

I CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA DE LA CORRUPCIÓN POLÍTICA EN LA ESPAÑA CONTEMPORÁNEA (SIGLOS XIX - XXI)

Burlando la censura franquista: ¿Corrupción o resistencia?

Dra. Gabriela de Lima Grecco

Transcurridos casi dos años de la Guerra Civil Española, fue promulgada una ley sobre censura previa, la Ley del 22 de abril de 1938, obra del filofascista Ramón Serrano Suñer entonces Ministro del Interior. Pese a su carácter supuestamente transitorio, esta nueva ley establecería unos instrumentos represivos que permanecieron en vigor hasta la Ley de Prensa e Imprenta de 1966¹. La ley de 1938 —inspirada en gran medida por la novedosa legislación fascista italiana y que mereció el calificativo, según Elisa Chuliá, de la más restrictiva de la historia española— estableció la censura previa de libros, diarios y todo tipo de publicaciones².

En este sentido, cabe la pregunta: ¿cómo funcionaba el proceso censor durante el Primer Franquismo? Puede entenderse el proceso censor como el camino que un texto tiene que recorrer para llegar a su publicación en un sistema complejo de censura previa. Cuando tenemos un mensaje que ya ha pasado de una representación mental —sufriendo o no autocensura— a una representación pública —a través de algún soporte material— se inicia el proceso censor *ipsis litteris*³. Para que el escritor lograra la publicación de su texto y, por consiguiente, la difusión de su mensaje, su obra debía pasar por un procedimiento administrativo: la censura previa oficial.

La primera etapa del proceso censor comenzaba cuando el editor o su representante entregaba cinco ejemplares de una obra en el Servicio de Censura de la sede de la Vicesecretaría de Educación Popular o en una de sus delegaciones provinciales. Éste solicitaba el permiso de impresión y señalaba el número de pliegos,

¹ Ley 14/1966 de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta modificó la Ley del 22 de abril de 1938 (BOE 19 de marzo de 1966, pp. 330). Vid. al respecto: Francisco ROJAS CLAROS: *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*, Tesis Doctoral, Universitat d'Alacant, 2012.

² Elisa CHULIÁ RODRIGO: *La evolución silenciosa de las dictaduras. El régimen de Franco ante la prensa y el periodismo*, Madrid, Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, 1997, pp. 144-145.

³ José PORTOLÉS: *La censura de la palabra. Estudios de pragmática y análisis del discurso*, Valencia, PUV, 2016, pp. 206.

los ejemplares de la tirada y la clase de papel que se deseaba emplear, además de dar el nombre y la dirección de la editorial y el título y autor del libro. Frecuentemente aparecían otros datos, como el precio de venta de la obra o su formato. Con todo, hay que considerar que a lo largo de este proceso se podría extraviar la solicitud o aplazarse el análisis de la obra por tiempo indeterminado a causa de ciertas cuestiones, como el simple “descuido o confusión de algún subalterno” o la falta de papel⁴.

Luego, en el caso de no haber inconvenientes, uno o más censores (llamados *lectores*) leían y examinaban la obra. Tras este análisis —que tenía como plazo siete días hábiles, aunque casi nunca se cumplía— los censores entregaban un formulario al jefe de Censura. En dicho formulario constaba la valoración, las páginas en las se encontraban las tachaduras (en caso de que hubiera) y la respuesta a un esquema de preguntas. A continuación, se confeccionaba una “hoja de censura” —impreso formalizado del trámite administrativo— y se le enviaba al editor, al autor de la obra o a la subdelegación que había mediado el trámite, junto con un ejemplar de la obra. Este documento valía como permiso o rechazo de impresión de la obra y como “banco de datos”, al servir como documento que revelaba los antecedentes de autores y editores. Además, entre los cinco ejemplares que el editor entregaba a la Vicesecretaría, uno de ellos se remitía al Instituto Nacional del Libro Español para la elaboración del fichero de la Bibliografía Hispánica, otros dos a la Biblioteca-Seminario José Antonio y a la Biblioteca Nacional⁵.

La última etapa del proceso censor correspondía a la obtención de la autorización o del rechazo por parte de la censura. Asimismo, después de que el libro hubiese sido editado y puesto a la venta libremente, podría sufrir censura *a posteriori* a través de su “secuestro” —sí bien es cierto que esta práctica se intentaba evitar, ya que podía dar publicidad a un título y redoblar sus ventas—⁶. Se habla de secuestro cuando se lleva a cabo una censura en los distribuidores de libros (como librerías, quioscos o almacenes de una editorial). Dado que la obra solía circular libremente durante un cierto tiempo, existía la posibilidad de conseguirla clandestinamente. En relación a ello, conviene subrayar que la circulación y producción de textos al margen de los canales oficiales fue un resultado intrínseco a la censura. Estas formas “marginales” que

⁴ AGA/ Sección Cultura: 21/685.

⁵ AGA/Sección Cultura: 21/684 y 21/683.

⁶ Georgina CISQUELLA, José Luis ERVITI y José SOROLLA: *La represión cultural en el franquismo. Diez años de censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2002, pp. 60.

buscaban hacer frente a la censura convivieron con otras, como el exilio⁷. Para evitar la censura, muchos escritores españoles se vieron obligados a irse fuera de España, situándose fuera del alcance del control del censor⁸.

Por otra parte, está claro que los escritores y las escritoras no se resignaron a este sistema de censura y, en consecuencia de ello, buscaron construir estrategias para “resistir” a este sistema. A través del análisis de centenares de documentos conservados en el Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares (AGA) y en la Fundación Pública Gallega Camilo José Cela (FPGCJC), logramos identificar mecanismos utilizados por los escritores como forma de negociación —entendida como el empleo de los recursos disponibles por una determinada persona o grupo en diálogo con otra persona o grupo para intentar alcanzar un objetivo⁹— o como intento de burlar la censura, que podría conllevar a prácticas corruptas, como el soborno. Siendo así, identificamos siete estrategias para burlar la censura que, a su vez, están divididas en factores externos e internos a la obra: apelación emocional, proyección del autor, soborno, protección interna; y cambios en la obra original, introducción de prólogos y adaptación del lenguaje.



Ilustración 1. Burlar la censura.

Para lograr “acuerdos” favorables con las autoridades del franquismo, los escritores tenían que ser buenos negociadores y emplear la autoridad que le daba su

⁷ Además de quienes escaparon del país para eludir persecuciones en curso o posibles, dada su militancia política o su adhesión a la República durante la guerra, hubo un exilio menos numeroso, pero constante a lo largo del franquismo para huir del sofocante espacio cultural creado por el régimen.

⁸ Existe una abundante literatura sobre el tema del exilio. *Vid* al respecto: José Luis ABELLÁN (dir.): *El exilio español de 1939*, Madrid, Taurus, 1977; Manuel AZNAR SOLER (coord.): *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Madrid, Renacimiento, 2006; Fernando LARRAZ: *El monopolio de la palabra. El exilio intelectual en la España franquista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009; Francisco CAUDET ROCA: *El exilio republicano de 1939*, Cátedra, Madrid, 2005.

⁹ Homi K. BHABHA: *Nation and Narration*, London, Routledge, 1990 y *O local da cultura*, Belo Horizonte, UFMG, 1998.

status como escritor. Esta estrategia podía fundarse en el valor de sus obras, de su público lector y de su proyección entre sus pares. De este modo, los literatos estaban en condiciones de hacer incursiones más arriesgadas en sus empresas culturales para hacer valer su capital cultural y social que les permitía diseñar una carrera literaria más rompedora frente a las limitaciones que imponía el régimen. Pedro Laín, por ejemplo, utilizó su *status* tanto de escritor como de director de la Editora Nacional. Cuando enviaba libros para la revisión de la censura, con frecuencia adjuntaba una evaluación propia de la obra, como en el caso de *La ciudad se aleja*, del escritor José María Sánchez Silva, en la cual escribe que dicha obra, a su juicio y de la editorial, no contenía “nada que pu[diese] incurrir en censura política o religiosa”¹⁰. Otro camino posible para un escritor renombrado, ante el hecho de la probable censura de su obra, consistía en la alternativa de publicar su manuscrito en el extranjero. Así ocurrió con algunas de las obras de Camilo José Cela y Juan Goytisolo: las llamadas “novelas del exilio”¹¹.

Sin embargo, en el caso de Rafael García Serrano —así como en el de otros escritores—, su proyección ante el público lector y entre sus pares tenía claros límites. Aunque las autoridades no dudaban “de las buenas intenciones” del autor de *La fiel infantería*, que “sin duda, ha querido presentarnos cuadros de extraordinario verismo y realismo, de estilo recio y fuerte”, el decreto del Arzobispo que pidió su censura el 15 de enero de 1944 hizo que las autoridades solicitasen cambios en la obra, ya que “todos sabemos que muchas cosas, demasiado reales, no pueden presentarse en libros que quieran blasonar de dignos y morales”¹². Así, incluso los intelectuales orgánicos que pusieron su talento al servicio del poder —y que supuestamente tenían una mayor independencia en su producción artística— sufrieron las estrictas reglas censorias. Este fue el caso del escritor falangista Samuel Ros, cuyo cuento *Con el alma aparte* no fue publicado pese a haber ganado el Concurso Nacional de Literatura; de igual manera la obra *José Antonio. Biografía apasionada*¹³ del escritor Felipe Ximénez de Sandoval

¹⁰ AGA/Sección Cultura: 21/07717.

¹¹ Ignacio SOLDEVILA DURANTE: “La novela del exilio”, en Paul AUBERT: *La novela en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2001, pp. 197 y José Sánchez REBOREDO: *Palabras tachadas retórica contra censura*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gill- Albert, 1988, pp. 13-14.

¹² AGA/Sección Cultura: 21/07260.

¹³ AGA/Sección Cultura: 21/06635. Una de las partes tachadas referente a Ledesma Ramos decía: “Algún camarada con motivos para estar bien enterado nos anunció que se había descubierto un complot para sublevar contra el Jefe a los Sindicatos y que el cabecilla de aquella conspiración era Ledesma Ramos. A quienes no teníamos por entonces idea de las interioridades del Mando, nos sorprendió muchísimo. Pero nuestro informador nos dijo: “Tenía que suceder un día u otro. Cuanto antes, mejor. No importa que seamos pocos pero bien avenidos y sobre todo sin coquetear con las derechas. Algunos opinan que Ledesma debía ser castigado con toda dureza, considerando que la indiferencia con que se había acogido

sufrió recortes de la censura, por referirse a personajes destacados de grupos políticos que habían contribuido al golpe militar, tal como Ramiro Ledesma, que aludía a conflictos y enfrentamientos aún latentes en la historia política española. Era muy importante, pues, desarrollar ciertas destrezas para sacar provecho de las transacciones con los funcionarios y bloquear el brazo de la censura.

En esta misma línea de hacer valer la posición adquirida, también fue relevante la autoridad de algunos escritores o personalidades importantes encargados de redactar los *prólogos* de las ediciones. Tal es el caso del libro de poemas *Mavi* del poeta Vicente Mujica Trinidad que “debiendo llevar el mencionado libro un prólogo” del poeta y periodista canario, Pedro Perdomo Acedo, el delegado provincial José Naranjo autorizó el prólogo “con objetivo de no tardar la edición, si bien sujetándola a la aprobación definitiva” de la censura. Otro ejemplo fue el de Camilo José Cela quien, posiblemente, para tener más fácil la aprobación de una nueva edición de su novela *La familia de Pascual Duarte* en 1945, solicitó la escritura de un prólogo a Gregorio Marañón¹⁴. Como ha observado Lucía Montejo Gurruchaga, diversos escritores emplearon como táctica la inclusión de un prólogo (o incluso de la introducción) de un autor respetado por el régimen “como forma de proteger su contenido”¹⁵.

Algunos escritores solían acudir a otras argucias para tener sus obras publicadas. Una estrategia importante se dio a través de *cambios en la obra original*. Estos cambios podían realizarse mediante dos procedimientos: la inclusión de fragmentos o nuevas partes en una reedición, y el cambio de título de una obra que había sido censurada. Lo primero consistía en que ciertos autores reeditaban una obra que había pasado por la censura y, en la nueva edición, agregaban, por ejemplo, una nueva poesía o un nuevo cuento. Otros, sin haber tenido el beneplácito de la censura, en un segundo intento, no realizaban ningún cambio en el contenido sino que alteraban el título de la obra, con esperanzas de que ésta pasase por las manos de otros censores más “benevolentes”. Este fue el caso del conocido poeta José María Pemán quien, de acuerdo con el informe de 16 de diciembre de 1940, cambió el título de su obra censurada casi en su totalidad: *Espérame Señor. Poesías religiosas* por *Poesía Sacra*, seguramente con el objetivo de

la primera escisión de Moreno Herrera alentaba a las rebeldías. José Antonio tuvo que usar de toda su autoridad y energía para impedir una sanción violentísima contra él y contra Sotomayor. Ledesma Ramos se hizo seguir muchos meses por tres o cuatro pistoleros mal encarados”.

¹⁴ AGA/Sección Cultura: 21/07034.

¹⁵ Lucía MONTEJO GURRUCHAGA: “Las “limitaciones de expresión” en España durante las décadas cincuenta y sesenta: el ejemplo de dos antologías poéticas”, *Revista de filología*, n. °12, 1996, pp. 280.

pasar más rápido por la censura; y lo logró¹⁶. No hay duda de que esta estrategia consistía en una especie de “fraude” por tratarse de un “acto tendente a eludir una disposición legal en perjuicio del Estado”¹⁷.

Sólo un reducido número de individuos tenía en sus manos la capacidad efectiva de intervenir en la acción censora. Denominamos *protección interna* al recurso utilizado por aquellos escritores que poseían la ayuda de personas “de orden” que podrían influir en el proceso censor. Fue una de las estrategias más utilizadas y se caracterizó por ser una negociación que se desarrollaba directamente a través de intermediarios influyentes, que tenían la autoridad para interceder en la aprobación de una obra, como fue el caso del libro *Sonetos de mi pandero*, de Francisco Torres Laguna. Los argumentos que el “camarada” censor, Bernudez Camacho, utilizó para justificar su visto bueno fue que Don Torres era “hombre sencillo e ingenuo de una gran buena fe”¹⁸. Más revelador es el caso del *Llibret de fallas*, en la medida en que su edición estaba confiada “a personas de absoluto patriotismo y adhesión al régimen” y que “su edición en valenciano no envolv[ía] ningún matiz antipático”, por lo que el delegado provincial consideraba que su publicación debía ser autorizada.

Otro ejemplo es del escritor Darío Fernández-Flórez. Aprovechando el cargo que ocupaba en la Vicesecretaría de Educación Popular y haciendo uso de sus buenas relaciones con algunos altos cargos, este escritor tuvo suficiente poder para burlar la censura y, con ello, consiguió publicar obras tenidas, por la severa moral franquista, como “pornográficas” —por ejemplo, su novela *Zarabanda*—¹⁹. Resulta lógico, sin embargo, que ni todos los individuos de cierto prestigio en las esferas de poder estuvieran dispuestos a ejercer su capacidad de influencia, ni cuando lo hicieron, ésta siempre resultó efectiva. Es el caso del administrador del Anuario General de la provincia de Guipuzcoa que habiendo pedido “con mucha insistencia que fuese reconocida oficialmente su obra como *libro de utilidad pública*”, se encontró con que la autoridad, en este caso, no tenía las competencias necesarias para agenciar tal demanda²⁰.

Asimismo, muchos no dudaron en dirigirse a las autoridades y pedirles, apelando

¹⁶ AGA/Sección Cultura: 21/06599.

¹⁷ Diccionario de la RAE: fraude.

¹⁸ AGA/ Sección Cultura: 21/685.

¹⁹ Lucía MONTEJO GURRUCHAGA: “Algunas novelas de Darío Fernández-Flórez: de *Zarabanda* (1944) a *Alta Costura* (1954). Temas escabrosos en tiempos de restricciones moralistas”, *Revista de Literatura*, nº 139, 2008, pp. 165-185.

²⁰ AGA/ Sección Cultura: 21/03883.

a sus sentimientos, que les ayudasen para la publicación de sus obras. Esta estrategia que designamos como *apelación emocional* se pone de manifiesto en la edición de un folleto de temáticas deportivas. El referido folleto “se editaba en la misma imprenta que editaba en otro tiempo el *Noticiero del lunes*, semanario que fue suspendido por orden de la Delegación Nacional de Prensa”. A raíz de dicha medida, se quedaron sin trabajo tres o cuatro empleados y “rogándonos para evitar este mal”, suplicaban la autorización para su publicación. De este modo, “debidamente estudiado el caso”, la delegación resolvió autorizar la impresión de dicho folleto²¹. Con esto, podemos inferir que la censura también marcó la cotidianeidad de muchas personas, que sufrieron sus efectos simbólicos y culturales, pero también consecuencias de orden económico.

Más arriesgada, sin duda, fue la estrategia utilizada por una señora, viuda de un “fusilado por los rojos”: el *soborno*. Es el historiador Eduardo Ruiz Bautista quien expone este ejemplo y, aunque no existe constancia de este tipo de “negociación” en los documentos analizados, quizás fue más frecuente de lo que imaginamos²². En este caso, Dolores Costi dirigió una carta al propio jefe de Censura a quien, con el objetivo de lograr la aprobación de sus obras, le ofreció quinientas pesetas. No lo consiguió, pero posiblemente otros escritores sí lo hayan logrado a raíz de la excepcionalidad del contexto de penuria, el que, probablemente, haya creado un clima idóneo para este tipo de prácticas. Otra forma de soborno más “sutil” fue a través de regalos. Pese a que el caso que conocemos sea de años posteriores a lo estudiado, podemos inferir que durante los años cuarenta es más que probable que también se recurriera a la “práctica del regalo”. De acuerdo con Cisquilla, Erviti y Sorolla, esta estrategia consistía en que los editores enviasen bombones, cestas de Navidad u otros regalos a las esposas de los censores, con el objetivo de “dulcificar” a las autoridades censorias²³.

No obstante, de todas las estrategias empleadas, creemos que la que con más frecuencia se llevó a cabo fue el recurso a un *lenguaje* muy cuidado capaz de disuadir a los “vetadores de siempre”²⁴. Los escritores sabían que había “temas, situaciones y hasta vocabularios” que no se podían utilizar²⁵. Ante eso, eran comunes los cambios o sustituciones de palabras, como “asesinato” por “muerte”, ya que para que la censura les

²¹ AGA/ Sección Cultura: 21/685.

²² Eduardo RUIZ BAUTISTA: *Los señores del libro: propagandistas, censores y bibliotecarios en el Primer Franquismo (1939-1945)*, Gijón, Trea, 2005. pp. 286.

²³ Georgina CISQUELLA, José Luis ERVITI y José SOROLLA: *La represión ...* pp.51.

²⁴ FPGCJC: Epistolario. Jorge Guillén.

²⁵ FPGCJC: Epistolario. Rafael García Serrano.

dejase “pasar todo, quizás conviniera que sacrificásemos algo”²⁶. Pese a estas mutilaciones realizadas por la autocensura, los literatos mantenían la posibilidad de hacer críticas indirectas o de ahondar en temas conflictivos a través del lenguaje ambiguo —cuando no contradictorio—: inventarse tácticas de camuflaje y de disimulo que tácitamente podían conducir a formas efectivas de denuncia del régimen sin que su obra fuese retenida por los censores²⁷. En palabras de Camilo José Cela, era “doloroso renunciar a la verdad, pero[...] no es la mentira sino la verdad también, aunque no desnuda”²⁸. En efecto, según Goytisolo, “si algún mérito hay que reconocer a la censura es el de haber estimulado la búsqueda de las técnicas necesarias al escritor para burlarla e introducir de contrabando en su obra la ideología o temática *prohibidas*”²⁹.

A través del análisis del proceso censor previo durante el franquismo y de una mirada atenta a los mecanismos que desarrollaron los escritores para eludir las tijeras censoras, podemos encontrar nuevos significados al concepto de “corrupción”. Queda claro que las fronteras entre malas prácticas y mecanismos de resistencias a un sistema represivo no son nítidas. Algunos de los casos estudiados podrían ser ambos a la vez. El concepto de corrupción, entendido como sinónimo de “seducción” o “soborno”, según el Diccionario Portugués Aurelio, se relaciona directamente a algunas de las prácticas analizadas en este artículo, como la “apelación emocional”, el “status” de los escritores y, sin duda alguna, el “soborno”. Estas fueron estrategias ampliamente utilizadas durante el franquismo y, quizá, cabría una revisión de lo que podemos entender por “corrupción” si entendemos que ciertas prácticas, que buscan deslegitimar un sistema político, conformaron la respuesta de sujetos ante la política censora desarrollada durante el Nuevo Estado franquista.

En este sentido, hay que considerar que pueden existir matices en la acepción de corrupción, la cual, como venimos argumentando, puede englobar formas de oposición/resistencia. Aunque, según el concepto de la RAE y del Diccionario de Oxford, la corrupción es una conducta, que suele ocurrir dentro de organizaciones públicas, de fraude en provecho de sus gestores; parece que ésta fue, a su vez, una de las principales “armas” utilizadas por los escritores para hacer frente a la falta de libertad

²⁶ FPGCJC: Epistolario. Jorge Guillén.

²⁷ Hans-Jörg NEUSCHÄFER: *Adiós a la España eterna la dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994, pp. 10.

²⁸ FPGCJC: Epistolario. Jorge Guillén.

²⁹ Ápod María DEL CAMILO GUTIÉRREZ LANZA: “Leyes y criterios de censura en la España franquista: Traducción y recepción de textos literarios”, en Miguel Ángel VEGA y Rafael MARTÍN-GAITERO: *La palabra vertida. Investigaciones en torno a la Traducción*, Madrid, Editorial Complutense, 1997, pp. 286.

literaria. Estrategias corruptas, que podían resultar en formas de “resistencias”, fue, a menudo, todo lo que fue posible bajo este régimen represivo: los sujetos se arriesgaron, corrieron riegos, no fueron pasivos a los límites impuestos por la censura literaria.

Sabemos, sin embargo, que podemos incurrir en la “sobrevaloración” de estas prácticas. El peligro consistiría en caer en una visión “romántica” de los sujetos y en magnificar mecanismos de oposición. No obstante, cada individuo actúa en el interior del “campo de visión del enemigo”: un terreno en “movimiento” pero que les es impuesto³⁰. Teniendo en cuenta estos riesgos pero también sus potencialidades analíticas, hemos optado por utilizar una “lente de aumento” en ciertas prácticas tenidas por “corruptas”, pero que desafiaron los dispositivos de poder: pretendían *corromper* el sistema censorio³¹. ¿Cómo estos sujetos pensaron, percibieron o construyeron simbólicamente su “realidad”? Para muchos, enviar regalos a un censor, apelar emocionalmente a autoridades públicas, construir redes de protección interna, cambiar el título de una obra anteriormente censurada (lo que correspondía a una forma de “fraude”) respondían a una necesidad de burlar las inevitables limitaciones de los “eternos pescadores en aguas turbias”³²: los censores. Este artículo, pues, fue un estudio muy modesto de las estrategias de los escritores frente a limitación en la producción de textos y una manera interesante de analizar las prácticas “corruptas” y los significados cambiantes que éstas pueden tener a lo largo del tiempo.

³⁰ Michel de CERTEAU: *La invención del cotidiano*, México D.F., Universidad Iberoamericana, 1996.

³¹ Desde una perspectiva foucaultiana y según analizó Agamben, los dispositivos son una serie de prácticas y mecanismos que tienen como objetivo “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos” en AGAMBEN, Giorgio: “¿Qué es un dispositivo?”, *Sociológica*, n° 73, 2011, pp. 249-264.

³² Camilo José Cela llama así la censura. FPGCJC: Epistolario. Carta de Cela a Jorge Guillén.