



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

“La censura franquista vista a través de
La Colmena de Cela”

Verfasserin

Andja Bicvic

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 353 344

Studienrichtung lt. Studienblatt:

UF Spanisch UF Englisch

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Fernando Varela Iglesias

TABLA DE MATERIAS

1. INTRODUCCIÓN GENERAL.....	5
2. ASPECTOS BÁSICOS DE LA CENSURA.....	7
2.1. Definición de dos palabras claves: censurar y la censura.....	7
2.2. Los orígenes de la censura española.....	8
3. LA CENSURA ESPAÑOLA DURANTE EL RÉGIMEN DE FRANCO.....	10
3.1. Función y justificación de la censura franquista.....	12
3.2. Criterios de la censura.....	13
3.3. Tipos de corrección.....	18
3.4. Sanciones en caso de desacato de los criterios.....	20
3.5. Los censores franquistas.....	20
3.5.3. Francisco Franco – El Caudillo.....	22
3.5.2. Los representantes militares – El Ejército.....	24
3.5.3. Los representantes eclesiásticos – La Iglesia.....	25
3.5.4. Los organismos estatales – El Estado.....	27
3.6. Diversos tipos de protección y control.....	27
3.7. Los sirvientes del Estado.....	31
3.7.1. La literatura.....	32
3.7.2. El cine.....	33
3.7.3. La prensa.....	36
3.7.4. El teatro.....	40

3.7.5. Los espectáculos públicos.....	41
3.7.6. El cómic.....	42
3.8. La censura como maldición y bendición a la vez.....	43
3.8.1. La censura como corsé intelectual.....	44
3.8.2. El aparato censor como promotor de la creatividad.....	45
 4. INVESTIGACIÓN DE LA COLMENA DE CAMILO JOSÉ CELA.....	48
4.1. Biografía del autor.....	48
4.1.1. Datos biográficos.....	48
4.1.2. Cela y la censura franquista.....	49
4.2. La Colmena.....	51
4.2.1. Generalidades.....	51
4.2.2. <i>La Colmena</i> y la censura franquista.....	51
4.2.2.1. Primera infracción: La visión (neo)realista – El cómo..	54
4.2.2.1.1. <i>Una presentación 'demasiado' verídica.....</i>	<i>54</i>
4.2.2.1.2. <i>El miedo como único protagonista.....</i>	<i>61</i>
4.2.2.1.3. <i>Una dudosa presentación del culpable.....</i>	<i>62</i>
4.2.2.1.4. <i>Uso de un lenguaje inoportuno.....</i>	<i>64</i>
4.2.2.1.5. <i>La falta del héroe.....</i>	<i>66</i>
4.2.2.2. Segunda infracción: Los temas tratados – El qué.....	67
4.2.2.2.1. <i>Crítica de la mala situación económica.....</i>	<i>67</i>
4.2.2.2.2. <i>La violencia.....</i>	<i>73</i>
4.2.2.2.3. <i>La visión política.....</i>	<i>76</i>
4.2.2.2.4. <i>El adulterio, la prostitución y la masturbación...78</i>	<i>78</i>
4.2.2.2.5. <i>La contracepción y el aborto.....</i>	<i>86</i>

4.2.2.2.6. <i>La homosexualidad</i>	87
4.2.2.2.7. <i>El cine como lugar de las obscenidades</i>	89
4.2.2.2.8. <i>Diversas obras intelectuales y su peligroso poder influyente</i>	90
4.2.2.3. Causas por las que el libro fue publicado.....	92
5. CONCLUSIÓN FINAL	95
6. BIBLIOGRAFÍA	97
6.1. Fuentes primarias.....	97
6.2. Fuentes secundarias.....	97
6.2.1. Literatura.....	97
6.2.2. Internet.....	100
6.2.3. Película.....	101
6.3. Literatura no disponible.....	101
6.4. Índice de ilustraciones.....	102
APÉNDICE	103
Deutsche Zusammenfassung.....	103
Lebenslauf.....	106

1. INTRODUCCIÓN

*Antes te obligaban a sentir lo que no sentías,
y ahora se conforman con prohibirte
que escribas lo que sientes;
algo hemos ganado.¹*

(Miguel Delibes)

Esta cita del autor Miguel Delibes muestra claramente la frustración y la desesperación en la que se encontraron los intelectuales españoles después de la Guerra Civil, ya que su libertad con respecto a la producción de obras literarias, cinematográficas y teatrales fue limitada por leyes y normas censorias muy duras.

En mi trabajo quiero investigar la influencia de la censura franquista en las obras intelectuales de la posguerra y particularmente cómo algunos autores lograron sobrepasar las duras leyes censorias. Después de una introducción a la teoría, me dedicaré a la investigación de *La Colmena* de Camilo José Cela, cuya obra neorealista chocó fuertemente con las normas censorias franquistas, pero que sin embargo logró publicar primero en Argentina en el año 1951 y después en España en el año 1963, es decir, todavía durante el régimen de Francisco Franco. Al final de mi tesina espero saber por qué una obra tan polémica, que obviamente chocó con varias directivas censorias, pudo ser sin embargo publicada durante la dictadura. Después de una investigación detallada de los puntos de fricción a través de una comparación con las leyes más importantes de estos tiempos, que me sirven para mostrar que el contenido del libro fue realmente muy polémico porque no solo presentaba, sino que también justificaba muchos temas prohibidos, espero conocer los factores que fueron decisivos para que la obra de Camilo José Cela a pesar de todo fuese permitida. En otras palabras, aunque el análisis del libro forma gran parte de mi tesina, quiero conceder prioridad al entorno histórico y político y a la posición de este autor durante el franquismo para saber por qué

¹ <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1069969> (02.05.2011)

exactamente esta obra fue primero prohibida y luego logró sobrepasar la censura sin cambiar algo esencial. En consecuencia, mi tesina corresponde al campo de civilización española y no al campo de ciencia literaria.

Mi trabajo esta compuesto por una parte teórica y una parte investigadora. En la parte teórica me dedico primero a lo general, antes de investigar el tema de la censura durante el régimen franquista en concreto. En otras palabras, explicaré unos aspectos básicos de la censura y empiezo con la definición de las palabras 'censurar' y 'censura'. Después, sigo con los orígenes de la censura española para mostrar que se trata de un fenómeno que ya existe desde hace muchos años, pero que sin embargo todavía es muy actual.

A continuación, en la segunda parte teórica, trato el tema de la censura española durante el régimen de Francisco Franco (1936-1975). Aquí sobre todo me interesan la función y la justificación de la censura y los criterios que determinaron si una obra intelectual iba a ser publicada o no. Además, explico los distintos métodos de corrección que existieron y las sanciones que había en caso de desacato de las normas prescritas. Entonces, informo sobre los censores franquistas y los diversos tipos de protección y control que se establecieron durante el régimen. Luego, trato el tema de la función de los medios de comunicación que durante la era de Franco funcionaron preferiblemente como sirvientes del Estado para que el orden común y la opinión oficial no fuesen dañados. Las instancias censorias no solamente se ocuparon de la protección de la población a través del control de las producciones y publicaciones, sino que también participaron de manera activa en la producción de obras propagandísticas para difundir su ideología. Finalmente, también explicaré por qué la censura puede ser por un lado una maldición y por otro una bendición a la vez.

En el capítulo investigador me concentro en el análisis de *La Colmena* de Camilo José Cela con respecto a sus problemas con la censura franquista. Después de una breve presentación de la vida del autor y su punto de vista en relación con la censura, investigo los puntos de fricción del libro que chocaron

con las normas franquistas a través de una comparación con las leyes oficiales de este tiempo. Exactamente a través de esta contraposición no solamente espero saber lo que realmente fue problemático durante este tiempo, sino también analizo hasta qué punto el cambio de las leyes influyó en la prohibición o permisión de esta obra maestra. También analizo la importancia del neorealismo literario en la obra de Cela y su rol durante el régimen franquista.

Finalmente, termino mi trabajo con una conclusión, en la que presento mis respuestas a las preguntas anteriores y luego las uno con los conocimientos ganados durante mi investigación.

2. ASPECTOS BÁSICOS DE LA CENSURA

2.1. Definición de dos términos claves: *censurar* y la *censura*

Según el diccionario de la Real Academia Española, la palabra 'censurar'² puede tener definiciones muy amplias y variadas. Primero, tiene el significado de “formar juicio de una obra u otra cosa” lo que suena bastante neutral y superficial, porque podría tener una connotación tanto positiva como negativa. Pero también se ofrecen otras definiciones mucho más unívocas, como por ejemplo el significado de “corregir, reprobado o notar por malo algo”, “vituperar” o “imponer [...] supresiones o cambios”. Estas explicaciones diferentes de una sola palabra muestran claramente que 'censurar' siempre significa 'intervenir' hasta cierto punto, que frecuentemente no es claramente definido, y el resultado puede ser tanto positivo como negativo.

Con respecto a la palabra 'censura'³, los significados ofrecidos por el diccionario de la Real Academia Española son parecidos, lo que significa que también pueden tener un doble sentido. La censura, descrita como “un dictamen o juicio que se hace o da acerca de una obra o escrito” o como una “nota, corrección o reprobación de algo” puede referirse a algo tanto positivo, como negativo; pero describir la censura como una “detracción” es obviamente negativo.

Aparte de las definiciones ofrecidas por los diccionarios, también existe un gran número de autores que trataron de encontrar descripciones satisfactorias de la censura. Para Michel Foucault la censura es

como un poder disciplinario donde los censores representan la inspección jerárquica; las multas, cortes y prohibiciones, la sanción normalizadora, y la lectura del guión o el visionado de la película, el examen.⁴

² http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=censura (16.02.2011)

³ *Ibídem* (16.02.2011)

⁴ Citado en Diez: 2002, 109.

Según Román Gubern (1981, 8) la censura se puede describir como una “restricción administrativa a la libertad de información o de expresión que se fundamenta en el poder ejecutivo”. Antonio Beneyto incluso tiene la sensación de que la censura es “opresiva, arbitraria e irresponsable”⁵.

En general se puede distinguir entre la censura estatal y la censura privada. La censura estatal es normalmente ejercida “por algún organismo o institución emanados del poder legislativo, del poder ejecutivo o del poder judicial del Estado” (Gubern: 1981, 9). En cambio, la censura privada antiguamente solía ser ejercida por la Iglesia que gozaba de una situación muy alta dentro de la sociedad española.

2.2. Los orígenes de la censura española

En sus orígenes la censura era sobre todo un asunto eclesiástico, es decir, que se concedía la mayor importancia a la persecución y destrucción de obras y opiniones anticlericales. La circulación de ideas protestantes y humanistas y la invención de la imprenta provocaron la creación de un primer aparato de censura a medida del siglo XVI porque la élite temía las peligrosas consecuencias que la difusión de estas ideologías podía atraer. En resumen se puede decir que la inquisición era el precursor de la censura española.⁶

Igual que la Iglesia, el ejército también influyó en la evolución y formación de la censura. Miguel Primo de Rivera había erigido un Departamento de Prensa y Propaganda muchos años antes del régimen fascista de Francisco Franco.⁷

Según Álvarez la introducción y el desarrollo de los mecanismos de censura y propaganda son muy típicos de todos los sistemas totalitarios y existen ya desde hace mucho tiempo:

En realidad se trata de un modelo informativo clásico, el modelo informativo totalitario desarrollado por los jacobinos y perfeccionado por Napoleón. A él se han venido ateniendo, en los últimos siglos, todos aquellos Estados y

5 Citado en Martín de la Guardia: 2008, 292.

6 Cf. Rapp: 1999, 7-9, 19-20.

7 Cf. Rapp: 1999, 19.

Cf. Mayr: 2002, 19.

gobiernos que han operado con soluciones políticas piramidales, centralizadoras y unidireccionales. En la cabeza de la pirámide está el Estado y sus órganos ejecutores. Informativamente hablando, actúa sobre la base con funciones generadoras, configuradoras, en un doble sentido: con medidas defensivas y con medidas ofensivas. Entre las medidas defensivas, la fundamental es la censura; entre las medidas ofensivas, la creación de una estructura informativa estatal.(Timoteo: 1989:223)

Por lo tanto, se ve claramente que la censura es definitivamente “un fenómeno universal, presente en todas las sociedades conocidas”, aunque las circunstancias individuales puedan variar hasta cierto punto (Abellán: 1980, 105).

Brevemente, me gustaría subrayar que el aparato de censura que fue erigido en el siglo XVI logró mantenerse hasta el siglo XIX y solamente hubo pequeñas modificaciones. La censura representa un instrumento muy eficaz para oprimir y ocultar opiniones e ideologías opuestas al sistema principal. Funciona como ayuda para que nunca se produzca una pluralidad de ideas que podrían desestabilizar o poner en peligro el mantenimiento de la ideología preferida del Estado. Sin duda, la censura es un componente esencial e imprescindible de los mecanismos de represión de todos los regímenes autoritarios (Cf. Bernhard: 2001, 65).⁸

⁸ Cf. Rapp: 1999,18.

3. LA CENSURA ESPAÑOLA DURANTE EL RÉGIMEN DE FRANCO

Es fácil definir y juzgar un régimen político por sus ideas, pero muy difícil o imposible definirlo ni juzgarlo cuando este régimen carece de ellas. Franco protagonizó un período político de casi cuarenta años (1936-1975) durante los cuales la única característica permanente fue su única persona.

(Varela: 2005, 379)

La Guerra Civil española terminó el 1 de abril de 1939 después de tres años de luchas permanentes y un estado de excepción. El bando anti-republicano del general Francisco Franco pudo celebrar un gran éxito, pero sin embargo tuvieron que enfrentarse a un inmenso desafío porque los primeros años del régimen estaban enmarcados por “un buen número de problemas y tensiones” porque todos se encontraban en una difícil situación social, económica y política (Barahona: 1992, 95). Según Marzabal la guerra “había dejado un país arruinado económicamente y desvertebrado socialmente” (1998, 153). De hecho, en estos primeros momentos nació “el mecanismo burocrático de control” del “bando rebelde” (Pizarroso: 1989, 235). Además del “fusilamiento, encarcelamiento, ocultamiento o exilio [...] de las figuras significativas del anterior sistema político” se crearon varias instituciones de control y protección para que el nuevo régimen pudiera pervivir un largo tiempo (Monterde: 2005, 183). Con el objetivo de “acallar cualquier atisbo de oposición interior”, los ejecutivos empezaron a dirigir las producciones de los medios de comunicación “tanto temática como estilísticamente” (Neuschäfer: 1994, 9). Muy pronto era evidente que los franquistas fueron

perfectamente conscientes de las posibilidades de los medios de comunicación; les aplicaron, en consecuencia, un modelo teóricamente elaborado y consistente; lograron con ello, unos objetivos definidos *a priori*. (Timoteo: 1989, 221)

El dogma del franquismo se concentró especialmente en la religión, la familia y la patria, es decir que el Estado “asume el papel de padre” que estaba “obligado a controlar las relaciones [...] entre sus miembros” (Neuschäfer:

1994, 46). La libertad fue sustituida por 'la verdad' y lo que se consideraba como verdadero o falso estaba prescrito por el Estado, de modo que incluso la guerra se presentaba como una cruzada justa y virtuosa contra el ateísmo y el comunismo y se solían ignorar todas las consecuencias negativas.⁹

Para Francisco Franco, la unidad y el orden público fueron los dos pilares que sentaron las bases para que su sistema de gobierno pudiera funcionar (Cf. Rapp: 1999, 20). En efecto, la censura “alcanzó una virulencia inusitada durante el franquismo [...] convirtiendo en un verdadero sistema el absurdo de sus principios y sus contradicciones” (Gil: 2009,11). “La simplicidad de sus principios” hizo que se pudieran adaptar “a las necesidades de cada momento” (Monterde: 2005, 182). J. Andrés-Gallego describe la extensión y dimensión del control censorio y su influencia sobre la producción cultural española de manera muy acertada:

No es exagerado decir que hoy cabría construir toda una segunda cultura literaria española paralela con todo lo que la censura tachó, borró o, más contundentemente, cerró de entrada el paso a su publicación.¹⁰

La ideología totalitaria franquista experimentó un auge enorme particularmente durante la primera etapa, entre el año 1936 y 1951, y eso no ocurrió solamente por la aplicabilidad universal de los principios del régimen, sino también a causa de la desesperación general de la sociedad en España. El dolor, el odio, el hambre y el miedo caracterizaron los sentimientos de la gente, y la mayoría se mostraba contenta por el hecho de haber sobrevivido a las torturas y todo otro tipo de acontecimientos negativos durante la guerra civil. Eso quiere decir que las decisiones de importancia con respecto a la censura franquista se tomaron durante un período en el que nadie realmente se dio cuenta de lo que estaba ocurriendo porque la gente simplemente tenía que ocuparse de cosas mucho más esenciales y urgentes.

“Durante muchos años la censura fue un condicionamiento ineludible, natural”, pero sin embargo, al correr del tiempo, el descontento de la sociedad española

9 Cf. Lázaro-Reboll: 2004, 76.

Cf. Neuschäfer: 1994, 46.

10 Citado en Muñoz: 2006, XXV.

era cada vez más perceptible (Abellán, 1980:65). Ya durante los años 50 se hizo sentir cierta suavización de los duros y rígidos mecanismos del control censorio. Obviamente la aplicación de un sistema tan antiguo ya no era compatible con los problemas y cambios de la sociedad moderna:

La unidad nacional se veía amenazada por las tendencias separatistas, las instituciones tradicionales (familia, matrimonio, Iglesia) se resquebrajaban, la automarginación y la drogadicción se convertían en importantes problemas, y nacía una crisis de identidad con la consiguiente atracción por lo que llegaba de fuera. En este clima, el atentado contra Carrero Blanco, en 1973, puso muy difícil la continuidad de un régimen cada vez más inadecuado para una sociedad ya perfectamente instalada en el consumo. (Langa, 2000: 23).

A pesar de que desde el inicio el número de los oponentes a la censura del nuevo régimen estaba creciendo continuamente, el duro sistema censorio permaneció válido hasta el año 1978 en el que “el artículo 20” de la constitución prohibió “toda forma de censura” (Gubern: 2005, 62).

3.1. Función y justificación de la censura franquista

Por lo general la introducción de la censura solía ser justificada por su función protectora, es decir que se implementó para amparar a los ciudadanos contra las peligrosas ideas que desde siempre estaban circulando en el mundo. Estrictamente hablando todos los “valores estéticos juzgados contrarios al difuso del proyecto franquista” fueron considerados peligrosos (Abellán: 1980, 111). El Estado como padre de la nación española tuvo que proteger a los ciudadanos contra su propia debilidad e ingenuidad. Para que la función protectora estuviese mejor justificada, se creó una imagen muy negativa de la sociedad española. Es más, pareció que estaba compuesta por unos analfabetos ignorantes, supersticiosos, de mal gusto y con debilidades psíquicas (Cf. Gil: 2009, 353). La tarea oficial de la censura fue la de evitar “perturbaciones y confusionismos innecesarios” (Gil: 2009, 353). El ministro del Ministerio de Información y Turismo justificó la función represiva de la censura como sigue:

Lo que la censura quiere es evitar que por la satisfacción de la minoría, la gran mayoría sufra y se queje [...]. La censura es indispensable, si

queremos que España no se desvertebre. (Martín de la Guardia: 2008, 84).

No obstante, lo problemático era el hecho de que con el paso del tiempo ya no fuera tan claro si la mayoría realmente estaba a favor o en contra de la censura. Beneyto es uno de los que realmente no creen en la supuesta función protectora de la censura del nuevo régimen y dice que la censura:

se justifica invocando el bien general y la necesidad de defender la ley, el orden y la moralidad pública o privada; pero defiende, de hecho, intereses o privilegios de las clases dominantes y las estructuras sociales, políticas e ideológicas por ellas mantenidas.¹¹

En consecuencia se puede ver muy claramente que el aparato censorio era uno de los instrumentos más efectivos para la difusión de los principios y valores del régimen franquista. Durante muchos años la censura funcionó como un tipo de garantía para que se pudieran mantener el respeto y la fe en la ideología política de los ejecutivos.

3.2. Criterios de la censura

Durante el régimen de Franco hubo varios factores que influyeron en la permisión o prohibición de la publicación de las obras intelectuales. Según Abellán (1980, 19) hubo un “sencillo esquema inquisitorio” que consistió en varios tipos de criterios.

Por un lado, existieron criterios que se refirieron exclusivamente al prestigio y a la reputación del autor o editor porque sus vistas y opiniones eran muy importantes y muchas veces eran ya conocidas por las fuerzas ejecutivas. Los censores por supuesto prestaron mucho más atención a las obras de autores cuyas ideologías opuestas fueron consideradas peligrosas, que a las de intelectuales que estuvieron de acuerdo con los principios del nuevo régimen.¹²

Según las directivas censorias del 10 de julio de 1939:

Cuando se trata de autores cuyos nombres sean tan conocidamente contrarios a los principios del Movimiento que la aparición de sus obras en el mercado produzca escándalo o confusión, aunque se trate de libros que no tengan nada censurable, deben condicionarse a la observancia del más

¹¹ Citado en Muñoz: 2006, XXVI.

¹² Cf. Rapp: 1999, 10.

absoluto recato prohibiendo su exhibición en escaparate y puestos de libros, y su propaganda publicitaria. En todo caso, aun con esa salvedad, la sospecha de que en el autor pueda reconocerse responsabilidad exigible conforme al Decreto nº 108 de la Junta de Defensa Nacional, la concesión del permiso de introducción o venta de su obra obliga al Departamento de Censura a dar cuenta de ello a este Ministerio, para que a su vez, se comunique a la Junta Central de bienes incautados o al Gobierno Civil que corresponda. (Oficio de la Subsecretaría de 12 de noviembre de 1938)¹³

Por otro lado, hubo muchos otros criterios que también eran en cierto modo subjetivos pero se extendieron por varios ámbitos temáticos. Primero, era muy importante si se trataba de un ataque al dogma del franquismo, porque no estaba permitido expresar crítica alguna en contra del nuevo sistema político. Según Abellán (1980, 88) este sería uno de los criterios fijos porque se refiere a la “intocabilidad y respecto al sistema institucional implantado por el franquismo”. En general, el patriotismo fue sin duda un rasgo muy importante de la censura franquista. Sobre todo, al principio del nuevo régimen no hubo muchos autores o cineastas que se atrevieron a expresar su propia visión política en sus obras de creación, simplemente porque las consecuencias habrían sido demasiado graves:

El respeto escrupuloso a las 'ideologías políticas', merecido exclusivamente por el fascismo, se transformaba en violentas arremetidas de los censores cuando los contenidos de una [obra] desprendían un amargo aroma democrático o – mucho peor aún – comunista. (Gil: 2009, 301)

Otros aspectos de gran importancia fueron la moral y las buenas costumbres. Fue en este ámbito mayormente donde las relaciones amorosas y la presentación del erotismo desempeñaron un rol esencial. Estaba claramente prohibida la presentación de perversiones sexuales o de relaciones sexuales ilícitas y además no se permitía la mención de la prostitución o de la homosexualidad (Cf. Gubern: 2005, 58). Hubo una permanente “lucha contra los escotes” hasta que también algo tan normal como un beso fuera juzgado y criticado con respecto a su “duración, intensidad y características” (Taibo: 2002, 195; Gil: 2009, 17). Alberto Gil describe muy bien la extensión de esta obsesión censoria:

13 Cf. http://www.represa.es/represa_5_junio_2008_articulo1.html (13.04.2011)

El cuerpo humano fue uno de los grandes tabúes de la censura. Una silueta sobre todo femenina, enfundada en un traje de baño era motivo suficiente para reclamar el corte de una escena [...] El cuerpo no se debía mostrar ni de lejos, ni de cerca. Ni abiertamente, ni detrás de una cortina. (Gil: 2009, 41-42)

Las mujeres estaban obligadas a ocultar “los signos externos de la feminidad” porque estaban considerados como innecesarios, si bien peligrosas fuentes que servían para tentar a los inocentes varones españoles (Taibo: 2002, 195). Por eso muchas obras estaban acusadas y criticadas por el exhibicionismo que “estuvo continuamente en boca de los censores, alarmados por la incontenible cascada de piernas, muslos, escotes” y “bikinis” que estaban cada vez más presentes en las pantallas (Gil: 2009, 46).

Aun cuando la religión fue muy importante para los franquistas, “la instrucción divina 'creced y multiplicaos'” solamente estaba permitida “lejos de las cámaras y las pantallas” que ni siquiera debían filmar o mostrar algo tan normal como un “parto” (Gil: 2009,105). El matrimonio entre dos personas no sólo tuvo que ver con el aspecto moral, sino también con el religioso porque el “vínculo conyugal” fue “elevado a la categoría de sagrado” y por eso “no admitía bromas ni ligerezas” (Gil: 2009, 119). La presentación de un adulterio era una de las peores cosas que podía ocurrir, sobre todo si no había ningún tipo de castigo al final de la obra.¹⁴

El aspecto religioso desempeñó un rol muy esencial en el nuevo régimen y por eso ejerció mucha influencia sobre los criterios de la censura. No sólo con respecto a las obligaciones morales, sino también en lo que se refiere a la presentación y representación de la institución eclesiástica, de manera que todo tipo de ofensa a la Iglesia católica estaba prohibida (Cf. Gubern: 2005, 58). Durante muchos años la Iglesia gozó de una “posición privilegiada” y según Abellán esto provocó una presentación “falsa e inadmisibile” del catolicismo español (Abellán: 1980, 88, 125).

Igualmente estaba prohibida la mención de crímenes o de la violencia en general, y si se presentaba tenía que haber por lo menos algún tipo de castigo,

¹⁴ Cf. Gil: 2009, 57, 105-119.

como por ejemplo una pena de prisión o muerte, o la muerte del infractor de la ley o de su compañero/a (Cf. Gil: 2009, 245). Respecto a esto también se hace sentir cierta injusticia y subjetivismo y se ve claramente que casi todo fue cuestión de interpretación:

Cualquier ejercicio violento por parte de 'los malos' era un reproable acto sadismo. Pero cuando la violencia era ejercido por 'los buenos', pasaba de forma inmediata a ser justa y necesaria. (Gil: 2009, 261)

Por lo tanto se puede decir que el final moralizador era muy importante para los censores franquistas porque era otro método para intimidar a la población para que no se atrevieran a oponerse a la ideología de la patria. Alberto Gil (2009, 144) opina correctamente que “un 'buen final desgraciado' podía ser la tabla de salvación” de una obra intelectual. Debido a la alta posición del Ejército la población española tuvo que tratarles con respeto, es decir que todo tipo de ridiculización de la Policía o del Ejército estaba prohibido y castigado (Cf. Abellán: 1980, 132). De todos modos, los autores estaban obligados a ofrecer “un retrato muy digno de los cuerpos de seguridad” (Gil: 2009, 235).

En general, los “temas de raíz social” o las imágenes de la vida cotidiana consideradas demasiado realistas no estaban bien vistas por los censores, de modo que la mención y sobre todo la justificación del aborto, de la eutanasia y del suicidio estaba prohibida (García: 1989, 331). Además, se evitó la presentación de la toxicomanía o del alcoholismo. Pero también la presentación de la familia estaba influida por la censura, porque todo tipo de conflicto o disputa entre los miembros de ella estaba muy mal visto, a pesar de que tratara de situaciones muy normales que suelen ocurrir en la mayoría de las familias. Sin embargo estaba claro que “el país no estaba para experimentos y los censores pusieron un particular énfasis en conjurar los malos ejemplos importados del mundo anglosajón” porque “el cine extranjero [...] era un vehículo muy peligroso” que amenazó con “corromper las sanas costumbres del espectador” (Gil: 2009, 103).

A continuación, me parece importante mencionar que también existieran criterios referentes al ámbito estilístico, es decir, que no sólo fueron importante

los asuntos y temas que se trataron, sino que muchas veces era aun más esencial el cómo se expresaban las ideas. Estaba prohibido utilizar algún tipo de lenguaje “indecoroso, provocativo e impropio” (Abellán: 1980, 89). Pizarroso explica en su artículo que el aparato censorio era tan rígido que incluso una palabra como por ejemplo “rojo” como referencia a un color se convirtió en “encarnado” para que no se provocaran asociaciones políticas (Cf. Pizarroso: 1989, 234). Alberto Gil igualmente explica que también “la palabra 'desnudo' fue censurada y desapareció en frases promocionales y en diálogos de numerosas películas” (Gil: 2009, 44). Estas palabras simplemente estaban consideradas demasiado obscenas, pornográficas e impúdicas.

Sin duda, un gran problema de la censura española fue su alta arbitrariedad y flexibilidad porque la decisión de si una obra iba a pasar la censura o no, estaba frecuentemente a la merced de los censores. Muñoz (2006, XLV) critica esta variabilidad con respecto a los criterios con una cita de Vicente Romero que opina que “esas normas se aplican con un rigor que no aparece establecido, publicado y fijo por ninguna parte”. Esta falta de criterios claramente fijados y la resultante arbitrariedad por parte de los censores provocaron una ingente cantidad de contradicciones y juicios injustos. José Hierro incluso va un paso adelante diciendo que “no hay criterios, sólo hay gente que ejerce presión sobre el escritor y que mutila más de lo que quisiera”¹⁵. De hecho es cierto que había “una clara disparidad de criterios entre la sede central y las delegaciones” (Abellán: 1980, 35). Abellán describe la falta de objetividad diciendo que:

Una novela fundamentalmente rechazable por su posible anticlericalismo, obscenidad y erotismo se ha convertido con el paso del tiempo y con la multiplicación de lecturas en hostil al régimen e, incluso, en crimen de lesa patria. (Abellán, 1980, 126).

Esta disparidad de criterios produjo mucha incertidumbre en los autores de las obras. Antonio Fernández Insuela expresa la problemática diciendo que “aquí sabemos qué es lo que no puede hacer un español. Lo que nadie parece saber

¹⁵ Citado en Abellán: 1980, 91.

es lo que puede hacer”¹⁶.

Resumiendo, se puede ver muy claramente que la censura prohibió todas las opiniones que estaban opuestas a la ideología del nuevo régimen, aunque en la mayoría de los casos tratase de temas o problemas cotidianos. Para las fuerzas ejecutivas la disparidad y la rigidez de la censura estaban justificadas mientras que les protegieran efectivamente contra las ideologías y fuerzas políticas contrarias (Cf. Abellán: 1980, 135).

3.3. Tipos de corrección

Aunque el aparato censorio fue muy rígido y estricto, hay que admitir que hubo varios tipos de corrección o 'mejoramiento' para que ciertas obras intelectuales pudieran pasar la censura.

Frecuentemente, se hicieron tachaduras o modificaciones simples de algunas frases, escenas o capítulos de las obras. Abellán (1980, 140) informa correctamente que también existieron obras que fueron autorizadas “con denegadas “pero autorizadas en reconsideración”. Además, el autor explica que la mayor parte de las tachaduras “se refiere, como es natural, a problemas de lenguaje relacionados con la moral sexual”, provocando la sustitución de una palabra por otra (Abellán: 1980, 20).

Con respecto a la censura cinematográfica destacó la aplicación del doblaje obligatorio que fue considerada muy negativa por la mayoría de los productores y también por los espectadores. Esta medida significaba que todas las películas extranjeras tenían que ser dobladas al castellano y en la mayoría de los casos no se trataba de una traducción literal. Según Juan Antonio Cabero “ello fue lo mismo que condenar a nuestras películas a una larga y penosa miseria”¹⁷. Vizcaíno Casas tiene una opinión aun más drástica y dramática:

El doblaje obligatorio fue, probablemente, el golpe mortal asestado a la producción cinematográfica española, que perdía de esta forma su mejor arma para enfrentarse a la imposible competencia con el cine de

¹⁶ Citado en Muñoz: 2006, XXIX.

¹⁷ Citado en Monterde: 2005, 192.

importación.¹⁸

Aparte de eso, el intento de salvar una película de la prohibición definitiva a veces hizo que el producto revisado careciera completamente de algún sentido. “La posibilidad de intervenir libremente en los diálogos, poniendo en boca de los actores frases que no habían dicho jamás” no encajó siempre bien con el material visual que todavía estaba inalterado (Gil: 2009, 13).

Parece innegable que el ejemplo más famoso de una revisión fílmica absurda es el de la película *Mogambo* de John Ford. Para evitar la presentación de un adulterio, la relación de los cónyuges se convierte en la de hermanos porque de otra manera la publicación de la película no habría sido posible porque habría chocado claramente con los criterios referentes a la moral y a las buenas costumbres.

Pero lo que nadie tuvo en cuenta es el hecho de que el material visible (Cf. imágenes tomadas de la película) diera la visión de una relación incestuosa entre los hermanos porque lo visible no armonizaba bien con lo audible. Obviamente el comportamiento celoso y el acercamiento físico de Donald no concuerda bien con el comportamiento normal de un hermano. Las ilustraciones muestran evidentemente que el lenguaje gestual de los dos no corresponde de ninguna manera al comportamiento habitual entre hermanos. Los extremos celos por parte de Donald cuando espera que Linda vuelve a la carpa tampoco parece ordinario. En definitiva, se puede decir claramente que el doblaje cambiado resultó completamente ridículo porque después de haber visto ciertas situaciones inequívocas la constelación



ilust. 1: Donald y Linda Nordley



ilust. 2: Los celos



ilust. 3: El contacto físico

¹⁸ Ibídem, 193.

entre los dos protagonistas parece simplemente demasiado increíble para haber ocurrido de esta manera.

Por lo demás, también se hicieron cortes o remontajes de ciertos planos, se cambiaron los diálogos y se controlaron las campañas publicitarias (Cf. Monterde: 2005, 189). Otras medidas de intervención protectora fueron “la cuota de distribución, la hipoteca mobiliaria” y “el control de taquilla” (Diez: 2003, 70).

3.4. Sanciones en caso de desacato de los criterios

Es innegable que generalmente los enemigos del nuevo régimen tuvieron que enfrentarse a sanciones muy duras. Dependiente de la causa penal, los 'delincuentes' fueron condenados a la pena de multa o simplemente al confiscado de sus obras. Las obras teatrales o las licencias de los autores solían ser suspendidas, de modo que el peligro de una interdicción profesional estaba siempre presente (Cf. Abellán: 1980, 119). En casos muy graves los infractores de la ley fueron condenados a la prisión o también hubo muchos que fueron expulsados del país, de manera que aun tuvieron que exiliarse.

Por supuesto, con respecto a los métodos correccionales, también hubo mucha arbitrariedad e injusticia. Román Gubern (2005, 56) informa que “las protestas privadas de esposas de ministros, de eclesiásticos o de personas influyentes” consiguieron que se prohibían “películas ya autorizadas o estrenadas”.

Junto con los varios criterios de la censura, los diferentes métodos de sanción tenían la función de acallar “cualquier atisbo de oposición” de manera rígida y a veces muy violenta (Monterde: 2005, 183).

3.5. Los censores franquistas

La palabra “censor” proviene del latín, donde tiene el significado de 'ministro de censura'. Inicialmente, su tarea fue la vigilancia de los hábitos de los ciudadanos y si recaían en vicios les castigaban.¹⁹

¹⁹ Cf. Mayr: 2002, 9.

El aparato censorio franquista estaba compuesto por “representantes del Ejército, de la Falange, de la Iglesia y de los empresarios”, es decir que consistió en defensores de la ideología del nuevo régimen cuya tarea fue la protección del estado de manera ideológica (Gubern: 2005, 51; Cf. Mayr: 2002, 25). En el aparato censorio también participaron

escritores de distintos géneros: críticos teatrales [...], periodistas de otros ámbitos [...], ensayistas, guionistas de cine, poetas, novelistas, dramaturgos [...] [y] profesionales del teatro. (Muñoz: 2006, LIII)

En consecuencia, parece obvio que “el personal censor” estaba compuesto por “personal contratado y pluriempleísta” que sin embargo no estaba realmente acomodado o era poderoso (Abellán: 1980, 92). A parte de los representantes eclesiásticos y militares, los demás censores normalmente no gozaban de una posición realmente privilegiada o prestigiosa (Cf. Mayr: 2002, 23).

Oficialmente los censores franquistas estaban obligados a cumplir con las órdenes y directivas de los ejecutivos y a realizar las instrucciones de las autoridades. Al parecer, ellos mismos no tuvieron ningún derecho de intervención con respecto a los criterios de la censura. Sin embargo, pronto resultaba evidente que los censores tuvieron “simpatías por el fascismo italiano o por la Alemania nazi y disfrazaron esa querencia fijando la norma de que” los medios de comunicación debían “respeto a las ideologías políticas” (Gil: 2009, 285). El trabajo de los censores “demostró que en realidad sólo había una ideología política ‘respetable’” (Gil: 2009, 285).

Con el transcurso del tiempo se hizo cada vez más obvio que los juicios de los censores dependían en su mayor parte de su propia interpretación de los criterios que, como ya hemos visto, estaban formulados de manera demasiado vaga y poco clara:

La aplicación de los criterios de censura depende del capricho español de los censores y el miedo de éstos a ser, a su vez, censurados por sus superiores, si han tenido mano blanda o han errado. Es lo del alguacil alguacilado. De modo que los censores son al propio tiempo, verdugos y víctimas.²⁰

²⁰ Vincente Gaos citado en Abellán: 1980, 93.

Ana María Matute describe el problema de la arbitrariedad no solamente de los criterios de la censura, sino también la de los censores mismos, que “no se [atenían] a ningún criterio” y la mayoría de sus juicios dependía mucho del “talante, idiosincrasia o humor circunstancial del individuo a quien tocara en suerte censurar un manuscrito” (Abellán: 1980, 93). García Viñó afirma que muchas correcciones relacionadas con el ámbito religioso o sexual dependieron “en gran medida del propio censor” (Abellán: 1980, 92). El escritor Isaac Montero también ve las correcciones de los censores de manera muy crítica opinando que “han practicado, en suma, actividades omnímodas que sólo le corresponden al escritor” (Abellán: 1980, 93).

Muchos de ellos eran tan ambiciosos que a veces incluso hacían sus propias propuestas para que “la censura fuera aún más eficaz de lo que había sido” y se excedieron tanto en su campo de acción que frecuentemente iban “más allá de lo prescrito” (Abellán: 1980, 34, 92). En efecto, con el transcurso del tiempo se hizo obvio que el comportamiento de muchos censores se debía a sus celos frente a los intelectuales. La mayoría de ellos estaban descontentos con su “propia situación socio-económica” de modo que envidiaron el suceso a los productores de las obras maestras (Abellán: 1980, 92).

3.5.1. Francisco Franco – El Caudillo

Por más que exteriormente parecía que hubo cierta distribución del poder y derecho de intervención con respecto a las decisiones realmente importantes, sin embargo en realidad el líder del régimen, Francisco Franco, tuvo todo el poder. Estaba fijado legalmente que “la persona de Jefe del Estado” era “inviolable” y que “todos los españoles le deberán respeto y acatamiento”²¹ (Cf. Ley Orgánica del Estado de 1967). El artículo 6 de la misma Ley nos muestra la importancia del jefe del estado para el régimen y también se clarifican sus deberes:

El Jefe del Estado es el representante supremo de la Nación; personifica la soberanía nacional; ejerce el poder supremo político y administrativo; ostenta la Jefatura Nacional del Movimiento y cuida de la más exacta

²¹ Cf. <http://galeon.com/franquismo/web/organicaestado.pdf> (12.04.2011)

observancia de los Principios del mismo y demás Leyes fundamentales del Reino, así como de la continuidad del Estado y del Movimiento Nacional; garantiza y asegura el regular funcionamiento de los Altos Órganos del Estado y la debida coordinación entre los mismos; sanciona y promulga las leyes y provee a su ejecución; ejerce el mando supremo de los Ejércitos de Tierra, Mar y Aire; vela por la conservación del orden público en el interior y de la seguridad del Estado en el exterior; en su nombre se administra justicia; ejerce la prerrogativa de gracia; confiere, con arreglo a las leyes, empleos, cargos públicos y honores; acredita y recibe a los representantes diplomáticos y realiza cuantos actos le corresponden con arreglo a las Leyes fundamentales del Reino.²²

Francisco Franco no tuvo que inventar la censura de nuevo, solamente debió modernizar, ampliar y perfeccionar las ideas del pasado. Desde el principio él estaba consciente del poder de los medios de comunicación y por eso no sólo se dedicó al control de ellos, sino que se ocupó también de la propaganda a través de diversos medios. Escribió guiones de películas que siempre le mostraron de manera muy positiva. Solían exaltar “su prudencia, su firmeza, sus cualidades militares” y por supuesto también “su clarividencia” (Pizarroso, 1989: 233). Verdaderamente era un hombre muy polifacético, porque a su pueblo presentaba “la figura paternal de abuelete bonachón, y a sus ministros y hombres de estado su fría personalidad de soldado curtido en la guerra de África” y parece que “fue este contraste lo que más ayudó a mantenerle tantos años en el poder” (Varela: 2005, 379).²³

La descripción de Fernando Varela sobre la personalidad del caudillo nos muestra claramente su importancia para todo el régimen y por lo tanto también para la censura y la propaganda:

Franko protagonizó un período político de casi cuarenta años (1936-1975) durante los cuales la única característica permanente fue su única persona. Franko utilizó diversas ideologías, empleó diversas personalidades políticas, aprovechó diversos grupos de presión... y al final no se identificó con ninguno. El franquismo, diríamos llevando la formulación a sus últimas consecuencias, es el régimen personal de Franko, es la continuidad de la persona de Franko a lo largo de casi cuatro decenios. (Varela: 2005, 379)

22 Cf. Ibídem (12.04.2011)

23 Cf. Rapp: 1999, 28, 89.

3.5.2. Los representantes militares y políticos – El Ejército

Al igual que la Iglesia católica, el Ejército español también desempeñó un rol de gran importancia ya que ambos formaron los dos pilares principales de control del nuevo régimen. El ejército actuó “como poder supremo decisorio” porque solamente gracias a su fuerza y capacidad de resistencia la victoria de la guerra civil y la siguiente implementación de la nueva ideología fueron posibles (Gubern: 2005, 51).

Se creó el Ministerio del Ejército que estaba encargado de todos los temas que se refirieron a “la guerra civil, al honor nacional o a intereses superiores a la Defensa” (Muñoz: 2006, LXX). Adicionalmente, se creó también el Ministerio de Orden Público cuya mayoría también estaba compuesta por los miembros del ejército que se esforzaron por el mantenimiento del orden público (Cf. Rapp: 1999, 28). Tusell explica el rol del ejército de la siguiente manera:

Fue garante del orden público, es decir, de la eliminación de cualquier tipo de amenaza subversiva contra la estabilidad de la dictadura y constituyó una importante cantera de personal político. (Rapp: 1999, 28)

Parece interesante la opinión de Taibo (2002, 218) que ofrece otra causa de la vigilancia militar con respecto a los medios de comunicación que resulta aún más creíble y verdadera:

También debe quedar sin culpa la actuación de la Guardia Civil, sobre la que no debe caer la sospecha de que ejerciese labores represoras en ningún momento de la historia de España.

Además, los representantes de los partidos políticos considerados fascistas también ejercieron cierta influencia sobre el aparato censorio con respecto a sus vistas, preferencias y opiniones. Aquí los más influyentes fueron: la Falange, las *Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista*, la *Junta Castellana de Actuación Hispánica*, y por último el *Movimiento Nacional*. No voy a explicarlos en detalle porque todos esos partidos tenían similares puntos de vista que se pueden resumir muy brevemente. El nacionalcatolicismo, el nacionalmilitarismo y una visión anti-liberal, anti-comunista y muy radical de la política caracterizaron a todos estos partidos que estaban al lado de Franco. Ciertos

términos claves como por ejemplo 'patria', 'orden', 'unidad' y 'religión' se utilizaron muy frecuentemente por los representantes de esa ideología extremadamente derechista.²⁴

3.5.3 Los representantes eclesiásticos – La Iglesia

La Iglesia era el protagonista de la censura privada, no sólo porque su autoridad estaba considerada algo evidente, sino también porque los “intereses entre la Iglesia y la dictadura” armonizaron perfectamente durante 35 años (Abellán: 1980, 90). Los dos establecieron “una estrecha alianza para organizar las instancias de la censura y poner en práctica las medidas de control” (Neuschäfer: 1994, 47). Los católicos gozaron de ciertos privilegios no solamente por su número, sino también por su relación con el Estado y con los medios de comunicación (Cf. Díez: 2002, 111). Por lo tanto, pronto se hizo sentir que “los que se metieron con la Iglesia fueron los más castigados” (Nicolás: 1999, 80).

La censura eclesiástica estaba basada en las normas del “Índice romano” cuyas ideas demasiado antiguas pronto se hicieron sentir sobre todo en el ámbito de la moral y de la dogmática, pero sin embargo sus exigencias fueron intocables durante muchos años y al principio la mayoría no las indagó (Abellán: 1980, 111). Alberto Gil (2009, 194, 210) confirma que “la autoridad de la Iglesia no se discutía” de manera que “el fervor religioso se mantuvo muy vivo en toda la historia de la censura y la acompañó hasta su desaparición”.

Por encima de todo, estaba mal visto por los católicos el ámbito cinematográfico, porque las salas de cine con “su aire pútrido, su oscuridad, la mezcla de sexos” les parecieron extremadamente peligrosas (Díez: 2002, 111). Según ellos, el cine ponía en peligro la infancia de los espectadores jóvenes (Cf. Díez: 2002, 156).

Con respecto a los aspectos educativos la Iglesia tuvo el mayor derecho de intervención y su objetivo principal fue la formación de “buenos españoles”, fieles al Movimiento, y 'buenos católicos', fieles a la Iglesia” (Pizarroso: 1989,

²⁴ Rapp: 1999, 29.

235). Para conseguir esta meta los representantes eclesiásticos destruyeron numerosas bibliotecas y quemaron miles de libros (cf. Díaz: 1991, 35). Era natural que los planes de estudios contuvieran los aspectos más importantes de la doctrina política del nuevo régimen. Además, incluyeron aspectos fundamentales que tenían que ver con los dogmas religiosos. Por supuesto estaba prohibido enseñar algo que estaba en contra de estos principios políticos y morales. Sin embargo, cuando se introdujo la “excesiva repetición” de términos básicos de la ideología franquista, también se pudo observar con el transcurso de tiempo que estas mismas se convirtieron en “una fraseología sin contenido y sin influencia en la población” (Pizarroso: 1989, 235).²⁵

El Estado y la Iglesia pudieron trabajar cogidos de la mano de manera que la “censura privada” se transformó en “censura oficial” (Diez: 2002, 10). Francisco Barbéns describe la dimensión de la confianza que los ejecutivos políticos tuvieron en los católicos:

Los padres y madres católicos [...] deben impedir que sus hijos vayan al cinematógrafo y, sobre todo, deben exigir de las autoridades que se cumplan las leyes sobre censura.²⁶

El aprecio de los representantes eclesiásticos resulta también obvio en cuanto a los aspectos lingüísticos de modo que la Iglesia dio “lugar a la denominación de 'Cruzada' para la guerra civil y a la de 'nacionalcatolicismo' para el régimen” (Muñoz: 2006, XXVIII).

En suma, se puede decir que la importancia que fue concedida a la religión se logró mantener durante muchos decenios, dado que tradicionalmente ya en el pasado la Iglesia siempre había tenido una posición privilegiada en la sociedad española que le permitió meterse en todos los ámbitos de la vida, tanto si se tratara de cuestiones políticas o educativas, como en problemas que se refirieran a la moral o a los de carácter público (Cf. Rapp: 1999, 31, 32). Parece verdad que según Hermet para la Iglesia era imposible “permanecer neutral ante los procesos de cambio que se realiza[ron] en el mundo”²⁷

²⁵ Cf. Pizarroso: 1989, 235.

Cf. Bernhard: 2001, 65.

²⁶ Citado en Diez: 2002, 111.

²⁷ Citado en Rapp: 1999, 90.

3.5.4. Los organismos estatales – El Estado

Con el transcurso del tiempo se crearon varias instituciones que se encargaron de la censura:

Al principio (1939-1941), la censura dependió del Ministerio del Interior, después (1942-1945) de la Vicesecretaría de Educación Popular de la Falange, más adelante (1946-1951) del Ministerio de Educación y finalmente (desde 1951) del recién creado Ministerio de Información y Turismo (MIT), es decir de la oficina central e propaganda. (Neuschäfer: 1994, 48)

Las instituciones estatales no eran solamente responsables de la protección preventiva a través de la censura, sino que también se ocuparon de la manipulación y de la propaganda. Este dirigismo se logró llevar a cabo a través de las prohibiciones censorias e hizo que cada individuo se debiera subordinar a “los intereses del Estado y de la colectividad política” (Martín de la Guardia: 2008, 45). Fueron ellos los que introdujeron varios tipos de censura que estaban caracterizadas por su rigidez y severidad.

3.6. Diversos tipos de protección y de control

Se crearon ciertas restricciones y condiciones que se debían cumplir para que una obra intelectual pudiera ser publicada. Todos estos mecanismos fueron introducidos con el fin de “encorsetar” todo tipo de producto intelectual (Martín de la Guardia: 2008, 20).

La **censura previa** se estableció el 15 de julio de 1939 y sobre todo se refirió a las obras cinematográficas y a los espectáculos públicos (Cf. Gubern: 2005, 52). Timoteo Álvarez (1989, 223) explica correctamente que este tipo de censura hizo posible el “control directo de la información” con el fin de “evitar la llegada a la opinión de cualquier matiz distorsionador del sistema ideológico y político”. Bayo ofrece un breve resumen de todo lo que tuvo que presentarse a la censura previa:

Obligatoriedad de presentar a la previa Censura todos los escritos destinados a ser publicados, radiados o televisados. Censura previa a todos los espectáculos, incluyendo los textos, las canciones, el vestuario y los

gestos de los actores. Censura previa y mutilación de las películas nacionales y extranjeras. (Bayo: 1998, 42)

Antes de la impresión, todos los libros tenían que ser leídos por un censor. En cuanto a las obras cinematográficas, la censura previa fue aún más importante porque se controlaron los guiones antes del rodaje de la película de manera que las correcciones se hicieron antes de la inversión de una gran cantidad de dinero para la producción. “La calificación de los films en relación a las diversas edades del público” también forma parte de la censura previa y se empezó a hacer en el año 1939 (Monterde: 2005, 190).

Con el transcurso del tiempo, los criterios censorios se distendieron y se abolió la censura previa obligatoria, pero sin embargo los autores pudieron presentar sus obras voluntariamente antes de la publicación. Según el artículo 3 del primer capítulo (“De la Libertad de Prensa e Imprenta”) de la Ley Fraga la administración ya “no podrá dictar la censura previa ni exigir la consulta obligatoria, salvo en los estados de excepción y de guerra expresamente previstos en las leyes”²⁸. Pero según el artículo 4 del mismo capítulo:

La Administración podrá ser consultada sobre el contenido de toda clase de impresos por cualquier persona que pudiera resultar responsable de su difusión. La respuesta aprobatoria o el silencio de la Administración eximirán de responsabilidad ante la misma por la difusión del impreso sometido a consulta.²⁹

Dentro del ámbito cinematográfico esto significó mucho porque “permitió a los directores preparar y rodar películas polémicas”, aunque al principio pocos sacaron provecho de esto - simplemente porque no se atrevieron (Hopewell: 1989, 141).

A diferencia de la censura previa, la **censura complementaria** se refiere a todas las correcciones que se hicieron posteriormente, es decir después de la impresión o publicación de un libro o un periódico. Los únicos tipos de censura *a posteriori* eran la confiscación y la destrucción de las obras terminadas.³⁰

Otro tipo de censura muy importante era la **autocensura**, que también se

28 Cf. http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/l14-1966.html#a1 (13.04.2011)

29 Cf. Ibídem, Ley Fraga, Capítulo 1, Artículo 4 (13.04.2011)

30 Cf. Rapp: 1999, 10.

conoció bajo el término “la censura delegada” porque como consecuencia de la represión censoria durante muchos años, los autores y productores empezaron a autocensurarse conscientemente “e incluso, instintivamente” porque interiorizaron “los mecanismos de censura” (Rapp: 1999, 41; Abellán: 1980, 67; Gubern: 2005, 51). Los individuos negociaron permanentemente e hicieron cortes, modificaciones, supresiones, cambios y tachaduras porque temían el rechazo de su obra por la censura (Cf. Abellán: 1980, 67, 69, 78). Los autores empezaron a “someterse al deseo de orden que ofrece la dictadura” cuyo “objetivo final es que la gente interiorice el temor al cambio así como la ausencia de alternativas políticas al *status quo*” (Trenzado: 1999, 50-51).

Los autores trataron de adaptar sus obras a las ideas de los órganos de control y muchos lo hicieron de manera muy inconsciente, de modo que resulta difícil reconstruir los pasos que estaban involucrados durante el proceso de la autocensura (Cf. Mayr: 2002, 28-29). Beneyto subraya que es muy importante conocer la distinción entre autocorrección y autocensura:

Todo escritor se autocorriga tachando, cambiando o añadiendo para lograr claridad – u oscuridad – y estilo. Por otra parte, hoy nos autocensuramos todos – en más o en menos – usando reticencias y sobreentendidos para poder decir parte de lo que queremos.³¹

Eso quiere decir que los autores hicieron cambios y correcciones por un lado, porque los consideraron artísticamente y estilísticamente necesarios, y por otro, “para ofrecer a la censura estatal los menores puntos de fricción” (Neuschäfer: 1994, 49).

En el ámbito periodístico también existieron las **consignas de prensa**, que eran directivas muy detalladas que se concedieron a redacciones para que los ejecutivos pudieran influir y dirigir el contenido y la presentación de los artículos de manera activa (Cf. Rapp: 1999, 40; Mayr: 2002, 55-56). Aunque se trató de otra medida de restricción preventiva, hubo muchos que la apreciaron enormemente. Manuel Prados y López explica que para muchos la consigna no sólo era “útil y respetable, sino también honrosa”³². Además dice que

³¹ Citado en Knetsch: 1999, 51.

³² Citado en Martín de la Guardia: 2008, 44.

La consigna es para los periódicos luz en el horizonte, señal de seguridad, guía oportuno. La consigna unifica también, salvando todos del peligro del error [...].³³

Dado que el jefe de Prensa y Propaganda, Ramón Serano Súnier, era el cuñado del dictador Franco, que también se convirtió en Ministro de Interior, se crearon restricciones muy especiales en el ámbito periodístico. Se controlaron y se racionaron la distribución y el **consumo de papel** de la prensa de manera que solamente pudieron hacer cierto número de publicaciones durante un período determinado. Sinova subraya que estas medidas concernieron sobre todo a la prensa privada y no afectaron la “Prensa del Movimiento”, de manera que la producción de periódicos del concurso fue controlada y restringida rígidamente a través de la distribución del papel (Rapp: 1999, 43).³⁴

La **educación de los periodistas** también formó parte del aparato censorio. Tenían que superar varias vallas como por ejemplo: los criterios de aceptación, el juramento de fidelidad al Estado y la incorporación en el índice oficial de periodistas. Con respecto a la educación periodística y el título profesional el artículo 33 del capítulo V de la ley Fraga informa que:

Un Estatuto de la profesión periodística, aprobado por Decreto, regulará los requisitos para el ejercicio de tal actividad, determinando los principios generales a que debe subordinarse y, entre ellos, el de profesionalidad, previa inscripción en el Registro Oficial, con fijación de los derechos y deberes del periodista y especialmente del Director de todo medio informativo; el de colegiación, integrada en la Organización Sindical, que participará en la formulación, redacción y aplicación del mencionado Estatuto, y el de atribución a un Jurado de ética profesional de la vigilancia de sus principios morales.³⁵

Generalmente los que trabajaron en el ámbito de prensa (periodistas, directores...) tuvieron que soportar mucha desconfianza por parte del régimen, de manera que debían firmar cada artículo con su propio nombre y se hizo una actualización del índice periodístico cada seis meses. En consecuencia se ve claramente que el aparato censorio franquista no dejó nada al azar.³⁶

33 Ibídem, 44.

34 Cf Rapp: 1999, 43; Gubern: 2005, 52.

35 http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/l14-1966.html#c2 (13.04.2010)

36 Cf. Rapp: 1999, 45-47.

Por último, también quiero mencionar la **propaganda franquista** como instrumento muy importante con respecto a la producción intelectual. Pero primeramente me parece sensato explicar primeramente el significado de la palabra 'propaganda' y cuándo una obra o acción se considera propagandística. Para que una obra

sea tachada de propaganda es preciso que alguno de sus emisores pretenda persuadir (y en determinadas circunstancias manipular) con el propósito de inducir en el público comportamientos que le benefician. La táctica que se emplea casi siempre es la misma: el mensaje crea, mediante la persuasión y la manipulación, una imagen positiva o negativa de determinadas personas, movimientos, acontecimiento o instituciones. (Diez: 2003, 205)

“La radio, la prensa y también el cine fueron” los más importantes instrumentos de la propaganda bajo el régimen de Francisco Franco (Pizarroso: 1989, 234). Como ya he mencionado en el capítulo sobre los representantes eclesiásticos, los franquistas también trataron de “llevar a cabo una propaganda a largo plazo [...] a través de la educación” (Pizarroso: 1989, 234).

La propaganda fue el más efectivo canal para la distribución de las ideas franquistas y les ayudó a ejercer influencia sobre la población española a través de la dirección de la opinión pública y de la difusión de ciertas vistas consideradas aceptables (Cf. Rapp: 1999, 10, 16). A cada momento se repetían las palabras “la 'barbarie roja' y la 'victoria'” y pareció que “los vencedores” tenían que “reafirmarse en su victoria” propagando “los ideales por los que lucharon” (Pizarroso: 1989, 232; Caparrós: 1999, 81). Resulta obvio que la propaganda fue un instrumento de gran importancia tanto en relación a la protección del nuevo régimen, como al control en cuanto a la difusión de opiniones contrarias.

3.7. Los sirvientes del Estado

Los siguientes medios de comunicación – literatura, cine, prensa, teatro – y también los mencionados espectáculos públicos y los cómics fueron rígidamente criticados por los representantes franquistas y eclesiásticos, pero sin embargo fueron también todos utilizados por ellos mismo como medios de

propaganda de su ideología. Es decir, desde el principio la influencia de los medios de comunicación sobre las masas era evidente para los franquistas y por eso no solo se dedicaron a la protección y al control de los medios, sino también les convirtieron en los sirvientes más importantes del Estado.

3.7.1. La literatura

En general, se puede decir que “en comparación con el cine, la censura de libros era menos espectacular [...] porque actuaba con mayor sigilo y no estaba tan apremiada por el tiempo” (Neuschäfer: 1994, 51).

Durante la primera etapa (1939-1951), concretamente en el año 1941, se creó el Instituto Nacional del Libro Español y se ocupó de la política editorial, de los premios para la promoción de la literatura nacional y de las subvenciones financieras estatales. La realidad posguerra era muy sombría ya que muchos autores o habían sido asesinados o exiliados, de manera que la producción literaria se había estacionado durante cierto tiempo. Ya en el año 1936 “se había prohibido por decreto la circulación de libros y folletos pornográficos, marxistas y disolventes” (Langa: 2000, 15-16). Generalmente, estaba prohibido todo tipo de crítica con respecto al régimen, a los militares o a la Iglesia. Todos los libros fueron examinados en cuanto a su “valor literario” que muchas veces varía mucho de censor a censor (Knetsch: 1999, 79).³⁷

Durante la segunda etapa (1951-1966) empezó a despertarse la conciencia política de los intelectuales, pero sin embargo tardó mucho tiempo hasta que los cambios sociales influyeron en la política o en la censura. Los autores empezaron a incluir cada vez más temas relacionados a la realidad social, pero la rigidez censoria prohibió muchas de las publicaciones. A través del neorrealismo literario los intelectuales lograron pintar retratos muy auténticos de la realidad española y aunque la mayoría se limita a describir la miseria, la monotonía y el descontento, que no parecen interesar a nadie en la vida real, se puede percibir cierto tipo de crítica que no puede ser negada y que lo hace todo muy interesante. Estas obras normalmente carecen de héroes o tragedias

³⁷ Cf. Knetsch: 1999, 75-76, 79.

porque toda la vida de los personajes descritos es una verdadera tragedia llena de problemas, ignorancia e indiferencia y resulta claro que no habrá nadie que los podría salvar de su miseria. En consecuencia, resulta obvio que los temas tratados provienen de la vida cotidiana, es decir, que se tematizan cosas como el paro, la pobreza, el miedo y la monotonía, que chocaron claramente con las normas censorias franquistas.³⁸

Durante la tercera etapa (1966-1975) era evidente que la gente ya no podía ser blindada de la realidad social y política porque ya existía un enorme pluralismo de opiniones. Con la introducción de la Ley Fraga en el año 1966, empezó un largo tiempo de inestabilidad con respecto a los criterios censorios. El personal encargado del control y de la ejecución de las normas censorias cambiaba varias veces, hasta que los propios censores se pusieron nerviosos dejando algunos libros críticos pasar la censura y otros no. El último jefe de la censura en vida de Franco, Miguel Cruz Hernández, rechazó todo tipo de censura previa y trató de adaptar las leyes y normas a la realidad social.³⁹

3.7.2. El cine

Los censores tenían una opinión especialmente negativa y sospechosa con respecto al ámbito cinematográfico, porque a diferencia de los otros medios de comunicación el cine desde siempre estaba dirigido “a un vasto público popular, heterogéneo, pero en gran parte compuesto por miembros de la clase obrera con bajos niveles educativos”⁴⁰ y por eso su influencia era imprevisible (Gubern: 1981, 12-13). Ciertos temas de la vida real no debían “llevarse a la pantalla por la peligrosidad que encerrarán al despertar curiosidades malsanas en el espectador (Gil: 2009, 57).

Como mecanismos para proteger y controlar la producción cinematográfica se crearon el NO-DO (*Noticiarios y Documentales*), un noticiero que se tenía que mostrar antes de cada película y que prohibía “la proyección de cualquier documental extranjero”, y el IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias

38 Cf. Ibídem, 139.

39 Cf. Knetsch: 1999, 207, 213-214.

40 Richard S. Randell y Guy Phelps citados en Gubern: 1981, 12-13.

Cinematográficas) que era “un centro oficial para la enseñanza teórico-práctica del cine” (Seguin: 2003, 31; García: 1989, 328). Este boletín oficial⁴¹ dirigido a los ciudadanos españoles muestra perfectamente la opinión de los representantes del régimen sobre el cine español:

Es en todo punto innegable la influencia que la cinematografía y las lecturas han ejercido en la sociedad en general y en la cultura y el saber del individuo en particular. Más desgraciadamente, estos medios de educación, principalmente el cinematógrafo, con sus poderosas posibilidades, ha realizado perjuicios tan inmensos para la comunidad que, posiblemente, es uno de los responsables directos de los males que hoy corrompen y destruyen las verdades, los individuos y los pueblos. (Diez: 2003, 285)

Esta visión exageradamente negativa influyó también en el tratamiento de las profesiones que tenían que ver con el ámbito cinematográfico:

Para el autor que no actúe correctamente no pueden existir ni teatros oficiales, ni créditos, ni premios del cine o del espectáculo; para el empresario o productor que respalde o ayude a directores o ayudantes de dirección o guionistas enemigos, no puede haber ninguna clase de subvención. (Monterde: 2005, 251)

Por consiguiente, se ve claramente que todos estaban involucrados en el proceso censorio y si uno se comportaba de manera incorrecta, es decir de manera inconforme a la ideología del régimen, esto ponía en peligro la producción y publicación de la película. El apoyo financiero del estado era muy importante porque hasta cierto punto la industria cinematográfica estaba dependiente de las “subvenciones estatales” (Marzabal: 1998, 154). Asimismo, el Estado decidía sobre la permisión de los guiones, la concesión de las licencias de rodaje y la exhibición de imágenes o diálogos (Cf. Marzabal: 1998, 154).

Como ya he mencionado en el capítulo sobre los criterios de la censura, estaba prohibida la presentación y sobre todo la justificación de temas naturales y cotidianos como por ejemplo del alcoholismo o del adulterio. Otra vez, particularmente los representantes eclesiásticos se mostraron en contra del cine. Olaechea, un obispo de Pamplona, opina que:

41 Ordenanza de 3 de mayo de 1945, Gobierno General de la Colonia, Boletín Oficial de Guinea del 15.

Son los cines tan grandes destructores de la vida moral de los pueblos, que no dudamos que sería un gran bien para la humanidad el que se incendiaran todos... En tanto que llegue este fuego bienhechor, ¡feliz el pueblo a cuya entrada rece con verdad un cartel: No hay cine!” (Diez: 2002, 112)

La Iglesia lo miraba de manera particularmente crítica y negativa, porque “ a diferencia de la fruición privada del libro o del periódico, la comunicación cinematográfica se efectuaba en amplias salas oscuras y ante un público mixto, compuesto por hombres mujeres y niños”⁴² y con el transcurso del tiempo exactamente estos temores se hicieron realidad a causa de todas las prohibiciones y represiones (Gubern: 1981, 12-13). La sala cinematográfica se convirtió “en lugar de reunión de las parejas o de las prostitutas con sus clientes” (Diez: 2002, 161). La gente no quiso darse por vencido y lucharon para poder ver ciertas películas. Se falsificaron “hojas de censura [...] para acelerar los trámites y hacer posible la proyección de una cinta en una sala determinada” (Abellán: 1980, 23).

A causa de los criterios extremadamente rígidos muchas “personalidades relacionadas con el mundo cinematográfico” se vieron obligadas a emigrar a “Latinoamérica, [...] México y Argentina [o también a] Francia” (García: 1989, 326). El descontento se hizo cada vez más perceptible e incluso uno de los más famosos directores de cine, Juan Antonio Bardem, describe el cine español como “políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente infirmo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico” (Marzabal: 1998, 160).

Aunque los representantes del franquismo tenían una opinión muy negativa del cine, decidieron utilizarlo como medio de propaganda aunque resulta obvio que concedieron prioridad a “la censura, la represión y el control del cine y de sus profesionales que en la promoción de una cinematografía propia” (Pablo: 2006, 29). Los temas característicos del cine franquista fueron “la evocación del heroísmo español”, el “sentimiento nacional”, la presentación de “los valores militares” y eclesiásticos (Seguin: 2003, 36-37).

Durante los años 50, los cineastas lucharon duramente para poder imponer

⁴² Richard S. Randell y Guy Phelps citados en Gubern: 1981, 12-13.

“cada vez más espacios de libertad” y lograron hacerlo “a través de los ensayos del neorrealismo”, con “la comedia costumbrista o con el drama social” y también “con el cine negro o de humor negro” (Seguin: 2003, 42). Hasta el año 1966 el cine mostraba “una España a la que se ha amputado la realidad” (Taibo: 2002, 209). Afortunadamente, durante la década de los sesenta ya se sentía un aire aperturista y los cinematógrafos trataron de nuevo temas de “la realidad social” (García: 1989, 329). Así se formaron “dos tipos de cine contrapuestos”: el “cine inmovilista” y el “cine para el cambio” (Taibo: 2002, 216). De este modo los dos bandos siguieron luchando y poniendo en marcha su propia “producción propagandística” (Pablo: 2006, 27).

3.7.3. La prensa

La censura periodística fue “la actividad censoria de mayor envergadura e intensidad” y tenía el objetivo de evitar la información objetiva de la población (Abellán: 1980, 45). Ya en la ley de prensa del año 1938 se vio claramente que los franquistas estaban perfectamente conscientes del poder de la prensa:

Uno de los viejos conceptos que el Nuevo Estado había de someter más urgentemente a revisión era el de la Prensa. Cuando en los campos de batalla se luchaba contra unos principios que habían llevado la Patria a un trance de agonía, no podía perdurar un sistema que siguiese tolerando la existencia de ese “cuatro poder”, del que se quería hacer una premisa indiscutible. Correspondiendo a la Prensa funciones tan esenciales como las de transmitir al Estado las voces de la Nación y comunicar a ésta las órdenes y directrices del Estado y de su gobierno; siendo la Prensa órgano decisivo en la formación de la cultura popular y sobre todo, en la creación de la conciencia colectiva, no podía admitirse que el periodismo continuara viviendo al margen del Estado. (Boletín Oficial del Estado, Número 550, 24 de abril de 1938)⁴³

Los ejecutivos quisieron utilizar la influencia de la prensa para su propia propaganda y para la difusión de una sola verdad basada en la ideología franquista. Según Sinova la prensa fue vista como el “primer soporte del Estado” y en consecuencia los periodistas funcionaron como “apóstoles del pensamiento y de la fe de la Nación recobrada a sus destinos” (Timoteo: 1989, 221).

43 <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1938/550/A06938-06940.pdf> (14.04.2011)

También existieron documentos o artículos basados en “datos no censurados y estrictamente secretos” que estaban listados en un “Boletín confidencial de Prensa” que estaba dirigido a la Dirección General de Prensa, pero por supuesto durante el régimen estos nunca se hicieron públicos (Abellán: 1980, 45).

Se crearon varias instancias que se ocuparon del cumplimiento de los criterios censorios. La *Sección de Información y Censura* y la *Dirección General de Prensa* se dedicaron a la transmisión de las consignas de prensa y además incluyeron “artículos anónimos o firmados por las más representativas plumas literarias o políticas del régimen” (Abellán: 1980, 45, 48).

Cusnick subraya que en general se pudo hacer una distinción entre la “prensa del movimiento, la edición católica y la prensa privada” (Rapp: 1999, 36). Este estricto control no se limitó solamente al ámbito de la prensa estatal, sino también se refirió al campo de trabajo de la prensa privada, ya que

esta última distinción era inoperante en la práctica [...]. En un sistema que confundía el Estado con el régimen político y que identificaba nacionalidad con adhesión – los adversarios no eran considerados 'españoles' -, toda la prensa existente era estatal en un sentido político, por cuanto debía apoyar la idea del Gobierno que se había apropiado del Estado. (Sinova: 1989, 262).

Con el transcurso del tiempo se hizo sentir que sobre todo la “propaganda del terror” llegó a “ser muy efectiva” (Pizarroso: 1989, 237).

En cuanto al ámbito jurídico se puede ver claramente que este fue regulado por las leyes dictadas en los años 1938 y 1966 (Cf. Pizarroso: 1989, 238). La Ley de Prensa del 22 abril de 1938 fue redactada por el director general de Prensa, José Antonio Giménez-Arnau, y permaneció válida durante 28 años (Cf. Rapp: 1999, 52). La censura tenía varios ámbitos de función, que fueron fijados en el primero y segundo artículo de la Ley de Prensa de 1938:

Artículo primero.- Incumbe al Estado la organización, vigilancia y control de la institución nacional de la Prensa periódica. En este sentido compete al Ministro encargado del Servicio Nacional de Prensa la facultad ordenadora de la misma. Artículo segundo.- en el ejercicio de la función expresada corresponde al Estado: Primero. La regulación del número y extensión de

las publicaciones periódicas. Segundo. La intervención en la designación del personal directivo. Tercero. La reglamentación de la profesión de periodista. Cuarto. La vigilancia de la actividad de la Prensa. Quinto. La censura mientras no se disponga su supresión. Sexto. Cuantas facultades se deduzcan del precepto contenido en el artículo primero de esta Ley. (Boletín Oficial del Estado, Número 550, 24 de abril de 1938)⁴⁴

Ya en el año 1945 se percibió una distensión de las normas censorias ya que la Falange sufrió erosión, mientras la Iglesia ganó influencia (Cf. Rapp: 1999, 53). El hecho de que Franco se resistiera “durante casi treinta años a cambiar” la situación, hizo que la prensa se convirtiera en “una institución nacional”, es decir, que fue vista como “un instrumento de acción del Estado [...] y de proclamación de su doctrina”, ya que la prensa privada no se diferenciaba de la prensa estatal (Sinova: 1989, 263). La censura periodística definitivamente

dio a los órganos estatales la cobertura legal que necesitaban para controlar los medios de comunicación e impedir que se desviasen de la línea ideológica por ellos definida. (Martín de la Guardia: 2008, 292)

En los años cincuenta ya hubo las primeras llamadas a favor de la libertad de prensa, pero la gente tuvo que esperar una década más hasta que en el año 1966 la ley Fraga llegó a ser válida (Cf. Rapp: 1999, 53; Sinova: 1989, 267). La nueva Ley de Prensa fue diseñada por el ministro de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne y mostró un definitivo cambio de dirección “hacia la libertad” (Cf. Sinova: 1989, 267):

La ley anuló el concepto del periodismo como institución nacional pero puso en manos de la Administración un poder extraordinario para regular la acción de la prensa. Derogó la censura, pero castigó cualquier extralimitación duramente y no se podía saber con exactitud qué era una extralimitación. (Sinova: 1989, 267)

El hecho de que la administración no pudiera exigir la censura previa u obligada, fue un paso muy importante y por lo menos “permitía un respiro”, ya que un “mecanismo político preventivo (censura)” fue sustituido “por otro político aplicado *a posteriori*” (Martín de la Guardia: 2008, 66, 225). Por supuesto no se cambió todo de la noche al día y todavía “los órganos administrativos podían ser consultados sobre la oportunidad de publicar ciertos

44 Cf. Ibídem (14.04.2011)

textos y su *respuesta aprobatoria* o el *silencio* eximían de responsabilidad” (Sinova: 1989, 269). El artículo 68 del capítulo X de la Ley Fraga nos muestra que todo lo que estaba en contra de la opinión oficial todavía estaba prohibido:

Cualquier otra infracción de las disposiciones legales o reglamentarias cuando haya intención manifiesta de deformar la opinión pública, se produzca con reiteración o cause una perturbación grave y actual.⁴⁵

Dependiendo de la gravedad de la vulneración y si las infracciones fueron cometidas por el autor, el director, los empresarios o las empresas, las sanciones podían variar un poco:

Cuando la responsabilidad afecte al autor o Director:

- Primero. En las infracciones leves: suspensión en el ejercicio de las actividades profesionales hasta quince días o multa de 1.000 a 25.000 pesetas.
- Segundo. En las graves: suspensión en el ejercicio de las actividades profesionales de quince días a un mes o multa de 25.000 a 50.000 pesetas.
- Tercero. En las muy graves: suspensión en el ejercicio de las actividades profesionales de un mes a seis meses o multa de 50.000 a 250.000 pesetas.

A los empresarios o Empresas:

- Primero. En las infracciones leves: multa de 1.000 a 25.000 pesetas.
- Segundo. En las graves: multa de 50.000 a 100.000 pesetas.
- Tercero. En las muy graves: suspensión de las publicaciones periódicas hasta dos meses en los diarios; hasta cuatro meses en los semanarios o publicaciones quincenales y hasta seis meses en las de menor frecuencia. Suspensión de las actividades de las Empresas editoriales definidas en el artículo 50 hasta tres meses o multa de 100.000 a 500.000 pesetas.⁴⁶

Con el transcurso del tiempo se hizo obvio que la consulta voluntaria no “tuvo el éxito que sus inventores presumían” aunque al principio la mayoría de los periodistas no se atrevía a rehusar su aplicación (Sinova: 1989, 269; Cf. Abellán: 1980, 118). Sustancialmente, se puede decir que se trataba de un progreso muy importante porque

45 http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/l14-1966.html#c2 (13.04.2011)

46 http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/l14-1966.html#a69 (13.04.2011)

la Ley Fraga fue un instrumento liberalizador de la política española y produjo una verdadera brecha en la estructuras esclerotizadas del franquismo y con ella la oposición adquirió una capacidad de expresarse en el interior del país. (Martín de la Guardia: 2008, 79)

La reivindicación de la permisión y creación de un “cuerpo legal” pluralista “interno del propio régimen” se hace cada vez más fuerte y dominante (Abellán: 1980, 116). Para resumir se puede decir claramente que la ley Fraga

permitió una vitalización del mundo cultural, una apertura informativa, un crecimiento del número de publicaciones y del interés de la opinión y las noticias; favoreció la crítica al sistema. (Sinova: 1989: 270)

En consecuencia, la censura tuvo que renunciar a sus rígidas normas y se aplicaron “criterios cada vez más amplios” (Abellán: 1980, 119). El fin del régimen franquista no significó automáticamente el fin de la censura (Cf. Bayo: 1998, 43). De hecho, el período de transición de la dictadura a la democracia fue muy largo de manera que algunos aspectos de la ley Fraga permanecieron válidos hasta la Constitución del año 1978 ya que ambas dejaron suficiente espacio para interpretaciones individuales (Cf. Bernhard: 2001, 69; Pizarroso: 1989, 238; Rapp: 1999, 92). Sin embargo, también siguen existiendo los que opinan que “la censura no muere nunca” (Miralles: 1978, 56).

3.7.4. El teatro

Como los otros medios de comunicación, el teatro también “quedó sometido al control de un sistema de censura de inspiración totalitaria que marcaría un antes y un después en su trayectoria” (Muñoz: 2006, XXV). Los censores franquistas entendieron el teatro como una “escuela” de la “moralidad” (Abellán: 1980, 35). La censura fue especialmente difícil en el ámbito teatral porque la “crudeza” es “el exponente más característico de la calidad teatral” y se utiliza mucho para poner énfasis a algo y en general le presta mucho más fuerza expresiva a lo dicho (Muñoz: 2006, XXXVIII).

Los artistas estaban obligados a “presentar previamente y con la suficiente antelación las hojas de censura de las obras” que daban informaciones sobre las compañías de teatro (Abellán: 1980, 31). El hecho de que el texto literario

pueda tener mucho más fuerza y tensión a través de la escenificación, hizo que se pudiera retirar la permisión de la representación hasta el ensayo general. Siempre existió el peligro de que algún censor prohibiera la presentación de la obra a través de la censura complementaria, incluso al día de la representación mismo.⁴⁷

También existieron varias medidas indirectas de censura, como por ejemplo la demora de la corrección y revisión de la obra y a veces esto se prolongó hasta el completo “silencio administrativo” (Bernhard: 2001, 70). Asimismo ocurrió que se revocaron permisiones de manera arbitraria pero voluntaria. Otra medida fue la permisión de una “sesión única” (Bernhard: 2001, 70). Los censores teatrales también solían dirigir la crítica teatral o incluso a veces ordenaron el cierre de la sala de teatro sin fundamento, solamente para obstaculizar la representación de una obra teatral.⁴⁸

3.7.5. Los espectáculos públicos

La censura de los actos públicos fue también muy rígida, sobre todo al principio. No se permitió la publicación de ningún acto o espectáculo público “sin previa autorización y visado de censura sobre el contenido” (Abellán: 1980, 42). Los productores de las conferencias programadas tenían que someter un guión antes de la publicación (Cf. Abellán: 1980, 42). Además, los artistas estaban obligados a mostrar “diseños o fotografías de los trajes que iban a usar” y todo tipo de “infracción” o “improvisación” fue castigado duramente (Abellán: 1980, 41). Y eso todavía no era suficiente porque

antes de autorizar definitivamente el espectáculo había que realizar un ensayo general en presencia del delgado y sólo después se concedía el visto bueno cuya validez se limitaba a una localidad determinada. (Abellán: 1980, 38)

Adicionalmente, se crearon “niveles y zonas de permisividad” dependientes de las circunstancias (Cf. Abellán: 1980, 37). Sin embargo, hay que subrayar que todos estos criterios y normas no valieron para los actos “de carácter religioso”

47 Cf. Bernhard: 2001, 67.

48 Cf. Ibídem, 70-71.

(Abellán: 1980, 43).

3.7.6. El cómic

El primer cómic que muestra una crítica del régimen franquista fue dibujado por Pablo Picasso en los principios de la Guerra Civil. Durante los años siguientes se publicaron historietas tanto del bando nacional como del bando republicano, pero la mayoría de las críticas contra el franquismo no fueron publicadas hasta los años setenta.

El tema de la guerra fue tematizado por ambos bandos, aunque la presentación de los hechos fue bastante diferente. Por un lado, el bando republicano mostraba la imagen de una “lucha sostenida por las fuerzas republicanas” acentuando “la revolución y la lucha antifascista” (Martín: 1978, 193). Su obra más importante fue una colección de historietas publicadas bajo el título 'El Pueblo en Armas' en el cómic Pocholo (Cf. Martín: 1978, 193):⁴⁹

Con 'El Pueblo en Armas' se logra uno de los mejores ejemplos de cómic propagandístico publicado por la prensa republicana durante la Guerra Civil, cuyos mecanismos se cifran en el final feliz, favorable a las armas del pueblo, que se da a todas las historietas, así como en la abundancia de calificativos heroicos que se prodigan a los soldados republicanos. (Martín: 1978, 193)

Por otro lado, se ve que “la exaltación del ejército nacional”, la “moraleja” final y la mitificación de “la gallardía, nobleza y hombría de bien de sus soldados” son características muy típicas del bando nacional (Martín: 1978, 210-211). Otros rasgos frecuentemente incluidos son el “homenaje al hombre providencial”, la “adhesión al jefe”, la “admiración al general nunca vencido”, la “gratitud al salvador de la Patria” (Martín: 1978, 219). En todo caso se trata de transmitir cierta imagen de la gente española para influir en los niños de manera positiva:

Se trata, por supuesto, de una visión triunfal y simplista de la historia, en la que, dividido el mundo en buenos y malos, corresponde siempre a los españoles el papel de héroes, de manera que antes los ojos del niño lector se despliega un abanico de hazañas extraordinarias. (Martín: 1978, 218)

Particularmente durante los primeros años los cómics solían estar “de valor

49 Cf. Nonnenmacher: 2006, 177-178

didáctico con tema político, religioso y doctrinal” (Martín: 1978, 219).

Ya en los años sesenta “el cómic se fue reorientando [...] hacia un [...] público” más adulto de manera que los temas empezaron a tener “connotaciones políticas” mucho más críticas y explícitas que antes (Nonnenmacher: 2006, 178). Se utilizaron ciertos “signos y lemas” que eran típicos del franquismo (Nonnenmacher: 2006, 191). Además, se incluyeron contenidos eróticos y en general se ve claramente que los dibujantes empezaron a tratar temas de la vida social realista.⁵⁰

El período entre 1977 y 1986 se puede describir como un tiempo de “un boom del cómic adulto” y parece notable que “las nuevas historietas” que surgieron durante este boom no trataron el tema del franquismo porque no se basaron en “una estética realista, sino en lo que podría llamarse una estética metaliteraria o meta-tebeística” (Nonnenmacher: 2006, 179). Los dibujantes parecían interesarse más “por la realidad de la nueva sociedad democrática en España que por el pasado”, un hecho que resultaba normal porque no solamente muchos dibujantes, sino también varios autores de libros u obras teatrales y también los cinematógrafos prefirieron olvidar el pasado y recordar los buenos momentos (Nonnenmacher: 2006, 180). Sin embargo, hubo muchos dibujantes que “evocaron la época o a personajes franquistas con el fin de ridiculizarlos” (Nonnenmacher: 2006, 181). Aquí destaca Carlos Giménez, un dibujante que “inmediatamente después de la muerte de Franco” empezó “una labor de crítica durísima del franquismo a través del cómic” (Nonnenmacher: 2006, 183).

3.8. La censura como maldición y bendición a la vez

Durante el régimen franquista hubo una “lucha continua entre la presión del Estado y la creatividad de los autores” (Neuschäfer: 1994, 10). Hasta qué punto los autores se sintieron restringidos en su trabajo, dependía en su mayor parte de la disposición personal de ellos mismos a aceptar acuerdos o no (Cf. Knetsch: 1999, 9). Muchos intelectuales se sintieron inhibidos por las condiciones represivas y limitativas del aparato censorio (Cf. Neuschäfer: 1994,

⁵⁰ Cf. Ibídem, 177-191.

73). No obstante, pronto se pudo notar que especialmente los autores y productores realmente dotados se sintieron aún más estimulados por la censura con respecto a su creatividad (Cf. Neuschäfer: 1994, 73).

3.8.1. La censura como corsé intelectual

Ana María Matute es un buen ejemplo de los autores que se sintieron demasiado intimidados y restringidos por las normas de la censura:

Llega un momento en que el mejor censor eres tú. Era una frustración continua. Todavía me caen gotas de sudor acordándome como tenía que buscar sinónimos – cómo lo digo de otra manera.⁵¹

La escritora describe con exactitud los sentimientos de muchos autores durante la censura franquista. A causa del “férreo control de las historias, de las imágenes” y “de la narración” no era fácil “aún [...] poder expresarse con la libertad que los temas requieren” (García: 1989, 331). Abellán (1980, 106) incluso se atreve a afirmar que “cuanto mayor sea la incidencia de la censura menor será el valor *artístico* de la producción literaria”. Para Andrés Gallego un intelectual que tiene que publicar bajo la censura es “un intelectual castrado” (Muñoz: 2006, XXV).⁵²

Los autores y productores no solamente se sintieron intimidados por el gran número de criterios, sino también por las posibles consecuencias y sanciones en caso de violación de las condiciones prescritas. La probabilidad de la condena a una pena de cárcel o incluso de muerte, hizo que muchos ya no se atrevieran a escribir algo. La escritora María Elena Walsh describe que todos tenían “el lápiz roto y una descomunal goma de borrar ya incrustada en el cerebro” (Bernhard: 2001, 76).⁵³

Pero también hubo autores que tenían una opinión muy rígida y directa con respecto a los autores y su trauma intelectual. Como ejemplo me gustaría mencionar al director y político Mario Antolín que dice claramente que muchos utilizaron la censura como una disculpa “para las cosas que no hemos querido

51 Citado en Knetsch: 1999, 9.

52 Citado en Muñoz: 2006, XXV.

53 Citado en Bernhard: 2001, 76.

hacer”⁵⁴.

Sin embargo, Buero Vallejo resume que las angustias y el trauma causados por el aparato censorio fueron seguramente graves, pero aunque empobrecieron “nuestra cultura” no pudieron “matarla”⁵⁵.

3.8.2. El aparato censorio como promotor de la creatividad

Francisco Umbral tiene otra opinión en cuanto a las normas censorias:

Todas las ideas que se me han ocurrido las he desarrollado de una forma o de otra; es decir, la censura puede haber incluido quizás en el lenguaje, en la forma de expresión, pero no en la idea en sí.(Umbral: 1995, 55 ff.)

Resulta obvio que su cita muestra que muchos autores no se sintieron realmente restringidos en su libertad de expresión porque dispusieron de tantos recursos para reformular y ocultar lo que quisieron decir. Neuschäfer (1994, 11) nota correctamente que “había personas jóvenes a las que ni la censura ni las amenazas podían ya reducir al silencio” y fueron ellas las que “hicieron rayar la literatura y el cine a una altura considerable”. Francisco Umbral es evidentemente uno de los autores que no se dejaron vencer por las prohibiciones de la censura y parece que “la creación artística había recibido un impulso positivo bajo el régimen” de Franco (Muñoz: 2006, XXX). La censura incluso provocó “fantasías liberadoras” y se produjeron “obras maestras capaces de sortearla o desactivarla sin que se note” (Neuschäfer: 1994, 73). Para lograr esto los autores tuvieron que utilizar y aplicar varias estrategias.

Frecuentemente lograron formular las cosas de manera tan indirecta, ambivalente y “con tal ingenio y maestría que llegaron a engañar” y “en ocasiones incluso a dejar en ridículo, al aparato de la censura” (Neuschäfer: 1994, 10). Mascaron los hechos de manera muy hábil utilizando figuras retóricas para que los censores no se dieran cuenta de lo que estaban leyendo (Cf. Mayr: 2005, 15). Por ejemplo utilizaron alusiones o alegorías para ocultar lo dicho. Según Freud también es muy importante “‘moderar’ el discurso” de

54 Citado en Muñoz: 2006, XXXI

55 Ibídem, XXXI.

manera que parezca “más inofensivo y comedido de lo que es en realidad”⁵⁶. Freud explica que es simplemente muy importante:

'desfigurar' es decir, camuflar, disfrazar, cifrar, poner en clave la comunicación de manera que el censor, desorientado, sea incapaz de percibir su sentido, y sólo pueda ser descubierto, leído y descifrado por aquéllos a los que va realmente destinada.⁵⁷

Otro truco especial fue el de “situar” los “dramas en países lejanos o imaginarios”, o en tiempos diferentes o se pudieron utilizar “nombres extranjeros” para los personajes porque la censura solía ser “más permisiva con las obras extranjeras” ya que “eran ajenas a la realidad española desde su creación” (Muñoz: 2006, XLIV).

“El chiste, la ironía” y “el humor negro” también se utilizaron mucho para ocultar los internos problemas del país que también eran asuntos muy importantes de las obras intelectuales (Neuschäfer: 1994, 77). Asimismo se usaron “la construcción 'pars pro toto' y la simbolización” (Neuschäfer: 1994, 57). Palabras como por ejemplo “noche” o “invierno” fueron utilizadas como referencia a la represión política (Cf. Knetsch: 1999, 46).

Para que todos estos trucos funcionaran, fue importante que el público estuviera “sensibilizado” y tendiera a “ver siempre más allá, creándole un subtexto al texto y un subespectáculo al espectáculo”⁵⁸ (Bernhard: 2001, 79). Además, se pudo variar con respecto a la constelación narrativa, porque narradores objetivos, neutrales, picarescos o ingenuos pudieron hacer todas las locuras sin ningún tipo de consecuencias (Cf. Knetsch: 1999, 47). Naturalmente, también se utilizaron citas de instancias famosas, como por ejemplo de la biblia (Cf. Knetsch: 1999, 47).

Asimismo, era evidente que Madrid y Barcelona “gozaban de mayor permisividad que el resto de las ciudades españolas” argumentando que “el público de las provincias [...] no estaba 'preparado' para comprender” todo lo que se inscribía en la obra (Muñoz: 2006, XLVI).

56 Citado en Neuschäfer: 1994, 56-57.

57 Ibídem, 56-57.

58 Ruiz Ramón (*Historia del Teatro Español*, 446) citado en Bernhard: 2001, 79.

Por supuesto también era esencial que el autor conociera la opinión del lector y para que sus alusiones funcionaran bien tuvo que estimar lo que la gente sabía de la situación actual política, social o económica. Los lectores debían saber los temas que eran tabúes porque el autor no los podía mencionar explícitamente. Sin embargo, hubo autores que a propósito hicieron las correcciones visibles. Unos dejaron las páginas censuradas en blanco y otros sustituyeron las frases tachadas con una línea discontinua o con letras iniciales. Muchos autores incluso lo vieron como un juego y se pusieron muy ambiciosos cuando se trataba de engañar a los censores (Cf. Knetsch: 1999, 9):⁵⁹

La censura [...] obliga al escritor a ser más sutil. Todo escritor tiene el deber de ser más listo que sus censores. Cuando entonces estaba prohibida la palabra 'muslo', alguien enumeró las cuarenta maneras de escribir muslo sin escribirlo. Así vemos cómo la censura enriquece el estilo y lo hace más arabesco. [...] Hasta los malos [escritores] parecían más buenos con Franco. [...] [Parece que] tenían como musa inversa a Franco.⁶⁰

En resumen, se ve claramente que Robles-Piquer tiene razón cuando dice que “el modo de decir las cosas es a veces tan importante como lo que uno no diga”⁶¹. Todas estas estrategias y los códigos secretos hicieron que la crítica subliminal se hiciera cada vez más fuerte porque ganó más y más fuerza de expresión de manera que las obras modificadas resultaron más peligrosas “de lo que hubiera sido el enfrentamiento abierto” (Cf. Mayr: 2002, 28; Neuschäfer: 1994, 12). Obviamente la censura provocó que los autores aplicaran más fantasía y refinamiento a sus obras y aprendieran a escribir entre líneas, algo que sin las normas restrictivas quizás nunca habrían hecho.

59 Cf. Knetsch: 1999, 33-48.

60 Francisco Umbral: 1995, 55 - citado en Bernhard: 2001, 80.

61 Citado en Knetsch: 1999, 56.

4. INVESTIGACIÓN DE LA COLMENA DE CAMILO JOSÉ CELA

4.1. Biografía del autor⁶²

4.1.1. Datos biográficos

El autor Camilo José Cela nació en el año 1916 en Iria Flavia, provincia de La Coruña, en una familia de la gran burguesía. En 1925 su familia se instala en Madrid y Cela sufre de tuberculosis pulmonar, un tiempo en el que ya empieza a leer libros de Ortega y Gasset y de otros lectores españoles. Diez años más tarde empieza



Ilust. 4: Camilo José Cela

con sus estudios de Medicina en la Universidad Complutense, pero decide abandonarlos porque le interesan más las clases de literatura de Pedro Salinas en la Facultad de Filosofía y Letras. Allí conoce a Alonso Zamora Vicente, Miguel Hernández y Max Aub y también se hace amigo de otros escritores e intelectuales famosos. El autor también forma parte del ejército nacional durante la guerra civil e incluso es herido. En 1944 se casa con María del Rosario Conde Picavea y dos años más tarde nace su hijo Camilo José. En 1956 trabaja como director y editor de la revista mensual *Papeles de Son Armadans* y un año más tarde es elegido como miembro de la Real Academia Española para ocupar el sillón Q.⁶³

En el año 1980 recibe la matrícula de honor doctor *honoris causa* por la Universidad Compostelana y la Gran Cruz de la Orden de Isabel La Católica. Dos años más tarde es nombrado Académico de Honor de la Real Academia Galega.⁶⁴

En 1987 recibe el Premio Príncipe de Asturias de las Letras y además lo

⁶² Cf. David Henn: 1974, 7-10

Cf. <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cela.htm> (05.03.2011)

Cf. <http://www.fundacioncela.com/asp/escritor/biografia2.asp> (20.03.2011)

⁶³ Cf. <http://www.fundacioncela.com/asp/escritor/biografia.asp> (19.03.2011)

⁶⁴ Cf. <http://www.fundacioncela.com/asp/escritor/biografia2.asp> (19.03.2011)

nombran Ciudadano de Honor de la ciudad de Tucson (Arizona). Dos años más tarde también recibe el Premio Nobel. En 1991 se casa con Marina Castaño. Cuatro años más tarde recibe el Premio Cervantes, una de las matrículas más importantes que se concede a las letras en español. El 16 de enero de 2002 Camilo José Cela fallece en Madrid “a causa de una insuficiencia cardiorespiratoria”^{65, 66}.

Aparte de *La Colmena* o *La familia de Pascual Duarte*, también escribió otras obras bien conocidas como por ejemplo *Mazurca para dos muertos* o *Cristo versus Arizona*. El autor también escribió ensayos, artículos, cuentos, libros de viajes, poemas, obras de teatro o fábulas. Aunque también escribió poemas, logró hacerse famoso sobre todo con sus novelas. A pesar de todos los premios que recibió, el autor subraya claramente que su “oficio no es” llevarse “premios, es escribir; los premios vienen por añadidura”⁶⁷.

Con el transcurso del tiempo Camilo José Cela se ha convertido en uno de los autores españoles más famosos y mejor conocidos después de la guerra civil y es incuestionable que es uno de los mejores autores de su tiempo. Su carácter presuntuoso y arrogante fue largamente discutido y él mismo se considera “el más importante novelista español desde el 98” y además admite que le sorprende “lo fácil” que le “resultó” (Henn: 1974, 7). Además va un paso adelante pidiendo perdón “por no haberlo podido evitar” (Henn: 1974, 7).

4.1.2. Cela y la censura franquista

*Con frecuencia pude hacer más veces lo que quise
que lo que me dejaban hacer; todo es cuestión
de aferrarse a una idea o a un sentimiento y no
cejar ni un solo instante en el firme propósito
de no abrir la mano jamás.*⁶⁸

(Camilo José Cela)

El mismo Camilo José Cela fue censor de revistas entre los años 1942-1943 y por eso tenía muy buenas relaciones con los personajes más importantes del

65 Cf. <http://www.fundacioncela.com/asp/escritor/biografia3.asp> (19.03.2011)

66 Cf. Ibídem (19.03.2011)

67 Cf. Ibídem (19.03.2011)

68 Cf. <http://www.fundacioncela.com/asp/escritor/escritor.asp> (11.05.2011)

aparato cultural y censorio. Esta conexión favorable sería probablemente la razón por la que sus obras críticas y problemáticas se trataron con más generosidad y tolerancia por parte de los censores que obras parecidas de otros autores. En consecuencia se puede ver claramente que Camilo José Cela es uno de los autores que, por lo menos al principio, gozaron de la confianza del régimen porque su punto de vista y su propia participación política eran no solamente conocidas, sino también muy estimadas por el gobierno. Sin embargo, desde siempre su carrera literaria ha sido mirada de manera muy polémica sobre todo con respecto a la calidad y el contenido de sus obras. Ya en el año 1942 alcanza fama con la publicación de su obra *La familia de Pascual Duarte*, una obra de gran éxito que fue largamente criticada y cuya publicación se funda exclusivamente en la fama y la influencia política y censoria del autor. La segunda edición de la obra aparece en 1943, pero está prohibida a causa de reparos inmensos por parte de la Iglesia que lo considera demasiado inmoral y realista. Sin embargo, le permiten publicarla de nuevo tres años más tarde. En el año 1975 el director Ricardo Franco publica una película llamada *Pascual Duarte* basada en la novela de Cela.⁶⁹

Su arte de decir las cosas sin que los censores se enteraran de lo verdaderamente dicho hizo que lograra triunfar sobre la censura. Además se sabe que fue un gran admirador de Bertolt Brecht:

Cinco eran, según es bien sabido, las virtudes que Bertolt Brecht quería ver esgrimir a los escritores en su lucha contra la institución represiva: valor para escribir la verdad, sagacidad para conocerla, arte para expresarla, juicio para darle eficacia y astucia para propagarla. (Wasserman: 1990, 143)

Aunque resulta obvio que un escritor tan “cuidadoso e inteligente” siempre será “más inteligente y más capacitado que cualquier censor” con respecto a sus recursos para evitar la censura, sin embargo también hay “ocasiones” en las que “no utiliza tales recursos y se expresa abiertamente contra los censores” (Wasserman: 1990, 144). En general, se nota un desarrollo muy obvio en las obras del autor:

69 Cf. <http://www.fundacioncela.com/asp/escritor/biografia.asp> (20.03.2011)
<http://www.fundacioncela.com/asp/escritor/biografia2.asp> (20.03.2011)

Cronológicamente, Cela parece presentar una progresión desde el eufemismo y el circunloquio en sus primeras obras, hasta el más descarado disfemismo en las últimas [...] esa progresión no pertenece a Cela (que adoptó siempre una postura contraria a eufemismos y tapadijos) sino a los editores, y a veces a la censura, que, después, fue abriendo la mano y permitiendo al autor expresiones más libres y desembarazadas. (Wasserman: 1990, 146)

4.2. La Colmena

4.2.1. Generalidades

La Colmena, que fue publicada en el año 1951, es una de las muchas obras maestras del autor Camilo José Cela. Se trata de una obra neorealista que nos presenta una imagen auténtica e informativa de la sociedad madrileña de posguerra que está basada en “impresiones directas” que no son embellecidas de ninguna manera (Ilie: 1971, 147). El tiempo narrativo se reduce a tres días de invierno de 1942 y gran parte de la acción narrada tiene lugar en el café de doña Rosa, pero también hay encuentros en las calles, en otros bares, en casas de citas, en apartamentos diferentes e incluso en la cárcel. No hay ni trama, ni desenlace, ni hay verdaderos protagonistas porque la historia está compuesta por más de 200 personajes que llevan una vida insignificante compartiendo los mismos problemas pero sin interesarse realmente el uno por el otro. Se trata de una historia que carece de un asunto dado y que trata de una descripción del ambiente cotidiano y de la cruel realidad.

4.2.2. La Colmena y la censura franquista – Castigo por una visión demasiado (neo)realista

Aunque tiene que superar varias dificultades, el escritor Cela logra publicar una versión censurada de la *La Colmena* en Buenos Aires en el año 1951, cuya publicación es definitivamente prohibida en España hasta el año 1963, en el que el Ministro del Interior Manuel Fraga personalmente permite la publicación de la primera edición. En realidad, se pudo ver claramente que la permisión de la publicación en los años 60 se debe mucho por un lado a la gran fama internacional y por otro a los cambios en el clima intelectual y político. Se

publicaron otras obras literarias neorealistas que tratan de temas similares y Franco mismo quiso que su país pareciera democrático exteriormente. Sin embargo, como consecuencia de la resistencia a la prohibición, el escritor fue expulsado de la Asociación de Prensa de Madrid, de modo que no pudo hacer publicaciones en los periódicos españoles. Pero treinta años más tarde Cela incluso participó en la adaptación cinematográfica de *La Colmena*, una película dirigida por Mario Camus y basada en el guión de José Luis Dibildos, de manera que mostró una clara postura a favor de su obra crítica y polémica.⁷⁰

En *La Colmena* el autor Cela parece como un fotógrafo que logra pintar una imagen muy auténtica de la España de posguerra a través de su presentación narrativa, y precisamente esta representación (considerada demasiado) realista choca gravemente con la imagen oficial hipócrita del gobierno. Tanto los temas tratados como el lenguaje utilizado, no corresponden de ninguna manera con los criterios del aparato censorio porque desde el principio queda obvio que el autor de la obra no se esfuerza mucho para comunicar la historia de manera indirecta u ocultada. Parece mucho más que trata de chocar al lector con sus formulaciones directas y las descripciones crudas. Incluye temas cotidianos que están mal mirados por el aparato censorio, como por ejemplo entre otros: la prostitución, la pobreza, la ignorancia, la monotonía, la homosexualidad. En general, pronto se hace evidente que la actitud de los protagonistas en combinación con el tono pesimista de la obra no corresponden con la visión idealizada e hipócrita del gobierno español. Carol Wasserman menciona ciertos trucos estilísticos y temáticos de Cela que quizás explican bien por qué el autor decidió incluir tantos temas polémicos y problemáticos. Ella informa que “si hay demasiado énfasis en el sexo, el censor pasará por alto otras ideas no menos ‘dañinas’ al bien público pero sí mucho menos visibles a sus ‘protectores’” (Wasserman, 1990: 148).

Para resumir, se puede decir claramente que *La Colmena* chocó con los criterios censorios tanto por su forma y el tono, como por el lenguaje y el contenido de la obra, de manera que durante muchos años el único tipo de

70 Cf. <http://www.fundacioncela.com/asp/escritor/biografia.asp> (20.03.2011)
<http://www.fundacioncela.com/asp/escritor/biografia2.asp> (20.03.2011)

censura que entró en cuestión fue la prohibición completa en España. Sin embargo parece que el autor insiste en que

se empiece a familiarizar al público con lo que verdaderamente es la vida y son, precisamente, estas cosas las que componen la vida diaria de todos. Si se mira todo esto francamente, quizá el resto de la vida, las instituciones, la política, lo social, la religión, todo, se pueda mirar con claridad en vez de ser rechazado por el público o “escondido” en un estilo velado. Las palabras – todas las palabras- valdrán por sí mismas y las instituciones habrán progresado hasta el punto de no necesitar de tanta crítica. (Wasserman: 1990, 148)

Sin embargo, ya el título preliminar del Fuero de los Españoles de 1945 muestra claramente que todos los españoles, es decir, también todos los escritores, deben portarse de acuerdo con las leyes oficiales franquistas:

El Estado español proclama como principio recto de sus actos el respeto a la dignidad, la integridad y la libertad de la persona humana, reconociendo al hombre, en cuanto portador de valores eternos y miembros de una comunidad nacional, titular de deberes y derechos cuyo ejercicio garantiza en orden al bien común. (Fuero de los Españoles de 17 de Julio de 1945, Artículo 1 del Título Preliminar)⁷¹

En caso contrario, tienen que contar con consecuencias bastante graves que están fijadas en el artículo 36:

Toda violación que se cometiere contra cualquiera de los derechos proclamados en este Fuero será sancionada por las Leyes, las cuales determinarán las acciones que para su defensa y garantía podrán ser utilizadas ante las jurisdicciones en cada caso competentes. (Fuero de los Españoles de 17 de Julio de 1945, Artículo 36 del Título II)⁷²

Además según el artículo 1 de la Ley de Principios del Movimiento Nacional del 17 de mayo de 1958 “España es una unidad de destino en lo universal” y en consecuencia “el servicio a la unidad, grandeza y libertad de la Patria es deber sagrado y tarea colectiva de todos los españoles”⁷³. Según las directivas censorias debe vigilarse y prohibirse todo lo que resulta un “molesto a las instituciones militares, civiles, eclesiásticas o políticas”⁷⁴.

71 Cf. <http://galeon.com/franquismo/web/fueroespanoles.pdf> (14.04.2011)

72 Cf. Ibídem
(14.04.2011)

73 Cf. <http://galeon.com/franquismo/web/movimiento.pdf> (14.04.2011)

74 Cf. http://www.represa.es/represa_5_junio_2008_articulo1.html (14.04.2011)

Como ya he mencionado en la parte teórica, la religión desempeñaba un rol muy importante en el régimen franquista y su importancia para la ideología también se muestra a través de la ley. Según el artículo 2 de la Ley de Principios del Movimiento Nacional que fue promulgada el 17 de mayo de 1958:

La Nación española considera como timbre de honor el acatamiento a la Ley de Dios, según la doctrina de la Santa Iglesia Católica, Apostólica y Romana, única verdadera y fe inseparable de la conciencia nacional, que inspirará su legislación.⁷⁵

Esta ley también se refleja en las directivas censorias porque se dice que debe vigilarse todo lo que ofende “al dogma y a la moral católicas, sin perjuicio de la debida tolerancia de las religiones protestante y musulmana.”⁷⁶ Como ahora no sólo ya sabemos que la ideología franquista se orientaba por la Ley de Dios, sino también que no estaba permitido escribir algo en contra de las ideas franquistas, parece lógico que estaba prohibida la presentación, y aún más la justificación, de asuntos que estaban prohibidos en los diez mandamientos.

4.2.2.1. Primera infracción: La visión (neo)realista - El cómo

Como ya he mencionado en la parte teórica, no era solamente importante lo que se decía, sino también cómo los temas eran tratados. El autor utiliza una visión neorealista para protestar contra el franquismo y contra la situación en aquellos tiempos. Cela expresa su frustración con respecto al ambiente social que les rodea a través de una presentación realista que no se deja limitar por las leyes censorias. No solamente Cela, sino muchos autores más respondieron a la felicidad por decreto que se había ordenado por parte del Estado y lograron mostrar a través de sus libros que toda esa hipocresía fue nada más que una gran mentira, ya que la gente estaba sufriendo mucho después de la guerra.

4.2.2.1.1. Una presentación 'demasiado' verídica

La Colmena nos muestra que la guerra civil no solamente tenía consecuencias económicas, sino que también influyó en el comportamiento de la gente que se

⁷⁵ Cf. <http://galeon.com/franquismo/web/movimiento.pdf> (13.04.2011)

⁷⁶ Cf. http://www.represa.es/represa_5_junio_2008_articulo1.html (13.04.2011)

quedó marcada por lo visto y lo vivido. Algunos simplemente tratan de olvidarlo todo, mientras otros tratan de distraerse pasando todo el día en los cafés y los bares de Madrid. Como veremos más tarde, sobre todo los ricos, encuentran también otro tipo de pasatiempo que no concuerda bien con los criterios censorios.

Ya al principio de la obra el autor constata que la acción tiene lugar en un “mundo en el que todo se ha ido fallando poco a poco, sin que nadie se lo explicase, a lo mejor por una minucia insignificante” y la gente trata de conformarse con la situación difícil aunque algunos, como por ejemplo la señorita Elvira llevan “una vida perra, una vida que, bien mirado, ni merecería la pena vivirla” (*Colmena*, 47, 51-52). Después de una guerra lo más importante es que “no perdamos la perspectiva” y doña Rosa ya está “harta de decirlo”, pero sin embargo “lo único importante” es no darse por vencido (*Colmena*, 45). No obstante, el autor subraya que la gente ya no tiene suficiente motivación y fuerza para seguir luchando porque “los clientes en los cafés son gentes que creen que las cosas pasan porque sí, que no merece la pena poner remedio a nada” (*Colmena*, 48). Cela nos describe la desmotivación y el radical pesimismo de una sociedad de posguerra que perdió todo por lo que había luchado en su vida, de manera que ya no les interesa luchar por sus deseos, una imagen que seguramente no armoniza bien con la imagen de una sociedad feliz que fue siempre propagada por los seguidores del franquismo.

Desde el principio de la obra el lector tiene la impresión de que los protagonistas están hartos de sus vidas, unas vidas llenas de problemas, unas vidas monótonas y aburridas, porque ya en la primera página doña Rosa, la dueña de un café madrileño muy concurrido, dice que “nos ha merengao”, una frase que se repite cinco veces en las siguientes veinte páginas (*Colmena*, 45, 57, 59, 66, 68). También se muestra la indiferencia y la ignorancia de la mayoría de la gente porque “ven pasar a la dueña, casi sin mirarla ya”, ni “uno solo mira a doña Rosa”, ninguno “piensa, tampoco, en doña Rosa”, probablemente por un lado porque están demasiado ocupados con “las pobres, amables, entrañables cosas que les llenan o les vacían la vida entera”, y por

otro porque ya están tan acostumbrados los unos a los otros que ni siquiera notan la presencia del otro (*Colmena*, 47, 67, 48). El autor enfatiza el comportamiento egoísta de la gente, una representación completamente contraria a la imagen idealizada de una sociedad española en la que el Estado tiene el rol de padre que se preocupa por la vida de los individuos. Cela claramente rompe con esta imagen cuando escribe que:

Las gentes se cruzan, presurosas. Nadie piensa en el de al lado, en ese hombre que a lo mejor va mirando para el suelo; con el estómago deshecho o una quiste en un pulmón o la cabeza destornillada. (*Colmena*, 303)

Paul Ilie (1971, 140) nota correctamente que “aunque unidos por la común miseria, los miembros del grupo se hallan separados entre sí por la falta de interés”.

Pero también hay días en los que se comportan de manera completamente contraria, porque a doña Isabel Montes “la gente la sigue con una mirada donde puede haber de todo menos indiferencia; donde puede haber admiración, o envidia, o simpatía, o desconfianza, o cariño” (*Colmena*, 91). Esto muestra que, aunque la gente es muchas veces ignorante, se despiertan cuando ven a personas cuyas vidas les gustaría vivir. La presentación de la envidia, aunque no se trate de un aspecto de gran importancia, es sin embargo también un poco problemática porque esta claramente en contra de la Ley de Dios, ya que según el último mandamiento está prohibido codiciar los bienes ajenos. El hecho de que el autor nos presente que la mayoría de la gente es celosa de los que tienen una vida mejor, nos muestra que la mayoría de los personajes en el libro son pecadores hasta cierto punto, una visión que choca con la ideología que nos presenta una España que concede la mayor prioridad a la religión católica. Como ya he dicho no se trata de un punto muy importante, pero sin embargo es un detalle que el autor decidió incluir y que puede ser interpretado de varias maneras.

Aparte del pesimismo y de la ignorancia, la monotonía también desempeña un rol muy importante en *La Colmena*. Parece obvio que las mismas personas vienen a la misma hora al mismo café y están siempre preocupados por las

mismas cosas, de manera que “allí se estaba las horas muertas” (*Colmena*, 50):

Todos son habituales, bien es cierto, todos se sientan en los mismos divanes, todos beben en los mismos vasos, toman el mismo bicarbonato, pagan en iguales pesetas, aguantan idénticas impertinencias a la dueña” (*Colmena*, 153)

El autor subraya esta monotonía y la larga duración con la frase siguiente: “Tas, tas; tas, tas; y así toda la vida, día y noche, invierno y verano: el corazón” (*Colmena*, 50). Lo mismo ocurre sesenta páginas más tarde, cuando el autor incluye otra frase redonda, solamente para enfatizar la monotonía:

Detrás de los días vienen las noches, detrás de las noches vienen los días. El año tiene cuatro estaciones: primavera, verano, otoño, invierno. Hay verdades que se sienten dentro del cuerpo, como el hambre o las ganas de orinar. (*Colmena*, 111)

Por un lado, tenemos los pobres que continuamente tienen problemas financieros y existenciales, y por otro lado los ricos que se preocupan por cosas más superficiales como por ejemplo su apariencia o sus relaciones amorosas. El hecho de que el autor escriba que siempre la misma gente tiene problemas económicos nos muestra que no puede ser correcto que la ley ampare “por igual el derecho de todos los españoles, sin preferencia de clases ni acepción de personas” y además no puede ser que todos los españoles realmente tengan derecho a “una equitativa distribución de la renta nacional y de las cargas fiscales” aunque sea fijado por la ley⁷⁷. En relación a esto las directivas censorias aconsejan que se debe vigilar y prohibir todo lo que “contradiga el régimen económico de interés común”⁷⁸.

La monotonía y el aburrimiento también influyen en los niños que están jugando en el café “sin ningún entusiasmo” (*Colmena*, 62). Parecen ser completamente “impasibles, desganados, andando para arriba y para abajo con una seriedad tremenda” (*Colmena*, 62). Así, el autor transmite que la situación es ya tan desagradable y grave que también pesa a los niños hasta el punto

77 Cf. <http://galeon.com/franquismo/web/fueroespanoles.pdf> (14.04.2011)

<http://galeon.com/franquismo/web/movimiento.pdf> (14.04.2011)

78 Cf. http://www.represa.es/represa_5_junio_2008_articulo1.html (14.04.2011)

que ya no pueden jugar de manera satisfecha, pero sin embargo “siguen jugando al tren sin fe, sin esperanza, incluso sin caridad, como cumpliendo un penoso deber” (*Colmena*, 62). Ilie (1971, 150) comenta que “en el mundo infantil, la apatía es tan fuerte, el éxito tan evasivo, y la esperanza tan frágil como en el de los adultos” de modo que pierden su despreocupación y su alegría de vivir, un hecho que como los demás no armoniza bien con la imagen franquista de una gran familia feliz y contenta. Simplemente “no hay a la vista ni un solo aspecto redentor de la existencia”, una presentación demasiado negativa y realista que no tiene nada que ver con la felicidad por decreto propagada por los representantes del franquismo (Ilie: 1971, 151).

Por supuesto, como ya hemos visto brevemente, lo mismo pasa a los adultos, como por ejemplo a don Jaime Arce que está “aburrido de estar sin hacer nada, mirando para el techo y pensando en vaciedades”, o a Don Roberto que incluso “compró un calendario y se sentó a ver pasar el tiempo”, o a Seoane que “mira vagamente para los clientes del café, y no piensa en nada” porque “es un hombre que prefiere no pensar; lo que quiere es que el día pase corriendo, lo más de prisa posible, y a otra cosa” (*Colmena*, 72, 102, 97). El autor no explica a qué la “otra cosa” se podría referir, pero hay varios temas posibles que también ocupan a los otros caracteres, como por ejemplo: la situación económica, los recuerdos al pasado o los deseos viciosos. Todos estos temas serían muy problemáticos, puesto que ya hemos visto que la mención de asuntos que topaban con la ideología estaba claramente prohibida. De todas formas parece increíble que durante todo el día la gente no piense en nada. Aunque parezcan ser ignorantes porque no notan ciertas cosas, el autor subraya que en realidad piensan mucho y solamente de vez en cuando hay momentos especiales en los que algunos “sonríen en paz, con beatitud, en esos instantes en que, casi sin darse cuenta, llegan a no pensar en nada” (*Colmena*, 53). Incluso la misma doña Rosa, que es una verdadera chismosa que dice mucho lo que piensa, se vuelve “pensativa” de vez en cuando de manera que parece que ella también, aunque sea rica, sueña con una vida mejor hasta que “vuelve a la realidad” (*Colmena*, 46).

Resulta más probable que la gente piense en cosas que no se atreve a decir, como por ejemplo Elvira, una mujer que exteriormente enfatiza la importancia de tener su orgullo, pero por dentro sabe que “dentro de unos años, su sueño dorado es una cama en el hospital, al lado del radiador de la calefacción”, una idea que nunca contaría a alguien (*Colmena*, 121). Parece interesante que la misma Laurita primero diga que es mejor no poder leer los pensamientos de los demás y es mejor que “nos entendamos los unos con los otros sólo con lo que queramos decir” (*Colmena*, 288). Aquí me parece muy importante que inmediatamente después diga que esto es nada más que una “mentira”, de manera que es evidente que la gente no se atreve a decir lo que realmente piensa aunque sería probablemente muy interesante (*Colmena*, 288).

El pesimismo y una vida llena de problemas influyen en el comportamiento de la gente de modo que se comportan de manera muy deshonesta para alcanzar ciertas cosas y el autor advierte que esto puede ser bastante peligroso:

La gente es cobista por estupidez y, a veces, sonrían aunque en el fondo de su alma sientan una repugnancia inmensa, una repugnancia que casi no pueden contener. Por cobarde se puede llegar hasta al asesinato; seguramente que ha habido más de un crimen que se haya hecho por quedar bien, por dar cobarde a alguien. (*Colmena*, 53)

Doña Rosa también es una persona muy alevosa, porque sonríe “a los clientes, a los que odia en el fondo”, pero como sabe que son ellos que la rentan dinero pretende ser un poco cortés (*Colmena*, 45). El autor nos muestra que la gente hace ciertas cosas solamente para sacar un provecho de modo que la mayoría se comporta de manera muy falsa solamente para salir adelante en su vida. Este retrato de la sociedad española no armoniza bien con la imagen que fue difundida por el régimen franquista, quizás también porque hay ciertas paralelas con respecto al comportamiento entre Franco y sus acreedores, y Don Leonardo Meléndez, un protagonista del libro, y sus acreedores:

A los acreedores los trata a patadas y los acreedores le sonrían y le miran con aprecio, por los menos por fuera. No faltó quien pensara en meterlo en el juzgado y empapelarlo, pero el caso es que hasta ahora nadie había roto el fuego. (*Colmena*, 47)

Es probable que el autor utilice esta metáfora bastante obvia para comunicar

de manera semi-ocultada de que se trata en realidad de la relación entre el Caudillo y la población española de posguerra, dado que según las directivas censorias debía vigilarse lo “que vaya contra el Régimen actual, inclusive en el sentido de la interinidad de los poderes del Caudillo”⁷⁹. Parece obvio que mucha gente no se atreve a oponerse a la opinión y a los ideales oficiales porque piensan que ellos solos no pueden cambiar mucho, un hecho que en la vida real española de estos tiempos hizo que el régimen franquista permaneciera durante tantos años.

Resulta que las personas son prisioneros de su propio pasado que les impide vivir y gozar del presente. El autor describe la tristeza y la desesperación de los intelectuales como Martín Marco “que, como él, marchan sin un rumbo fijo con las manos en los vacíos bolsillos [...], con la cabeza vacía, con los ojos vacíos, y en el corazón [...] un vacío profundo e implacable” (*Colmena*, 228). El hecho de que no hagan y no vean casi nada está transmitido por el autor cuando dice que la biografía de don Roberto “es una biografía de cinco líneas”, de manera que está claro que la gente siempre hace las mismas cosas monótonas sin algunas aventuras extraordinarias (*Colmena*, 101). Por supuesto, está claro que la única cosa aventurera en sus vidas fue la guerra, pero como se trata de una experiencia muy negativa, la mayoría de la gente trata de olvidarla. El autor hace alusión a un pasado muy negativo porque menciona gente como por ejemplo don Trinidad, que “se conformaba con que lo dejaran vivir tranquilo, sin recordarle tiempos pasados” probablemente llenos de guerra y miseria (*Colmena*, 58). Parece que la gente trata de reprimir los recuerdos del pasado y no quieren “pensar en su desdicha; en realidad” no suelen “pensar nunca en nada” (*Colmena*, 49). Aquí es interesante que el autor no realmente mencione las cosas que ocurrieron en el pasado. Pero precisamente a través de esta omisión logra estimular la fantasía del lector que es consciente de los acontecimientos terribles de estos tiempos. En otras palabras, el autor suprime cierta información, y a través de este método logra comunicar todavía más sin decirlo explícitamente.

⁷⁹ Cf. *Ibidem* (14.04.2011)

El resultante pesimismo hace que la mayoría tienda a “ver mal las cosas” y algunos también notan esta “vocecita tímida y saltarina” “desde dentro del pecho” que se lo dice (*Colmena*, 104). Doña Rosa es también uno de los personajes que siempre tienden a verlo “todo negro” aunque ella misma no tendría que sufrir de angustias existenciales (*Colmena*, 304). Sin embargo, por otro lado hay los que, como doña Visitación, ignoran “casi todo lo que pasa en el mundo” o doña Maribel que “casi nunca se daba cuenta de nada”, un comportamiento que les ayuda a vivir una vida de menos preocupaciones y de más alegría, aunque no tenga que ver nada con la realidad (*Colmena*, 252, 266). El autor probablemente quiere decir que la ignorancia de las cosas negativas no necesariamente tiene que resultar en la desesperación o insatisfacción, porque la realidad española nos mostró claramente que de verdad hay gente que puede ignorar todo lo pasado y crearse su propia imagen idealizada e hipócrita.

4.2.2.1.2. El miedo como único protagonista de la obra

El miedo ocupa un lugar muy importante en la obra de Cela, porque aparentemente los personajes no se atreven a hacer nada. Don Trinidad por ejemplo “no piensa ni se mueve” (*Colmena*, 82). Cela le describe como “un hombre pacífico, un hombre de orden, un hombre que quiere vivir en paz” (*Colmena*, 82). El autor quiere mostrar que la mayoría de la gente parece estar traumatizada e intimidada por los sucesos del pasado porque durante una guerra también la gente decente y “de orden” está castigada, un hecho que les llena de miedo y de inseguridad porque ya no se sabe lo que está prohibido o permitido. Notamos el miedo de Martín Marco cuando le detienen para ver sus papeles o cuando don Roque “recibe una anónima amenaza de denuncia” (Ilie: 1971, 140). Asimismo Filo, la hermana de Martín Marco, admite que a veces también tiene miedo hasta que se imagina que se va a “quedar muerta de repente” (*Colmena*, 119). Aunque la mayoría de las personas, sean ricas o pobres, parece tener miedo de algo y “el mirar lleno de amargura como un mar encalmado”, hay sin embargo momentos en los que se sienten felices “en el fondo” (*Colmena*, 48, 83):

de cuando en cuando lo[s] cruce, como un relámpago, un aliento más tibio que no se sabe de dónde viene, un aliento lleno de esperanza que abre, por unos segundos, un agujerito en cada espíritu. (*Colmena*, 48-49)

Doña Isabel también percibe este breve momento en su charla con don Jaime:

Un vaho de dicha recorrió, un poco confusamente, su cabeza, y doña Isabel sonrió, de una manera muy discreta, durante medio segundo. Después se acordó del pobre Paquito, de la cara de bobo que se le puso con la meningitis, y se entristeció de repente, incluso con violencia. (*Colmena*, 73).

Otra vez es muy interesante destacar que el autor nunca explica de qué la gente tiene tanto miedo y de nuevo justamente eso hace que el lector empiece a sumar dos y dos porque ya conocen el contexto y el tiempo en el que el argumento del libro tiene lugar. Según las directivas, los censores franquistas tenían un comportamiento muy meticuloso con todos los asuntos que pudieran “resultar molesto a las instituciones militares, civiles, eclesiásticas o políticas”⁸⁰.

Aunque el autor se esfuerza por mostrarnos el miedo como protagonista principal de su obra, también vemos que los pequeños momentos de esperanza y felicidad hacen que la gente tenga suficiente fuerza para seguir luchando contra sus problemas cotidianos. La fe en que “se arreglarán las cosas, tarde o temprano” es un punto muy importante para que uno no se den por vencido (*Colmena*, 119). Sin embargo, el autor muestra la fuerza del miedo de manera muy convincente, un hecho que no armoniza bien con la imagen de una población feliz de posguerra que estaba difundida y preferida por el régimen franquista.

4.2.2.1.3. Una dudosa presentación del culpable

El destino y la suerte desempeñan un rol muy importante en la España de posguerra, porque mucha gente no se atreve a nombrar un culpable, de manera que muchos acontecimientos se justifican con la falta de suerte. Como ya hemos visto, estaba prohibida la presentación negativa de las “instituciones militares, civiles, eclesiásticas o políticas” y por eso el autor casi nunca nombra un culpable que sea responsable de la situación frustrante de los personajes⁸¹.

80 Cf. *Ibíd*em (14.04.2011)

81 Cf. *Ibíd*em (14.04.2011)

Don Jaime Arce, por ejemplo, “anda buscando un destino, pero no lo encuentra” porque es un hombre de muy mala suerte de modo que perdió todo su dinero porque lo engañaron en un negocio (*Colmena*, 49). Sin embargo, también hay “otros tan vagos o más que él” que “con un par de golpes afortunados, se hicieron con unos miles de duros” (*Colmena*, 49). El autor nos muestra claramente que la imagen de un población feliz, que siempre es tratada de manera justa, como los del régimen la suelen pintar, simplemente no existe porque hay muchos individuos que casi no tienen suficiente fuerza para seguir luchando, por haber sufrido tantos contratiempos.

Por otro lado, también hay gente como por ejemplo los hermanos Álvarez Quintero que “sí que han tenido suerte”, de manera que se ve evidentemente que la vida no es siempre justa; estrictamente hablando, raras veces parece ser justa con la gente pobre. Sin embargo hay también excepciones como por ejemplo el momento feliz en el que Seoane encuentra unos cinco duros (de Mario Martín) en el suelo, así que puede comprar las gafas para su mujer.

Con respecto a las mujeres, se habla de una “mujer de suerte” si ha logrado casarse con “un hombre de provecho”, es decir un hombre acomodado que le pueda financiar la vida (*Colmena*, 174). Por supuesto, resulta obvio que no todas las mujeres pueden tener 'esta suerte', de manera que tienen que buscar otras posibilidades para reunir dinero:

El dinero no es fácil de encontrar, Victorita lo sabe muy bien. Hace falta suerte. Todo lo demás lo puede poner uno, pero la suerte no; la suerte viene si le da la gana, y lo cierto es que no le da la gana casi nunca. (*Colmena*, 223)

Para Ventura la suerte “no existe” y además dice que “la suerte es como las mujeres, que se entregan a quienes la persiguen y no a quien las ve pasar por la calle sin decirles ni una palabra” (*Colmena*, 276). Parece obvio que el mensaje del autor podría ser que cada uno forja su suerte hasta cierto punto, pero sin embargo también hay ciertos límites, sean económicos, morales o también políticos, de manera que por un lado es verdad que “no es más que cuestión de suerte”, pero por otro lado hay que arriesgar e intentar cosas difíciles para alcanzar lo que uno quiere aunque se corre el riesgo de perder lo

poco que se tiene, que en el caso de Victorita sería la buena relación con su novio (*Colmena*, 276). Aunque el autor otra vez no lo dice explícitamente, queda claro que el Estado como padre de la nación no ayuda a los individuales, sino parece que tienen que arreglárselo ellos solos, porque no reciben suficiente ayuda financiera de las instituciones estatales responsables. De nuevo el autor renuncia a una mención directa de los responsables que causan la miseria de Victorita y de los demás, dado que estaría en contra de la directiva censoria ya mencionada (Cf. p.60).

4.2.2.1.4. Uso de un lenguaje inoportuno

Desde el principio se hace patente que *La Colmena* esta llena de palabrotas, como por ejemplo “cerda”, “tía zorra”, “usurera”, “guarra” o “hijo de puta” que se utilizan como modos de referencia a los demás (*Colmena*, 61, 65, 232). Además se ve claramente que el autor hace muchas descripciones negativas que acentúan las malas cualidades de los personajes de manera que muchos están reducidos a su “caries” o su barriga, mientras la cara de otros es comparada con la “cara de un animal doméstico, de sucia bestia, de pervertida bestia de corral” (*Colmena*, 235, 111). Camilo José Cela también inventa a un “seminarista” que se llama “Cojoncio Alba” porque su padre “era muy bruto” de manera que este nombre le pareció muy divertido (*Colmena*, 271). Aunque el autor sabe perfectamente que la invención de este nombre es brutal y vulgar, lo incluye a propósito, aunque sea contra las normas censorias que prohíben todo tipo de lenguaje obsceno, inculto o indecente. Además se comenta que la prima Emilita “meterán en una caja blanca, porque aún no tiene teta ni lleva tacón” en caso de su muerte durante una operación (*Colmena*, 89). Al lector probablemente esta frase le puede parecer de muy mal gusto, porque el sarcasmo implicado no está para todos los públicos. Lo mismo ocurre cuando Julia piensa que “es tan cachondo este repajolero catalán” refiriéndose a su novio Ventura (*Colmena*, 271). Esta forma de expresión está considerada de nivel muy bajo y obsceno por parte de la Iglesia, es decir, por los censores eclesiásticos. En general, el uso de “palabras poco finas, como la monda, o el despiporrio, y otras por el estilo” se extiende por todo el libro aunque, como ya

hemos visto en la parte teórica (Cf. capítulo 3.2.), el uso de lenguaje obsceno o indecoroso es, claramente prohibido por parte de los censores (*Colmena*, 73). Otro ejemplo es la mala crianza de Victorita cuando murmura por lo bajo a su madre: “Así reventases, mala víbora” (*Colmena*, 299). Este comportamiento irrespetuoso con los padres es algo que los censores veían de muy mala gana porque no correspondía a la imagen de una familia contenta que nunca tiene peleas o discusiones. Además choca con el cuarto mandamiento de la Ley de Dios que obliga a los católicos a honrar a sus padres y tratarlos siempre con respecto. Y como ya sabemos que la religión era extremadamente importante para los franquistas, este comportamiento no pudo ser tolerado.

Es evidente que el autor muestra su creatividad y variedad con respecto al vocabulario puesto que utiliza palabras, como por ejemplo “cocotte”, “pelandusca”, “golfa” o “furcia”, para referirse a las prostitutas o mujerzuelas (*Colmena*, 219, 89, 209, 135). Obviamente no se trata de una estrategia para ocultar lo que el autor realmente quiere decir (Cf. capítulo 3.8.2.) porque todas las palabras tienen un significado parecido y son evidentemente muy desdeñosas y despectivas.

El autor Cela nos muestra a través de los protagonistas que él es perfectamente consciente de que el lenguaje utilizado no es adecuado. Lo vemos claramente durante la conversación entre don Ibrahim y su mujer, cuando él se entera de la muerte de la madre del señor Suárez:

M: ¡Está muerta!

I: ¿Doña Margot?

[...]

I: ¿La mamá del maricón?

M: ¡Por Dios, Ibrahim, no hables así! (*Colmena*, 138-139)

Su mujer tiene el rol del censor porque reprende su mala forma de expresión, pero en este caso no ayuda mucho dado que la visión oficial con respecto a la homosexualidad era muy negativa, de manera que la justificación de este tipo de expresiones hubiera sido más en el sentido de los censores.⁸²

82 Me dedicaré a la situación de los homosexuales en la España de posguerra en detalle en el capítulo 4.2.2.2.5.

Los protagonistas también utilizan ciertos dialectos dependientes de la situación en la que se encuentran para parecer o bien más o menos cultos y educados. El guardia o el sereno “hablan siempre en castellano” porque “quieren demostrarse, el uno al otro, que no son ningunos pailanes” (*Colmena*, 208). En este caso el uso del castellano está de acuerdo con las normas censorias porque “los idiomas regionales deben prohibirse cuando no sirvan propiamente a un mayor ambiente o a una particular mayor esfera de divulgación de los principios del Movimiento y de la obra del Gobierno”⁸³. Sin embargo, exactamente esto nos muestra claramente que la gente no solo trata de distinguirse a través del dinero, sino también a través de su propio modo de hablar.

4.2.2.1.5. *La falta del héroe*

Otro aspecto que va totalmente en contra de los criterios censorios es la falta del héroe en *La Colmena*, que como ya hemos visto en la parte teórica sobre los cómics fue una parte muy importante de las historias y narraciones de posguerra. Sin embargo, es un hecho que estrictamente hablando parece ser la única lógica posibilidad después de la aplicación de una visión (neo)realista. Como ya hemos notado correctamente el autor trata de ofrecernos un retrato realista y auténtico de la vida española después de la guerra, y después de haber analizado tantos puntos de fricción es obvio que no se trata de una historia completamente basada en la fantasía del autor, sino que tenemos una historia en la que de vez en cuando se notan hechos o anécdotas perfectamente aplicables a la vida real madrileña de estos tiempos. Y en consecuencia se sabe claramente que la miseria de la sociedad franquista también duró unos cuarenta años sin que hubiera algún héroe que los salvaba de la vida bajo la dictadura. Creo que es justamente esta la causa por la que el autor no quiso incluir a alguien que los salvara de sus vidas llenas de problemas, de ignorancia y de monotonía. Eso simplemente no hubiera encajado bien con una novela realista que nos muestra la vida como realmente puede ocurrir. Lo único que importa a la gente es lograr sobrevivir y por eso se

83 http://www.represa.es/represa_5_junio_2008_articulo1.html (14.04.2011)

trata más bien de antihéroes anónimos que nunca tendrán prioridad. Además hay cosas de las que la gente no se entera durante toda su vida y por eso el lector ni se entera de lo que pasa con Martín Marco, ni sabemos quien asesinó a doña Margot. No hay ningún tipo de “buen final desgraciado” que, como ya he mencionado en la parte teórica, “podía ser la tabla de salvación” de una obra intelectual (Gil: 2009, 144). Paul Ilie (1971, 151) interpreta correctamente que “ha de llevar a cabo su vida en una colmena de galerías abiertas a callejones sin salida” y “sin una motivación interna” no habrá alivio posible.

4.2.2.2. Primera infracción: Los temas tratados – El qué

No sólo el modo de presentar el ambiente, sino también los asuntos tematizados desempeñaron un rol muy importante, ya que existieron temas que simplemente no debían estar mencionados o justificados. El autor de *La Colmena* no critica meramente la situación económica y política, sino que también incluye temas que claramente están en contra de la moral y de las buenas costumbres, que fueron tan importantes para los seguidores del franquismo.

4.2.2.2.1. Crítica de la mala situación económica

Como ya he mencionado, las leyes censorias estaban basadas en la ideología franquista, es decir, que no estaba permitido escribir en contra de algo que estuviese prohibido en la vida real de estos tiempos. Según el artículo 31 del capítulo III del Fuero de los Españoles de 1945 “El Estado facilitará a todos los españoles el acceso a las formas de propiedad más íntimamente ligadas a la persona humana: hogar familiar, heredad, útiles de trabajo y bienes de uso cotidiano”. Sin embargo la pobreza, que es una de las consecuencias más graves y duras de la guerra civil, es uno de los temas más importantes en la obra de Camilo José Cela. La mayoría de la gente tiene “triste y amarga la mirada, preocupada y como sobrecogida la expresión” porque casi no tienen suficiente dinero para sobrevivir y toda la situación económica y social “se puso muy mal” sobre todo “desde la guerra”, de modo que “siempre hay envidias” y “malos quereres” (*Colmena*, 67, 178). Como comenté, no solo la pobreza, sino

también la envidia es un punto muy problemático, puesto que está en contra del último mandamiento de la Ley de Dios.

El autor muestra claramente que un gran número de las personas ricas no tiene comprensión por la gente pobre sin trabajo que por lo tanto ni tiene dinero ni comida. Ya desde el principio se hace obvio que para doña Rosa el bienestar es algo muy importante porque se dice que ella “no hubiera soltado jamás un buen amadeo de plata por nada de este mundo” (*Colmena*, 45). Paul Ilie (1971, 141) nota correctamente que Rosa “es una defensora a ultranza de los valores tradicionales”. Cuando Martín Marco se encuentra en la imposibilidad de pagar su café, doña Rosa le encomienda a su camarero que le pegue y después el autor la compara con “la imagen misma de la venganza del bien nutrido contra el hambriento” (*Colmena*, 75).

Generalmente, el autor se esfuerza mucho por mostrar la diferencia entre los ricos y los pobres, los bien nutridos y los hambrientos. Mientras Elvirita tuvo que echarse “a la vida para no morirse de hambre”, “doña Rosa engorda y engorda todos los años un poco, casi tan de prisa como amontona los cuartos” (*Colmena*, 71, 92). También hay otra comparación chocante que nos muestra la injusta distribución de los alimentos. Por un lado tenemos el poeta parado Martín Marco que grita de manera muy directa: “¡Lo que yo quiero es comer! ¡Comer!”; y por otro lado está doña Rosa que se queja a la pobre Elvirita de que haya cenado demasiado y comenta que “ya dice la gente, de grandes cenas están las sepulturas llenas” (*Colmena*, 238, 262). Resulta claro que una chica tan pobre y hambrienta como Elvirita no puede tener comprensión cuando doña Rosa le dice que “lo de hincharse no debe ser saludable” porque ella “piensa exactamente lo contrario, pero se lo calla” para evitar peleas y discusiones innecesarias con la pendenciera señorita (*Colmena*, 262). Don Roberto González, aunque tiene menos que doña Rosa “no se queja” porque sabe que “los hay que están peor” y para él “lo principal” es tener “salud” (*Colmena*, 300).

El autor sigue con su crítica con respecto al comportamiento de la gente rica y a la inactividad por parte del Estado, porque parece que les gusta mirar la

miseria de la gente pobre para sentirse mejor o para apreciar más la propia situación económica:

Hay gentes a las que divierte ver pasar calamidades a los demás; para verlas bien de cerca se dedican a visitar los barrios miserables, a hacer regalos viejos a los moribundos, a los tísicos arrumbados e una manta astrosa, a los niños anémicos y panzudos que tienen los huesos blandos, a las niñas que son madres a los once años [...]. (Colmena, 102)

Doña Rosa no quiere mostrar su riqueza a los demás (“guarda baúles enteros de oro tan bien escondidos que no se lo encontraron ni durante la guerra civil”) y tampoco quiere compartir su buen tabaco con los demás de manera que “fuma tabaco de noventa, cuando está a solas” (Colmena, 92, 45). En general, se ve claramente que ciertos tipos de puros son símbolos de la riqueza o de la pobreza. Cuando don Mario de la Vega le da un puro a un impresor, este “se imaginaba que todo el café le estaba mirando” (Colmena, 60). La mayoría de los personajes ricos del libro no suele compartir su dinero con los demás. Como ejemplo me gustaría mencionar a don Pablo, que parece haberse enamorado de Elvirita, aunque “fingía como despreciarla y la llamaba tía guarra y meretriz”, pero sin embargo resulta claro que “después se le olvidaba y la hubiera dejado morir de hambre y de lepra con toda tranquilidad” porque “don Pablo era así” (Colmena, 74). Otra ridiculez es el hecho de que justamente los que tienen mucho dinero sin haber tenido que trabajar, es decir a través de un casamiento o una herencia, suelen quejarse de que “lo que tendría que hacer todo el mundo es trabajar como Dios manda” y decir cosas como por ejemplo que “el que no trabaja no es digno de compasión” porque ellos tampoco viven “del aire” (Colmena, 74).

El comportamiento de doña Rosa es también completamente injusto, porque permite a Elvirita tomar un crédito, mientras lo prohíbe a Martín Marco y ordena a su camarero que le pegue. Lo más ridículo es que poco después opina que “aquí estamos para ayudarnos unos a otros”, un hecho que ella solamente hace con ciertas excepciones (Colmena, 88). Esto de la injusticia frente a ciertas personas también ocurre otra vez con Pablo Alonso, el hombre de negocios, en un café:

Pablo: Manhattan.

Camarero: No hay whisky americano, señor.

Pablo: Di en el mostrador que es para mí.

Camarero: Bien.

[...]

Camarero: Quedaba un fondo en la botella, señor.

Pablo: ¿Lo ves? (*Colmena*, 109-110)

Se pueden hacer observaciones parecidas con don Leonardo, un hombre rico, que “no paga el servicio” del limpiabotas, “no lo paga nunca” (*Colmena*, 93). Aparentemente el dinero reina sobre la sociedad madrileña de posguerra y el autor nos muestra que aunque todos quieren lo mismo, siempre habrá ganadores que normalmente suelen ser ricos y perdedores que frecuentemente son pobres.

Las diferentes dimensiones en las que los ricos y los pobres piensan se hacen muy obvias cuando don José Rodríguez opina que “con ocho duros poco se puede hacer”, mientras “al violinista a quien echaron a la calle por contestar a don José, ocho duros le duraban ocho días” y “seguramente, habría otros que aun se defendían con menos” (*Colmena*, 76). Este punto se tematiza otra vez cuando Martín Marco pasa por una tienda de lavabos caros y piensa críticamente:

La vida – piensa – es esto. Con lo que unos se gastan para hacer sus necesidades a gusto, otros tendríamos para comer un año. ¡Está bueno! Las guerras deberían hacerse para que haya menos gentes que hagan sus necesidades a gusto y pueda comer el resto un poco mejor. Lo malo es que cualquiera sabe por qué, los intelectuales seguimos comiendo mal y haciendo nuestras cosas en los cafés. ¡Vaya por Dios! A Martín Marco le preocupa el problema social, No tiene ideas muy claras sobre nada, pero le preocupa el problema social. (*Colmena*, 104)

Con razón resulta ridículo que la gente rica, como por ejemplo doña Rosa, suele quejarse aun más que los que luchan todos los días para sobrevivir. En general, la dueña del café quiere que toda la gente que la rodea siempre esté a sus pies:

¡Caray con la educación de esta gente! Cuando una les tiene que decir algo, sueltan una patada, y cuando tienen que estar satisfechos porque una les hace un favor, van y dicen ¡bien!, como si fueran marqueses. (*Colmena*, 85)

Parece estar realmente obsesionada por su alta posición en su propio café y se siente increíblemente poderosa:

Pero quien manda aquí soy yo, ¡mal que os pese! Si quiero me echo otra copa y no tengo que dar cuenta a nadie. Y si me da la gana, tiro la botella contra un espejo. No lo hago porque no quiero. Y si quiero, echo el cierre para siempre y aquí no se despacha un café ni a Dios. Todo esto es mío, mi trabajo me costó levantarlo. Doña Rosa, por la mañana temprano, siente que el café es más suyo que nunca. (*Colmena*, 299)

Toda su riqueza parece ser superior a sus fuerzas de modo que se comporta de manera extremadamente presuntuosa y autoritaria. En todo caso es muy cómico que la persona que siempre se comporta como si no tuviera ningún tipo de educación o decencia, se queja permanentemente del comportamiento maleducado e irrespetuoso de los demás. Para resumir este aspecto, quiero subrayar que se ve claramente que el autor nos quiere mostrar que muchas veces son justamente los que exigen un comportamiento decente y justo de los demás, los que no suelen cumplir con sus exigencias. La situación en la que Martín Marco vuelve al café de doña Rosa para pedir otro café y para pagar el que había prometido a pagar poco tiempo antes, pero por lo cual la dueña quiso pegarle porque no le creía, es realmente de gran valor informativo. Él mismo dice que quiere mostrar que no es “ningún muerto de hambre” de manera que “se acaba de portar como un hombre”, un hecho que le sorprende extremadamente a doña Rosa porque piensa que toda la gente que no puede pagar su café inmediatamente tiene que ser mentirosa y que todos están tratando de desvalijarla y por eso permanentemente anda con cuidado con los clientes (*Colmena*, 272, 273).

Todos los ejemplos mencionados muestran claramente que el problema de la injusticia social con respecto a la distribución de los bienes parece molestarle y preocuparle mucho a Cela, pero también indica que eso no ocurre en todos los lugares porque Sonsoles “en su pueblo, en Navarredondilla, provincia de Ávila, era una señorita y comía hasta hartarse; en Madrid era una desdicha que se iba a la cama sin cenar la mayor parte de los días” (*Colmena*, 170). Me parece muy interesante que por primera vez también hay una crítica directa al

suministro:

La gente tiene que comer y si no encuentra trabajo, pues ha de apañárselas como pueda. La vida está por las nubes, eso lo sabe usted tan bien como yo, y lo que dan en el suministro no es nada, no llega ni para empezar. (*Colmena*, 211)

La mención de un concreto responsable de la mala situación económica es una gran excepción y esto nos muestra claramente que sobre todo lo que le preocupa a Cela son los problemas financieros y estatales. Otra vez el autor critica la imagen hipócrita del Estado como padre cuidadoso y cariñoso de la sociedad española. Es una gran injusticia que unos tienen dolores después de un gran atracón, mientras otros tienen “momentos en los que no” saben si están vivos o muertos, una situación que no solamente era corriente y moliente en la España de los años 40, sino que se trata de un problema intemporal que todavía es actual (*Colmena*, 238). Sin embargo, durante estos tiempos fue censurado o prohibido por las directivas censorias todo lo que “contradiga el régimen económico de interés común”⁸⁴

Pero también se ve una clara distinción entre la gente buena que frecuentemente es comparada con un “ángel” o una “santa”, mientras también “hay algunos que tienen el demonio en la sangre” (*Colmena*, 96, 113, 208). Y en general resulta obvio que hay gente que no puede equipararse con otra gente, porque simplemente llaman más la atención. La descripción del señor Suárez tiene mucho parecido con la imagen de Francisco Franco o cualquier otro hombre de semejante posición:

De estos hombres se ve en seguida que son los triunfadores, los señalados, los acostumbrados a mandar. [...] Mira con frente alta, como un gladiador romano; va rebosante de satisfacción, radiante de gozo [...]. Sin duda alguna, hay personas que llaman más la atención que otras. Se les conoce porque tienen como estrellita en la frente. (*Colmena*, 65)

El autor sigue de nuevo con el retrato crítico a través del protagonista Martín Marco que opina que “de lo mismo nos hizo Dios a todos” (*Colmena*, 136):

Eso de que haya pobres y ricos – dice a veces – está mal; es mejor que seamos todos iguales, ni muy pobres ni muy ricos, todos un término medio.

84 Cf. Ibídem (14.04.2011)

A la humanidad hay que reformarla. Debería nombrarse una comisión de sabios que se encargase de modificar la humanidad. [...] Resultaría un poco caro, pero en los bancos tiene que haber cuartos de sobra. (*Colmena*, 105)

Sin embargo, eso no parece realmente realista porque “los señores son los señores, está más claro que el agua” y “al que es señor desde la cuna se le nota en seguida”, de manera que siempre se verá una diferencia entre los ricos y los pobres, un hecho que parece molestarle mucho al autor (*Colmena*, 93). Es también interesante que doña Rosa, que obviamente representa los valores tradicionales franquistas que están de acuerdo con el aparato censorio, es muy rica aunque tiene una personalidad muy mala; y Martín Marco, el personaje más crítico del libro que está evidentemente en contra de la ideología de estos tiempos, casi se muere de hambre aunque parece ser de carácter muy bueno.

4.2.2.2.2. *La violencia*

La violencia es otro punto relativamente importante en *La Colmena* porque hay varias situaciones en las que el lector ve claramente que las reacciones agresivas y brutales están en su mayor parte influidas por la guerra, ya que se ve que la gente lucha duramente para proteger lo (poco) que la quedó después de ella. Además Paul Ilie (1971, 140) subraya similarmente que “el impacto de la violencia física y la proximidad de la muerte repentina originan un cierto desprecio en el valor de la vida humana y un mayor o menor grado de endurecimiento frente a la muerte”.

Sobre todo doña Rosa parece ser muy violenta e impasible, no solo por el hecho de que lea novelas “cuanto más sangrient[a]s, mejor” porque todo la “alimenta”, o porque le gusta hablar de crímenes famosos como por ejemplo el de “la calle de Bordadores o el del expreso de Andalucía”, sino también porque se muestra muy agresiva cuando Martín Marco no puede pagar su café en el café de la dueña, de manera que manda al camarero que le pegue fuera en la calle (*Colmena*, 45). Le parece muy importante que Pepe “se fij[e] en la cara” y cuando el camarero vuelve ella quiere saberlo todo muy exactamente (*Colmena*, 68):

Rosa: ¿Le has arreado?
Pepe: Sí, señorita.
Rosa: ¿Cuántas?
Pepe: Dos.
[...]
Rosa: ¿Dónde se las has dado?
Pepe: Donde pude; en las piernas.
Rosa: Bien hecho. ¡Para que aprenda! ¡Así otra vez no querrá robarle el dinero a las gentes honradas! (*Colmena*, 75)

A doña Rosa le interesan mucho todos los detalles y parece estar contenta por lo hecho porque “se ríe por lo bajo con una risita tranquila” y dice que “las personas decentes” como ella no pueden “dejar que se” les “suban a las barbas” (*Colmena*, 102, 53-54). El camarero “en el fondo” también “tiene la conciencia tranquila” porque más tarde el lector se entera que no le pegaron a Martín Marco aunque “la intención” por parte de la dueña “era bien clara” (*Colmena*, 76, 127). Pero también se puede sentir mucha violencia por parte de los clientes de doña Rosa, como por ejemplo de Mauricio Segovia, a quien le gustaría si “un día le dieran entre todos una buena tunda” (*Colmena*, 131).

También entre Victorita y su madre hay mucha violencia, por un lado cuando “la madre se levantó y le pegó dos tortas con toda su alma”, pero también por parte de Victorita cuando “le entran entonces ganas de matar” a su propia madre (*Colmena*, 197, 298). También se menciona que el padre de Elvirita “mató a [...] su mujer” y “lo condenaron a muerte”, de manera que resulta evidente que estas presentaciones chocan claramente con los criterios censorios porque ellos están en contra de todo tipo de conflicto o disputa entre los miembros de una familia, aunque aquí por lo menos se dice que el asesino fue castigado (*Colmena*, 71). La relación entre Victorita y su madre está claramente en contra del cuarto mandamiento que sugiere que el padre y la madre se deban honrar. El hecho de que el padre de Elvirita matara a su mujer está evidentemente en contra del quinto mandamiento de la Ley de Dios y como ya conocemos la importancia de la religión para la ideología franquista, resulta obvio que la mención de estos asuntos era muy problemática. Similarmente, el Fuero de los Españoles de 1945, nos muestra la importancia de la familia durante el régimen franquista:

El Estado reconoce y ampara a la familia como institución natural y fundamento de la sociedad, con derechos y deberes anteriores y superiores a toda ley humana positiva. [...] El Estado protegerá especialmente a las familias numerosas. (Fuero de los Españoles del 17 de junio de 1945, Capítulo II, Artículo 22)⁸⁵

Martín Marco ya no tiene nada que perder, de manera que no lucha verdaderamente y dice de manera provocativa: “¡Pégueme si quiere, no me importa! No tengo dinero, ¿se entere? ¡No tengo dinero! ¡No es ninguna deshonra!”. A Celestino, al que esta frase se dirige, le ayuda la literatura (Cf. capítulo 4.2.3.1.4.) a controlar su ira de manera que no actúa sin pensar (Cf. *Colmena*, 126).

La frase “parece que estás en libertad vigilada⁸⁶” es una obvia alusión a un tipo de pena que se utilizó después de la guerra civil en España (*Colmena*, 105). El autor también inventa un crimen, el asesinato de doña Margot que “está ahorcada con una toalla” y aunque llaman a la policía no se soluciona el caso en el transcurso de la acción, de manera que el asesino no recibe ningún tipo de castigo, que como ya hemos visto en la parte teórica es un final normalmente no tolerado por los censores, porque prefieren un final desgraciado que incluye un castigo del criminal para que la gente española sepa que la imitación de los crímenes implicaría consecuencias muy graves (*Colmena*, 139).

Con respecto a la violencia, el autor nos muestra otra vez que la sociedad española de posguerra no se encuentra tan solo desesperada y pasiva, sino que también se comporta de vez en cuando de manera muy agresiva y brutal, porque se trata de seres humanos ordinarios con problemas cotidianos que no siempre logran solucionar a través de las palabras. El hecho de que haya un asesinato no solucionado, es decir que no haya ningún tipo de castigo del asesino, hace que los censores lo consideren como un ejemplo muy malo, porque falta el final moralizador para que los lectores nunca se atrevan a imitar

85 Cf. <http://galeon.com/franquismo/web/fueroespanoles.pdf> (14.04.2011)

86 Según Urrutia la libertad vigilada “consistía en que al condenado se le permitía vivir fuera de la prisión mediante un régimen de presentaciones periódicas a la autoridad judicial o policial, la cual asimismo ejercía una vigilancia constante sobre el interesado” (*Colmena*, 105).

algo de lo narrado.

4.2.2.2.3. *La visión política*

Como he apuntado en el capítulo sobre los criterios referentes a las normas lingüísticas, hubo ciertas palabras que estaban claramente prohibidas o, por lo menos, malmiradas por parte del régimen. El autor utiliza la palabra “rojo” como característica que se refiere a la posición política de un protagonista en el libro e incluso se atreve a justificar su opinión y presentarla como la visión realmente compartida por la mayoría de los clientes del café, aunque sea contraria a la visión oficial franquista. La situación tiene lugar “poco después de terminarse la guerra civil” entre don José y el violinista en el café de doña Rosa (*Colmena*, 52):

La gente, casi toda, aseguraba que la razón la tenía el violinista, pero don José llamó a la dueña y le dijo: o echa usted a puntapiés a ese rojo irrespetuoso y sinvergüenza, o yo no vuelvo a picar el local. Doña Rosa, entonces, puso al violinista en la calle y ya no se volvió a saber más de él. Los clientes, que antes daban la razón al violinista, empezaron a cambiar de opinión, y al final ya decían que doña Rosa había hecho muy bien, que era necesario sentar mano dura y hacer un escarmiento (*Colmena*, 52-53)

Aunque los clientes no se atreven a expresar su verdadera opinión, está claro que pensaban lo contrario del hombre influyente. Además el autor también muestra como la gente se deja manipular, solamente porque tienen demasiado miedo a decir lo que piensan en realidad, un hecho que también era corriente en la sociedad franquista. Parece lógico que la justificación de una opinión opuesta pueda ser muy problemática porque como ya hemos visto los censores debían vigilar y prohibir todo “lo que vaya contra el Régimen actual” o lo que “pueda resultar molesto a las instituciones militares, civiles, eclesiásticas o políticas”⁸⁷.

Además, resulta evidente que en estos tiempos reinaba un clima de extrema persecución política, y cuando doña Rosa amenaza que el día que ella se harte todos van “a la cárcel, uno detrás de otro”, porque en su opinión tienen “mala sangre” de manera que piensa en “denunciar a todos”, hay mucha gente que

⁸⁷ http://www.represa.es/represa_5_junio_2008_articulo1.html (14.04.2011)

realmente tiene miedo porque no quieren hacer “complicaciones” (*Colmena*, 177, 197).⁸⁸

A través del protagonista Celestino, que lee libros que tratan de temas políticos, se muestra un mensaje muy claro, especialmente cuando dice que “deberán desaparecer [...] los explotadores, y los especuladores, y los ricos” y finalmente todos “los que juegan con el hambre de la población trabajadora” (*Colmena*, 230). Evidentemente el autor trata de transmitir estos mensajes claros situándolos en un mundo ficticio e imaginario que, como dije en la parte teórica, era una buena estrategia para comunicar informaciones de manera oculta y así sobrepasar la censura .

En general, se puede percibir un comportamiento claramente en contra de los ejecutivos del país porque hay una obvia insatisfacción con la situación actual de posguerra y Martín Marco ha dado en el clavo: “¡Este mundo es una mierda! ¡Aquí todo Dios anda a lo suyo” y “los que más gritan se callen en cuanto les dan mil pesetas al mes” (*Colmena*, 238). Otra vez el autor enfatiza que simplemente no es verdad que el Estado franquista actúe como padre de la sociedad española que se preocupa por sus 'hijos', es decir la población; es mucho más el caso que todos tienen que luchar por sí mismos y normalmente se suele favorecer a los ricos y poderosos y no a los que realmente necesitarían ayuda. Otra vez se repite que “el problema no es de producción, sino de distribución” porque los bienes se distribuyen de manera completamente injusta e ilógica (*Colmena*, 306). Para las personas afectadas “las cosas que pasan” son simplemente una gran “barbaridad” (*Colmena*, 306).

Asimismo parece muy problemático el hecho de que los demás decidan ocultar a Martín Marco, que es buscado por el régimen a través de un anuncio en el periódico. Es decir, que se muestra un intento a oponerse a los órdenes públicos y el libro termina sin que haya algún tipo de castigo porque según la leyes franquistas “toda violación que se cometiere contra cualquiera de los derechos proclamados [...] será sancionada por las Leyes”⁸⁹ (Cf. Fuero de los

⁸⁸ Jorge Urrutia nota que esta amenaza refleja el clima tenso de posguerra “en el que una acción punitiva podía desencadenarse por la simple denuncia, a veces sólo fruto de un odio personal” (*Colmena*, 177).

⁸⁹ Cf. <http://galeon.com/franquismo/web/fueroespanoles.pdf> (14.04.2011)

Españoles de 1945).⁹⁰

En general, se nota claramente que la crítica política se formula de manera mucho menos obvia, es decir, que se hacen frecuentemente alusiones a ciertos aspectos críticos pero solamente pocas cosas se mencionan de manera muy directa. Parece que las críticas referentes al sistema político fueran tratadas con más rigidez y con penas más duras que demás infracciones.

4.2.2.2.4. *El adulterio, la prostitución y la masturbación*

Aunque el autor menciona algunas figuras religiosas importantes del régimen franquista, como por ejemplo “Teresa de Cepeda” bajo cuyo lema una persona del libro decide presentar su obra, también hay puntos muy problemáticos que claramente chocan con los criterios censorios prescritos por la Iglesia católica y pronto se nota que frecuentemente “la moral es subsidiaria de la necesidad” (Colmena, 115; Ilie: 1971, 142).

La prostitución es uno de los temas principales de *La Colmena*, porque obviamente “el sexo como mercancía rescata de la miseria de las clases más bajas a chicas decentes que encuentran amantes ricos” (Ilie: 1971, 142). El lector se entera de que por ejemplo don Roque, el padre de Julita y el esposo de doña Visitación, es un cliente habitual en el prostíbulo de doña Celia. Ocurre una situación extremadamente desagradable cuando encuentra a su hija “a la altura del entresuelo” que se encuentra ahí con su novio Ventura para pasar algunas horas juntos (Colmena, 275):

Don Roque: Hola, hija! ¿De dónde vienes?

Julita está pasada.

Julita: De...la fotografía. Y tú, ¿adónde vas?

Don Roque: Pues...a ver un amigo enfermo, el pobre está muy malo.

A la hija le cuesta trabajo pensar que el padre vaya a casa de doña Celia; al padre le pasa lo mismo. (Colmena, 275)

Cuando ambos se encuentran en casa, don Roque “no se atreve a mirar a la hija” (Colmena, 289). Parece increíble que justamente su mujer siempre repite

⁹⁰ Jorge Urrutia enfatiza que “por un edicto se [podía] ordenar la busca y captura de un individuo sobre el que pese acusación o sospecha” (Colmena, 75). El motivo solía ser referente a la “responsabilidad política, generada antes, durante o después de la guerra” (Colmena, 75).

que “hay que siempre ser discretas”, una visión que obviamente ni su hija ni el marido comparten realmente (*Colmena*, 283). Salta a la vista que Julita y su padre infringen dos mandamientos de la Ley de Dios: primero, cometen actos impuros y además mienten el uno al otro. Como ya he mencionado en la parte teórica (Cf. capítulo 3.2), la ideología franquista concede una gran importancia a un matrimonio intacto, ya que este tema no está solamente mencionado en la Ley de Dios, sino también en el Fuero de los España de 1945, según el que “el matrimonio será uno e indisoluble”.

La figura Josefa López que “llegó a tener cinco hijos” de tres hombres diferentes: “tres de don Roque [...], uno del hijo mayor de don Francisco, el cuarto y último de don Francisco” (*Colmena*, 273). Como ya se sabe que don Roque es un hombre casado, hubo por lo menos un adulterio que otra vez es algo que está claramente contra la Ley de Dios que prohíbe los pensamientos y los actos impuros (Cf. el sexto y el noveno Mandamiento).

Pero también hay otros casos de adulterio que se mencionan de manera más explícita como el de un “joven esposo que por primera vez, sin darse cuenta, engañó a su mujer, que era una muchacha encantadora” (*Colmena*, 292). Aquí el autor muestra que también la gente que normalmente es fiel puede desviarse a un vicio, aunque la cónyuge sea una mujer agradable y decente, una presentación que topa completamente con la idea oficial de un matrimonio considerado como algo sagrado.

El autor inventa el protagonista Consorcio López, un encargado, que no quiso casarse con una mujer “después de hacerle dos gemelos” (*Colmena*, 79). Como si no estuviera ya bastante grave que se mencionara la existencia de unos hijos ilegítimos, el autor va un paso más adelante, es decir, que la madre de los gemelos Marujita Ranero vuelve y se mete “en una panadería a llamar por teléfono al padre de sus dos gemelitos”, aunque ya esta casada con otro hombre (*Colmena*, 184). Le pregunta si le gustaría casarse con ella después de la muerte de su marido que sufre de un cáncer incurable y también deciden quedarse en una pensión (Cf. *Colmena*, 156, 185). El adulterio no se menciona explícitamente pero sin embargo la alusión es muy evidente ya que la mujer

casada claramente tiene pensamientos impuros. Además es obvio que la mujer se casó con su marido solamente porque era rico y todavía quedó enamorada del padre de sus hijos que no quería casarse con ella. La mujer admite que es “rica” y hace lo que le “da la gana” y sabe claramente que él se “lo deja todo” porque ya ha visto “el testamento” (*Colmena*, 185). En otras palabras, se puede decir que un hombre inmaduro, necio y no religioso es preferido a un hombre acomodado y decente. Este comportamiento es muy escrupuloso y no tiene nada que ver con la moralidad propagada por el Estado que “por todos los medios a su alcance” trata de “perfeccionar la salud física y moral de los españoles”⁹¹ (Cf. Ley de Principios del Movimiento Nacional de 1958).

Sin embargo, para muchas mujeres una vida acomodada también tiene importancia y en el libro se menciona que “casarse para no salir de pobre, no merece la pena” (*Colmena*, 191). Doña Matilde opina que “estas pelanduscas, ni tienen conciencia ni saben otra cosa que abrir la boca para pedir algo” y “vergüenza les había de dar” (*Colmena*, 89). Parece obvio que aquí hay mucha envidia. Otras, por otro lado, lo ven como una gran suerte o casi como un milagro si una mujer pobre logra que un hombre rico se enamore de ella.

Laurita es otra mujer que proviene de condiciones muy pobres. Ella “tiene un directo, un inmediato concepto del amor y de la fidelidad” que consiste en esforzarse continuamente por gustar a su novio Pablo, que es bastante rico (*Colmena*, 120). Le parece muy importante cuidarse “mucho para que” puedan “ser muy felices”, es decir que tiene que guardar su belleza, porque su belleza es en realidad la llave a una vida mejor (*Colmena*, 114). Su comportamiento celoso e inseguro hace que Pablo empiece a aburrirse “a su lado” porque le parece “muy poco variada” porque todo el día le pregunta si todavía la quiere (*Colmena*, 153). Aparentemente es verdad que “el que algo quiere, algo le cuesta”, o sea dinero o sean esfuerzos permanentes de satisfacer al otro (*Colmena*, 136). El autor también describe que mujeres como la Pirula, que se han casado con un hombre rico, cambian mucho: “no parecía la misma mujer, hasta parecía que había crecido y todo” (*Colmena*, 206).

91 Cf. <http://galeon.com/franquismo/web/movimiento.pdf> (14.04.2011)

Sin embargo, también existe la otra cara de la moneda, es decir el hecho de que muchas mujeres no tengan otro remedio que vender su cuerpo para ganar suficiente dinero para poder vivir con los que quieren verdaderamente. Elvira por ejemplo “nunca supo hacer nada y, además, tampoco es guapa ni de modelos finos”, pero incluso ella opina que “una también tiene su orgullo” y por eso duda que una relación con don Pablo sea buena idea, aunque con él “bien le iba” (*Colmena*, 59, 71). Sin embargo, el mismo don Pablo aunque dice que “no son cosas del sexo” sino “son cosas del corazón”, es descrito como un “tío de mucho cuidado” que “cuando mira para una, parece como si la desnudara” (*Colmena*, 74, 89). Aunque es un hombre casado, le gusta ligar con otras mujeres mientras su propia mujer parece o pretende no notarlo, un hecho completamente en contra del noveno mandamiento de la Ley de Dios. En lugar de eso “se pasa el día sacándole el pellejo a tiras a todo el mundo y no se da cuenta de que si su marido la aguante es porque todavía le quedan algunos duros” (*Colmena*, 89). Obviamente aquí el autor critica la preferencia de mucha gente por preocuparse y juzgar las vidas de los demás aunque sus mismas vidas estén llenas de problemas y aspectos (aún más) críticos.

Otro ejemplo de una mujer que vende su cuerpo para escapar de la pobreza, es el de Victorita que se decide por la prostitución para salvar la vida a su querido novio y se repite varias veces que “si Victorita se decidiese a hacer alguna barbaridad, no sería por nada ni por nadie más que por Paco” (*Colmena*, 205). El lector muy pronto se da cuenta de que la vida de Victorita es muy difícil y llena de problemas:

Victorita está muy cansada, en la imprenta está todo el día de pie, a su novio lo encuentra cada día peor, su madre es un sargento de caballería que no hace más que gritar, su padre es un hombre blandengue y medio bebido con el que no se puede contar para nada. [...] Victorita no pedía más que comer y seguir queriendo a su novio, si llegaba a curarse alguna vez. Victorita no sentía deseos ningunos de golpear; pero a la fuerza ahorcan. La muchacha no había golpeado jamás, nunca se había acostado con nadie más que con su novio. Victoria tenía fuerza de voluntad y, aunque era cachonda, procuraba resistirse. Con Paco siempre se había portado bien y no lo engañó ni una sola vez.” (*Colmena*, 205, 215)

Aquí se notan los conflictos de conciencia de la pobre mujer, aunque ella

misma insiste que “sería capaz de cualquier cosa” porque “una mujer joven, por fea que sea, siempre vale dinero” de modo que podría comprar medicinas y comida para su novio Paco (*Colmena*, 176). Se comporta de manera muy honesta cuando dice a su novio enfermo que si él se “fuese a curar” ella se “liaba con el primer tío rico que” la “sacase de querida” porque lo único que ella quiere “es sacarlo adelante” (*Colmena*, 176, 250). Cuando un hombre bastante acomodado le pregunta si podría verla desnuda, se nota claramente que ella haría todo por el dinero de manera que es incapaz de permanecer fiel a sus valores (Cf. *Colmena*, 224-225). Ya antes doña Ramona Bragado pronostica que “estas enamoradas son las más fáciles” hasta que constata que Elvirita es una golfa a causa de su comportamiento indecente. Elvirita parece muy desesperada cuando responde a Ramona: “Bueno, yo soy lo que usted quiera, a mí no me importa. Yo tengo que tirarme a un hombre para comprarle unas medicinas a otro. ¡Venga el tío!” (*Colmena*, 249). Al final, sin embargo parece que no le molesta tanto irse a la cama con otro hombre porque confiesa que “hace tres meses, cerca de cuatro, que no s[abe] lo que es un hombre” y aunque ambos saben que el hombre podría darle el “dinero para que se lo lleve” directamente a su novio ella claramente está de acuerdo de prostituirse porque de todas maneras su novio “va a creer lo que le dé la gana” de modo que parece que ella quiere aprovechar la ocasión (*Colmena*, 250).

Purita es otra mujer que se acuesta con un hombre no solo por el dinero sino para que su hermano Paquito pueda obtener un trabajo y mientras lo hace se nota que ella “está pensando” porque “tiene la mirada triste” y “perdida”, de manera que se aprecia que no lo hace porque lo quiere sino por su hermano (*Colmena*, 280).

Cela nos muestra claramente las cosas que los censores franquistas tratan de prohibir en la literatura, pero que siguen existiendo en la vida real española de estos tiempos. La prostitución como única posibilidad para poder sobrevivir, era una opción frecuentemente utilizada por las mujeres pobres porque justamente ellas no tenían ningunos objetos de valor, a parte de sus cuerpos.

Por otro lado también hay los que tienen tanto dinero que se compran una

mujer tras otra, como por ejemplo don Ricardo Sorbedo que “había tenido una novia, hasta hace poco tiempo, a la que dejó por cansancio y por aburrimiento”, aunque se trataba de “una golfita hambrienta, sentimental y un poco repipia”, pero para él su propia diversión era mucho más importante que el hecho de que la mujer pueda morirse sin su dinero (*Colmena*, 263). Los que tienen suficiente dinero, como por ejemplo los médicos, “eligen siempre queridas muy llamativas” hasta que “parece como si quisieran decir a todo el mundo: ¡Hay que ver! ¿eh?”, de manera que el autor muestra que muchos hombres eligen las mujeres guapas y las utilizan en muchos casos sobre todo como adornos o accesorios, es decir, que no se trata de relaciones basadas en verdadero amor (*Colmena*, 305). Además hay “muchas señoritas que lo hacían de balde, por divertirse, quitándoles a otras el pan”, con lo que el autor quiere decir que algunas verdaderamente lo hacen por gusto y no por necesidad, de manera que una generalización de que todas las mujeres lo hacen para poder sobrevivir no parece correcta (*Colmena*, 295). Para los censores eclesiásticos esto debe haber sido aún más chocante que el hecho de que lo hicieran por necesidad.

La dueña de un burdel bien visitado, doña Celia, vive cerca del umbral de pobreza y “se ayuda a malvivir alquilando a algunos amigos de confianza unos gabinetitos muy cursis” de manera que también sus hijos “saben que el que entre un señor con una señorita del brazo significa comer caliente al otro día” (*Colmena*, 183). Doña Celia, cuyo hombre murió hace algunos años, no tiene otro remedio que el alquiler de las habitaciones porque para ella no hay otras posibilidades, aparte de la prostitución o el casamiento, para poder sobrevivir. El autor nos muestra que la gente de la España de posguerra vive en muy malas condiciones y aunque parezca fácil el juzgar la prostitución o a la regenta de un burdel como algo negativo, hay que tener en cuenta que para muchos esta es la única posibilidad de ganar suficiente dinero para no morirse de hambre o de enfermedades normalmente curables. Es exactamente esta “clandestinidad que permite vivir” a doña Celia (*Colmena*, 278).

Hasta ahora he mencionado sobre todo mujeres que venden su cuerpo para

tener una vida mejor, es decir, para comprar medicina o comida, pero el autor también nos muestra situaciones muy brutales y de mal gusto en las que no se narran las razones por las que las chicas lo hacen, sino que se muestra una imagen de la prostitución comparable a un duro negocio. Por ejemplo cuando doña Carmen vende a Mercedita “por cien duros” a don Francisco “del consultorio” y le explica que “lo único que quiere es jugar, y además” para ella era obvio que “algún día tenía que ser” (*Colmena*, 289).

Ambas, tanto las visitas de los burdeles como la prostitución de las mujeres, eran contrarias a la Ley de Dios que prohíbe todo tipo de pensamientos o actos impuros. Aunque según el Fuero del Trabajo de 1938 “El derecho de trabajar es consecuencia del deber impuesto al hombre por Dios, para el cumplimiento de sus fines individuales y la prosperidad y grandeza de la Patria”, la profesión de las prostitutas es una clara excepción como se verá en el año 1954 a través de la modificación de la Ley de los Vagos y Maleantes⁹². Según esta Ley los proxenetas se encuentran en estados peligrosos y por eso existen ciertas medidas de seguridad que deben ser aplicadas⁹³.

Camilo José Cela enfatiza que las relaciones amorosas que ocurren entre los hombres y las mujeres son algo completamente normal, porque Pura dice que “mientras haya hombres y haya mujeres, habrá siempre líos; el hombre es fuego y la mujer estopa y luego; pues pasan las cosas” (*Colmena*, 87). Por supuesto, como ya hemos visto, las relaciones a las que el autor se refiere no son exclusivamente las que tienen lugar entre los cónyuges. Obviamente hay varias constelaciones que pueden ocurrir debido a las preferencias o los vicios personales, un asunto completamente escamoteado y rechazado por parte de los censores franquistas.

En general, se puede ver claramente que la presentación del amor en público es algo que no armoniza bien con los criterios censorios referidos a la moral religiosa porque el autor escribe que “algunas parejas de novios se aman en medio del frío, contra viento y marea, muy cogiditos del brazo, calentándose

92 Cf. <http://galeon.com/franquismo/web/trabajo.pdf> (14.04.2011)

93 Explicaré las medidas mencionadas en el subcapítulo 4.2.2.2.6. que trata de la homosexualidad porque se trata de medidas casi idénticas.

mano sobre mano" (*Colmena*, 107). El lector se entera de que haya un "refugio de las parejas pobres" donde "se ama noblemente, casi con dureza, sobre el suelo tierno en el que quedan" (*Colmena*, 227). Los besos también son descritos de manera muy detallada aunque el mismo autor que trabajó como censor debería saber que los besos fueron juzgados y criticados con respecto a su "duración, intensidad y características" (Gil: 2009, 17). Javier y Pirula "se dan un beso más largo, más profundo, más desbordado" y parece obvio que el autor otra vez no se deja restringir por las normas censorias de manera que no trata de ocultar los contactos físicos entre los sexos (*Colmena*, 226). Como ya hemos visto, todos estos actos son considerados impuros por parte de los censores porque están en contra de la Ley de Dios y todo lo que estaba prohibido en la vida real no podía ser justificado en la literatura. Creo que el autor trata de transmitir el mensaje de que "en esta vida hay que ser tolerantes" y aceptar varios puntos de vista y comportamientos, aunque sean reprochables según algunas personas (*Colmena*, 265).

Como si la mención del adulterio y de la prostitución no hubiera sido suficientemente problemática, el autor incluye otro tema que seguramente será criticado por los censores: la masturbación. Además, no lo presenta como un solo caso especial sino que en el libro se dice que "cientos y cientos de bachilleres caen en el íntimo, en el sublime y delicadísimo vicio solitario" (*Colmena*, 244). Propiamente dicho, en comparación con la prostitución o el adulterio, la masturbación parece ser la opción menos reprochable, aunque en realidad todavía es un detalle que no hubiera tenido que mencionar.

Para resumir, se puede decir que el autor presenta una gran variedad de relaciones amorosas, así como suelen ocurrir en la vida real, es decir que hay gente muy honesta y fiel que quiere al otro con todo su corazón, pero también hay gente escrupulosa que haría todo por el dinero o se compraría todo lo posible, cuando se siente aburrida por el otro. Con respecto al matrimonio el autor quiere decir que cada uno consiste de vacas gordas y vacas flacas, es decir que sin embargo también "hay días en que todo sale bien" (*Colmena*, 137). Esa presentación fiel a la realidad chocaba rígidamente con los criterios

ensorios que favorecieron la presentación de un matrimonio que fue tratado como algo sagrado y de duración eterna, sin infidelidad u otras 'complicaciones', como por ejemplo la existencia de amantes, la prostitución o las visitas de prostíbulos.

4.2.2.2.5. La contracepción y el aborto

Se menciona en el libro que las parejas tratan de impedir la concepción con la ayuda de un calendario en el que observan los días de mayor y menor fertilidad, un método que no es verdaderamente seguro (Cf. *Colmena*, 239). El uso de anticonceptivos estaba completamente prohibido por parte de la Iglesia, pero el autor critica esta prohibición cuando menciona las peligrosas consecuencias que pueden ocurrir. Cuando Filo y su marido Roberto hablan de la inseguridad, enfatizan claramente que aunque no tengan mucho dinero, se ocuparían en cualquier caso del hijo (Cf. *Colmena*, 239). Sin embargo también hay mujeres que viven en otras situaciones y que por lo tanto tienen puntos de vista diferentes con respecto a este tema. El autor de *La Colmena* infringe a propósito otra norma censoria cuando menciona que “las putas de lujo abortan y, si no pueden, ahogan a la criatura en cuanto nace, tapándole la cabeza con una almohada y sentándose encima”, una descripción que chocaba fuertemente con el quinto mandamiento de la Iglesia católica según el cual estaba prohibido matar a alguien (*Colmena*, 232). Esto se repite con la joven Amparo que también “tuvo [...] un aborto”, es decir que mataba a propósito a su bebe aún no nacido (*Colmena*, 258). El autor nos informa que existen muchas mujeres que o dejan que otro mate a sus hijos aún no nacidos o los matan ellas mismas, que es aún más reprochable. Resulta evidente que ambos métodos estaban completamente en contra de los criterios censorios, ya que ambos eran considerados como asesinatos no castigados.

4.2.2.2.6. La homosexualidad

Como ya he mencionado más arriba (Cf. capítulo 3.2.) la presentación, y sobre todo la justificación, de la homosexualidad estaba estrictamente prohibida porque la Iglesia consideraba que estaba en contra de la moral y de las buenas

costumbres, aunque el tratamiento de los homosexuales no estaba prescrito de manera oficial hasta el año 1954, en el que la Ley de Vagos y Maleantes fue extendida hasta que se ordenara que los “homosexuales, rufianes o proxenetas” fueron “declarados peligrosos” y “antisociales” y estaban vigentes las siguientes prescripciones, fijadas en el artículo sexto, número segundo:

A los homosexuales, rufianes y proxenetas, a los mendigos profesionales y a los que vivan de la mendicidad ajena, exploten menores de edad, enfermos mentales o lisiados, se les aplicarán, para que las cumplan todas sucesivamente, las medidas siguiente: a) Internado en un establecimiento de trabajo o Colonia Agrícola. Los homosexuales sometidos a esta medida de seguridad deberán ser internado en Instituciones especiales y, en todo caso, con absoluta separación de los demás. b) Prohibición de residir en determinado lugar o territorio y obligación de declarar su domicilio. c) Sumisión a la vigilancia de los Delegado. (Boletín Oficial del Estado número 198 del 17 de julio de 1954)⁹⁴

Ya en la primera página doña Rosa es descrita como una mujer a la que “le brillan los ojillos cuando viene la primavera y las muchachas empiezan a andar de manga corta”, un hecho que no necesariamente tiene que significar que sea lesbiana, pero no obstante una atracción a las mujeres armonizaría bien con la descripción de su apariencia que parece a la de una verdadera sargentona con bigote y barriga (*Colmena*, 45, 55).

A doña Celia también le gusta mirar “por el ojo de la cerradura” en su prostíbulo porque “le gusta ver cómo se desnudan las chicas”, un hecho bien conocido por algunos visitantes del burdel porque poco tiempo más tarde el lector se entera de que “Laurita se tapa” porque “le da todavía algo de vergüenza que la doncella la vea en la cama” (*Colmena*, 274, 305). Parece que al autor le guste mencionar detalles que pueden llamar la atención de los censores porque el comportamiento de Celia no significa necesariamente que sea lesbiana ya que también estaba casada con un hombre, pero única y exclusivamente la mención de la homosexualidad era suficiente para prohibir una obra.

Después de la muerte de doña Margot, la madre del señor Suárez, don Ibrahim pregunta si se trata de “la mamá del maricón” y su esposa le pide que “no hable así” (*Colmena*, 138, 139). Durante la breve conversación ya parece claro que

94 Cf. <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1954/198/A04862-04862.pdf> (14.04.2011)

para don Ibrahim el señor Suárez es un hijo de mamá porque es un homosexual. Pronto se hace evidente que la mayoría de la sociedad madrileña comparte su opinión despreciada y ofensiva, puesto que cuando el señor Suárez pasa con Pepe, el Astilla, por las calles se dan cuenta de que “algunas personas, al verlos, volvían un poco la cabeza” (*Colmena*, 140). Sin embargo, la pareja no quiere esconderse aunque claramente saben que están haciendo algo prohibido porque el señor Suárez quiere que Pepe le “compre una camelia roja”, dado que yendo con él “conviene llevar el cartelito de prohibido” (*Colmena*, 140). Resulta obvio que el autor conoce los criterios censorios con respecto a la presentación de la homosexualidad y no obstante, decide incluirla en su obra a través de dos personajes homosexuales que enfrentan las reacciones de los demás con mucha soberanía y autoironía, ya que el señor Suárez pide por la flor, que funciona por un lado como un símbolo de la homosexualidad y de lo prohibido, por otro muestra lo ridículo que es toda la situación. En general, se ve claramente que la gente se comporta de manera extremadamente inculta y comentan: “Mira esos dos, qué verdes se están dando” (*Colmena*, 143). Después de la muerte de la madre del señor Suárez, incluso frente al juez lo describen como un “chico de malas costumbres” y dicen que es “un marica como una catedral” hasta que parece que su orientación sexual es la característica más importante para los demás (*Colmena*, 144). Aunque es “un ciudadano honrado que no se mete con nadie” y aunque tiene “la documentación en regla”, es detenido por la policía y enseguida le piden que se quite esa flor, porque parece molestarlos muchísimo (Cf. *Colmena*, 159).

Me parece de gran valor informativo la situación en la que doña Juana, que no sabe que su marido en verdad “había acabado sus días en un prostíbulo de tercera clase, una tarde que falló el corazón”, se muestra extremadamente chocada por la orientación sexual y la “mala compañía” del señor Suárez (*Colmena*, 255-256). Además empieza a juzgar su vida diciendo que su “pobre marido siempre lo decía: quien mal anda, mal acaba” (*Colmena*, 256). Desgraciadamente la pobre mujer no sabe como su propio marido andaba y como acabó al final (encima de una prostituta). Creo que el autor juzga la gente que se queja de otros, aunque ellos mismos tienen sus propios gatos

encerrados. Casi cada uno de los que miraron al señor Suárez y al Astilla de manera rara, tienen sus propios vicios y problemas y sin embargo prefieren juzgar los demás.

4.2.2.2.7. El cine como lugar principal de las obscenidades

Ya al principio, el autor incluye la opinión oficial con respecto a los cines porque por ejemplo para doña María los espectáculos en las salas de cine tienen “poca decencia” y según ella “también tienen mucha culpa” porque “eso de estar todo el mundo tan mezclado y a oscuras por completo no puede traer nada bueno” (Colmena, 87). Sobre todo las mujeres ricas tienen la opinión que lo más importante es “haber más moral” porque “si no, estamos perdiditas”, una visión completamente de acuerdo con la opinión oficial eclesiástica (Colmena, 87).

Sin embargo, Camilo José Cela juega con el miedo de la Iglesia que mira los encuentros en el cine de manera particularmente crítica y negativa, ya que allí muchos actos impuros podían tener lugar porque la gente se sentía protegida por la oscuridad. Cuando Elvirita habla con su admirador don Leoncio Maestre, él empieza a hacer alusiones muy claras y murmura: “Esos cines oscuritos, ¿eh?, ¿qué tal?”, pero ella constata que ella siempre va al cine “a ver la película” (Colmena, 77). Él responde con una evasiva y dice que “lo decía por los jóvenes, claro, por las parejitas” y subraya que “todos hemos sido jóvenes”, de manera que uno ya puede asumir que todas las parejas utilizan las últimas filas del cine como lugares de reunión para entrar en contacto físico con su pareja (Colmena, 77). Pablo y Laurita van al cine “a hacer tiempo” y para “estar muy juntitos”, otra alusión a los acercamientos físicos que tienen lugar en las oscuras salas de cine (Colmena, 126, 127). Asimismo, “el señor José, después de merendar, lleva a Purita al cine” porque “le gusta darse el lote antes de irse a la cama” de modo que la alusión de que en el cine se suelen hacer cosas impúdicas e indecentes se hace cada vez más evidente. Mujeres como por ejemplo doña Visitación que tienen “una intuición profunda del amor” mantienen sus propósitos (Colmena, 173). “El cuarto día” dice claramente que “No, al cine, no” quiere ir, pero al día siguiente está de acuerdo de que se vean de manera que “el quinto día, en el cine, él la besó furtivamente, en una mano” (Colmena,

173). Para una mujer tan decente como doña Visitación hay un cierto número de días que tienen que pasar hasta que un hombre la pueda tocar, pero sin embargo es obvio que una gran parte del acercamiento físico o sexual suele tener lugar en el cine de manera que se confirman los temores y las preocupaciones por parte de la Iglesia. Me parece interesante que el autor Cela añada un detalle muy interesante que enfatiza su alusión: “El cine Ideal tiene la ventaja de que es de sesión continua y muy grande, siempre hay sitio” (*Colmena*, 279). Cuando uno sabe lo que suele ocurrir en las salas de cine, la importancia de que sea “grande” nos transmite que mucha gente utiliza este lugar para hacer cosas oficialmente malmiradas o incluso prohibidas (*Colmena*, 279).

4.2.2.2.8. Diversas obras intelectuales y su peligroso poder influyente

El hecho de que el autor del libro sea escritor se hace perceptible en muchas partes del libro, porque se nota su propio aprecio por la literatura. Por un lado se notan alusiones muy finas como por ejemplo el que una pequeña librería tenga el nombre “alimenta usted su espíritu”, una invitación, o mejor dicho una exigencia de que la gente alimente su espíritu con la literatura (*Colmena*, 105). El autor nos introduce a Celestino, un hombre que adora el libro *Aurora* de Nietzsche, que es su libro de cabecera, su catecismo” y “lo lee cada paso y en él encuentra siempre solución a los problemas de su espíritu”, de manera que el autor nos da la impresión de que la literatura puede ser una gran ayuda cuando uno simplemente no sabe de otra salida (*Colmena*, 122-123). Para Celestino la literatura es de mucha ayuda sobre todo cuando “piensa romperle el sifón en la cabeza, por fresco” y gracias a Nietzsche se acuerda de que “entregarse a la ira ciega es señal de que se está cerca de la animalidad”, de manera que la literatura le sirve para ver las cosas de manera más sensata (*Colmena*, 126). Sin embargo también se mencionan ciertos libros que probablemente no serían en sentido de la censura, como por ejemplo “La insurrección en Cuba y Relación de los crímenes que cometieron los dos fieles amantes don Jacinto del Castillo y doña Leonor de la Rosa para conseguir sus promesas de amor” (*Colmena*, 212). Como ya he apuntado en la parte teórica

(Cf. capítulo 3.7.1) es exactamente este poder influyente el que hizo que la literatura fuese mirada de manera tan escéptica por parte del aparato censorio.

Parecido con la opinión con respecto al cine (Cf. capítulo 4.2.2.2.5.), la opinión de la gente varía también en cuanto a los periódicos; mientras unos los leen todo los días absorbiendo todas las novedades que pasan en el mundo, hay también otros que, como doña Visitación, prefieren cerrar los ojos frente a las cosas que ocurren alrededor de ella. Pero la gente es consciente de que hay “cosas que no sabemos los demás” mientras “ellos ya están hartos de saberlas”, una frase de *La Colmena* que se refiere al trabajo de los vigilantes nocturnos, y que parece muy ambigua, de manera que también sería aplicable a los trabajos relacionados con la censura, porque sobre todo los censores de los periódicos supieron muchas cosas que nunca se hicieron públicas (*Colmena*, 207).

Un joven poeta dice otra frase muy importante: “O la obra mata al hombre o el hombre mata a la obra” (*Colmena*, 80). Este pensamiento del poeta parece estar oculto por un cruce con unos versos que provienen del libreto de la zarzuela *Bohemios*⁹⁵ de manera que no necesariamente salta a la vista inmediatamente. El significado de la frase podría ser vario pero con respecto a la censura se podría decir que “el hombre mata a la obra” cuando se deja coartar demasiado por las normas censorias, es decir, cuando adapta todo lo que quiere decir a los criterios del estado hasta que la obra original ya no existe (*Colmena*, 80). También se podría interpretar que “el hombre” que “mata a la obra” no es el escritor, sino el censor porque él es la persona que tiene la última palabra (*Colmena*, 80). Por otro lado, asimismo puede ocurrir que “la obra mata al hombre”, es decir cuando el escritor se atreve a publicar una obra muy problemática de la que sabe que va a atraer una atención muy negativa por parte de los censores. Una sola obra problemática o inconforme con los criterios prescritos puede destruir toda la fama de un autor y puede provocar o su exilio o por lo menos una prohibición de publicar en su propio país. Estas consecuencias pueden causar la muerte de un escritor, es decir, que las obras

⁹⁵ Descubrimiento de la conexión entre el pensamiento del protagonista y el libreto de la zarzuela por José Urrutia (Cf. *Colmena*, 80).

problemáticas o mejor dicho los que las corrigen o censuran hacen que los escritores ya no puedan ejercer su profesión.

4.2.2.3. Causas por las que el libro fue publicado

Para empezar, quiero indicar que seguramente no hay una sola causa por la que la obra de Camilo José Cela logró ser publicada en el año 1963 en España, sino que hay una interacción de varias razones o cambios.

En primer lugar, como mencioné, las normas censorias empezaron ya a suavizarse y no eran tan estrictas, aunque todavía existía la arbitrariedad y la formulación demasiado vaga de las directivas censorias, que de vez en cuando pudo producir una u otra sorpresa que no tenía nada que ver con la ley oficial. En general, se pudo percibir que el mismo Franco intentaba cada vez más transmitir una visión democrática, por lo menos, externamente. Además, con el paso del tiempo hubo cada vez más autores neorealistas hasta que los propios censores no supieran cómo interpretar los temas tratados, porque con el transcurso del tiempo estaban desensibilizados hasta cierto punto. Sin embargo, por otro lado, es evidente que la distensión de las normas censorias no pudo ser la única razón, dado que desde el año 1941 sobre todo con respecto al ámbito de la prostitución y la homosexualidad las directivas empezaron a ser aún más estrictas y duras porque la Ley de Vagos y Maleantes fue modificada.

Otro factor muy importante es el cómo el autor narra su historia, ya que después de un análisis muy detallado uno se da cuenta de que, aunque se trata de una historia llena de pesimismo, ignorancia, tristeza y pobreza, sin embargo de vez en cuando hay rayos de esperanza muy importantes, en las que la gente triste sonríe o las personas pobres encuentran dinero por el suelo. Estas excepciones son muy importantes, dado que ponen en duda los asuntos problemáticos porque se ve claramente que no es siempre todo negro. En otras palabras, se puede decir que la crítica de ciertos aspectos no puede estar generalizada, porque siempre hay excepciones valiosas. Además, el autor también utilizó varias estrategias que le facilitaron sobrepasar la censura,

porque por un lado tenemos la omisión, es decir que muchas veces nos presenta el problema pero no dice explícitamente quién es el responsable o el culpable de la situación, ya que esto estaría claramente en contra de la censura franquista, porque estaba prohibido decir algo en contra de la ideología y las instituciones políticas, económicas o eclesiásticas. Pero también hay otra estrategia muy interesante que fue utilizada para decir lo que uno realmente piensa; es la de situar los hechos en un mundo ficticio o imaginario, para que los censores no sepan que se trata de la vida actual de aquellos tiempos. Estas dos estrategias, aunque no dijeron nada de manera directa, hicieron que un lector educado y consciente de los tabúes de sus tiempos sepa de lo que se trataba en realidad. Incluso se puede llegar a la conclusión de que el autor a veces escribe entre líneas a través del protagonista Martín Marco porque él nos muestra “muchos de los problemas, de los sufrimientos, y de las injusticias que ve a su alrededor” y parece justo lo que Carol Wasserman dice, es decir, que se podría tratar de un intento de “atraer la atención del público a lo que le pasa alrededor” (Wasserman: 1990, 144). Ambos, tanto Cela como Martín Marco son dos intelectuales que solamente logran ganar dinero, si escriben en la prensa a favor del régimen, de manera que tienen que reprimir sus verdaderos sentimientos durante la mayoría del tiempo para poder sobrevivir. Wasserman (1990: 145) opina de manera muy interesante que:

Tanto Martín como Cela quieren representar “la conciencia de su sociedad” de un modo tanto defensivo como agresivo. Como ya se ha dicho, lo agresivo trae problemas consigo y lo defensivo proporciona suficiente dinero para que uno siga siendo agresivo, sobre todo en el uso de la violencia, la muerte, la escatología y, en especial, el sexo.

Sin embargo, después de haber analizado los temas tratados, resulta realmente sorprendente que Camilo José Cela, que trabajó como censor y que por lo tanto conoció todos los criterios censorios referidos a la literatura, obviamente no se esforzara mucho por ocultar o reformular ciertas situaciones de manera menos directa, como lo hizo por ejemplo en su otro libro polémico, *La familia de Pascual Duarte*. Me parece realmente creíble que el autor utilizara a propósito un gran número de temas problemáticos con la esperanza de que los censores leerían por encima de algunos de ellos. Esto parece ser otro

método que le ayudó con respecto a la publicación de su obra en España durante el régimen franquista.

Como ya hemos visto al principio en la parte biográfica, se trata de un autor muy seguro de sí mismo de modo que resulta creíble que probablemente no le importó tanto si la obra iba a ser publicada inmediatamente, pero como era muy consciente de su gran fama, sabía que lo iban a publicar tarde o temprano de manera que sus lectores se enterarán algún día de su mensaje directo y valiente; y en realidad su plan tuvo éxito porque evidentemente “el tiempo y la perseverancia son los aliados del hombre” (Wasserman: 1990, 143). El mismo Camilo José Cela dijo que “en el 1946, empezó” su “lucha con la censura, guerra en la que” perdió “todas las batallas menos la última” pero es justamente esta última victoria que cuenta al final, porque desde el año 1963 todos los que se interesaron por la historia de la guerra civil y sus consecuencias para la gente española y también los que la presenciaron, pudieron utilizar esta obra maestra para ampliar sus conocimientos sobre ella o para asimilar el trauma pasado (Wasserman: 1990, 146). Además también era un rayo de esperanza muy importante para los demás autores críticos cuyas obras neorealistas todavía no fueron publicadas por varias razones.

6. CONCLUSIÓN GENERAL

Parece obvio que uno no puede negar el “daño que la censura llegó a ocasionar a la cultura española” (Muñoz: 2006, XXV). La falta de la realidad o la continua prohibición de su reproducción de manera intelectual naturalmente se hicieron muy notable con respecto a los medios de comunicación. A bote pronto, parece que la falta de libertad de pensamiento y de expresión dejaron un triste y desesperado vacío y un desierto intelectual, pero mirándolo bien está claro que sin embargo hubo autores que lograron decir y publicar lo que quisieron y para algunos la censura realmente funcionaba como un promotor de la creatividad que les ayudó a realizar verdaderas obras maestras en las que trataron de superar las impresiones horribles, el trauma nacional, la miseria, y los tiempos llenos de decepción, frustración y miedo a través de sus libros y películas (Cf. Díaz: 1991, 15). Parece justo que exactamente todas las prohibiciones y limitaciones del franquismo estimularon la fantasía de los intelectuales, de manera que crearon obras maestras que probablemente en otras circunstancias no hubieran realizado de esta manera.

De todos modos, quiero enfatizar que tanto la introducción a los aspectos básicos y al origen de la censura, como la investigación teórica de la censura franquista española con respecto a la situación económica, política y social y también a lo que se refiere a los aspectos importantes del aparato censorio, me han ayudado mucho a entender el funcionamiento de este. En otras palabras, se puede decir claramente que la elaboración de la teoría me ha ayudado mucho con respecto a mi investigación censoria en la parte del análisis de *La Colmena* de Camilo José Cela. El saber de que las leyes oficiales, de las que las normas censorias dependían en gran parte, por su parte, dependían de las necesidades políticas del régimen en este momento, era un conocimiento muy esencial para entender cómo y por qué las leyes se alteraron tantas veces. Los ejecutivos del franquismo se esforzaron mucho para adaptar las leyes a la situación política, económica y social que se estaba desarrollando y cambiando casi por sí solas, para que pudieran mantener el control sobre las masas y así

preservar el poder de su ideología. En la introducción a la Ley Orgánica del Estado de 1967, esto también se menciona de manera explícita:

La vitalidad jurídica y el vigor político del Régimen, su adecuación a las necesidades actuales y la perspectiva que su dilatada vigencia proporciona, permiten y aconsejan completar y perfeccionar la legislación fundamental.⁹⁶

El obispo de la Iglesia católica funcionaba como jefe de la censura, debido a la posición privilegiada de la religión en la ideología franquista. Este conocimiento, y también el de las leyes fundamentales del franquismo y el de la posición del autor Cela en la sociedad española de aquellos tiempos me ayudaron mucho a comprender por qué una obra tan polémica logró sin embargo ser publicada durante la dictadura franquista. Después de una investigación que concede la mayor prioridad en el aparato censorio y en los factores que influyeron en ello, llegué a la conclusión de que la permisión de la publicación de la obra tuvo que ver con la interacción de varios criterios. No sólo el cambio y la suavización constante de las normas censorias, sino también su modo de narración y la cantidad de los temas tratados que juegan un papel muy importante para que su obra sea permitida por los censores. Después de la investigación de *La Colmena* de Camilo José Cela, me parece correcto decir que “la censura no consiguió asfixiar por completo al arte escénico” (Muñoz: 2006, XXXII).

Finalmente, quiero terminar mi tesina diciendo que realmente me ha gustado mucho investigar el tema de la censura durante el régimen franquista, porque cuanto más aprendí de las características generales de la censura, de la composición de las distintas leyes y de la situación económica, política y social durante el régimen franquista, más comprendí las circunstancias en las que la obra de Cela fue escrita, y me enteré cada vez más de cómo ciertas partes de la historia deben o pueden ser interpretadas. En consecuencia, me parece correcto que la investigación de una obra y la siguiente interpretación de lo narrado dependen mucho de los conocimientos previos de lector con respecto a los tabúes y a la situación general en el tiempo en el que la acción o el argumento tienen lugar.

96 Cf. <http://galeon.com/franquismo/web/organicaestado.pdf> (14.04.2011)

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1. Fuente primaria

Cela, Camilo José. *La colmena*. Ed. de Jorge Urrutia. 16.ed. Madrid: Ed. Cátedra, 2010.

6.2. Fuentes secundarias

6.2.1. Literatura

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

Barahona, Fernando A. *Biografía del cine español*. 1. ed. Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992.

Bayo, Eliseo. *Estrictamente prohibido: reportajes censurados y otros retratos de la España negra*. Barcelona: Ed. Prensa Ibérica, 1998.

Bernhard, Katrin C. *Zensurbedingte Strategie oder ästhetisches Konzept? - Das dramatische Werk von Antonio Buero Vallejo im franquistischen und demokratischen Spanien*. Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang, 2001.

Caparrós Lera, José María. *Historia crítica del cine español: desde 1897 hasta hoy*. 1.ed. Barcelona: Ed. Ariel, 1999.

Díaz, Elías. *Intellektuelle unter Franco - Eine Geschichte des spanischen Denkens von 1939 – 1975*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1991.

Diez Puertas, Emeterio. *El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. 1. ed. Barcelona: Laertes, 2002.

Diez Puertas, Emeterio. *Historia social del cine en España*. 1.ed. Madrid: Ed. Fundamentos, 2003.

Francisco, Israel de. *La mujer en el cine español*. Madrid: Arkadin Eds, 2010. 121-123.

Gil, Alberto. *La censura cinematográfica en España*. 1.ed. Barcelona: Eds.B, 2009.

Gubern, Román. *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936 - 1975)*. 1. ed. Barcelona: Eds. Península, 1981.

Gubern, Román. "La censura bajo el franquismo." *Historias, motivos y formas del cine español*. Ed. Pedro Poyato. Córdoba: Plurabelle, 2005.

Henn, David. *Critical guides to Spanish texts*. London: Grant & Cutler [u.a.], 1974.

Hopewell, John. *El cine español después de Franco*. Madrid: Ed. El Arquero, 1989.

Ilie, Paul. *La novelística de Camilo José Cela*. Madrid: Gredos, 1971.

Jaime, Antoine. *Literatura y cine en España: (1975-1995)*. Madrid: Eds. Cátedra, 2000.

Knetsch, Gabriele. *Die Waffen der Kreativen: Bücherzensur und Umgehungsstrategien im Franquismus (1939-1975)*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1999.

Langa Pizarro, María Mar. *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-99); análisis y diccionario de autores*. Alicante: Universidad de Alicante, 2000.

Lázaro-Reboll, Antonio, y Andrew Willis. *Spanish popular cinema*. 1.ed. Manchester: Manchester University Press, 2004.

Martín, Antonio. *Historia del cómic español: 1875-1939*. Barcelona: Gili, 1978.

Martín de la Guardia, Ricardo. *Cuestión de tijeras: la censura en la transición a la democracia*. Madrid: Ed. Síntesis, 2008.

Marzabal Albaina, Iñigo. "El largo túnel del franquismo (1939-1970). *Los cineastas: Historia del cine en Euskal Herria, 1896 – 1998*. Ed. Santiago de Pablo. Vitoria-Gasteiz: Fund. Sancho el Sabio, 1998. 153-170.

Mayr, Theresa. „Untersuchungen zur Zensur in Spanien: Antonio Machados ‚Juan de Mairena‘“. Tesina Universidad de Viena, 2002.

Miralles, Alberto. "Los tiempos no están cambiando". *Pipirijaina* Nr. 7. (6/1978). 56.

Monterde, José Enrique. "El cine de la autarquía (1939-1950)". *Historia del cine español*. Ed. Román Gubern. 5.ed. Madrid: Eds. Cátedra, 2005. 181-238.

Monterde, José Enrique. "Continuismo y disidencia (1951-1962)". *Historia del cine español*. Ed. Román Gubern. 5.ed. Madrid: Eds. Cátedra, 2005. 239-255.

Muñoz Cáliz, Berta. *Expedientes de la censura teatral franquista. Obras censuradas de Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, José Martín Recuerda, Lauro Olmo y José María Rodríguez Méndez*. Madrid: Fundación Univ. Española, 2006.

Neuschäfer, Hans-Jörg. *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura; novela, teatro y cine bajo el franquismo*. 1.ed. Barcelona: Ed. Anthropos, 1994.

Nicolás Marín, Encarna. "Los poderes locales y la consolidación de la dictadura franquista". *El primer franquismo (1936-1959)*. Ed. Glicerio Sánchez Recio. Madrid: Marcial Pons, 1999. 65-85.

Nonnenmacher, Hartmut. "La memoria del franquismo en el cómic español". *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el Franquismo: representaciones literarias y visuales*. Ed. Ulrich Winter. Madrid: Iberoamericana, 2006. 177-208.

Pablo Contreras, Santiago de. *Tierra sin paz: Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco*. Madrid: Ed. Biblioteca Nueva, 2006.

Pizarroso Quintero, Alejandro. „Política informativa: información y propaganda (1939-1966)". *Historia de los medios de comunicación en España: : periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*. Ed. Jesús Timoteo Álvarez y otros. Barcelona: Ed. Ariel, 1989. 231-249.

Rapp, Andrea. "Das Zensursystem der franquistischen Diktatur und seine Auswirkungen auf den Printmedienbereich". Tesina Universidad de Viena, 1999.

Seguin, Jean-Claude. *Historia del cine español*. 6.ed. Madrid: Acento Ed., 2003.

Sinova, Justino. "La difícil evolución de la prensa no estatal". *Historia de los medios de comunicación en España: : periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*. Ed. Jesús Timoteo Álvarez y otros. Barcelona: Ed. Ariel, 1989. 262-272.

Taibo, Paco Ignacio. *Un cine para un imperio: películas en la España de Franco*. Madrid: Oberon, 2002.

Timoteo Álvarez, Jesús. "La información en la era de Franco: hipótesis interpretativa." *Historia de los medios de comunicación en España: : periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*. Ed. Jesús Timoteo Álvarez y otros. Barcelona: Ed. Ariel, 1989. 221-228.

Trenzado Romero, Manuel. *Cultura de masas y cambio político*. Madrid: Centro

de Investigaciones Sociológicas, 1999.

Umbral, Francisco. *Diccionario de Literatura. España 1941-1995: De la Posguerra a la Posmodernidad*. Barcelona: Planeta, 1995. 55ff.

Varela Iglesias, M. Fernando. *Panorama de Civilización Española: España y España de América*. Wien: Facultas AG, 2005.

Wasserman, Carol. *Camilo José Cela y su trayectoria literaria*. Madrid: Playor, 1990.

6.2.2. Internet

Base de Datos de Legislación. "Ley 14/1966, de 18 de marzo, de prensa e imprenta". 13.04.2011.

<http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/l14-1966.html# >.

"Boletín Oficial del Estado, Número 550, 24 de abril de 1938". 14.04.2011.

<<http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1938/550/A06938-06940.pdf> >.

"Boletín Oficial del Estado, Número 198, 17 de julio de 1954". 14.04.2011.

<<http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1954/198/A04862-04862.pdf> >.

"Camilo José Cela". 05.03.2011.

<<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cela.htm> >.

Fundación Camilo José Cela. 19.03.2011.

<<http://www.fundacioncela.com/asp/escritor/escritor.asp> >.

Delgado Idarreta, José Miguel. 2004. "Prensa y propaganda bajo el franquismo". Universidad de la Roja. 219-231. 02.05.2011.

<<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1069969> >.

Diccionario de la lengua española. 2001. Real Academia Española. 16.02.2011.

<http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=censura >.

Diccionario de la lengua española. 2001. Real Academia Española. 16.02.2011.

<http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=censurar >.

"Fuero de los Españoles de 1945". 14.04.2011.

<<http://galeon.com/franquismo/web/fueroespanoles.pdf> >.

"Fuero del Trabajo de 1938". 14.04.2011.

<<http://galeon.com/franquismo/web/trabajo.pdf> >.

"Ley de Principios del Movimiento Nacional de 1958". 14.04.2011.
<<http://galeon.com/franquismo/web/movimiento.pdf>>.

"Ley Orgánica del Estado de 1967". 12.04.2011.
<<http://galeon.com/franquismo/web/organicaestado.pdf>>.

Pérez, Juan Beneyto. 13.04.2011. "La censura literaria en los primeros años del franquismo. Las normas y los hombres".
<http://www.represa.es/represa_5_junio_2008_articulo1.html>.

6.2.3. Película

Mogambo. John Ford. DVD. Warner Home Video Francia, 2005.

6.3. Literatura no disponible

Andrés-Gallego, J. (et al.). "España actual. España y el mundo". *Historia de España*. vol. 13. Madrid: Gredos, 1995. 431.

Antolín, Mario. *Arriba*. 24-X-1968.

Barbéns, Francisco de. *La moral en la calle, en el cinematógrafo y en el teatro*. Barcelona: Luis Gili. 1914.

Beneyto, Antonio. *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelona: Plaza & Janés, 1997. 21.

Cabero, Juan Antonio. *Historia de la Cinematografía Española*. Madrid. 1949. 662.

Fernández Insuela, Antonio. Aproximación a Lauro Olmo (Vida, ideas literarias y obra narrativa). Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1986. 209.

Foucault, Michael. *Vigilar y Castigar*. Madrid. 1988. 174-198.

Phelps, Guy. *Film Censorship*. Londres: Victor Gollancz Ltd. 1975. 20-23.

Romero, Vicente. "Las dudas de los censores". Primer Acto, 121 (jun.1970), pág. VII de "Foro teatral".

Vizcaíno Casas, Fernando. *Historia y anécdota del cine español*. Madrid. 1976.
86.

6.3. Índice de ilustraciones

<i>ilust. 1</i>	<i>Donald y Linda Nordley</i> (p.19)	<i>Mogambo</i> . John Ford. DVD. Warner Home Video Francia, 2005.	01:07:13
<i>ilust. 2</i>	<i>Los celos</i> (p.19)	<i>Mogambo</i> . John Ford. DVD. Warner Home Video Francia, 2005.	01:21:40
<i>ilust. 3</i>	<i>El contacto físico</i> (p.19)	<i>Mogambo</i> . John Ford. DVD. Warner Home Video Francia, 2005.	01:22:13
<i>ilust. 4</i>	Camilo José Cela (p.48)	http://www.nndb.com/people/415/000088151/camilo_jose_cela-sm.jpg	03/03/11

APÉNDICE

Deutsche Zusammenfassung

Der spanische Bürgerkrieg endete am 1. April 1939 nach drei Jahren, die von permanenten Kämpfen, politischen Spannungen und Auseinandersetzungen gezeichnet waren, sodass sich die Bevölkerung letztendlich in einem politischen, ökonomischen und sozialen Ausnahmezustand befand. Viele waren derartig erleichtert darüber, diese furchtbaren Jahre überhaupt überlebt zu haben, dass ihnen anfangs die drastischen Veränderungen und Einschränkungen, die eine diktatorische Herrschaftsform erahnen ließen, gar nicht bewusst waren. Mit dem Ziel, jedes noch so kleine Zeichen einer Opposition innerhalb des Regimes umgehend im Keim zu ersticken, wurden zahlreiche Kontrollinstitutionen geschaffen, die jegliche Produktionen der Massenmedien gekonnt lenkten, manipulierten und eliminierten. Der Diktator Francisco Franco und dessen Anhänger waren sich zum einen nicht nur der potentiellen Gefahren der Medien bewusst, sondern sie kannten zum anderen auch deren Macht und nutzten diese um ihre eigene Ideologie zu propagieren.

Im theoretischen Teil der vorliegenden Diplomarbeit beschäftige ich mich nicht nur mit dem starken Einfluss der Franco-Zensur auf die intellektuellen Werke der Nachkriegszeit, sondern erläutere auch verschiedene Strategien und Mechanismen, die sich viele Autoren zu Nutze machten um die strengen und äußerst willkürlich formulierten Zensurrichtlinien zu umgehen. Nach einer Beschreibung der verschiedenen Kriterien, die ein Werk zu erfüllen hat, bevor es publiziert werden konnte, erkläre ich ebenfalls wer üblicherweise die prestigelose Arbeit des Zensors übernehmen durfte. Hier wird die Rolle der katholischen Kirche deutlich, die unter Francos Führung von enormer Bedeutung war, denn beide arbeiteten Hand in Hand, sodass Spaniens Geistliche über viele Jahre hin als oberste Zensoren fungierten. Es wurden verschiedene Methoden entwickelt, die den Schutz der neuen Macht garantierten und somit ihr Fortbestehen langfristig gewährleisteten. Nicht nur

die Bereiche der Literatur, des Films und der Presse, sondern auch jene des Theaters, der öffentlichen Aufführungen und sogar die der Comics wurden strengstens überwacht und somit zu Dienern des Staates gemacht, da nur Regime-Konformes veröffentlicht werden durfte. Dennoch gab es auch Ausnahmen von dieser Regel: diese werden am Ende des theoretischen Teils angeführt und es wird erklärt inwiefern der spanische Zensurapparat einerseits als intellektuelles Korsett fungierte und andererseits als Hauptantriebskraft der Fantasie und Kreativität vieler Künstler diente.

Camilo José Cela war eines dieser Ausnahmetalente, denen es immer wieder gelang, die Zensoren hinter das Licht zu führen. Sein Buch *La Colmena*, welches 1951 in Buenos Aires publiziert wurde, war in Spanien anfangs so umstritten, dass es dort erst 12 Jahre später herausgegeben werden durfte. Dass dies überhaupt geschah, ist äußerst verwunderlich, da nicht nur die Art und Weise wie das Buch geschrieben ist sondern auch die darin behandelten Themen sehr problematisch und für diese Zeit viel zu provokativ waren. In meiner Diplomarbeit gehe ich eben diesen Fragen auf den Grund und versuche zum einen herauszufinden, warum dieses provokante Werk trotz vieler Aspekte, die wie ich in meiner Arbeit belege, klar und deutlich gegen die damalig geltenden Gesetze und Zensurkriterien verstießen, publiziert wurde und zum anderen erkläre ich, warum sich Camilo José Cela überhaupt dafür entschied, ein so unsittliches und umstrittenes Buch zu veröffentlichen.

Die Recherche der theoretischen Hintergründe im Hinblick auf die wirtschaftliche, gesellschaftliche und politische Situation unmittelbar nach dem spanischen Bürgerkrieg, hat mir sehr bei der Suche nach Antworten geholfen. Das Wissen, dass die Zensurrichtlinien zum Großteil von den ideologischen Grundgesetzen abgeleitet wurden, war von großer Bedeutung. Die offiziellen Gesetze wurden immer wieder neu formuliert, abhängig von der momentanen Situation, die sich stets änderte und weiterentwickelte, sodass die Kontrolle über die Massen über viele Jahre hin aufrecht erhalten werden konnte. Nicht nur diese Erkenntnisse, sondern auch das Wissen über die prestigeträchtige

Position des Autors Camilo José Cela sowohl international als auch innerhalb der spanischen Gesellschaft und seine eigene Tätigkeit als Zensor, trugen maßgeblich zu dieser außergewöhnlichen Entscheidung bei. Seine Erzählweise, die Anzahl der behandelten Themen, aber auch die mit der Zeit immer milder werdenden Zensurkriterien, trugen entscheidend zur positiven Entscheidung der Zensoren bei. Somit habe ich abschließend festgestellt, dass es nicht einen einzigen konkreten Grund für die Publikation von *La Colmena* gibt, sondern es sich viel mehr um ein gut gelungenes Zusammenspiel mehrerer verschiedener Faktoren handelt. Warum sich Camilo José Cela überhaupt für die Publikation dieses Buches entschieden hat, wird in verschiedenen Interviews deutlich, in denen er meint, dass es wichtig ist Tabus zu brechen, die Menschen an Neues zu gewöhnen und Risiken einzugehen. Auch wenn er selbst viele Kämpfe verloren hat, so hat er diesen einen gewonnen und es wird klar, dass nach so vielen Jahren, nur das von wahrer Bedeutung ist.

Ebenso wie Camilo José Cela auf das Vorwissen seiner Leser und deren Kenntnis der damaligen Situation setzte, musste auch ich während meiner Recherche lernen, dass ein umfassendes historisches und politisches Hintergrundwissen maßgeblich für die Erforschung und Interpretation eines literarischen Werkes ist, da man nur so die im Buch erwähnten Themen mit den realen Ereignissen und Problemen jener Zeit vergleichen und die gewonnenen Informationen entsprechend interpretieren bzw. verarbeiten kann.

Lebenslauf

<u>Name</u>	Andja Bicvic
<u>Geburtsdatum</u>	30.05.1988
<u>Geburtsort</u>	Doboj (Bosnien und Herzegowina)
<u>Staatsbürgerschaft</u>	Kroatien

Ausbildung

1998 – 2006	Öffentliches Stiftsgymnasium Melk
Seit 2006	Studium an der Universität Wien (Lehramt Spanisch und Englisch)

Studiumbezogene Auslandsaufenthalte

Februar 2003	einwöchiger Aufenthalt bei Gastfamilie in Cambridge
August 2007	zweiwöchiger Sprachkurs in Valencia
Februar – Juni 2009	fünfmonatiger Erasmusaufenthalt in Cádiz

Studiumbezogene Berufserfahrung

seit 2006 studienbegleitend	privater Nachhilfeunterricht
seit Februar 2010	Nachhilfelehrerin in Spanisch und Englisch bei der „Schülerhilfe“ in St. Pölten