

Encarna Alonso Valero, “Misoginia y censura en la España franquista”, *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, nº 879, 2020, pp. 29-32.

“De las ruinas, sí, de los escombros”: un campo literario violentado

Si nos proponemos reflexionar sobre la actuación de la censura con la producción de las mujeres poetas en la España de Franco se hace necesario, en primer lugar, pensar la relación entre literatura e ideología. La literatura es una de las formas simbólicas que permiten eufemizar (en el sentido de Bourdieu) y, por tanto, convertir los principios de dominación en legítimos. Por ello, los censores estaban “persuadidos del valor doctrinal que debía poseer todo escrito femenino” (Ruiz Bautista, 2008: 98), motivo por el que, como puede fácilmente imaginarse, fue un vehículo fundamental de sexuación.

Como señala Abellán, “el hecho censorio constituye un campo de observación privilegiado dentro del cual resulta posible apreciar y medir la incidencia -por vía coercitiva- de las estructuras sociales en la génesis individual e histórica de un texto de creación literaria” (1982: 174). La censura funcionaba, en el caso de las mujeres, en un nivel doble: en primer lugar hay que tener en cuenta la censura que se ejerce en el interior del propio campo a través de múltiples prácticas patriarcales de exclusión; así, las poetas no aparecen en antologías en las que se establece la legitimidad del presente y del futuro, no forman parte de las generaciones (pensemos, por ejemplo, que ninguna acudió al homenaje a Machado ni aparecen en la famosa fotografía que presentaba “en el extranjero a los poetas de la resistencia”; Iravedra, 2009: 109) salvo en posiciones marginales (Alonso Valero, 2016). La cuestión de los límites del campo (y, por tanto, de quién puede legítimamente participar en él) es siempre una de las preguntas clave planteadas en el interior del propio campo: pieza fundamental de las luchas internas, los límites son variables en el tiempo

(bajo una dictadura, dada la sobredeterminación del campo político sobre todos los demás, la frontera es tremendamente hermética). Dentro de las luchas, se trata de imponer y de hacer reconocer como legítima una definición de pertenencia o un criterio de competencia (un determinado umbral de un capital específico, las disposiciones requeridas...) para excluir a los participantes potenciales pero no deseados y fortalecer la autonomía del campo y de los que pertenecen a él (Mauger, 2006: 23-25). Estas barreras de entrada pueden estar institucionalizadas (como es el caso mismo de la censura) o no (con los distintos procesos de incorporación y de consagración existentes). De este modo, el campo en su conjunto funciona como una forma de censura. El derecho a hablar, la legitimidad para hacerlo, está investida en los agentes (raramente los agentes) reconocidos por el campo.

En esa misma línea, cada punto del espacio social predispone de manera desigual a ciertas vocaciones: ya sea porque disponen o no de recursos económicos y simbólicos para alcanzarlas, ya sea porque forman parte o no de los destinos previsibles para los miembros de ese grupo. Hay que considerar a aquellas personas cuyo origen social hacía más improbable el acceso a la posición de poeta, como es el caso de las mujeres en un contexto de intensa represión política, ideológica (profundamente patriarcal) y cultural (Morcillo Gómez, 2015). Que una mujer sea poeta es siempre una excepción (más allá de la literatura infantil, considerada una proyección pública de la maternidad, o discursos poéticos puntuales afines a la Sección Femenina) y ello se asume de manera fuertemente dóxica, una característica que no es exclusiva del periodo franquista pero que se ve fortalecida en una dictadura profundamente misógina en la que las distintas estructuras de poder tienden incesantemente a producir e imponer modelos de percepción y expresión desmovilizadores.

Se trata de una de las características fundamentales que señala Hannah Arendt (1998) en la definición de una dictadura: exige obediencia y desmovilización política. En este aspecto es fundamental realizar una lectura de género, pues el papel otorgado a las mujeres en ese caso suele ser limitarse a la esfera privada de los cuidados. De ahí que se considere anómalo que una mujer quiera salir al espacio público y publicar poesía; por tanto, en el caso de la obra de estas autoras estamos ante la introducción en la cultura necesariamente política de muchos ámbitos que la definición de ese momento de cultura y de cultura política excluía.

“Y callada”: censura y enunciación femenina

Unido a ello, hay que recordar que, como decíamos, las poetisas sufrieron más presión de la censura que los poetas (Montejo Gurruchaga, 2010: 88-89), ya que “los censores consideraban impropios de ellas temas y tratamientos permitidos a los hombres” (O’Connor, 1987: 99). Esos esquemas de percepción y de evaluación remiten a valores y sistemas de clasificación jerarquizados (alto/bajo, digno/indigno, noble/innoble, masculino/femenino), por lo que “los informes de los censores sobre las obras escritas por mujeres evidencian una mentalidad discriminatoria y un trato menos favorable que el que recibían los hombres” (Vila-Belda, 2017: 71). Las poetisas se ven así situadas en la posición de sujeto de enunciación no legítima, como expresan repetidamente en sus textos: “Sé escribir, pero en mi pueblo, / no dejan escribir a las mujeres” (Fuentes, 2011: 72).

Reyes Vila-Belda (2017) constata, al analizar las imposiciones represivas de la censura sobre los primeros poemarios de Gloria Fuentes, el “arduo proceso de escribir durante la posguerra que afectó, de manera especial, a las escritoras (...) Estas obras revelan las restricciones impuestas por razones de género y clase social durante el franquismo” (13). Un ejemplo obvio de esa visión fuertemente misógina es el informe censorio de *Aconsejo beber hilo*, que señalaba que la obra era producto de una “mente enferma” (cit. Vila-Belda, 2017: 14), en términos bien conocidos y tradicionalmente utilizados por la crítica patriarcal para impugnar la legitimidad de la enunciación femenina (Gilbert y Gubar, 1998).

Por ello, cualquier acercamiento crítico a estas cuestiones tiene que reflexionar sobre el problema de la autonomía de los campos y de los creadores culturales. La pregunta sobre los grados de autonomía que se pueden describir en un campo de producción cultural no se limita a los discursos producidos bajo una dictadura; la frontera entre la autonomía y de la heteronomía de los productores culturales nunca es absoluta, siempre se mide en grados, y las formas de control son múltiples y de muy diversa índole.

Así, en toda producción cultural (y la poética no son una excepción) se superponen diferentes formas de lenguaje (teóricos, políticos, estéticos...) que hacen que, como decía Bourdieu (1988), estemos ante un “pensamiento bizco” (1988: 9-14), en el que se dice una cosa sin dejar de aludir a otra por el modo de decirlo y por los signos con los que se

siembra la expresión. Esa cuestión de la producción bízca aumenta exponencialmente cuando estamos invirtiendo la fuerza adquirida en la alteración del orden y la construcción de la nueva legitimidad, como ocurre en el caso de las producciones poéticas femeninas, especialmente bajo un régimen dictatorial.

El discurso poético, como cualquier forma de expresión en los años de los que hablamos, es resultado del encuentro entre una intención enunciativa y la censura ejercida por la realidad política y social en la que se produce y publica. De este modo, para comprender la poesía española bajo el franquismo, es necesario recorrer ese trabajo de eufemización que les permite desarrollarse (hablamos, naturalmente, de poemas y poetas que desarrollan disposiciones críticas al régimen). Además, bajo una dictadura, el control ideológico supone regulación del mercado y control de la organización profesional, lo que de nuevo tiene una importante lectura de género.

Conviene, en este caso, detenerse en la diferenciación entre aparato y campo que establece Pierre Bourdieu (1997) y que posteriormente matiza y redefine Gisèle Sapiro (2007). Bourdieu llama “aparato” a aquellos casos en los que, en un campo, los dominantes tienen y ejercen medios para anular la resistencia y la reacción de los dominados. Pero, según Sapiro, esa definición es demasiado extrema ya que, incluso en los regímenes que emplean los métodos de control más estrictos, siempre existe una resistencia, aunque sea en la clandestinidad. Además, dice Sapiro que siempre que hay un campo literario o intelectual ya constituido subsiste una forma de autonomía. Así, los campos culturales se llenan de estrategias diversas para eludir la presión, desde el uso de códigos y alusiones veladas a publicaciones en el extranjero o clandestinas, pasando por la utilización de desplazamientos en el tiempo y en el espacio geográfico.

Dentro del último ejemplo estarían las reescrituras, con frecuencia muy subversivas, de mitos clásicos femeninos que llevó a cabo un buen número de poetas españolas bajo el franquismo (pensemos en Ángela Figuera, María Beneyto o Susana March) y que suponían una forma efectiva de hablar de problemas de su presente pero burlando o disminuyendo la presión de la censura. Esas reescrituras de mitos clásicos tenían otra consecuencia importante: provocaban una redefinición de la experiencia poética y de las realidades susceptibles de ser poetizadas que dio lugar a nuevas formas de lenguaje y de expresión. Cuando el orden aparece desafiado por un grupo, aunque sea con todas las limitaciones que

impone escribir y publicar bajo una dictadura, las experiencias hasta entonces no habladas (como todo lo que tiene que ver con lo femenino) sufren un cambio de estado al reconocerse a sí mismas en la objetividad pública de un discurso, y este discurso es el signo objetivo de la reivindicación de su derecho a ser habladas y dichas públicamente (y poéticamente).

En esa línea está la explicación de Zavala (1987: 149), que mantiene que la censura suele despertar una reacción contraofensiva que comprende la impresión y circulación de textos clandestinos, la publicación de textos en el extranjero... Sapiro da la clave de cómo es ello posible: ocurre en un campo con una cierta autonomía y el alcance dependerá del grado de autonomía del campo y de los agentes que lleven a cabo esa contestación.

En cuanto al recurso de publicar en el extranjero, muchas de las poetas de posguerra se vieron obligadas a asumirlo para aludir la censura. María Beneyto, por ejemplo, publicó dos poemarios en Caracas, *Vida anterior* (1962) y *El agua que rodea la isla*, en fecha tan tardía como 1974 (aunque el libro está escrito en 1972), porque de ese modo “podía permitirme mayores libertades de expresión” (Jato, 2003-2004: 841). Cuando habla de su obra poética apostilla “hasta donde pude controlarla” (Ugalde, 2007: 113) y resume así los avatares de su poesía con la censura:

Eva en el tiempo no tuvo problemas, porque tampoco creo que debería tenerlos. *Poemas de la ciudad* ya fue otra cosa: suspicacias, sacar a relucir que mi anterior libro *Criatura múltiple* era mejor... *Vida anterior*, como iba a ser publicado en Venezuela, me permitió más libertad de expresión. Y, por esa razón, lo hube de repartir clandestinamente, sólo entre amigos de confianza (842)

Cabría reflexionar sobre la posibilidad de que ese crecimiento exponencial de la censura sobre la obra de Beneyto no estuviese motivado solamente por el contenido de las obras (que nunca se adecuaron a la ortodoxia franquista sobre lo femenino) sino también a la creciente visibilidad de la autora en el panorama poético nacional. En momentos en que la sobredeterminación de lo político es particularmente fuerte, el efecto de politización no afecta solamente a los contenidos de las obras sino a todo lo que rodea la manera en la que son percibidas, incluyendo el propio nombre de quien las produce. Todo lo que es producido en tales circunstancias se carga de una significación política.

La propia Beneyto señala que

Los neutros se andaban con cien ojos para no resbalar frente a la censura, pero en los considerados más o menos sospechosos esas concesiones tenían que hacerse casi heroicas: personajes y situaciones que había que disimular, disfrazar a veces, palabras y actitudes de doble significado, incluso leves traiciones hacia tu propia obra si querías verla publicada (Láinez, 2008: 18-19)

Aunque asegura también que “duele ahora. Duele cuando ahora lo ves escrito y te echas en cara tu propia cobardía” (19). Por estas y otras declaraciones vemos que late un duelo difícil de resolver.

Podemos pensar también en *Biografía breve del silencio*, que Beneyto escribió entre los años 1965 y 1966 a raíz de la muerte de su madre pero que no publicó hasta 1975. No parece arriesgado pensar que esa tardanza en la publicación, como los largos periodos en los que la autora pasó sin publicar, pueden estar relacionados con la sospecha de que la censura expurgaría los textos en caso de ser presentados para su evaluación.

Gloria Fuertes publica fuera de España *Antología y poemas del suburbio* y *Todo asusta* porque “en el espacio político en el que nos encontrábamos era impensable publicarlos aquí” (Porpetta, 2004: 3-4).

Los ejemplos podrían ser muchos pero vamos a detenernos brevemente en otros dos. Aurora de Albornoz sacó a la luz “numerosos artículos fuera de España por motivos de censura o convencida de antemano de la inutilidad de enviarlos de la censura, a sabiendas de que su publicación no prosperaría” (Abellán, 1980: 73) pero ello fue posible en gran medida por sus largas estancias en América y sus contactos personales con el mundo universitario y editorial, que le facilitaron, “más que a otros, la publicación fuera del país” (73). En efecto, no se trataba de una opción al alcance de otras poetas, que carecían de esa red de contactos (es decir, de ese capital social).

Josefina Romo, aunque fue profesora en la Universidad de Madrid entre 1944 y 1952, desarrolló gran parte de su trabajo docente en Estados Unidos (Payeras Grau, 2009: 133-134). En Nueva York publicó, en régimen de autoedición, algunos de sus poemarios, lo que favorece poder presentar textos como: “La voz nos quieren cortar/y atar la canción al pecho/ (no pondréis cadena al canto/como la ponéis al perro)” (cit. Payeras Grau, 2009: 136).

Nos sale así al paso otra cuestión que cualquier trabajo con un enfoque socioliterario tiene que tener en cuenta: el problema de la no pluralización del concepto de consagración intelectual en el campo de la producción cultural (que suele establecerse en función de parámetros como la obra publicada, la presencia en antologías, la participación en actos y espacios comunes con otros poetas centrales...). De este modo, se favorece la legitimación de los balances dominantes sobre la historia de la poesía. Habría que añadir que hacerlo así refuerza de manera inevitable la invisibilización de las mujeres en el campo literario (y, al contrario, pluralizar el concepto de consagración intelectual abre de inmediato el abanico de figuras y trayectorias, entre ellas las de las mujeres poetas). De este modo, el permiso de la censura para publicar es otro de los criterios de elección de los constituidos como élite y también, por negación, de las personas que quedan excluidas, entre ellas las mujeres.

“Con todas las tristezas silenciadas”: censura y autocensura

En ese contexto, surge, como mecanismo de defensa ante el aparato de la censura, un “código hecho de sobreentendidos” (Sánchez Reboledo, 1988: 31) que hay que poner en estrecha relación, porque lo determina, con el concepto de autocensura. María Beneyto habla de “estrategia” para “poder decir o aludir al menos ciertos temas que estaban vedados” (Jato, 2003-2004: 841) y señala que “yo creo que, a pesar de todo, nos entendíamos unos a otros (...) como en los códigos de espías” (Laínez, 2008: 19).

En la “Poética” que antecede a los poemas de Beneyto seleccionados en la célebre antología de Leopoldo de Luis hace un alegato a favor de la libertad, en clara alusión a la censura: “La libertad del poeta no debe ser interferida por nada ni por nadie. Escribir al dictado es siempre una claudicación degradante para la dignidad humana, sople el viento por donde sople. Una mirada limpia y una voz sin coacciones me parecen imprescindibles para ese captar y reseñar la realidad circundante y el instante histórico que el poeta vive” (Luis, 2010: 396).

Angelina Gatell, reflexionando sobre la autocensura, señala:

No hay duda de que la autocensura pesa en todos los creadores españoles, especialmente, claro, sobre los escritores cuyo medio de expresión, por ser más directo, resulta también más comprometido. El escritor español se mueve dentro de la autocensura, dentro de sus propias limitaciones como en una especie de ‘habitat’ que no siempre le resulta incómodo y que incluso le sirve muchas veces

de justificación. Y esta autocensura es todavía mayor cuando los objetivos apuntan más hacia la publicación de una obra que hacia la creación misma (1972: 82).

En un sentido parecido se expresa Carmen Conde: “La autocensura afecta determinantemente el valor intrínseco de la obra, pero también estimo que el autor capacitado puede decir cuanto quiera con la suficiente sabia habilidad para que se le comprenda y no se le impida, a pesar de todo, decirlo. Cuestión de técnica, oficio, talento, lo que sea” (Abellán, 1982: 178).

Rosa Chacel, al ser preguntada sobre si tuvo problemas con la censura, responde: “Tengo que decirle que no, nunca tuve” (Beneyto, 178), aunque inmediatamente después dice que “creo que la censura causó un grave trauma en el pensamiento de un par de generaciones” (178).

La idea del trauma que apunta Chacel puede resultar de utilidad para explicar el efecto de la censura en la poesía española bajo el franquismo en general y la escrita por mujeres en particular. En el caso de las poetisas, el trauma aparece con frecuencia unido a alusiones repetidas al silencio o a la imposibilidad de hablar. Es claro en el caso de María Beneyto, como ha explicado Laura Lozano Marín (2018); el silencio es un elemento constante en su obra y se trata tanto de un silencio individual como colectivo: un silencio impuesto por los vencedores de la guerra a los vencidos (y en este nivel estaría la censura) y también impuesto por los hombres a las mujeres (de nuevo ratificado y ejercido por el aparato censorio).

Keilson describió el concepto de traumatización secuencial (2005), con el que muestra que se puede desarrollar un proceso de trauma crónico, especialmente cuando el contenido de la situación traumática tiene que ver con la persecución y la represión política. Las fases del trauma pueden dilatarse llegando a suponer incluso un legado traumático para los descendientes de las víctimas (Beneyto desarrolla repetidamente en su poesía una idea parecida). El silencio suele dominar, en ese caso, las historias familiares, y ello se da especialmente en las sociedades posbélicas. En el caso español esta situación se agrava con el mantenimiento durante cuarenta años de la dictadura franquista. En esa línea, Jo Labanyi afirma que el silencio en la sociedad española se puede entender como herramienta política por encima incluso de su definición como efecto del trauma y que ese silencio se asentó en

la sociedad española como un hábito (Labanyi, 2002), una reflexión que se podría hacer extensiva a la obra de las poetisas españolas bajo el franquismo. Pues, como dice Beneyto en el poema “¿Cuáles fueron sus primeros escritos?": “He escrito en jeroglíficos del Nilo / (...) En papiros, con lágrima enlodada, /hiel concentrada y sangre visceral, /dejé signos remotos que decían / lo que muchos tuvieron que callar. / La muchedumbre hambrienta, las pirámides/ con músculo erigidas, la brutal / represión al que acusa o se rebela. / (Innumerable muerte por gritar)” (Beneyto, 2008: 360).

Referencias bibliográficas

ABELLÁN, Manuel (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península.

ABELLÁN, Manuel (1982). “Censura y autocensura en la producción literaria española”, *Nuevo Hispanismo*, nº 1, pp. 169-180.

ALONSO VALERO, Encarna (2016). “Mujeres poetisas bajo el franquismo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 793-794, pp. 22-33.

ARENDT, Hannah (1998). *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Taurus.

BENEYTO, Antonio (1975). *Censura y política en los escritores españoles*, Barcelona, Editorial Euros.

BENEYTO, María (2008). *Poesía completa (1947-2007)*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia.

BOURDIEU, Pierre (1988). *L'ontologie politique de Martin Heidegger*, París, Les éditions de Minuit.

BOURDIEU, Pierre (1997). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.

FUERTES, Gloria (2011). *Obras incompletas*, Madrid, Cátedra.

GATELL, Angelina; ABELLÁN, Manuel; AMORÓS, Andrés; ANDÚJAR, Manuel; ARES, José; NÚÑEZ, Antonio; SORIANO, Elena (1972). “Diálogo sobre la cultura española”, *El Urogallo*, nº 13, pp. 79-91.

- GILBERT, Sandra y GUBAR, Susan (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- IRAVEDRA, Araceli (2009). “Collioure, un viaje de ida y vuelta”, en *1959: De Collioure a Formentor*, Carme Riera y María Payeras (eds.), Madrid, Visor, pp. 109-119.
- JATO, Mónica (2003-2004). “Entrevista con María Beneyto: la poesía que rodea las islas”, *Letras Peninsulares*, 55, nº 1, pp. 837-845.
- KEILSON, Hans (2005). *Sequentielle traumatisierung bei kindern*, Giessen, Psychosozial Verlag.
- LABANYI, Jo (2002). “Introduction”, en *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*, Jo Labanyi (ed.), Oxford, Oxford UP, pp. 1-14.
- LAÍNEZ, Josep Carles (2008). “La voz de la escritura: una entrevista a María Beneyto”, en *Estudios en torno a la obra de María Beneyto*, Josep Carles Laínez (comp.), Valencia, Ayuntamiento de Valencia, pp. 11-30.
- LUIS, Leopoldo de (2010). *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, ed. Fanny Rubio y Jorge Urrutia, Madrid, Biblioteca Nueva.
- LOZANO MARÍN, Laura (2018). “La claustrofobia suicida al silencio cuando grito: los poemarios de transición de María Beneyto”, en *Poesía y democracia*, Encarna Alonso Valero y Luis García Montero (ed.), pp. 9-41.
- MAUGER, Gérard (2006). “Champ”, en *Abécédaire de Pierre Bourdieu*, Jean-Philippe Cazier (dir.), París, Les Éditions Sils Maria/Les Éditions Vrin, pp. 25-27.
- MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía (2010). *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra*, Madrid, UNED.
- MORCILLO GÓMEZ, Aurora (2015). *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, Madrid, Siglo XXI.
- O’CONNOR, Patricia (1987). “Las dramaturgas españolas y la ‘otra censura’”, en *Censura y literatura peninsulares*, Amsterdam, Rodopi, pp. 99-118.
- PAYERAS GRAU, María (2009). *La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*, Madrid, UNED.

PORPETTA, Paloma (2004). “Preámbulo”, en *Poemas del suburbio. Todo asusta*, Gloria Fuertes, Madrid, Torremozas, pp. 3-9.

RUIZ BAUTISTA, Eduardo (2008). “La larga noche del franquismo (1945-1966)”, en *Tiempo de censura. La represión editorial durante el franquismo*, Eduardo Ruiz Bautista (coord.), Gijón, ediciones Trea, pp. 77-109.

SÁNCHEZ REBOREDO, José (1988). *Palabras tachadas (Retórica contra censura)*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert.

SAPIRO, Gisèle (2007). “Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie”, *COntEXTES*, nº 2 [<http://contextes.revues.org/165>;DOI:10.4000/contextes.16] [consultado 14/12/2019]

UGALDE, Sharon Keefe (2007). *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70*, Madrid, Hiperión.

VILA-BELDA, Reyes (2017). *Gloria Fuertes: poesía contra el silencio. Literatura, censura y mercado editorial (1954-1962)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

ZAVALA, Iris (1987). “La censura en la semiología del silencio: siglos XVIII y XIX”, en *Censura y literatura peninsulares*, Amsterdam, Rodopi, pp. 147-157.