

UN ENFOCAMENT ATÍPIC DE LA RECEPCIÓ LITERÀRIA: RODOREDA LLEGIDA PELS CENSORS FRANQUISTES*

MERITXELL TALAVERA I MUNTANÉ

(Universitat de Barcelona)

Tot i que els estudis que aborden la repressió editorial en el marc del franquisme compten, en l'actualitat, amb no poques aportacions de gran valor, hi ha escassos treballs que versin —monogràficament— sobre l'actuació de la censura en un escriptor en particular de la literatura catalana. En aquesta línia, el present paper s'adreça a ponderar la recepció que els censors van dispensar a l'obra de Mercè Rodoreda a través de la revisió detallada dels informes de censura —alguns encara inèdits— emesos a propòsit de la seva narrativa. La clau de volta del text, doncs, radica a considerar que els informes de censura, a més de permetre una lectura de caire historicista i documental, són susceptibles de llegir-se des de l'òptica de la crítica literària, des de la teoria de la recepció i, també, des de la ginocrítica.

1 AVATARS, ABAST I EFECTE DE LA CENSURA EN L'OBRA DE MERCÈ RODOREDA

Els dictàmens censoris de les obres de Mercè Rodoreda publicades entre 1958 i 1978 —*Vint-i-dos contes* (1958), *La plaça del Diamant* (1961), *La plaza del Diamante* (1965), *El carrer de les Camèlies* (1966), *Jardí vora el mar* (1967), *Aloma* (1969), *La meva Cristina i altres contes* (1969), *Mi Cristina y otros cuentos* (1969), *Mirall trencat* (1974), *Jardín junto al mar* (1975), *Obres completes I i II* (1976-1978) i *Semblava de seda i altres contes* (1978)— són, d'entrada, peces d'interès documental, conservades a l'Archivo General de la Administración d'Alcalá de Henares.¹ El seu exa-

* El present treball ha de considerar-se part, d'una banda, de la investigació duta a terme en el marc de l'Ajut Mercè Rodoreda, concedit per la Fundació Mercè Rodoreda en la seva convocatòria de 2011-2012; i, d'altra banda, del projecte de recerca, dirigit per Josep Murgades, intitulat «Ecdòtica, lengua literaria y poéticas: creación y crítica catalanas de los siglos XIX y XX» (FFI2011-24539).

1. Ministerio de Cultura, Archivo General de la Administración (AGA), Expedientes de Censura de Libros, IDD (03)50. Vg. Annex A per a la localització de les signatures topogràfiques relatives a la documentació consultada en aquest treball.

men permet d'apamar el grau d'incidència de la censura sobre la producció rodorediana que —convé anticipar— va ser, en conjunt, mínim. En efecte, les obres de Rodoreda no foren mai objecte de tisorades substantives, de resolucions denegatòries, de multes i silencis administratius o de segrests, de què Pedrolo i Sales, Sastre i Blas de Otero, o Joyce i Sartre —si miràvem a Europa—, van esdevenir notòries víctimes. Precisament, en una entrevista concedida a Antonio Beneyto, l'escriptora manifestava categòricament que l'actuació de la censura no havia coartat en cap cas la pròpia llibertat d'expressió i de creació, tant en un sentit explícit (absència de modificacions imposades per l'organisme censori i posteriorment materialitzades per l'autor per tal de publicar el seu text) com implícit (absència de mesures cautelars en la redacció de l'obra amb vista a eludir la contingent resposta adversa dels funcionaris del règim²):

«Mire, en términos generales, no puedo decir que tenga ningún concepto de la censura, porque la verdad yo no he tenido ninguna dificultad con la censura. Ni a *La plaza del Diamant*, ni a ninguna otra de mis novelas les han censurado una simple coma, nada. [...] No, nunca me he autocensurado. En principio, todo escritor tiene un sentido crítico y elimina las cosas que le parece que son inútiles y acepta las que cree que son interesantes o que tienen alguna importancia. Pero esto no es autocensurarse, es autocriticarse. Es decir, no me ha ocurrido nunca que al pensar en la censura, en la cual no he pensado nunca, me pusiera un límite a las cosas que yo puedo decir [...] Yo no, no he pensado nunca [ni por intuición ni subconscientemente]» (Beneyto 1975: 162-163).

Tanmateix, la correspondència entre l'escriptora i el seu editor revela la *fal·làcia*³ d'una tal afirmació. D'una banda, el tema censori hi surt a col·locació recurrentment: en les cartes s'hi poden resseguir les aprensions, les quimeres, els neguits causats per l'espera de les imprevisibles reaccions dels censors⁴ (Rodoreda / Sales 2008: 52, 54-55, 62-63, 247, 249-250, 262, 383, 591, 593, 601), les dilacions de llurs resolucions —amb els contratemps i les represàlies econòmiques consegüents (ibíd.: 34, 588, 591, 593)⁵—, i fins els tràmits de rigor (ibíd.: 54-55, 291).⁶ Les dades aportades

2. Per a la definició de conceptes com ara *censura literària* o *autocensura* explícita i implícita, vg. Abellán (2007, pàssim).

3. Tocant a aquesta qüestió, més pròpia d'una perspectiva psicològica, cabria plantejar-se: per què s'autoenganyava Rodoreda? O per què enganyava? Per què ignorava, reprimia o negava aquesta realitat?

4. «Vaig rebre la vostra del 22 de març i anava esperant, per respondre-la, a haver rebut el permís de censura. Van passant els dies i les setmanes, i res. Començo a tèmper la cosa més bèstia que ens podia haver passat: que per mor dels dos passatges vidriosos que ja hem tret (jo també m'hi poso) de *motu proprio* sense esperar que la censura ens ho digués, l'obra ha quedat encallada en aquella santa casa de barrets. Tonto de mi, vaig pensar en les reaccions dels lectors i dels jurats del Sant Jordi i no se'm va acudir pensar en les dels censors!» (Rodoreda / Sales 2008: 288).

5. «A les altures on estem (20 de desembre, cinc dies abans de Nadal), encara que ara arribés el permís sense cap supressió ja no tindriem temps de fer-ho sortir abans de Reis, degut a les moltíssimes festes que ha de fer el personal d'impremta i enquadernació. I ja que esteu tan neguitosa, si voleu tindreu temps —hélas— de rellegir-ho una darrera vegada abans de tirar, ja que perduda l'ocasió de les festes ja tant se

contradiuen, *a priori*, la declaració aquí esmentada: el control omnímode de la institució censora sobre el circuit editorial de l'època havia d'implicar, *volens volens*, condicionaments inhibidors —conscients, inconscients— en la gènesi dels seus productes literaris.

D'altra banda, Rodoreda —a desgrat que ho desmentís— va ser blanc de la censura literària i, així mateix, de la censura editorial. Concretament, les obres positivament afectades van ser *Vint-i-dos contes* i *Mirall trencat*, per motivacions principalment d'ordre moral i polític. Els criteris pels quals es regien els censors a l'hora d'efectuar les prohibicions de temes, personatges o paraules, se cimentaven en la preservació profilàctica⁷ de l'espanyolitat (i doncs, en la desactivació de les crítiques a la ideologia, les institucions o els dogmes del franquisme, i en la croada contra el separatisme). I, alhora, en la preservació del catolicisme (amb consegüent custòdia dels preceptes doctrinals i els «principios fundamentales»⁸). Vetllar perquè no s'atemptés contra el Règim, la Moral o la Religió, per tant, constituïa una consigna prou àmplia, vaga i elàstica com per emparar qualsevol tipus d'interpretació condemnatòria i, per la mateixa raó, solia esdevenir font d'incoherència i de subjectivitat (Cisquella et al. 2002: 48).

Els exemplars dipositats a censura —usualment en forma de galeres— possibiliten la identificació de les lliçons intervingudes —des de paraules fins a fragments sencers— de l'obra de Mercè Rodoreda, que, val a dir, a dia d'avui encara no han estat restituïdes.

L'expedient de *Vint-i-dos contes* conté dos informes emesos pel «lector don 16», Manuel Sancho Millán, i pel «lector 15», José de Pablo Muñoz. Els censors exigeixen retallades únicament al conte *En el tren* perquè «ataca al Régimen y a sus instituciones». De forma inequívoca, els elements censurats —l'afusellament, la referència al catalanisme i l'especulació sobre un futur govern de tendència esquerrana— constitueixen una crítica indirecta a la política de la dictadura en tant que incideixen en la injustícia de la denominada «causa» nacional.⁹ La impugnació dels dos fragments en mo-

valdrà sortir el dia 7 de gener, endemà de Reis, que el 15 o el 30. El gener és un mes mort ('la cuesta de enero')» (ibíd.: 591).

6. «Jo havia anat precisament a enviar per avió dos jocs de proves de *Mirall trencat* a l'agent de Madrid que es cuida de presentar els nostres llibres a la censura (els editors catalans no podem imprimir res sense censura prèvia; així continuem trenta-i-tants anys després d'acabada la gran saragata)» (ibíd.: 588).

7. «Seguim sense notícies de la nostra estimada Oficina de Inspección de Libros. No fa gaire, el ministre d'Informació i Turisme (del qual depèn aquella oficina) va fer unes declaracions a la premsa: estan salvant de 10 a 15 mil ànimes diàries (reconeix modestament que no pot precisar la xifra, per dificultats estadístiques), gràcies a la 'inspecció de llibros'. I encara hi ha qui es queixa» (Rodoreda / Sales 2008: 55). És rellevant, des d'aquest prisma, que els censors classifiquessin *El carrer de les Camèlies* i *Aloma* com a potencialment ofensives i, doncs, únicament apropiades per a un públic adult.

8. Vg. Abellán (1983: 88-89).

9. «Un segundo núcleo silenciado tiene que ver con el modo en el que la guerra se estaba llevando a cabo: procedimientos sumarísimos, fusilamientos sin juicio previo, y en especial, toda la referencia a los

tiva l'arrencament, de soca-rel, a la versió impresa del conte. De retop, el paràgraf limítrof —no incriminat pels censors— és voluntàriament exclòs del conte, possiblement perquè no feia sentit sense el context remàtic interdit. Tot i que les manipulacions no obstaculitzen la intel·lecció ni la interpretació d'aquest conte, el text suprimit —situat en l'espai comprès entre el penúltim i l'últim paràgraf (Rodoreda 2008b: 183)— en desvirtua la intencionalitat:

«I al cap de pocs dies, quan jo ja estava a casa seva, van venir els altres i se'l van endur i el van tancar a la presó, i ell vinga dir-los que no havia fet res ni cap mal a ningú, i que era catalanista i prou, i el diumenge al matí amb tres pintes el van afusellar al mig de la plaça, perquè van dir que s'havia de fer un escarmientu. I miri, la casa va passar a altres mans... El meu nebot va tornar de França i els amos antics el van llogar, perquè van dir que era treballador, i tothom el va perdonar perquè van dir que ja estava bé que li haguessin deixat la dona al zero, i ara torno a estar amb ella i em cuido de l'aviram, i cada any baixo a Barcelona per Nadal i per Santa Maria a portar mitja dotzena de pollastres als senyors... però el meu nebot sempre diu que això també s'acabarà i que en vindran uns altres que ens ho arreglaran tot], i ve-li-ho aquí».¹⁰

A l'expedient de *Mirall trencat*, el «lector don 17»¹¹ comina a escappar frases del capítol «Unes altres minyones» (Rodoreda 2008a: 915), per ofendre, presumptament, la moralitat: «Aunque hay muchos adulterios y un conato de semi incesto, no contiene descripciones inmorales, salvo la señalada en la p. 144-145». L'hostilitat del censor no és tant contra l'ús explícit de paraules considerades tabú a l'hora de descriure el cos femení —cosa que també, atès que veta els mots «pit», «cul» i «remenant»¹²—, sinó contra un comportament sexual contrari a l'ideal franquista de dona púdica i casta, el paper de la qual quedava reduït a la fertilitat i a la maternitat. Simptomàticament, el censor tolera la conducta *voyeurista* d'Eladi, espectador privilegiat del sensual bany de les minyones, literalment «amb la boca plena d'aigua perdut i reperdut davant de tant pit i tanta cuixa»; però, per contra, estigmatitza l'actitud provocativa i desacomplexada de Sílvia envers la pròpia sexualitat:

bombardeos, susceptibles de ser interpretados como acciones realizadas sobre objetivos no exclusivamente militares» (Blas 2007).

10. Els fragments censurats són reproduïts, sempre, en cursiva, i el text no censurat en lletra rodona. El censor disposa que «suprimidos los párrafos que se señalan en rojo en las páginas 93 y 94, no tenemos inconveniente en proponer su autorización»: executades, doncs, les modificacions pactades i convenientment consignades aquestes a les autoritats —mitjançant la tramesa d'exemplars ja impresos amb inclusió de les susdites supressions—, l'obra obté la resolució aprovatòria.

11. Aquest censor fou qui més es prodigà a informar llibres en llengua catalana, segons s'infereix del material compilat per Clotet i Torra (2010).

12. «En primer lugar estaba prohibido hablar de amor más que de una manera abstracta e indirecta. Hablar de sexo, sobre todo de sexualidad femenina era completamente inadmisibile» (Neuschäfer 1994: 9-10).

«Pensà que entrarien a la cuina mortes de vergonya, però la Sílvia, l'Armanda li deia la reina Clavellina perquè els diumenges duia un clavell al vestit, que no podia veure la senyoreta Sofia, desvergonyida com ella sola que quan treia la punta de la llengua per entre les dents, arrencà a córrer i es quedà plantada davant de la finestra. *Amb les mans s'agafà els pits i se'ls aguantà una mica enlaire com si els volgués donar...* Totes arrencaren a riure que es trencaven. Tot d'una es girà d'esquena i remenà el cul perquè el veiés ben bé *aquell senyoret* que duia guants i bastó. Tornà cap a les noies, molt a poc a poc, *sempre remenant* i encara s'esbojarraren més i quan fugien del doll d'aigua corrien i giravoltaven davant de la finestra».

Les modificacions exigides generen dues lliçons destituïdes («*amb les mans [...]*» i «*sempre remenant*») i tres variants substitutives respecte el text original, que reïxen força a expressar la idea censurada: a) una perífrasi; b) un canvi de pronom a efectes de concordança; i c) una precisió del subjecte:

«Tot d'una es girà d'esquena i es tornà a girar de cara perquè la veiés ben bé *el senyor Eladi* que duia guants i bastó» (*ibid.*: 915).

Dins l'àmbit, ara, de l'eventualitat, no ja de l'esdevingut, és que se situen les temptatives de censura de *La plaza del Diamante*, d'*El carrer de les Camèlies* i de *Mi Cristina y otros cuentos* que, si bé no van prosperar, expliquen la considerable demora a rebre el plàcet corresponent. No anava pas desencaminada la intuïció recelosa de Rodoreda envers el veredict de la traducció de *La plaza* al castellà:¹³ de fet, segons el «lector 4», *La plaza del Diamante* profanava la moral [vg. Annex B] i, per aquesta raó, hi proposava dotze «tachaduras» amb la finalitat de reprimir la consideració de la sexualitat com a experiència vital de la dona:¹⁴ les pàgines controvertides versen sobre relacions amorososexuals, descripcions explícites del cos masculí i femení i d'una tènica.¹⁵ El judici del primer censor, però, no va ser concloent —circumstància, d'altra banda, esdevinguda sovint davant de propostes de resolució dispars (Abellán 1980: 38, 115-116). Va fiscalitzar-lo el cap de la Secció de Lectorat, Fajardo, que considerà «excessiu» el zel del censor envers els passatges pretesament suspectes de delict moral i que, en virtut del precedent autoritzat sense esmenes en llengua catalana, va resoldre de concedir a la novel·la un *nihil obstat* íntegre.

13. «Estic esperant la resposta de la senyora censura. Em fa l'efecte que hi trobaran molts pèls. Pacència» (Rodoreda / Sales 2008: 247).

14. Vg. Montejo (2010: 55).

15. Concretament, les relacions amorososexuals entre Colometa i Quimet (Rodoreda 2008: 185-187, 209), Mateu i Griselda (*ibid.*: 206-207, 210), i entre Julieta i el seu promès (*ibid.*: 260); descripcions del cos masculí (*ibid.*: 186) i femení —el part, els canvis fisiològics de l'embaràs, els desigs típics d'aquest— (*ibid.*: 193-195, 197-199); l'episodi escabrós, de mal gust, de la tènica (*ibid.*: 211-213); i, finalment, l'interès morbós de la senyoreta Enriqueta per conèixer els detalls de la «no-nit» de noces entre l'Antoni i la Natàlia (*ibid.*: 297).

Per la seva temàtica escabrosa, l'obra que va córrer el perill de ser prohibida en bloc fou *El carrer de les Camèlies*, ja que va requerir fins a tres censors per obtenir el fiat. El lector 17 argüia, implacable:

«¿Ataca a la moral? Sí. Páginas: el argumento. [...] El argumento es escabroso y rechazable. No denuncia el desorden de la vida de la protagonista. Pero está muy bien cuidada la forma, ya que no se describe ninguna escena inmoral. Sólo con un criterio muy amplio podría autorizarse esta novela, y efectuando dos pequeñas tachaduras en las págs. 176 y 208. Autorizable con reservas».

La sentència negativa va motivar la revisió per part del censor 18, amb resultat coincident. Desatenent la convergència d'opinions, Fajardo ordenà encara a un tercer lector, Francisco Aguirre, que informés sobre les pàgines 176 (Rodoreda 2008a: 448) —relativa a la nuesa de Cecília— i 208 (ibíd.: 467-468) —en què es descriuen obliquament els jocs sexuals entre els dos amants—. Finalment, Aguirre va desestimar els arguments esgrimits pels exàmens anteriors, perquè «los pasajes señalados en las páginas 176 y 208 me parecen sensuales pero no obscenos por lo que creo que se puede permitir su publicación dentro de una obra que está dedicada a personas mayores». Novament, doncs, es feia palès que les instàncies superiors de l'organisme eren, *de facto*, els botxins efectius de la política censorial. Anàlogament, l'ostensible dissemblança de veredictes vers una mateixa obra posava de manifest l'arbitrarietat dels criteris de censura, i la inevitable subjectivitat dels dictàmens a l'hora de ser aplicats.¹⁶

Per últim —encara tocant a les censures potencials, no efectives— també van ser impugnades en nom de l'ortodòxia moral dues lliçons del conte «Una hoja de geranio blanco», del recull *Mi Cristina y otros cuentos*. S'hi descriu un tocament de manera concreta, la qual cosa va resultar escandalosa als ulls del censor i, per tant, va esdevenir objecte de reprensió. Paradoxalment, a la versió publicada és respectat el text original, sense esmenes (Rodoreda 1969: 222-223). És probable, tot i que no se'n conserva cap rastre documental, que un alt càrrec revoqués aquest dictamen en advertir l'existència d'antecedents: la versió en català acceptada sense modificacions (i més tenint en compte que, en aquesta edició polígrafa, el text es presentava acarat):¹⁷

I quan vaig haver decidit que li diria Cosme, vaig aixecar la faldilla de la Balbina morta, amb respecte, això sí, molt, <i>i li</i>	Y cuando decidí que le llamaría Cosme, levanté la falda de Balbina, muerta, con respeto, eso sí, y mucho, <i>y pasé mi mano</i>
--	---

16. Vg. Ruiz (2008: 86).

17. En el supòsit que aquestes supressions haguessin estat materialitzades, les parts íntimes de Balbina haurien quedat al descobert: el marit de Balbina li aixeca la faldilla per després baixar-la-hi, però el censor no adverteix el primer moviment i n'interpreta erròniament el segon. L'anècdota constitueix una mostra més, en tot cas, de la incompetència lectora d'alguns dels funcionaris de la censura.

<i>vaig passar el dit pel ventre moltes vegades, com si no tingués altra feina, del melic a l'acabament; i quan em va semblar que havia arribat l'hora que en Cosme sortia de casa seva per anar a treballar, vaig tirar la faldilla de la Balbina avall i vaig sortir al carrer,</i>	<i>por su vientre muchas veces, como si no tuviese otra cosa que hacer, desde el ombligo hasta el final; y cuando me pareció que era la hora en que Cosme salía de su casa para el trabajo, bajé la falda de Balbina y salí a la calle,</i>
---	---

Paral·lelament, va planar sobre l'obra rodorediana una altra modalitat de censura, a banda de la governamental: la censura editorial. La figura de la consulta voluntària i el dipòsit d'exemplars previ a la publicació —figura instituïda per la Ley de Prensa e Imprenta de 1966, derogadora de la Ley Marcial de 1938, obra de l'«ínclit» ministre Manuel Fraga Iribarne— feia recaure la responsabilitat econòmica i jurídica sobre l'escriptor i l'editorial en cas de denúncia o de sanció del volum imprès, fet que va convertir els editors en un cautelosos «censor *malgré lui*» (Abellán 1980: 97). És clarament indicativa d'aquesta conjuntura la insistència de Joan Sales per suprimir dos passatges d'*El carrer de les Camèlies*¹⁸ adduint raons morals, tècniques i, fins i tot, econòmiques¹⁹ (Rodoreda / Sales 2008: 279, 282-285, 288). El fet que l'autora condescendís i acabés acceptant les modificacions proposades, situa la decisió de descartar els dos passatges suposadament conflictius —a parer de Sales— a cavall de la censura editorial i de l'autocensura «induïda».

Comptat i debatut, l'obra de Mercè Rodoreda, a la llum de la documentació aquí aplegada, no va ser gaire fustigada per l'engranatge censorial, encara que degué formar part —com revela la postil·la d'un censor en l'examen de *Jardín junto al mar*²⁰— del fitxer de bèsties negres del règim, compost pels «huídos del territorio nacional, rojos y desafectos». I és que la intenció de cada text anava indissolublement lligada a l'historial polític de qui el signava, de manera que els censors llegien amb més precaucions i es pronunciaven amb més rigor envers les obres d'autors amb antecedents suspectes.²¹ Malgrat aquesta reserva, és evident que la narrativa de Rodoreda va ser jutjada amb laxitud, probablement per tot un cúmul de motius.

18. «PRIMER: que suprimiu aquell passatge relatiu al fetus conservat dins un pot [...]. SEGON: suprimir, també per totalment inversemblant i també repel·lent si bé d'una altra manera, el passatge en què el senyor Jaume, la senyora Magdalena i el vell vigilant observen, mentre la Cecília dorm, els primers símptomes de la seva pubertat» (Rodoreda / Sales 2008: 277-278).

19. «Si us suggereixo la supressió d'aquests dos detalls —ben externs a la novel·la, que no en patirà gens, al contrari— no és tant perquè són xocants i repel·lents com perquè són molt increïbles. I el públic s'ho prendria malament, i el jurat del St. Jordi també» (ibíd.: 282).

20. «Pese a las circunstancias de su autora, como exiliada, no contiene ningún matiz político, ni tampoco sexual».

21. Vg. Gallofré (1991: 21, 25, i 402).

En primer lloc, per la no contravenció, en general —ni de forma concreta, ni frontal, ni demagògica—, dels valors immutables del franquisme, fet constantment remarcat pels censors a través de fórmules similars.²²

En segon lloc, per la sol·licitud de tiratges exigus²³ que, com els d'edicions de poesia, «solien obtenir un percentatge moderat d'autoritzacions. La voluntat d'evitar una difusió, no ja àmplia, sinó tan solament discreta, era un element determinant a l'hora de concedir un permís» (Gallofré 1991: 357).

En tercer lloc, per la poca reputació de què gaudia l'escriptora, en el context cultural de la postguerra, i la desatenció crítica envers la seva obra. Que els censors arregleressin Rodoreda entre les autores considerades menors implicava menor perillositat des del punt de vista de la repercussió pública, la qual cosa justifica la relativa permissivitat a servir-se de temes proscrius com ara l'adulteri, el suïcidi, la prostitució o la guerra.²⁴ Alhora, explicaria la superficialitat i la inconsistència amb què fou llegida la seva narrativa.²⁵

I, especialment, per l'artefacte estilístic. D'una banda, l'estil opac i connotatiu per naturalesa —i no pas, doncs, forçat premeditadament, des del possibilisme, a fi d'esquivar la censura²⁶—, constel·lat d'el·lipsis, reticències, eufemismes i perífrasis, suscita estrats superposats de significació —uns de manifestos, altres de latents—. Els censors, precisament, tot i no saber objectivar-ne els mecanismes, detecten l'extremada habilitat elusiva rodorediana per abordar obliquament temes extremadament delicats (la guerra, la prostitució o el sexe) sense infringir les regles de joc de la censura. Al ja citat interview de Beneyto (1975: 163), Rodoreda insinua, amb la malícia de què sol fer gala, l'efecte d'un artifici narratològic pouat en Flaubert, Faulkner i en Joyce: la «amoralitat»,²⁷ consistent a consignar els fets descrits sense jutjar-los, sense polititzar-los:

«La censura no me ha privado nunca de escribir lo que yo he querido escribir. Puede que sea consecuencia de que las cosas que yo escribo son un poco inocentes, es decir

22. De *La meva Cristina i altres contes*: «No contienen la menor alusión política». De *Mi Cristina y otros cuentos*: «En el aspecto político no hay nada que objetar. En el moral, tampoco». D'*Aloma*: «Nada que objetar en el aspecto político. Creo que se le puede dar el paso sin tachaduras». De *Mirall trencat*: «Las alusiones a la guerra son tolerables». D'*Obres Completes*, I: «Hay conductas irregulares, pero nunca escenas pornográficas, y casi ni siquiera eróticas. Tampoco contiene inconvenientes graves de tipo político». D'*Obres Completes*, II: «El conjunto sin problemas de ningún orden». De *Semblava de seda i altres contes*: «No impugnables».

23. «Teniendo esto en cuenta, y lo limitado de la tirada de la obra, el lector opina que se puede autorizar» [*El carrer de les Camèlies*, exp. 2046-66].

24. Vg. Montejo (2010: 56).

25. Per què, si no, va ser censurat part del capítol «Unes altres minyones», de *Mirall trencat*, i no, possem per cas, la desinhibició sexual de Sofia durant la seva nit de noces (Rodoreda 2008a: 804-805)?

26. Vg. Reboredo (1988) i Champeau (1988: 277-295).

27. Vg. Sobrer (2010: 148).

que con mis libros no me he metido nunca en política, digamos de una manera profunda [...] No, no me interesa la política. El hecho de escribir en catalán es una forma de hacer política, como cualquier otra, pero una forma muy atenuada. Usted sabe que James Joyce se exilió voluntariamente porque su país no le interesaba, porque encontraba que era muy monótono» (Beneyto 1975: 163).

L'efecte estètic de la amoralitat es fonamenta tècnicament en la repudiació de l'omnisciència, la intradiegesi, el distanciament autorial, la focalització interna, el correlat objectiu i l'estil indirecte lliure —escritura parlada, *sermocinatio* en clau naïf—, procediments a través dels quals l'autora es subroga en el punt de vista dels seus personatges per crear una il·lusió d'objectivitat camufladora de la implacable denúncia, severitat i tragèdia del text. La *dissimulatio artis* no és advertida ni pel censor d'*El carrer de les Camèlies*²⁸ ni pel de *La plaza del Diamante* [al dessota], com tampoc ho va ser, al segle XIX, pel de *Madame Bovary*.²⁹

«[Natalia] nos cuenta su vida gris hasta el alzamiento y, ya en éste, su vida de miseria compartida con todos los habitantes de la zona roja, sin respirar ella ni en rojo ni en azul por lo que se refiere al matiz político».

2 CENSURA, CRÍTICA LITERÀRIA I TEORIA DE LA RECEPCIÓ

L'exercici de la pràctica censora exigia la complimentació d'un imprès normalitzat, l'estructura del qual comprenia cinc apartats, invariables fins al seu desmantellament:³⁰ 1) un qüestionari inicial amb pautes estimatives, generadores d'homogeneïtzació i d'uniformitat [vg. Annex B]. 2) Un breu resum del contingut, sovint complementat amb informacions biogràfiques i amb els antecedents de censura de l'obra sol·licitant. 3) Una ressenya de l'obra. 4) La consignació dels passatges incriminats i els arguments justificatoris d'aquests. 5) I una proposta de resolució.

Etimològicament, el mot censura (ll. *censeo-ui-um*) comprèn tant l'accepció amb matís de reprovació («exercici del control i de la repressió dels continguts dels missatges fets públics»), com la de valoració («qualificació, avaluació, opinió, l'examen d'una doctrina, d'un llibre, fet pel censor») (DIEC2). Àdhuc, el mot censor (ll. *sensor-oris*) designa, expressament, el crític d'una obra literària (*Diccionari llatí-català*, Enciclopèdia Catalana, 1993: 238). En aquest darrer sentit, i com ha estat notat per les *auctoritates* en matèria censora (Abellán 1980: 158-159; Neuschäfer 1994: 315), alguns dictàmens de censura poden ésser considerats recensions en la mesura que

28. Li recrimina que «no denuncia el desorden de la vida de la protagonista».

29. «Esa incertidumbre en el juicio que promueve la proverbial impersonalidad del método de Flaubert fue responsable, al mismo tiempo, del proceso contra *Madame Bovary* y de su absolución» (Martínez 2009: 57).

30. Vg. Ruiz (2008: 85).

es proposaven de descriure sintèticament l'argument,³¹ el tema,³² la *intentio auctoris*,³³ el cronotop,³⁴ els personatges,³⁵ els corrents estètics,³⁶ les tècniques,³⁷ l'estil³⁸ i el valor d'una obra. La tendència a la crítica literària no era fruit de les vel·leïtats dels censors, sinó que apreuar el valor d'una obra responia a la necessitat de disposar d'un element de judici més, amb funció atenuant o eximent, per a l'aprovació o la denegació d'una obra.³⁹ Escau de puntualitzar, però, que la qualitat de l'obra fou un barem secundari, gens vinculant i supeditat als criteris generals de censura (règim, moral i religiós).⁴⁰

La propietat dels judicis crítics anava lligada, naturalment, a la formació i a la professió de cada funcionari. Els investigadors han constatat que la

31. «Especie de memorias de una niña abandonada ante la puerta de un matrimonio sin hijos. Simpatiza con un joven pilluelo y se va a vivir con él en una barraca; la policía le mete en la cárcel, y la protagonista convive con un vecino, que pronto morirá tuberculoso. Después de bastantes angustias económicas, hizo vida de prostituta. Luego vivió con un fondista. Más tarde siguió viviendo en pisos que le montaron varios señores, con lo que consiguió nadar en abundancia» [*El carrer de les Camèlies*, lector 17].

32. «El amor, los celos y el odio; la felicidad, la desgracia y los desengaños; la guerra y el mercado negro; las distintas reacciones de los niños ante el sufrimiento de los animales; el carnaval, la avaricia, el miedo... son los temas principales de esta colección de 22 cuentos escritos en catalán» [*Vint-i-dos contes*, lector 16].

33. «A través de los diálogos y del comportamiento de sus personajes, los dueños de la casa de campo, sus amistades, excéntricas y vacías, y las tramas matrimoniales y sociales, la autora pretende criticar la extravagancia, la falta de honradez, la falta y carencia de moral, etc., de las personas adineradas y de su sistema de vida» [*Jardín junto al mar*, lector 9].

34. Espai: «La mayoría de estos cuentos tiene su acción en el Sur de Francia, París y Normandía y el resto en Cataluña, principalmente en Barcelona» [*Vint-i-dos contes*, lector 16]. Temps: «Ésta [la realidad] a veces dura, en los años de ocupación de Francia por los alemanes» [*Semblava de seda i altres contes*, lector 9].

35. «Presenta a la heroína como una débil mental, despreocupada de toda norma ética, salvo el escrúpulo de no admitir nunca más de un amante a la vez ni permitirse expresiones salaces en la evocación de su azarosa vida. Es el tipo de mujer bella sin conciencia de pecado, pero con un sentido bastante femenino del pudor en sus manifestaciones confidenciales» [*El carrer de les Camèlies*, lector 18].

36. «Colección de cuentos, en edición bilingüe, muy dispares en tema y estilo: los hay fantásticos, realistas, simbólicos, poéticos» [*La meua Cristina i altres contes*, lector 17].

37. «Novela contada en forma de crónica. El relato resulta entrecortado porque el cronista, naturalmente, sólo puede contar lo que ve o lo que le cuentan, sin penetrar en la psicología de los personajes. Las acciones de éstos, por consiguiente, no tienen más explicación que la propia fuerza de los acontecimientos» [*Jardí vora el mar*, lector 17].

38. «Excesivo uso y abuso del verbo ir, que se repite cientos de veces» [*Obres Completes I*, lector 9].

39. Durant els primers anys de la postguerra —temps de penúria i de manca de paper—, la qualitat estètica d'una obra, doncs, era un factor important per a la seva publicació. Per aquesta raó, fins a l'any 1946 el qüestionari recollia les pautes «Valor literari o artístic» i «Valor documental» (després, ja no hi eren formulades explícitament). En són bons exemples les valoracions, d'una banda, de la *Història de la premsa catalana II*, de Tasis i Torrent —que, tot i requerir més de setanta (!) retallades, «puede, debe, autorizarse, pues es un trabajo de primer orden» (Clotet / Torra 2010: 121-124)—; i, d'altra banda, de *Baixant de la font del gat o La marieta de l'ull viu*, de Gastó Amichatis: «dado su nulo valor literario [...], cree el que suscribe que, teniendo en cuenta que es preciso ofrecer al público las obras dramáticas catalanas de verdadero valor artístico, de lenguaje correcto [...], la obra a la que se refiere este informe debe ser prohibida» (ibíd.: 36-40).

40. Com demostra la prohibició el 1946 de *Valentina*, de Carles Soldevila, malgrat ser «interesante y bien escrito» (Gallofré 1991: 261); o l'autorització de *La parada* de Ruyra, i d'*Els argonautes*, de Porcel: la primera, sota el prisma del censor, de valor literari «discreto» (ibíd.: 273); la segona, «pobre, sin argumento, de descripción lenta» (Clotet / Torra 2010: 144).

plantilla de personal censor estava composta de clergues, militars i falangistes, però també d'intel·lectuals i de crítics literaris (Abellán 1980: 110; Martínez-Michel 2003: 47-48). Que, a més, per a opositar al càrrec, calia acreditar competències lectores, lingüístiques i culturals, a banda d'una adhesió absoluta a l'ideari del règim (Ruiz 2005: 285-286). En conseqüència, conviuen una tipologia de dictamen relativament culta —de què són mostres la sagarriana *Vida privada* i *Poesia catalana del segle XX*, de Molas i Castellet (Clotet / Torra 2010: 91-66 i 111-114) o *Ana y los lobos*, de Saura (Neuschäfer 1994: 322)— amb una de trivial i toixa, pròpia de la «especie mojigata y cavernícola, pluriempleísta, entregada a la salvación moral de los indefensos lectores» (Abellán 1980: 161). Valgui, per a il·lustrar la crassa ignorància exhibida per alguns censors, l'informe del lector 15, José de Pablo Muñoz, sobre *Vint-i-dos contes*, mancat de penetració intel·lectual, de perspectiva i d'abstracció:

«Conjunto de pequeños relatos y cuentos sobre diversos temas, de aire reporteril algunos. Vg. Pedro fue conducido por un gendarme al mas Miguel para trabajar en el campo. El dueño viejo y loco le hace pasar grandes apuros pero él aguanta porque al final de aquello le espera el campo disciplinario. María Luisa costurera vive estrechamente con su primo enfermo y piensa que si muriera iría mejor su economía; pensó envenenarlo, no lo hizo sólo el pensarlo le dio miedo. Puede publicarse».

En un mateix ordre de coses, la resposta valorativa dels funcionaris de la censura a les obres examinades abona l'aproximació als seus dictàmens des de l'estètica de la recepció. Indefectiblement, els censors van ser lectors de primera instància, a l'estil de primers lectors tipificats com són l'editor, el corrector, el crític o els membres d'un jurat literari:

«Recordemos que los primeros juicios críticos sobre toda obra [...] son los preliminares de la censura. Allí se encuentran las reacciones de los primeros lectores del nuevo libro, y éstas nos deben alertar a cómo el público lector de entonces entendería la obra entre manos» (Bautista 1982: 15).

Les reaccions dels censors respecte de l'obra rodorediana —plasmades en llurs informes— il·lustren l'impacte que cada llibre concret de l'autora suscità en el moment històric de la seva aparició. Inevitablement, però, els determinants històrics, socials i polítics condicionaven en bona mesura l'experiència estètica del censor. És a dir, les expectacions de sentit dels censors de Rodoreda, lectors contemporanis i empírics de la seva obra, depenien del context històric i cultural de l'època i, per tant, aquells van judicar-la en relació amb l'entramat de valors i la norma estètica del fran-

quisme, abissalment distanciada del discurs poètic i retòric de l'escriptora.⁴¹

Els informes de lectura permeten reconstruir, doncs, l'horitzó d'expectatives original dels censors (l'*Erwartungshorizont* jaussia definit com el sistema de creences, valors i coneixements on se situa l'experiència de lectura⁴²): d'acord amb aquest benentès, és lògic que l'obra rodorediana suscités indiferència i, alhora, desconcert. L'aparent simplicitat de la prosa rodorediana encobria una complexitat interna i una càrrega subversiva en tots els ordres —formal, tècnic, lingüístic, simbòlic— que els censors no van saber copsar i, com el *Candide* de Voltaire, *Els Viatges de Gulliver* de Swift o el *Robinson Crusoe* de Defoe, l'obra de Mercè Rodoreda va ser llegida com una frivolidat.⁴³ Les impressions de lectura dels censors, per tant, ofereixen una interpretació en clau popularista, banal, pròpia d'un *common reader* que —tot i que també és vàlida, perquè els textos clàssics tenen la capacitat d'engendrar lectures sempre diferents, sense exhaurir-se mai del tot (Eco 1989: 538)— es revela incapaç d'entendre la novetat de la seva proposta, independent d'engatjaments o realismes històrics, tal i com evidencien els adjectius emprats en llurs dictàmens («inclassificable», «confusa», «buida», «vulgar»⁴⁴) o, en fi, la simplificació de la polivalència de la seva obra.⁴⁵

A propòsit d'aquesta idea, és un fet contrastat que els lectors coetanis o «momentanis» (censors, crítics professionals i jurats de premis literaris) no van apreciar la seva literatura, com atesta la desatenció crítica envers la seva obra⁴⁶ i la desqualificació obtinguda en diversos premis literaris a què optà.⁴⁷ Contràriament, els lectors «successius» l'han canonitzada. Conscient

41. L'estil i la poètica rodorediana es situaven a repèl del discurs de la dreta, caracteritzat per un alt grau de formalització, elitisme cultural, retoricisme exacerbat, artificiositat, pseudolirisme, afectació i un alt grau de desviació respecte l'estàndard: «los diversos estudios llevados a cabo sobre los discursos de los otros fascismos europeos ponen de manifiesto un grado similar de formalización, producto del peso que en ellos adquieren los factores ideológicos; la llamada 'monumentalidad idiomática' conseguida por el abuso de los superlativos, los pleonasmos, las tautologías, los *epitheta ornantia*, etc., es común al discurso franquista y al mussoliniano y hitleriano» (Pérez Bowie 2009).

42. Vg. Jauss (2000).

43. «Los valores están en potencia en las estructuras literarias: sólo se realizan y en rigor se valoran cuando los contemplan lectores que reúnen las condiciones indispensables» (Wellek / Warren 1985: 300-301).

44. «Inclasificable por su forma y contenido» (*La plaza del Diamante*). «Novela un tanto confusa y de escaso interés» (*Mirall trencat*). «Especie de memorias» (*El carrer de les Camèlies*). «Con afán de crítica, pero vacía, mal expuesta, y mal escrita» (*Jardín junto al mar*). «Tan vulgar como el tema es el estilo de la narración» (*El carrer de les Camèlies*).

45. Els censors, de la mateixa manera que gran part dels crítics de l'època, consideraven la literatura de Rodoreda tributària del testimoni històric (Campillo 2002: 5). Així, *La plaza del Diamante* és definida com a «burda trama de memorias de nuestra guerra de liberación».

46. «Escadussera», «prima», «volàtil», «estereotipada» i «reductora» (Mohino 2010: 7-20).

47. La relació d'obres refusades comença amb *Jardí vora al mar* al Joanot Martorell de 1959; continua amb *Colomeia* al Sant Jordi de 1960; passa per *La mort i la primavera* al Sant Jordi de 1961; i acaba amb una versió de *Mirall trencat* presentada a l'Immortal Ciudad de Gerona de 1974.

de la transcendència de la *reader-response*,⁴⁸ per ventura la vigència de Rodoreda radica, entre moltes d'altres estratègies, en la constant apel·lació al lector sol·licitant la seva participació activa en l'expectativa de sentit dels seus textos.⁴⁹

3 ELS INFORMES DE CENSURA INTERPRETATS DES DE LA GINOCRÍTICA

Anàlogament, els informes de censura es presten a una lectura des del gènere en tant que la narrativa rodorediana hi és depreciada i, alhora, és tractada amb més severitat pel sol fet de provenir d'una escriptora. Trets, aquests, que no són isolats, sinó que s'han d'interrelacionar amb la recepció misògina i menystenidora de què són objectes autores de primera magnitud com són, a tall d'exemple, Carmen Martín Gaité, Carmen Laforet, o Ana María Matute en les lletres espanyoles; i Maria Aurèlia Capmany, Montserrat Roig o Teresa Pàmies en les catalanes.⁵⁰

És asserció del quòrum d'especialistes en el fenomen censor (Abellán 1980: 79; O'Connor 1987: 99; Ruiz 2008: 97; Montejo 2010) que les escriptores van ser doblement censurades a l'època franquista, ja que els censors consideraven impropis d'elles temes i tractaments permesos als homes. A l'hora de jutjar, els censors prioritzaven el criteri moral per a la literatura d'autora, mentre que jerarquitzaven el polític per a la d'autor. En la representació de personatges literaris femenins, transgredir els arquetips propalats pel règim —basats en la submissió sexual, la reclusió en l'esfera domèstica i la dependència cultural, social, econòmica i política de la dona respecte a l'home— era sancionat amb més duresa si es tractava d'una obra de gènere. De la producció rodorediana, els censors avaluen positivament la no vulneració de la frontera que separa la sensualitat de l'obscenitat: si bé s'hi troben conductes irregulars, «nunca hay escenas pornográficas, y casi ni siquiera eróticas» (*Obres Completes*, I). I, en aquest mateix sentit, la

48. «En realidad, hay dos públicos: uno en el espacio, 'momentáneo' podríamos decir (el público de Ponson du Terrail, por ejemplo), que agota relativamente pronto las posibilidades de una obra, y otro, 'sucesivo' en el tiempo, que prolonga indefinidamente la vigencia de un escritor. Hace ochenta años Campoamor tenía en España muchos más lectores que Mallarmé en Francia; era indiscutiblemente el escritor de gran público. Si al cabo de estos ochenta años sumamos los lectores «sucesivos», resultará que el escritor más leído ha sido Mallarmé. En este sentido, Proust, que ya es un clásico, puede ser un escritor de público, e incluso de gran público. Pero sólo en este sentido» (Conte 1969).

49. Respon Rodoreda: «La novel·la és oberta i tothom hi pot trobar el que hi llegeixi, fins i tot coses que jo hi hagi pogut posar inconscientment» (Busquets i Grabulosa 1981: 30); «Perquè jo crec que la novel·la també la fa el lector, amb les seves experiències, la seva personalitat o el seu temperament» (Arnau / Oller 1991: 4).

50. Tractament desdenyós que s'ha de fer extensiu a la recepció crítica contemporània. Vg. l'opinió que a Josep Pla li mereixia la labor de Rodoreda: «¿Rodo... qué? ¿La 'Rodolada' a la cocina!» (Riera 2008: 248). O, per part de Joan Brossa (1989), la definició popularista de *La Plaça del Diamant*: «Allò que el vent s'endugué, però de barriada».

prudicitat de Cecília —tot i la seva vida llicenciosa— és valorada de manera satisfactòria. Les concepcions sobre la dona que es desprenen dels judicis censoris denoten una escala de valors fal·locèntrica pròpia d'una societat i ensems d'una cultura ultracatólica i patriarcal:⁵¹

«La narración presenta a la heroína como una débil mental, despreocupada de toda norma ética, salvo el escrúpulo de no admitir nunca más de un amante a la vez ni permitirse expresiones salaces en la evocación de su azarosa vida. Es el tipo de mujer bella sin conciencia de pecado, pero con un sentido bastante femenino del pudor en sus manifestaciones confidenciales. Teniendo esto en cuenta [...], el lector opina que se puede autorizar».

Els dictàmens de censura d'obres d'escriptors contemporànies presenten una característica recurrent: la infravaloració de llurs mèrits literaris.⁵² Repetidament, per tant, aquelles són menyspreades per pretesa manca de qualitat i de recursos expressius. Així, la temàtica, la trama, els personatges, les idees i la forma dels textos femenins són discriminats amb retrets de sentimentalisme, frivolitat, imperícia, vacuïtat, simplicitat i femineïtat —categoria, aquesta darrera, vinculada a l'escriptura de dones i connotada negativament. D'acord amb aquests postulats, *Vint-i-dos contes* és qualificada de «reporteril»; *La plaça del Diamant* d'«insulsa, burda trama de memòries con débil argumento a base de escenas corrientes»; *El carrer de les Camèlies* de «vulgar»; els contes de *La meua Cristina* de «delicados, muy femeninos»; *Mirall trencat* de «confusa y de escaso interés», i la conxistència recollida a les *Obres Completes* II de «menor». La valoració condescendent, minimitzadora, de *Jardín junto al mar*, en fi, és un notable botó de mostra de discurs típicament androcèntric:

«El jardinero de un matrimonio adinerado es el narrador de esta novela, sin pretensiones literarias, ni pedagógicas. A través de los diálogos y del comportamiento de sus personajes, los dueños de la casa de campo, sus amistades, excéntricas y vacías, y las tramas matrimoniales y sociales, la autora pretende criticar la extravagancia, la falta de honradez, la falta y carencia de moral, etc, de las personas adineradas y de su sistema de vida. Resumiéndose la novela en la categoría de la novela rosa, con afán de crítica, pero vacía, mal expuesta, y mal escrita».

Els censors, sovint, associen l'interès pel tema de la passió amorosa o el tractament de la problemàtica femenina amb el subgènere rosa⁵³ —com reflecteix, justament, el dictamen rodoredià propdit i el resum de les *Obres*

51. Vg., sobre ginocrítica, Suárez Briones (2000: 25-38), i, sobre feminisme i censura, esp., Montejo (2010: 98).

52. Vg. Montejo (2010: 56 i 90).

53. Vg. Montejo (2010: 99). Tanmateix, és indubtable que Rodoreda va manipular conscientment, amb finalitats cultes, els patrons del fulletó o del melodrama per a la composició d'*El carrer de les Camèlies* i *Mirall trencat* amb la finalitat d'emocionar el lector (popular i no popular).

completes I⁵⁴—, adscripció reduccionista que acaba esdevenint un recurs (tòpic) de desprestigi de la literatura de dones i una manifestació del concepte de *gender blindness*.

Són blasmades semblantment, en el marc de la literatura catalana, *Teresa o la vida amorosa d'una dona* (1932), de Carme Montoriol; *Primera part* (1948), de Cèlia Suñol; *Retorn a la vall* (1950), de Maria Dolors Orriols; *El cel no és transparent* (1953) i *Un lloc entre els morts* (1967), de Maria Aurèlia Capmany; *Ramona, adéu* (1972), de Montserrat Roig; i *Dona de pres* (1975), de Teresa Pàmies. I, en el marc de l'espanyola, *Una alondra en casa* (1943), de Susana March; *Nada* (1944), de Carmen Laforet; *Entre visillos* (1957), de Carmen Martín Gaité; o *Los soldados lloran de noche* (1969), d'Ana María Matute.⁵⁵

Si bé, doncs, la connexió entre literatura, gènere i censura és una realitat documentalment i solventment contrastada en l'àmbit de la literatura espanyola,⁵⁶ sembla que també pot fer-se extensible amb convergència plena en el cas de la literatura catalana. Els resultats aquí apuntats, però, són només fidedignes pel que fa a la incidència i la recepció de la censura en Rodoreda. Per tal de reblar les conclusions, de moment, provisòries (basades en cales puntuals i concretes), caldria fer un buidatge exhaustiu i sistemàtic dels informes censoris amb l'objectiu de valorar si la rebuda dispensada pels censors de l'obra de les poetesses, narradores i dramaturgues de la literatura catalana de la postguerra és, tal com s'entreveu, fal·locentrista i androcèntrica, a banda, naturalment, «d'absurda, capriciosa, incoherent, castradora, pèrfida, sinistra i totalitària» (Carbó 1995: III).

54. «Los cuentos y novelas, la mayoría autorizados con anterioridad, abordan con diferentes matices, y de forma casi obsesionante, el eterno tema del triángulo» [O. C, I].

55. Per esponjar la lectura al cos del text, he optat per consignar en nota les referències bibliogràfiques relatives a la localització dels expedients de les autores citades: Montoriol (Gallofré 1991: 344); Suñol (Gallofré 1991: 325-326); Orriols (Gallofré 1991: 333); Capmany (Gallofré 1991: 335-336; Clotet / Torra 2010: 135); Roig (Clotet / Torra 2010: 183); Pàmies (AGA, exp. 970-72); March (Abellán 1980: 159); Laforet (Abellán 1980: 160); Gaité (Neuschäfer 1994: 319); Matute (Montejo 2010: 56).

56. Vg. Montejo (2010).


ANNEX A. QUADRE DE SIGNATURES TOPOGRÀFIQUES DELS DOCUMENTS (AGA)

OBRA	ENTRADA	AUTORITZ.	IDD	CAIXA	EXPED.	N. CENSOR
<i>Vint-i-dos contes</i>	17.01.1958	07.03.1958	(3)50	21/11904	209-58	Don 16 (Manuel Sancho Millán) Don 15 (José de Pablo Muñoz)
<i>La plaça del Diamant</i>	03.08.1961	10.10.1961	(3)50	21/13470	4560-61	Don 2 (Manuel Sancho Millán)
<i>La plaza del Diamante</i>	22.04.1965	05.05.1965	(3)50	21/16179	3035-65	Don 4 (<i>Il·legible</i>) Don 3 (Fajardo)
<i>El carrer de les Camèlies</i>	08.03.1966	16.04.1966	(3)50	21/17190	2046-66	Don 17 (<i>Il·legible</i>)* Don 18 (<i>Il·legible</i>) Don 6 (F. Aguirre)
<i>La meva Cristina i altres contes</i>	04.03.1967	25.04.1967	(3)50	21/17971	1817-67	Don 17 (<i>Il·legible</i>)*
<i>Jardí vora el mar</i>	10.10.1967	14.10.1967	(3)50	21/18467	8047-67	Don 17 (<i>Il·legible</i>)*
<i>Mi Cristina y otros cuentos</i>	14.02.1969	11.03.1969	(3)50	66/02687	2203-69	Don 17 (<i>Il·legible</i>)*
<i>Aloma</i>	07.06.1969	11.07.1969	(3)50	66/03169	6048-69	Don 17 (<i>Il·legible</i>)*
<i>Mirall trencat</i>	02.12.1974	30.12.1974	(3)50	73/04502	12540-74	Don 17 (<i>Il·legible</i>)*
<i>Jardín junto al mar</i>	25.09.1975	26.09.1975	(3)50	73/5032	9974-75	Don 9 (<i>Il·legible</i>)*
<i>Obres Completes I</i>	26.03.1976	02.04.1976	(3)50	73/5398	3554-76	Don 17 (<i>Il·legible</i>)*
<i>Obres Completes II</i>	17.11.1978	18.11.1978	(3)50	73/6797	12412-78	Don 9 (<i>Il·legible</i>)*
<i>Semblava de seda i altres contes</i>	01.08.1978	03.08.1978	(3)50	73/6690	8661-78	Don 9 (<i>Il·legible</i>)*

*Clotet / Torra (2010: 150, 192) identifiquen el Lector 17 com a Galí i, a partir de 1973, com a Fernández Jardón.

* Els dictàmens de censura de *La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies*, *Aloma* i *Mirall trencat* són consultables, bé que de forma extractada, a Clotet / Torra (2010). La resta són inèdits.

**ANNEX B. EXPEDIENT DE CENSURA INÈDIT DE *LA PLAZA DEL DIAMANTE*
(1965) [AGA, EXP. 3035-65]**


MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
Dirección General de Información
Sección de Orientación Bibliográfica

EXPEDIENTE N.º 3035-65

Presentada con fecha 22-4-65
instancia en solicitud de autorización para
imprimir la obra **LA PLAZA DEL DIAMANTE**
de la que es autor Mercedes Adoreda.
editada por EDEASA
con un volumen de 101 páginas
y una tirada de 6.000 ejemplares.
Madrid, de de 1965
El Jefe del Negociado de Registro,

ANTECEDENTES:
El Jefe del Negociado de Circulación
y Ficheros,

PASE AL LECTOR Don 3
Madrid, 29 de 4 de 1965
El Jefe de la Sección de Lectorado,

Modelo 465 - 5.000 - 21144

I N F O R M E

L. N.º 3

24 de marzo de 1965. Páginas 19, 19, 20, 24, 25, 26, 27,
51, 52, 53, 54, 68, 83.

¿A la Iglesia o a sus Ministros? Páginas

¿Al Régimen y a sus instituciones? Páginas

¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen? Páginas

Los pasajes censurables ¿constituyen el contenido total de la obra?

Informe y otras observaciones:

C. Novela humilde, inculcándole por su forma y contenido, conocimiento este en un buen grado de memorias de nuestra guerra de Liberación, la protagonista y familia humilde a la que la guerra le separa de su familia, tratando de enseñar en una sociedad no orientada en vida gris hasta el momento 7, y en este, su vida de esclavitud compartida con todos los habitantes de la zona roja, sin respirar ella ni en rojo ni en azul por lo que se reduce el nivel político, de cara con el momento de la guerra, pero que se reduce a un nivel de las ideas rojas, sin ni en él, como tantos otros.

ANTOJINABLE, excepto lo tachado.

Madrid, 26 de abril de 1965

[Firma]

RESULTADO

se propone la

Madrid, de de 1965

El Jefe de la Sección de Actuación.

R E S O L U C I O N

VISTOS el informe de la Sección de Actuación, las disposiciones vigentes y las normas comunicadas por la Superioridad, este Servicio estima que la obra a que se refiere este expediente puede ser

Madrid, de de 1965

El Jefe del Servicio.

CONFORME con el Servicio.

Madrid, de de 1965

EL DIRECTOR GENERAL

INFORME

¿Ataca al Dogma? Páginas
 ¿A la moral? Páginas
 ¿A la Iglesia o a sus Ministros? Páginas
 ¿Al Régimen y a sus instituciones? Páginas
 ¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen? Páginas
 Los pasajes censurables ¿califican al contenido total de la obra?

Informe y otras observaciones:

del Sr. D. ...

Manuscrito relativo a ... que trata de ... en ... en que concha siendo su esposo; los hijos; la obra de ... ción y muerte del marido como militante rojo; hombre hasta el punto de presentarse con sus dos hijos; un conculcator hombre varón de familia que no puede crear por matrimonio pofeción en la guerra; segundo matrimonio; con de la hija y ... ción de una compañía veje El año del padre que cambia a que ... por ...

Madrid, 30 de ABRIL de 1963

[Firma]

RESOLUCION

RESULTADO
 se propone la **AUTORIZACION**

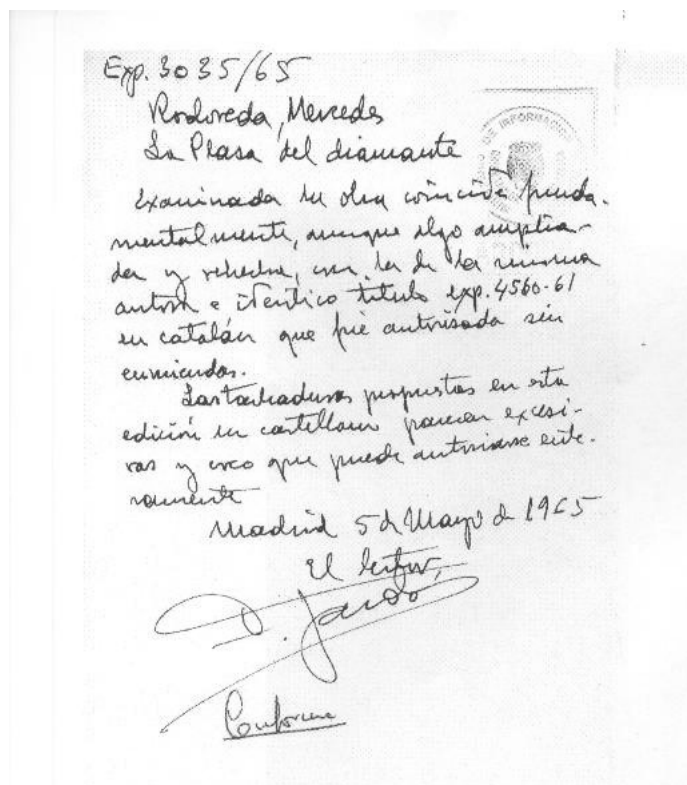
Madrid, de **6 ABR. 1963**
 de 196
 El Jefe de la Sección de Lectura,
[Firma]

RESOLUCION

VISTOS el informe de la Sección de Lectura, las disposiciones vigentes y las normas comunicadas por la Superfioridad, este Servicio estima que la obra a que se refiere esta expediente puede ser autorizada.

Madrid, de **6 ABR. 1963**
 El Jefe del Servicio,
[Firma]

CONFIRMAR con el Servicio.
 Madrid, de **6 ABR. 1963**
 El DIRECTOR GENERAL,



REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ABELLÁN, MANUEL L. (1980): *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona, Península.
- ABELLÁN, MANUEL L. (2007): «Fenómeno censorio y represión literaria». *Represura* [en línia], vol. 2, (I).
- ANDRÉS DE BLAS, JOSÉ (2007): «La delegación de estado para prensa y propaganda y la censura de libros». *Represura* [en línia], vol. 2, (I).
- ARNAU, CARME / OLLER, DOLORS (1991): «L'entrevista que mai no va sortir». *La Vanguardia*, Cultura y Arte, 02.VII, p. 4-6.
- BAUTISTA AVALLE-ARCE, JUAN (1982): «Introducción». CERVANTES, MIGUEL DE: *Novelas ejemplares*, vol. 1. Madrid, Castalia, p. 9-37.
- BENEYTO, ANTONIO (1975): «La soledad en el exilio de Mercè Rodoreda». *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelona, Euros, p. 161-165.
- BROSSA, JOAN (1989): «Biblioteca portàtil». *L'home invisible*, vol. 4, hivern.
- BUSQUETS I GRABULOSA, LLUÍS (1981): «Mercè Rodoreda, alenada lírica i record apassionat». *Foc Nou*, vol. 83, (III), p. 28-31.

- CAMPILLO, MARIA (2002): «*La plaça del Diamant*. El substrat històric en una narració de vida». *Els Marges*, vol. 70 (IX), p. 5-23.
- CARBÓ, JOAQUIM (1995): «Unes tisores ben esmolades». TORRES, ESTANISLAU: *Les tisores de la censura*. Lleida, Pagès, p. III-VII.
- CISQUELLA, GEORGINA / ERVITI, JOSÉ LUIS / SOROLLA, JOSÉ A. (2002): *La Represión cultural en el franquismo: diez años de censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*. Barcelona, Anagrama.
- CHAMPEAU, GENEVIÈVE (1988): «Decir callando». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 24, p. 277-295.
- CLOTET, JAUME / TORRA, QUIM (ed.) (2010): *Les Millors obres de la literatura catalana (comentades pel censor)*. Barcelona, Acontravent.
- CONTE, RAFAEL (1969): «Cinco respuestas a Proust». *Informaciones*, (10.VII).
- DD. AA. (2011): «Censura i teatre». *Hamlet*, vol. 20-21, (XI-XII), p. 64-83.
- ECO, UMBERTO (1989): «Postil·les» a *El Nom de la rosa*. Barcelona, Destino.
- GALLOFRÉ I VIRGILI, MARIA JOSEPA (1991): *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Barcelona, PAM.
- JAUSS, HANS ROBERT (2000): *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona, Península.
- MARTÍNEZ, PATRICIA (2009): «*Madame Bovary* y la censura». RUIZ RODRÍGUEZ, RAMÓN et. al. (ed.): *El arte a juicio*. Valencia, Tirant lo Blanc, p. 37-59.
- MARTÍNEZ-MICHEL, PAULA (2003): *Censura y represión intelectual en la España franquista: el caso de Alfonso Sastre*. Hondarríbia, Hiru.
- MOHINO, ABRAHAM (2010): «Rodoreda i la crítica del seu temps». MOHINO, ABRAHAM (ed.): *Mercè Rodoreda: centenari (1908-2008)*. Barcelona, ILC, FMR, IEC, p. 7-20.
- MONTEJO GURRUCHAGA, LUCÍA (2010): *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- NEUSCHÄFER, HANS-JÖRG (1994): *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura: novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona, Anthropos.
- O'CONNOR, PATRICIA W. (1987): «Las dramaturgas españolas y la 'otra censura'». ABELLÁN, MANUEL L. (ed.): *Censura y literaturas peninsulares*. Amsterdam, Rodopi.
- PÉREZ BOWIE, JOSÉ ANTONIO (2009): «Retoricismo y estereotipación, rasgos definidores de un discurso ideologizado. El discurso de la derecha durante la guerra civil española». *Represura* [en línia], vol. 6 (III).
- SÁNCHEZ REBOREDO, JOSÉ (1988): *Palabras tachadas: retórica contra censura*. Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert.
- RODOREDA, MERCÈ (1969): *Mi Cristina y otros cuentos*. Barcelona, Polígrafa.
- RODOREDA, MERCÈ (2008a): *Narrativa completa. Volum 1. Novel·les*. Barcelona, Edicions 62.
- RODOREDA, MERCÈ (2008b): *Narrativa completa. Volum 2. Contes i novel·les*. Barcelona, Edicions 62.

- RODOREDA, MERCÈ / SALES, JOAN (2008): *Cartes completes (1960-1983)*. Barcelona, Club Editor.
- RIERA, CARMÉ (2008): «Rodo... ¿qué?». *Túria*, vol. 87, p. 248-250.
- RUIZ BAUTISTA, EDUARDO (2005): *Los señores del libro: propagandistas, censores y bibliotecarios en el primer franquismo (1939-1945)*. Gijón, Trea.
- RUIZ BAUTISTA, EDUARDO (coord.) (2008): *Tiempo de censura: la represión editorial durante el franquismo*. Gijón, Trea.
- SOBRÉ, JOSEP MIQUEL (2010): «'Moesta et errabunda': amoralitat i artificio a *Mirall trencat*».
- MOLAS, JOAQUIM (ed.): *Congrés internacional Mercè Rodoreda: actes (Barcelona, 1-5 d'octubre de 2008)*. Barcelona, SECC, IEC, FMR, p. 135-150.
- SUÁREZ BRIONES, BEATRIZ (2000): «La 'segunda ola' feminista: teorías y críticas literarias feministas». SUÁREZ BRIONES, BEATRIZ et al. (ed.): *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*. Barcelona, Icaria.
- WELLEK, RENÉ / WARREN, AUSTIN (1985): *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.