



Estudos Ibero-Americanos

ISSN: 0101-4064

ISSN: 1980-864X

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Grecco, Gabriela de Lima

Más allá de la pluma censora: las *zonas grises* en torno
a la censura literaria durante el Primer Franquismo 1

Estudos Ibero-Americanos, vol. 45, núm. 2, 2019, Mayo-Agosto, pp. 121-133

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

DOI: 10.15448/1980-864X.2019.2.31096

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=134660573011>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEI
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto



Más allá de la pluma censora: las *zonas grises* en torno a la censura literaria durante el Primer Franquismo¹

Beyond the censorial pen: the gray areas around literary censorship during the First Francoism

Além do lápis censor: as zonas cinzentas em torno da censura literária durante o Primeiro Franquismo

Gabriela de Lima Grecco

Universidad Autónoma de Madrid (UAM). Madrid, España.

Resumen

Este artículo se propone analizar la censura literaria durante el Primer Franquismo a través del análisis de la legislación creada sobre el tema en cuestión y de las diversas facetas del proceso censor, así como de los actores allí involucrados. Para ello, se pretende reflexionar sobre las *zonas grises* en el proceso censor, a través de una mirada que complejice el “diálogo” que se dio entre censor-escritor y las estrategias desarrolladas por los literatos que buscaban “burlar” la censura. Con todo ello, se pretende ofrecer un modelo más completo que identifique los matices del “poder” censorio y su relación con los escritores y lectores. La investigación fue realizada, fundamentalmente, en el Archivo General de la Administración (AGA) y en la Fundación Pública Gallega Camilo José Cela (FPGCJC).

Palabras clave: Censura. Franquismo. Literatura. Negociación.

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar a censura literária durante o “Primeiro Franquismo” através da análise da legislação criada sobre o tema em questão e as diferentes facetas do processo de censura, bem como os atores envolvidos. Para isso, pretende-se refletir sobre as *zonas cinzentas* do processo de censura, a partir de uma visão complexa em relação ao “diálogo” que se dá entre o censor-escritor e as estratégias desenvolvidas pelos escritores, os quais buscavam “burlar” a censura. Com tudo isso, pretende-se oferecer um modelo mais completo que identifique as nuances do poder da censura e sua relação com escritores e leitores. A pesquisa foi realizada, fundamentalmente, no Archivo General de la Administración (AGA) e na Fundación Pública Gallega Camilo José Cela (FPGCJC).

Palavras-chave: Censura. Franquismo. Literatura. Negociação.

Abstract

The aim of this paper is to study the literary censorship during the First Francoism through the analysis of the legislation created on the subject in question and the various facets of the censor process, as well as the actors involved therein. For this, we intend to reflect on the *gray areas* in the censor process, through the analysis of the negotiation strategies developed by writers in relation to censorship. Therefore, we intend to offer a more complex model that identifies the nuances of censorship’s “power” and its relationship with writers and readers. The investigation was carried out, fundamentally, in the Archivo General de la Administración (AGA) and in the Fundación Pública Gallega Camilo José Cela (FPGCJC).

Keywords: Censorship. Francoism. Literature. Negotiation.

¹ Este texto forma parte de una investigación financiada por la Comunidad de Madrid, en el marco de las Ayudas destinadas a la Atracción de Talento Investigador y del apoyo del Proyecto *Intercambios culturales y creación de identidades a través de fuentes literarias, siglos XIX y XX* (MINECO HAR2016-76398-P), coordinado por las profesoras Pilar Toboso y Carmen de la Guardia (UAM).



La censura como pulso de una política

No sé quién dijo que, gane quien gane las guerras, las pierden siempre los poetas.

JAVIER CERCAS

Durante los años anteriores a la Guerra Civil española, el ambiente cultural vanguardista, especialmente en el terreno literario, sirvió como caldo de cultivo artístico inicial a diversos escritores. Se reunieron, en este contexto, intelectuales de peso de tres generaciones (la de 1898, 1914 y 1927), como Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Rafael Alberti, Miguel Hernández o García Lorca. En este mundo de la cultura republicana, confluyeron otros escritores de menor entidad y relevancia. Entre ellos, estaban algunos intelectuales de la extrema derecha española (tales como Dionisio Ridruejo, Agustín de Foxá, Giménez Caballero, Eugenio Montes y Rafael Sánchez Mazas), los cuales se concentraron en torno a la figura del joven José Antonio Primo de Rivera, y acabarían conformando la Falange española. El 29 de junio de 1936, el líder falangista José Antonio envió una circular a los altos cargos del partido en la que firmaba la adhesión de la Falange al inminente golpe de Estado. Tanto en el transcurso de la guerra como tras la finalización de la misma, la Falange promovió el proyecto fascista en el régimen del general Francisco Franco, con el objetivo de canalizar y movilizar a los españoles en la participación política. De esta forma, el bando nacional se vio dotado de una estética e incluso de una ornamentación fascista proporcionada por los jóvenes falangistas y estos tuvieron cargos importantes en la prensa, propaganda y política oficial del régimen, especialmente en lo que respecta a la censura literaria.

El 18 de julio de 1936 se inició la Guerra Civil española. En este contexto, se enmarca la represión cultural ejercida por el bando sublevado en un intento de coartar el pensamiento de los vencidos e imponer el de los vencedores a través, sobre todo, de la censura. La creación literaria no se salvó de esta represión estructural: la carencia de libertades de todo tipo se manifestó de forma muy marcada en la cultura literaria (MARTÍNEZ, 2012). Los intelectuales *azules* colaboraron con el régimen e influyeron de manera importante en sus pasos iniciales y ocuparon espacios políticos que tenían relación directa con la difusión y control cultural, aunque los militares también tuvieron gran importancia en los primeros años de la Guerra Civil. Así, seis días después del golpe de estado del

18 de julio, se formó la Junta de Defensa Nacional, integrada exclusivamente por militares y presidida por el general Miguel Cabanellas, para gestionar el territorio que quedó bajo su control. La Junta de Defensa dio forma a un primer sistema de control de los medios de comunicación. A los ojos de ciertos militares, el dictador Miguel Primo de Rivera había intentado enderezar el proceso degenerativo en el que se hallaba España, pero el golpe del 18 de julio fue entendido como la solución definitiva. Los sublevados acometieron, así, una profunda reforma de la justicia bajo el estado de guerra: cualquier individuo, fuera cual fuera su condición jurídica, podía ser sometido a un procedimiento militar. Entre los delitos allí juzgados, se incluían aquellos relacionados con la imprenta o con cualquier otro medio de publicidad (MARCO, 2012).

En este contexto, se destaca una de las primeras disposiciones del general Franco tras ser nombrado jefe del Estado español en Burgos: la Orden del 23 de diciembre de 1936, que declaraba en su artículo primero ilícitos “la producción, el comercio y la circulación de libros, periódicos y folletos y toda clase de material impreso y grabados pornográficos o de literatura socialista, comunista, libertaria y, en general, disolventes” (SINOVA, 1989, p. 21-22). Más allá de esto, la normalización y centralización del control de la letra impresa no llegaría hasta el 14 de enero de 1937, fecha de publicación del decreto que puso en marcha la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda.

Para esta misión se nombró delegado a Vicente Gay y Forner – hombre cercano a las ideas fascistas y que se había dedicado a traducir textos de este signo – a quien le concedieron atribuciones para dirigir la propaganda y señalar las normas a las que tenía que sujetarse la censura (ANDRÉS DE BLAS, 2008, p. 24-25). Apenas tres meses después del nombramiento de Gay, por Decreto del 9 de abril de 1937, se nombró a un militar gallego, Manuel Arias Paz, para que ocupase su lugar. Con Arias Paz, se puso en marcha un proceso de centralización de la práctica censora de libros por medio de un sistema extendido a todo el territorio que había quedado en manos de los sublevados (CHULIÁ RODRIGO, 1997). Desde esas fechas, la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda asumió integralmente las competencias en lo que atañía a la censura de libros.

Transcurridos ya casi dos años de guerra, fue promulgada una nueva ley, obra del filofascista Ramón Serrano Suñer, entonces ministro del Interior, que ponía la prensa al servicio del Estado y en manos de

la Falange. Para colaborar en el aparato de censura, Serrano convocó a los intelectuales más destacados de Falange. Pese a su carácter supuestamente transitorio, la Ley del 22 de abril de 1938 establecería unos instrumentos represivos que permanecieron en vigor hasta la Ley de Prensa e Imprenta de 1966. La ley de 1938 – inspirada en gran medida por la novedosa legislación fascista italiana y que mereció el calificativo, según Elisa Chuliá (1997), de la más restrictiva de la historia española – estableció la censura previa de libros, diarios y todo tipo de publicaciones.

Unos días más tarde y como complemento de la anterior ley, el 29 de abril de 1938 fue dictada una disposición del Ministerio del Interior (refundido a final de este mismo año para formar el de la Gobernación). Dicha disposición tenía como objetivo reorganizar la política informativa mediante la creación del Servicio Nacional de Propaganda, integrado en el organigrama de dicho ministerio. Según esta orden, correspondía al Servicio Nacional de Propaganda la autorización previa de todo material impreso para poder circular por el territorio nacional, salvo el referido a la prensa, que se distinguió por tener otro servicio específico para su control.

Dichas leyes (del 22 y 29 de abril de 1938) habían formulado las líneas fundamentales del mecanismo de censura, insistiendo en su carácter previo. La censura previa consistía en la obligación de que todos los tipos de textos pasasen por las manos de un censor antes de ser entregados para su publicación. Los libros publicados en España o en el extranjero con anterioridad a esta normativa debían tener el aval del censor para su nueva edición. De este modo, se estableció que la censura debía intervenir en los libros, folletos y demás impresos que excediesen las 20 páginas – posteriormente el número pasó a 32 – en cualquier tamaño y formato. En los casos de libros o folletos cuyo número de páginas fuese inferior a las 20, si fuese necesario, se llevaría a cabo la censura *a posteriori*, puesto que estas publicaciones no tenían la obligación de pasar por las manos de un censor antes de su publicación. La orden del 29 de abril fue ampliada y el 22 de junio del mismo año se reguló la entrada de libros extranjeros y se determinaron algunas exenciones a la censura, como a las obras editadas en los países de ideologías afines, como Alemania e Italia.

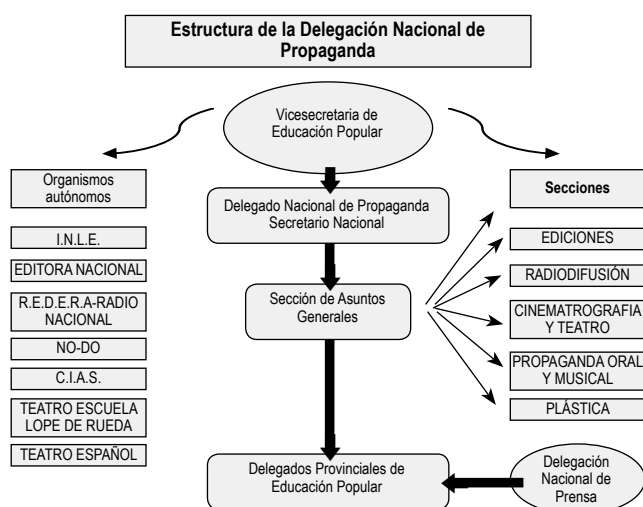
La elite intelectual falangista pasó a encargarse, bajo la dirección de Serrano Suñer, de la totalidad de las tareas relacionadas con el aparato propagandístico,

dando forma a un proyecto inspirado en el modelo totalitario. Hasta el 1º de mayo de 1941, Dionisio Ridruejo fue director general de Propaganda y se rodeó de un grupo de falangistas fieles al pensamiento de José Antonio. Entre ellos se hallaban José María Alfaro Polanco y Antonio Tovar, quienes ocuparon la Subsecretaría de Prensa y Propaganda, respectivamente, entre el verano de 1939 y octubre de 1940, y entre diciembre de 1940 y mayo de 1941.

El 20 de mayo de 1941 el proceso de centralización y estructuración de la propaganda culminó con la creación de la Vicesecretaría de Educación Popular (en adelante VSEP)². La vinculación de los servicios estatales de prensa y propaganda del Ministerio del Interior fue suprimida y la Vicesecretaría se integró en la Secretaría General del Movimiento. Así, como parte del Partido, la VSEP estuvo bajo la autoridad del ministro-secretario del Movimiento, José Luis Arrese. El artículo primero disponía que todos los organismos y servicios que “en materia de Prensa y Propaganda y sus respectivas competencias dependían de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda y del Ministerio de la Gobernación, se transfieren a la Vicesecretaría de Educación Popular de la Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.”. Bajo una fachada de continuidad ideológica, estos cambios trajeron consigo importantes modificaciones en la distribución de fuerzas: Arrese prescindió del plantel que había logrado reunir Serrano Suñer en su torno y, a través del decreto del 4 de septiembre de 1941, nombró a Gabriel Arias-Salgado y Cubas (católico integrista y político inflexible) vicesecretario de Educación Popular de la Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.

Bajo esta nueva dirección, se puso de manifiesto una clara voluntad de crear un órgano que coordinase la política propagandística de cara a una mayor especialización por medio de dos delegaciones: la Delegación Nacional de Propaganda (en adelante DNProp) y la Delegación Nacional de Prensa (en adelante DNPrensa). A esta última, se le sumó la potestad sobre los treinta y siete diarios de la prensa del Movimiento y sobre la Escuela Oficial de Periodismo, donde se formaban los nuevos profesionales del área. La Delegación Nacional de Propaganda, por su parte, se componía de cinco secciones: Ediciones, Radiodifusión, Cinematografía y Teatro, Propaganda Oral y Musical y Plástica.

² BOE: 22/05/1941, p. 3636-3637.

Ilustración 1 – Estructura Delegación Nacional de Propaganda

Fuente: Bermejo Sánchez (1991).

La VSEP se organizó según la estructura del Partido, al subdividirse en delegaciones nacionales y contar con sus delegaciones provinciales. Gracias a esta estructura centralizada, la VSEP intervenía directamente en todos los escalones de la cadena de creación cultural, desde el momento de su producción hasta su distribución. De manera general, los libros (aún no editados) que debían pasar por la censura fueron clasificados en cinco grupos: Política, historia de España y pedagogía política; Religión y pedagogía católica; Libros científicos y de texto; Historia y técnica militar; y Lecturas amenas y recreativas. En cambio, en relación a las obras impresas en España o en el extranjero con anterioridad al 18 de julio de 1936, se procedería a la censura *a posteriori*, dado que las obras “pornográficas o de literatura disolvente” – en los términos de la Orden del 23 de diciembre de 1936 – podrían ser objeto de recogida gubernativa³. Asimismo, aún durante la contienda, las obras editadas en el bando republicano no podrían ser objeto de comercio en la “zona liberada”⁴. Pero, ¿cómo se llevó a cabo el proceso censor durante el Primer Franquismo tras el establecimiento de la VSEP?

La pluma en acción: el proceso censor

Si la madrecita Censura no opina lo contrario...
(CAMILO JOSÉ CELA)

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. Sin embargo, durante el Primer Franquismo, el proceso censor fue precedido por un fenómeno que, con toda la probabilidad, fue generalizado: la autocensura⁵. El mayor éxito de un Estado autoritario es la mutilación de una obra por el propio autor, quien a cada palabra escrita siente en su mente la acción de la *tijera censora*. La autocensura acaba por facilitar la labor de los censores que sólo necesitan completarla. El hecho de que los escritores tuviesen que incorporar el propio censor, en un proceso “esquizofrénico” de negación de sí mismos y de su obra literaria, confirió a la autocensura un peso quizá más importante sobre la creación literaria que la misma censura. La mayoría de los literatos optaron forzosamente por la autocensura, como un mecanismo de “anticipación” de aquello que el censor “no va a consentir”. La autocensura, por lo tanto, condicionaba el despojamiento del control del escritor sobre su obra, pues la obra resultaba ser, al fin y al cabo, lo que el censor consideraba que tenía que ser escrito (LARRAZ, 2014, p. 32). 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* (PORTOLÉS LÁZARO, 2016, p. 206). 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, 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 papel⁶.

Luego, en el caso de no haber inconvenientes, uno o más censores (llamados *lectores*) leían y examinaban la

³ Archivo General de la Administración (AGA): 21/01347.

⁴ Archivo General de la Administración (AGA): 21/01347.

⁵ Sobre la autocensura de las escritoras mujeres ver Friedman (1989).

⁶ AGA: 21/685.

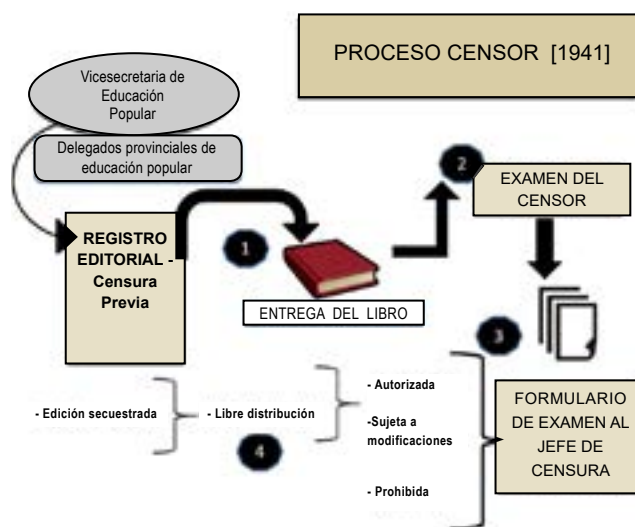
obra. Tras este análisis – que tenía como plazo siete días hábiles, aunque casi nunca se cumplía – los censores entregaban un formulario al jefe de Censura. En dicho formulario constaba la valoración, las páginas en las se encontraban las tachaduras (en caso de que hubiera) y la respuesta a un esquema 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 Nacional⁷.

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” – si bien es cierto que esta práctica se intentaba evitar, ya que podía dar publicidad a un título y redoblar sus ventas (CISQUELLA; ERVITI JIMENO; SOROLLA, 2002, p. 60). 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 buscaban hacer frente a la censura convivieron con otras, como el exilio. Para evitar la censura, muchos escritores españoles se vieron obligados a marcharse de España, situándose fuera del alcance del control del censor⁸.

Sea como fuera, la censura de libros tenía que limitarse a un sencillo cuestionario que figuraba en la cabecera de los “informes de lectura” (ABELLÁN, 2003). En casi todos los informes figuraban las siguientes preguntas: ¿ataca el dogma?, ¿a la moral?, ¿a la Iglesia o a sus ministros?, ¿al régimen y a sus instituciones?, ¿a las personas que colaboran o han colaborado con el régimen?; los pasajes censurables

¿califican el contenido total de la obra? Cuando el jefe de Censura recibía el informe se encargaba de autorizar o denegar la publicación, dictando en cada caso una cédula en la que se hacía constar el juicio oficial que había merecido la obra y la fecha de entrada y salida del Servicio de Censura. Este juicio debía insertarse en la primera página de cada ejemplar, ya que en caso contrario la obra se consideraba clandestina.

Ilustración 2 – Proceso censor



Fonte: Confección propia.

Cierto es que el colectivo de los censores fue temido tanto por los profesionales del libro como por los escritores, que sufrieron sus dictámenes. El jefe de Censura, especialmente, disfrutaba de un poder incuestionable, ya que podía definir la prohibición o autorización de una obra en el caso en que los informes fuesen distintos e, incluso, alterar el juicio de otro censor. Aún habría que añadir que los censores llevaron a cabo su labor desde una esfera “descentralizada del centro”. Sus decisiones eran tomadas localmente, pero generaban impacto de forma estructural. Ante todo, los censores eran “agentes del centro” aunque ubicados *entre* la sociedad y el poder central. Se situaban, pues, en los niveles intermedios y su accionar desde allí fue imprescindible en el proceso represivo. Su labor buscaba un diálogo entre “destrucción” y “creación” desde un aspecto material – el de los libros – e inmaterial – el del conocimiento y la literatura. La burocracia, claramente operó en el proceso por el cual la literatura era producida.

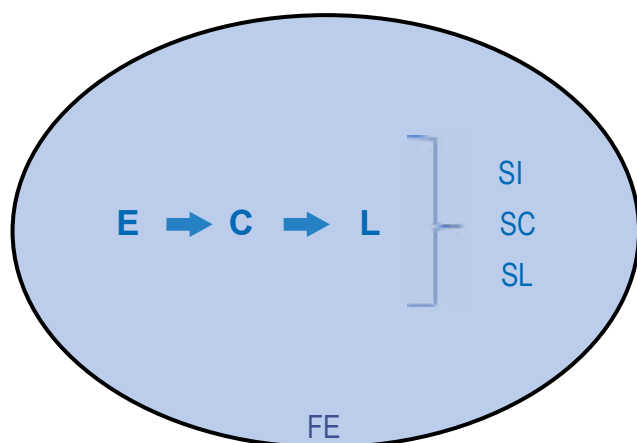
Como se ha visto a lo largo de este apartado, los factores externos – es decir, las condiciones político-sociales – ejercieron presión sobre todo el conjunto de proceso de censura, de producción y de lectura.

⁷ AGA: 21/683-684.

⁸ Sobre el exilio ver Aznar Soler (2006) y Larraz (2009).

En este sentido, cada momento histórico produce diferentes temas y representaciones de la realidad condicionadas por el ambiente ideológico y cultural. Muchos son los factores que empujaron a los escritores a producir sus textos y a los lectores a consumirlos. Los autores representan apenas una parte del inicio de este proceso que tenía como resultado, en la otra punta, a los lectores. Éstos perdieron su derecho a leer obras de autores extranjeros contemporáneos, obras clásicas como las de Víctor Hugo, García Lorca o Alejandro Dumas, o, sencillamente, se les coartó la posibilidad de elegir en una librería un libro de su agrado. A ellos, les ha sido sustraído un patrimonio cultural que no es posible dimensionar. A menudo, son éstos los sujetos más “olvidados” en las investigaciones sobre censura, dada la dificultad de determinar las diferentes modalidades de apropiación de las obras literarias; pero, sin dudas, fueron el grupo, en igualdad con los escritores, que más perjuicio sufrieron. Como recordó Álvarez Palacios (1975, p.262), la censura perjudicó enormemente al “lector corriente y a su nivel literario e ideológico”; y, al fin y al cabo, también “somos lo que **no** leemos” (RUIZ BAUTISTA, 2008, p. 11).

Ilustración 3 – Proceso comunicativo



Fonte: Confección Propia.

Por su parte, la ineludible presencia de un tercer elemento en el complejo proceso comunicativo entre autor y lector, es decir, el censor, estableció una interacción triádica: la interacción entre escritor y destinatario estuvo interpuesta por el juicio de un primer “lector”, el censor. En la relación autor-lector, este último perdió protagonismo en la elaboración de una obra, ya que con la introducción del censor como tercer elemento del vínculo, la influencia directa de los lectores quedó condicionada, sobre todo, por los

criterios de la censura. Los escritores tenían un primer “lector” el censor, y el acceso al “público lector” dependía del aval de aquel lector poderoso para que pudiese realizarse, luego, el proceso de apropiación y consumo de su obra. Esta barrera, sin duda, empobreció el ejercicio del arte literario y permite pensar este proceso como una compleja estructura de dominación, que es sostenida mediante la articulación de prácticas enlazadas unas a las otras (HALL *et al.*, 1996).

Parece que, por lo general, los lectores conocían bien el resultado de la interferencia de la censura en las obras que llegaban a sus manos: “bajo un régimen de censura, los textos censurados se leen con extraordinaria atención” (COETZEE, 2007, p. 162). Los lectores necesitaban manejar, sin embargo, una suerte de códigos semánticos y desarrollar la “lectura entre línea” – que supone una estrategia dependiente de la “escritura entre líneas” (PATTERSON, 1993, p. 7) – para lograr la descodificación de la diversidad de significados de una obra. Por supuesto, los significados estuvieron condicionados por la autocensura y por las tijeras censoras; pero también había un significado intencional del autor – muchas veces censurado parcialmente o totalmente por la pluma censora – y, por el otro, existían significados latentes, cuyo mensaje final era dado por los propios lectores conforme sus experiencias de vida y de lectura (la llamada “comunidad de interpretación” de Stanley Fish), así como de “las condiciones sociales de posibilidad de las situaciones en las que se lee” (BOURDIEU, 1993, p. 132), la “materialidad” de las obras y las apropiaciones plurales que dan los diferentes públicos que inventan, desplazan y subvierten los significados de una obra (CHARTIER, 1997, p. 24-27). Los silencios inquietaban más, porque ciertamente eran en los huecos abiertos por las tachaduras donde se encontraban los significados intencionales del escritor: imaginar, completando los significados posibles, era lo que competía a los lectores más atentos.

Más allá de la pluma censora: formas de censura indirecta y estrategias para burlar el lápiz rojo

Yo me sentía oprimida como bajo un cielo pesado de tormenta.

CARMEN LAFORET

Es cierto que la censura literaria se llevó a cabo sobre todo a través de un cuerpo legislativo que otorgó a la pluma censora el poder directo de negar, tachar

o cambiar los textos. Sin embargo, en los diversos informes analizados en el Archivo General de la Administración, percibimos importantes *zonas grises*, entendidas como factores y circunstancias intrincadas que tamizaron las relaciones en torno a la censura. Entre ellas identificamos unos criterios restrictivos frecuentemente utilizados que iban más allá de la pluma censora y que determinaban, específicamente, qué texto no debía tener la atención de gran parte de la masa lectora. A este modelo de censura lo denominamos “censura indirecta” ya que refiere a un tipo de juicio que tiene una fuerza coercitiva tal que podía evitar la difusión de ciertas obras.

En nuestra investigación, identificamos cuatro formas frecuentes de censura indirecta. Las primeras tres corresponden a aquellas realizadas previamente o posteriormente a la publicación de la obra y su objetivo era el intento de restringir por otras vías la circulación de textos, sin tener que prohibirlo totalmente: la limitación de exposición y publicidad (*a posteriori*), el formato de lujo (censura previa) y la limitación de la tirada (censura previa). En estos casos, la censura tenía un “efecto limitador”; es decir, su objetivo era restringir al máximo la circulación de ciertas obras. La última forma de censura indirecta es la restricción de papel, de carácter previo: estaba condicionada por un criterio de economía del papel y contó, incluso, con la existencia de un artículo que la definía en términos legales.

Ilustración 4 – Censura indirecta



Fonte: Confección propia.

Uno de los factores que incidía en la censura de una obra era la restricción de papel. El artículo segundo de la orden del 29 de abril de 1938 precisaba que

el organismo encargado de la censura podrá denegar la autorización de impresos, no sólo por razones de índole doctrinaria, sino también cuando se trate de obras que, sin estimarse necesarias ni insustituibles, puedan contribuir en las actuales circunstancias de la industria del papel a entorpecer la publicación de otros impresos que respondan a atenciones preferentes⁹.

⁹ BOE: 29/04/1938.

Tal como se señala en la orden, a causa de las dificultades con el papel a las que se veía sometida la industria editorial española, el gobierno incluyó un criterio excepcional para garantizar que las obras de poca importancia o que no contribuyesen a la construcción del régimen naciente estuvieran sometidas a la posible negación de medios por parte de la censura.

De hecho, durante los primeros años del régimen, la asignación de cupos de papel era bastante restringida por ser un artículo de alto valor y cuya importación procedía en buena medida de Alemania. Si el contenido de libros, revistas o periódicos no era estimado como necesario o insustituible por el Gobierno, los censores no permitían su publicación. Este factor supuso a un control prácticamente ilimitado de todo el material impreso. Asimismo, cuando las publicaciones requerían grandes cantidades de páginas, era necesaria la previa autorización de la VSEP para lo cual se enviaban declaraciones juradas de consumo de papel.

En torno a la cuestión de la escasez de papel, muchas de las publicaciones prohibidas – como las obras que habían estado a la venta durante la preguerra y que luego habían entrado en las listas de libros prohibidos – eran “recicladas”: estas obras eran enviadas al Sindicato del Papel para que fuesen convertidas en pasta o para su uso en la fabricación de cartón¹⁰. María Josepa Gallofré i Virgili (1991, p. 36) también explica que, por otra parte, ciertas publicaciones prohibidas en territorio español eran destinadas a América. Esta política favorecía en última instancia a ciertas editoriales, que recibían mayores ingresos así que si los libros acababan convertidos en pasta.

Otra forma de censura indirecta concernía a la limitación de exposición de ciertas obras, al restringir la circulación o propaganda de los impresos en los establecimientos públicos – como las bibliotecas – o privados – las librerías. El siguiente informe, perteneciente al libro *Antología de Miguel de Hernández* en España, del año 1963 redactado por Carlos Robles Piquer, Director General de Información, ilustra bien cómo funcionaba este tipo de censura:

puede autorizarse la importación de una **cantidad limitada** (no más de cien ejemplares) de la adjunta *Antología de Miguel de Hernández*. Debe advertirse a la importadora que **no sería discreto que efectuase publicidad**, dejando a este libro su curso natural a la venta en librerías o a personas interesadas en él¹¹.

¹⁰ AGA: 21/683.

¹¹ Resaltado mío. AGA: 951/63.

En este caso en particular, la obra fue limitada tanto por la falta de publicidad como por la restricción de la tirada, esto es, el tercer criterio de censura indirecta. Éste tenía como objetivo limitar ciertas lecturas a pequeños y muy concretos círculos de la sociedad española y servir como una especie de filtro del público lector. De este modo, se anulaba el potencial “disolvente” de ciertas obras, por destinarse a lectores que pertenecían a una elite intelectual y económica con acceso a ediciones inasequibles a otros grupos sociales.

En relación a ello, la VSEP creó mecanismos para silenciar determinados textos y autores. Con el objetivo de controlar la literatura y, a la vez, para dar un respaldo a los autores que apoyaban al Gobierno, se establecieron, a través de la Orden del 1 de junio de 1945, tres categorías de libros: recomendables, autorizados y tolerados. Las obras toleradas no podían recibir más publicidad que su inclusión en los catálogos, las autorizadas podían ser exhibidas, pero sólo un ejemplar, mientras que las obras recomendables debían “ser destacadas por editores y libreros, tanto en los catálogos como en los lugares de exhibición”¹². Además, las obras incluidas en esta última categoría podían obtener el título de “Libro de interés nacional”. De los muchos beneficios que un escritor ganaba con esta distinción, mencionamos los siguientes: sus libros aparecían destacados en los catálogos; podían ser objeto de publicidad propia y ocupar enteramente los escaparates y las vitrinas de las librerías, así como debían ser especialmente divulgados en la prensa y la radio. Por el contrario, los libros y escritores tolerados no podían recibir ninguna forma de promoción¹³. Es significativo, por lo tanto, que no se hacía una censura explícita de las obras de ciertos artistas, pero se buscaba, indirectamente, hacer una labor silenciadora de ciertas voces. Se intentaba limitar, pues, cualquier forma de exposición de una obra o de un autor no “adicto” al régimen. Así, conforme la circular de la Subsecretaría, del 12 de noviembre de 1938:

Aunque se trata de libros que no tengan nada censurable, deben condicionarse a la observación del más absoluto recato prohibiendo su exhibición en escaparates y puestos de libros, y su propaganda publicitaria. Todos aquellos editores rojos que hayan contribuido a la difusión de libros contrarios al Movimiento pueden quedar sujetos a las mismas medidas, es decir, no exhibición de los libros aunque se trate de autores no sospechosos (GALLOFRÉ I VIRGILI, 1991, p.39-40).

Por último, identificamos una forma de restricción a través del formato de lujo. Tal y como destaca Roger Chartier (1999, p. 8), los libros son objetos cuyas formas comandan. Esta censura indirecta está relacionada con la estrategia censora de aminorar la tirada de libros y encarecer el producto. El formato de lujo – cuyo criterio es claramente elitista – correspondía a la otra cara de la edición popular. Las ediciones de lujo, dado su alto precio, no eran asequibles al lector poco formado o de poco poder adquisitivo y, por ello, su circulación estaba circunscripta a pequeños grupos privilegiados. El formato material, pues, fue un elemento importante a la hora de limitar la circulación de una obra¹⁴. Por otro lado, por tener poco impacto a nivel cuantitativo, su autorización no suponía tantos inconvenientes, mientras que el formato de novela popular podía constituir una auténtica amenaza para el régimen dado su fácil acceso y amplia difusión. Por esta razón, el formato de lujo podía resultar en un arma de doble filo: en algunos casos configuraba un mecanismo significativamente restrictivo en lo que concierne a la circulación de una obra, pero, en ocasiones, era una vía para conseguir la aprobación de la censura. De ahí que la práctica de *negociación* con las autoridades fuese fundamental: el autor tenía que saber jugar las pocas cartas que poseía para vencer la barrera de la censura.

Un ejemplo de censura indirecta a través del formato de lujo es el de la novela *La familia de Pascual Duarte* de Cela. En marzo de 1945, la censura autorizó una nueva edición de la obra pero con dos condiciones: que no se le diera publicidad y que se hiciera en una edición de lujo¹⁵. La novela así podría ser “tolerada” en esas condiciones por el régimen. También es relevante el caso de la obra *La colmena*. En una carta a Gabriel Arias-Salgado, Ministro de Información y Turismo de entonces, José Cela escribe: “como convinimos en la sobremesa de hoy, me permito recordarte lo que ambos estimábamos que pudiera ser una viable solución para el problema planteado por mi libro *La colmena*: **la edición de lujo**, numerada (300 o 350 ejemplares por ejemplo) y por suscripción. Si te parece bien, ya sabes la fórmula”¹⁶. En este caso, está claro que Cela utilizó el formato de lujo como forma de negociación dentro de las inevitables limitaciones de los “eternos pescadores

¹² AGA:21/76.

¹³ AGA:21/76.

¹⁴ Una de las mayores aportaciones de Chartier es su llamada de atención sobre la materialidad concreta de los soportes de escritura. Sobre ello ver: *¿Qué es un texto?* Madrid: Ediciones Ciencias Sociales, 2006; y *Inscrire et effacer*: Culture écrite et littérature(XI-XVIII siècle). Paris: EHESS, 2005.

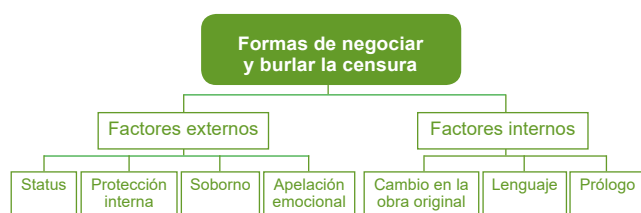
¹⁵ AGA: 21/07265.

¹⁶ Resaltado mío. Fundación Pública Gallega Camilo José Cela (FPGCJC): Epistolario/Gabriel Arias-Salgado.

en aguas turbias”¹⁷. Además, el propio escritor Cela había sido censor ocasional entre 1943 y 1944¹⁸, lo que le permitía saber como funcionaba las diversas formas de restricciones, pero también las estrategias de negociación entre autor-censor.

Como se ha subrayado en el párrafo anterior, el formato de lujo era también empleado como estrategia de negociación por algunos escritores. A través del análisis de centenares de documentos conservados en el AGA, logramos identificar otros 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 objetivo (BHABHA, 1998) – o como intento de burlar la censura, entre los cuales identificamos siete casos que, a su vez, están divididos 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 5 – Formas de negociar y burlar la censura



Fonte: Confección propia.

Para lograr “acuerdos” favorables con las autoridades del franquismo, los escritores tenían que ser buenos negociadores y emplear la autoridad que le daba su *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 realizar 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”¹⁹. 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” (SOLDEVILA DURANTE, 2001, p. 13-14).

Sin embargo, como en el caso de Rafael García Serrano, 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”, el decreto del Arzobispo que pidió su censura el 15 de enero de 1944 hizo que las autoridades solicitaran 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”²⁰. 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, como Camilo José Cela, cuya novela *La colmena* fue prohibida por orden de un asesor religioso y censurada por el gobierno.

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 Marañón²¹. Como ha observado Lucía Montejo Gurruchaga, diversos escritores emplearon como táctica la inclusión de un prólogo (o incluso de

¹⁷ Camilo José Cela llama así la censura. FPGCJC: Epistolario/Jorge Guillén.

¹⁸ AGA/Sección de cultura: 21/00938.

¹⁹ AGA: 21/07717.

²⁰ AGA: 21/07260.

²¹ AGA: 21/07034.

la introducción) de un autor respetado por el régimen “como forma de proteger su contenido” (MONTEJO GURRUCHAGA, 1996, p. 280).

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 pasar más rápido por la censura; y lo logró²².

Solo 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”²³. 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 VSEP 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* (MONTEJO GURRUCHAGA, 2008). 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 demanda²⁴.

Asimismo, muchos no dudaron en dirigirse a las autoridades y pedirles, apelando 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 folleto²⁵. Con esto, podemos inferir que la censura también marcó la cotidianidad 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 imaginamos (RUIZ BAUTISTA, 2005, p. 286). 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.

²² AGA: 21/6599.

²³ AGA: 21/685.

²⁴ AGA: 21/3883.

²⁵ AGA: 21/685.

Otra forma de soborno más “sutil” fue a través de regalos. Pese a que el caso que conocemos sea de años posteriores al estudiado, podemos inferir que durante los años cuarenta es más que probable que también se recurriera a la “práctica del regalo”. De acuerdo con Cisque, Erviti Jimeno y Sorolla (2002, p. 51), esta estrategia consistía en que los editores enviaran bombones, cestas de Navidad u otros regalos a las esposas de los censores, con el objetivo de “dulcificar” a las autoridades censorias.

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”²⁶. Los escritores sabían que había “temas, situaciones y hasta vocabularios” que no se podían utilizar²⁷. Ante eso, eran comunes los cambios o sustituciones de palabras, como “asesinato” por “muerte”, ya que para que la censura les dejase “pasar todo, quizás conviniera que sacrificásemos algo”²⁸. 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: 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 censores (NEUSCHÄFER, 1994, p. 10). En palabras de Camilo José Cela, era “doloroso renunciar a la verdad, pero [...] no es la mentira sino la verdad también, aunque no desnuda”²⁹.

Consideraciones finales

A lo largo de este artículo hemos analizado cómo el Nuevo Estado español definió y aplicó sus políticas censoras en relación con la literatura. La legislación franquista en este campo fue sistemática e impuso un control generalizado sobre cualquier tipo de obra. No hay duda de que la voluntad de control totalitario de las obras escritas plasmada en la legislación no fue ajena a su génesis en el contexto de una guerra civil, concebida además como una guerra de aniquilamiento de un enemigo cuyas armas más peligrosas, se sostuvo, eran los discursos creados por los “intelectuales” anti-españoles.

Sin embargo, la relación entre “lápiz rojo” y escritores no se conformó como una foto fija de “blanco” versus “negro”: existieron zonas grises en torno a la censura. Así, el diálogo entre escritor y censor se caracterizó por su complejidad: la historia del fenómeno censorio no puede ser reducida a una lucha entre opresor y oprimido, puesto que puede existir, además de la violencia y la coerción, también cierta flexibilidad, colaboración y mecanismos de negociación que medien la relación autor-censor. De hecho, los escritores españoles tuvieron que ser buenos negociadores y emplear la autoridad que les daba su status como escritores para realizar “acuerdos” con las autoridades del franquismo que les fueran más favorables. Asimismo, desarrollaron diversas estrategias que tenían como fin publicar sus obras, tales como la inclusión de un prólogo hecho por una personalidad reconocida, el soborno, la apelación a la compasión de sus interlocutores o el recurso de la protección interna.

Por otra parte, con toda la relevancia de la censura en sí, quizá su efecto más directo era potenciar la autocensura, que despoja al escritor del control de su obra. Sin duda, los escritores españoles tuvieron que “fantasear” menos, dar saltos no muy altos con sus *plumas*, siempre pensando en ese “lector” intermediario, que tenía el poder de silenciar obras literarias. Hacía falta facilitar la lectura “entre líneas” para el destinatario final sin dar excusas al censor para eliminar esos mensajes. De hecho, como ha señalado el filósofo Jacques Derrida (1972), los sentidos de las palabras dependen de su relación con las otras palabras que no son usadas. Hay una implicación directa entre presencia y ausencia. El significado, por tanto, también está en la ausencia. Los significados nunca son tan directos en cuanto pensamos que lo pueden ser y, desde esta premisa, la censura hace que las ausencias sean más evidentes: los huecos, los silencios y las “entre líneas” cobran, así, todo su poder comunicativo.

Sin duda, muchos lectores y escritores resistieron: no cedieron ante la censura literaria y combatieron la mentalidad y mediocridad perezosa franquista. Resistencias prudentes, sin gritos, de sujetos que no fueron pasivos sino que buscaron crear y apropiarse de textos en un contexto que les quería silenciar.

Referencias

ABELLÁN, Manuel L. Censura como historia. *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, Aix-en-Provence, n. 11-12, p. 26-33, 2003.

²⁶ FPGJC: Epistolario/Jorge Guillén.

²⁷ FPGJC: Epistolario/Rafael Serrano.

²⁸ FPGJC: Epistolario/Jorge Guillén.

²⁹ FPGJC: Epistolario/Jorge Guillén.

ÁLVAREZ PALACIOS, Fernando. **Novela y cultura española de postguerra**. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975.

ANDRÉS DE BLAS, José. La censura de libros durante la Guerra Civil Española. In: RUIZ BAUTISTA, Eduardo (coord.). **Tiempo de censura**: la represión editorial durante el franquismo. Gijón: Trea, 2008. p. 19-44. https://doi.org/10.5209/rev_esmp.2012.v18.n2.41032

AZNAR SOLER, Manuel (coord.). **Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939**. Madrid: Renacimiento, 2006.

BERMEJO SÁNCHEZ, Benito. La vicesecretaría de educación popular (1941-1945): un "ministerio" de la Propaganda en manos de la falange. **Espacio, Tiempo y Forma**, Madrid, n. 4, p. 73-96, 1991. <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.751n5005>

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **Cosas dichas**. Barcelona: Gedisa, 1993.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**. 2. ed. Brasília: UnB, 1999.

CHARTIER, Roger. **Pluma de Ganso, libro de leras, ojo viajero**. México: Universidad Iberoamericana, 1997. <https://doi.org/10.22201/iibi.0187358xp.2000.28.3937>

CHULIÁ RODRIGO, Elisa. **La evolución silenciosa de las dictaduras**: el régimen de Franco ante la prensa y el periodismo. Madrid: Instituto Juan March, 1997.

CISQUELLA, Georgina; ERVITI JIMENO, José Luis; SOROLLA, José Antonio. **La represión cultural en el franquismo**: diez años de censura de libros durante la ley de Prensa (1966-1976). Barcelona: Anagrama, 2002. <https://doi.org/10.31819/9783964561770-003>

COETZEE, J. M. **Contra la censura**: ensayos sobre la pasión por silenciar. Barcelona: Debate, 2007.

DERRIDA, Jacques. Estructura, signo y juego en el discurso de las ciencias humanas. In: MACKSEY, Richard; DONATO, Eugenio. **Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre**. Barcelona: Barral, 1972.

FRIEDMAN, Susan Stanford. The return of the repressed in women's narrative. **The Journal of Narrative Technique**, Ypsilanti, v. 19, n. 1, p. 141-156, Winter 1989.

GALLOFRÉ I VIRGILI, Maria Josepa. **L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)**. Barcelona: Montserrat, 1991.

HALL, Stuart *et al.* (ed.). **Culture, media, language: working papers in cultural studies, 1972-79**. London: Routledge, 1996.

LARRAZ, Fernando. **El monopolio de la palabra**: el exilio intelectual en la España franquista. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.

LARRAZ, Fernando. **Letricidio español**: censura y novela durante el franquismo. Gijón: Trea, 2014. <https://doi.org/10.18002/chf.v0i36.1406>

MARCO, Jorge. Debemos condenar y condenamos: justicia militar y represión en España (1936-1945). In: ARÓSTEGUI, Julio (coord.). **Franco**: la represión como sistema. Barcelona: Flor del Viento, 2012. p. 190-229.

MARTÍNEZ, Ana. La represión cultural: libros destruidos, bibliotecas depuradas y lectura. In: ARÓSTEGUI SÁNCHEZ, Julio (coord.). **Franco**: la represión como sistema. Barcelona: Flor del Viento, 2012. p. 365-415.

MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía. Algunas novelas de Darío Fernández-Flórez: de Zarabanda a Alta Costura (1954) a alta costura (1954): temas escabrosos en tiempos de restricciones moralistas. **Revista de Literatura**, Madrid, v. 70, n. 139, p. 165-185, 2008. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2008.v70.i139.60>

MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía. Las "limitaciones de expresión" en España durante las décadas cincuenta y sesenta: el ejemplo de dos antologías poéticas. **Epos**: Revista de Filología, Madrid, n. 12, p. 277-298, 1996. <https://doi.org/10.5944/epos.12.1996.9964>

NEUSCHÄFER, Hans-Jörg. **Adiós a la España eterna**: la dialéctica de la censura. Barcelona: Anthropos, 1994.

PATTERSON, Annabel. **Reading between the lines**. Madison: The University of Wisconsin, 1993.

PORTOLÉS LÁZARO, José. **La censura de la palabra**: estudios de pragmática y análisis del discurso. Valencia: PUV, 2016.

RUIZ BAUTISTA, Eduardo. **Los señores del libro**: propagandistas, censores y bibliotecarios en el primer franquismo. Gijón: Trea, 2005. <https://doi.org/10.14198/pasado2005.4.12-10>

RUIZ BAUTISTA, Eduardo (coord.). **Tiempo de censura**: la represión editorial durante el franquismo. Gijón: Trea, 2008.

SINOVA, Justino. **La censura de prensa durante el franquismo**: 1936-1951. Madrid: Espasa Calpe, 1989.


SOLDEVILA DURANTE, Ignacio. La novela del exilio. In: AUBERT, Paul (dir.). **La novela en España (siglos XIX-XX)**. Madrid: Casa de Velázquez, 2001. p. 193-206. <https://doi.org/10.3989/asclepio.2010.v62.i2.474>

Recibido en: 17/6/2018.
Aprobado en: 20/2/2019.
Publicado en: 5/7/2019.

Autora/Author:

GABRIELA DE LIMA GRECCO gabrielalimagrecco@gmail.com

- Profesora e investigadora del Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad Autónoma de Madrid. Doctora en Historia Contemporánea por la Universidad Autónoma de Madrid (Cum Laude, junio de 2017), con mención internacional por la University of California Los Angeles. Ha realizado estancias en diversos centros de investigación, entre ellos en el Center for Brazilian Studies (UCLA); en el Institute for Latin American Studies en la Freie Universität de Berlin; en el Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine XVIIe-XIXe-Xxe siècles en la Sorbonne Nouvelle Paris 3; en la Universidade de São Paulo; en la Fundação Getulio Vargas y en la Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

 <http://orcid.org/0000-0002-7137-5251>

- Professora e pesquisadora do Departamento de História Contemporânea da Universidad Autónoma de Madrid. Doutora em História Contemporânea pela Universidad Autónoma de Madrid (Cum Laude, junho de 2017), com menção internacional pela University of California Los Angeles. Realizou estágios de pesquisa em diversos centros de pesquisa, entre eles o Center for Brazilian Studies (UCLA); o Institute for Latin American Studies na Freie Universität de Berlin; e no Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine XVIIe-XIXe-Xxe siècles na Sorbonne Nouvelle Paris 3; na Universidade de São Paulo; na Fundação Getúlio Vargas e na Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- Professor and researcher in the Department of Contemporary History at the Autonomous University of Madrid. PhD in Contemporary History at Autonomous University of Madrid (Cum Laude, June 2017), with international mention by University of California Los Angeles. She was visiting researcher at Center for Brazilian Studies (UCLA); Institute for Latin American Studies at the Freie Universität in Berlin; Center de Recherche sur l'Espagne Contemporaine XVIIe-XIXe-Xxe siècles at the Sorbonne Nouvelle Paris 3; at University of São Paulo; at Fundação Getulio Vargas and at Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.