigue un periodo de ausencia total de conflictos con pocas prohibiciones o insignificantes modificaciones a las obras presentadas, gracias a su política carente de ambigüedades. Cabe destacar otros dos momentos excepcionales de ruptura en los que se alcanzó callar los dictámenes censorios: en 1949 con el estreno de la obra teatral *Historia de una*

⁴⁸ G. CISQUELLA, J. L. ERUITI, J. A. SOROLLA, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ M. LÓPEZ ABELLÁN, *op. cit.*, p. 151.

escalera de Antonio Buero Vallejo y en 1952 con la llegada al cine de la película *Bienvenido Mr. Marshall* de Luis García Berlanga. Estas primeras pequeñas persianas, que se levantan oponiéndose al rigor y a la vigilancia establecidas, registran el comienzo de la emancipación literaria que a partir de los años cincuenta se hace incontenible, lo que prueba los fallos de los tentativos de represión intelectual y de extirpación del espíritu crítico por parte de la censura.

La muerte imprevista de Arias-Salgado, el 10 de julio de 1962, lleva a Manuel Fraga Ibarne a sustituirlo en el MIT, abriendo una etapa de “apertura vigilada”⁵¹ muy tumultuosa, debido al desfase contradictorio del compromiso entre el neoliberalismo económico, tras el Plan de Estabilización de 1959 que debía apuntar a superar el modelo autárquico franquista, y el integrismo proteccionista impuesto en los ámbitos culturales a defensa de las mentes de los ciudadanos. Fraga, en un intento de compaginar el control ideológico a los nuevos patrones económicos, presenta en las Cortes, el 18 de marzo de 1966, la Ley de Prensa e Imprenta que, sin embargo, a pesar de la novedad que supondría y la expectativa que causó, ni cuajó romper la contradicción ni normalizar la libertad de expresión. Fraga, entre 1962 y 1969, fue encomendado de:

Despertar las conciencias aletargadas durante los largos años de oscurantismo dirigista, mitigar los temores que hasta entonces infundían fantasmas como el liberalismo o el marxismo teórico, enseñar Europa a los españoles y ofrecer, de paso, a Europa y al mundo la imagen de una España que empezaba a quitarse el manto de la leyenda negra.⁵²

La Ley de Prensa de 1966 funcionó como una regulación normativa de la censura que había empezado a aplicarse desde 1938; de todas formas, a pesar de las libertades que proclamaba, fue más un objeto de prestigio y una forma de entregar al mundo exterior una imagen sosegada del país que una real suavización de las disposiciones censorias. De hecho, no hay que olvidar que la censura estaba adscrita al MIT, lo que confirma que los intereses de la propaganda y del turismo eran dos caras de la misma moneda y que el deseo de minimizar la *verdad*, para construir una España mítica, y abrir las puertas a los flujos de inmigrantes iban a constituir un mismo proyecto nacional. A pesar de las declaraciones de Fraga: “He dado orden

⁵¹ *Ibid.*, p. 152.

⁵² G. CISQUELLA, J. L. ERUITI, J. A. SOROLLA, *op. cit.*, p. 26.

de que los lápices rojos los dejen en el fondo del cajón”⁵³, la censura no desaparece y a confirmación de su carácter intransigente, universal y duradero en el tiempo, resultan clave las palabras de Bernarda Alba, la madre despótica que simboliza la obstrucción intelectual censoria franquista: “No habrá nada. Nací para tener los ojos abiertos. Ahora vigilaré sin cerrarlos ya hasta que me muera”.⁵⁴ A frente del sustancial cambio en la vida nacional, de las grandes transformaciones de carácter técnico, de la considerable importancia de los medios de comunicación en la formación de la opinión pública y la urgente necesidad de proporcionar y encauzar a las conciencias las informaciones y las aspiraciones más correctas, la ley de 1966 postula tres tipos de libertad: de expresión, de Empresa y de designación de Director.⁵⁵ Fraga presentó su proyecto como “una libertad de prensa real y eficaz [...] que no tolerará el monopolio y [que supondrá] formas de control suficientes para cualquier clase de libertinaje”.⁵⁶ La novedad principal que supuso la nueva ley de 1966 fue la desaparición de la consulta obligatoria, como se afirma en el tercer artículo; sin embargo, esta medida se contradice en el artículo doce que, en cambio, obliga a depositar en el MIT unos ejemplares de la obra antes de la impresión y de la distribución, lo que significaba indirectamente imponer una forma más sutil de censura. Asimismo, la Administración ya no podía ejercer la censura previa sino que ahora los autores mismos se responsabilizaban de sus actos, sin saber nunca cuál era el límite entre la libertad consentida y el libertinaje punible. Frente a estas manipulaciones y conociendo en gran medida las fronteras que no podían traspasar, la consecuencia era que los escritores españoles se autocensuraban inconscientemente ya antes de crear sus obras. El MIT, además, seguía reservándose el derecho de suprimir lo que no gustara a los censores, a desaconsejar pasajes o a secuestrar libros; ni al editor, ni al impresor, ni al autor se les daba, por lo tanto, total libertad para el ejercicio de sus funciones y los tres podían ser igualmente encausados cuando se denunciaba un texto.⁵⁷ Teóricamente, tenía que ser una ley que abriese las puertas a la modernización, pero, en la práctica, sirvió

⁵³ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁴ F. GARCÍA LORCA, *op. cit.*, p. 236.

⁵⁵ “Ley 14/1966, de 18 de marzo de Prensa e Imprenta”, BOE, n. 67, 19 de marzo de 1966, <<https://www.boe.es/boe/dias/1966/03/19/pdfs/A03310-03315.pdf>> , p. 3310, (consultado el 30 de noviembre de 2018).

⁵⁶ G. CISQUELLA, J. L. ERUITI, J. A. SOROLLA, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 33.

como herramienta tanto para influir en el proceso de creación como para imposibilitar, veladamente, la libertad de expresión ya que había que evitar poner en peligro los fundamentos nacionales. La dirección más política profesada por Fraga, en contraposición a la etapa más integrista salpicada de valores morales y religiosos de Arias-Salgado, tenía como objetivo otorgar al MIT una doble función: primero, vigilar la información que llegaría a la sociedad, segundo, servir al poder como termómetro de la realidad del país. M. Abellán facilita una tabla de comparación entre las obras presentadas y autorizadas con supresiones o modificaciones antes y después de la Ley de Prensa⁵⁸:

<i>Abril del año</i>	<i>Total obras presentadas</i>	<i>Autorizadas con supresiones</i>	<i>%</i>	<i>Autorizadas con modificaciones</i>
1955	516	26	5,0	3
1956	583	57	9,7	—
1957	499	27	5,4	—
1958	461	36	7,8	—
1959	526	22	4,1	—
1960	632	43	6,8	4
1961	706	20	2,8	3
1962	570	47	8,2	2
1963	548	39	7,1	2
1964	711	35	4,9	3
1965	955	94	9,8	3

Ilustración A: Antes de la Ley de Prensa. Total obras presentadas a censura obligatoria durante los meses de abril de la década comprendida entre 1955 y 1965. Autorizadas con supresiones o modificaciones.

<i>Abril del año</i>	<i>Total obras presentadas</i>	<i>Autorizadas con supresiones</i>	<i>%</i>	<i>Autorizadas con modificaciones</i>
1966	698	43	6,1	—
1967	1006	116	11,5	—
1968	911	145	15,9	—
1969	839	103	12,2	—
1970	1241	147	11,8	—
1971	1205	104	8,6	—
1972	1280	120	9,3	—
1973	1155	84	7,2	—
1974	1238	52	4,2	—
1975	1446	21	1,4	—
1976	Ver Cuadro núm. 23			

Ilustración B: Después de la Ley de Prensa. Total obras presentadas durante los meses de abril de la década comprendida entre 1966 y 1976. Autorizadas con supresiones o modificaciones.

⁵⁸ M. LÓPEZ ABELLÁN, *op. cit.*, pp. 144-145.

Como se puede observar en la ficha, un 7 % de las obras presentadas a consulta obligatoria entre 1955 y 1965 fueron objeto de la lupa censoria y víctimas de sus tijeras. Si comparamos los porcentajes de las obras presentadas y modificadas por la censura en 1965 y 1966 resulta, a primera vista, chocante el descenso de las tachaduras con la entrada en vigor de la Ley Fraga. Sin embargo, hay que fijarse en que el número de los manuscritos presentados ha, a su vez, disminuido a un 26, 91 %, probablemente debido a la autocensura que los autores se habían acostumbrado a poner automáticamente en práctica antes de escribir y a la incertidumbre de las novedades que acarrearía la nueva Ley de Prensa que no les animaba a atreverse. Con todo, resulta aún más sorprendente el auge de las tachaduras entre 1967 y 1970 durante el mandato de Fraga (11, 5 %, 15, 9 %, 12, 2 %, 11, 8 % respectivamente), lo que subrayaría las incongruencias de la anunciada libertad de expresión. Cabe remarcar que la tendencia al descenso de las denegaciones entre 1966 y 1967, con respecto a la década anterior, coincide con un aumento del silencio administrativo que fue usado por la Administración como una medida intimidatoria. “La aplicación del silencio ha sido la forma de compromiso, que ha evitado a la censura tener que proceder a denuncias, denegaciones o secuestros. [...] Ha sido a la vez instrumento de un posible aperturismo y amenaza persistente de un peligro”.⁵⁹ El escritor, en estos casos, se veía dejado a su suerte y a todas las consecuencias que una obra que tropezaba con la *verdad única* pudiera implicar. Finalmente, a partir de 1974, al acercarse el fin de la dictadura y con la apertura de una etapa más controlada desde el punto de vista censorio, se nota una evidente bajada de las intervenciones de las tijeras que, en 1975, se hacen casi nulas, de todos modos, acompañadas simultáneamente por un alto porcentaje del empleo de los silencios administrativos.

Con la caída del régimen de Franco y la consolidación de la vía democrática, la censura desaparece oficialmente con el decreto-ley 24/1977 del 1 de abril firmado por el presidente del Gobierno, Adolfo Suárez, que decide suprimir los límites impuestos por la Administración a la libertad de expresión en los medios de comunicación, sobre todo con vistas a las elecciones del 15 de junio. Para respetar el derecho de los ciudadanos a la libre información, se aniquilan las facultades de supresión atribuidas a la Administración por la Ley de Prensa e Imprenta, a no ser

⁵⁹ M. LÓPEZ ABELLÁN, *op. cit.*, p. 157.

que se publiquen obras obscenas o pornográficas, que contengan conceptos contrarios a la Unidad de España, que atenten el honor de la Familia Real y de las Fuerzas Armadas o que cometan injurias o calumnias con su publicidad.⁶⁰ A pesar del proceso de transición política hacia la democracia y las medidas de reforma controlada y negociada, la desaparición de la censura de prensa, de cine y de teatro no desarraiga la herencia del franquismo ni en el ámbito político ni, sobre todo, en el cultural que se había tan acostumbrado a la homogeneización y a la represión impuestas. Es emblemático, en este sentido, el esquema de la génesis de la formación de los sueños que Freud propone: represión- relajamiento de la censura-transacción.⁶¹ El panorama histórico de las intervenciones censorias desde 1939 hasta 1975 empieza primero, con un estricto proceso de prohibiciones (la represión), que luego se ve salpicado por momentos más aperturistas marcados por las concesiones (el relajamiento), que acaba, finalmente, con una fase de compromisos, condensaciones o de rastros de su actuación (la transacción).

1. 2 El papel de los censores

A pesar de la normativa vigente, no existían unos criterios jurídicos claros y específicos sobre cómo juzgar y tachar una obra, sino que el proceso dependía más bien de unos prejuicios ideológicos y morales, del carácter o del estado de ánimo de los *lectores*, así como se les llamaba oficialmente a los censores. Además, tratar de individuar los verdaderos responsables de la labor censoria es un trabajo bastante engorroso; es verdad que existían unos ejecutores oficiales de la ley, es decir quienes ocupaban los más altos cargos del MIT, como Manuel Fraga Iribarne (1962-1969), Carlos Robles Piquer (1962-1967), Alfredo Sánchez Bella (1969-1973), José María Hernández-Sampelayo (1969-1975) o Ricardo de la Cierva (1973-1974) pero, al mismo tiempo, hay que atribuir una parte de responsabilidad de la tarea censoria tanto a un equipo de censores anónimos como a las presiones más indirectas ejercidas sobre los autores por otros organismos que afectaban la publicación de unas cuantas obras. El número de *lectores*, que estaban subordinados al jefe de Lectorado, al jefe de Ordenación Editorial, al subdirector general de

⁶⁰ “Real Decreto-Ley 24/1977, de 1 de abril, sobre libertad de expresión”, BOE, n. 87, <<https://www.boe.es/boe/dias/1977/04/12/pdfs/A07928-07929.pdf>>, pp. 7928-7929, (consultado el 1 de diciembre de 2018).

⁶¹ S. FREUD, *op. cit.*, p. 47.

Promoción Cultural y Ordenación Editorial, al director general de Cultura Popular y al subsecretario de Información que dependía, a su vez, del ministro de Información y Turismo, oscilaba siempre entre 25 y 30. Más de la mitad de ellos eran funcionarios oficiales del MIT, los demás podían ser externos y ocuparse de vez en cuando de la revisión de las obras o ser autoridades clericales, militares o ex combatientes de la División Azul.⁶² Si en un principio los censores eran sobre todo universitarios y académicos cercanos al régimen, con el paso del tiempo la máquina censoria se veía cada vez más encabezada por funcionarios no profesionales o con muy pocos conocimientos. Unos críticos argumentan que la censura abarcaba tres tipos de irresponsabilidad que los *lectores* personificaban a la hora de usar su lápiz rojo. Primero, se les puede acusar de una irresponsabilidad de tipo jurídico ya que los autores que se veían machacados por la censura no podían presentar ningún recurso contra el veredicto, si no era a través del MIT o del censor mismo que lo había sentenciado. Segundo, es destacable una irresponsabilidad moral dado que se hacía pasar una labor moral como algo destinado a amparar la sociedad de esos valores contrarios a la *verdad* única y dañinos para el bien común. Finalmente, se percibe una irresponsabilidad profesional, detectable en los componentes del organismo censorio que no disponían de los medios técnicos necesarios, sino que tomaban decisiones más sobre sospechas o intuiciones que sobre verdaderos fundamentos.⁶³ El carácter acientífico, asistemático, arbitrario e imprevisible con el que se llevaba a cabo el análisis de los productos antes de que llegaran al gran público subraya, a su vez, la subjetividad de todo el aparato censorio. Las obsesiones que movían al uso del lápiz rojo, que se articulaban típicamente como “atentado a las instituciones, pornografía, atentado a la moral y a las buenas costumbres”⁶⁴, revelaban indirectamente los fantasmas y las debilidades que el régimen quería ocultar. Habría que entender hasta qué punto el papel del censor era profesional y cuando, en cambio, sus sospechas o deducciones subjetivas se objetivaban en las tachaduras o en las modificaciones indicadas. La tarea a la que se dedicaba el inquisidor parecía ser aún más creativa que la del mismo autor a la hora de redactar su novela o de escribir el guion de su película. Si desconfiaba de un texto, “se olvidaba ya de las cuestiones ideológicas y de las opiniones generales

⁶² G. CISQUELLA, J. L. ERUITI, J. A. SOROLLA, *op. cit.*, pp.43-44.

⁶³ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 48.

[...] para ir en busca del detalle indirecto en el que creía adivinar cualquier doble intención. Por si acaso, la tachaba”.⁶⁵ El censor reunía más, por ende, las características de un *voyeur* lascivo que las de un funcionario objetivo e imparcial, que, además, no solo tachaba, receloso de la forma en la que se había construido una frase, de las matices que un verbo podía asumir o hasta de la posición dudosa de un adjetivo, sino que también sugería qué se debía escribir para que un texto pudiera publicarse. El miedo, como base del sistema dictatorial y como motor de la censura, a veces atemorizaba más al censor que al censurado mismo. De hecho, además de la falta de profesionalidad que llevaba al uso sistemático del lápiz rojo, el *lector* sufría una serie de presiones externas por parte de los sectores más ultraderechistas del régimen, por parte de la Iglesia o del Opus Dei, por parte de algunos mandos militares o de otros ministerios, sobre todo el de Justicia y el económico de Asuntos Exteriores. Se trataba de coacciones, influencias o intimidaciones que dependían de las coyunturas políticas y de los objetivos ideológicos del momento y que iban más allá del MIT mismo, que, en realidad, nunca gozó de una total autonomía con respecto a las otras estructuras de poder del Estado. El censor, presionado por todos los lados, sospechaba de casi todas las frases, y, para evitar la realización de las amenazas o las denuncias recibidas, modificaba y cortaba.

Nadie estaba a salvo de la censura, ni el mismo Franco, a quien en 1950 fue prohibida la publicación de una serie de reportajes que estaba publicando en *Arriba* sobre la masonería. Los *lectores* de lengua latina, sobre todo elementos pertenecientes a la Iglesia, eran más sensibles a las cuestiones morales, mientras que los *lectores* de lenguas germánicas, a menudo ex militares, eran más estrictos en lo concerniente a las cuestiones políticas. Frente a la obsesión del *lector* de maquillar y enmascarar la cara de una sociedad y de una dictadura que eran menos morales de lo que se quería enseñar, los escritores condenados y que, sin embargo, no querían renunciar a la difusión de sus productos, para conseguir flexibilizar al censor, le enviaban regalos o le intentaban convencer de la sensatez de sus intenciones durante largas horas de conversación.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 49.

La actuación de los censores funcionaba al igual que la actividad de elaboración de los sueños en la mente que interviene a posteriori sobre el contenido onírico ya formado y que Freud describe así:

El sueño recibe una especie de fachada, que, de todos modos, no cubre por completo el contenido, y sufre al mismo tiempo una primera interpretación provisional que es apoyada por intercalaciones y ligeras variantes. Esta elaboración del contenido del sueño deja subsistir todos sus enigmas y arbitrariedades y no proporciona más que una equivocada inteligencia de las ideas latentes, siendo necesario prescindir de esta tentativa de interpretación al emprender el análisis.⁶⁶

Metafóricamente, los dos pilares del régimen dictatorial, la censura y la propaganda, se pueden visualizar, respectivamente, como un ojo que espía y vigila y como una boca que intenta difundir hábilmente lo que considera más virtuoso y puro. Ocultar y enseñar, dos acciones complementarias y opuestas al mismo tiempo, que comparten la labor social de crear una fachada exterior mítica, de ilusionar y de dar esperanzas al pueblo, esclavizándolo mentalmente. Una vez más, el miedo es lo que sustentaría la relación entre censor (por lo tanto el poder) y censurado (por lo tanto la colectividad) y que empujaría todas las ruedas del engranaje de la máquina del Nuevo Estado a funcionar en la dirección de moldear las mentes y de vacunarlas contra el pensamiento racional y las ideas modernas que tanto asustaban al régimen y acarreado, por consiguiente, daños irreparables al conocimiento colectivo.

1.2.1 La censura de libros y revistas

Desde los albores del franquismo, la censura se dividió en tres sectores cuyas funciones, incluso bajo otras denominaciones, permanecerán intactas a lo largo de toda la dictadura: Sección de Censura de Libros, Departamento de Teatro y Cinematografía y Sección de Información y Censura. El primero de los tres compartimentos estaba encabezado por Juan Beneyto Pérez, especialista en los medios de comunicación, al que le rodeaba un largo listado de ilustres universitarios o escritores.⁶⁷

⁶⁶ S. FREUD, *op. cit.*, p. 37.

⁶⁷ M. LÓPEZ ABELLÁN, *op. cit.*, p. 22.

El esquema inquisitorio que se seguía en todos los informes emitidos por el Ministerio de Educación y, más adelante por el MIT, para censurar las obras destinadas a la publicación, era el siguiente:

- a. ¿El proyecto presentado ataca al dogma moral? ¿A las buenas costumbres? ¿Choca con la pureza?
- b. ¿Ofende la Iglesia, las instituciones religiosas o sus ministros?
- c. ¿Deshonra o insulta a las personas que colaboran (o colaboraron) con el régimen o sus principios políticos?

Es evidente que preguntas tan genéricas y vagas, cuyo orden de importancia varió con la Ley Fraga de 1966 (intercambio de *a* y *c*), ampliaban las posibilidades de una interpretación arbitraria y justificaban tachaduras o modificaciones muy subjetivas. La censura relacionada a los libros o a las revistas era menos estricta con respecto a la del teatro, del cine o de la prensa, ya que estos medios de comunicación o de entretenimiento ejercían un mayor impacto sobre la opinión pública que una poesía o una novela. En este respecto, Abellán proporciona una ficha que representa los datos de una encuesta dirigida a los escritores con el objetivo de descubrir la incidencia censoria por cada género entre 1955 y 1976.⁶⁸

Género	(A) Muy incidente		(B) Poco incidente		(C) Nada incidente		Total obras
		%		%		%	
Poesía	22	9,60	16	6,98	191	83,40	229
Novela	89	17,11	119	22,88	312	60,00	520
Teatro	19	25,00	13	17,10	44	57,89	76
Total	130	17,23	148	15,65	547	67,09	825

Las ilustraciones siguientes son documentos que el profesor M. Abellán fotocopió en 1976 en el archivo del MIT, como muestras de la aplicación del esquema inquisitorio y de la veleidad con la que los *lectores* realizaban los comentarios, calificaban las obras o suprimían páginas o frases enteras.

⁶⁸ M. LÓPEZ ABELLÁN, *op. cit.*, p. 83.

VICESECRETARIA DE EDUCACION POPULAR
DE
F.E.T y de las J.O.N.S.
Delegación Nacional de Propaganda
Sección Censura
Nº 2164-42

Habiendo solicitado la Editorial Biblioteca Nueva, Jsoé Ruiz Castillo, sita en Madrid, calle Almagro nº 38, la competente autorización, a esta Delegación Nacional de Propaganda, para publicar las obras completas de PIO BAROJA, esta Sección de Censura tiene el honor de elevarle el siguiente informe.

1º. En los diversos informes emitidos por los censores de turno, en cada caso, todos sin excepción han propuesto la prohibición de dichas obras.

2º. Que si bien ^{en} el Índice de los Libros Prohibidos por la Iglesia no figura expresamente el nombre del autor, no obstante el contenido calumnioso y difamador de sus obras quedan definidas como prohibidas en virtud del artículo 14 del Índice de la Sagrada Congregación del Santo Oficio.

3º. Que el juicio emitido por el P. Ladrón de Guevara califica así al autor por sus obras:

"Impío, clerófobo, deshonesto".

4º. Que sobre estas obras ha informado desfavorablemente el Negociado de Inspección y Sanciones a este tenor:

Las obras de Pío Baroja van contra la familia, la Iglesia y el Estado. Están en contraposición al espíritu y la letra de los Puntos Iniciales Iº, 7º y 25º de la Falange y al propio tiempo literatura disol-

Ilustración C: Informe del Ministerio de Educación que censura Las Obras Completas de Pio Baroja el 26 de junio de 1942. Biblioteca del Pavelló de la República de la Universitat de Barcelona, Fondo Manuel Abellán, subserie 4, caja 4 (4), número 1.

J-312-1939

Amor se escribe sin hache

Jardiel Poncela

El ambiente total de la obra sin ser grosero es de una inmoralidad continua, adobada con la gracia y el humor peculiar del autor. Esa novela podría reeditarse, en el momento actual, si el autor, con su inteligencia ya probada la adaptara al ambiente y vida española del momento presente. Podría quedar una novela de humor apreciable, aunque la empresa no es fácil y por ello debe hacerla el autor.
30 de Noviembre de 1939, Luis Andrés.

Nota
La obra fue suspendida.

81, 82, 83 tachadas.

Ilustración D: Informe del Ministerio de Educación sobre la suspensión de la novela Amor se escribe sin hache de Jardiel Poncela en 1939. Biblioteca del Pavelló de la República de la Universitat de Barcelona, Fondo Manuel Abellán, subserie 4, caja 4 (4), número 1.

318-45

Nada

Carmen Laforet

Destino

3.000 ej.

¿Ataca a la moral y al dogma? Sí.

¿Tiene valor documental o literario? No.

Razones circunstanciales que aconsejan una u otra decisión. No ve la morbosa de tipos bajos sin fin moral alguno.

Segundo Informe:

¿Ataca al dogma? No.

¿Ataca al Régimen? No.

¿Tiene valor literario? No.

Novela insulsa, sin estilo ni valor literario alguno. Se reduce a describir cómo pasó un año en Barcelona, en casa de sus tíos, una chica universitaria, sin peripecias de relieve. Creo que no hay inconveniente en su autorización.

Ilustración E: Ejemplo del esquema inquisitorio aplicado a la novela Nada de Carmen Laforet en 1945. Biblioteca del Pavelló de la República de la Universitat de Barcelona, Fondo Manuel Abellán, subserie 4, caja 4 (4), número 1.

La censura de los libros iba en paralelo al proyecto de depuración del lenguaje para robustecer el país con esencias nacionales. Primero, hay una serie de adjetivos o sustantivos que adquieren connotaciones negativas, como «rojo» que si se emplea para referirse al color debe sustituirse por «encarnado» o «colorado». Paradojamente, también el cuento infantil *Caperucita Roja* se cambia en *Caperucita Encarnada*. La palabra «obrero», en cambio, se considera salpicada por connotaciones izquierdistas y republicanas y, por eso, se sustituye por «productor»; de ahí que la Fiesta del Primero de Mayo en España se cristianizara en 1955 con el nombre de San José Artesano. Además, el diccionario se purga de los extranjerismos: “El coñac se rebautiza «aguardiente jerezano»; la ensaladilla rusa, se cambia en «ensaladilla imperial o nacional», el antiguo Cine Paris-Madrid de la Gran Vía también remplace el rótulo por el de Cine Imperial; a los hoteles que se llamaban Internacional se les suprime el «inter» y quedan en Nacional”.⁶⁹ La corrección de estos matices en el lenguaje, para que el idioma hablado fuera

⁶⁹ J. ESLAVA GALÁN, *Los años del miedo*, Barcelona, Editorial Planeta, 2009, p. 76.

disciplinado, bastante patriota y dignificara el valor del verbo cervantino, explica la rigurosa precisión con la que la censura suprimía palabras, frases, párrafos o alusiones que consideraba inadmisibles en las obras. Podemos volver a tomar como referencia un estudio de comparación de M. Abellán entre un texto original y el texto modificado por los *lectores*, con el objetivo de marcar las meticulosas transformaciones aplicadas para solucionar los problemas de lenguaje relacionados con la moral sexual⁷⁰:

Texto original	Texto modificado
-intimidades del sexo; -las mujeres son todas unas golfas; -mi primer amante; -porque la mentira es la única verdad del mundo; -yo me he acostado con ella; -como los labios de una cortesana. [...]	-intimidades del amor; -las mujeres son todas cualquier cosa; -mi primer marido; -porque mentir es lo propio de sinvergüenzas; -yo he estado complicado; -como los labios de Ninón de Lenclos. [...]

1.2.2 La censura teatral

En la década de los veinte del siglo XX, cuando la crisis del género se agudiza, el teatro en España intenta arrancar un camino de superación de la escena tradicional estancada y demasiado comercial. Sin embargo, la Falange no puede disponer, recién acabada la guerra, de una serie de honrados dramaturgos para convertir el teatro en un medio de cultura popular franquista, pero puede apoyar toda cuanta obra suponga un mejoramiento y una elevación de los valores únicos establecidos. Aun así, el Estado no podía conformarse con una simple labor de apoyo de dirección a la creación, sino que necesitaba coordinar esta función literaria con una función moral y política, lo que era posible solo a través de la censura. Según indica M. Abellán, los empresarios estaban en la obligación de presentar previamente ante la censura las piezas que querían añadir al repertorio de su compañía teatral. Las hojas sometidas al análisis inquisitorio, debían recibir, para conseguir una ocasión de estreno, el beneplácito de la Vicesecretaría de Educación

⁷⁰ M. LÓPEZ ABELLÁN, *op. cit.*, p. 21.

Popular.⁷¹ Además, un delegado se ocupaba de vigilar que, durante la representación de la pieza, no se hubiesen añadido frases, palabras o se les hubiera dado matices demasiado políticos, amorales o que chocaban con el dogma religioso y que no figuraban en el libreto presentado previamente. Paralelamente a las profundas grietas que la guerra abre y el arranque del funcionamiento de los aparatos controladores dictatoriales, tanto la prohibición como la necesidad aguzan el ingenio y, ya a partir de los años cuarenta, salen a la luz obras dramáticas que enaltecen el arte y la sensibilidad españolas. Sin embargo, los autores tienen que moverse por túneles, excavar recorridos subterráneos para poder llegar de alguna forma a transmitir un mensaje a sus espectadores, sobre todo en el caso del teatro que al guion escrito le añade, además, una multiplicidad de lenguajes, como el musical, el de la iluminación o el kinésico que caracterizan la puesta en escena. En este respecto, el escritor B. Poncel apunta al florecer de unas habilidades creativas y comunicativas estimuladas por la censura y a la relación de complicidad que se establecía entre un autor y su público:

También la censura me ha hecho crear, supongo como a todo el mundo, un lenguaje determinado, un lenguaje de alusiones, de ilusiones, un lenguaje en espiral, que el lector que también está acostumbrado a leer en este lenguaje ya ha entendido lo que tú le decías, porque la censura no es solamente un hecho represivo, sino que [...] crea a la vez un lenguaje y este puede ser hasta cierto punto tan diáfano como si dijeras las cosas directamente.⁷²

Unos años después del estreno de Buero Vallejo, una de las primeras obras teatrales que consiguió abrirse paso en el medio de la confusión, de la generalidad y de la subjetividad de las normas censorias vigentes, fue *La Mordaza* de A. Sastre de 1954. Se trata de una obra que recuerda en larga medida a las tragedias de Lorca por la dramatización del silencio y del freno impuesto a la comunicación, si bien en un sentido más político que social con respecto a la trayectoria dramática del escritor granadino. Son reveladoras las palabras del mismo Sastre a la hora de describir las circunstancias bajo las que se veía obligado a componer su obra:

⁷¹ M. LÓPEZ ABELLÁN, *op. cit.*, p. 31.

⁷² A. BENEYTO, *Censura y política en los escritores españoles*, Madrid, Editorial Euros, 1975, p. 99.

Escribí *La Mordaza* en un momento en que todo lo que había escrito hasta entonces estaba prohibido [...]. Traté de hacer una protesta cauta : un drama de apariencia rural y de mensaje subterráneo. Traté de decir «vivimos amordazados. No somos felices. Este silencio nos agobia. Todo esto puede apuntar a un futuro sangriento».⁷³

Un silencio que se apreciaba no solo a nivel del texto dramático, que se veía despojado de acotaciones o de escenas completas, sino que también a nivel de la representación en escena donde los censores impusieron un código de decencia moral que afectaba el vestuario, como el largo de las faldas o la profundidad de los escotes de los personajes femeninos, la música, la iluminación o la escenografía. El objetivo, en la modificación de este espacio escénico, era el de dirigir tanto la mirada como la interpretación que los espectadores podían inferir hacia una determinada lectura, depurada de connotaciones políticas y adecuada al dogma nacional-católico. Eludiendo temas comprometientes, el teatro debía servir como mero entretenimiento, en pos de distraer al gran público de los grandes acontecimientos sociales y políticos que ocurrían lejos de la falsedad de las candilejas, de los convencionalismos en el escenario y del ambiente animado e ilusionado de las butacas. El público, en larga medida compuesto por la clase medio-burgués, con tal de olvidarse los problemas relativos a sus vidas o a sus negocios, se conformaba con asistir a la representación de los autores más comerciales, como J. Benavente, los Hermanos Quintero o P. Muñoz Seca, que la misma censura apreciaba por su afinidad con los vencedores. A pesar de las reformas introducidas por Fraga y encaminadas hacia un tímido aperturismo, unos autores tuvieron que seguir practicando la autocensura para conseguir un estreno de sus obras. Cabe destacar, en este respecto, el debate sobre el posibilismo entre A. Buero Vallejo y A. Sastre, en el que el primero defendía la necesidad de hacer “un teatro comprometido pero posible”⁷⁴, es decir, que pudiera ser autorizado, mientras que el segundo apoyaba la idea de que el autor debía escribir con absoluta libertad, despojándose de toda *mordaza*. Sastre, en un intento de criticar las estructuras teatrales de la época y sobre todo la censura, toma una posición radical de abierto enfrentamiento, emprendiendo un teatro que ha sido definido “deliberadamente imposible”.⁷⁵ Criticando de forma

⁷³ G. CISQUELLA, J. L. ERUITI, J. A. SOROLLA, *op. cit.*, p. 60.

⁷⁴ A. SASTRE, “Teatro imposible y pacto social”, *Primer Acto*, n. 14, mayo-junio 1960, pp. 1-2.

⁷⁵ *Ibidem*.

muy convencida la arbitrariedad de la labor censoria, su intento radica en el deseo de superar las fronteras de lo posible para revelar la verdad del funcionamiento opresor, en contraste con la posición conformista y de aceptación del sistema de escritores como Buero Vallejo o A. Paso. Sin embargo, el radicalismo de Sastre no pareció, a fin de cuentas, contribuir decididamente al derrumbamiento de la máquina censoria que seguía imponiendo las obras que ocasionaban menos posibilidad de crítica intelectual y que no dejaban ningún espacio a la subversión.

VICESECRETARIA DE EDUCACION POPULAR
DE
F.E.T. Y DE LAS J.O.N.S.
DELEGACION NACIONAL DE PROPAGANDA

OFICIO CIRCULAR NO. 11032

Para tu conocimiento y efectos a continuación te relaciono obras dictaminadas por el Departamento de Teatro en la semana comprendida en los días 18 al 23 del actual.

<u>NUM EXP</u>	<u>TITULO</u>	<u>AUTOR</u>	<u>RESOLUCION</u>
701-44	"DE LA TIERRA A LA LUNA"	Antonio A. Fdez.	AUTORIZADA
679-44	"EL PLACER DE SUFRIR"	A. Mtez. Olmedilla	AUTORIZADA
690-44	"VIVAN LOS FEOS"	J. Parra y A. Molina	AUTORIZADA Tach.
1103-44	"CATAPLUN" Revisión	Muñoz Seca	AUTORIZADA Tach.
621-44	"LA LOCURA DEL FUTBOL"	Manuel Reula	AUTORIZADA Tach.
564-44	"EL ORGULLO HUMILLADO"	Concha Blasco	AUTORIZADA Tach.
336-39	"EL ROSAL DE LAS TRES ROSAS"	Linares Rivas	AUTORIZADA Revisión
599-44	"EL CARTERO"	J. Perrín y Palacios	AUTORIZADA
2778-44	"EL TESTAMENTO" Revisión	Oscar de Gante	AUTORIZADA Tach.
714-44	"POBRECITO O LA LAMPARA MARAVILLOSA"	Fray C. de Jesús	AUTORIZADA
713-44	"RUBISOL MADRE SELVA O LOS OCHO ENANITOS"	Fray C. de Jesús	AUTORIZADA
712-44	"ISABEL DE HUNGRIA"	Fray C. de Jesús	AUTORIZADA
292-44	"UNA NOCHE EN VENECIA"	Eduardo Marquina	AUTORIZADA
1425-44	"LA SEÑORITA TORBELLINO"	Cambio de título por	
	"LA SEÑORITA CICLONA"	A. Martínez Olmedilla	AUTORIZADA
700-44	"NIEVES EN MAYO"	Jacinto Benavente	AUTORIZADA
676-44	"LA AZOTEA"	Hermanos Quintero	AUTORIZADA
708-44	"JUAN SIN MIEDO"	E. González	AUTORIZADA
707-44	"LA CUNA DEL MESIAS"	E. Sainz Noguera	AUTORIZADA
703-44	"CUANDO ADAN LE FALTA EVA"	Miguel Acosta	AUTORIZADA Tach.
1693-44	"ROSARIO LA CORTIJERA"	Dicenta y Paso	AUTORIZADA Revisión
684-44	"LO QUE EL VIENTO TRAJO"	Luis Mate	AUTORIZADA

Ilustración F: Informe de censura de obras teatrales perteneciente a los dossiers fotocopiados por M. Abellán. Biblioteca del Pavelló de la República de la Universitat de Barcelona, Fondo Manuel Abellán, subserie 4, caja 4 (4), número 2.

1.2.3 La censura cinematográfica

Las películas eran el objeto más amenazado y que más fue afectado por el celo censorio ya que se consideraban como la conexión más peligrosa y directa con las mentes de los ciudadanos por su lenguaje extraordinario. La Junta Superior de Censura Cinematográfica obligaba no solo a presentar el guion a consulta previa para controlar su contenido ideológico, sino que también sometía nuevamente el producto final a sus tijeras que el autor debía aceptar para evitar el fracaso a un paso del estreno. Entre las tareas de la Comisión Nacional de Cinematografía se hallaban la de conceder los permisos de rodaje, otorgar las licencias de exhibición y clasificar las películas por edades.⁷⁶ Cada obra debía ir acompañada por una hoja de censura tanto en las capitales como en las localidades de provincia para ser autorizadas; en muchos casos, para acelerar los trámites de este largo y meticuloso sistema de control, algunas casas distribuidoras falsificaban las hojas. La mayoría de las películas cortadas o modificadas eran extranjeras, dado que el cine español era tan conservador y tradicionalista como la sociedad que reflejaba. Sin lugar a dudas, el arma más potente de la que disponía la censura era el doblaje con el que se depuraba la versión española, incluso llegando a desfigurar por completo el texto original a costas de ocultar o castigar adulterios o acciones libertinas y pecaminosas. Toda película que fuera anterior a 1941 y que ya se había proyectado en las salas sin ningún problema debía ser inspeccionada por un delegado de censura que podía volver a autorizarla o poner su veto. Incluso las cintas que ya habían sido depuradas en sus países de origen, según las reglas del Código Hays que se llevaba aplicando en Hollywood desde 1934, volvían a ser analizadas escrupulosamente. Desde 1943 estaba prescrita también la proyección de NO-DO (Noticiero Documental Cinematográfico) antes del comienzo de la cinta y, como señala M. Abellán, abundaban en esta época los expedientes de multas contra los dueños de las salas que omitían dicho noticiero.⁷⁷ El NO-DO presentaba a Franco empeñado en unas tareas delicadas en su despacho del palacio de El Pardo, rodeado de carpetas y documentos; la voz en *off* del locutor anunciaba a los españoles que “El jefe del Estado español, Caudillo victorioso de nuestra guerra y de nuestra paz, reconstrucción y trabajo, se consagra a la tarea de regir y gobernar a nuestro

⁷⁶ M. LÓPEZ ABELLÁN, *op. cit.*, pp. 23-25.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 24.

pueblo”.⁷⁸ El NO-DO explicaba al público el duro y cotidiano compromiso de Franco por su patria y su lucha por el bienestar y la justicia social, fomentando el mito de la luz de su despacho que se quedaba encendida hasta tarde en la madrugada. A mitad de la proyección, cuando se le concedía tiempo al operador de cambiar el rollo, se debía entonar el *Cara al Sol* con el brazo levantado hacia arriba y, finalmente, los espectadores eran acompañados a la salida por la marcha militar *Los Voluntarios* emitida por los altavoces del cine.⁷⁹

“El cine es la calamidad más grande que ha caído sobre el mundo desde Adán acá. Más calamidad que el diluvio universal”⁸⁰ comentaba padre Ayala para manifestar su desfavor contra la inmoralidad destructora del cine. La Iglesia, a pesar de su batalla ferviente contra el cine, acaba fracasando por dos razones: primero, porque el mismo dictador desempeñó el papel de guionista de *Raza* y era un devoto cinéfilo, segundo, porque el régimen usaba el cine no solo como un instrumento de regeneración moral, sino también como medio de entretenimiento y de distracción utópica de la realidad, gracias sobre todo a las películas americanas y alemanas que se desarrollaban en un entorno de paz, riqueza y felicidad. Abundaban las películas clasificadas como sevillanos, es decir aquellas donde se cebaba el ambiente alegre y tradicional andaluz, las películas históricas o las artísticas que presumían de las virtudes de las que vibraba la raza española. El amor era un tema que se presentaba como un sentimiento muy distante, caracterizado más por retórica que por emociones verdaderas; el ojo censorio, en muchas ocasiones, se empeñaba tanto en modificar posibles escenas o alusiones de adulterios o divorcios que acababa dando lugar a fallos ridículos. Es emblemático, por ejemplo, el caso de la película *Mogambo* de John Ford de 1953 en la que la censura, para esconder una infidelidad, convierte, a través del doblaje, a la pareja protagonista de enamorados en dos hermanos, así pues transformando el adulterio en un incesto. A pesar de la fuerza decidida con la que la censura trabajaba, no se pudo evitar crear mitos sexuales o cánones de belleza en los que la muchedumbre, triste y hambrienta, proyectaba sus sueños e imaginaciones.

⁷⁸ J. ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 278.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ R. ABELLA, *La vida cotidiana en España durante el régimen de Franco*, Argos Vergara, Barcelona, 1985, p. 75.

1.2.4 La censura musical, de radio, de espectáculos y de prensa

Las canciones, en sus diferentes géneros, lo abarcaban todo. Representaban una crónica de la realidad sociológica del país, respondían a las quejas de los ciudadanos, ofreciendo una válvula de escape y de diversión y, debido al carácter caleidoscópico del estilo o de la métrica, en muchas ocasiones, consiguieron burlar a la censura. Junto al cine, la radio se convierte en la adicción cotidiana que la población necesita para olvidar la estrechez del presente y apaciguar las almas dolientes. El padre Venancio Marcos, predicador, director espiritual, líder de audiencia en la radio era, asimismo, el máximo representante de la censura eclesiástica. Aprovechando su posición y el éxito de sus consultas en la Radio Nacional, quería educar a la población, alejándola de las malas costumbres. Sin embargo, esto no bastaba: la maniobra de infiltración ideológica franquista en la música no pudo evitar que canciones o compositores muy celebres, ya antes de la victoria del '39, se borrarán de las mentes de los ciudadanos. Músicos y artistas como Manuel Quiroga, Daniel Montorio, Imperio Argentina, Lola Flores, Conchita Piquer o canciones como *Mi jaca*, *Ojos verdes*, *En tierra extraña* eran muy conocidos y apreciados por la gente.⁸¹ Como la prohibición de la censura y las amenazas de castigo infernal no eran suficientes para convencer de la importancia de la castidad y de la moralidad de costumbres, había que apelar a principios científicos para demostrar que “el hombre que se educa para ser continente ha recibido una perfecta educación sexual”.⁸² El padre Ramos estaba convencido de que la castidad podía aportar muchos beneficios, como fortalecer y hacer la memoria más pronta y tenaz, templar el carácter y acelerar el pensamiento. Por el contrario, la lujuria debilitaba el organismo y facilitaba la presentación de síntomas de enfermedades.⁸³ En este sentido, en 1944 se prohíbe una canción como *La machina* por fomentar un baile folclórico indecoroso, unos movimientos sensuales del cuerpo y por aludir a un acto sexual entre una pareja recién casada. Del mismo modo, se impide la circulación de *Cantando* de Pepe Alava por usar un lenguaje demasiado vulgar y prosaico, por atacar el dogma moral y por deshonar a

⁸¹ J. ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 294.

⁸² J. A. VALLEJO NÁJERA, *Antes que te cases*, Plus Ultra, Madrid, 1946, p. 140.

⁸³ M. MAZZEL, *Pureza y alegría: instrucciones a las señoritas*, Paulinas, Vizcaya, 1947, p. 50.

personalidades intangibles de la ilustre historia de España que se remonta al tiempo de la Conquista de América, como Isabel la Católica y Cristóbal Colon.

"LA MACHINA"

La machina es un baile de moda
que bailan allá en Río Janeiro
con las manos haciendo éstas cosas
y moviéndose así con el cuerpo.
En España lo mismo que en Cuba
la machina se hará popular
y lo mismo en el Japón que la China
hoy la machina la bailan ya.

ESTRIBILLO

Ay qué gusto dá bailar, que gusto dá
moverse así, si balila Vd. con frenesí
vendrá su dicha, ay que gusto dá bailar
no pare Ud. y ya verá como al final
le gustará la machina.

II

Dos negritos de la Polinesia
que salieron en viaje de boda
al llegar al Brasil se enteraron
de ese baile que estaba de moda.
Por la noche cuando se acostaron
la negrita se puso a llorar
porque quiso bailar la machina
cuando el negrito roncaba ya.

AL ESTRIBILLO.

Prohibida. Censurada el día 11 de Septiembre de 1.944

Ilustración G: Informe de censura de la canción La Machina entre los documentos fotocopiados por M. Abellán. Biblioteca del Pavelló de la República de la Universitat de Barcelona, Fondo Manuel Abellán, subserie 4, caja 4 (5), número 3.

CANTANDO

Con un hombre me pegué
por defender a mi tía,
y luego se fue con él
que me haga porvo un tranvía
si yo me vuelvo a meter
a defender a una tía.

¿Les ha gustado? Pues ahí wa media granaína:

Cuando Isabel la Católica
la puso el huevo Colón.

Así se canta la media granaína. Bueno, mañana cantaré la otra media.
En las bulerías soy el amo. Ahí me canto, me bailo y me marcho:

Si resucitara / nuestro Faraón
pronto se moría/al ver que salía
por las bulerías/el del saxofón.
Pronto se moría/si no le metía
todo el instrumento/por donde sé yo.

Letra de Raffles

Música de Espert

Artista Pepe Alava

PROHIBIDO

Ilustración H: Expediente de censura de la canción Cantando de P. Alava, conservado en el fondo personal de M. Abellán. Biblioteca del Pavelló de la República de la Universitat de Barcelona, Fondo Manuel Abellán, subserie 4, caja 4 (5), número 3.

Quedaron prohibidas la transmisión y la circulación, por medio de discos o de la radio, de “la música negra, los bailables *swing* o cualquier otro género de composiciones cuyas letras estuviesen en idioma extranjero o que pudiesen rozar la moral pública o el más elemental buen gusto”.⁸⁴ La censura se limitaba a desterrar solo aquellas obras que podían bestializar el gusto del público, como el *jazz*, el *foxtrot* u otras danzas exóticas; sin embargo, valorizaba las obras sinfónicas y

⁸⁴ M. LÓPEZ ABELLÁN, *op. cit.*, p. 36.

toleraba las rumbas cubanas o la música criolla típica de los países latinoamericanos. Por un lado, la Delegación Nacional de Educación Popular, que se ocupaba del control férreo de espectáculos, actos públicos y música, tuvo en sus manos la posibilidad de impedir la circulación de canciones de ínfimo valor, pero, por otro, a lo largo de los años, con la mera difusión del género “españolero”, sentimental y nacionalista y el exilio forzado al que se veían sometidas las canciones de más calidad, acabó por estancar el panorama musical. La actividad censoria de mayor intensidad no fue, de todos modos, aquella relacionada con la música, sino con la prensa y con las publicaciones periódicas, como diarios, revistas semanales o mensuales. De igual manera que la Delegación Nacional silenciaba los acontecimientos que podían mermar la imagen autoritaria del Estado o de sus colaboradores, como noticias de quiebras de empresas, de incendios, de accidentes de trabajo o referencias a todo tipo de dato de escasez o de dificultades que podía estar viviendo España en esa época, intentaba destacar, en cambio, aquellas informaciones más relevantes para ensalzar la imagen mítica del régimen. En ocasión de la Entrevista de Hendaya entre Hitler y Franco el 23 de octubre de 1940, la prensa española dedicó amplio espacio al encuentro entre los dos dictadores, subrayando su maravilloso entendimiento. En las fotos que acompañan a los reportajes de ese día, Franco estaba oscurecido por la figura altiva de Hitler. Por eso, la censura retiró las fotos y las sustituyó por otras trucadas para mostrar un Franco orgulloso y seguro de sí mismo, que lucía varias medallas en el pecho, a la par del dictador nazi.⁸⁵



⁸⁵ J. ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 182.

1.3 El discurso de la censura: temas y autores malditos

Una de las características que distinguían el funcionamiento del sistema censor era la arbitrariedad con la que los *lectores* aplicaban su lápiz rojo y elegían qué se podía o no publicar. Este rasgo, que tampoco desapareció con la Ley de Prensa e Imprenta de 1966, justificaba la represión cultural cuyo objetivo era el de impedir la divulgación de ciertos datos históricos y de costumbres o de ideologías que se clasificaban como malditas. Los temas tabúes se pueden dividir en cuatro grandes apartados:

1. La historia de España del momento
2. El marxismo y otras ideologías subversivas
3. El sexo
4. La religión católica

En primer lugar, no se admitía ninguna obra que hiciera referencia a la historia de España y al régimen político después de la victoria de 1939. Párrafos que contenían sintagmas o sustantivos como *Ejército, jefe de Estado, problemas actuales, huelgas, protestas, conflictos*, etc., se suprimían, contribuyendo al desconocimiento de la realidad de la época y subrayando la voluntad de no querer saber nada de uno mismo.⁸⁶ Un papel paradójico y contradictorio el que desempeñaba la censura si se piensa que debía tanto tener mil ojos para vigilar los atentados contra sus valores como ponerse anteojeras para ocultar su verdadera esencia. En segundo lugar, todo lo relacionado con el marxismo, teórico y práctico, las referencias a las experiencias socialistas, como la Revolución soviética, la Revolución cubana, la Revolución china, el mayo francés de 1968, el guerrillerismo o el anarquismo debían desaparecer de cualquier obra que se quería editar. Con Fraga se asistió a una progresiva normalización y a un primer pequeño acceso al público lector español a los textos marxistas clásicos de teoría, como C. Marx o M. Engels, con tal de que no se relacionaran con la realidad concreta de España. Sin embargo, textos más contemporáneos, como los de Lenin, L. Trotski o R. Luxemburg todavía no recibían una autorización. Con el sucesor de Fraga, Sánchez Bella y su etapa más integrista, obras que habían sido permitidas volvieron a aparecer en el listado de los libros prohibidos, hasta la llegada de Ricardo de la Cierva en 1973 que volvió a dar luz verde a las obras de Lenin o de Mao Zedong.

⁸⁶ G. CISQUELLA, J. L. ERUITI, J. A. SOROLLA, *op. cit.*, p. 92.

Por lo que concierne la sexualidad, los criterios aplicados para su prohibición fueron aún más estrictos ya que este tema se consideraba como un ataque a la moral y a las costumbres. Las únicas salidas que les quedaban a los autores eran la de publicar para la exportación o la de recorrer vías recónditas para llegar a transmitir de forma velada su propósito y tener una mínima esperanza de llegar a las editoriales. Finalmente, los textos religiosos recibían particular atención para analizar si chocaban con el integrismo establecido. Había que evitar usar referencias al Concilio Vaticano II, a relacionar el cristianismo con el progresismo, a rozar temas de divorcio y aborto y, sobre todo, había que tocar con cuidado cuestiones de juventud, familia o matrimonio. De todos modos, es necesario considerar que la armonía o la tensión entre Iglesia y Estado generó, en unos casos, por parte del MIT, más tolerancia y, en otros, más dureza acerca del tratamiento de los temas religiosos que aparecían.⁸⁷ La censura fue particularmente severa, además, con los libros escritos en cualquier de los tres idiomas que conviven con el castellano, sobre todo el catalán que era mucho más presente en la producción literaria que el gallego o el euskera. El proceso de permisividad de publicación de las obras en lengua catalana fue muy largo: en un primer momento, no se admitía ningún libro en este idioma, luego se empezaron a autorizar reimpresiones de texto en su versión original, a saber sin la aplicación de la normalización lingüística de Pompeu Fabra. Más adelante, se aceptaron las obras en prosa y, solo por último, las en verso, siempre con tal de que no se empleasen términos como *nacional*, *nacionalidad catalana* o *Països Catalans*. En este caso, la relativa difusión que hubieran padecido los autores catalanes por el empleo de su lengua en los libros, no les ayudaba a que el régimen fuera más permisivo. Asimismo, la censura era particularmente sensible a los libros dirigidos a los más pequeños; la misma Ley Fraga, en el artículo 15, establece que “un Estatuto especial regulará la impresión, edición y difusión de publicaciones que, por su carácter, objeto o presentación, aparezcan como principalmente destinadas a los niños y adolescentes”.⁸⁸ Al año siguiente, el 19 de enero de 1967, se emanó el decreto que determinaba el Estatuto y en el que se hacía hincapié en una serie de temas, hechos o conductas prohibidas, escritos o gráficos,

⁸⁷ *Ibid.*, p. 101.

⁸⁸ “Ley 14/1966, de 18 de marzo de Prensa e Imprenta”, BOE, n. 67, artículo quince, 19 de marzo de 1966, <<https://www.boe.es/boe/dias/1966/03/19/pdfs/A03310-03315.pdf>>, p. 3310, (consultado el 10 de diciembre de 2018).

como la exaltación de comportamientos negativos y viciosos o en los que sobresalgan el terror, la violencia, el sadismo, el suicidio, el erotismo, el alcoholismo o el ateísmo. Asimismo, se tachaban los sentimientos de envidia, de odio, de venganza, de falsedad, injusticia, o las “narraciones fantásticas imbuidas de superstición científica que puedan conducir a sobrestimar el valor de la técnica frente a los valores espirituales”⁸⁹ o la “desviación en el uso correcto del idioma o deformación estética, cultural o educacional de los lectores” que serían inadecuadas al carácter especial del público lector al que iban dirigidas.⁹⁰ La campana de vidrio bajo la que el régimen quería amparar a los niños y a los adolescentes españoles explica la pretensión de los censores de alejarlos de todo lo que hubiera podido parecer inteligente o que hubiera fomentado un impulso hacia la reflexión crítica, a expresar inferencias o relaciones con la realidad española del momento. Esto contribuía al inmovilismo juvenil y a la idiotez colectiva que C. Arniches ya criticaba en *La señorita de Trevélez* en 1916.

La subjetividad de los criterios y la generalidad de los temas tabúes convertía al *fenómeno censorio* en un aparato muy imprevisible. Sin embargo, aún más relativa e imparcial era la acción de la censura a la hora de elaborar una lista negra en la que insertaba a los autores malditos y subversivos contra quienes ejercía una represión aún más fuerte. La paradoja era que el ostracismo que sufrían mecánicamente muchos autores, como Manuel de Pedrolo, Félix Cucurull, Fernando Arrabal, Rafal Alberti o Juan Goytisolo entre otros, ya no dependía de los temas tratados sino del mero hecho de ser quienes eran, lo que automáticamente hacía vibrar el lápiz rojo en la mano del censor.

⁸⁹ “Estatuto de Publicaciones Infantiles y Juveniles”, BOE, n. 37, 13 de febrero de 1967, <<https://www.boe.es/boe/dias/1967/02/13/pdfs/A01964-01967.pdf>>, pp. 1964-1965, (consultado el 10 de diciembre de 2018).

⁹⁰ *Ibidem*.

La carta de un televidente

He leído en la sección de una publicación dedicada a los programas de televisión, la carta de un televidente. No he podido evitar un estremecimiento. ¿Pensará el pueblo — o si se quiere: la mayoría de televidentes — del mismo modo y manera que el autor de la carta?

Si así fuere, el problema de la cultura nacional es más grave de lo que podamos imaginar.

Dice la carta del televidente:

«Me parece absurdo que la televisión dedique sus programas al objetivo de culturizar las gentes del país. No debería ser esta la finalidad de la televisión. Sino otra: entretener, divertir y, sobre todo, sus programas deben tener la fuerza suficiente como para que el espectador olvide los problemas del día. ¿Para qué seguir recordando al obrero, una vez este ha finalizado su jornada laboral, que tiene una vida difícil y que le quedan muchos años de penalidades por delante? No, señores: ¡Basta ya de obras de teatro, de películas complicadas, de programas culturales! La televisión tiene que ser otra cosa y distinta. Deba ofrecer más espectáculos ligeros. No le es bueno al hombre pensar demasiado.»

Pero, ¿cuándo la televisión se ha propuesto culturizar a las gentes de nuestro país?

Pero, ¿cuándo se ha trazado un compromiso socio-político nuestra televisión?

Pero, ¿cuándo la televisión ha dado más importancia a los programas teatrales o cinematográficos que a los deportivos, por ejemplo?

Pero, ¿se puede tolerar que la televisión se convierta — según desea el televidente autor de la carta — en una banalidad a escala nacional?

Leía hace unos días que, según un comentarista especializado, nuestra televisión parece «un merengue coloreado de rosa». Y estaba en lo cierto. Porque tiene un carácter de frivolidad y superficialidad que espanta, cuando no irrita. ¿Y debe ser aún más frívola? ¿Y más superficial? En el aspecto informativo, nuestra televisión está marcada por las propagandas controladas; desde los comentarios sobre política internacional a aquellos que dan cuenta de las realidades nacionales, halla el telespectador un mismo tono y, en fin de cuentas, la persecución de unos mismos objetivos: mostrar los caos en los países extranjeros y filantrópico, siempre que se han producido, los problemas interiores o nacionales. Como si intentaran decir: «Aquí nunca ocurre nada». Y si así fuere, si jamás ocurriera absolutamente nada a escala nacional, podría pensarse que el nuestro es un país estático. Y el futuro de una nación se forja, crea y prepara a través de la dinámica diaria.

En cuanto a otros programas: ¿Cuál es el teatro que se ofrece en las «pequeñas pantallas»? ¿Qué preocupación cultural — de formación cultural de un pueblo — se adivina en el resto de programas?

Y los pocos programas de estas características, ¿deben ser suprimidos? Quizás llegaremos a la conclusión que es preferible que nuestra televisión se convierta en un partido de fútbol de 24 horas. Nada de programas informativos, teatrales, culturales, científicos... «¡Vade retro, cultura de los mil diablos! Que se dé al pueblo una sobredosis de frivolidad, que es la mejor medicina para olvidar las penas y las preocupaciones diarias. De todas formas, no importa gran cosa vivir engañados.»

Ilustraciones I y J: Ejemplos de documentos tachados con el lápiz rojo por tratar de temas tabúes. consultables en el fondo de M. Abellán. Biblioteca del Pavelló de la República de la Universitat de Barcelona, Fondo Manuel Abellán, subserie 4, caja 4 (8), número 1.

El Clero, los estudiantes y la posición revolucionaria

LA NACION TIENE hoy que enfrentarse a unas realidades que si, años atrás, ya existían latentes o como embrión es indudable que ahora alcanzan un desarrollo más importante y se atraerán la atención nacional. Me refiero a la «toma de posición» de determinados sectores del clero; y, principalmente, a la actitud de los universitarios y a los mismos acontecimientos — manifestaciones, huelgas, enfrentamientos a las fuerzas policiales — que han tenido lugar en Barcelona y Madrid, junto a otras ciudades.

Son hechos que, lejos de dotes su justa interpretación, han pasado a ser parte de la «vida nacional».

Así es como el escritor, que debe seguir — los ojos bien abiertos, los oídos siempre a la escucha — las evoluciones y transformaciones de su tiempo, si quiere ser fiel a sí mismo y a su época, no puede ni debe desentenderse de estas realidades. Debe interpretarlas; debe ahondar en ellas; debe intentar su análisis, buscar sus raíces en la sociedad y en determinadas estructuras en descomposición, que se han podido con el tiempo o que llevaban ya el germen de la podredumbre al nacer.

Los paternalistas — forman legión entre los hombres que hicieron la guerra, con sus cincuenta o más años a cuestas — al comenzar los disturbios universitarios aluden, con una benevolencia artificiosa, al espíritu rebelde y revolucionario del joven. Sin duda, recuerdan algún texto de Gregorio Marañón: la rebeldía forma parte misma de la juventud. Esta sería una interpretación demasiado superficial y romántica, al menos para explicarnos el verdadero valor — en cuanto a valoración, no en cuanto a valentía o atrevimiento — de las «toma de posición» y «toma de conciencia», de caracteres marcadamente político, de las juventudes universitarias.

Habrà — hay, ciertamente — otras ra-

1.4 *Decir callando*: los subterfugios y las estrategias de engaño de los autores y de las editoriales

¿Cómo consiguieron los autores, a pesar de la presencia de la censura, subir la cortina que tapaba la ventana de acceso al mundo exterior? Freud defendía la fuerte conexión entre sueño y literatura debido a su relación y a su forma de reaccionar contra la censura. El escritor, que teme inevitablemente a esta barrera psicoanalítica, se ve obligado a desfigurar la forma de expresar sus opiniones y, en muchos casos, a prescindir de ellas, a matizarlas o a dejarlas aludidas. “Cuanto más severa es la censura, mayor trascendencia cobra el disfraz y más ingeniosos se tornan los medios de que el escritor se sirve para poner a sus lectores en la pista del significado real”.⁹¹ Tanto el sueño como la literatura, a la hora de expresar sus contenidos pecaminosos, tienen que recurrir a unos mecanismos de ocultamiento de la cáscara que los envuelve y conseguir, al mismo tiempo, desvelar a sus lectores u oyentes el núcleo más oscuro y profundo que debe, sin embargo, quedar inaccesible a los censores. El ya citado escritor español B. Poncec apuntaba unas características del tipo de escritura que surgía como consecuencia del bozal impuesto: “un lenguaje determinado, de alusiones, de ilusiones, un lenguaje en espiral”.⁹² En otras palabras, una forma de expresarse que rozaba el lenguaje barroco, una técnica que podemos definir de *trompe l’oeil*, es decir que dice algo que no parece lo que es. La existencia de la censura obligaba a los autores a emplear palabras o expresiones opacas y estratégicas que se estructuraban metafóricamente como un caracol cuyas capas de significación cambiaban o hasta se alteraban por completo. J. Goytisolo recalca la agudeza de los escritores durante el proceso de esbozo y de producción de sus obras: “Los pueblos sometidos a gobiernos opresores que no les permiten hablar libremente, tienen la viveza de los mudos para entenderse por señas”.⁹³ Novelistas, dramaturgos o guionistas se veían forzosamente obligados a usar un lenguaje lo más implícito y, paradójicamente, lo menos verbal posible y que precisaba de un desciframiento. La censura funcionaba, por consiguiente, tanto como un mecanismo inhibitor de la realización y difusión de obras subversivas como un estímulo a la búsqueda de estrategias para

⁹¹ H. JORG NEUSHÄFER, *op. cit.*, p. 55.

⁹² A. BENEYTO, *op. cit.*, p. 99.

⁹³ J. GOYTISOLO, *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977, p. 158.

circunnavegar los límites estrechos de las sogas censorias. El crítico Neushäfer define el habla en clave de los autores como un proceso parecido al del contrabando. Los condicionamientos a los que estaban sometidos los obligaban, de hecho, a emplear expresiones indirectas, a moderar el discurso para que no sonara ofensivo y camuflar, disfrazar, cifrar su sentido para que lo entendieran solo aquellas personas a los que iba destinado.⁹⁴ Freud describe, a este respecto, dos técnicas del inconsciente dirigidas a poner en clave un tema, una crítica, una denuncia que parecerían, de otro modo, demasiado explícitos: la condensación y el desplazamiento. El primer término designa el proceso de concentración de varias cadenas asociativas que se reducen a una única representación para dificultar la lectura del relato manifiesto, como la *pars pro toto* y la simbolización. El segundo, en cambio, indica la proyección dislocada del contenido del sueño, de un centro a una periferia, de forma que su aspecto se desfigure.⁹⁵ Lacan llama a estos dos procedimientos de defensa de la censura, respectivamente, metonimia y metáfora que, a pesar de ocultar la corteza exterior, no impiden transmitir la esencia del mensaje: “le contenu latent semble perdu mais, il est, en fait, réintroduit autrement”.⁹⁶

La falta de libertad de expresión obligaba no solo a los autores sino también a las editoriales a adoptar unos recursos de defensa para engañar al censor y conseguir la publicación de la obra en cuestión. Cuando, por ejemplo, un libro no estaba autorizado por los *lectores*, el editor podía recurrir contra la decisión del MIT a través del envío de una carta en la que, acudiendo a “los argumentos más inverosímiles y a las mentiras más piadosas, negando incluso el significado objetivo de los textos”⁹⁷, buscaba convencer al censor de que la obra prohibida no iba en contra de los principios de la *verdad* única. En el caso de un libro que había sido autorizado solo para una primera edición, los editores recurrían a otra medida para superar el obstáculo de reducción de las tiradas: efectuar unas reimpressiones sin hacerlo constar. Asimismo, podían decidir de cambiar el título, la fecha, la ciudad de imprenta o la portada de un libro desautorizado y volver a presentarlo a consulta previa. Una vez más, una prueba de la enérgica estimulación que acontece en la

⁹⁴ H. JORG NEUSHÄFER, *op. cit.*, pp. 56-57.

⁹⁵ S. FREUD, *op. cit.*, pp. 308-310, 331-335.

⁹⁶ G. CHAMPEAU, “Decir callando”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, n. 24, 1988, p. 295.

⁹⁷ G. CISQUELLA, J. L. ERUITI, J. A. SOROLLA, *op. cit.*, p. 104.

mente humana cuando la censura dictatorial no daba otra opción que la de callar. En este respecto, son emblemáticas las palabras de uno de los protagonistas de la mayor pieza dramática de Max Aub, autor de la literatura del exilio, *San Juan*, en las que se hace referencia a las victorias momentáneas del comunismo contra los católicos, pero que bien se pueden aplicar a los mecanismos de defensa de los autores contra la censura franquista: “Sin duda: la cuestión es marcar goles aunque el dominio sea de los otros”.⁹⁸

1. 5 El aperturismo

La entrada de Ricardo de la Cierva en el MIT, a finales de 1973, y su colaboración con Pío Cabanillas suponen una etapa de apertura informativa y cultural cuyo objetivo no era, sin duda alguna, el de arrebatar la vigente Ley Fraga ni el de permitir la plena libertad de expresión. Se trataba, más bien, de un intento de renovación cultural que los sectores más liberales del régimen abogaban para entregar a Europa una nueva imagen del país y para ganarse el apoyo de los sectores de la pequeña y media burguesía y de las clases intermedias.⁹⁹ De la Cierva fue llamado al MIT para cumplir la promoción del libro que el régimen necesitaba para culturalizar a los ciudadanos, después de más de treinta años de educación y de dirección hacia el buen camino. “Con Franco, el pueblo español dejó de pasar hambre y aprendió a leer... Ahora hay que conseguir que lea. Esa es la misión de la Cultura Popular”.¹⁰⁰ Entre sus objetivos destaca la reapertura del Ateneo de Madrid en 1974, un centro cultural que debía quedarse lejos tanto del mundo revolucionario como de la demagogia de la propaganda franquista. Otra de sus aspiraciones realizadas, para garantizar (exteriormente) la libertad de expresión y actuar una política de reconciliación, fue la convocatoria de los intelectuales, incluso los que se encontraban en exilio. Con sus reformas, siempre dentro del ámbito de la ley de 1966, “el español del siglo XXI verá en un mismo bloque cultural a Picasso, Casals, Cela y Jesús Pabón”.¹⁰¹

Desde el punto de vista de la censura, otra modificación de la que De la Cierva se hizo responsable fue la reintroducción de la censura oficiosa: asumió el papel de

⁹⁸ M. AUB, *San Juan*, San Rafael, D. F., México, Plaza y Valdés Editores, 1994, p. 21.

⁹⁹ G. CISQUELLA, J. L. ERUITI, J. A. SOROLLA, *op. cit.*, p. 132.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 134.

¹⁰¹ R. DE LA CIERVA, *La cuarta apertura*, Madrid, 1976, Paulinas, p. 41.

primer *lector*, que consistía en leer personalmente los libros antes de que fueran llevados al depósito y sin que pasaran por consulta voluntaria, con el objetivo de secuestrar menos obras posible. Lo que se practicaba entonces era un autosecuestro: eran los mismos editores que, al recibir una respuesta negativa de De la Cierva y sin una intervención directa del MIT, retiraban los libros del depósito. Por el contrario, si el primer censor daba su visto bueno los editores invertían en una tirada de un número determinado de ejemplares. Esta maniobra fue de mucho relieve cuando De la Cierva autorizó la edición de unas obras marxistas, hasta ese momento insertadas en la lista negra de los libros malditos, ya que para los editores significó evitar arriesgarse en vano económicamente. Sin embargo, a pesar de este himno aperturista que abogaba una mayor libertad, se continuó aplicando las normas tradicionalistas de prohibición de cualquier libro que rozara el desvelamiento de la realidad política del país o que cuestionara la ideología o los valores establecidos. Así pues, seguía vigente la dicotomía de una imagen externa liberal y tolerante y de una imagen interna de rígido control ideológico y cultural.

1.5.1 De la quema de las bibliotecas a los atentados contra las editoriales

Ya es sabido que el Nuevo Estado, en su dominio drástico del poder, abolió las libertades republicanas de conciencia, de culto, de prensa, de reunión, de enseñanza y de propaganda por articular un sistema completamente contrario a los principios del Glorioso Movimiento. La pastoral del obispo Enrique Pla y Deniel, “Los delitos del pensamiento y los falsos ídolos intelectuales” (1938), denuncia las “perniciosas libertades”¹⁰² y exige la quema y el expurgo de las bibliotecas públicas:

La Iglesia ha ejercido siempre su derecho y su deber de condenar las doctrinas contrarias a las verdades reveladas, y no solo las doctrinas en abstracto, sino los libros infectos de tales doctrinas o perniciosos a la moralidad y a las buenas costumbres. Los heresiarcas, los incrédulos y racionalistas se han burlado generalmente en su orgullo de las condenaciones de los Concilios, de la inserción de sus obras en el *Índice de los libros prohibidos*.¹⁰³

¹⁰² J. ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 60.

¹⁰³ E. PLA Y DENIEL, *Escritos pastorales*, Vol. II, Ediciones Acción Católica Española, Madrid, 1946, p. 281.

Para los sublevados y para un número significativo de miembros de la Iglesia Católica participar al bibliocausto era de patrióticos y se consideraba como un acto de apoyo a la lucha contra los principios democráticos republicanos. A emulación de las hogueras frecuentes llevadas a cabo por la Inquisición española a lo largo del siglo XV y la dramática quema nazi, el 10 de mayo de 1933, que destruyó miles y miles de libros, el bando nacionalista decidió deshacerse también de esas obras que consideraba antipatrióticas, heréticas, marxistas, liberales, judías, pornográficas, inmorales o que de alguna forma atentasen el dogma instalado. No solo se publicaron, a partir de 1936, unas normativas que indicaban cómo llevar a cabo el proceso de selección y destrucción de libros, archivos, documentos o fotografías, sino que, incluso, fue creado un Servicio de Recuperación de Documentos que servía para localizar obras y hojas en los territorios que iban siendo ocupados por los franquistas y que pudieran servir con fines de denuncia y de represión de determinados autores o editores.

Paralelamente a la toma de posesión del cargo en el MIT de De la Cierva y con la exacerbación de la ambigüedad de un poder, que jugaba entre unas tímidas aperturas y una continuidad en la aplicación de medidas represivas, se desencadena una etapa de violencia y de terrorismo blanco protagonizada por los sectores de ultra derecha. Frente a su incapacidad de imponerse en el poder desde el punto de vista ideológico, los grupos armados deciden responder con la fuerza, incluso como medida para contrarrestar el camino democrático en el que confluían los últimos coletazos del régimen franquista. A partir de 1971, varias ciudades españolas fueron testigo de impetuosos atentados que produjeron a las librerías un daño económico de más de dos millones de pesetas, sin contar el perjuicio que causaron al precioso bagaje cultural de los libros destrozados o perdidos.¹⁰⁴ De los 66 atentados que se provocaron, la mayoría se dirigió contra las editoriales que disponían de menos recursos y que estaban ejerciendo una labor cultural demasiado progresista. El hecho más asombroso fue que no solo las violencias perpetuadas quedaron impunes sino que también los rangos más altos del poder las veían con buenos ojos. De hecho, a pesar de las declaraciones de De la Cierva contra los ataques que sufrían las librerías, “una amenaza o una agresión a una librería es una amenaza a la

¹⁰⁴ G. CISQUELLA, J. L. ERUITI, J. A. SOROLLA, *op. cit.*, p. 151.

Dirección General de Cultura Popular”¹⁰⁵ y las medidas que su mano derecha, P. Cabanillas, anunció que iba a tomar, los atentados continuaban y nunca se detuvo un culpable. Solo a partir del arranque de la crisis política del régimen, en 1975, aparecieron los primeros decretos-leyes para la prevención del terrorismo. La boda entre cultura y violencia acaba cerrando un sistema político dictatorial que se había caracterizado, ya desde sus albores, por un monopolio total en los ámbitos de la prensa y de la educación.

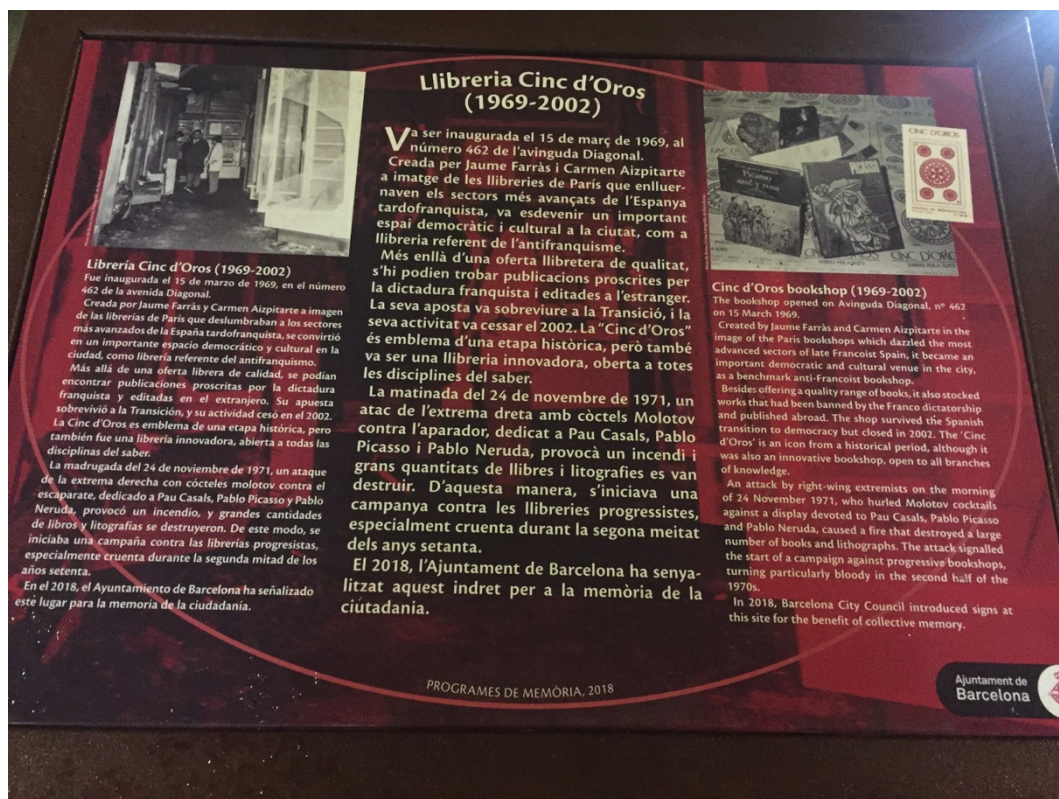
1.5.2 El caso de la librería Cinc D’Oros de Barcelona

Entre las ciudades que más sufrieron las rachas de violencia de los ultraderechistas entre 1971 y 1976 se halla Barcelona que fue protagonista de 23 atentados perpetrados, sobre todo, contra esas librerías que agrupaban editoriales como Seix Barral, Fontanella, Laia, Edicions 62 o Anagrama. Uno de los casos más significativos que ocurrió en esta ciudad fue el incendio de la librería Cinc D’Oros de Diagonal Rambla de Catalunya, el 24 de noviembre de 1971. Los guerrilleros de Cristo Rey, como se autodenominó el grupo terrorista, lanzaron varios cócteles Molotov, apuntando, en particular, a las exposiciones dedicadas a Pablo Picasso, Pablo Neruda y Pau Casals. La Cinc D’Oros, que en su estructura emulaba las librerías de París, tenía la culpa de proporcionar muchos libros prohibidos por los censores y de definirse como un espacio de libertad, de intercambio de ideas y de crecimiento de la ciudad y de sus lectores. Desde abril de 2018 una placa conmemorativa recuerda la presencia de la antigua librería y celebra, a la vez, la circulación de las ideas y de los pensamientos vedados por el franquismo y sus tijeras censorias.

El régimen desea, desde el principio hasta el final de su dominio, nadar y guardar la ropa porque posee la trágica sensación de ver en el presente el pasado que debe ser enmascarado, ya que en ese mismo pasado se halla el porvenir que solo podrá emerger como disfraz de apertura y modernidad a los ojos de la sociedad internacional, pero que nunca se podrá vivir en el interior del país. Lorca ya lo advertía en *La casa de Bernarda Alba*, refiriéndose metafóricamente al conocimiento que el régimen tenía de su mismo pasado y al miedo que causaban

¹⁰⁵ R. DE LA CIERVA, *op. cit.*, p. 41.

sus aparatos, como el de la censura: “Le tienen miedo a nuestra madre. Es la única que conoce la historia de su padre y el origen de sus tierras”.¹⁰⁶ Como ya se comentó al principio, fue el miedo a la verdad, en el que estuvo sumido el gobierno franquista, y las armas astutas que buscaron para manejarla y rehuirla, actitud ya sugerida por otro autor del Siglo de Oro, Quevedo, en *El Buscón*: “Ciertas cosas, aunque sean verdad, no se han de decir”,¹⁰⁷ lo que produjo el carburante que alimentó el sistema altamente inflamable de la censura, minuciosamente planteado entre 1936 y 1975.



Il·lustració K: Placa commemorativa de la llibreria Cinc D'Oros de Barcelona.

¹⁰⁶ F. GARCÍA LORCA, *op. cit.*, p. 168.

¹⁰⁷ F. DE QUEVEDO, *El Buscón*, Barcelona, Fontana, 1994, p. 38.

2. Las tijeras de la censura en la novela: estudio comparativo entre dos ediciones de *Diario de una maestra* de D. Medio

2. 1 El género narrativo y la localización espacio-temporal de la novela

Dolores Medio (Oviedo, 1911-1996), maestra, periodista y novelista, consagrada en 1952 con el Premio Eugenio Nadal por su obra *Nosotros, los Rivero*, es considerada como una de las escritoras asturianas más representativas de la postguerra española y a la que se inserta entre los autores de la Generación del '36. Mujer rebelde y de convencidas ideas republicanas, tuvo que enfrentarse con las negaciones, las modificaciones y los cortes a los que la censura sometió casi todas sus obras. El caso más evidente es el de *Diario de una maestra* que fue escrito entre 1958 y 1959 y que vio la luz solo unos años más tarde con una serie de supresiones y alteraciones con respecto a la versión original, tal como corroboran los papeles que M. Abellán fotocopió en el Archivo del MIT en 1976. La obra, que sigue siendo difícil de clasificar, ya que oscila entre una novela sentimental, naturalista, social y una ficción autobiográfica, relata la historia de una maestra, Irene Gal, durante la Guerra Civil, y la disgregación paulatina de su relación amorosa con un profesor y filósofo seguidor del krausismo, Máximo Sáenz, que colapsa durante la postguerra y el inicio de la dictadura franquista. Tanto la elección del género discursivo como el empleo de una retórica intimista y paternalista constituyen un intento, por parte de la autora, de engañar al censor, orientando su atención lejos de las ideologías republicanas y de los pasajes que se explayan en el idilio entre la maestra y el filósofo. Hay muchas pistas en la obra, a pesar de las declaraciones de la autora, que indican que el *Diario* constituiría un texto marcadamente autobiográfico al reflejar las experiencias de D. Medio como maestra en una escuela rural asturiana y su relación sentimental con un discípulo de Ortega y Gasset, cercano a las teorías educativas modernas que, a menudo, se explicitan en la voz de Irene Gal. Es probable que la autora, para evitar denuncias y ser tildada de 'roja', busque enmascarar su vida privada que, consciente o inconscientemente, se refleja en el *Diario*, a través del empleo de un profundo sentimentalismo y de un crudo realismo de intención social. El interés de la escritora por documentar la vida cotidiana de la clase medio-baja española ha llevado unos críticos a comparar su estilo al de B. P.

Galdós, cuya influencia se considera determinante en la construcción de la obra.¹⁰⁸ El autor de *Fortunata y Jacinta* y de *Marianela* parece, de hecho, entretenerse en el pequeño microcosmo asturiano de Medio donde los personajes están influenciados por el ambiente cerrado, tradicionalista y por los prejuicios mediocres de la gente, que ni el estallido de la guerra consigue modificar. Es más, el conflicto civil subraya y amplifica la rutina pesadosa, la enajenación y el sinsentido de la existencia de las personas que esperan desanimada y pasivamente un cambio radical. La maestra Irene es la única que no se deja desalentar por las circunstancias socio-políticas y, a pesar de su poca experiencia e inmadurez, sigue actuando y aportando su ayuda, valiéndose de los nuevos medios educativos, a los personajes-víctimas que se dejan arrastrar por el rumbo que el sino ha elegido para ellos. “Ahora es Irene Gal quien debe hacerlo, quien tiene que enfrentarse con el pueblo, hecho a los viejos modos y hacer la revolución en la Escuela”.¹⁰⁹ Por ello, se podría clasificar la obra también como una novela de formación en la que se distinguen claramente tres etapas del crecimiento ético e intelectual de la mujer protagonista: *Jugendlehre*, *Wanderjahre* y *Läuterung*. Al principio, Irene Gal se nos presenta como desconfiada e inexperta frente a una clase de cincuenta y seis muchachos a los que no sabe cómo acercarse mentalmente: “Irene Gal mira desconcertada a los muchachos, [...] no sabe cómo empezar; [...] sus fuerzas se paralizan, sus energías desaparecen, se le olvidan sus proyectos; [...] Irene Gal está desinflada, impotente”.¹¹⁰ Luego, durante ‘los años de peregrinación’, simbolizados por sus viajes a y de la prisión para visitar a Máximo Sáenz, encarcelado por sus ideas subversivas, Irene lucha y crece, a pesar del desorden y de las resistencias a las que tiene que enfrentarse. “Lo haré. Seguiré el camino emprendido, sin desanimarme. A pesar de todas las dificultades, [...] las que le opone el pueblo, resistiéndose a colaborar con ella, censurando su labor, su manera de proceder que nadie comprende”.¹¹¹ El pueblo conservador, el juicio de los habitantes que no quieren cambiar y que no aceptan el desbarajuste que la nueva maestra ha traído y que prefieren el silencio como medio de aguantar la pesadumbre de la guerra, nos vuelve a conectar con el universo lorquiano de *La casa de*

¹⁰⁸ M. M. MARTÍNEZ SARRIEGO, “La retórica paternalista en *Diario de una maestra* de Dolores Medio”, *Revista de Literatura*, vol. LXXIV, n. 148, 2012, p. 556.

¹⁰⁹ D. MEDIO, *Diario de una maestra*, Barcelona, Destino, 1961, p. 29.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 22-23.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 36.

Bernarda Alba o de *Bodas de Sangre*, dominado por la censura a la que el qué dirán y la moral unívoca de las aldeas someten todo lo que consideran nuevo, diferente y moderno. A pesar de los obstáculos, “¿qué se hará en este pueblo que no se comente? [...] Beatas, comesantos, todos unos fariseos, censuras, comentarios”¹¹², Irene Gal logra una increíble conexión mental con los estudiantes y consigue que hasta Timoteo, el niño más rebelde, violento, enemigo de la escuela y de la cultura, se integre y colabore en la aplicación y en el desarrollo de sus métodos educativos innovadores. Por último, en la tercera etapa de su crecimiento o en los ‘años de perfeccionamiento’ la maestra encuentra el equilibrio, el apoyo del pueblo y, sobre todo, descarta la idea de suicidio a la que había estado pensando después de la ruptura de la relación con el filósofo, que deja de ser el modelo de pensamiento al que agarrarse en cada instante. Irene escoge la vida y la acción, la resistencia y la lucha, el instinto y la revolución, y sus elecciones están simbolizadas por la luz de esperanza con la que se cierra la obra cuando consigue que una de sus alumnas, Bibiana, una niña enferma, ensimismada y con muletas, camine unos pasos hacia ella, lo que le enseña que: “ahora ese mundo viene a buscarla, a reclamarla para situarla otra vez en el centro de él. En el lugar que le corresponde”.¹¹³ Un final que remarca los puntos en común con las obras de B. P. Galdós, como, por ejemplo, en *Marianela* donde el médico Teodoro Golfín consigue curar milagrosamente a Pablo de su ceguera, lo que puede subrayar tanto el apoyo galdosiano al progreso científico, como garantía de desarrollo socio-cultural, como el relieve de la educación, en cuanto que núcleo del regeneracionismo socio-político. La figura del médico, del que están repletas las obras del escritor canario, simbolizaría el racionalismo y el progreso como ideales de una sociedad moderna donde muchos de los personajes que se nos presentan, a pesar de las condiciones adversas, consiguen triunfar, lo que es típico de los temas de la literatura realista.

Desde el punto de vista temporal, las tres etapas del crecimiento de Irene están marcadas por el eje alrededor del cual gravita toda la trama: la preguerra, la guerra y la postguerra, del 22 de mayo de 1935 al 4 de mayo de 1950. El conflicto civil imprime, por un lado, un cambio en positivo en cuanto a la maestra Irene que consigue crecer, ser dueña de sí misma y diseñar un nuevo proyecto de vida y, por

¹¹² *Ibid.*, p. 40.

¹¹³ *Ibid.*, p. 232.

otro, una mutación en negativo en cuanto al filósofo Máximo que, después de quince años en la cárcel como preso republicano subversivo, se desarraiga de sus ideales y renuncia, cobardemente, a la relación con Irene. Asimismo, la guerra marca una construcción temporal doble: una, más lineal y cronológica que se corresponde al paso gradual y ordenado de los acontecimientos bélicos y otra, cíclica que se modela en la mente de Irene que, como una moderna Penélope, se queda quince años esperando la salida de Máximo de la cárcel, en la engañosa creencia que a su vuelta nada haya cambiado y que el tiempo transcurrido no haya malogrado ni los sentimientos entre ellos, ni la apariencia física ni tampoco los principios y las aspiraciones de ambos. Por lo que concierne los espacios, hay tres lugares que subrayan el proceso de madurez de la protagonista: Madrid, Oviedo y la escuela de Piloñeta que coinciden temporalmente con las tres etapas del conflicto, el antes, el durante y el después. En primer lugar, Madrid, espacio de la preguerra y ciudad donde Irene puede terminar sus estudios y donde podría vivir el resto de su vida, secundando los deseos y los proyectos del filósofo, simboliza la dependencia y la sumisión al hombre y, por lo tanto, se puede definir como fase enfermiza. En segundo lugar, Oviedo representa el espacio del desentierro donde Irene tiene que refugiarse cuando la despiden de la escuela por sus ideas republicanas y religiosas y donde pasará hambre y sufrirá desamparo y separación que es lo que, al fin y al cabo, simboliza la guerra para todos. Después de esta fase de depuración, se halla la escuela que encarna el lugar de trabajo donde la maestra supera retos, se emancipa y crece tanto profesionalmente como éticamente, estando alejada del filósofo que ya no la subyuga; es también el espacio de enunciación de sus ideas educativas innovadoras que se corresponde, a la vez, a la fase final del crecimiento, la de la autonomía, la del florecimiento y la de la sanación.

2.2 El krausismo, la Institución Libre de Enseñanza y el Patronato de Misiones Pedagógicas

A lo largo del diario, la relación amorosa entre la protagonista y el filósofo, se entrecruza y, de vez en cuando, se solapa con otro tipo de relación: la didáctica, cuya médula es Irene. Todos los conocimientos y aprendizajes asimilados de Máximo, la maestra los irá aplicando en el aula a sus alumnos, con el intento de subrayar uno de los logros principales de la Segunda República en cuanto a la

educación, es decir el acceso universal a una escuela pública, gratuita y laica, que valorara la igualdad y la libertad entre profesores y estudiantes. En la subversión de los métodos pedagógicos de la que se hace responsable Irene para que sus alumnos se vean implicados física y emocionalmente en el camino de aprendizaje, cuyo fundamento debe ser la solidaridad humana y la sustitución de la competición por la colaboración del equipo-clase, juegan un papel clave los postulados filosóficos de Máximo, basados en el krausismo y en el idealismo alemán. La doctrina de filiación krausista de Julián Sanz de Río, cuyo apellido se podría ver evocado en el de Máximo Sáenz, tiene como objetivo la conformación de personalidades modernas, liberales y tolerantes que se consagren a la humanidad y a la patria.¹¹⁴ El modelo ideal de escuela, que Máximo ensalza y sobre el cual Irene desearía trazar las bases de la escuela de Piloñeta, son las *Lebensgemeinschaftsschulen* alemanas que “son las que conceden más libertad a los alumnos; [...] donde no existe horario, ni programa, ni siquiera clasificación en grupos por edad, capacidad; [...] sin disciplina rígida”.¹¹⁵ Máximo prende en Irene el deseo cautivador de renovar la enseñanza y de revitalizarla para arraigar en la escuela el nuevo concepto de la existencia, puesto que “es en la escuela donde se elabora la auténtica democracia, y no con gritos histéricos en la prensa y en el Parlamento; [...] la gente se olvida de esto, de crear, de despertar sentimientos, de hacer al hombre responsable de sus obras y de su pensamiento”.¹¹⁶ El espíritu pedagógico del krausismo se asocia con los principios de la Institución Libre de Enseñanza que, a partir de 1876, se encargó de llevar a cabo una revolución radical en la escuela que debía convertirse en un lugar de aprendizaje neutro, tolerante y abierto al mundo exterior. Una mirada nueva que coincide con las ideas de la filosofía orteguiana apoyadas por Irene y con sus talentos progresistas que se vislumbran desde su alborotador ingreso en el aula: “No es fácil enfrentarse con el pasado y sustituirlo por el presente, sin ofender los sentimientos de los que se han quedado mirando atrás. Sin embargo, es preciso hacerlo. Tiempos nuevos, modos nuevos...”.¹¹⁷ Asimismo, los cauces educativos que la maestra aplica con pasión y devoción en la escuela aldeana deben entenderse en el marco del proyecto del Patronato de Misiones Pedagógicas cuyo objetivo,

¹¹⁴ D. MEDIO, *op. cit.*, p. 56.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 27.

como explicitado en el *Decreto* del 29 de mayo de 1931, era la educación de la población rural. El encargo asumido por el Patronato consistía en llevar a las personas, con prioridad a los habitantes de las aldeas, “el aliento del progreso y los medios de participar en él, en sus estímulos morales y en los ejemplos del avance universal”.¹¹⁸ Para cumplir esta labor, serían facilitadas bibliotecas ambulantes, conferencias y lecturas públicas, audiciones musicales, exposiciones de arte y proyecciones fílmicas.¹¹⁹ Irene se hace cargo de la misión del Patronato de llevar a sus alumnos burdos la “alegría culta”¹²⁰, gracias a su capacidad de mediar, de establecer un contacto emocional, antes que jerárquico, en el contexto clase para que, por medio de la cultura tanto clásica como contemporánea, broten unas conexiones de comprensión, de colaboración y de hermandad. “La Naturaleza. El Arte. La Ciencia. La Historia... Viejas leyendas y romances nuevos. Cuentos. Novelas... Junto a Lope, Calderón, Tirso, Cervantes, ocuparán su puesto Juan Ramón, los Machado, Lorca, Casona, Alberti...”.¹²¹ Tanto las enunciaciones relativas a los diseños educativos modernos y provocadores como la exposición de ideales sociales y políticos provocaron el lápiz rojo del censor que se ocupó de las tachaduras de la obra y que consideraba los pasajes como un ataque contra los fundamentos de la educación promovida por el franquismo, es decir el patriotismo, el catolicismo y el adoctrinamiento en la lealtad del caudillo. Es más, contra la verdad absoluta abogada por el franquismo, la autora, a través de la voz de la maestra, introduce una reflexión sobre la posibilidad de la existencia de puntos de vista diferentes. “Nuestra verdad es solo una pobre verdad parcial, una verdad interpretada por nuestros sentidos, una verdad subjetiva. Luego es absurdo y pretencioso creer que nosotros y solo nosotros tenemos razón cuando expresamos nuestro *punto de vista*”.¹²² Sin embargo, la forma diferente con la que Irene se acerca a la clase, en lugar de convencer de su efectividad, despierta en las mentalidades dormidas de los aldeanos, que viven a crédito del pasado, la idea que Irene es revolucionaria, inmoral y ultramodernista y que, por eso, merece ser

¹¹⁸ “Decreto de creación del Patronato de Misiones Pedagógicas”, n. 202, 29 de abril de 1931, <<http://laescueladelarepublica.es/wp-content/uploads/2015/10/patronato-misiones.pdf>>, p. 3, (consultado el 29/01/2019).

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Ibid*, p. 10.

¹²¹ D. MEDIO, *op. cit.*, p. 46.

¹²² *Ibid.*, pp. 48-49.

destituida y desterrada del pueblo, tal como ha decidido la Inspección Provincial de la Enseñanza. El miedo de D. Medio a ser censurada como autora tiene su reflejo en los soliloquios, puestos entre paréntesis, de Irene que teme ser excluida de la vida del pueblo y de su lugar de trabajo. “Tiene miedo a la gente. Cree ver en cada persona a un enemigo que puede gritarle: tú eres roja. No eres de los nuestros. Eres una maestra destituida. Tu hombre está en la cárcel cumpliendo condena...”.¹²³ El temor más grande entre todos los autores que deseaban publicar era verse acallados, lo que los constreñía a buscar subterfugios o alguna artimaña para burlar y esquivar el ojo censor. Asimismo, la aprensión y el temor a sentirse juzgados como diferentes les acarrea una forma de autoinspección y, por consiguiente, de autocensura constante que la misma maestra Irene Gal refleja durante sus paseos pesarosos: “Estamos en guerra. [...] En una guerra a muerte. Hay que tener cuidado con el enemigo que puede infiltrarse y malograr la empresa. (- Sí, eso es, soy un enemigo... No sé de qué, ni de quién, pero soy un enemigo, una roja)”.¹²⁴ El mismo miedo a ser acusada como diferente, contracorriente y discrepante con respecto al sentido común de la sociedad se ve explicitado en las palabras y en las acciones tanto de Bernarda Alba como de la Madre de *Bodas de Sangre*, para quienes la conservación del código de honor se hallaba en el escalón más alto de la jerarquía de los valores. La dicotomía temática recurrente en el cosmo dramático del autor granadino entre el respeto de la norma social colectiva, representado por el pueblo censor y charlatán, y la represión del deseo individual de las protagonistas femeninas tiene su correspondiente en el choque entre la autoridad censoria y la libertad prohibida de los escritores durante el régimen franquista. La censura, capaz de imponer supresiones o modificaciones, ponía un freno a la voluntad de los autores que se veían obligados, en muchos casos, a practicar la autocensura, es decir a adoptar unas medidas para eludir la probable reacción áspera de las instituciones del Estado, lo que en las obras de Lorca toma siempre un cauce funesto. La contención y la derrota de los instintos primitivos desencadenan, de hecho, una tragedia, que se explicita, por ejemplo, en la muerte del Novio y de Leonardo, en el suicidio de Adela o en el asesinato del marido de Yerma; paralelamente, el juicio censor causaba un traumatismo en la mente de los escritores que, preocupados

¹²³ *Ibid.*, p. 139.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 140.

obsesivamente por su creación literaria, huían a otros países, matando su potencial, o “se suicidaban” intelectualmente, callándose y practicando la autocensura.

2.3 El mito de Pigmalión y el mito de Penélope

La historia del crecimiento profesional y moral de la maestra Irene se sustenta en dos mitos clásicos que funcionan como intertextos y vertebran la trama. El que más sobresale, desde las primeras líneas del diario, es el mito ovidiano de Pigmalión, un escultor enamorado de una estatua que él mismo había esculpido. En el libro X de las *Metamorfosis*, Ovidio así manifiesta el momento milagroso en el que la estatua, que representaba el prototipo de mujer ideal que Pigmalión había estado modelando durante muchos años, cobraba vida:

[Pigmalión] cuando regresó a su casa, se dirigió hacia la imagen de la bella doncella y, al ponerse en el lecho, le dio un beso pareciéndole que estaba tibia. [...] A este contacto, el marfil se reblandece y, abandonando la rigidez, se hunde bajo los dedos y cede; [...] de nuevo el amante toca y vuelve a tocar el objeto de sus deseos: era un cuerpo vivo; las venas palpitan al contacto con su dedo pulgar.¹²⁵

Si nos focalizamos en la adaptación y conversión del mito de Ovidio en la obra teatral del autor británico Bernard Shaw, de 1913, en la que el escultor es transformado en un profesor de fonética que, al conocer a una chica vulgar que trabaja como florista, pretende depurarla y cultivarla, enseñándole a hablar bien, el paralelismo con *Diario de una maestra* queda más claro. El filósofo Máximo Sáenz se presenta como el escultor ovidiano que, quedándose horas a contemplar a su doncella Irene, imagina moldearla según sus ideas, tanto en el plano físico como en el metafísico y, además, esperando de ella, como un padre, plena obediencia:

Irene era solo su Tortuguita: la muchacha infantil y dócil, apta para compañera; arcilla blanda en sus manos, dispuestas a modelarla a su capricho, como un nuevo Pigmalión. [...] La contempla ahora con un gozo estético, [...] la desnuda con la vista, al resplandor caliente y rojo de la chimenea, Irene Gal, de pie, con las manos cruzadas sobre la nuca y los pies descalzos, se le antoja una figurilla de tierra cocida, una pequeña tanagra. ¡No!

¹²⁵ OVIDIO, *Las metamorfosis*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1972, p. 266.

Algo más que eso. Irene Gal tiene ahora la belleza inquietante de una diosa pagana.¹²⁶

La maestra misma se da cuenta de que la presencia del hombre le impide escucharse y seguir sus ideales, se le rinde automáticamente y se deja modelar pasivamente como una estatua de barro cocido:

Es curioso lo que le ocurre a Irene. Cuando está sola y tiene que actuar, cobra energía y resuelve rápidamente. Cuando está con Máximo Sáenz (¿una jugada del subconsciente?) se le entrega de tal modo, que hasta le da pereza pensar. [...] No le hace solo una entrega material, sino intelectual. Como si le dijera: “Piensa tú por mí”.¹²⁷

Sin embargo, este mito masculino del hombre que subyuga a la mujer y la cautiva intelectualmente se ve de repente subvertido por el carácter rebelde de Irene que al final conseguirá imponer su voz: “Irene Gal no pasea tampoco donde pasea la gente. Su innata rebeldía la llevó, desde niña, a apartarse de la manada, a no aceptar, porque sí un hecho impuesto por la costumbre”.¹²⁸ Asimismo, la maestra no solo se enfrenta al hombre/amante/padre, como simboliza la toma de la carretera opuesta a la del filósofo al final del diario, sino también al pueblo que representa la imagen de la censura que apunta el dedo contra los rojos y los revolucionarios. Si, por un lado, consigue ser dueña de la situación en el trato con sus estudiantes, por otro, la mediación con la gente se le hace más comprometida, puesto que la aldea se ha dividido en dos bandos y ambos quieren que Irene les pertenezca o, de vez en cuando, la repudian cuando creen que su actuación no coincide con sus expectativas. A pesar de que “No está de acuerdo el pueblo con Irene, con los métodos seguidos por Irene. Los dos bandos la han incluido en la lista negra”,¹²⁹ y aun sabiendo que la gente de la aldea recibe siempre con recelo todo tipo de innovación y cualquier intento de rebeldía, la maestra no se deja frenar y lucha por transformar las aulas que, durante la guerra y su destitución temporal de la escuela, se habían convertido en un cuartel.

¹²⁶ D. MEDIO, *op. cit.*, pp. 64-65.

¹²⁷ D. MEDIO, *op. cit.*, p. 85.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 84.

Nada ha quedado de su labor anterior. Ni siquiera en el aspecto externo o material de la escuela. La sala de clase se ha convertido en la sala de banderas de un cuartel y hasta las paredes están decoradas con arengas militares, afirmaciones políticas y adhesiones de firme e inquebrantable solidaridad e identificación con los ideales y la política de naciones beligerantes en la contienda mundial.¹³⁰

El papel estigmatizado de la mujer sumisa y pasiva que Irene rompe con sus métodos educativos innovadores se enmarca en el ámbito de la toma de posición de la mujer durante la Segunda República que, a partir de 1931, puede divorciarse, puede votar y, por lo tanto, ser dueña de su destino. La misma escritora D. Medio, se aprovecha de esta conquista de libertad femenina y, ya desde muy joven, empieza a romper las reglas impuestas, lo que una vez, la llevó a pasar un tiempo en la cárcel por apoyar a los mineros asturianos a defender sus derechos. Así pues, cabe hacer referencia al mito de Penélope que complementa el primero, ya que se concentra, esta vez, en la parte femenina de la pareja y que muestra, por contraste a la subversión final femenina de la narración ovidiana, una Irene pasiva que espera la salida del filósofo de la cárcel durante más de quince años:

Mientras que el viejo lee, Irene teje. Está haciendo un jersey para Máximo Sáenz. A Irene Gal le agrada tejer, hacer cualquier labor que le deje libre la imaginación, para recrearse en el recuerdo de Max. Es el único placer que Irene Gal se permite.¹³¹

Por ende, se pueden hallar las tres fases del crecimiento gradual de Irene, tomando como unidad de medida los mitos clásicos y aportando, por consiguiente, otra prueba de la construcción del diario como un *Bildungsroman*. Primero, nos encontramos con una estatua o, más bien, con una masa de arcilla cocida que Pigmalión modela según sus antojos; luego tropezamos, a lo largo de la novela, con una Penélope que, aun quedándose sin su figura masculina de referencia, de un lado sigue pendiente de ella física y mentalmente, de otro en la soledad y en la espera se depura y se cura; por último, nos sorprende una Ariadna, una mujer heroína que por fin toma las riendas de su vida, salvándose a sí misma y liberándose del hombre que, como el Minotauro, por un instinto animal la había encerrado en un laberinto

¹³⁰ *Ibid.*, p. 150.

¹³¹ D. MEDIO, *op. cit.*, p. 161.

de ideales que la estaban consumando paulatinamente. Es emblemática la imagen de la liberación y emancipación de Irene en las últimas líneas del diario:

En la zanja que los veinte años de diferencia -tal vez solo la cárcel- ha abierto entre ellos, hay también un montón de cadáveres. Cadáveres de ideales. Quizá solo de *puntos de vista*.¹³²

La maestra al final se transforma cuando decide tejer el hilo que, esta vez, la conducirá a su propia salvación; deja de coser en espera de un hombre y “empieza a agarrar con fuerza sus remos”.¹³³ Irene sale del laberinto de Dédalo y se libera de lo que en psicología se define ‘efecto Pigmalión’, es decir el principio de actuación a partir de las expectativas ajenas. La rebeldía y la catarsis final de la mujer contrasta decididamente con la serie de medidas conservadoras que la dictadura franquista había adoptado para preservar las formas tradicionales de organización social, como la familia y el papel de la mujer que tenía que volver a quedarse en el hogar y ejercer allí sus mansiones, privada de todos los derechos adquiridos durante la Segunda República.

2.4 El espejo: recurso literario y objeto concreto. Las alusiones a R. Valle-Inclán

La literatura, a partir de la antigüedad, emplea el espejo tanto para recrear espacios que reflejen la identidad del autor o su inconsciente como para articular un medio capaz de desencadenar los acontecimientos más inesperados. En *Diario de una maestra* la presencia del espejo asume dos formas: primero, se manifiesta como elemento real y definido y segundo, como una metáfora que tiene unos puntos de cruce con las obras esperpénticas de uno de los autores más consagrados en la escena teatral del siglo XX, R. Valle-Inclán. Ante todo, cabe precisar que la acción de la censura, que en los párrafos siguientes quedará manifiesta de forma más detallada, comprometió, como más de una vez se quejó la misma autora, el hilo narrativo del diario, lo que es patente en uno de los momentos culmines que preceden el desenlace: Irene mirándose en el espejo de su habitación. El final de la guerra supone para la maestra el final de la separación forzada de Max y de su

¹³² *Ibid.*, p. 221.

¹³³ D. MEDIO, *op. cit.*, p. 84.

sufrimiento; por eso, la vemos observarse detenidamente en su reflejo como una forma de preparación psicológica al encuentro. Irene es bien consciente del tiempo pasado, de los cambios que su cuerpo ha sufrido, debido a las privaciones durante la guerra y, sobre todo, sabe que de esa adolescente de hace quince años poco ha quedado en la nueva imagen que ve reflejada por primera vez desnuda en su vida. Reconoce, ya antes de mirarse al espejo, que lo que el cristal le devuelva será la imagen de una mujer madura, firme y con unas arrugas que marcan su crecimiento. Tiene la certeza de que ya no es la niña flexible y modelable que tanto le gustaba a Máximo, verdadero amante de la forma y de la estética. Además, lo que más le procura angustia es la evidencia del cambio que ha sufrido su cuerpo y el temor de que el filósofo aún conserve de ella la imagen de una adolescente y que, en el momento del reencuentro, quede decepcionado con la realidad. Sin embargo, a ella no le preocupa que los quince años hayan transcurrido también para Max y que ya no sea el hombre fuerte y viril de hace un tiempo: “Si yo lo encuentro viejo y agotado, estoy segura de que sabré fingir, disimular. Pero él...los hombres no disimulan sus sentimientos”.¹³⁴ Irene se coloca el vestido ante el espejo y «se mira detenidamente. Como nunca se ha mirado. [...] Nunca se ha mirado desnuda en un espejo»¹³⁵ y temblando, cierra y abre los ojos repetidamente para grabar en la mente su imagen. De repente, una chispa de amor realiza un milagro: Irene, en lugar de ver las ojeras y las huellas del sufrimiento, ve en el espejo un cuerpo joven, fuerte y esbelto de adolescente. No es el cristal a devolverle una imagen falseada, sino que es ella misma que, encontrándose en la fase final de su maduración, se acerca a encarnar, inconscientemente, la enérgica y fresca Ariadna de la mitología griega, lista para tomar el control de su vida, soltar la dependencia, dejar de ser esclava física y mental, liberándose hegelianamente de su dueño, “el Conductor”.¹³⁶

El efecto esperpéntico que Valle-Inclán busca en sus obras, como en *Luces de Bohemia* (1920) o en *Los cuernos de Don Friolera* (1921), es un recurso literario que manifiesta una visión estética del mundo, con la finalidad de criticar ideológicamente el carácter absurdo y grotesco de la sociedad española del siglo XX. Este nuevo enfoque original de la vida, vista a partir de la literatura, encierra una protesta y una queja que muestran, a la vez, la preocupación de Valle por

¹³⁴ D. MEDIO, *op. cit.*, p. 216.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 215.

España y sus instituciones caducas, inmorales y tramposas. El medio estético del que se sirve el autor para enseñar la angustia de la existencia, lo absurdo, la degradación, el quiebre del sistema lógico y de las convenciones sociales, que abarcan toda la colectividad, es el espejo cóncavo. La España caída, sin aliento, sin rumbo y sin meta encarna, según Valle, la deformación grotesca de la civilización europea y, para ser representada, necesita un espejo que ya no puede ser ni plano ni ideal como en la estética platónica neoclásica. Para este país deformado y grotesco es esencial, de hecho, un espejo cóncavo que no falsee la realidad sino que devuelva su imagen más verdadera, absurda, incomprensible, quebrada y que vaya más allá de las apariencias de las formas. En *Diario de una maestra* el desenredo de la historia, caracterizado por el alejamiento definitivo entre Irene y Máximo y matizado a través de la toma especular del mismo camino pero en el sentido opuesto, subraya el choque de los ideales de la pareja que se divide. Los años en la cárcel no solo han hundido los ideales que el filósofo profesaba antes de la guerra sino que demuestran su incapacidad de desempeñar hasta el final su papel de Pigmalión. El hombre que quería revitalizar la enseñanza, que se quejaba del mal gobierno, de las democracias trasnochadas y de las religiones impuestas, acaba por dejarse arrastrar por los convencionalismos. En lugar de agarrarse a los altos ideales que inculcó desde el principio a Irene, prefiere casarse con una mujer acomodada para asegurarse un mantenimiento económico. Ya no cree en la posibilidad de revolucionar la sociedad y rechaza, de una forma muy despectiva, el gran proyecto de Irene de vivir en una granja: “Espero que tu proyecto sea tan disparatado como tus cartas. Sacrificarte y sacrificarme en aras de un estúpido amor al pueblo... ¡A la Humanidad!...”¹³⁷ Máximo considera que la vida no puede empezarse todos los días, y menos aun después de una guerra:

Para Máximo Sáenz la vida es como un cohete. Nace en un chispazo. Ascensión vertical. Rápida. Limpia...El ideal arriba. Un ideal cualquiera. Lo que sea. Pero arriba...Maravillosos años de adolescencia y de juventud. Los conductores de masas, los políticos, conocen el valor de esta fuerza y saben emplearla. Pero la vida, estalle o no en la altura en cataratas de luz, traza una curva más o menos amplia y vuelve a la tierra.¹³⁸

¹³⁷ D. MEDIO, *op. cit.*, p. 222.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 230.

La visión zarandeada de la existencia que guarda Máximo revela la imagen lorquiana de la vida que vuelve a su origen, la tierra, como se percata en *Bodas de Sangre* donde el plasma derramado de los dos hombres muertos, que el mismo título evoca, se ha interpretado como una concretización del flujo existencial que lucha por brotar del cuerpo físico y buscar amparo en las grietas del suelo para reinsertarse en el círculo universal. Asimismo, los ideales que estaban arriba, es decir en los que Máximo creía firmemente, se derrumban como el cuerpo de Pedro Páramo en las últimas líneas de la novela de Juan Rulfo: «Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras».¹³⁹ Irene entiende entonces que la imagen que cultivó del filósofo, durante su larga ausencia, no fue que una pura ilusión, una quimera engañosa a la que se agarró para poder sobrevivir psicológica y físicamente: “Máximo Sáenz murió en el 37, cuando le condenaron. Lo que ahora pierde es solo una ilusión que alimentó artificialmente durante años y años. El fantasma de un amor. Un espejismo que era solo reflejo de su amor”.¹⁴⁰ Valle-Inclán, a través de su visión literaria innovadora, encarna el arte nuevo de Ortega y Gasset; alejándose de la realidad devuelve, de hecho, una imagen deshumanizada, pero objetiva y verídica. Máximo Sáenz, por el contrario, durante los años de prisionero, se aparta de la sociedad y, en lugar de tener una visión más nítida al volver, demuestra la pérdida de la brújula y la caída de sus ideales. Quien, en cambio, no dejará de seguir creyendo en la posibilidad de revolucionar la humanidad es la maestra Irene que, ante la duda de suicidarse después de la ruptura con Máximo, al final elige navegar hacia lo que la vida ha diseñado para ella: “¡Los remos!...Otra vez los remos...El Gran Barquero no me permite soltarlos”.¹⁴¹

Por último, el diario mismo, del que ya se ha destacado el probable género autobiográfico, se podría interpretar como un espejo de la vida de la autora, que, sin embargo, no resulta ser perfectamente transparente, debido a las modificaciones y a los cortes operados por la censura. Se puede tomar como ejemplo el cuento breve de Virginia Woolf, *La mujer en el espejo: un reflejo* para evidenciar como la identidad de un autor se puede ver destellada, consciente o inconscientemente, en las obras que escribe, además del empleo del espejo como objeto concreto de la

¹³⁹ J. RULFO, *Pedro Páramo*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2004, p. 273.

¹⁴⁰ D. MEDIO, *op. cit.*, p. 227.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 232.

narración. Dolores Medio proyecta en la obra sus propias experiencias reales, recuerdos, miedos, angustias y odios que se reflejan en la figura de Irene Gal. En 1926 la autora, por ejemplo, aprueba el ingreso en la Escuela Normal de Maestras en Oviedo; en 1931 realiza los cursillos de Formación de la Universidad; en 1934 ingresa como profesora en la escuela de Piloñeta; en 1936, con el estallido de la guerra, firma su adhesión al Movimiento y es destituida de la escuela por sus ideas republicanas; por último, viaja a Asturias en búsqueda de un novio encarcelado.

2.5 La intervención de los censores: tabla de comparación entre la edición integral de 1959 y la censurada de 1961

Como se ha profundizado en el primer capítulo, había un paradigma muy arbitrario de moralidad al que los censores hacían referencia para juzgar una obra y elegir si era el caso de cortar párrafos, quitar conceptos o modificar unos pasajes, descriptivos o narrativos que fueran, aun en detrimento de la esencia del texto.¹⁴² La ficha inquisitoria, que el MIT tomaba como modelo para evaluar una novela o una revista y redactar el informe relativo, constaba de tres preguntas muy genéricas: ¿el contenido de la obra ataca al dogma moral?, ¿ofende la Iglesia? y/o ¿provoca o contradice los principios del régimen y las personas que en él colaboran? Si el censor consideraba que por lo menos una de estas preguntas tenía una respuesta afirmativa, el libro no podía ser publicado o debía ser modificado. *Diario de una maestra* no escapó ni de las tachaduras del lápiz rojo ni de las amputaciones de las tijeras afiladas de los *lectores* falangistas que consideraban su contenido demasiado inmoral. Situar una novela en las décadas de la guerra civil y de la dictadura, empleando tiempos, espacios y personajes en relación con el marco político, social e ideológico, fue probablemente el mayor error en el que incurrió la autora asturiana. Sacar una fotografía social de la época, levantando una voz contraria a los usos considerados normativos, no solo para exponer una denuncia contra los males de la sociedad, sino también para manifestar una acusación que escondía un afán reformador, representó un completo desafío a la autoridad censora. C. Martín Gaité, en su novela-ensayo *Usos amorosos de la postguerra española*, revela muy claramente la dirección que había que seguir en cualquier ámbito de la vida:

¹⁴² Cfr. pp. 27-28.

Prohibido mirar hacia atrás. La guerra había terminado. Se censuraba cualquier comentario que pusiera de manifiesto su huella, [...]: pueblos arrasados, prisioneros abarrotando las cárceles, exilio, represalias y economía maltrecha. Una retórica mesiánica y triunfal, empeñada en minimizar las secuelas de aquella catástrofe, entonaba himnos al porvenir. Habían vencido los buenos. Había quedado redimido el país. Ahora, en la tarea de reconstruirlo moral y materialmente, teníamos que colaborar con orgullo todos los que quisiéramos merecer el nombre de españoles. Y para que esta tarea fuera eficaz, lo más importante era el ahorro, tanto de dinero como de energías: guardarlo todo, no desperdiciar, no exhibir, [...].¹⁴³

Para no “significarse”¹⁴⁴, es decir salir del anonimato del rebaño y hacerse notar, lo más adecuado era la aceptación: gastar esfuerzos en protestas o críticas contra el régimen no llevaría a ningún lado, si no a la cárcel. Restringirse, reservarse, tolerar, tragar son los verbos que mejor expresan la actitud pasiva que había que asumir y a la que D. Medio decide, no sin miedo, desobedecer.

Entre los documentos conservados en el archivo de censura del profesor M. Abellán, en la Biblioteca del Pavelló de la República de Barcelona, se halla una ficha que ha sido esencial para el desarrollo del presente trabajo: el informe del MIT, que aparece sin fecha y sin firma, correspondiente a la tarea censoria realizada en la obra de D. Medio. Este papel-testimonio, que podemos suponer que se remonte entre los tres últimos meses de 1959 (la página final de la primera edición del *Diario* está fechada en octubre de 1959¹⁴⁵) y principios de 1960, consta de dos partes: primero, está encabezado por un resumen del contenido, datado posteriormente a la fecha de publicación de la versión censurada de 1961 de la obra (1 de agosto de 1963); segundo, aparece un apartado donde se autoriza la publicación de la obra a condición de una serie de tachaduras. En la breve síntesis redactada por los censores se pueden destacar dos elementos básicos: la tendencia a minimizar en la trama el valor de la obra, descrita con unas palabras muy sencillas y poco cautivadoras, y el empleo de etiquetas sustantivas o adjetivales que recalcan la posición falangista como la única correcta política y moralmente.

¹⁴³ C. MARTÍN GAITE, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁴ J. ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 57. (El autor explica que dada la identificación entre catolicismo y Régimen, la participación en la vida social adecuada, como la asistencia a actos religiosos, entrañaba cierta obligación para evitar ‘significarse’, es decir ser tomado por ‘rojo’).

¹⁴⁵ D. MEDIO, *op. cit.*, p. 233.

Irene, maestra nacional de una aldea asturiana, está enamorada de un catedrático con quien tiene relaciones íntimas. Durante nuestra Guerra de Liberación el catedrático es encarcelado por rojo y su novia le espera, siéndole fiel hasta pasados veinte años, cuando es puesto en libertad. Entonces el novio la abandona para casarse con una mujer rica.¹⁴⁶

Cuatro breves líneas son suficientes para destruir el diseño trabajado de la autora, cuya obra es sencillamente presentada como el cuento ordinario de una relación amorosa que, primero, se ve obstaculizada por las ideas republicanas del hombre catedrático que acaba (correctamente) en la cárcel y que, luego, fracasa definitivamente por la elección del profesor de abandonar a la maestra por otra mujer más adinerada. Así pues, una obra despojada de todo tipo de valor que no merece la pena ser leída por su falta de atractiva, por dirigirse a un público muy limitado y por contener pasajes groseros e indecentes: “La protagonista es inmoral en su vida privada y parece carecer de ideales religiosos. Hay escenas escabrosas muy subidas, pero se trata de una obra para mayores”.¹⁴⁷ Asimismo, como la minimización del valor de la obra no parece bastante, en el resumen propuesto el censor plantea una antítesis, incluso gráfica, entre la subversión del bando republicano, tildado con la etiqueta de ‘rojo’ y la virtud y la justicia del bando falangista que lucha una ‘Guerra de Liberación’, sintagma que aparece en mayúscula y al que se antepone el adjetivo posesivo ‘nuestra’ para distinguirlo claramente de quien está del lado equivocado. Además, el censor anónimo que se ocupó de la revisión de la obra parece querer hacer hincapié en el paradigma franquista de única verdad, a través del empleo de dos metáforas contrapuestas: el calabozo, como símbolo de la insubordinación donde acaba el que tenga ideas republicanas, como el catedrático, y la guerra, como símbolo de liberación y de ensalzamiento del valor de las hazañas del bando que lucha a favor de Franco y de la patria española. El apartado sucesivo de la ficha pretende dar una localización espacio-temporal de la obra, que quedaba ya suficientemente clara en las fechas que encabezan los capítulos del *Diario*, desde el 22 de mayo de 1935 hasta el 4 de mayo de 1950, e intenta buscar unas justificaciones a las tachaduras que afectan las

¹⁴⁶ Expediente de censura de la novela *Diario de una maestra* de D. Medio, conservado en el fondo personal de M. Abellán. Biblioteca del Pavelló de la Republica de la Universitat de Barcelona, Fondo Manuel Abellán, subserie 4, caja 4 (5), número 3.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

páginas 8, 9, 13, 21, 31, 32, 33, 36, 37, 58, 59, 62, 94, 95, 111, 112, 122-126, 127, 128, 133, 135 y 139. Las explicaciones que traza el censor se revelan genéricas y evasivas ya que se agarran únicamente a un metro de juicio ficticio establecido por el régimen de Franco. Antes de profundizar las razones que se hallan detrás de las modificaciones del texto, se precisa una tabla de comparación entre la versión original de la obra de 1959, cuya copia rara se puede hoy consultar en el fondo de M. Abellán, y la versión censurada que circuló en las librerías a partir de 1961.¹⁴⁸ En la obra tanto la *pars destruens*, de denuncia y reacción contra el franquismo, como la *pars construens*, de reforma y planteamiento de unos nuevos métodos educativos de la maestra Irene, sufren una serie de tachaduras que se pueden clasificar según tres tipos:

1. Social: en los pasajes percibidos como ataque a la función de la escuela estructurada por el franquismo.
2. Político: en los fragmentos del *Diario* que fomentan las ideas republicanas en detrimento de los valores de la Falange.
3. Moral/religioso: en las frases o en las palabras que se enfrentan a la pureza y la moralidad católica establecida.

Edición integral de 1959	Página y fecha en el que aparece el fragmento	Edición censurada de 1961	Página y fecha en el que aparece el fragmento	Clasificación tachadura
Irene Gal nada dice, pero sonríe. Y el hombre solo ve los labios entreabiertos de la muchacha y los estruja con ansia entre sus labios. Los labios de Irene Gal se pliegan, dóciles, bajo la presión violenta. Una vez, otra vez...	p. 8 (22 de mayo de 1935)	Fragmento cortado	p. 19	Moral/religioso
También sin prisa, con mano experta,	<i>Ibidem</i>	Fragmento cortado	<i>Ibidem</i>	Moral/religioso

¹⁴⁸ El cuadro facilita una muestra de las intervenciones del aparato de la censura, según el orden temporal con el que aparecen las tachaduras en las páginas.

suelta el lazo que le cierra la blusa, la desabrocha y posa sus labios anchos y calientes sobre el pecho desnudo de ella.				
Si Máximo no sintiera, <u>bajo su mano</u> , latir aceleradamente su corazón, la supondría insensible a <u>su contacto</u> .	<i>Ibidem</i>	Si Máximo no sintiera latir aceleradamente su corazón, la supondría insensible.	<i>Ibidem</i>	Moral/religioso
Siente el calor de su cara bajo la suya y <u>el temblor de los labios dóciles de ella, bajo sus labios</u> .	<i>Ibidem</i>	Siente el calor de su cara bajo la suya.	<i>Ibidem</i>	Moral/religioso
¡Tal vez, no! ... Tiembla la mano del hombre cuando separa suavemente las piernas de la muchacha. Tiemblan los labios del hombre cuando se mira dentro de los ojos de ella, antes de besarla. En los ojos de Irene Gal no hay miedo. Ni siquiera sorpresa ante el ataque del hombre. Los ojos de Irene Gal reflejan una total y gozosa entrega. Así, perdido ya todo control, Máximo Sáenz se apodera, con ansia, de ella. Después... Otra vez silencio. Un silencio que empieza a espesarse entre ellos cuando se separan.	<i>Ibidem</i>	Fragmento cortado	<i>Ibidem</i>	Moral/religioso
Irene procuraré que no te arrepientas nunca <u>de lo que ha sucedido</u> .	p. 9	Irene procuraré que no te arrepientas nunca.	p. 21	Moral/religioso
Sois unos hijos de la gran puta.	p. 13 (17 de septiembre de 1935)	Sois unos mal nacidos.	p. 26	Moral/religioso

Timoteo se caga en Dios; Timoteo coge el culo a las chicas.	p. 20 (13 de octubre de 1935)	Fragmentos cortados	p. 38	Moral/religioso
El padre de Timoteo le hizo una barriga a Laura.	<i>Ibidem</i>	El padre de Timoteo abusó de Laura	p. 39	Moral/religioso
La zorra esta; me cago en su madre; tan lameculos.	p. 21	Fragmentos cortados	pp. 39-40	Moral/religioso
Ojo con ojo, <u>boca con...</u> El abrazo de Irene Gal y Máximo, retozón, primitivo, casi exento de sensualidad, se prolonga hasta bien entrada la tarde.	p. 31 (24 de diciembre de 1935)	Fragmentos cortados	p. 57	Moral/religioso
Está bien, pequeña. <u>Yo había pensado tenerte para mí solo toda la noche. Pedí que nos subieran aquí la cena.</u> <u>Meciendo a Irene en sus brazos</u> , Máximo Sáenz, canta a su oído, casi recita.	p. 32	Está bien, pequeña. Máximo Sáenz, canta a su oído, casi recita.	p. 59	Moral/religioso
Suavemente se separa de los brazos de Máximo Sáenz, se levanta de la cama y se ajusta la bata, sin mirarle. Máximo Sáenz se levanta también de la cama y busca su bata.	p. 33	Fragmentos cortados	<i>Ibidem</i>	Moral/religioso
E suplica: -Por favor, Irene, ¡quítate la bata! El calor del fuego que arde ante Irene, impide al hombre reparar que a ella se le pone la cara roja. ¡Vaya una ocurrencia! Máximo sabe bien que bajo la bata no lleva otra ropa. Instintivamente, Irene	p. 36	Fragmento cortado	p. 65	Moral/religioso

<p>se la ciñe más al cuerpo. -¡Eh! ¿Qué diablo hacer, Tortuga? ... Quítate la ropa...Así...Un momento, solo un momento...Déjame verte desnuda... ¡No, por favor, retira las manos!... Así, tras de la nuca, como las tenías... Y después de unos momentos de admiración: -¡Cómo me gustaría ser escultor! Ella dice: -Lo eres...En cierto modo... Pero Máximo Sáenz ya no la escucha. Sin tocarla apenas, sus dedos la van recorriendo toda. Le recogen el pelo sobre la cabeza. Acarician el mentón redondo y el cuello largo que, hace unos minutos le ha señalado el camino a descubrir. Resbalan sobre los pechos, sobre el vientre, sobre las piernas... Los labios de Irene tiemblan ligeramente, al sentir el contacto de sus dedos. Él dice, como un susurro: -¡Mi pequeña Astarté! Después se inclina ante la muchacha, se arrodilla ante ella. Y le besa los pies desnudos.</p>				
<p>De los de Ortega. Siembran ideas subversivas y después se lavan las manos. A los otros, se les quita del medio con un tiro en la nuca. Un bicho menos...pero a estos, a los verdaderos culpables de cuanto</p>	<p>p. 58 (12 de enero de 1937)</p>	<p>De los de Ortega. Siembran ideas subversivas y después se lavan las manos. Son los verdaderos culpables de cuanto sucede... uno no sabe cómo tratarles, como</p>	<p>p. 101</p>	<p>Político</p>

sucede, a estos...uno no sabe cómo tratarles, como deshacerse de ellos. Más daño hacen...		deshacerse de ellos. Más daño hacen...		
Me parece que puedes despedirte de ella. Como me entere de que <u>ese hijo de puta</u> anda por aquí, va a durarles poco el idilio...	<i>Ibidem</i>	Me parece que puedes despedirte de ella. Como me entere de que ese tío anda por aquí, va a durarles poco el idilio...	p. 102	Moral/religioso
Hace un año exactamente, <u>había también un hombre en mi habitación.</u> «No, no, quítate las manos... <u>Déjame contemplarte desnuda...</u> »	p. 62 (13 de enero de 1937)	Hace un año exactamente... «No, no, quítate las manos...»	p. 108	Moral/religioso
Las zonas fabriles están en poder del Gobierno <u>rojo.</u>	p. 83 (4 de marzo de 1938)	Las zonas fabriles están en poder del Gobierno.	p. 141	Político
Como doblaba la almohada hacia adelante para dormir... ¿Para dormir? No, acaso solo para descansar, cuando se quedaba mirando el techo, jadeando aún, con los labios entreabiertos, tratando de recobrar el ritmo normal de la respiración. ¿Era una postura egoísta de Máximo Sáenz al acaparar la almohada para él solo, ya que al doblarla hacia adelante, la privaba de ella? No. Desde luego. Máximo Sáenz	p. 94 (12 de noviembre de 1943)	Fragmento cortado	p. 161	Moral/religioso

<p>sabía que su brazo era la mejor almohada para Irene...¿Y el sonido que producía la lengua contra los dientes, como un chasquido de fastidio o como una succión? Posiblemente solo una succión, para limpiarse las encías. Después pasaba la lengua sobre los labios, los mordía...Todo así, un poco inconsciente, rutinario...También recuerda ahora como Max mordía el cepillo de dientes, como si fuera la pipa, cuando se marchaba al cuarto de baño...Y el modo de calzarse las zapatillas, siempre a tientas, sin mirarlas, pensando en otra cosa...</p>				
<p>Ahora ve Irene Gal frente a su cara, sobre su cara, la boca entreabierta de Máximo Sáenz, con los labios ligeramente avanzados, como sedientos, descubriendo los dientes blancos. Ve los ojos enturbiados por el deseo. Siente el contacto vivo de sus manos sobre sus pechos, sobre sus piernas... y está a</p>	<p><i>Ibidem</i></p>	<p>Fragmento cortado</p>	<p>p. 162</p>	<p>Moral/religioso</p>

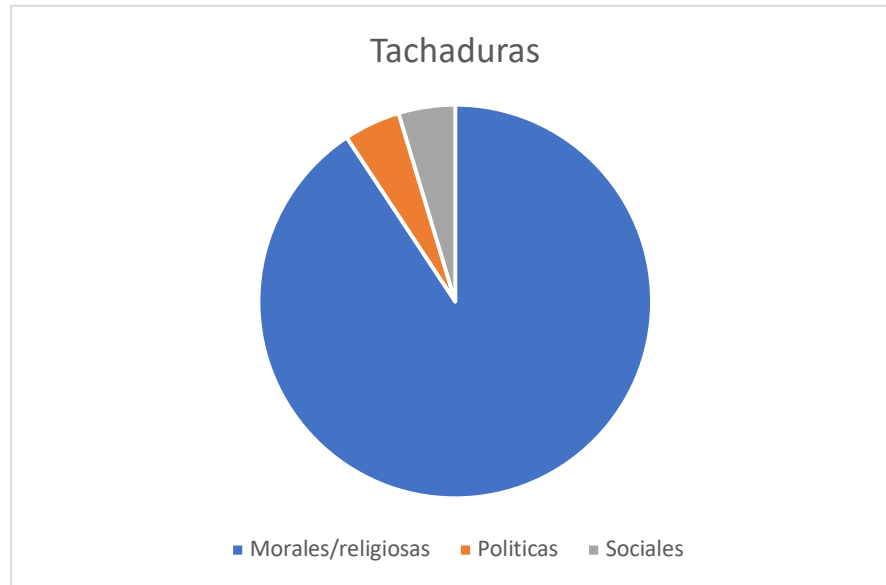
punto de gritar cuando lo recuerda.				
<p><u>Los labios sensuales de Bernardo Vaga se aplastan sobre la boca de Irene Gal. Resbalan después cuello abajo, succionando, dejando una huella roja...Se detienen sedientos en el escote.</u></p> <p>Max, el hombre superior. Max, El Conductor. Max, <u>el amante...</u></p> <p>Tortuga, por favor...<u>quita las manos...Así...Quiero adorarte desnuda...</u></p>	pp. 111- 112 (7 de octubre de 1945)	Max, el hombre superior. Max, El Conductor. Tortuga, por favor...	p. 188	Moral/religioso
Por otra parte, si los muchachos, si uno solo de los muchachos encuentra bien la idea, no es disparatada. Decididamente, Chico tendrá su cruz.	p. 122 (29 de marzo de 1948)	Fragmento cortado	p. 206	Social/educativo
La meta. Esto tenía para ellos otro significado, en su época de intimidad. Llegar juntos a la meta. Ellos sabían cuál era la meta. Irene, tan lenta en sus reacciones, tan pudorosa, tan tímida, recatando su emoción. El, dueño de sus músculos, de sus nervios, siempre bromeando, dando marcha atrás, aguardando paciente.	p. 127 (29 de abril de 1950)	Fragmento cortado	p. 214	Moral/religioso

<p>«Vamos, Tortuga...te espero...». Llegar juntos a la meta, a la apoteosis de su amor, era el gran triunfo que Máximo Sáenz se procuraba.</p>				
<p><u>«¿Qué hay de nuestra ley del Talión, Tortuga? Ojo con ojo, boca con boca...».</u> ¿Qué queda en Irene Gal de la pequeña Astarté que Máximo Sáenz había adorado <u>desnuda</u>? Si Máximo Sáenz vuelve a sus brazos agotado y viejo, ella le seguirá viendo como entonces, cuando se conocieron. <u>Cuando los brazos fuertes de Máximo Sáenz eran su refugio.</u> Cuando el cerebro fuerte de Máximo Sáenz era su guía.</p>	<p><i>Ibidem</i></p>	<p>¿Qué queda en Irene Gal de la pequeña Astarté que Máximo Sáenz había adorado? Si Máximo Sáenz vuelve a sus brazos agotado y viejo, ella le seguirá viendo como entonces, cuando se conocieron. Cuando el cerebro fuerte de Máximo Sáenz era su guía.</p>	<p><i>Ibidem</i></p>	<p>Moral/religioso</p>
<p>Es agradable pensar que dentro de cinco días, podré quitarme la máscara de mujer fuerte y volveré a ser a su lado Tortuguita, la muchacha confiada y alegre que apoya la cabeza sobre su pecho <u>para dormir...</u> <u>Máximo tuvo que deshacer el lazo para poder besarle el cuello desnudo.</u> Me lo recogía así...sobre la nuca...<u>Me besaba en la nuca...</u></p>	<p>p. 128</p>	<p>Es agradable pensar que dentro de cinco días, podré quitarme la máscara de mujer fuerte y volveré a ser a su lado Tortuguita, la muchacha confiada y alegre que apoya la cabeza sobre su pecho. Me lo recogía así...sobre la nuca...</p>	<p>p. 215</p>	<p>Moral/religioso</p>

<p>Nunca, <u>hasta ahora</u>, se ha mirado desnuda en un espejo. <u>¿Para qué? Tenía que hacer cosas más importantes en su vida. Pero ahora, es diferente. Ahora volverá él. Su cuerpo no es ya suyo, sino de Max.</u></p> <p><u>(«Mi pequeña Astarté»)</u> <u>Irene Gal aprieta los labios. Cierra los ojos. Se quita la ropa rápidamente...</u> <u>Y vacila otra vez antes de enfrentarse con la imagen que el espejo va a devolverle. Quince años son quince años. Y ahora le pesan. Guerras, hambre, sufrimientos... Quince años son quince años... Él va a llegar e Irene quisiera poder ofrecerle otra vez una adolescencia, volver a ofrecerle una vida joven, llena de anhelos, de fe en los hombres... Quisiera darle otra vez un cuerpo nuevo, de recién estrenada juventud.</u></p>	<p><i>Ibidem</i></p>	<p>Nunca, se ha mirado desnuda en un espejo.</p>	<p>p. 216</p>	<p>Moral/religioso; Político y social</p>
<p>Al hablar del albergue se ha conmovido, su voz le acariciaba como entonces, <u>cuando la tenía desnuda entre sus brazos...</u></p>	<p>p. 133 (4 de mayo de 1950)</p>	<p>Al hablar del albergue se ha conmovido, su voz le acariciaba como entonces.</p>	<p>p. 224</p>	<p>Moral/religioso</p>
<p>La primera, cuando Máximo Sáenz <u>deshizo el lazo azul de su blusa y la besó en los pechos desnudos, cuando sintió el corazón del hombre</u></p>	<p>p. 135</p>	<p>La primera, cuando Máximo Sáenz...</p>	<p>p. 226</p>	<p>Moral/religioso</p>

<u>latir violentamente encima del suyo...</u>				
No puedes exigirme que resista...!No puedes! ¿Por qué te enseñas conmigo de esta manera? ¿Por qué? ¿Por qué?	<i>Ibidem</i>	No puedes exigirme que resista...	p. 232	Social

De un total de 43 tachaduras, en las que se incluyen cortes integrales de unos párrafos o modificaciones lexicales de nombres, adjetivos o verbos, podemos notar que la mayoría son de tipo moral/religioso, es decir infringen el paradigma de pureza y moralidad católica establecido durante el régimen. Sin embargo, hay que subrayar el hecho de que, entre las tachaduras de este tipo, es muy difícil distinguir con nitidez la religión de la moral sexual o del lenguaje indecoroso. Una vez más, una prueba de la arbitrariedad de las tijeras o del lápiz rojo a la hora de señalar ciertas expresiones y permitir otras que se parecen. Asimismo, la comparación entre las dos ediciones en formato papel permite destacar otro dato importante: en la versión censurada publicada en 1961 las intervenciones de la censura se señalan con espacios blancos en el texto o con el uso de puntos suspensivos. Probablemente, con el intento de la autora (supuestamente con el consenso de la editorial Destino), de evidenciar gráfica y simbólicamente el silencio al que fue condenada. Vuelve a presentarse la metáfora del ojo inspector del censor que sella la boca del escritor que quiere decir y no puede, que protesta y es procesado. La única concesión de Medio es ser publicada con una serie de tachaduras que resaltan, a los ojos del aparato censor, en lugar de una protesta contra el sistema establecido, una relación imposible y pecaminosa que es castigada por las ideas republicanas del filósofo que acaba en la cárcel y que, después, de muchos años de depuración, sale, cambia sus ideas, deja ya de creer en los ideales subversivos del pasado y finalmente deja a la maestra.



2.6 La reacción de Dolores Medio a los informes del MIT

Así comentaba, en la ficha censoria, el *lector* anónimo que se ha ocupado de la lectura y revisión del *Diario*:

Enmarcada en los acontecimientos que ofrece la vida española entre los años 1935 y 1950, Dolores Medio traza el perfil humano y profesional de una maestra rural, Irene Gal, convertida en protagonista y centro de su novela, a la que titula *Diario de una maestra*, con alusiones a técnicas educativas que pretenden tener sabor de modernidad. Parece querer mostrar el poder y la eficacia de la educación metódica y adaptada a cada particular psicología y condición. Tal vez, por ejemplo, el caso de Timoteo muchacho procaz y blasfemo que como fruto de su obra supo morir a manos de los rojos por defender al cura del pueblo donde ella ejercía. Al lado de esto, no deja de ser absurda y compleja la particular contextura de la joven maestra, entre ingenua y desvergonzada en sus relaciones con un profesor de la universidad a cuyo recuerdo heroicamente se consagra.¹⁴⁹

Además, como si este juicio no fuera ya bastante explícito, se añade que la novela se considera demasiado atendida a la dimensión humana y terrenal de las cosas. Es más, la falta más grande, según el censor, es atribuible a la ausencia de “una proyección hacia lo alto, sentido e intención de trascendencia, en la vida y en la obra de una maestra española y cristiana, que debe conocer y servir al fin supremo

¹⁴⁹ Expediente de censura de la novela *Diario de una maestra* de D. Medio, conservado en el fondo personal de M. Abellán. Biblioteca del Pavelló de la Republica de la Universitat de Barcelona, Fondo Manuel Abellán, subserie 4, caja 4 (5), número 3.

de toda educación cristianamente entendida”.¹⁵⁰ Frente a esto, Dolores Medio ya no puede quedarse callada, el castigo por ser mujer escritora y roja, la obliga moralmente a buscar un atajo, a través de la estrategia de la minimización, para que el censor vuelva a considerar las tachaduras. Por eso, escribe una carta dirigida al MIT, consultable en el Fondo de M. Abellán junto al informe censorio, y datada 20 de junio de 1963. Es interesante ver la aparición de la misma fecha tanto en la carta de la autora como en el resumen del censor que se encuentra al principio del informe, antes de la justificación y de la indicación de las páginas tachadas. El año 1963 celebra, de hecho, el primer aniversario de la entrada de Manuel Fraga Iribarne en el MIT y, por ende, el comienzo de una etapa de abertura vigilada, lo que supondría la mayor esperanza que la autora pudiera abrigar a la hora de redactar la carta que pedía una revisión de las modificaciones impuestas por el censor. Medio defiende la idea de que las intervenciones de la censura afectan tanto al emisor como al receptor de la obra: quitar partes o sustituir sustantivos o verbos no solo daña la esencia del texto mismo sino que, cambiando y manejando las intenciones, las emociones o el mensaje que el escritor quiere transmitir, manipula el juicio y las reflexiones metatextuales del lector. A pesar de que “la censura coarta la potencia creadora del escritor y mediatiza autoritariamente el producto literario que llega hasta el lector”¹⁵¹, M. Abellán se empeña en deshacer la relación causal entre censura y valor artístico de una obra literaria. Es lugar común pensar que cuanto mayor sea la incidencia de la censura, menor será la calidad de la obra; sin embargo, una novela tiene valores múltiples y heterogéneos y atribuir su éxito relativo al organismo censor sería excesivo y poco profesional. Es más, a las imposiciones censorias se podría adjudicar el mérito de haber servido “para agudizar el ingenio y aumentar la necesaria dosis de afabulación”.¹⁵² En su *Diario* D. Medio apunta a reaccionar contra el franquismo, planteando una protesta con un enfoque socio-crítico y denunciando los valores sociales, educativos y políticos impuestos. Asimismo, en la voz de la protagonista Irene Gal, la autora parece exhortar a los órganos franquistas, en particular al aparato censor, a la aceptación de la existencia de diferentes verdades y puntos de vista: “nadie está en posesión de la verdad

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ M. ABELLÁN, “Censura y práctica censoria”, *Sistema*, n. 22, 1978, p. 29.

¹⁵² L. GOLDMANN, *Sociologie de la littérature. Recherches récents et discussions*, Institut de Sociologie, Bruselas, 1970, pp. 214-215.

absoluta, todos podemos tener razón, sin que nuestra razón destruya la razón ajena”.¹⁵³ Además de este cierre mental franquista hacia todo lo que se desvía de la norma establecida arbitrariamente, si nos detenemos en la carta dirigida al MIT, la escritora quiere subrayar también cierta ambigüedad y la falta de objetividad a la hora de aplicar criterios de evaluación de una obra:

Para la moral no existen, al parecer, cánones a los que debemos ajustarnos estrictamente, o por lo menos, esas medidas no se aplican por igual a todos los novelistas, posiblemente por tratarse de diferentes censores, y por lo tanto de diferentes criterios o apreciaciones sobre la moral, ya que palabras, frases, pensamientos o situaciones suprimidas en *Diario de una maestra* se encuentran en otras novelas publicadas recientemente, dichas de una manera más cruda y más grosera.¹⁵⁴

La autora de la novela, además de sentirse en posición de inferioridad con respecto a otras obras y otros escritores, expresa su queja por la elección del censor de quitar palabras, párrafos y soliloquios que ella supone de importancia vital para la mejor comprensión de la obra. Con el objetivo de inducir al censor a volver a revisar su producto, Medio se aprovecha, como ya anticipado, de dos estratagemas: por un lado, minimiza el valor subversivo de su obra, describiéndola incluso como la expresión de una pluma femenina de las más suaves y delicadas frente a otras obras más burdas y groseras y, por otro, busca el beneplácito del censor a través de una *captatio benevolentiae* : “una novela publicada en el extranjero por incompatibilidad con la censura española es perjudicial para el buen nombre de España y obliga (a la autora) a cometer un acto antipatriótico”.¹⁵⁵ La justicia que la autora pedía aún queda en la espera, ya que nunca se publicó una versión integral de la obra.

Como señala C. Martín Gaité, la dictadura apreciaba a la mujer sumisa y paciente, a la Penélope destinada a coser, callar y esperar y para quien el hombre representaba un núcleo permanente de referencia.¹⁵⁶ En el caso de Irene Gal, la maestra no responde mínimamente a los cánones que la Sección Femenina de la

¹⁵³ D. MEDIO, *op. cit.*, p. 49.

¹⁵⁴ Expediente de censura de la novela *Diario de una maestra* de D. Medio, conservado en el fondo personal de M. Abellán. Biblioteca del Pavelló de la Republica de la Universitat de Barcelona, Fondo Manuel Abellán, subserie 4, caja 4 (5), número 3.

¹⁵⁵ Expediente de censura de la novela *Diario de una maestra* de D. Medio, conservado en el fondo personal de M. Abellán. Biblioteca del Pavelló de la Republica de la Universitat de Barcelona, Fondo Manuel Abellán, subserie 4, caja 4 (5), número 3.

¹⁵⁶ C. MARTÍN GAITE, *op. cit.*, p. 75.

Falange, fundada por Pilar Primo de Rivera en 1934, quería difundir: es rebelde, tiene iniciativas educativas y políticas y, aun cuando es pasiva y sumisa al hombre, lo es de forma escandalosa y provocativa. La única calidad positiva que destaca en la maestra es la paciencia de esperar durante más de quince años a que el filósofo saliera de la cárcel; sin embargo, esta característica queda oscurecida por otro fallo: Máximo Sáenz y sus ideas subversivas, que no solo cultiva personalmente sino que intenta inculcar en Irene que irá a desempeñar el papel significativo de educadora de niños que serán los futuros ciudadanos españoles. La censura, quitando los párrafos en los que más emerge el personaje de la maestra rebelde y provocante, se conforma, primero, con la encarcelación del hombre, luego con la destitución de la maestra de la escuela y, finalmente, con el fracaso de la relación entre Irene y Max, como castigo por profesar ideas republicanas. Se acepta la publicación de la novela, con una serie de tachaduras, pero se pasan por alto muchas metáforas empleadas a lo largo del texto como reacción contra la dictadura, como por ejemplo la decisión final de Irene de no conformarse a los deseos del hombre y de elegir un camino diferente de autonomía y de autorrealización femenina, lo que contradecía totalmente las virtudes de la mujer falangista ideal soñada por el régimen.

2.7 La retórica infantilista y paternalista como estrategia de engaño de la censura

El foco de la novela, alrededor del cual orbitan las críticas que la autora quiso mover al régimen, es la relación prematrimonial entre el filósofo y la maestra que, además, se encuadra en un marco republicano y progresista. Hacer de este noviazgo tan inmoral el centro de la obra para derrumbar cánones preestablecidos habría sido una maniobra muy atrevida y peligrosa a los ojos del régimen. Por esta razón, la autora tuvo que encontrar unas estrategias eufemísticas para poder plantear su discurso sin que la censura vislumbrara elementos demasiado molestos y perturbadores del dogma. La primera técnica que Medio emplea es el infantilismo, es decir subraya las características ingenuas, inocentes y las acciones de niña de la protagonista femenina. El objetivo es delegar la responsabilidad de las acciones inmorales de la mujer a su inconsciencia e su ignorancia sobre los hechos, atribuyendo automáticamente toda la culpa del comienzo de la relación al hombre.

Es Máximo mismo quien la describe como “muy joven”¹⁵⁷, “casi una niña”¹⁵⁸ que, físicamente, posee un modo de mirar “infantil y audaz”¹⁵⁹ y unos “ojos infantiles que miran siempre limpia y directamente a los ojos de los demás, buscando la verdad”¹⁶⁰ y, caracterialmente, enseña todos los rasgos que se usarían para describir a una chica de la tierna edad: “todo en ella es infantil: su figura aniñada, su alegría un poco inconsciente, su apasionamiento por cualquier idea, la rapidez con que forma juicio y emite opiniones...”.¹⁶¹ La segunda técnica que recurre para desviar la atención de la censura es el paternalismo que, en cambio, se focaliza en la figura masculina de la relación, la cual, aduciendo a la necesidad imprescindible de cuidar a la maestra-niña, se libera, por consiguiente, de las acusas de responsabilidad que se le podrían perpetrar. El papel del padre, que salva a la chica, le enseña los valores, la abraza y la protege, emerge ya desde el principio, cuando, después de su primera relación sexual, el filósofo descubre que Irene era virgen, pero decide seguir amparándola bajo su cobijo: “En fin, Irene, procuraré que no te arrepientas nunca...”.¹⁶² Tanto el infantilismo, que se enmarca en el mito de Penélope, como el paternalismo, que se fundamenta en el mito de Pígalión, fracasan: en el primer caso, debido a la rebeldía final de Irene que toma las riendas de su vida, encarnando el papel de heroína y en el segundo, por la mezquindad de Máximo que elige dejar a la maestra para tener una vida acomodada casándose con otra mujer. De ahí, probablemente, la poca indulgencia de la censura a la hora de revisar el *Diario*.

Asimismo, hay otra actitud que la autora hace inconscientemente suya: el hermetismo o la autocensura; Medio sabe perfectamente lo que quiere decir pero sabe que no puede y se calla. La lucha entre el deseo de revelar y la obligación de ocultar o distorsionar queda clara en las teorías de Freud que explican que el deseo se realiza en el sueño, pero poniéndose un antifaz, y que la distorsión que sigue es el efecto de la censura con la que el deseo tuvo que enfrentarse.¹⁶³ Así pues, resulta evidente la estrecha relación entre censura y desfiguración, pero no solo, ya que, por un lado, el sistema psicológico de censura pone un freno y limita el contenido

¹⁵⁷ D. MEDIO, *op. cit.*, p. 10.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 54.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² D. MEDIO, *op. cit.*, p. 21.

¹⁶³ S. FREUD, *op. cit.*, p. 42.

del sueño, sin embargo, por otro, representa el causante mismo de la formación de la visión onírica. M. Abellán trató, durante sus estudios analíticos, de describir el fenómeno censorio, definiéndolo como obstáculo que hay que esquivar mediante la autocensura, la oblicuidad o la no explicitud, sin que esto afecte el valor de la obra, y, al mismo tiempo, configurándolo como un estímulo de creación.¹⁶⁴ En el dominio de su consciencia el escritor cree saber o reconocer en qué medida los factores exteriores manipulan su voluntad. En el caso de Medio, el hecho de esconder su vida en el *Diario*, a través de la ficcionalización, dando unas pistas en los diálogos del texto o en las acciones de los personajes, es ya una señal de hermetismo consciente. La autocensura es como el suicidio de Adela: por un lado, representa una liberación de la opresión materna, pero, por otro, indica un fallo, ya que matarse significa dejar que la fuerza de la conciencia social, de la autoridad censoria, gane.

¹⁶⁴ M. ABELLÁN, “Censura y autocensura en la producción literaria española”, *Nuevo hispanismo*, n. 1, 1982, p. 176.

3. Entre preconsciente y consciente en el teatro: el fenómeno de la autocensura en *El hombre y la mosca* de J. Ruibal

3.1 El Teatro Español Desvinculado y su lenguaje

Hay muchas nomenclaturas, además de ‘teatro desvinculado’, para referirse a la propuesta innovadora de cierto grupo de escritores teatrales que, a partir de los años cincuenta, empiezan su quehacer autoral y a producir su obra: el crítico A. Berenguer evidencia, por ejemplo, los sintagmas recurrentes de “teatro soterrado”¹⁶⁵ o de “Nuevo Teatro”¹⁶⁶. Entre los autores más destacables se hallan J. Arrabal, M. Elizondo, F. Nieva y J. Ruibal que, en búsqueda de una expresión más adecuada con respecto a la respuesta realista frente a las problemáticas de la época, se plantearon la necesidad de impostar un discurso dramático totalmente distinto. En primer lugar, si los autores realistas se focalizaban básicamente en la temática española, la generación nueva, en cambio, no tiene una mirada exclusivamente peninsular, sino que considera las coordenadas de la crisis ideológica española del siglo XX como ejes universales de las problemáticas de todos los países. Si, por un lado, la tendencia a escribir un teatro ‘sin Pirineos’ se debe a la presencia de la censura, que obliga a los autores a colocar la perspectiva espacio-temporal lejos de España y de la época de Franco, por otro, se puede atribuir al propósito innovador del teatro español de vanguardia de superar toda frontera. En segundo lugar, la nueva generación no presenta como protagonista un proletariado triunfalista, como el teatro realista, sino que intenta reflejar las contradicciones de su ambiente que le convierten, a la vez, en corresponsables de su misma destrucción final. Asimismo, los autores desvinculados, pretender trascender los límites de la realidad y, por lo tanto, obligan al público a esforzarse y tomar parte activa de la escena para traducir en un plano real lo que recibe de un modo simbólico. Por último, el Teatro Nuevo se distingue por su médula poética que no se usa como un medio sino como un resultado integrador necesario, ya no a la mimesis de la realidad, sino a su

¹⁶⁵ A. BERENGUER, “*El hombre y la mosca* de José Ruibal. Un análisis apasionado del poder”, en *El hombre y la mosca*, J. Ruibal, Madrid, Fundamentos, 1977, p. 152.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

interpretación.¹⁶⁷ Rompiendo con el código de lo real, se asiste al nacimiento de un lenguaje libre y poético, alegórico y simbólico que posibilita la reminiscencia eterna de la humanidad que es “una alucinante cabalgata de símbolos y no un cementerio de pelos y señales”.¹⁶⁸ La palabra es reconocida por los nuevos escritores como la clave del lenguaje humano, sin embargo, en su teatro no funciona como un elemento invariable y monosemántico que lleva a la razón. El lenguaje escénico vanguardista es totalizador y se acompaña a elementos como la poesía, el símbolo o el humor que se usan para penetrar en la mente de los espectadores y derribar sus esquemas mentales. La presencia de elementos simbólicos, alegóricos y de otras formas de ocultación sirven tanto para engañar a la censura como para potenciar la expresión de la palabra y transformarla en lenguaje universalmente válido. Desde el punto de vista ideológico, si los autores realistas abordaban un tema y lo llevaban desde su contradicción hacia el nivel de la racionalidad, la generación vanguardista elige una situación temática, que puede considerar injusta o irreal, pero, en lugar de circunscribirla en postulados lógicos, la arrastra hacia el abismo de su misma contradicción. En otras palabras, parten de una realidad injusta y la arrojan hacia la irracionalidad más extrema. Así pues, esta nueva postura no solo entraña una negación de la realidad política española (y de todos los demás países europeos) que manipula tiránicamente toda posibilidad de diálogo, sino que también implica su propia destrucción. En la sala no se producen, por consiguiente, identificación y falsas ilusiones con el sistema presentado sino que los espectadores generan una forma de rechazo hacia la realidad escenificada y ponen en marcha una reacción. Los autores del ‘teatro soterrado’ se quejan de la falta de cambio del sistema en el teatro mimético naturalista y tratan de destruir la realidad a través de la abolición de los conceptos que la fundamentan y que acosan y alienan a los hombres. Por esa razón, la censura les corta el paso y da el visto bueno a los realistas, que dialogan con la realidad, que se queda, por consiguiente, rígida y en equilibrio a través de la identificación del público burgués con la propuesta escénica.

¹⁶⁷ J. RUIBAL, “Un teatro como totalidad poética”, en *El hombre y la mosca*, J. Ruibal, Madrid, Fundamentos, 1977, p. 108.

¹⁶⁸ J. RUIBAL, *El hombre y la mosca*, Madrid, Fundamentos, 1977, p. 21.

3.2 *El hombre y la mosca*: un análisis del poder tiránico y su perpetuación

El desarrollo de la carrera profesional de Ruibal como escritor teatral fue guiado por diferentes antorchas ideológicas, sociales y políticas que, tanto a nivel inconsciente como consciente, animaron su contribución a la panorámica dramática del siglo XX. En primer lugar, la dirección que toma su teatro se debe a una natural indisposición a la realidad que el autor recuerda, casi con orgullo, en el prólogo a la obra *El hombre y la mosca*: “Y fue mediante la irrealidad del teatro como me fui consolando de ese entuerto. Y hoy hasta presumo que a esa congénita incapacidad de adaptación debo los pinitos de lo que podríamos apodar mi estética”.¹⁶⁹ Como Valle-Inclán, considerado por los autores del Nuevo Teatro como maestro de referencia, que hizo del rechazo y de la hostilidad que sentía hacia el sistema administrativo, burocrático, político y social español la clave de su arte escénico, Ruibal se apodera del conflicto que siente en su interior y lo convierte en la médula de su dramaturgia. En segundo lugar, la percepción de avanzar hacia una dirección opuesta a la establecida y a la que se considera normativa, “traté [...] de llegar a algún puerto, pero intuyo que siempre caminé en remolino, o al menos, a contramano de no sé quién”¹⁷⁰ genera en Ruibal la idea que ser autor implica hacer un arte perverso y que solo hay que apelarse a la escritura en caso de fracaso total y absoluto. Esta toma de posición tan extrema se debe a los obstáculos impuestos tanto por la ley de la taquilla que privilegiaba únicamente las obras de esos autores exitosos y que se ajustaban al gusto del público burgués, como, una vez más, por la censura obsesionada por rastrear en los guiones teatrales las huellas de un pensamiento rojo y subversivo. Sin embargo, a falta de los naturales cauces para la oposición política, al final, el teatro se yergue como el medio más verdadero y directo de expresión, a condición de que fuera militante y que contuviera una elevada dosis de elaboración artística. La obsesión por reflejar críticamente la realidad y delinear una síntesis poética, a través del lenguaje simbólico, que permita romper las fronteras del tiempo es lo que lleva a Ruibal a hacer un teatro político-poético totalizante, que él mismo define como “verbo en movimiento”.¹⁷¹

¹⁶⁹ J. RUIBAL, *op. cit.*, p. 8.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 6.

¹⁷¹ J. RUIBAL, *op. cit.*, p. 148.

Asimismo, entre las razones que lo conducen hacia esta dirección, hay que considerar su procedencia del sector de la pequeña burguesía española vencida durante la Guerra Civil. El enfrentamiento bélico que empieza en 1936 significó para Ruibal una ruptura total y una necesidad de reinención; como explica A. Berenguer, la capa social de pertenencia del escritor gallego sufrió la venida del franquismo y tuvo que reorganizar su vida, apañándose con pequeños trabajos mal pagados o, a veces, viviendo únicamente de expedientes.¹⁷² Así pues, la oposición de Ruibal a tal nuevo sistema queda más clara y, sobre todo, se hace más patente cuando empieza a militar en un partido democrático antifascista que, en los años cincuenta, lo constriñe al exilio en Argentina. La estancia en el mundo latinoamericano le permite entrar en contacto con diferentes realidades sociales y políticas que proponían soluciones opuestas al porvenir de su sector social. El autor, situado ya desde su nacimiento en el margen del sistema dominado por los nacionalistas, no encuentra, por consiguiente, ningún motivo para perpetuarlo. Lo mismo ocurre con su teatro y el lenguaje que en ello emplea: sus obras se desarrollan de forma descentrada y ofuscada con respecto al discurso dramático tradicionalmente aceptado. De su interés por investigar y desmontar los mecanismos que fundamentan el sistema opresivo surgen su respuesta y propuesta estéticas ‘desvinculadas’ que implican una ruptura con el régimen establecido. La elección de tomar lo real como tema central y de trabajar en su vertiente más irracional, con el objetivo de despertar las mentes, de suscitar una reacción racional en el público y de favorecer un cambio ideológico, se acompaña a una presencia considerable de personajes zoomórficos, que caracterizan todas sus producciones y que se distinguen como la expresión más adecuada a los pilares de su discurso teatral.¹⁷³

El fin primario de cada obra de Ruibal resulta ser una indagación de los métodos usados por los opresores, de cualquier sistema y de cualquier país, para mantener el poder; en la misma búsqueda analítica se apoya *El hombre y la mosca* de 1968. Esta obra, que se estrenó en inglés en el teatro de la State University of New York en Binghamton, no solo no verá la luz en España o en castellano hasta 1977, sino que también el manuscrito en lengua española sufrirá cambios constantes

¹⁷² A. BERENGUER, *op. cit.*, p. 158.

¹⁷³ *Ibid.*, pp. 161-162.

debido a la censura. El mundo norteamericano ha sido tanto el lugar de posibilidad de representación de sus obras, durante los años de exilio, como una ocasión de aprendizaje: la ley del más fuerte y la relación opresor-oprimido, que son las reglas morales del funcionamiento del sistema estadounidense, enseñan al autor gallego que estas formas de explotación no son tan extrañas al mundo europeo. Su obra trata, precisamente, del tema del poder de un dictador y del proceso de su perpetuación donde no es necesario explicitar ni la identidad de los personajes ni las coordenadas espacio-temporales. Lo que importa, en cambio, son tanto el origen de la dictadura, la manera y las condiciones en las que es posibilitada, como sus habilidades de reproducción en la continuidad. En la primera parte de la obra, subtitulada “el trasplante del valor”, se nos presentan dos personajes, el Hombre y el Doble, que viven aislados del resto del mundo dentro de una cúpula de vidrio. El Hombre es un dictador que llegó a mandar un país, después de haber ganado una guerra civil muy sangrienta y haber aniquilado todos los miembros del bando enemigo a los que siempre se refiere genérica y despectivamente con el término de ‘tercos’. Su objetivo, a lo largo del desarrollo de las escenas, es el de traspasar sus valores y sus habilidades al Doble, sin que nadie note el cambio, para que su poder vaya perpetuándose durante mucho tiempo más. El límite a la realización de su proyecto emerge ya desde el principio cuando queda clara la diferencia substancial entre los dos personajes: si el Hombre es un tirano que tiene muchas cicatrices por las heridas de las guerras en las que luchó, completamente arraigado al pasado y contrario a todo tipo de cambio y progreso, el Doble, setenta años más joven, se presenta como “una flor de invernadero”¹⁷⁴, inexperto, sin ninguna marca del pasado, pasivo y manipulable como un títere. Precisamente la fidelidad y la admiración del pasado serán las causas del fracaso del dictador (y, en retrospectiva, también las razones del fallo de muchos gobiernos del siglo XXI) : de hecho, un sistema político totalmente anclado a lo viejo, rígido e inmóvil y que, al mismo tiempo, quiere permanecer en el poder, ya presenta en sí la semilla de la contradicción que le será fatal. Entre los valores que el Hombre quiere transmitir a su copia humana se hallan la capacidad de mentir al pueblo, “y la mentira debe ser lo único verdadero que ha de haber en una política constructivista”¹⁷⁵, la habilidad

¹⁷⁴ J. RUIBAL, *op. cit.*, p. 28.

¹⁷⁵ J. RUIBAL, *op. cit.*, p. 33.

de ilusionar ya que “un pueblo sin ilusiones es un cadáver”¹⁷⁶ y, sobre todo, no tiene que faltar el arte a que todos tengan miedo al nuevo dictador, “desprecia a todo el mundo para que todos se esfuercen en hacerse dignos de ti. Desprecia y te respetarán. Te odiarán, es cierto, pero es preferible a que te amen. Estarás más seguro si te tienen miedo”.¹⁷⁷ En la segunda parte, la idea de dominio del Hombre que se basa en la frialdad política, el uso de la violencia y la convicción de que su perpetuación se debe a la política del terror con la que ejerce su papel, se llena de ulteriores contradicciones, destacables ya desde el subtítulo “La confusión del yo”. Para terminar el proceso de trasplante, el Doble debe seguir odiando a los ‘tercos’ vencidos, pero también es preciso que no olvide que su posición se yergue sobre las hazañas del Hombre y sobre los huesos de quienes se hicieron inmortales luchando por él. Después del ‘acto sacramental’, en el que la copia del dictador recibe la consagración que prevé una total identificación física y caracterial, empieza una ridícula confusión entre los dos hombres que no consiguen distinguirse el uno del otro, hasta que el Hombre tiene un ataque de hipo y puede reconocerse a sí mismo. A través del proceso antitético de búsqueda de identificación en el otro y consiguiente pérdida de identidad, Ruibal plantea las características del sistema contradictorio del poder del dictador que no pretende “continuarse a sí mismo, sino ser continuado”¹⁷⁸ para que su régimen sea inmortal. Finalmente, en la tercera parte, subtitulada “El verbo se hizo doble”, asistimos al acto alegórico en el que dos ángeles y dos demonios se disputan el cuerpo del dictador, que, siendo tan rígido y literalmente inflexible, se rompe en dos. La culminación de la obra tiene un efecto visual muy potente: una enorme mosca irrumpe la tranquilidad del Doble apoyándose en los cristales de la cúpula. El nuevo dictador, asustado pero consciente de los dones recibidos, como la valentía y el miedo que puede infundir en los demás, empieza a golpear las paredes. Es en este momento cuando la mosca, símbolo de la liberación de la opresión, vuela y de repente la cúpula estalla y entierra vivo al dictador, sancionando el fin del sistema tan poderoso por fuera y tan frágil y contradictorio por dentro. Es muy simbólica la metáfora inicial que el Hombre menciona para explicar al Doble la técnica usada para la construcción de la cripta desde donde admira su poder sobre el país: “la cúpula es inexpugnable por

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 41.

¹⁷⁷ *Ibidem.*

¹⁷⁸ A. BERENGUER, *op. cit.*, p. 175.

fuera. Para su construcción he seguido la técnica que emplea la gallina al construir su huevo: resistente por fuera y sensible al pico de un polluelo por dentro”.¹⁷⁹ Aquí se halla el sentido total de la pieza: por un lado, la presencia de un fallo interno, como la debilidad, la inocencia y la incapacidad del Doble de entender las tareas del poder y, por otro, la aparición de una pequeña amenaza por fuera, como la de una mosca, que permiten el derrumbe irremediable del sistema totalitario.

Tres son las influencias literarias que Ruibal recibe a la hora de estructurar la obra y su contenido. En primer lugar, desde el punto de vista de la técnica dramática, es patente la relación con Fernando Arrabal, el iniciador del movimiento del Teatro Desvinculado, que en sus obras *El arquitecto* y *El emperador de Asiria* (1966) emplea dos personajes que desarrollan un proceso de relación amo-esclavo que acaba con la identificación eucarística de los dos. En segundo lugar, el tema escogido del doble (y de su confusión) tiene muchos puntos en común con la obra *El otro* (1926) de Miguel de Unamuno cuyas dificultades son el discernimiento de quién de los dos hermanos gemelos protagonistas es quién y, tras el asesinato de uno de los dos, la imposibilidad del que queda de identificarse a sí mismo. Finalmente, *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez, que recrea el modelo de las dictaduras latinoamericanas del siglo XX, a través de un tratamiento mágico y gigantesco de la representación del poder, también influye poderosamente en la composición de Ruibal.

3.3 Los símbolos y la autocensura en el teatro político-poético de Ruibal

Clarifica Ruibal:

Nuestro simbolismo no tiene nada que ver con el simbolismo de las primeras décadas del siglo XX. Para ellos era un lenguaje cifrado y exquisito, de imágenes oscuras de carácter minoritario. Nuestro simbolismo tiene mucho más que ver con el medieval y con el clásico; [...] es abierto y de muy fácil comprensión; lejos de ser hermético, es una expresión de carácter popular.¹⁸⁰

Caminar por la senda del símbolo es la ocasión para una mejor expresión visual de los presupuestos contradictorios que el autor cree que animan cualquier sistema totalitario. Este recurso estético es, además, una de las formas a la que los

¹⁷⁹ J. RUIBAL, *op. cit.*, p. 44.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 125.

escritores, que querían rehuir del sistema censorio, recurren como camuflaje del mensaje que debían transmitir disfrazadamente. Freud lista la simbolización entre los mecanismos de la condensación que, junto con el desplazamiento, constituye la técnica con la que el contenido latente del sueño se oculta, comprimiéndose o cambiando de lenguaje al hacerse materia consciente.¹⁸¹ Si la condensación es definida como la concentración y la reducción de un contexto amplio, es decir el contenido del sueño, a un pequeño denominador, que equivale a lo que podemos recordar de nuestra visión onírica al despertar, será entonces más fácil considerar en esta óptica los símbolos y las metáforas que usa Ruibal como recursos para sintetizar y encubrir el contenido de su pensamiento, desorientando al censor. Sin embargo, el simbolismo animal, del que se sirve el autor gallego en *El hombre y la mosca* y que se ha convertido en una constante de sus obras, más que tapar el significado del mensaje implícito, resulta jugar un papel importante en la facilitación de su misma comprensión, que, sin embargo, la censura pasa muchas veces por alto. Es por eso por lo que, como lamenta el mismo Ruibal, los censores, basándose únicamente en un significado simple e inmediato, se empeñan en ver en todos y cada uno de sus animales la figura del dictador Franco, descuidándose de otros mensajes más cifrados.

Veían en mis animales la imagen de la irreplicable personalidad que durante tan luengos años nos ha gobernado. Aquí está la cueva del error: él fue una figura irreplicable, solo los censores, tercamente y por antojos propios, lo repetían en cada uno de mis animales.¹⁸²

La utilización de los animales se liga más a la cultura y tiene un carácter popular y folclórico: por ejemplo, cuando llamamos a alguien zorro, cucaracha, perro, cerdo o serpiente es porque caracterial o físicamente nos dan esa imagen que permite crear la analogía mental. Por eso, siendo los animales objetos de interpretación muy elemental por ser compartidos en el bagaje cultural-simbólico español, no es detrás de ellos donde Ruibal esconde su verdadero mensaje. Su técnica de escritor parece ser, una vez más, concorde con los principios freudianos: «Nuestra teoría no reposa sobre los caracteres del contenido manifiesto, sino que se basa en el contenido ideológico que la labor de interpretación nos descubre detrás

¹⁸¹ S. FREUD, *op. cit.*, pp. 308-310.

¹⁸² J. RUIBAL, *op. cit.*, p. 14.

del sueño». ¹⁸³ Si psicoanalíticamente descubrir los deseos más indecibles de una persona precisa de un excave profundo en la mente, la misma labor requiere una obra que pretende ser publicada a pesar de las tijeras del sistema censorio. Solo tras una debida comparación entre el contenido manifiesto y el contenido latente es posible decodificar la verdad que clama por salir a la superficie. Así pues, el mensaje de Ruibal se halla en esos objetos o en esas situaciones o eventos que pueden pasar desapercibidos, como una silla, el polvo y el aire que existen mas se ignoran por hacer parte de cualquier cotidianidad humana. Si el sistema diseñado por el Hombre es ya en sí un fracaso por negar los procesos históricos, el dictador trata desesperadamente de derrotar el tiempo y de perdurar en la Historia, convencido de que el terror que su figura inspira es suficiente para exterminar toda oposición y sustentar, por consiguiente, su poder. La escena final es precisamente la prueba de su burdo planteamiento. El polvo es el primer símbolo más encubierto que encontramos y detrás del cual se esconde la voz del autor: representa el aviso del peligro que conllevan el inmovilismo político en la sociedad y la represión de cualquier voz de disenso que quiera confrontarse con el sistema establecido.

Lo grave es que si azotas el polvo, destruirás el polvo. Y en esencia no somos más que una sutil película de polvo, de un polvo que se va acumulando atravesando el túnel de los tiempos. A más polvo acumulado, más tiempo polvo; a más tiempo polvo, mas polvo polvo. Por eso, el polvo acumulado [...] es el símbolo del tiempo. Si quieres perdurar, deja que el polvo se acueste sobre el sexo del polvo. ¹⁸⁴

Es una invitación velada al cambio, a la transformación, a la reproducción: el mismo Lorca advertía de la necesidad universal de la reiniciación del ciclo vital, a través de la muerte, simbolizada por la sangre que vuelve a la tierra, y del acto sexual que trae una nueva vida. El segundo elemento que niega, visto en retrospectiva, la posibilidad de perduración del sistema del Hombre es el aire viciado que representa el ahogo, la asfixia de lo nuevo, de lo diferente o de lo revolucionario. La voz del oxígeno irrespirable aconseja al Doble, que acaba de recibir el mando del país, que no abra la ventana, es decir que no tenga ninguna iniciativa, ya que es fácil acostumbrarse al vicio y que serán las bacterias las que acabarán por adaptarse a la atmosfera más envenenada. “Tu vida se acoplará

¹⁸³ S. FREUD, *op. cit.*, p. 181.

¹⁸⁴ J. RUIBAL, *op. cit.*, p. 90.

perfectamente a mí, oxígeno viciado. Si alguien se atreve a entrar aquí, no te hará falta mover ni un dedo para liquidarlo. Yo, el oxígeno viciado, le drogaré en el acto”.¹⁸⁵ Por último, aparece la silla que simboliza el monopolio del poder por parte de un rey, de un tirano o de un dictador y que se opone al Doble cuando este intenta cambiarla de lugar. Al igual que el Hombre que no acepta que se modifique su sistema y para perpetuarlo incluso se niega a morir, a través del acto de la duplicación que bloquea el ciclo vital, la silla avisa que hay que seguir “en todo el santo y seña de lo eterno. Si eres fiel a esa consigna de piedra, ni aun dormido darás un paso en falso”.¹⁸⁶ La última voz que el Doble escucha, antes de que la cúpula le caiga encima y lo entierre, es la del consejero americano que encarna la imagen del enemigo por antonomasia del Hombre y que invita al diálogo, a la ayuda recíproca y, sobre todo, es quien confiesa al nuevo joven dictador que su amo en realidad no consiguió traspasarle el valor más fundamental para perdurar en el tiempo: el miedo que los demás le tenían. El Doble, al verse contradicho y comprobando efectivamente que la mosca que intenta varias veces alejar de la cúpula no se asusta al ver su figura, decide tirar el ordenador electrónico, de donde salía la voz del consejero enemigo, y patearlo. Un instante después, al despegarse la mosca de la cima de la ‘torre de marfil’ construida por el Hombre, toda la estructura se derriba matando a la joven “flor de invernadero”.¹⁸⁷ La cúpula, además de entregarnos la sensación de una realidad exterior que mira, representa, por un lado, el glorioso pasado del Hombre ya que apoya sus raíces en las calaveras de los enemigos derrotados durante la Guerra Civil, y, por otro, siendo hecha de cristales, funciona como unos prismáticos de los que el dictador se sirve para divisar el panorama y examinar la realidad exterior. Vuelve aquí, una vez más, la metáfora del bulbo ocular que se ha usado precedentemente para indicar la censura que, en un intento de otear y supervisar a los demás, acaba por perder el control de sí misma.

M. Abellán define la autocensura como esas series de medidas que, antes de la composición de un texto, consciente o inconscientemente, un escritor adopta con el objetivo de eludir la reacción o el rechazo que su producto pueda provocar en los grupos del Estado encargados de imponer supresiones o modificaciones con o sin

¹⁸⁵ J. RUIBAL, *op. cit.*, p. 91

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 92.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 28.

su consentimiento.¹⁸⁸ Así pues, con respecto a la censura, que altera los contenidos o los mensajes antes de la publicación y sin el beneplácito del autor, la autocensura ocurriría antes, pero arrojando repercusiones a todo el proceso de creación sucesivo. Es preciso, sin embargo, distinguir dos tipos de hermetismo censorio: la autocensura explícita y la autocensura implícita. En el primer caso, nos referimos a los esfuerzos del autor en negociar con el censor las modificaciones con vistas a salvar su obra; el segundo talante, en cambio, es definido como un “hábito irreflejo, condicionante histórico, social e incluso familiar”¹⁸⁹ que el escritor cree reconocer o saber manejar pero que, en realidad, es influenciado por factores exteriores que exceden a su libre albedrío. Aunque la autocensura teatral tuvo, con respecto a otros géneros literarios, un menor impacto en la panorámica de la producción literaria española, la obra de Ruibal es clave para entender el funcionamiento, en la medida de lo investigable, de la autocensura implícita, que actúa de forma involuntaria, como por osmosis, en el producto final que resultará, por consiguiente, manipulado por una serie de hábitos inconscientes. Carmen Conde Abellán, una de las voces que más se distinguió en la Generación del 27, defendía la idea de que la autocensura afectaba irremediablemente el valor intrínseco de una obra, pero solo en el caso de un lenguaje directo, pobre y escueto; si hay técnica, oficio y talento todo autor puede expresarse, con su sabia habilidad, para que se le comprenda.¹⁹⁰

Freud distinguía tres niveles en la construcción de la mente humana: el área del consciente, sede de nuestros pensamientos, lenguaje y símbolos; la zona del inconsciente donde viven nuestras fantasías, ideas y deseos reprimidos que precisan de desfiguraciones para poder ser expresados y, por último, tenemos el preconscious que funciona como una unidad sináptica entre consciente e inconsciente y preside tanto la acción voluntaria como la inhibición gracias a la presencia de las barreras del filtro de la censura. Asimismo, el psicoanalista detectó dos formas de censura: la primera que surge entre el nivel inconsciente y el preconscious y que puede tomar la forma del ‘desplazamiento’ y la segunda que se desarrolla entre el preconscious y el consciente y que se refleja en el uso de

¹⁸⁸ M. ABELLÁN, “Censura y autocensura en la producción literaria española”, *op. cit.*, p. 169.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 176.

¹⁹⁰ C. CONDE en M. ABELLÁN, “Censura y autocensura en la producción literaria española”, *Nuevo Hispanismo*, n. 1, 1982, p. 177.

símbolos o ‘condensación’.¹⁹¹ En Ruibal se pueden ver muestras tanto del primer proceso como del segundo. El desplazamiento se encarna, por ejemplo, en la forma de descodificación de la realidad española como técnica de cifrar un mensaje proyectando la obra en un contexto exterior. El mismo hecho de escribir en clave, sin delinear una realidad espacio-temporal precisa y ligada a una experiencia histórica específica, confiere a la obra el valor de poder perdurar en el tiempo y de ser considerada como una válida lectura analítica de los sistemas totalitarios que, aún hoy en día, persisten, encubiertos, en algunas realidades latinoamericanas o africanas. La condensación, en cambio, es visible tanto en el empleo de la simbolización del polvo, del aire y de la silla, a la que nos hemos referido precedentemente, como en el uso de un humor farsesco como manera de burlarse irónicamente y a hurtadillas ante el abuso del poder por parte del Hombre. Ruibal recurre a una estética grotesca y farsesca para mostrar un gobierno que anquilosa, imponiendo su fuerza y remarcando las huellas de su glorioso pasado y que, al final, se traduce en una parodia. El teatro farsesco se percata en el lenguaje agresivo y fantochesco del Hombre y en el personaje del Doble que, como un monigote circense, obedece a sus peticiones más insanas: se disfraza, come arena, se hace chupar la sangre de una araña, se dispara en el ombligo y hasta se rompe una pierna para llegar a tener las mismas heridas de guerra del padre que lo ha generado. Además, el humor farsesco se hace patente tanto en el monólogo de los demonios, que se disputan con los ángeles el cuerpo del dictador muerto, como en la ceremonia de visita de los dos personajes protagonistas a la colección de calaveras de los enemigos ‘tercos’ que sustentan la cúpula de cristal. A pesar de que es en el uso de unos símbolos a la vez cotidianos y profundos y en el uso del humor donde se esconden las pistas del pensamiento autoral, la censura se empeña en ver en los animales presentes (la mosca, la cucaracha, el caballo, la araña...) unas referencias claras a la dictadura franquista. Es el mismo autor quien señala el error de los censores:

La ayuda de los animales no ha sido negocio a la hora de la censura; [...] si el censor fracasó se debió a que este quedaba perplejo ante la conducta escénica de aquellos; [...] de ahí el atajo de cortar por lo sano, ya que el tijeretazo es seguro donde nunca te pillas los dedos.¹⁹²

¹⁹¹ S. FREUD, *op. cit.*, pp. 37-52.

¹⁹² J. RUIBAL, *Teatro sobre teatro*, Madrid, Ed. Catedra, 1977, p. 41.

La presencia zoomórfica, que nos remite a un mundo ancestral de símbolos culturales, es, en las obras de Ruibal una forma de encontrar vehículos apropiados de lenguaje poético, plástico y verbal. En cambio, el símbolo, que procede del inconsciente y que va a constituir una forma de autocensura implícita, no se puede prefabricar: “lo alcanza o no lo alcanza el lenguaje, pese a su servidumbre inmediata y utilitaria”.¹⁹³ Así pues, el hermetismo de expresión autoral arroja un efecto de desorientamiento a la censura que se pierde en la búsqueda de huellas subversivas para delatar el tesoro, objeto de sus tijeras. Ruibal avisa ya en el prólogo de su obra de la posibilidad de tropezar durante su lectura en elementos equívocos: “Y desde el burladero del dramaturgo, insisto en que mis pistas pueden muy bien llevar al despiste, pero como el autor no es el crítico, mis despistes, aunque despisten, siempre darán pistas”.¹⁹⁴ *El hombre y la mosca* se escribe siete años antes de la muerte de Franco con la esperanza de que este poder aniquilador deje de sucederse: a través del connubio de imágenes plásticas y verbales que se potencian mutuamente, se crea, en el discurso dramático, un diálogo intenso con la realidad que sirve para enseñarnos que en ella hay cosas que pueden ser salvadas, a condición de que el público, a través del teatro, se despierte y forme un propio espíritu mental maduro y crítico.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 44.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 15.

4. Las consecuencias de la manipulación censoria en el cine: el caso de *Gilda*

4.1 El nuevo canon de la mujer española en los años de la postguerra: mujer decente vs mujer perdida

“La mujer es el ángel del hogar; alejémonos de las abominables novelorías extranjeristas que aprendéis en el cine, ese corruptor de la sociedad. La mujer [debe ser] esposa sumisa, paciente nuera y abnegada madre”¹⁹⁵, así predicaban muchos curas en las homilías en los años de la postguerra, machacando el tímido aperturismo de la Segunda República que había mitigado la tradicional cultura machista del país. En la concepción cristiana y tradicional en la que se basa la *Nueva España* la mujer ya no puede vivir en los mismos términos de igualdad con el hombre y, por eso, debe dejar el trabajo y volver al hogar para ser una buena esposa y madre. Además de la acción moralizadora de la Iglesia, la radio y la prensa se explotan como medios de difusión de la necesidad urgente de recuperar los valores de la mujer española. Se hace imprescindible para ella no solo dejar el empleo o cualquier estudio superior que estuviera cursando, a no ser que este se orientara a la formación de profesiones propiamente femeninas como la enfermera o la maestra de escuela, para dedicarse por completo al cuidado del hogar. Es más, para la sociedad era preferible una mujer callada y silenciosa que, consciente de su inferioridad, admirase y escuchase al hombre como maestro de vida. “Nos asusta tanto [...] la mujer que calla sin atreverse a formular controversia como aquella otra que sabe tanto como nosotros y no nos mira con admiración cuando le explicamos un tema de mecánica o geopolítica”.¹⁹⁶ La mujer solo debía limitarse a realizar actividades propia de su sexo y a no tener ninguna iniciativa ya que cualquier aspiración en el campo profesional o intelectual era considerada como arte masculino: “el hombre es músculo y cerebro; la mujer, vagina y matriz”.¹⁹⁷ Así pues, la nueva mujer ‘muy española’ tenía que esforzarse en mostrarse infantil y desvalida para inspirar confianza y sentimientos de amparo en el hombre. La técnica del paternalismo y del infantilismo es la forma que la autora Dolores Medio empleó

¹⁹⁵ J. ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 105.

¹⁹⁶ C. MARTÍN GAITE, *op. cit.*, p. 71.

¹⁹⁷ J. ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 105.

en *Diario de una maestra* para que el censor no usara sus tijeras, engañado y desviado por las virtudes de Irene que, además de encarnar la mujer que la retórica franquista propagandeaba, desempeña el trabajo muy femenino de maestra de escuela.¹⁹⁸ En contraposición a la esposa decente que respeta estrictamente las normas sociales, existe la clase de mujer perdida que no renuncia a salir, que no se finge inferior y que no se muestra adversa al alcohol o al tabaco. Este modelo, avivado por la atmósfera dinámica de la postguerra, recibe un gran impulso del extranjero, el cual se conoce a través de los medios de comunicación más expresivos y directos y menos mediatos, como el cine, tanto aborrecido por la Iglesia. La mujer *vamp* o esnob, nada digna de ser imitada, que se observa en las películas inmorales americanas, como *Gilda* de Charles Vidor de 1946, engaña y nada tiene que ver con la mujer ‘muy mujer’ española, ama de casa y madre de los hijos que la Patria necesita. El modelo de chica propugnado por la Sección Femenina de la Falange de Pilar Primo de Rivera se retoma en los años del franquismo, el cual contempla a aquella que tiene un aspecto dulce, que sonrío suavemente y que no provoca. La mujer española es altiva y digna, guarda las distancias y no aprecia el halago verbal a bocajarro.¹⁹⁹ Tiene el pelo recogido en un moño (el típico peinado Arriba España) o, si lo lleva adornado, busca taparlo con un pañuelo. La mujer perdida como Gilda, en cambio, encastilla, usa palabrerías, mira directamente a los ojos y coquetea luciendo su pelo largo y suelto. Como señala J. Eslava Galán, la actitud y el porte de las chicas degeneradas lleva al acunio de nuevas expresiones que se relacionan con su forma despreocupada de vivir la vida como si fuera una aventura: “desmelenarse” o “soltarse el pelo”, por ejemplo, se empiezan a usar como verbos sinónimos de *echarse a la vida*.²⁰⁰ Había mucho miedo a que los modelos femeninos, que el cine ponía en circulación, como Verónica Lake, Greta Garbo, Marlene Dietrich o Rita Hayworth, volvieran a estimular el florecimiento del tipo de mujer fatal o vampiresa que ya había sido condenado en los años treinta. Gilda es un ejemplo de esta mujer indecente que atraía tanto a la población masculina como a la femenina: es independiente, elige por sí misma, baila, canta, sale y huye. Representaba un modelo nada digno de

¹⁹⁸ Cfr. § Capítulo 2. Las tijeras de la censura en la novela: estudio comparativo entre dos ediciones de *Diario de una maestra* de D. Medio, p. 82.

¹⁹⁹ C. MARTÍN GAITE, *op. cit.*, p. 67.

²⁰⁰ J. ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 133.

imitar que, sin embargo, acicateaba el deseo de modernismo del que gozaba ya la mujer en Norte América, por ejemplo en términos de voto electoral. A este patrón femenino inmoral se contraponía la mujer decente encarnada por la hija del dictador, Carmen Franco, que representaba el prototipo de mujer muy española: hermosa, racial, hirsuta y sensual pero cristiana y decorosa. Para poner en evidencia las claras diferencias entre las dos tipologías de mujer durante los años de la posguerra se facilitan, a la izquierda, el retrato de Rita Hayworth, la actriz de *Gilda*, y, a la derecha, el de Nenuca, la hija de Franco:



Las características contrapuestas que más sobresalen entre las dos mujeres son, en primer lugar, la mirada, sensual y lasciva de Gilda y la tímida, infantil y lánguida de Nenuca; en segundo lugar, resaltan, las cejas finas y depiladas de Rita y las de Carmen que lucen hirsutas al natural para subrayar las virtudes raciales de una mirada transparente y tierna. Además, destaca una diferencia enorme en la manera de portar la sonrisa: la actriz ríe airosamente enseñando los dientes, en cambio, la hija del dictador sonríe débil y sinceramente. Por último, el peinado desgredado de la mujer rubia y vampiresa se contrapuntea con el arreglado y ordenado de la mujer morena y digna. A partir de una simple comparación iconográfica física se podría inferir también una diferencia caracterial entre las dos mujeres: por un lado, la

estrella norteamericana que luce atrevida y segura de sí misma, por otro, la mujer española que se muestra frágil, débil y melancólica para inspirar sentimientos de protección.

Resultaba muy difícil, a pesar de las campañas moralizadoras de prensa y radio y de las homilias dominicales, detener el flujo de contaminación de los modelos extranjeros sobre las costumbres nacionales españolas. Detrás del esencialismo y de la palabrería moralistas con los que se trataba de maquillar el hambre, la penuria económica y el aislamiento político, se encontraban dos sentimientos latentes. Por un lado, la envidia que la máquina del poder española sentía por los Estados Unidos modernos y desarrollados y, por otro, el miedo a la verdad al que se aludía al principio del presente trabajo que, en realidad, escondía un gran deseo de expresión del subconsciente. A pesar de estos dos motores sentimentales que frenaban el contagio de modernidad que procedía del extranjero, la atracción hacia lo prohibido, lo nuevo y lo diferente era el acicate de la contaminación que tuvo lugar sobre todo a través de la industria cinematográfica. No obstante el empeño en el enmascaramiento de la verdad y la actitud de cierre, de mostrarse diferentes y más decentes con respecto a otros países, el gran proyecto de mostrar que todo funcionaba para evitar la difusión de modelos extranjeros, del que hacía parte el trabajo de los censores de enseñar lo conveniente y ocultar lo incómodo, resultaba un negocio improductivo. De hecho, si, por un lado, existía la convicción de que el cine español debía proponer únicamente películas acordes con su cultura y sus tradiciones y con su moral y su concepto de patria y de familia, por otro, ganaba el interés por las cosas no ordinarias que empujaba a los españoles a infringir las reglas de la buena moral y a ver a escondidas películas extranjeras prohibidas, olvidándose hasta de producciones como *Raza* a través de la que el guionista, el mismo dictador Franco, deseaba difundir los valores políticos y familiares correctos. Carmen Martín Gaité apuntaba, en su ensayo, al orgullo de ser y de enseñarse como diferentes, actitud que había caracterizado desde siempre el alma española y que se iba a reflejar en los temas elegidos por los guionistas. El cine no debía emular las producciones extranjeras o buscar inspiraciones en los temas exóticos sino que tenía que afirmar el deseo de no querer parecerse a nadie: “El triunfo se hallará por la ruta de la personalidad. Nuestro cine debe estar empapado del paisaje, de la emoción y del perfume de España en su más noble

valoración artística”.²⁰¹ Sin embargo, el dramaturgo Miguel Mihura, autor de la revista cultural *La Codorniz* con la que atacaba y desmitificaba, a través del humor, los dogmas oficiales del franquismo, enseña la otra cara de la medalla: el atractivo por la ruptura de la rutina, de lo convencional, de lo ordinario y de lo formal que el cine internacional ejercitaba sobre España.²⁰² La diatriba entre la fascinación por lo prohibido y el sentido ético de adecuación a los cánones dogmáticos impuestos es una de las razones que llevó miles de españoles a ver la película *Gilda* y luego a confesarse, al día siguiente, para reconciliar su alma con Dios.

4.2 El atractivo de lo extranjero y el efecto social de la censura en las mentes españolas de la postguerra

El hambre, la escasez, la privación y la miseria de la postguerra encuentran como válvulas de escape el cine, el teatro y la radio que proporcionan el opiáceo cotidiano que la población necesita para olvidarse del presente desdichado. Las películas internacionales, sobre todo las americanas y las alemanas, muestran en las pantallas un mundo feliz, ambientes de lujo, personas ricas y dinámicas con los que la colectividad española, hambrienta y necesitada, empieza a soñar e identificarse. Si, por un lado, la Iglesia intenta cerrar los cines y evitar la circulación de películas inmorales, sobre todo las que proceden del extranjero, ya que “el cine es escuela de perversión, vehículo de inmoralidad, pudridero de conciencias, guillotina del alma, albañal inmundo”²⁰³, por otro, el régimen es consciente de la necesidad de suministrar píldoras sedantes, a través de la industria cinematográfica, para remediar a la insatisfacción colectiva circulante debido a la carencia de la postguerra. Sin embargo, al crearse los primeros organismos de censura cinematográfica, la presencia de, por lo menos, un representante de la Iglesia con derecho de veto sobre cualquier película, dificulta la libre circulación de las producciones extranjeras. La censura imponía la obligatoriedad del doblaje, que permitía una fácil manipulación de los guiones y de los diálogos cuando estos presentaran contenidos escandalosos. Como señala J. Eslava Galán, si la censura se ceba en las películas, los productores encuentran la forma para engañarla con el

²⁰¹ C. MARTÍN GAITE, *op. cit.*, p. 36.

²⁰² *Ibid.*, p. 85.

²⁰³ R. ABELLA, *op. cit.*, p. 78.

objetivo de suministrar a los espectadores su dosis de morbo y erotismo. La receta de la burla consistía en presentar situaciones pecaminosas bajo el pretexto de una lección moralizadora y catequística que el censor acababa por tolerar.²⁰⁴ En el libro *El cine que nos dejó ver Franco* se hace referencia al cine y al teatro como espacios de “ilusoria libertad”²⁰⁵: uno se liberaba, alejándose de la realidad opresiva, soñaba con los actores, abrigaba la esperanza de un mundo nuevo y diferente, pero, a la vez, su imaginación quedaba frenada por tener conciencia de las manipulaciones del aparato de la censura que había eliminado escenas y cambiado las palabras, los diálogos, las secuencias, rebajando la calidad de los filmes y hasta provocando acontecimientos sin sentido. El cine poseía un importante papel sociológico: eliminando las distancias geográficas, influía en la vida de la sociedad, a través de las actitudes, de los modos de pensar, de las culturas pertenecientes a mundos diferentes que se podían conocer solo a través de la pantalla. Los líderes políticos, conscientes de este poder social del séptimo arte, estudiaban la forma de explotarlo como medio de propaganda. Por eso, el control ejercitado a través de la consulta previa era necesario tanto para velar por la pureza ideológica del pueblo como para la difusión de buenas costumbres respaldadas por la doctrina católica. El pueblo español era considerado sensible, sobre todo al arte, delicado y calificado constantemente como ‘menor de edad’, por lo tanto, les quedaba prohibido ver películas escandalosas que nada servían a su crecimiento y a su educación. Sin embargo, llega un momento en el que la población decide rebelarse a las imposiciones y pecar, comprando las entradas, por ejemplo, para *Gilda* que se estrenó en España el 22 de diciembre de 1947 en el Palacio de la Música de Madrid. La prohibición tiene el doble efecto de estimular el ingenio de los autores y de atraer y cautivar al público. “Ya el daño está hecho. Aunque los púlpitos y los directores espirituales clamen contra *Gilda*, quizá precisamente por eso, todo el mundo quiere verla”²⁰⁶, es más, “el caso es que los cines se abarrotan de cristianos que prefieren perder el alma a perderse a *Gilda*”.²⁰⁷ Según la opinión de los curas de la época que vigilaban por la integridad espiritual y moral de los fieles, quien hacía caso omiso

²⁰⁴ J. ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 332.

²⁰⁵ J. GARCÍA RODRIGO, F. RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, *El cine que nos dejó ver Franco*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 2005, pp. 17-18.

²⁰⁶ J. ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 428.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 429.

de la censura cinematográfica y de los vetos pecaba por escándalo y por cooperación con el cine inmoral, ya que su asistencia podía causar efectos desastrosos tanto en la sala del cine como en la sociedad en general.²⁰⁸ A pesar de la clasificación por edad (había películas aptas para todos, solo para jóvenes, solo para mayores, o solo para mayores con reparos, es decir con trozos censurados) y por colores (el blanco para las películas aptas para todo el público y el rojo para las gravemente peligrosas), los españoles empiezan a ser muy indisciplinados y, como recuerda Padre Ramos, “basta que les digan que no hagan una cosa para lanzarse con más ansia a la hazaña”.²⁰⁹ Entre los temas susceptibles a censura en el campo del cine, hay muchos que *Gilda* infringe, como por ejemplo, la contracción de un matrimonio por intereses económicos, la presencia y la justificación del divorcio, el adulterio, el suicidio o unas escenas, como la más famosa en la que la mujer se quita un guante delante de un público masculino, que podían despertar bajos sentimientos en los espectadores: en general, se trataba de acciones que habrían debido ser censuradas ya que atentaban contra la institución matrimonial y contra la familia. La historia está protagonizada por Johnny Farrell (Glenn Ford) que empieza a trabajar para Ballin Mundson (George Macready), el dueño de un casino ilegal en Buenos Aires, al que le jura lealtad eterna. La ruptura de los negocios y de la amistad entre los dos hombres llega cuando el señor Mundson vuelve de un viaje casado con una mujer, Gilda (Rita Hayworth), que en pasado había sido amante del mismo Farrell. El propietario del casino, ignorando la relación amorosa que hubo entre los dos, le pide a Farrell que se asegure de que Gilda sea una esposa fiel en cualquier ocasión. La mujer, resentida y llena de odio-pasión por Johnny, se empeña para molestarlo y ponerlo celoso. Gilda, mezcla de belleza, elegancia y perfidia, representa la mujer que no se rinde y que lucha contra el hombre que debe controlarla y quiere someterla. Ella provoca, se proclama «tierra de nadie» y se vengó con el *striptease* que representa su declaración de guerra contra Johnny y que la convertirá en una estrella de Hollywood y en el icono de una belleza inalcanzable y hechizadora. La principal intención del director de la película, Charles Vidor, era mostrar, de hecho, la plasticidad, los virtuosismos y el embrujamiento de los que era capaz Gilda, mujer que causó escándalo por su forma de moverse, de sonreír y

²⁰⁸ J. ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 474.

²⁰⁹ Padre RAMOS, “Infeliz la que nace hermosa”, *El perpetuo Socorro*, n. 739, Madrid, julio 1953, p. 249.

de seducir. La atención de la cámara sobre la cabellera, la sonrisa, los brazos, los hombros desnudos y la espalda de Gilda es una prueba del empleo de recursos focalizados en la muestra de la fisicidad de la mujer que añaden elementos a la contemplación extática que su actuación produjo sobre el público. La paradoja fue que, después de este rotundo éxito, ya nadie se iba a recordar de ella como mujer real, como Rita Hayworth, sino solo como Gilda, sin apellido, como el título de la película que protagonizaba. El camino para llegar a Hollywood no fue, sin embargo, tan simple: la mujer, hija de un bailar sevillano y de Olga Hayworth, tuvo que modificarse para acercarse a los cánones norteamericanos. Primero, tuvo que cambiar su nombre, Margarita Carmen Dolores Cansino, en Rita Hayworth y, luego, ponerse a régimen, depilarse las cejas y arreglarse y teñirse la melena ondulada en rubio platino.²¹⁰ Muy pronto se convierte en un mito cinematográfico inmortal, en una mujer objeto de deseo y en un icono sexual que todos empiezan a alabar por la combinación mortal que enseñaba de elegancia y de irresistible provocación. Como cuenta el escritor J. Eslava Galán, se empezaron a vender fotos, para poner en las billeteras de los hombres, de una Gilda desnuda (ya que se sostenía, como veremos más adelante, que en la versión original la mujer se quitase, durante el *striptease*, todo el vestido y no solo el guante); en los bares aparece un pincho que combina guindilla verde, anchoa y aceituna y se denomina Gilda y hasta la bomba lanzada por los norteamericanos sobre el atolón Bikini, por esos años, llevaba su nombre y una pegatina con su foto.²¹¹

Los elementos que atrajeron más al público español fueron las canciones de Anita Ellis, el baile *Amado Mio* y el supuesto *striptease* de Gilda que termina con la bofetada que Johnny le propina ambiguamente después de su exhibición como resultado de rabia y de deseo reprimido. La escena en la que Gilda hipnotiza al público bailando, cantando y quitándose el guante al ritmo de la canción *Put The Blame On Mame* es la que marca la educación sexual de una generación y la que convierte a la actriz en una diosa inmortal de belleza y sensualidad. Es el número, además, con el que ella se venga de Johnny, que la había abandonado por seguir la vida de jugador tramposo en los casinos, y con el que afirma y le enseña su poder sobre los hombres. El *striptease*, que acaba con el sopapo de Johnny a Gilda, pasa

²¹⁰ J. ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, p. 431.

²¹¹ *Ibid.*, p. 433.

a la historia del cine no solo por la brillante interpretación de los actores sino, sobre todo, por los efectos sociológicos que el aparato de la censura había causado en las mentes de los españoles en los años de la postguerra. Al comienzo de la dictadura, en 1939, no solo se racionaban la comida y otros bienes sino también la difusión de valores ajenos a los intereses nacionales. Se empiezan a controlar los medios de comunicación, a través de la censura (y del doblaje en el caso del cine), para preservar tanto la identidad lingüística como el valor de pertenencia cultural a la patria española. La gente, sin embargo, empieza a viajar, a conocer, a abrir su mente y se da cuenta de las discrepancias de lo que ofrece el régimen franquista y de lo que se puede encontrar y vivir en el extranjero. Es consciente, por ejemplo, de que las películas que se pueden ver integralmente en Francia, en España presentan escenas cortadas o diálogos modificados. De ahí que, al salir de la sala del cine del Palacio de la Música de Madrid ese 22 de diciembre de 1947, los españoles se convenzan de que la película que acaban de ver ha sido censurada. En realidad, *Gilda*, a pesar de que en el extranjero ya se la denominaba ‘película-escándalo’, llegó a España sin ningún corte. El gran público de la España franquista siempre pensó que la censura había recortado un desnudo total en la escena en la que Gilda es simplemente vista quitarse un guante y arrojar su collar de perlas. Fue sorprendente, de hecho, pensar que a la censura se le hubiera podido colar una película protagonizada por una mujer tan sensual y que presentaba una sucesión de escenas donde se veían hombros desnudos, besos pasionales y donde se aludía hasta a una relación homosexual, que se escondería detrás de la amistad entre Johnny y el dueño del casino. Las mentes de los españoles estaban tan manipuladas por el efecto de la acción de la censura en cualquier campo cultural y literario que dejaban volar su imaginación hasta en las películas como *Gilda* que no habían sido nada censuradas.²¹² De esa manera el filme de C. Vidor se convirtió en un mito del momento en el país, más que por los elementos fascinantes que lucía y el atractivo que ejercitaban los actores y el mundo norteamericano, por la falsa censura que lo caracterizó. Además de esta secuela que el organismo censorio causó en las mentes de los españoles, la patología social de la postguerra produjo otros efectos secundarios. A pesar de las amuniciones que llegaban de la Iglesia, preocupada por el bienestar espiritual de las personas, los empresarios seguían proyectando en sus

²¹² J. ESLAVA GALÁN, *op. cit.*, pp. 430-431.

salas la película y los fieles asistían entusiasmados, infringiendo la prohibición episcopal. La atención exclusiva que el público ponía en los movimientos de Gilda, en sus exhibiciones y en la escena final del guante supusieron una deterioración de los valores reales de uno de los mejores filmes del siglo XX pertenecientes al género negro. Esto causó otra desdichada consecuencia sociológica: una escisión en el proceso de construcción de la identidad de Rita Hayworth como mujer que, de ese momento en adelante, sería identificada exclusivamente con el personaje de Gilda, situación que se convirtió, al final, en uno de los factores desencadenantes de la enfermedad mental que acabó por matarla en 1987.



Conclusiones

A lo largo del presente trabajo se ha tratado de analizar, desde el punto de vista histórico, político y social, la organización estructural y los mecanismos de intervención del aparato censorio usado por el régimen franquista, desde la caída del gobierno republicano en 1939 hasta la muerte del dictador en 1975. Se ha considerado como punto de partida de la acción de la máquina de la censura el miedo, por parte del poder, a la difusión de la verdad, es decir, del reflejo transparente de la realidad efectiva del país. A este temor, que llevaba a la necesidad de disponer de un aparato de control y revisión de la producción intelectual y cultural de los artistas, se añade la intención velada de limitar la libre construcción de ideas u opiniones. De hecho, el sistema tiránico franquista estaba articulado en una dicotomía desintegradora que oponía la urgencia de enseñar una imagen externa liberal, abierta y tolerante del régimen, con tal de salir de la autarquía y ser reconocido por la comunidad internacional, a la opresión ideológica y política interna como medio de supervivencia. Vigilar y ocultar, los dos imperativos que fundamentan la estructura del sistema de la censura, han sido metafóricamente comparados a dos órganos humanos: respectivamente, el ojo que espía y revisa atentamente los productos de los artistas y la boca que los autores se ven sellada por las tachaduras y las modificaciones impuestas por los censores. Se han tomado la teoría y la interpretación de los sueños de Freud como fórmulas para intentar ahondar, desde un punto de vista psicoanalítico, en las razones y en las justificaciones del funcionamiento de la censura con el objetivo de filtrar, en el límite de lo posible, la realidad subjetiva de quienes ejercían el control. A partir de la hipótesis freudiana, según la cual los sueños son una conversión explícita y consciente de un deseo, de un terror o de una desconfianza involuntarios, se ha interpretado la acción de la censura franquista como una manifestación exterior de unos sentimientos reprimidos a nivel de la mente, como, el miedo a la circulación de la verdad. El hilo que este trabajo intenta enhebrar, a lo largo de los cuatro capítulos, para coser una labor analítica y descriptiva en los tres géneros de novela, teatro y cine, es el proceso oculto que se halla debajo del discurso triunfalista del régimen y que se manifiesta en una serie de medidas censorias de cortes y de manipulaciones de las palabras de los artistas.

La cuestión que mueve las ruedas de la censura es el contraste entre ideal y realidad para cuya indagación se ha tomado como punto de referencia literario a uno de los poetas más significativos de la Generación del 27, Federico García Lorca, que empleaba este contraste como matriz de sus obras. Asimismo, nos hemos valido del símbolo de la ventana, muy común en el arte y en la literatura, para imaginar más precisamente esta oposición a la base del funcionamiento de la máquina de la censura. Por un lado, representa un emblema de apertura y de mirada hacia un espacio exterior y hacia un tiempo futuro que los artistas traducían en sus obras, por otro, constituye la expresión del trabajo de los censores que, en cambio, al usar su lápiz rojo para tachar los términos o esos sentimientos opuestos a la dirección impuesta, tapan la imaginación y ocultan la vista hacia el exterior a los autores. Además, a lo largo de todo el trabajo, se han intentado lucir las características principales que determinan el organismo de la censura, definido esencialmente como anacrónico y arbitrario. En primer lugar, los criterios y los dogmas a los que los censores se apelaban para revisar y tachar las publicaciones habladas, escritas, visuales o artísticas se presentaban como eternos y fijos, en contraste con la continua evolución de la sociedad. La rigidez del sistema y la politización de cualquier ámbito cultural es lo que, sin embargo, terminará por volverse en contra del mismo Estado. En segundo lugar, la práctica de control universal del aparato censorio, necesaria como forma de protección, defensa y mantenimiento del poder, más que como medio de educación, era manejada de forma cada vez más arbitraria, sin coherencia y objetivación. Por eso, como faltaban criterios normativos y coherentes y la acción censoria se ejercía en función de las circunstancias, de los componentes de la Junta de Censura, de la editorial, del nombre del autor y hasta del estado de ánimo del *lector*, no era infrecuente el caso de obras que, en un principio, se veían prohibidas y, al cabo de unos meses, se permitían o al revés.

El análisis está encabezado por una panorámica histórica que contextualiza y enumera las etapas transitadas, los caminos tomados y los peldaños subidos o bajados por la máquina de la censura, dependiendo de la dirección política necesitada según los acontecimientos internacionales o los problemas internos al país. Es un hecho constatado que todos los gobiernos, sobre todo los recién nacidos como el franquista en 1939, necesitan un entorno adecuado para ejercitar su poder

sobre y con el consenso de las masas. Por eso, encargan los órganos militares de emplear los medios de comunicación para arrojar sus mensajes a la población en el intento de influir sobre la dirección de sus ideas o cambiarlas si estas no se conforman. La censura es una argucia que el poder ha usado como medio para controlar la información que circulaba en el país y como derecho autoconcedido de prohibir o amputar las manifestaciones artísticas que no considerara acordes a su ideología. Si, en un principio, el ejército usa esta estratagema para aniquilar a los enemigos internos, luego se valdrá de este privilegio más como forma de mantenimiento de la posición de dominio del régimen. Más tarde, será la Iglesia, que se sustituye al ejército, a desempeñar la función de control moral e ideológico anticomunista, uniéndose a los intereses y a las prerrogativas mismas del Estado. Dada la simbiosis entre estas dos instituciones, los criterios aplicados por la censura se ajustaban a la doctrina católica, sobre la cual el mismo régimen fundamentó las bases sociales, políticas y económicas de su poder, tomando como punto de referencia el manual normativo usado por la censura eclesiástica desde el siglo XVI: el *Índice* romano. Sin embargo, lejos de funcionar como aparato de control moral con objetivos educativos, tal como se lo presentaba desde el punto de vista católico, el sistema opresivo de la censura se convirtió en una deliberada acción del Estado de apropiación y de politización del capital semiótico-simbólico del país. El mayor estudioso de la censura franquista, Manuel López Abellán, cuyo fondo, ubicado en el Pavelló de la República de la Universitat de Barcelona, ha sido punto de partida, fuente de acceso a materiales y sucesivo lugar de estudio e investigación exclusivo, pone de manifiesto varias formas con las que la censura actúa para adueñarse del bagaje semiótico, que, además, es comparado al capital económico de un país. Esto tiene lugar, por ejemplo, cuando el poder político hegemónico ejerce un monopolio total y se justifica invocando el infantilismo, la inmadurez y el atraso del pueblo.²¹³ Después de un rápido recorrido por las numerosas leyes y los diferentes aparatos de los que dependía el sistema, se ha hecho hincapié en la acción del Ministerio de Información y Turismo (MIT) que, a partir de 1951, se convirtió en el órgano principal de propaganda y de censura del régimen. La regla establecida por el régimen era que todo producto que se quería publicar y comercializar fuera examinado cuidadosamente y recibiese el beneplácito de la comisión de los

²¹³ M. ABELLÁN, “Censura y práctica censoria”, *op. cit.*, pp. 31-32.

lectores, es decir de los censores responsables de la lectura y revisión de las obras, fueran estas novelas, guiones de teatro o de cine o letras de canciones. Cuando en 1966, con la elección del nuevo ministro del MIT, Manuel Fraga Ibarne, se promulga la Ley de Prensa e Imprenta que prevé la abolición de la censura previa, como respuesta a la creciente presión social de los años sesenta, hay una enésima prueba de la relación entre censura y poder político y económico. La nueva ley, de hecho, establece que la consulta previa sea voluntaria pero esto no garantizaba ninguna libertad de expresión, ya que eran previstas sanciones o penas a quienes infringiesen las normas establecidas. En otras palabras, la censura previa obligatoria pasaba a ser posterior y voluntaria pero no desaparecía ya que, al final, la mayoría de los escritores, temerosos de cometer alguna imprudencia, seguían recorriendo a ella. La ley fue usada, en realidad, como una forma de prestigio y una manera de entregar al mundo la imagen de un país pacífico gracias a las actuaciones cada vez más liberalizadoras del régimen. Sin embargo, se ha subrayado como la censura estaba adscrita al Ministerio de Información y Turismo y que, por lo tanto, el deseo de tapar la verdad y el programa de desarrollo del turismo como primera industria del país, junto con el ingreso de España en la ONU y en la UNESCO, eran proyectos que iban del brazo. La asociación del turismo con el control de la información fue un gesto esencial al fortalecimiento de la dictadura, que se proclamaba cada vez más liberal, maniobra que atrajo millones de extranjeros, turistas o inversores, cautivados por el eslogan “*Spain is different*”. El ofuscamiento del verdadero panorama político y social del país supuso un choque y una decepción a quienes buscaban fortuna en España, sin ser conscientes de las condiciones políticas reales en las que vivía la población.

El objetivo que rige el presente análisis es un intento de desmitificar el lugar común que nos ha acostumbrado a ver el fenómeno censorio simplemente como un atentado contra la libertad de expresión y de creación y como un proceso de mediatización del producto artístico que debe llegar hasta el público. La censura fue principalmente esto, pero no solo: en los tres capítulos sucesivos al marco temático introductorio se ha buscado, de hecho, encontrar y reflexionar sobre la otra cara de la moneda: el estímulo que la producción cultural española ha recibido como respuesta reaccionaria a las imposiciones y a los coartes censorios. Como sugiere el estudioso Abellán, hay que considerar dos aspectos. Por un lado, es cierto que la

censura supuso un límite en la construcción cultural de la población ya que su actividad impidió la formación de una visión a 360 grados en las mentes humanas a través del ocultamiento de la verdad, lo que fue esencial para quedarse en el poder. También es verdad que su labor afectó a la totalidad de los signos, de las funciones del lenguaje y del pensamiento en el intento deliberado de filtrar y mediatizar tanto las informaciones contenidas en una obra literaria como la difusión de valores estéticos contrapuestos al proyecto franquista. Sin embargo, por otro, la censura constituyó un estímulo al ingenio de los autores y un aumento de la necesaria dosis de afabulación.²¹⁴ La búsqueda de técnicas, imágenes o procedimientos para burlar a los censores, camuflando ciertos mensajes o ideologías dentro de sus palabras, se hacía cada vez más sutil y perspicaz en los autores que, agudizados por la prohibición, dieron prueba de la falsa relación entre el valor literario de una obra y la censura. De hecho, los méritos de un producto artístico son múltiples y hay que deshacerse de la convicción de que cuantos más cortes censorios menor será el valor de una obra (y al revés): la censura ha constituido, en cambio, un acicate para la creación de símbolos, metáforas y otros expedientes para introducir su pensamiento prohibido. Incluso se puede suponer que las intenciones del autor, disfrazadas gracias a unas estratagemas entre las líneas, han creado un argot, en el sentido de un lenguaje exclusivo entre el autor y los consumidores de su obra que aprendieron a leer e interpretar las fórmulas alusivas empleadas.

Los tres capítulos, que siguen el marco teórico-histórico y que constan el cuerpo de este trabajo, corresponden a un análisis de tres campos artísticos y culturales, respectivamente la novela, el teatro y el cine, en los que la acción represiva fue más intensa. El objetivo de esta investigación ha constituido un intento de dar prueba tanto de los obstáculos que supuso vivir y ser escritores en un país dictatorial como de la capacidad de los autores para rehuir ingeniosamente de las imposiciones. El capítulo dedicado al análisis de las intervenciones de la censura en la novela ha tenido como objeto la obra *Diario de una maestra*, escrita por la autora gallega Dolores Medio, a la que fueron suprimidas numerosas páginas y cortados muchos diálogos o reflexiones por ser considerados inmorales. El estudio se desarrolla a través de una comparación entre la edición prohibida de 1959, consultable exclusivamente en el fondo Abellán, y la edición de 1961 a la que fue

²¹⁴ M. ABELLÁN, “Censura y práctica censoria”, *op. cit.*, p. 31.

permitida la primera publicación. Se ha facilitado una tabla para permitir una visión más exhaustiva de las intervenciones de la censura en un intento de manifestar más claramente las temáticas o las expresiones que incomodaban o asustaban a la máquina revisora. Del paragón resulta que, de un total de más de cuarenta tachaduras, la mayoría han infringido el paradigma de moralidad y pureza católica, un campo tan vasto en el que se hace engorroso distinguir entre un ataque a la religión o a la moral por el uso de imágenes indecentes o de lenguaje obsceno, lo que permitía a los censores un gran margen de maniobra a la hora de tachar arbitrariamente lo que consideraban inmoral. El tercer capítulo, que examina la obra teatral de José Ruibal, *El hombre y la mosca*, se fija en la otra cara de la medalla: la capacidad del autor de emplear unos mecanismos sutiles de autocensura para, por un lado, engañar la censura, y, por otro, conseguir un análisis sagaz del poder dictatorial que llegue camufladamente a sus lectores. A través de una serie de metáforas y símbolos, el autor enseña los fallos de un régimen totalitario y el peligro que estos conllevan, cuyo emblema es la caída, en el final de la obra, de la cúpula de cristal que representaba, a la vez, el escudo y la espada del poder del dictador. El régimen se ha valido de una serie de medios para su organización estructural y la censura ha representado tanto el núcleo de fortalecimiento del poder de Franco como una forma de control e inhibición de las ideas contracorrientes formuladas por los autores. La razón que proporciona la acción de la censura gira, de hecho, en torno a la libertad del escritor que, frente a las prohibiciones y a los límites impuestos, tiene que verbalizar de la forma más sutil que puede lo que debería callar para poder encontrar y recorrer un camino de supervivencia y de huida a los convencionalismos de un sistema que dictaba estrictamente las formas de comportamiento. El último capítulo ha tenido como objeto un aspecto que en los estudios del fenómeno censorio se hace muchas veces secundario: a través de la película *Gilda* de Charles Vidor, se ha reflexionado sobre las consecuencias manipuladoras que las prohibiciones de la censura han ocasionado en las mentes débiles de los españoles en la época de la postguerra. De hecho, la película en cuestión, que llegó sin ningún corte a España a pesar de las amoniciones eclesiásticas que amenazaban de la pérdida espiritual que su visión iba a causar, fue percibida por el público español como una proyección totalmente censurada, reflejo sorprendente de los efectos sociológicos de la acción de la censura en el país. Así

pues, el trabajo, a través de tres pruebas pertenecientes a campos literarios-culturales diferentes, constituye un intento de construir un hilo singular e innovador que se sume a la madeja de análisis del tema de la censura franquista en España que lleva ya muchos años de investigación. Se ha buscado ir más allá de la simple cara negativa, de destrucción y de aniquilación a la que es lugar común referirse a la hora de reflexionar sobre las secuelas que la acción de los censores produjeron en la construcción del bagaje cultural español en el siglo XX. El cable de nuestro discurso se extiende también al funcionamiento positivo de la máquina revisora en el sentido de fuerte estímulo para la producción artística. Asimismo, el estudio se ha focalizado en el proceso psicoanalítico que se ceba debajo de las maniobras censorias, centrándose sobre todo en el miedo a la difusión de verdades contrastantes con la única doctrina permitida. Frente a la vacuidad de los sermones que ocultaban la realidad, categoría herética durante el franquismo, los escritores han emprendido un proceso cultural de oposición al régimen. Se han rebelado al discurso triunfalista y monológico del franquismo a través de la sabia polifonía de sus voces que se han podido expresar por medio de subterfugios, de símbolos, de metáforas o del humor como intentos de disentir contra el poder y de torear la censura. Así pues, el trabajo representa un esfuerzo de reflexión sobre la lucha incansable entre poder y monólogo oficial, por un lado, e impotencia y búsqueda de libertad de expresión, por otro, y, a la vez, tiene voluntad de transmisión de la importancia del valor de la democracia con tal de reivindicar la memoria de esos artistas que se vieron obligados a callar.

Finalmente, a través de esta profundización en el campo de análisis del tema de la censura franquista, se ha querido hacer hincapié en el hecho de que el poder, en su aplicación para modificar la realidad según sus conveniencias, rodeándose de imágenes, escudos de consignas y amenazas para infundir miedo y defenderse, al final, acaba por perder su revolución. La larga tradición de censura, que se remonta a la época de los Reyes Católicos que se servían de la Inquisición para mantener la ortodoxia católica en los reinos de su propiedad que acababan de unificar, vio siempre como protagonistas la Iglesia y el Estado. Como si fueran un cuerpo único, los dos organismos han intentado desde siempre juntar y aplanar religiosa, política y culturalmente el país. Sin embargo, el objetivo de impedir la difusión de la obra cultural y el relajamiento de la represión introducida por la corriente liberal de la

Segunda República fue un fracaso ya que las amuniciones, las manipulaciones, los límites, la privación de elementos necesarios a la formación cultural y los abusos contra la libertad de expresión, en lugar de impedir el adiós a la España eterna, tradicional, católica y retrógrada, acabaron por acelerarlo. El control duro de la censura, estatal o eclesiástica que fuera, supuso un fallo: al final, el poder, buscando coartar la potencia expresiva y receptiva de una población para mantenerse en el poder y para contrastar las amenazas de la pluralidad política, se engulle, censurándose a sí mismo. Frente a las palabras clave, “restricción y racionamiento”²¹⁵, con las que Carmen Martín Gaité define las consignas que el régimen de la época de la postguerra daba a la población para que tuviera una actitud de ahorro, tanto económico como de energías, para que no exhibiese, no desperdiciase, no gastase saliva en protestas o críticas, se reservase y tragase, este trabajo quiere ser un himno a la expansión de los conocimientos, de la historia y de la verdad. Se podría empezar, por ejemplo, con la abertura de todos los archivos históricos para la libre consultación también de documentos posteriores a 1910 (lo que sigue aún prohibido en muchas ciudades) para contrarrestar las cadenas de racionamiento al saber, sobre todo con referencia a la época de la guerra civil y de la dictadura franquista. Encabezamos y también vamos a cerrar esta labor de investigación con la contribución del dramaturgo y autor de sainetes madrileño, Carlos Arniches, que defendía la importancia de dejar de tener miedo a la verdad y de rehurla; de la misma idea era Carmen Martín Gaité que así concluye su novela-ensayo: “hoy la verdadera revolución es decir la verdad”.²¹⁶

²¹⁵ C. MARTÍN GAITE, *op. cit.*, p. 13.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 225.

Bibliografía

- ABELLA R., *La vida cotidiana en España durante el régimen de Franco*, Argos Vergara, Barcelona, 1985.
- ALLEN J., “Jay Allen entrevista a Francisco Franco en julio de 1936”, *Letras Libres*, 18 de julio de 2016, <<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/jay-allen-entrevista-francisco-franco-en-julio-1936>>, (consultado el 28 de noviembre de 2018).
- ARNICHEs C., *La señorita de Trevélez: farsa cómica en tres actos*, Madrid, Bruño, 1991.
- AUB M., *San Juan*, San Rafael, D. F., México, Plaza y Valdés Editores, 1994.
- BENEYTO A., *Censura y política en los escritores españoles*, Madrid, Editorial Euros, 1975.
- BERENQUER A., “El hombre y la mosca de José Ruibal. Un análisis apasionado del poder”, en *El hombre y la mosca*, J. Ruibal, Madrid, Fundamentos, 1977.
- CHAMPEAU G., “Decir callando”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, n. 24, 1988.
- CISQUELLA G., ERUITI J. L., SOROLLA J. A., *La represión cultural en el franquismo: diez años de censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*, Barcelona, Editorial Anagrama S.A., 2002.
- CONDE C. en M. LÓPEZ ABELLÁN, “Censura y autocensura en la producción literaria española”, *Nuevo Hispanismo*, n. 1, 1982.
- DE LA CIERVA R., *La cuarta apertura*, Madrid, 1976, Paulinas.
- DE QUEVEDO F., *El Buscón*, Barcelona, Fontana, 1994.
- ESLAVA GALÁN J., *Los años del miedo*, Barcelona, Editorial Planeta, 2009.
- ESPINOSA MESTRE F., *Callar al mensajero: La represión franquista entre la libertad de información y el derecho al honor*, Barcelona, Ediciones Península, 2009.
- FERNÁNDEZ SANTOS A., “El misterio de *Gilda* y su oscura trastienda”, *El País*, 5 de abril de 1984, <https://elapais.com/diario/1984/04/05/radiotv/449964001_850215.html>, (consultado el 23 de noviembre de 2018).
- FREUD S., *La interpretación de los sueños*, Barcelona, Editorial Planeta, 1992.
- GARCÍA DEL BUSTO J. L., “ José Ruibal estrena la sátira *El hombre y la mosca*”, *El País*, 3 de febrero de 1983, <https://elpais.com/diario/1983/02/03/cultura/413074812_850215.html>, (consultado el 23 de noviembre de 2018).

- GARCÍA LORCA F., *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2005.
- GARCÍA RODRIGO J., RODRÍGUEZ MARTÍNEZ F., *El cine que nos dejó ver Franco*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 2005.
- GOLDMANN L., *Sociologie de la littérature. Recherches récents et discussions*, Institut de Sociologie, Bruselas, 1970.
- GOYTISOLO J., *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977.
- LÓPEZ ABELLÁN M., “Censura y práctica censoria”, *Sistema*, n. 22, 1978.
- *Id.*, “Censura y autocensura en la producción literaria española”, *Nuevo hispanismo*, n. 1, 1982.
- *Id.*, *Censura y literatura peninsulares*, Ámsterdam, Rodopi, 1987.
- MARTÍN GAITE C., *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1987.
- MARTÍNEZ SARRIEGO M. M., “La retórica paternalista en *Diario de una maestra* de Dolores Medio”, *Revista de Literatura*, vol. LXXIV, n. 148, 2012.
- MAZZEL M., *Pureza y alegría: instrucciones a las señoritas*, Paulinas, Vizcaya, 1947.
- MEDIO D., *Diario de una maestra*, Barcelona, Destino, 1961.
- MICHAELIS R., *Federico García Lorca*, Velbert, Friedrich, 1969.
- NEUSHÄFER H. JORG, *Adiós a la España Eterna: La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1994.
- O. GIRALT I ESTEVE, *Inventari del Fons FP: Subsèrie Manuel L. Abellán*, CRAI Biblioteca del Pavelló de la República de la Universitat de Barcelona, 2016.
- OVIDIO, *Las metamorfosis*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1972.
- Padre RAMOS, “Infeliz la que nace hermosa”, *El perpetuo Socorro*, n. 739, Madrid, julio 1953.
- PÉREZ DE AYALA R., *Las Máscaras: Ensayos*, Tomo II, Madrid, Editorial Calleja, 1917.
- PLA Y DENIEL E., *Escritos pastorales*, Vol. II, Ediciones Acción Católica Española, Madrid, 1946.

- RUIBAL J., *El hombre y la mosca*, Madrid, Fundamentos, 1977.
- *Id.*, *Teatro sobre teatro*, Madrid, Ed. Catedra, 1977.
- *Id.*, “Un teatro como totalidad poética”, en *El hombre y la mosca*, J. Ruibal, Madrid, Fundamentos, 1977.
- RULFO J., *Pedro Páramo*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2004.
- SASTRE A., “Teatro imposible y pacto social”, *Primer Acto*, n. 14, mayo-junio 1960.
- VALLEJO NÁJERA J. A., *Antes que te cases*, Plus Ultra, Madrid, 1946.

Lista de consultación de leyes y decretos

- “Decreto de creación del Patronato de Misiones Pedagógicas”, n. 202, 29 de abril de 1931, <<http://laescueladelarepublica.es/wp-content/uploads/2015/10/patronato-misiones.pdf>>, (consultado el 29/01/2019).
- “Estatuto de Publicaciones Infantiles y Juveniles”, BOE, n. 37, 13 de febrero de 1967, <<https://www.boe.es/boe/dias/1967/02/13/pdfs/A01964-01967.pdf>>, (consultado el 10 de diciembre de 2018).
- “Ley de Prensa”, BOE, n. 550, 24 de abril de 1938, <<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1938/550/A06938-06940.pdf>>, (consultado el 29 de noviembre de 2018).
- “Ley 14/1966, de 18 de marzo de Prensa e Imprenta”, BOE, n. 67, 19 de marzo de 1966, <<https://www.boe.es/boe/dias/1966/03/19/pdfs/A03310-03315.pdf>>, (consultado el 30 de noviembre de 2018 y el 10 de diciembre de 2018).
- “Orden de 23 de marzo de 1946 referente a la censura de Prensa”, BOE, n. 85, 26 de marzo de 1946, <<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1938/550/A06938-06940.pdf>>, (consultado el 30 de noviembre de 2018).
- “Real Decreto-Ley 24/1977, de 1 de abril, sobre libertad de expresión”, BOE, n. 87, <<https://www.boe.es/boe/dias/1977/04/12/pdfs/A07928-07929.pdf>>, (consultado el 1 de diciembre de 2018).

Archivo

- Archivo del CRAI Biblioteca del Pavelló de la República (Universitat de Barcelona), Fondo personal del profesor Manuel López Abellán, Av. Cardenal Vidal i Barraquer, 34-36, 08035 Barcelona, <http://www.bib.ub.edu/biblioteques/pavello-republica/>, <http://blocpavellorepublica.ub.edu/>.