

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/161620241471102>

MEMORIA SUPRIMIDA: LITERATURA BAJO REPRESIÓN POLÍTICA

Repressed Memory: Mutilated Literature under Political Repression

Johanna VOLLMEYER

Profesora Contratada Doctor

jobvollm@ucm.es

Recibido: 16/05/2024; Aceptado: 13/07/2024; Publicado: 29/11/2024

Ref. Bibl. JOHANNA VOLLMEYER. MEMORIA SUPRIMIDA: LITERATURA BAJO REPRESIÓN POLÍTICA. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 14 (2024), 71-102.

RESUMEN: Las políticas culturales restrictivas son muy frecuentes en sistemas dictatoriales como la España franquista o la República Democrática Alemana. Las medidas de restricción y de supresión se manifestaban principalmente en actos de censura o en la persecución de productores culturales, a veces con consecuencias devastadores, como penas de cárcel, trabajo forzoso o incluso sentencias de muerte. Las obras de autores 'renitentes' fueron mutiladas, suprimidas y erradicadas del paisaje cultural de ambos países, lo que desembarcó en una deformación de su patrimonio cultural que forma una pieza integral de su memoria y de la identidad del presente.

Sin embargo, la custodia de documentación de estas épocas, sea a través de archivos existentes o de nueva creación, puede ofrecer una oportunidad relevante para rescatar del olvido al menos parte de este patrimonio y crear así una memoria de almacenamiento que tiene el potencial de entrar en circulación de nuevo. De esta forma se pueden completar o corregir discursos sesgados sobre el pasado y la historia literaria de ambas sociedades.

Palabras clave: persecución; censura; patrimonio cultural; memoria; archivo.

ABSTRACT: Restrictive cultural policies are very frequent in dictatorial systems such as Franco's Spain or the German Democratic Republic. Measures of restriction and suppression manifested themselves mainly in acts of censorship or in the persecution of cultural producers, sometimes with devastating consequences, such as prison sentences, forced labor or even death sentences. The works of 'reluctant' authors were mutilated, suppressed and eradicated from the cultural landscape of both countries, resulting in a deformation of their cultural heritage, which forms an integral part of their memory and present identity.

However, the custody of documentation from these periods, whether through existing or newly created archives, can offer a relevant opportunity to rescue at least part of this heritage from oblivion and thus create a storage memory that has the potential to enter into circulation again. This way, biased discourses about the past and the literary history of both societies can be completed or corrected.

Key words: persecution; censorship; cultural heritage; memory; archive.

1. INTRODUCCIÓN

El control de la producción cultural suele ser un pilar fundamental en sistemas políticos represivos. Así se ha vivido durante la dictadura de Francisco Franco en España, desde 1939 a 1978, al igual que durante los más de cuarenta años de dictadura de la República Democrática de Alemania (RDA), fundada en 1949, hasta su desaparición en 1990. Este control consistía principalmente en actos de censura, donde textos literarios, artículos de prensa, obras de teatro o de arte, pero también obras musicales, de cine, radio, etc., podían ser prohibidos o quedar mutilados¹. Sin embargo, la censura no era el único mecanismo de control y supresión que se aplicaba. También se usaban otras medidas restrictivas como la prohibición de eventos culturales o la persecución de autores, artistas, trabajadores culturales, editores, galeristas y muchos más². Esta persecución podía abarcar desde intimidaciones más leves hasta sentencias jurídicas draconianas como condenas a muerte o de privación de libertad y trabajo forzoso³.

1. Por supuesto, también se publicaron obras artísticas que pasaron la censura sin modificación alguna, lo cual se puede deber a dos razones: o los censores no se percataron de que la obra tocaba algún tabú o la obra estaba en línea del discurso establecido.

2. Se usa el masculino genérico para referirse a todas las personas, independientemente de su sexo y género.

3. En este contexto, es importante destacar que muchos autores no fueron perseguidos jurídicamente y privados de libertad por su producción literaria en sí, sino de forma más

En la presente contribución se hará una comparativa ofreciendo una visión conjunta del sistema represivo durante el franquismo y la RDA, con especial atención a la producción literaria.

Las medidas represivas y, en concreto, la censura literaria, se entienden aquí como fenómenos culturales. Su principal función es la de suprimir cualquier expresión artística disconforme con la ideología oficial del Estado y de instaurar determinados valores con un fuerte sesgo ideológico en la sociedad (Bliesener 2012, 25). Por lo tanto, la censura no solo afecta al segmento de la producción cultural, sino a la sociedad en su globalidad. Esto demuestra que se trata de un fenómeno interdisciplinar, porque la censura está vinculada a decisiones políticas, a la producción literaria y su recepción, a la comunicación sobre ciertos valores, sobre acontecimientos del pasado, etc.

A este aspecto interdisciplinar se va a prestar especial atención, dado que el enfoque del análisis radicará no solo en la comparativa de los sistemas de censura en la RDA y la España franquista, sino también en las consecuencias de esta para la formación de los respectivos patrimonios culturales que son la base de la memoria cultural⁴ de las dos sociedades hasta hoy en día.

Aunque se trate de sistemas ideológicos y políticos diferentes, la comparación puede ser esclarecedora, ya que nos ofrece datos sobre el *modus operandi* y la función de la censura como fenómeno cultural, y también sobre los legados que ha dejado. En este sentido, la comparación intercultural como herramienta metodológica permite destilar un *tertium comparationis* donde el 'uno' se refleja en el 'otro', lo cual puede abrir perspectivas nuevas. Se compararán los sistemas represivos de la RDA y la España franquista para detectar los mecanismos vigentes en su momento, en un primer paso. En un segundo paso, se observarán las consecuencias de la censura para el patrimonio cultural.

Aquí resulta muy relevante el trato que dicho patrimonio recibe. Por un lado, existen claros paralelismos en los discursos ideológicos en ambos

general por su actitud ideológica, que, sin embargo, podía encontrar su expresión también en sus escritos. Véase, por ejemplo, el caso de la autora Edeltraud Eckert, miembro de un grupo de resistencia, que fue condenada en 1950 por un tribunal militar soviético a 25 años de campamento de trabajo (Geipel y Walther 2002, 31) o el del poeta Miguel Hernández, detenido y condenado a muerte en 1940. Más tarde su sentencia fue conmutada a treinta años de prisión (Fundación Cultural Miguel Hernández). Ambos autores fallecieron en prisión, la primera por un accidente de trabajo en el cual no fue debidamente atendida, el segundo porque enfermó en prisión y tampoco recibió el tratamiento necesario para salvar su vida.

4. Entendida aquí según la terminología de Jan y Aleida Assmann (Assmann 1999).

sistemas represivos a la hora de crear una determinada memoria oficial. Tanto en la RDA como en la España franquista, la semántica del discurso memorístico era de índole heroica, con connotaciones nacionalistas y (cuasi)religiosas. A pesar de tratarse, en el caso de España, de una memoria de vencedores, la escenificación del papel del bando nacionalista en la guerra civil por parte del Movimiento fue la del mártir, es decir, la de una víctima heroica en la lucha contra el 'mal'. Esta lucha sirve para la liberación del pueblo, con lo cual se fusionan aquí el concepto de víctima heroica con el del vencedor en una lucha con un fin consagrado.

La fundación de la RDA se basa también en la premisa de que sus ciudadanos fundadores siempre habían luchado en el lado 'correcto', en este caso el antifascista, y de haber defendido de manera igualmente heroica, cual mártires, el bien de sus compatriotas. Según este mito fundacional de la RDA, en su territorio solo habitaban personas con una fuerte convicción antifascista, mientras que fascistas y capitalistas se ubicaban al otro lado del 'telón de acero'. Aleida Assmann constata que el sufrimiento *sin* esta connotación heroica, sino de índole 'pasiva' correspondiente a la «viktimologische Opfer»⁵ (Assmann 2006, 75), no tiene cabida en esta clase de memoria porque no se puede integrar en una autoimagen positiva, sea esta individual o colectiva. La primera hipótesis de la contribución es, por lo tanto, que este discurso ha llevado a mecanismos de supresión similares en ambos países, a pesar de su ideología opuesta, ya que dependen mucho más de la forma del gobierno.

Por otro lado, se presupone que las consecuencias de estos discursos resultan palpables aún en el presente. Este hecho se debe a la mutilación del patrimonio cultural que conllevaba la instauración de estos discursos ideológicos sesgados. Durante aproximadamente cuatro décadas prevalecieron políticas muy restrictivas y altamente controladoras, que resultan determinantes para la memoria cultural. Porque, pese a las revisiones del pasado emprendidas en ambos países y de investigaciones exhaustivas y muy valiosas llevadas a cabo acerca de la censura y otras medidas restrictivas⁶, se ha perdido una parte del patrimonio cultural suprimido de la época o se perpetúa el olvido al que se vio forzado. Esto se manifiesta, por ejemplo, en el hecho de que las obras literarias modificadas por la censura tanto en España como en la RDA se suelen publicar y consumir en su versión censurada hasta la actualidad⁷.

5. «Víctima victimológica» en español [todas las traducciones del alemán son propuestas de la autora].

6. Para España véase, por ejemplo, ABELLÁN (1981), LARRAZ (2014). Para la RDA véase, por ejemplo, EMMERICH (1981), LOKATIS, ROST y STEUER (2013) o WALTHER (1996).

7. Este es el caso, por ejemplo, de la autora española Ana María Matute. La gran mayoría de sus obras se siguen publicando y, por ende, leyendo en su versión mutilada, a

Y si encontrar las huellas de la censura era difícil para un lector versado en su momento, hoy en día lo es aún más, de modo que la mayoría de estas modificaciones pasan desapercibidas. A esta forma de olvido hay que añadir todas las producciones literarias que no se podían publicar en su momento y que tampoco vieron la luz una vez instaurado un sistema democrático. Estas obras no se encuentran en la memoria funcional, o sea, en narrativas de memoria que circulan en la actualidad, y frecuentemente ni siquiera están a disposición de esta porque tampoco existen en la memoria de almacenamiento, es decir, en esta memoria 'pasiva' o 'inactiva' que ofrece el potencial de entrar en circulación en algún momento (Assmann 1999, 133-142). Muchos manuscritos y otros documentos se han perdido para siempre, por ejemplo, durante el traslado de la documentación del Ministerio de Información y Turismo (MIT) al Archivo General de la Administración (AGA) después de la dictadura, momento en el que más de 61.000 documentos fueron expurgados (Tena *et al.* 2023, 271).

Sin embargo, y a pesar de esta destrucción, tanto en España como en Alemania existe todavía un fondo patrimonial que está por descubrir y que representa una memoria de almacenamiento con el potencial de ser integrada de un modo funcional en el futuro. Este hecho apunta directamente al trato que recibe el patrimonio cultural en la actualidad. En la comparación del caso español con el alemán se plasman diferencias notables y muy reveladoras. En la Alemania unificada las condiciones para que se dé el caso, es decir, para que se recupere al menos parte del patrimonio anteriormente suprimido, son más favorables que en España. Esto se debe a la creación y custodia de archivos tan importantes como el «Stasi-Unterlagen-Archiv» (el archivo de la documentación de la Stasi), el «Archiv der Akademie der Künste»⁸ (el archivo de la academia de arte) o, más recientemente, el «Archiv unterdrückter Literatur in der DDR» (el archivo de literatura suprimida en la RDA, AuL en adelante). De este último se hablará con más detalle en el último capítulo, dado que resulta ser un ejemplo válido para plasmar las diferencias en el trato del patrimonio suprimido en la Alemania unificada y la España postfranquista.

excepción de la novela *Luciérnagas*. Su publicación fue denegada en 1953. La autora editó una versión ampliamente retocada, publicada posteriormente bajo el título *En esta tierra*. El texto original no vio la luz hasta 1993 después de una revisión por parte de la autora (Larraz 2014, 112). También hay que tener en consideración otro factor clave que es consecuencia de la (auto)censura. Para no claudicar ante las autoridades muchos autores, como Reinhard Jirgl en el caso de la RDA, no publicaron durante el sistema dictatorial y solo después de la caída del muro pudieron lanzar sus obras no censuradas.

8. Este archivo no trata en exclusiva obras publicadas durante la RDA, sino a partir de 1900.

La situación de la memoria de almacenamiento en el caso español es mucho más complicada, ya que en lugares relevantes como el Ministerio de Información y Turismo (MIT) y luego en el Archivo General de Administración (AGA) no se ha custodiado la documentación referente al franquismo con el mismo rigor ni se dispone de los medios suficientes para llevar a cabo un examen exhaustivo con su consiguiente clasificación y registro de la documentación existente.

Por supuesto, la comparación de los archivos tiene sus límites, especialmente en el caso del AuL. El AuL se refiere exclusivamente al canon literario de la RDA, y fue creado poco a poco, añadiendo obras no publicadas en cuanto se tenía constancia de ellas. Además, incluye testimonios específicos. Además, el AuL reúne documentación pública, junto con documentación «privada» en forma de entrevistas, testimonios, etc. El AGA, por lo contrario, abarca casi toda la documentación referente al franquismo que no fue destruida y se refiere a documentación pública. Este archivo es, por su origen, más comparable con la «Stasi-Unterlagenbehörde».

Sin embargo, lo que nos muestran la comparación de diferentes archivos es una política memorística que se ha desarrollado de diferente manera en ambos países. Esta diferencia se debe a la influencia de otra memoria cultural, que es la de la Alemania occidental. Su discurso memorístico es diametralmente opuesto al de la RDA y la España franquista. Prevalece un discurso de víctima «victimario», como lo formula Aleida Assmann –es decir, de una víctima pasiva–, contrario al de la víctima heroica cuya muerte se puede interpretar como un sacrificio por una causa mayor, lo que le otorga sentido. La víctima pasiva, por el contrario, carece de toda clase de sentido, sino que señala un sufrimiento innecesario y la existencia de un verdugo cuya actuación no tiene justificación alguna. Esta memoria fue el resultado de un movimiento de base de la sociedad alemana occidental después de la Segunda Guerra Mundial y el horror de la Shoah. A lo largo de las décadas ha sido institucionalizada y convertida en memoria oficial del país⁹. Después de la unificación ha sido ‘aplicada’ –o, visto desde un punto de vista más crítico, ‘impuesta’– también a la ciudadanía de los nuevos estados federales. A pesar de las críticas legítimas con respecto a esta memoria y su implantación, esta misma conlleva una determinada política memorística que favorece la recuperación de contenidos olvidados y/o suprimidos, ya

9. Por supuesto, cabe criticar que la institucionalización de esta memoria se ha convertido casi en doctrina estatal, lo que le otorga rasgos dogmáticos como lo critica Michael Rothberg entre otros (véase entrevista con M. Rothberg en Pichler y Silos 2024, en prensa.) Hay un debate exhaustivo acerca de la memoria cultural alemana actual que, sin embargo, no tiene cabida en esta contribución.

que el discurso de un victimario traumático está vinculado al reconocimiento de las víctimas y su sufrimiento: «Die Erinnerung an das viktimologische Opfer kann nicht innerhalb der Gruppe der Betroffenen bleiben, sondern verlangt nach Ausweitung ihrer Träger in Form von öffentlicher Anerkennung und Resonanz»¹⁰ (Assmann 2006, 77).

En el caso de la literatura suprimida esto se traduce, concretamente, en la financiación de archivos como el AuL. Es cierto que la financiación no es abundante y la iniciativa inicial partió de personas particulares. Sin embargo, haber conseguido institucionalizarla es un indicio del interés político en la creación de una memoria de almacenamiento que puede servir de base para que sus contenidos sean rescatados por la memoria funcional en un futuro y para dar el reconocimiento necesario a las víctimas.

Obviamente, en España la memoria oficial del Estado también ha cambiado mucho bajo las siglas de la democracia. Sin embargo, más allá del ‘pacto de silencio’ nunca se ha llegado a un debate abierto entre vencedores y vencidos con el fin de llegar a un consenso, ni siquiera más de ochenta años después de la guerra civil. Durante la dictadura se estableció una fuerte asimetría en la forma de conmemorar, donde las historias de las víctimas habían sido suprimidas, sin posibilidad de reconocer su trauma (Assmann 2006, 71). Esto está cambiando actualmente, pero, lejos de llegar a un reconocimiento mutuo, se puede destacar más bien una ‘guerra memorística’ entre las dos posturas enfrentadas. Por supuesto, no se debe caer en el error de homogenizar a los dos bandos de la guerra civil y volver, así, a suprimir discursos plurales. No obstante, este enfrentamiento persiste, de lo cual la Ley de Memoria Democrática, publicada en el BOE el 20 de octubre de 2022, es fiel testigo. En el preámbulo del texto queda patente que se entiende la memoria como un proyecto estatal para la educación de la ciudadanía que debe «afrentar la verdad y la justicia sobre nuestro pasado» (BOE 2022, 142368). La política memorística de España depende mucho del mandatario en el poder en cada momento y, por eso, sufre muchos vaivenes. Las inversiones en la recuperación del patrimonio cultural suprimido y olvidado están ligadas a estas coyunturas y, a pesar de las muchas acciones emprendidas en años recientes, aún carece de una institucionalización como se puede destacar para Alemania.

La segunda hipótesis de esta contribución es, por tanto, que los discursos de memoria vigentes en los sistemas democráticos juegan un papel

10. El recuerdo a la víctima victimológica no puede permanecer en el grupo de los afectados, sino que requiere una ampliación de sus transmisores en forma de un reconocimiento público y de resonancia.

fundamental para la existencia de archivos como el AuL. No se debe subestimar el papel fundamental que juegan los archivos, ya que pueden ser un correctivo importante para rectificar determinadas narrativas sesgadas. Estos posibilitan trabajos de investigaciones que permiten complementar y modular la imagen sobre la vida literaria en su lugar de referencia y, por ende, de los discursos ideológicos en vigor en cada momento. Por lo tanto, no se puede infravalorar la importancia de custodiar adecuadamente esta memoria, ya que permitirá «dibujar las condiciones históricas que han hecho posibles las señas de identidad del presente» (Martínez Martín 2016, 23-24).

2. FUNCIÓN Y CONSECUENCIAS DE LAS MEDIDAS DE SUPRESIÓN

La supervisión y el control son las principales funciones de la censura y de otros medios de supresión. Sin embargo, se emplean procesos de censura también en sistemas democráticos, aunque su aplicación se ciñe habitualmente a un estricto reglamento jurídico y solo se permite en casos concretos, por ejemplo, cuando se vulneran las leyes de privacidad personal o por razones de protección de menores. En este contexto, se distingue la censura previa de la censura posterior a la publicación (en alemán se manejan los términos *Vorzensur* y *Nachzensur*). Sin embargo, existen países, como Estados Unidos, donde la censura previa está prohibida a nivel constitucional y donde solo existe la posibilidad de prohibir *a posteriori* la difusión de obras que entran en colisión con otros derechos fundamentales.

En sistemas represivos, donde no se garantiza la libertad de expresión, la censura juega un papel mucho más significativo. Noticias, expresiones artísticas, pero también opiniones personales, suelen ser objeto de medidas restrictivas con el fin de manipular el pensamiento tanto colectivo como individual a un nivel político-ideológico, religioso y/o moral.

En este contexto, hablamos entonces de una censura que excede con creces la protección de derechos personales y habitualmente se refiere al acto de establecer y después proteger un discurso ideológico-político determinado. La instauración de la censura se suele justificar con la protección de la sociedad, en general, y de grupos vulnerables, en particular, para que estos no estén expuestos a contenidos potencialmente 'dañinos'. En el caso de España resulta revelador el preámbulo de la orden de censura publicada en el BOE del 21 de diciembre de 1936, donde se advierte del peligro de la literatura «pornográfica y disolvente» que circulaba durante la Segunda República: «[l]a inteligencia dócil de la Juventud y la ignorancia de las masas fueron el medio propicio donde se desarrolló el cultivo de las ideas revolucionarias» (citado según Larraz 2014, 56). Con esta retórica se defiende la necesidad

imperativa de restringir la libertad de expresión, además de ocultar la verdadera función de la censura, que es la preservación de las élites dirigentes. Así que, en sistemas represivos, la censura es una herramienta esencial para la instauración de un determinado discurso de poder.

Por lo tanto, durante el franquismo y la dictadura socialista no solo se utilizaba la censura para la supresión de contenidos no deseados, sino también para la divulgación de determinada información sesgada, o sea, para fines propagandísticos. El objetivo era fortalecer el poder de las élites gobernantes mediante un estrecho sistema de control de la opinión pública y así conseguir una ‘adaptación’ de la mentalidad colectiva (Rothenburg 2019, 50). La censura como fenómeno cultural afecta, por lo tanto, no solo a escritores y editores, sino que va dirigida a la sociedad entera (Bliesener 2012, 25).

A través de los censores los textos están expuestos a un examen normativo que clasifica la producción literaria según el ‘valor’ que esta aporta o no al contenido ideológico, moral y religioso del régimen. En función de la clasificación que obtiene un texto se pueden aplicar medidas de fomento o de castigo (Rothenburg 2019, 86).

Durante este proceso de censura no solo el texto se convierte en objeto de comprobación, sino también el autor mismo. Dado que toda producción literaria se tiene que exponer a un proceso de ‘verificación’ –el sustantivo va aquí ligado a una ‘verdad’ impuesta por las autoridades–, el mero «acto de escribir convierte a uno en sospechoso y, por tanto, en presunto culpable» (Larraz 2014, 25). Escribir significa para el escritor, por lo tanto, exponerse al potencial peligro de tener que aceptar tachaduras y modificaciones en el texto o contar con persecución judicial, en el peor de los casos. De este modo se criminaliza al escritor por definición y se justifica su persecución en caso de ser ‘necesaria’. Esta persecución desemboca normalmente en la supresión de pensamientos ‘adversos’, lo cual implica un silencio forzoso que, a su vez, lleva al olvido. El olvido impuesto, entendido aquí como *damnatio memoriae* (Assmann 2006, 105), significa, no obstante, no solo una restricción violenta contra el autor, sino, por sus correspondientes consecuencias para el patrimonio y la memoria cultural, igualmente contra la sociedad en su totalidad. Sin embargo, esta modulación forzosa pasa frecuentemente desapercibida. Al contrario que el autor o el editor que, a veces, sufre la persecución hasta literalmente en sus propias carnes, el lector difícilmente se va a percatar de las omisiones en el texto que está leyendo¹¹.

11. Por supuesto, también el lector podía ser objeto de persecuciones cuando se detectaba que consumía literatura prohibida.

Además, para evitar tachaduras o la prohibición de un texto literario, muchos escritores restringen de antemano su texto de acuerdo con las exigencias y limitaciones impuestas. La autocensura es, por lo tanto, otra consecuencia sutil, pero no por eso menos grave, de la censura en regímenes dictatoriales. Esto último demuestra el poder destructivo –aunque, a su vez, subliminal– de la censura. Resulta ser una herramienta muy eficaz de adiestramiento de una sociedad, capaz de pervertir el rol del pensador crítico, que llega a aplicarse medidas de cohibición a sí mismo y transmitir las así a la sociedad. De esta manera, el autor se convierte en un transmisor, a menudo involuntario, de la doctrina oficial. «Estudiar el fenómeno de la censura centrando la atención en el puesto del escritor más que del censor lleva irremediablemente a plantearnos dónde están los límites de las restricciones que un escritor debe acatar para no convertirse en cómplice por omisión de la represión cultural»¹² (Larraz 2014, 32).

Este tipo de mutilaciones son casi siempre imposibles de trazar y no puede existir archivo alguno que las pueda visibilizar. Por eso, resulta de enorme importancia destacar al menos los estragos visibles de la censura, accediendo a archivos para investigar informes de censura, elaborar en su base ediciones críticas de obras inicialmente censuradas, donde se resaltan cambios y omisiones, con el fin de incluir en el canon literario textos suprimidos y rescatar así tales obras de aquel olvido violento: la *damnatio memoriae*. Pero, antes de profundizar en este último aspecto, es relevante conocer el sistema de censura de los dos sistemas dictatoriales.

1.1. *Medidas restrictivas durante el franquismo*

Investigar medidas restrictivas del régimen franquista es investigar la evolución del régimen mismo, dado que la aplicación de estas medidas, como puede ser la censura, no eran procesos aislados en el control político-social de la sociedad, sino una pieza más.

El fervor con el que se ejercía este control durante los años comprendidos entre 1939 y 1975 dependía mucho de la coyuntura política relativa a su aplicación. Se podía manifestar en prohibiciones y mutilaciones de textos y otros productos artísticos, pero también en «multas, sanciones, destierros, torturas, cárcel, y a veces la muerte» (Martínez Martín 2016, 28-29). En lo que a la censura se refiere, esta misma se caracterizó en los primeros

12. Sin embargo, cabe preguntarse qué forma de publicitar una pluralidad de pensamiento se puede encontrar en sistemas represivos. Lo más probable es que no exista otra vía.

años después de la guerra civil por un intento de depuración, mientras que en las décadas posteriores destaca más el control de las publicaciones venideras. Aunque las decisiones tomadas por los censores eran altamente politizadas o se referían a ‘infracciones’ contra la moral y la religión, existía una –cuestionable– base jurídica, que era la Ley de Prensa, que entró en vigor ya en el año 1938, es decir, durante la guerra civil. Su redacción competió principalmente a Ramón Serrano Suñer, que fue ministro de Interior del Gobierno franquista. La aplicación de esta ley tuvo como consecuencia un alineamiento total de todos los medios de comunicación y, además, se introdujo la censura previa de manera obligatoria para todos los impresos (Rothenburg 2019, 51).

Sin embargo, no parece haber existido una línea clara en la aplicación de las directrices de censura a lo largo de las décadas. «Uno de los motivos de reprobación más recurrente contra la censura franquista es la de aleatoriedad de su procedimiento, ya que colocaba a los escritores en un estado de inseguridad aun cuando hubieran mostrado una buena predisposición a la autocensura» (Larraz 2014, 79). Cabe mencionar varias razones que llevaron a esta arbitrariedad en las decisiones tomadas por los censores, pero también en la aplicación de otras medidas represoras. Por un lado, España se encontraba con un gobierno amalgamado de diferentes partidos y orientaciones políticas que competían internamente a pesar de la imagen pública de «un gobierno monocolor» (Tena *et al.* 2023, 270). Por otro lado, había influencias externas –como el ingreso de España en la ONU– que llevaron a cambios en la política cultural. Esto implicó que el enfoque de las medidas tomadas cambiara a lo largo de las décadas en función de quiénes estaban al mando del control en cada momento¹³. Para la censura existía un catálogo de preguntas que servía como guion a los censores, con preguntas como si la obra atacaba al dogma, la moral, a la Iglesia, al régimen, etc. Pero la interpretación de estas podía variar significativamente.

Por esta razón, Martínez Martín constata que el «control político-social de la población no tuvo los objetivos, procedimientos y resultados sistemáticos propios de otros regímenes totalitarios contemporáneos que elaboraron planes calculados para sus procedimientos represivos» (2016, 25)¹⁴. No obstante, había un dogma político que abarcaba un fuerte nacionalismo,

13. En última instancia siempre fue Franco, pero, dependiendo de la coyuntura política, nombró ministros más ortodoxos o más ‘liberales’.

14. A lo que se debería añadir que, a pesar de disponer de políticas más definidas en la RDA, también se pueden constatar fuertes cambios coyunturales en la política de control cultural en función de quién estaba al mando del SED, y también en función de lo que sucedía en los demás Estados de la URSS, especialmente en los Estados del pacto de Varsovia.

con un claro rechazo hacia el liberalismo, la democracia, el judaísmo, el capitalismo, el marxismo, etc., e inculcando valores católicos –el adulterio, el divorcio, el suicidio o simplemente la descripción de actos sexuales fueron temas fuertemente vetados (Rothenburg 2019, 63)–, aunque estos criterios se aplicaron con menos rigor conforme avanzaba la dictadura.

Toda la producción literaria se vio afectada, tanto por esta doctrina como por los cambios coyunturales en la aplicación de esta. Fuera de la literatura para adultos, Tena *et al.* destacan una especial vulnerabilidad de las traducciones, que podían sufrir importantes alteraciones con respecto al texto original; las editoriales, por la responsabilidad que tenían que asumir; y la literatura juvenil e infantil, cuyo control aumentaba constantemente a lo largo de la dictadura (2023, 272-273). De hecho, esta última siguió subyugada a un proceso de censura previa a lo largo de toda la dictadura.

En los años inmediatos después de la guerra fue Javier Lasso de la Vega y Jiménez-Placer quien presidió el Servicio Nacional de Archivos, Bibliotecas y Propiedades Intelectuales y quien definió la política cultural de España subrayando la importancia de la literatura, en la que vio un pilar fundamental para el desarrollo cultural de la nación (Rothenburg 2019, 50). Él abogó por un claro adoctrinamiento de los lectores. En 1951 Gabriel Arias-Salgado y Cubas fue nombrado ministro de Información y Turismo. Las competencias censoras fueron adjudicadas al MIT creado en el mismo año y permanecieron allí hasta la muerte de Franco (Tena *et al.* 2023, 275). Con este cambio y con Arias-Salgado al mando, la censura salió del ámbito de competencia de la Falange y adquirió un alineamiento claro acorde con la doctrina de la Iglesia católica. Varios investigadores relatan que bajo el mandato de Arias-Salgado se intensificó el número de evaluaciones con un enfoque hacia lo religioso y una moral pactada¹⁵.

A partir de 1962 fue Manuel Fraga Iribarne quien encabezó el MIT. En su mandato cae la aprobación de la nueva Ley de Prensa e Imprenta que abolió la censura obligatoria, que pasó a ser ‘voluntaria’. Lo que a primera vista parece implicar una cierta apertura, pronto se reveló como mera fachada. España había ingresado en la ONU en el año 1955 y cada vez más pretendía transmitir al exterior una imagen de un régimen moderado. Sin embargo, muchos de los libros inicialmente autorizados después de la entrada en vigor de la nueva ley fueron secuestrados *a posteriori* (Martínez Martín 2016, 44). De hecho, según Tena *et al.* se duplicaron los registros de evaluaciones para obras a censurar para los años 1967 a 1969 (2023, 279). Además, con el silencio administrativo se introdujo otra categoría de

15. Diego González (2016) y Vadillo López (2010).

represión para textos no deseados. Aunque los censores no retiraran una publicación desde el inicio, les permitía expresar de esta manera su desacuerdo y, así, la obra corría el constante peligro de ser prohibida en cualquier momento (Rothenburg 2019, 53). Así que esta supuesta apertura no se debe confundir con recuperar cierta libertad de expresión: «'[t]olerancia' implica la gracia conferida por el poderoso a algunos individuos o grupos para que denuncien determinadas verdades siempre y cuando con ellas no se cuestione un núcleo de verdades fundamentales: un favor, un permiso, una concesión por la que se debe estar agradecido» (Larraz 2014, 43).

En 1969 Alfredo Sánchez-Bella hizo el relevo a Fraga Iribarne, inclinando la balanza hacia una interpretación más estricta de la nueva Ley de Prensa. Con su llegada al poder concluyó la lucha interna entre aperturistas y conservadores y se iniciaron años de retorno al «autoritarismo más tosco» (Tena *et al.* 2023, 279). Sin embargo, el ministerio estuvo marcado por una fase de inestabilidad hacia el final de la dictadura. En 1973 tomó el mando Fernando Liñán y Zofio, aunque no duró ni siquiera ocho meses en el poder antes de ser relevado por Pío Cabanillas Gallas y poco más tarde por León Herrera Esteban y Adolfo Martín-Gamero y González-Posada.

Los censores fueron denominados eufemísticamente 'lectores'. La plantilla de los censores se componía de 25 pseudónimos numéricos (Tena *et al.* 2023, 276), aunque esto no significaba que detrás de cada número se escondiera un solo 'lector', sino que estos números fueron adjudicados a diferentes censores probablemente clasificados por especialidad¹⁶. Rothenburg especifica que hay que distinguir entre lectores fijos –muchos de ellos eran funcionarios– y 'lectores' especialistas que se contrataban para la elaboración de informes relacionados con temas concretos, como los censores eclesiásticos (Rothenburg 2019, 55).

Los autores de producciones literarias se lamentaban con cierta frecuencia de la arbitrariedad en las decisiones de los censores y de decisiones estrictas incluso en épocas más favorables con respecto a la aplicación de medidas restrictivas, lo que, en algunos casos, puede tener su origen en la inseguridad de los censores mismos con respecto al rigor de la aplicación de los criterios establecidos (Rothenburg 2019, 65). Los 'lectores' eran el eslabón más bajo en la jerarquía y sus informes se remetían a los jefes de lectorado, que emitían sus dictámenes. La decisión última correspondía al jefe de sección. Él era también la persona de contacto para los editores, mientras que el jefe de lectorado se encargaba de asignar los textos a los censores. Por

16. Un mismo número podía ser adjudicado a un censor y, cuando este cambiaba, se le daba a otro nuevo.

encima del jefe de sección quedaban como instancia solo la Dirección General y el ministro de Información y Turismo (Rothenburg 2019, 53).

Los dictámenes podían implicar cinco posibles consecuencias: la prohibición total del texto, la publicación con tachaduras o la publicación sin intervención alguna, supresiones o, en el peor de los casos, denuncias judiciales (Tena *et al.* 2023, 286)¹⁷. Tena *et al.* llegan a la conclusión de que los censores «más proclives a realizar enmiendas (supresiones o tachaduras), acababan siendo también más rigurosos a la hora de denegar las obras; o que los casos en que los autores eran finalmente denunciados correspondían a censores que también denegaban, tachaban o suprimían» (2023, 296).

Pero no solo la censura de los textos fue usada como herramienta de restricción. Especialmente en los primeros años de la dictadura, que se caracterizaban por una escasez de papel, se jugaba también con la contingencia de papel asignada a una editorial. Otras medidas de supresión incluían la carestía energética, cortes de suministro eléctrico, falta de máquinas de imprimir y utillaje, pero también la persecución directa de autores u otras personas implicadas en la publicación y difusión de determinados textos (Martínez Martín 2016, 31). A esta batería de medidas habría que añadir el permiso de publicar solo una tirada muy limitada, directrices para la realización material del libro (por ejemplo, ediciones de alta calidad que encarecían mucho la producción), el precio o la influencia en la distribución y la publicidad (Rothenburg 2019, 54).

Si un autor quería publicar su texto, pero no exponerse a la censura, suponiendo que su texto iba a provocar tachaduras o la prohibición, solo le quedaba la posibilidad de publicar en el extranjero o en la clandestinidad.

La difusión clandestina se sirvió de diferentes herramientas tanto para publicar textos producidos en el interior como elaborados en el exterior de España. Para los últimos se creó una red de colaboradores que consiguieron introducir textos producidos principalmente en Latinoamérica. Joaquín de Oteyza, Juan Guerrero Ruiz, Juan Ramón Jiménez, Alfonso Reyes, Enrique Canito Barrera con su librería madrileña Ínsula, Siegfried Blume Plaza con la Librería Técnica y Extranjera, León Sánchez Cuesta, los hermanos García Sánchez, pero también diplomáticos como José María Alonso Gamó, son solo algunos de los nombres de librereros, editores y distribuidores implicados (Martínez Martín 2016, 32-37). Su actividad mostraba la lucha intelectual y política contra la dictadura. Lo publicado solía encontrar sus lectores en círculos reducidos, muchas veces universitarios e intelectuales, a través de los cuales se extendía más (Martínez Martín 2016, 38). Las

17. Tena *et al.* se refieren a la censura a partir del mandato de Fraga Iribarne.

publicaciones clandestinas en el interior de España tuvieron cierto auge en los años 60 y 70, aunque seguía siendo una actividad de mucho riesgo y de pocos o nulos ingresos económicos. En los años anteriores era mucho más complicado publicar por la falta de papel o de máquinas para la difusión, con lo cual lo que había de literatura clandestina se solía importar desde fuera (Martínez Martín 2016, 47). Cuando se empezaba a producir en el interior, muchas de las publicaciones eran manifiestos, folletos o periódicos, ya que era mucho más complicado editar un libro de forma clandestina. Frecuentemente se usaban cubiertas, aprovechando editoriales o imprentas religiosas para los pies de imprenta falsos, como los de la Imprenta del Sagrado Corazón de Jesús o la Imprenta Salesiana, dado que la temática religiosa despertaba menos sospechas (Martínez Martín 2016, 54).

La producción solía ser laboriosa porque se tenía que recurrir a máquinas que no permitían una producción muy eficaz, tipo Minerva o la multicopista ciclostil con manivela, también la así llamada vietnamita, que venía en una caja de madera. Según Martínez Martín, la producción se realizaba en un mundo de huecos subterráneos, muchas veces en domicilios de particulares bien insonorizados para no levantar sospechas (2016, 59).

Con vistas al mundo literario cabe destacar el colectivo Estampa Popular que actuaba fuera «de los circuitos comerciales y del arte oficial que cuestionaba» (Martínez Martín 2016, 97). Sus actividades y «exposiciones, siempre en los límites de la clandestinidad, se convirtieron en foros de agitación cultural, muy vigilados por la policía, donde se exponían grabados, pero también se leían poemas y desarrollaban encuentros subversivos. Artistas y escritores, como Lauro Olmo, Julián Marcos o José María Moreno Galván, colaboraban en las exposiciones y homenajes de Estampa Popular a Miguel Hernández y Antonio Machado a los que dedicaron varios trabajos colectivos» (Martínez Martín 2016, 97).

Ni la clandestinidad ni la censura acabaron con la muerte de Francisco Franco porque no se derogó la Nueva Ley de Prensa e Imprenta de 1966 inmediatamente. Estuvo en vigor hasta principios de 1977 y fue luego abolida poco a poco¹⁸: la Ley del 1 de abril de 1977 derogaba el artículo segundo de la ley anterior, garantizando ahora la libertad de expresión. Con la entrada en vigor de la Constitución democrática en 1978 fue derogado el Fuero de los Españoles de 1945, base del artículo primero de la Ley de Prensa

18. *La araña negra* de Blasco Ibáñez había sido secuestrada en 1973 y su publicación no fue autorizada hasta 1977. Otro ejemplo sobre la continuación de la actividad censora es el caso de *Señas de identidad* de Juan Goytisolo. Nos encontramos en el año 1976 y la novela ya se distribuía en librerías en Madrid cuando los censores proponen tachaduras en casi cuarenta páginas (véase Abellán 1980, 241 y 244).

de 1966. Pero no fue hasta 1984 cuando se retiraron los últimos artículos restrictivos que afectaban principalmente a las editoriales.

Aunque la Transición abrió el camino hacia una prensa libre, la libertad de expresión y la posibilidad de publicar sin el paso obligatorio por la censura previa, el ‘pacto de silencio’ de estos años contribuyó a que no se recuperara de manera extensa y sistemática el patrimonio cultural suprimido y restringido durante los casi cuarenta años de dictadura franquista. La gran mayoría de la literatura publicada entre 1939 y 1975 que sufrió mutilaciones en forma de tachaduras y supresiones se sigue publicando en este mismo formato, mientras que publicaciones difundidas en la clandestinidad a círculos reducidos seguían disfrutando de una repercusión mucho menor o cayeron directamente en el olvido. A estas últimas no se les ha dado un foro de recepción más amplio y por ahora ningún archivo se ha hecho cargo de la literatura suprimida durante los años de severas restricciones de la libertad de expresión. Todo esto conlleva una pérdida de patrimonio cultural «generado durante treinta y siete años de creación [que] había entrado en otra clandestinidad, la de la memoria y la de la Historia» (Martínez Martín 2016, 105).

1.2. *Medidas restrictivas en la RDA*

Aunque tratándose de sistemas opresivos de una ideología diferente, las medidas de supresión de la República Democrática Alemana muestran muchas similitudes con las de la España de la época franquista. Servían como herramienta política igualmente, aunque con signos invertidos. En la RDA la producción cultural gozaba de gran estima, principalmente para forjar al ciudadano deseado, lo que se manifiesta ya en las palabras de Lenin: «[l]a actividad literaria ha de ser una *parte* de la causa proletaria general, una ‘ruedita y tornillito’ del gran mecanismo unitario socialdemócrata, puesta en movimiento por toda la vanguardia políticamente consciente de toda la clase trabajadora» (citado por Löffler 2011, 35). Con estas directrices el rumbo de la producción literaria estaba fijado y el control sobre ella era casi total. Había muchos autores conformes con el régimen socialista y cuyas publicaciones fortalecían el discurso deseado por las élites políticas. Sin embargo, y dado a que no existía libertad de expresión que implicara una total alineación de los medios de comunicación, las publicaciones de autores no conformes se convirtieron en una especie de esfera pública alternativa (Köhler 2007, 13). Los autores podían en ocasiones introducir narrativas alternativas al discurso oficial, aunque fuera de forma muy sutil. Las restricciones y el desarrollo de un sistema represivo produjeron una literatura «diferente» (Emmerich 1996, p. 11) a la de los Estados democráticos y que se empezó a formar ya en los años 1960. Con referencia a la teoría

de sistemas de Niklas Luhman, Wolfgang Emmerich ve en la literatura un subsistema que no se podía desarrollar de manera autónoma y que siempre estaba subyugado al sistema político incluso cuando los autores intentaran evadir cualquier confrontación con los poderes estatales. No hubo forma de no permanecer en el «poder de definición» (Emmerich 1996, 19) del SED (Partido Socialista Unificado de Alemania).

La única forma para los autores no conformes de no exponerse a las medidas restrictivas era ‘escribir para el cajón’, es decir, no publicar o buscar una forma de publicar ilegalmente en el extranjero.

Viendo la importancia que el régimen daba a la producción literaria no sorprende que el control estatal en la RDA fuera muy extenso y se extendiera más allá de los propios autores. La mayoría de las editoriales, por ejemplo, eran estatales o pertenecían a organizaciones y partidos (por ejemplo, Mitteldeutscher Verlag Halle, Volk und Welt o Neues Leben) y solo una pequeña parte eran privadas o semiprivadas (como, por ejemplo, Insel Verlag o Philipp Reclam). La distribución fue organizada en el 75 % por el mayorista «Leipziger Kommissions- und Großbuchhandlung» (LKG) (Zubiaur 2022, 48). Pero no solo las estructuras de producción estaban en manos del Estado o de personas fieles al régimen, también la producción literaria misma se encontraba bajo un rígido control. Conforme a su modelo de economía planificada existía un plan sobre títulos programados cada año. La así llamada *Themenplaneinschätzung* (estimación para la planificación temática) para 1989 abarcaba 625 títulos con el número de 11.508.950 ejemplares programados (Darnton 2014, 172). Se solían acumular expedientes emitidos por las editoriales sobre potenciales publicaciones y, una vez que se habían acumulado las de un año entero, se preparaba el plan con base en el número de informes recibidos. La *Literaturarbeitsgemeinschaft* (grupo de trabajo literario), un conjunto del Ministerio de Cultura, representantes de la unión de autores («Schriftstellerverband»), editoriales, librerías, bibliotecas y universidades aprobaban las propuestas recibidas (Darnton 2014, 175). Que las propias editoriales tuvieran que emitir informes nos indica que la censura comenzaba en un estadio de producción muy temprano. Era muy frecuente que ya durante la elaboración de los textos mismos se llevara a cabo una estrecha colaboración entre editorial y autor en la que el texto era revisado exhaustivamente y en muchos casos se modificara o suprimiera parte del mismo cuando parecía romper con ciertos tabúes.

Los informes emitidos se enviaban a la «Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel» (HV, Jefatura Administrativa para la Publicación y el Comercio del Libro), donde se tomaba la decisión definitiva acorde con los informes de los censores estatales. La HV constaba de cuatro secciones que controlaban los editores y libreros, los aspectos económicos de la literatura (por ejemplo, el reparto del papel), la literatura no-ficcional y la literatura ficcional (Darnton

2014, 174). La directora de la HV desde 1979 a 1990, Christina Horn, se ha manifestado públicamente sobre el trabajo que ella y sus compañeros llevaron a cabo en la Jefatura. De forma similar al caso español, los censores carecían de directrices muy claras para aplicarlas durante el proceso de censura. Esta situación les exigía tener una sensibilidad muy alta sobre lo que se podía decir y cómo. Lo que les ayudaba era su experiencia y reuniones internas en las que se identificaban y debatían temáticas ‘candentes’ (Rothenburg 2019, 69-70)¹⁹.

Las decisiones tomadas, al igual que en el caso español, dependían fuertemente de la coyuntura político-ideológica de cada momento. Nada más terminar la Segunda Guerra Mundial se expurgó toda literatura nazi en primer lugar, de manera parecida a lo que sucedió en la primera década del franquismo, y solo después la censura se dedicó casi en exclusiva al control de nuevas publicaciones.

Especialmente durante las décadas del auge estalinista se notaron medidas más restrictivas. De hecho, las represalias fueron *in crescendo* después de las sublevaciones de 1953 en las que se clamaba libertad de expresión y elecciones libres, o también después de la Primavera de Praga de 1968. Tras el relevo de Walter Ulbricht por Erich Honecker comenzó una fase de cierto aperturismo. El Estado se quiso mostrar de manera más moderada hacia el exterior –de manera similar al caso español cuando Fraga Iribarne fue nombrado ministro–.

En este sentido, Karl-Heinz Jakobs destacó para la producción literaria:

Genau genommen ist es so, daß jedes Werk einmal die Chance hat, gedruckt zu werden. Der Schriftsteller muß nur die Geduld aufbringen, zwei Jahre, fünf Jahre, zehn Jahre auf den günstigen Moment zu warten, da die Zensur einmal vor Übermüdung für Sekunden die Augen schließt²⁰.
(Citado por Lokatis 2021, 13)

Hacia el final de la RDA, para finales de 1987, se debatió ya abiertamente la abolición de la censura. Autores del «Schriftstellerverband», como Günter de Bruyn o Christoph Hein, pidieron públicamente la abolición (Darn-ton 2014, 238-239). Sin embargo, y allí se destaca otro paralelismo con el caso español, esta política cultural servía principalmente para maquillar un régimen dictatorial y otorgarle una apariencia más moderada.

19. Hay que leer las declaraciones de Horn con mucha cautela, dado que intentó ser vista con buenos ojos después de la caída del muro y destacó sobre todo sus actuaciones en favor de los autores cuyos textos corrían el peligro de ser censurados.

20. En rigor, cualquier obra acaba teniendo la oportunidad de ser publicada. El autor solo tiene que armarse de paciencia y esperar dos años, cinco años, diez años al momento propicio en el que la censura acaba cerrando los ojos de cansancio.

Había muchas otras medidas de supresión muy eficaces que se empleaban también en el caso alemán, como las restricciones de papel, el suministro de energía, etc., pero la más eficaz eran las operaciones de la Stasi, es decir, el Ministerio para la Seguridad del Estado. La Stasi trabajaba con un sistema de ‘desagregación’ (*Zersetzung*) en contra de cualquier persona que podía suponer un peligro para el régimen del SED. Hasta el año 1963 aún no disponía de una unidad específica para el sector cultural. Esta sección, bajo las siglas XX/7, fue establecida en 1969 con el objetivo de controlar exclusivamente este sector (Walther 1997, 286). En 1980 contaba con cuarenta profesionales contratados fijos y aproximadamente 350 colaboradores informales («Informelle mitarbeiter» o IM en sus siglas) (Walther 1997, 287). En los años 70 esto suponía un número total de 1.500 IM, de los cuales 126 se dedicaban a la literatura. También en la unión de escritores había un alto porcentaje de IM (49 de 123 en 1987) (Zurbian 2022, 64). Su *modus operandi* consistía en ocupar puestos relevantes, marginalizar influencias que podrían crear un impacto en la opinión pública (representaciones, oportunidades de publicar, lanzar reseñas favorables o desfavorables) y la así llamada *Zersetzung* (desagregación). Esta última era una de las herramientas más violentas, aunque casi invisible. Se trataba de crear inseguridad en la persona objetivo de las medidas descreditándola, causándole fracasos constantes, creando sospechas falsas en su entorno personal, etc. Así se intentaba lograr disciplinar a la persona sin una represión directa y abierta. Estas medidas eran muchas veces suficientes para destrozar una carrera profesional y la vida personal de la víctima, aunque, en casos más extremos, también podían llegar a formularse acusaciones jurídicas, para las cuales se usaba el material recabado durante la observación y la vejación previa (Walther 1997, 292).

1.3. *La censura en la España franquista y la RDA: una medida concordante*

Los dos sistemas dictatoriales aquí investigados se basaban en ideologías diametralmente opuestas: la España franquista y la Alemania Oriental socialista. Por lo tanto, no es de extrañar que también se detecten diferencias en su enfoque ideológico hacia la literatura. Como ha mostrado la cita de Lenin al inicio del apartado 2.2, en la RDA se le otorgaba una importancia relevante a la producción literaria en la formación del Estado socialista. Esto ha sido justificación suficiente para una purga del canon literario después de la Segunda Guerra Mundial, cuando muchas publicaciones contrarias a la nueva doctrina se eliminaron, y también para instaurar un sistema exhaustivo de censura literaria, además de un estrecho control y vigilancia de los autores por parte de la Stasi. El hecho de destinar y asalariar a cientos de personas para estas tareas es una muestra clara de la relevancia que se dio a la

capacidad 'formativa' de la literatura. Aparte de estas 'inversiones' había, además, muchas acciones de fomento a la literatura. El Estado mismo era dueño de múltiples editoriales, los autores reconocidos gozaban de un prestigio elevado y muchos podían vivir de su trabajo como escritor cómodamente. En este contexto, es relevante destacar que el sistema económico de la RDA se regía por la así llamada *Planwirtschaft* (economía planificada). Se instauró este modelo para dar respuesta al Plan Marshall que se había aplicado en la RFA y se concebía la producción cultural como un pilar fundamental para erigir un espacio económico socialista que competía con el de Occidente. «Die Tendenz war deutlich: Literatur und andere kulturelle Aktivitäten sollten nicht die menschliche Produktivität im allgemeinen befördern und das Bewußtsein erweitern, sondern sehr konkret die Bereitschaft zur materiellen Arbeit stimulieren, um dem Sozialismus im Systemvergleich zum Sieg zu verhelfen»²¹ (Emmerich 1996, 115). Para prosperar en esta dirección y aumentar el control sobre el área de producción literaria, se fundaron en 1951 el «Amt für Literatur und Verlagswesen» (la Oficina para Literatura y Edición) y, en el año anterior, el «Schriftstellerverband», que Emmerich califica de vehículo de la política cultural más o menos dogmática del SED (Emmerich 1996, 116). El análisis de la política económica de estos años muestra el claro intento de instrumentalizar la literatura para fomentar la carrera económica con la Alemania occidental –perdida desde sus inicios– poniendo así a los autores al servicio de los mandatarios en el poder. Los afanes de control llegaron a tal extremo que las élites políticas intentaron influir directamente en el contenido de las novelas, obras teatrales, etc., susceptibles de ser publicadas. Estos intentos dogmáticos se plasman en la corriente literaria del realismo social. «Bevorzugtes Sujet sollte die sozialistische Produktion sein. Im Zentrum des literarischen Werkes hatte ein positiver, vorbildhafter Held zu stehen, der als zur Nachahmung einladendes Identifikationsangebot an den Leser gemeint war»²² (Emmerich 1996, 120). De nuevo se intentó crear un discurso basado en el heroísmo, esta vez dirigido a la creación de un nuevo Estado, o sea, hacia el futuro. Por supuesto, había autores que se resistían a tal extralimitación estatal, como Heiner Müller, Bertolt Brecht o Hans Eisler, que, en consecuencia, se vieron confrontados con medidas restrictivas, entre ellas, la censura. Sin embargo, y

21. La tendencia era clara: la literatura y otras actividades culturales no debían fomentar la actividad humana en general y ampliar la consciencia, sino estimular, de manera muy concreta, la disposición al trabajo material para llevar el socialismo a la victoria en esta comparación de los sistemas.

22. El tema preferido era la producción socialista. En el centro de una obra literaria debía encontrarse un héroe positivo y ejemplar que servía como oferta identificativa al lector para su imitación.

como suele ser habitual en sistemas autoritarios, el término mismo era tabú en el discurso oficial de la RDA. De hecho, su primer presidente, Walter Ulbricht, la negó rotundamente: «Als wir [...] erfuhren, dass Sie [in der CSSR] eine Pressezensur abgeschafft haben, waren wir bei uns erstaunt, weil wir so etwas nicht kannten. Wir haben nie eine Pressezensur gehabt, und Sie sehen, wir sind ganz gut vorwärts gekommen auch ohne Pressezensur»²³ (citado según Bliesener 2012, 107). Todo ello indica que los mecanismos de control en la RDA eran muy sutiles, aunque no por eso menos eficaces. El proceso de censura comenzaba ya durante la elaboración del texto mismo, por un lado, mediante la autocensura que muchos autores practicaban durante la redacción de sus textos; por otro lado, mediante una estrecha colaboración entre autor y editor. Así, las editoriales procuraban asegurar la publicación del texto, sin mayores modificaciones. En el caso de recibir, a pesar de ello, una negativa o de sugerir cambios por parte de los censores estatales, estas modificaciones fueron comunicadas a la editorial para poder subsanar junto con el autor lo criticado. De esta manera, se establecía un constante proceso de negociación entre autores, editores y censores, aunque no debe llevar a la equivocación de interpretarlo como una colaboración armónica.

Afirma Bliesener que, en la España franquista, por el contrario, no había un debate sobre la existencia o una negación rotunda de la censura, ya que estaba legalmente legitimada (2012, 107). Sin embargo, hasta la publicación de la nueva Ley de Prensa de 1966 no hubo una legitimación clara, ya que la censura se basaba previamente en una ley de 1938, primero aplicada por las tropas golpistas en las zonas ocupadas y después ampliada a todo el territorio nacional, una vez terminada la guerra civil.

Los recursos destinados a la vigilancia del sistema literario durante el franquismo eran probablemente inferiores a los de la RDA. Mientras que los editores de la RDA, que eran los primeros lectores y, a su vez, filtros de censura de una obra literaria, tenían que hacerse cargo de dos o tres autores al año, los censores en España –donde los editores no contaban con el mismo papel que en la RDA y, probablemente por eso, no aliviaban tanto a los censores en sus tareas de control– contaban con una carga infinitamente mayor. Destaca Larraz que un censor hablaba en una petición para un aumento salarial de «una carga lectora por censor de no menos de 500 libros al mes, sumando un promedio de cien mil páginas» (Larraz 2014,

23. Cuando nos enteramos de que habían abolido la censura [en Checoslovaquia] estuvimos muy sorprendidos porque no conocíamos nada semejante. Nosotros nunca tuvimos censura de prensa y, como pueden ver, hemos avanzado bastante bien, incluso sin censura de prensa.

101). Según Bliesener, también se prestaba menor importancia al segmento de la producción literaria. Dado que «die spanische Bevölkerung nach den Schrecken des Bürgerkrieges kein sonderlich großes Interesse für politische Literatur aufbrachte, sondern sich vielmehr nach leichter Unterhaltung sehnte, mussten [vor allem] Film und Theater gegen besonders strenge Auflagen ankämpfen»²⁴ (Bliesener 2014, 114). Sin embargo, las investigaciones de Larraz (2014) y de Tena *et al.* (2023) pueden contrarrestar fácilmente semejante falacia. Sus investigaciones cualitativas y cuantitativas muestran con detalle la existencia de una amplia producción literaria víctima de la censura. Además, Bliesener no aporta datos sobre la recepción literaria en España que sustenten su diagnóstico. Lo que sí es cierto es que se fomentaban lecturas, cine, teatro y actividades de ocio que eran fáciles de consumir para así desviar la atención de (potenciales) conflictos políticos. Pero esta política cultural no dice nada sobre los gustos de los lectores.

Aparte de la importancia que se daba a la producción literaria, también hay diferencias en el *modus operandi* de la censura. Lo que podía dificultar, en el caso de España, la modificación de una obra inicialmente rechazada para que se considerara publicable posteriormente era la falta de comunicación entre censores y editores o autores:

Uno de los hechos que más llama la atención es la ausencia de información proporcionada a autores y editores en caso de denegación. En los escritos la revisión de dictamen que los autores tenían derecho a presentar ante una denegación o un número de tachaduras desproporcionado se suele especular con sus posibles causas sin saber a ciencia cierta el motivo y los párrafos concretos que la han causado. (Larraz 2014, 99)

No obstante, y a pesar de las diferencias mencionadas, la «vigilancia censorial era considerada [...] un elemento axial en la política cultural franquista» (Larraz 2014, 49) y de la RDA. Según los nacionalistas españoles, la guerra civil había sido inevitable debido a «la pluralidad de voces derivada de la autonomía individual» (Larraz 2014, 23). Y también las élites políticas de la RDA habían declarado la guerra a la pluralidad de opiniones y al individualismo, en lo cual se asemeja al discurso de la España franquista. Por ende, a lo que aspiraban ambos sistemas censoriales era a imponer su correspondiente discurso oficial, de tal manera que a lo largo de las décadas la autocensura se convirtió en una práctica habitual. Los gobernadores

24. Dado que la población española después de los horrores de la guerra civil no tenía un elevado interés en literatura política, sino que anhelaba el entretenimiento ligero, los que tuvieron que luchar contra restricciones especialmente estrictas fueron [sobre todo] el cine y el teatro.

en España y Alemania aspiraban a asegurar y perpetuar su poder. No es de sorprender que los tabúes que podían llevar a la prohibición o tachaduras en un texto literario siempre estuvieran ligados a los mandatarios. Los tabúes principales en el caso de la RDA eran la mención negativa de la Unión Soviética, el «Politbüro», el Ejército rojo y Stalin y, en el caso de la España franquista, no se podía mencionar de manera crítica a Franco, al Movimiento Nacional, al Ejército ni a la Iglesia católica.

Es cierto que la situación histórica en España y en la Alemania Oriental después de la guerra civil y la Segunda Guerra Mundial era muy diferente. En España los vencedores tenían que imponer su discurso por encima de los vencidos y suprimir sus voces. La RDA nació como Estado nuevo después de la derrota de la Alemania nazi, con el espíritu de crear un sistema político mejor. Lo que, sin embargo, llama la atención es la similitud en el discurso oficial para justificar y legitimar ambos sistemas dictatoriales. Los dos basaban la narrativa oficial en el triunfo sobre un ‘mal’ vencido, o sea, en la victoria de una serie de valores que se ha logrado gracias a sacrificios importantes. En esta narrativa solo tenía cabida el relato de la víctima heroica cuya muerte cobra sentido por los logros conseguidos. La víctima ‘pasiva’ (en el caso de España, los vencidos, y en el caso de la RDA, en los inicios, las víctimas apolíticas de la Shoah), por lo contrario, tenía que ser acallada para no entorpecer el discurso oficial.

Aleida Assmann constata que el trauma y el triunfo son dos posibles enfoques en los discursos memorísticos que se excluyen mutuamente (Assmann 2006, 14). El trauma requiere el reconocimiento de terceros y apunta hacia el pasado, mientras que el triunfo está orientado al futuro – este futuro mejor por el que se ha luchado–. Un discurso de esta índole lleva implícito un proceso de *damnatio memoriae*, o sea, de olvido forzoso.

2 EL ARCHIVO DE LITERATURA SUPRIMIDA COMO CORRECTIVO

Para contrarrestar este olvido y para recuperar el patrimonio suprimido una vez llegados a sistemas democráticos, entran en juego los archivos como memoria de almacenamiento, que constituyen una base imprescindible para la rectificación de discursos que, a pesar de ser propios de regímenes políticos ya obsoletos, no han perdido parte de su vigencia. Solo mediante investigaciones acerca de este ‘almacén de recuerdos’ es posible rescatar narrativas alternativas y hacer visible la repercusión de la censura hasta la actualidad.

A continuación, se presentará un archivo, a modo de ejemplo, para plasmar la relevancia de la memoria de almacenamiento como pilar

fundamental de la memoria cultural, por un lado. Para el caso de la censura gubernamental ejercida durante la RDA, la existencia del AuL revela de manera ejemplar su función de correctivo en un discurso moldeado por la práctica censorial misma que perdura, al menos parcialmente, hasta hoy en día. Por otro lado, el AuL sirve también para mostrar que la memoria de almacenamiento no es un ente libre de discursos estatales, sino que depende en gran medida –aunque, por supuesto, no exclusivamente– de decisiones políticas.

El «Archiv unterdrückter Literatur in der DDR» (AuL) fue iniciado por Ines Geipel, profesora en la Universidad de Artes Teatrales Ernst Busch de Berlín, y Joachim Walther, escritor, editor y colaborador del archivo de documentación de la Stasi. Gracias a su trabajo, Walther contribuyó de manera significativa al conocimiento sobre el papel de la Stasi en el contexto de la producción literaria²⁵. El proyecto de Geipel y Walther obtuvo financiación, primero en el año 2000 por el Hannah-Arendt-Institut de Dresde (financiado por el estado federal de Sajonia), luego por el círculo de autores de la Fundación para la Superación de la Dictadura de la SED («Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur»), financiado por el Gobierno central.

La labor de los fundadores del archivo consistía en buscar textos suprimidos en la RDA que tampoco fueron publicados después de la caída del muro. Para recabar manuscritos inéditos consultaron principalmente archivos estatales, pero también legados privados. Han ido completando esta información con entrevistas llevadas a cabo con los autores representados en el archivo. Las conversaciones grabadas sirven como testimonios sobre el contexto histórico y biográfico de los autores.

Los criterios que los textos tienen que cumplir para ser admitidos en el archivo son los siguientes: 1) los textos fueron redactados durante la RDA, pero no publicados; 2) no habían sido difundidos en la RFA o en otros países occidentales; 3) la autoría fue suprimida de forma sistemática, y 4) solo podrían haber sido publicados en la RDA de manera censurada y despolitizada (Buchholz 2013, 172). A esto se añaden otros criterios más como la ‘relevancia temática’ y ‘la autonomía literaria’ de los textos, así como la ‘representatividad’ y la ‘singularidad’ de la creación literaria (Buchholz 2013, 172). Estos últimos apuntan a unas premisas claras en el enfoque de los fundadores del archivo: deben partir de la idea de una alta literatura, un concepto frecuentemente cuestionado porque carece de una definición y de criterios claros. En el caso del archivo, hasta el momento no queda

25. Walther (1996).

claro cómo se ha aplicado este concepto y tampoco de qué manera se ha medido la ‘calidad’ de los textos.

Las obras recogidas por el archivo corresponden al periodo de la posguerra y la existencia del Estado socialista, o sea, abarcan desde 1945 hasta 1989/1990. Este periodo ha sido dividido en cuatro segmentos: la primera fase engloba los años hasta 1953. En esta cae la fundación del Estado socialista que conllevaba un fuerte control de la recepción de obras literarias, así como de la memoria sobre el pasado reciente. Los iniciadores del archivo se interesaban especialmente por textos que no seguían la doctrina del ‘realismo socialista’ y se exponían al peligro de ser clasificados como ‘formalistas’ y ‘decadentes’ (Geipel y Walther 2002, 31). Autores representativos de esta época son Susanne Kerckhoff, Eva Müthel o Edeltraud Eckert.

La segunda fase abarca desde el 17 de junio de 1953 hasta la Primavera de Praga. Especialmente en el contexto de la construcción del muro en 1961, muchos autores se apropian de un tono ‘anticomunista’. Así por ejemplo Peter Schnetz, pero también autores como Jutta Petzold, Eveline Kuffel o Ursula Großmann. En esta fase tuvo lugar una progresiva profesionalización de los actos de censura (Buchholz 2013, 174).

La tercera fase se refiere a los años inmediatamente después de la Primavera de Praga hasta la década de los años ochenta. Como reacción a los acontecimientos en Checoslovaquia, la Stasi movilizó más fuerzas en contra de artistas (potencialmente) renitentes. En este contexto es relevante mencionar el caso de Hannelore Becker. Su biografía y producción literaria muestran la vida polifacética en la RDA y las múltiples implicaciones de los ciudadanos en las estructuras sociales y estatales. Becker no solo fue escritora, sino que también colaboró como IM con la Stasi hasta su renuncia en 1974. Sin embargo, y probablemente provocado por el conflicto interior desencadenado por su doble papel como autora y confidente de la Stasi, se suicidó en 1976 (Geipel 2009, 174)²⁶.

La cuarta y última fase abarca los años 80, cuando el sistema literario empezaba a emanciparse poco a poco de la dependencia restrictiva del Estado. Autores como Hans Krech, Bernd Wagner, Jürgen K. Hultenreich, Ines Eck o Raja Lubinetzky representan esta fase final del Estado socialista.

Con esta iniciativa los fundadores del archivo pretenden ‘completar’ el canon establecido sobre literatura de la RDA, que, según la página web del archivo, «ha sido asumido de forma poco crítica por los estudios literarios acerca

26. En su carta de despedida no menciona su trabajo como IM como posible causa de su decisión de quitarse la vida, pero sí apunta a su amor infeliz con Karl Mickel. Así que no hay pruebas de que su conflicto interno fuera el motivo del suicidio, aunque en su escritura queda patente dicho conflicto y la manera en la que le afectaba.

de la RDA también en Occidente» (AuL). Sin embargo, la página web indica también que la colección siempre será fragmentaria, lo cual se debe a la naturaleza de su contenido archivado: recoge obras e información sobre biografías de autores cuyos intentos de realizarse como escritores fueron truncados y destrozados, algunos de ellos de manera irrecuperable. Estas declaraciones muestran que, por un lado, el archivo pretende ampliar el conocimiento sobre la literatura de la RDA aportando patrimonio cultural que había caído o, mejor dicho, había sido forzado al olvido. Por otro lado, el archivo puede ser entendido también como un intento de rehabilitar (Buchholz 2013, 170) a los autores víctimas de represalias durante la dictadura, darles voz y sacarles, de este modo, del silencio impuesto por el régimen. Esta orientación del archivo revela el discurso memorístico que está obrando aquí. Se trata de un discurso basado en el trauma, dirigido al pasado, y en reconocimiento de las injusticias que las víctimas no heroicas, sino indefensas, habían sufrido.

Además, el AuL pretende contrarrestar un discurso establecido acerca de la censura de la RDA. No son pocos los autores que apuntan que la censura era casi un 'mal menor'. Así, por ejemplo, se pronuncia Ibón Zubiaur (2022), que suaviza en su publicación la imagen de las medidas restrictivas en la RDA, acercándose así a las declaraciones de Karl-Heinz Jakobs citadas en el apartado 2.2, según las cuales solo había que esperar suficiente tiempo para ver publicada finalmente casi cualquier obra literaria. La documentación coleccionada en el AuL muestra que esta narrativa de una censura moderada no se sostiene. Más bien, la documentación recabada indica que el Estado disponía de muchas herramientas, principalmente la persecución de los autores mismos, para truncar carreras artísticas y forzar parte del patrimonio cultural al olvido.

De esta forma, el AuL se convierte en un correctivo importante de un discurso adulterado que es fruto de los procesos censoriales de la propia RDA. Al haberse instaurado un sistema de control muy sutil, difícilmente palpable, que se basaba, además, en una estrecha colaboración de los diferentes actores sociales –incluidas las víctimas de la censura– se había podido generar una imagen distorsionada que favorece y casi exculpa a los colaboradores del sistema opresivo.

El AuL es, por lo tanto, un caso modélico para entender la función y el valor que los archivos tienen a la hora de recuperar y conservar el patrimonio cultural en el que la censura y otras medidas represivas han dejado importantes estragos. Estos pueden ayudar a crear conciencia sobre el impacto de estas medidas y sobre la relevancia de entenderlas en su funcionamiento y el legado que nos dejan. De esta manera, pueden contribuir también a modificar la memoria cultural de la correspondiente sociedad de referencia y a rectificar discursos aún vigentes.

Sin embargo, el AuL, y en especial los criterios de selección para las obras recogidas, pero también las publicaciones de Ines Geipel que habitualmente no cumplen estándares académicos, dejan margen a la crítica. No basta con recabar información y documentación, sino que es igualmente relevante *cómo* esta información está siendo recabada y custodiada.

En este sentido, cabe mencionar que el AuL, como muchos otros archivos en Alemania y España, no está digitalizado y, aunque no solo por ello, resulta de difícil acceso. Muchas veces la falta de financiación hace imposible un mantenimiento, una catalogación y un acondicionamiento adecuados del contenido del archivo. Para ello es fundamental disponer también de personal cualificado que sepa tratar el legado con rigor. Todo ello puede disminuir el impacto del archivo en la memoria de almacenamiento.

3 A MODO DE CONCLUSIÓN: EL PAPEL DE LOS ARCHIVOS PARA EL PATRIMONIO Y LA MEMORIA CULTURAL

Esta breve visión conjunta sobre medidas restrictivas en España y Alemania Oriental durante sus años de dictadura han mostrado los estragos que la censura y la persecución de autores pueden dejar en la memoria cultural de una sociedad. El hecho de modificar textos literarios o incluso suprimirlos los fuerza al olvido, desde donde pueden ser rescatados solo con mucha dificultad. Múltiples manuscritos y otra documentación se han perdido para siempre. Muchos autores han desaparecido del canon literario o nunca han tenido la oportunidad de ingresar en él por falta de oportunidades para publicar sus obras debido a persecuciones dirigidas contra ellos con el fin de entorpecer o destruir su carrera artística. De este legado, que conforma nuestra identidad individual y colectiva del presente, sin embargo, no solemos ser conscientes.

Este hecho hace patente la importancia de la existencia de archivos y de investigadores que se dediquen a rastrear los trazos de la censura, a descubrir manuscritos inéditos y autores impedidos. Para recuperar al menos parte de este patrimonio perdido el archivo juega, por lo tanto, un papel fundamental, ya que ayuda a almacenar, pero también a clasificar y contextualizar, información. Para que se pueda desarrollar esta actividad es necesaria una predisposición de la sociedad entera y, especialmente, de los mandatarios políticos. Como se ha visto en los capítulos anteriores, esta predisposición está estrechamente vinculada al tipo de memoria cultural. Solo una memoria en la que tienen cabida y en la que se da reconocimiento a las víctimas 'pasivas' deja espacio para que se cuenten sus historias, las cuales, a su vez, contribuyen a reforzar este discurso memorístico basado en el trauma.

Dicho esto, es muy relevante no perder un enfoque crítico sobre la labor de los archivos. El hecho de que en ellos se custodie, clasifique y contextualice su contenido nos demuestra que los archivos no son espacios libres de discursos. Jacques Derrida debate en su análisis del término las raíces griegas del mismo. Curiosamente la palabra *arkhḗ* no solo significa 'inicio' o 'comienzo', sino también 'mandato'. Esto liga el término con dos principios fundamentales: el lugar donde todo se inició y donde reinaban los dioses, es decir, la autoridad, que estableció un determinado orden (Derrida 1995). Los archivos no se deben entender, por lo tanto, como lugares donde se guarda información de manera inocua y que puede ser rescatada sin alteraciones. Más bien hay que cuestionar qué es lo que queda recogido por el archivo y cuáles son los criterios de selección. ¿Qué es, por el contrario, desechado y no parece tener valor suficiente para estar accesible en un futuro? ¿Quién custodia la información recabada y quién financia el mantenimiento del archivo?

En el caso de España y Alemania es importante destacar diferencias en el sistema archivístico de ambos países. El sistema alemán se caracteriza por ser un sistema descentralizado. Alberch Fugueras lo considera uno de los más logrados en lo referente a este tipo de sistemas. La competencia sobre los archivos recae mayoritariamente sobre los *Länder* (países federales) sin que exista una autoridad archivística central:

Aun así, la imagen homogénea de su sistema archivístico se basa en la Conferencia de Responsables de la Administración de Archivos del Gobierno federal y de los *Länder*, que se reúnen dos veces al año, en la existencia de una Formación Profesional estandarizada y en el hecho de que la Asociación Profesional facilita la cooperación y promueve el intercambio de experiencias y opiniones entre todos los archiveros. (Alberch Fugueras 2003, 53)

En el caso de la documentación referente a la RDA es la «Stasi-Unterlagenbörde» la principal entidad responsable. Aquí la competencia recae sobre el «Bund» (Gobierno Federal), que ha conseguido conservar gran parte del legado documental del Estado socialista. Sin embargo, este hecho se debe en primer lugar a la iniciativa ciudadana. Fueron los manifestantes del 89 los que entraron en las dependencias administrativas de la RDA impidiendo que sus empleados siguieran con la destrucción de material documental, con la cual ya habían comenzado. Después, el Estado Federal se hizo cargo de la preservación de estos fondos que reúnen «más de doscientos kilómetros de expedientes, informes que los gobernantes socialistas habían reunido durante años de control y vigilancia de sectores de la población a los que consideraban desafectos» (Alberch Fugueras 2003, 199). Por lo tanto, la custodia se puede considerar muy profesional desde

los inicios, ya que se podía contar con la experiencia archivística de la RFA, además de un alto interés de la ciudadanía y la política por preservar la documentación. Aun así, ningún archivo puede estar completo y siempre hay que tener en cuenta su finalidad, financiación, etc. En este sentido, el AuL se diferencia de la «Stasi-Unterlagenbehörde» y puede ser entendido como un complemento en la memoria cultural, ya que aporta datos muy distintos.

En el caso de España, el sistema archivístico se rige principalmente por lo establecido en la Constitución, la Ley de Patrimonio de 1985 y diferentes reales decretos. Existe un reparto de competencias entre el Estado y las comunidades autónomas, donde «el Estado se reserva la competencia exclusiva sobre los archivos y los órganos archivísticos dependientes de la Administración central, mientras que las autonomías ejercen competencias exclusivas sobre los archivos y los órganos que hayan podido crear» (Alberch Fugueras 2003, 54). El Estado dispone, además, de diferentes órganos de coordinación, como la Junta Superior de Archivos.

Para investigar la censura del régimen franquista hay que acudir al Archivo General de Administración central, que es uno de los archivos más grandes a nivel mundial, después de los Archivos Federales de Washington y la «Cité des Archives» de Fontainebleau. No sorprende, por tanto, que el AGA se caracterice por la gran complejidad de clasificar y organizar el inmenso volumen de documentación del que dispone. Sin embargo, para realmente poder corresponder al derecho del ciudadano de acceder libremente a los archivos son fundamentales «unos procesos administrativos eficientes y [...] unos archivos ordenados correctamente» (Alberch Fugueras 2003, 43), los cuales no siempre se pueden garantizar. En este sentido, la creación de bases de datos fiables es imprescindible para favorecer que el ciudadano pueda acceder al contenido del archivo, ya sea para fines jurídicos, administrativos o científicos. Este aspecto se está mejorando constantemente, tanto en el caso de la «Stasi-Unterlagenbehörde» como del AGA.

Aunque no se pueda profundizar en ello, cabe señalar otro factor relevante en la actualidad, que es la creciente importancia de la digitalización de los contenidos. Parece ser que se ha avanzado más en este sentido en el caso del archivo alemán (aunque no en el AuL) que en el AGA. Facilitar la accesibilidad es una tarea compleja y ardua que implica una constante labor de actualización, de clasificación fiable y correcta y de modernización. Estas tareas y, por ende, el estado de los archivos depende mucho de la voluntad política de ofrecer los recursos necesarios, tanto financieros como de personal formado.

Estos apuntes demuestran que los archivos son entidades dependientes de la política archivística en cada momento. De hecho, en sistemas no democráticos como la RDA y la España franquista, «el archivo era concebido como un instrumento de poder por parte de las clases dominantes de

manera que el secretismo era la expresión de la voluntad de una minoría para mantener la información bajo su control» (Alberch Fugueras 2003, 197). En el caso de los archivos de censura en España y en Alemania es importante señalar cómo estos discursos han cambiado radicalmente, transformando, en consecuencia, la funcionalidad de los archivos ahora bajo signos democráticos. Como destaca Rothenburg, el poder de la información ejercido por las élites políticas en sistemas dictatoriales se dirige ahora en «contra de los perpetradores que se creían a salvo durante la época de la RDA» (2024, en prensa) y del franquismo. Ahora los «documentos de archivo se leen a contrapelo como testigos ‘contra su voluntad’ dando testimonio «de la vigilancia y el acoso de los afectados», pero también ayudan a «comprender el proceso de producción del conocimiento políticamente determinado y la formación del discurso oficial» (Rothenburg 2024, en prensa). Si estas entidades se complementan ahora, además, por archivos como el AuL –por muy cuestionables que puedan ser algunos aspectos de su *modus operandi*– se hacen visibles las lagunas en nuestro patrimonio y, por ende, en nuestra memoria cultural. Por eso no se debe subestimar el valor del trabajo y del compromiso tanto de los fundadores del AuL como de sus colaboradores. Gracias a su labor existe conocimiento que va en contra del silencio impuesto por una dictadura cuyas secuelas se pueden trazar hasta la actualidad. En el caso de España, estas secuelas son igualmente palpables. Un archivo como el AuL sería fundamental también en el caso español para paliar estos efectos que la dictadura ha dejado.

«Es evidente, pues, que el valor del patrimonio es esencial, ya que sobre este reposan los otros valores de memoria, identidad y conocimiento. [...] Es evidente que los archivos son también memoria» (Alberch Fugueras 2003, 200).

4 BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, Manuel L. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Ediciones Península, 1980.
- ALBERCH FUGUERAS, Ramón. *Los archivos, entre la memoria histórica y la sociedad del conocimiento*. Barcelona: Editorial UOC, 2003.
- ARCHIV UNTERDRÜCKTER LITERATUR IN DER DDR. BUNDESSTIFTUNG ZUR AUFARBEITUNG DER SED-DIKTATUR. <https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/de/recherche/archiv/aktenbestaende/archiv-unterdrueckter-literatur-in-der-ddr> [10 mayo 2024].
- ASSMANN, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: CH. Beck, 1999.
- ASSMANN, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: CH. Beck, 2006.

- BLIESENER, Claudia. *Wenn Worte zu gefährlich werden... Zensur in der DDR – Zensur in Spanien unter Franco. Ein interkultureller Vergleich*. Berlín: Frank & Timme, 2012.
- BUCHHOLZ, Matthias. «Von der Ohnmacht unterdrückter Autorinnen und Autoren und der retrospektiven Macht der Archive. Das Archiv unterdrückter Literatur in der DDR». En HERING, Rainer y Dietmar SCHENK (eds.). *Wie mächtig sind Archive? Perspektiven der Archiwissenschaft*. 1.^a edición, volumen 104. Hamburgo: Hamburg University Press, 2013, pp. 165-185. <https://hup.sub.uni-hamburg.de/oa-pub/catalog/view/239/chapter-11/1409> [10 mayo 2024].
- DARNTON, Robert. *Censores trabajando. De cómo los Estados dieron forma a la literatura*. México: Fondo de cultura Económica, 2014. <https://www-digitalia-publishing-com.bucm.idm.oclc.org/a/64109> [26 abril 2024].
- DE DIEGO GONZÁLEZ, Álvaro. «La prensa y la dictadura franquista. De la censura al ‘Parlamento de Papel’», *Riuma*, 2016. <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/11297>. [16 mayo 2024].
- DERRIDA, Jaques. «Archive Fever: A Freudian Impression». *Diacritics*, 1995, 25(2), pp. 9-63. <https://www.jstor.org/stable/465144> [16 septiembre 2023].
- EMMERICH, Wolfgang. *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1994.
- FREUD, Sigmund. *Totem und Tabu*. 7.^a edición. Fráncfort del Meno: Fischer, 1986.
- FUNDACIÓN CULTURAL MIGUEL HERNÁNDEZ: http://www.miguelhernandezvirtual.es/new/index.php?option=com_content&view=article&id=52&Itemid=74
- GEIPEL, Ines. *Zensiert, verschwiegen, vergessen. Autorinnen in Ostdeutschland 1945-1989*. Düsseldorf: Patmos Verlag, 2009.
- GEIPEL, Ines y Joachim WALTHER. «Intellekt ohne Repräsentanz. Ein Arbeitsbericht über ein Archiv der Widerworte». *Zeitschrift des Forschungsverbundes SED-Staat*, 2002, 2, pp. 29-35. <https://zeitschrift-fsed.fu-berlin.de/index.php/zfsed/article/view/124/657> [10 mayo 2024].
- GEIPEL, Ines y Joachim WALTHER. *Gesperrte Ablage. Unterdrückte Literaturgeschichte in Ostdeutschland 1945-1989*. Düsseldorf: Lilienfeld Verlag, 2015.
- KÖHLER, Astrid. *Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.
- LARRAZ, Fernando. *Letricidio español: censura y novela durante el franquismo*. Somonte-Cenero, Gijón: Ediciones Trea, 2014.
- LOKATIS, Siegfried. «Die Abschaffung der Buchzensur durch Klaus Höpcke. Oder doch nicht?». En LOKATIS, Siegfried, Theresia ROST y Grit STEUER (eds.) *Vom Autor zur Zensurakte. Abenteuer im Leseland DDR*. Halle: Mitteldeutscher Verlag, 2013, pp. 341-347.
- LOKATIS, Siegfried. «Der Argusblick des Zensors». En LOKATIS, Siegfried y Martin HOCHREIN (eds.). *Die Argusaugen der Zensur. Begutachtungspraxis im Leseland DDR*. Stuttgart: Hauswedell Verlag, 2021, pp. 13-25.
- LÖFFLER, Dietrich. *Buch und Lesen in der DDR. Ein literatursoziologischer Rückblick*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2011.

- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. «Letras clandestinas». En *Letras clandestinas 1939/1976*. Catálogo de exposición. Madrid: Imprenta Municipal – Artes del Libro, 2016, pp. 22-105.
- ROTHBERG, Michael, Interview on Multidirectional Memory. En PICHLER, Georg y Lorena SILOS. *Deutschsprachige Gedächtnisliteratur im Spiegel der aktuellen Debatten*. Berna: Peter Lang, en prensa 2024.
- ROTHENBURG, Anja. *Literatur in der Diktatur – Diktatur in der Literatur. Einfluss und Auswirkungen franquistischer Zensur auf das Werk von Ana María Matute*. Berlín: e-doc server Humboldt-Universität zu Berlin, 2019. <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/23080> [10 mayo 2024].
- ROTHENBURG, Anja. «El *Archiv unterdrückter Literatur* in der DDR: sobre las huellas de la escritura literaria entre la censura y la represión». En CENTENO, Marcos y Ana GIMÉNEZ CALPE (eds.). *Memorias privadas, discursos públicos: la perpetración de crímenes de masa y sus huellas*. Peter Lang. Col. Signaturen der Gewalt. En prensa 2024.
- TENA FERNÁNDEZ, Ramón, José SOTO VÁZQUEZ, José Antonio GUTIÉRREZ GALLEGO, Ramón PÉREZ PAREJO y Francisco Javier JARAÍZ CABANILLAS. «Estudio estadístico de la censura de libros para adultos en España entre 1951 y 1975». *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, 2023, 131(3), pp. 269-297. <https://doi.org/10.55509/ayer/1492> [10 mayo 2024].
- VADILLO LÓPEZ, Diego. «Gabriel Arias Salgado o el integrismo censor». *Represura*, 2010, 7. http://www.represura.es/represura_7_febrero_2011_articulo8.html [16 mayo 2024].
- WALTHER, Joachim. *Sicherungsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik*. Berlín: Ch. Links Verlag, 1996.
- WALTHER, Joachim. «Kosmonauten der stillen Erkundung. Schriftsteller und Staatssicherheit». En RÜTHER, Günther (ed.). *Literatur in der Diktatur. Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1997, pp. 283-302.
- WICHER, Ernest y Herbert WIENER. *Zensur in der Deutschen Demokratischen Republik. Geschichte, Praxis und Ästhetik der Behinderung von Literatur*. (Libro de la exposición «Zensur in der DDR»). Berlín: Literaturhaus Berlin, 1991.
- ZUBIAUR, Ibon. *Estímulo y censura. Una aproximación al sistema literario de la RDA*. Madrid: Punto de Vista Editores, 2022.