

Cristina Gómez Castro

## ***¿Traduzione Tradizione?* El polisistema literario español durante la dictadura franquista: la censura**

La cultura nacional se va nutriendo de fuentes diversas [...] y textos de una cultura propia, entendida como un microsistema dentro del sistema cultura, resultan capaces de insertarse, en su traducción a otros idiomas, dentro de otros microsistemas y con ello romper las fronteras de lo propio para empezar a redimensionarse dentro de lo ajeno, transformándolo. [...] Este proceso es siempre evolutivo, dinámico, multifacético y constante, y la traducción literaria cumple en ello un papel de primer orden. (Bravo Utrera 2004: p. 163)

**L**OS CONTACTOS ENTRE diferentes tradiciones literarias son algo frecuente como parte del dinamismo cultural que se presupone ha de caracterizar a todo polisistema literario que se precie. A lo largo de su historia, la literatura española peninsular ha recibido numerosas influencias de otras tradiciones literarias que han dejado su huella en la producción nacional con mayor o menor fortuna. La época correspondiente a la dictadura franquista es un buen exponente de ello: puede hablarse de un desierto a nivel cultural que fue producto, no sólo de las penurias consecuencia de toda posguerra, sino también de una política cultural diseñada para servir a los postulados de un régimen dictatorial que controlaba toda expresión cultural e influía en la formación intelectual de los ciudadanos españoles. Debido a su valor como instrumento educativo, la literatura durante el régimen franquista estuvo constantemente bajo vigilancia con el objetivo de hacer de la misma un medio de inculcación patriótico-moral. Las obras elegidas entonces para ser traducidas se encontraban sometidas a los mismos parámetros de control que la

GÓMEZ CASTRO Cristina, «*¿Traduzione Tradizione?* El polisistema literario español durante la dictadura franquista: la censura», *RiLUnE*, n. 4, 2006, p. 37-49.

producción autóctona y por ello se creó una situación peculiar en la que la traducción al mismo tiempo sirvió como vehículo de innovación y de mantenimiento de la ideología dominante (innovación vs. tradición). La ideología norteamericana que se infiltró a través de diferentes obras a lo largo de casi cuarenta años de dictadura cambió el panorama narrativo español y poco a poco se fue convirtiendo en el referente cultural y político del país.

Todo sistema totalitario trae consigo la imposición de una determinada ideología y el régimen que se impuso en España al finalizar la Guerra Civil consideró necesario un control exhaustivo de todo tipo de manifestación cultural que se produjese en el país. Así, tanto el cine como el teatro y la producción literaria se vieron sometidos a una censura previa que velaba por que España fuese «la reserva moral y espiritual de Occidente». Cuando Lefevere se refiere a la noción de “patronage” o mecenazgo, dice que se trata de «something like the powers (persons, institutions) that can further or hinder the reading, writing and rewriting of literature» (Lefevere 1992: p. 14). El mecenazgo ejercido por la censura oficial en la España franquista fue el responsable de la selección de unos determinados textos y no otros como material susceptible de ser importado y traducido. De esta manera y paulatinamente, se fue perfilando el lugar ocupado por las traducciones en el polisistema literario de esos años<sup>1</sup>.

En la inmediata posguerra, podemos afirmar que un período de crisis sobrevino a la literatura de producción nacional tras la contienda: la escasez de papel y de talentos patrios obligó a varias editoriales a trasladarse a Sudamérica con el fin de continuar su actividad desde allí y a aquellas que decidieron quedarse en España a acudir a la importación no-selectiva de todo aquello que pudiera ayudarles a cubrir el “vacío” nacional. Even-Zohar habla de tres situaciones límite en las que la literatura traducida podría llegar a convertirse en centro del polisistema (Even-Zohar 1990: p. 47), a saber:

- a) cuando una literatura es “joven”, está en proceso de construcción.
- b) cuando una literatura es “débil” o periférica (dentro de un amplio grupo de literaturas interrelacionadas) o ambas cosas a la vez
- c) cuando existen puntos de inflexión, crisis o vacíos literarios en una literatura.

---

<sup>1</sup> A pesar de que todo estudio de un polisistema literario debería siempre incluir una parte referente a la literatura traducida que forma parte de él, a menudo ésta es obviada y no se le da la importancia que merece. En este artículo veremos cómo en el caso concreto de la literatura española «vivimos [...] inmersos [...] en una cultura cuyo rasgo más característico, más señalado y decisivo es el de ser una cultura traducida» (Santoyo 1983: p. 41).

¿Traduzione Tradizione? El polisistema literario español  
durante la dictadura franquista: la censura

En los años cuarenta estaríamos en la situación descrita como período de crisis que resulta favorable a una literatura traducida central<sup>2</sup>: a la muerte de talentos en la contienda se unen el exilio de numerosos intelectuales a otros países y el “exilio interior” de aquellos que se quedaron en la nación. Ante tal panorama, numerosos autores extranjeros engrosaban las listas de los catálogos de las casas editoriales, y no tardarían en dejarse oír voces de protesta<sup>3</sup> con respecto a esta “invasión” que estaba compuesta, sorprendentemente, por mayoría de autores de procedencia anglosajona. Si bien la tradición literaria española se había mirado con frecuencia en el espejo de la producción francesa, «la posguerra es la hora baja de la producción cultural francesa en español» (Vega Cernuda 2004: p. 545), desmintiendo en este aspecto particular el cliché *Traduzione Tradizione*. En ello influyeron seguramente las malas relaciones políticas entre ambos países, dejando claro que las traducciones pueden considerarse como *reescrituras* con fuertes implicaciones con los sistemas de poder (Lefevere 1992). Los años veinte y treinta habían estado marcados por el contacto de las vanguardias españolas con las europeas, mientras que los años de la posguerra lo estuvieron por la importación de obras extranjeras que suplieran el vacío nacional.

Respecto a la naturaleza de las importaciones, la novela que en aquellos momentos parecía adecuada a los postulados del régimen no era la novela inglesa de entonces, sino la típica novela inglesa victoriana de autores como las hermanas Bronte, Thackeray o Thomas Hardy. Novelas en las que «alrededor de la trama diversa, aventurera, de intereses, u honestamente crítica, se desarrolla en general la vida familiar, cotidiana, del *home*, de la casa de campo, de la mansión ancestral, morada habitual de la alta burguesía británica» (Valls 1983: p. 112). Es decir, se trataba de obras que llevaran al lector a evadirse de la penosa realidad de la España de los años 40, puesto que la lectura era entonces el medio de diversión más popular. En medio del enjambre de traducciones, el editor se inclinaba sobre todo por lo que se ha calificado como “literatura amable o luminosa” (Álvarez Palacios 1975), puesto que así garantizaba la ausencia de problemas con la censura y la siempre omnipresente Iglesia como agentes que velaban por la moral

---

<sup>2</sup> A este respecto, el mismo Even-Zohar había ya puntualizado: «*as to translated literature, its suggested status as a secondary system does not always hold true. It seems that the position of this system is a shifting one, not to speak of the differences in this matter between various national literatures*» (Even-Zohar 1979: p. 307).

<sup>3</sup> Se recogieron protestas acerca de la misma en diferentes medios del país pero ninguna medida se llevó a cabo para «evitar que la ventana abierta se convierta en puerta cochera» tal y como escribió en 1942 Miguel Herrero, jefe de la sección de Ordenación Bibliográfica del INLE (Moret 2002: p. 64).

patria. Somerset Maugham será el autor que más obras tendrá en el mercado por aquel entonces, y junto a él Vicky Baum o Pearl S. Buck prácticamente copaban el mercado nacional.

Numerosas obras de lo que podemos considerar literatura popular<sup>4</sup> fueron asimismo poblando el panorama editorial español. Se trataba en su mayoría de obras de temática del oeste, de aventuras, detectives o rosa que constituían una lectura fácil y muy adecuada para evadirse y llenar los pocos ratos de ocio de los que disponían los españoles de aquellos años. Puesto que estamos de acuerdo con Barreiro cuando establece que «la novela popular, en cualquiera de sus géneros, es tan definitoria de un momento histórico y de sus causas de tipo sociológico, como puede serlo cualquier novela de las llamadas serias» (Barreiro 1969: p. 74), pensamos que es digno de atención el fenómeno que se produjo a raíz de la incorporación masiva a la producción nacional de obras de importación. La llamada «operación novela española» (Vázquez de Parga 2000: p. 37) tiene como base el fenómeno de las “pseudotraducciones” tan bien descrito por Toury. Por pseudotraducciones se entiende «texts which have been presented as translations with no corresponding source texts in other languages ever having existed [...]» (Toury 1995: p. 40). La abundante importación de materiales foráneos que resultaban tan fecundos fue la que marcó las pautas a seguir en el mercado y la que llevó a los editores a pedir a aquellos autores españoles que además de traducir se empleaban en la difícil tarea de escribir que siguiesen los modelos de las obras traducidas. Esas traducciones ficticias que empezaron a escribir los autores españoles a imitación de las obras que venían de fuera eran firmadas en la mayor parte de las ocasiones con pseudónimos de fonética extranjera, debido a la calidad tan ínfima casi siempre requerida<sup>5</sup>. Estas obras llegaron a sufrir una estandarización tal que no deja de ser paradójica, puesto que se ha llegado a manufacturar y fabricar en serie productos de los que ni siquiera bajo ningún aspecto éramos los creadores (Barreiro 1969). Dichas pseudotraducciones de producción española tuvieron la peculiaridad de que, en la mayoría de las ocasiones, participaron en un proceso “en cadena” que las hizo singulares: este proceso consistía, según Rabadán en «el doblaje masivo de películas de esos géneros (recuérdese: oeste, novela

---

<sup>4</sup> A lo largo de la presente disertación se entenderá por literatura popular «la dirigida a un tipo de lector de limitado nivel cultural o, en todo caso, sin especiales inquietudes literarias que busca en la lectura un mero entretenimiento» (V.V.A.A. 2000: p. 15).

<sup>5</sup> Los pseudónimos que adoptaban eran casi siempre particulares adaptaciones de sus nombres a la manera anglosajona y en ocasiones incluso empleaban más de uno. Por ejemplo, Jesús Navarro Carrión firmaba sus obras a veces como “Jeff Lassiter” y otras como “Jess Mac Carr”. Los editores potenciaban este tipo de práctica en la creencia de que así mantendrían el volumen de ventas obtenido con las obras de autores foráneos.

¿Traduzione Tradizione? El polisistema literario español  
durante la dictadura franquista: la censura

rosa, aventuras, etc) [...] seguido de la traducción del género al papel y la clonación recurrente del modelo de modo directo o indirecto» (Rabadán 2001: p. 32). Es decir, eran un eslabón de una secuencia intertextual que se hizo muy frecuente y que obedecería al guión: «texto original en inglés—texto audiovisual en inglés—traducción al español en modo textual correspondiente—texto meta en español—clonación, continuaciones en español y adaptaciones» (Ibid.). Al tratarse en su mayoría de “textos de consumo”, tal y como se ha apuntado, el texto iniciador de la cadena podía bien ser un texto fílmico o un texto escrito en inglés, el guión de una serie de televisión, etc., sin un orden prefijado en el que eran igualmente frecuentes las imitaciones o secuelas posteriores (Rabadán 2001).

Llegados a este punto, se hace patente el valor de la traducción como elemento innovador: gracias a ella, se le permitió a la cultura española mirar al exterior e importar una serie de modelos que a continuación fueron clonados con éxito e implantados en la tradición literaria nacional, llegando a ocupar el centro del polisistema en aquel momento<sup>6</sup>. Ya lo apuntaba Rabadán: «lo más importante a largo plazo ha sido la aclimatación y fijación de dichos modelos a el[los] sistema[s] textual[es] nativo[s] español[es]» (Rabadán 2001: p. 36). Pero, no hay que olvidar que, al mismo tiempo que la traducción actuaba como ventana abierta a influencias externas, dichas novedades se estaban introduciendo en un país con un mecenazgo claro ejercido por la censura. Así pues, ¿cuál fue el papel de la censura en todo este proceso? Dicho mecanismo de control supervisaba que tales importaciones no fueran en contra de los parámetros ideológicos de la dictadura y por ello se permitía el poder de realizar cambios y supresiones en aquellos pasajes y libros que creía conveniente. Ello tendrá como resultado una “innovación domesticada”, en la que se introdujeron modelos nuevos pero aclimatados convenientemente a las circunstancias socio-políticas del momento. El cliché *Traduzione Tradizione* se hace en esta ocasión patente a través de una política de importación tendente a favorecer los postulados del régimen imperante. Si se tienen en cuenta las relaciones entre traducción e identidad discursiva señaladas en su momento por Robyns (Robyns 1990) podemos considerar que la actitud adoptada por la cultura española frente a la anglosajona era *defensiva*, reconociendo el discurso del otro pero transformándolo en una constante competencia entre innovación y tradición.

---

<sup>6</sup> Señala Gallego Roca (Gallego Roca 1994: p. 153-154) que «el tipo de canonización que tiene mayor repercusión en la evolución del sistema no es la de un texto, que puede agotarse en sí mismo, sino la de un modelo». Podríamos apuntar pues que, en nuestro caso, los modelos de las obras importadas se hicieron centrales mientras que los textos traducidos en sí pasaron a ser periféricos, siendo sustituidos por obras autóctonas.

A medida que pasaba el tiempo, la sociedad española se iba acostumbrando más a los modos y maneras de la cultura norteamericana: tras un periodo autárquico, las relaciones con los Estados Unidos de América comenzaron a ser cordiales<sup>7</sup>, y buena prueba de ello es la penetración del cine “made in Hollywood”. Dicho cine se nutría en muchas ocasiones de la literatura, y ha sido precisamente esta sinergia existente entre el cine y la literatura uno de los puntales de la presencia de la literatura anglosajona en el mundo (Vega Cernuda 2004). Señala este mismo autor que:

[...] el interés de las editoriales españolas por los escritores y títulos en inglés es abrumador y en ciertos momentos no deja de parecer injustificado, aún en el caso de que venga apoyado, como a menudo sucede, por filmaciones exitosas. (Ibid.: p. 549)

El trasvase de personajes e historias de uno a otro medio contribuyó a mantener la literatura de procedencia anglosajona en un lugar preferente en la lista de importaciones del extranjero. El fenómeno pseudotraductor continuó en toda su vigencia en los años cincuenta, por lo que asistimos a una década en la que la “clonación” (Rabadán 2001) de novelas de éxito garantizaba esa transferencia cultural que había comenzado en los cuarenta, la época dorada de la novela popular.

Así como en el apartado de la novela de género se ha visto que la traducción contribuyó a revitalizar el maltrecho panorama literario de posguerra, en lo referente a la literatura comprometida el avance fue más lento. Tras los primeros años en los que, con afán de evitar toda influencia perniciosa, los autores más renovadores del momento no llegaron a ver la luz en las librerías españolas en los cincuenta se produjo una mayor tolerancia para con la creación extranjera y gracias a la publicación por entregas se pudo leer a algunos de los componentes de la *lost generation* americana (Hemingway, Faulkner, Dos Passos...) (Langa Pizarro 2000). Una vez en los sesenta, el establecimiento de una nueva Ley de Prensa e Imprenta en 1966 trajo consigo cambios en el panorama editorial acordes con el clima de mayor apertura que se pretendía instaurar<sup>8</sup>. Sin embargo, a pesar de ser una ley con tintes liberales y de la que se esperaba mucho, en el fondo resultó no serlo tanto, y la censura siguió manteniendo su control sobre las

---

<sup>7</sup> Tal y como afirma LaPrade: «fue el dinero norteamericano [...] lo que pareció haber convencido a los censores de Franco a poner fin al aislamiento del público lector español» (LaPrade 1991: p. 8).

<sup>8</sup> Mientras entonces tanto el nazismo alemán como el fascismo italiano ya han pasado a mejor vida, ha de tenerse en cuenta que el franquismo siguió vigente hasta finales de la década de los setenta, lo cual sumió al país en una situación cultural muy peculiar con una actualización considerablemente tardía.

¿Traduzione Tradizione? El polisistema literario español  
durante la dictadura franquista: la censura

publicaciones con la principal diferencia de que ahora era apodada “consulta voluntaria” y por lo tanto dejaba de tener carácter obligatorio. Las editoriales que en un principio optaron por llevar el epíteto “voluntaria” a sus últimas consecuencias, vieron cómo algunos de los libros por los que apostaban eran después secuestrados o confiscados debido a incurrir en delitos de ofensa moral, algo que tuvo como consecuencia la vuelta al sistema de consulta previa como costumbre a fin de evitar pérdidas sustanciales de dinero.

En el campo de la novela de calidad, algunos editores apostaron a esas alturas por introducir nuevas técnicas más experimentales gracias a la reedición de autores norteamericanos y europeos. Es entonces cuando Luis Martín Santos, con su novela *Tiempo de Silencio*, publicada en 1962, marca la fecha en la que parece inaugurarse una corriente de novela experimental en la producción autóctona que seguirá en vigor durante bastante tiempo. Y es que «[...] la trayectoria de la novela española no experimentó, a raíz de 1975, ninguna conmoción trascendental, sino que ésta, si de situarla en algún momento se trata, habría que retrotraerla nada más y nada menos que a 1962» (Amorós *et al.* 1987: p. 20). Se produce entonces asimismo el *boom* hispanoamericano, gracias al cual numerosos autores ahora de sobra conocidos por el público español encontraron un clima acorde a sus publicaciones que los encumbró hasta hoy (García Márquez, Vargas Llosa...). No obstante y por razones obvias, en este caso en concreto la traducción no tomó parte en la renovación del panorama, puesto que precisamente fue el hecho de compartir código lingüístico común uno de los factores que favorecieron la importación de obras de ultramar por los editores españoles, evitando de esta manera gastos derivados del proceso de transferencia lingüística y reafirmando los lazos de conexión con sus filiales hispanoamericanas.

Por lo que respecta al ámbito más popular, la novela que se adscribía a la llamada «literatura alienante» (Díez Borque 1972) – esto es, novela rosa, policíaca, de aventuras... tal y como se señaló antes- intentaba experimentar con un cambio de formato con el fin de evitar la decadencia en la que pronto entraría el género. En dicho cambio tendría mucho que ver el advenimiento de nuevas formas de entretenimiento, sobre todo la televisión. A pesar de seguirse editando y consumiendo con profusión, el modelo en sí se hizo tan reiterativo que llegó al deterioro completo una vez entrados los años setenta. Una mayor industrialización de la sociedad y un mayor nivel cultural de la población fueron desviando los gustos hacia productos de más alto nivel, «siquiera fuese los inevitables *best sellers* anglosajones» (V.V.A.A. 2000: p. 50). La literatura de quiosco comenzó a retroceder cuando los *best sellers* en edición de lujo empezaron a proliferar. «Su contenido, en la mayor parte de los casos, era tan popular como la novela popular con la diferencia

de que no lo proclamaban, y el precio, nada popular, parecía legitimar su lectura a los ojos de las gentes» (Vázquez de Parga 2000: p. 252). La definición que nos ofrece Vila-Sanjuán de un *best seller* deja claras las inclinaciones lectoras, que, como se apreciará, en el fondo no habían cambiado tanto:

En términos literales es el libro «que más vende», es decir, cualquier obra con éxito comercial [...] Pero si nos colocamos en el terreno de la percepción popular, el término «best seller» tiene otra acepción ampliamente aceptada, la de un subgénero literario con entidad propia al que pertenecerían un amplio segmento de novelas de entretenimiento, escritas sin pretensiones literarias pero con la intención clara de hacer pasar un buen rato al lector y atrapar su atención desde el primer momento. (Vila-Sanjuán 2003: p. 459)

En los setenta el hecho de que la promoción de los libros se comenzara a realizar a través de spots publicitarios y campañas originales también contribuyó al éxito de tal tipo de publicaciones. La estrecha conexión existente entre el cine y la literatura ya comentada se hizo entonces más patente que nunca: son los llamados *tie-in*. Un simple vistazo a los quioscos o librerías de entonces nos hubiese llevado inevitablemente a pensar en las diferentes adaptaciones cinematográficas de tales obras, en ocasiones más conocidas que la novela misma: *Tiburón*, *Love Story* o *El Padrino* son sólo algunos de estos ejemplos<sup>9</sup>.

Pero, ¿es el *best seller* un tipo de modelo realmente importado? todo parece apuntar a que sí: señala Sutherland que el origen de la palabra es americano (Sutherland 1981: p. 12) pero que el mercado editorial británico enseguida se unió a dicha estrategia, extendiéndose el fenómeno mundialmente hasta tal punto que:

[...] *the machinery which produces a Frederick Forsyth winner or an Ira Levin winner are no longer distinctly English or American machineries, but the same machinery operating in different countries.* (Sutherland 1981: p. 29)

Ello viene a corroborar que la importación de dicho modelo ha sido aceptada generalmente en diferentes mercados editoriales mundiales, y el español de los setenta y posteriores ochenta representa uno de los claros ejemplos de tal fenómeno. Al igual que había ocurrido antes con las pseudotraducciones, ahora iremos encontrando paulatinamente más autores

---

<sup>9</sup> Señala Carrero Eras (Eras 1977: p. 119) que «este alarmante y desalentador fenómeno lo venimos observando repetidamente todos los años en “producciones” que arrastran masivamente al público, como *Love Story*, *Il Padrino*, *The Exorcist*, etc. No vacilamos en señalar lo que quizá a estas alturas haya sido repetido hasta la saciedad: que el éxito del *best-seller* narrativo-cinematográfico es un claro ejemplo de la manipulación comercial y de la alienación social».



¿Traduzione Tradizione? El polisistema literario español  
durante la dictadura franquista: la censura

españoles que se dedican a la fórmula del *best seller* a imitación de los escritos por los norteamericanos Harold Robbins o Stephen King: por ejemplo Vázquez Figueroa o J.J. Benítez. Sin embargo, así como en el caso de las pseudotraducciones las obras escritas por autores españoles llegaron a desplazar a las traducidas, con los *best sellers* no ocurrirá lo mismo, y seguirán siendo las obras importadas las que llenen los escaparates de librerías y quioscos durante mucho tiempo a pesar de la implantación del modelo mundialmente, como se ha visto.<sup>10</sup> De nuevo, el cliché *Traduzione Tradizione* de fondo, que en este caso nos sirve para ilustrar la postura adoptada ante la importación de obras fundamentalmente anglosajonas en un proceso continuador del iniciado en los cuarenta.

Un simple vistazo a las cifras editoriales de entonces tal y como aparecen recogidas en un estudio sobre el año literario 1974<sup>11</sup> nos dice que España ocupaba el tercer lugar entre los países traductores, posicionándose por lo tanto como una cultura que dependía en gran medida de la traducción para nutrir su catálogo editorial y como secundaria en el panorama literario europeo de entonces. Y es que en cuanto a obras nacionales de calidad, los últimos años del franquismo se caracterizan por un intento de lanzar una nueva narrativa española en lo que se nos sigue antojando un panorama todavía bastante desolador: tras haber visto que el libro político y el ensayo parecen haber pasado a dominar el panorama editorial, dos de los principales editores de entonces, Barral y Lara (de Planeta), decidieron unir esfuerzos en una empresa común por dar impulso a los que ellos consideraban la nueva

---

<sup>10</sup> Curiosamente, hoy en día se están invirtiendo las tornas: todavía numerosos *best sellers* de autores norteamericanos copan las listas de libros más vendidos, pero cada vez son más los *best sellers* españoles escritos a imitación de los mismos los que triunfan no solo en el mercado español sino también en el resto del mundo a través de traducciones. Sirva de ejemplo el nombrado caso de *La sombra del viento* del autor Carlos Ruiz Zafón, obra escrita en 2001 y publicada en más de veinte idiomas. Este fenómeno es debido a un proceso de edición estudiado en el que se tiene como referente la manera de editar “a la americana”, esto es: «de modo que los editores ya no se conforman sólo con cuadrar números a final de temporada sino que vuelven a aconsejar como antaño, pero ahora más preocupados por las tramas y los personajes que por la calidad excelsa del libro. No se trata tanto de lograr de un autor primerizo la obra maestra, como de *cocinar* entre autor, agente y editor un libro que venda, y venda bien. Hablamos, claro está, de *best sellers*, con crimen y misterio a lo *Código da Vinci* si es posible» (Azancot 2006: p. 9). Observamos que se trata de un proceso de imitación semejante al ya mencionado de las pseudotraducciones, pero con la diferencia de que ahora todo el mundo sabe el nombre real del autor y no necesita pensar que lo que lee proviene de mundos lejanos para dejarse llevar por la trama y disfrutar de los momentos de evasión que dicha lectura le proporciona.

<sup>11</sup> Antonio Núñez, 1974. “El mundo de los libros” en *El año literario español 1974*, Madrid: Castalia: p. 150.

narrativa española. Se trataba de autores o bien noveles o bien veteranos en trance de renovación, pero ni unos ni otros consiguieron el anunciado *boom*<sup>12</sup>.

¿Cuál fue la actuación de la censura en esos últimos años? Un progresivo debilitamiento de la misma acorde con los cambios experimentados por la sociedad dio paso a una apertura paulatina. Gracias a la misma, en los distintos géneros de novela popular se añadieron ribetes eróticos impensables unos años antes, y se llegó a hablar de una ola de erotismo que invadía el país. Tras la muerte del dictador, podría pensarse que:

[...] cambió radicalmente la situación de la censura en la sociedad española. Pero esto sería una deducción equivocada. Ciertamente es que el cambio se va produciendo, pero no con una ruptura, sino mediante una evolución muy pausada de la situación (Amell 1989: p. 313)

El hecho de poder escribir dentro de una libertad cada vez mayor dejó al descubierto la situación real de la literatura nacional: era ésta de una *malaise* (Herzberger 1981) fruto del desencanto producido por la falta del esperado resurgimiento que habría de tener lugar en el posfranquismo. Lo publicado hasta 1975 era «lo que había» (Langa Pizarro 2000) y ello llevó a multiplicar las ediciones de escritores clásicos y a la recuperación de la obra de los autores exiliados que antes no había podido leerse sino de forma clandestina.

No obstante, poco a poco la cultura española irá despertando del letargo en el que estuvo sumida durante casi cuatro décadas y, pese a las demoras y a algunas ausencias, entrará en una fase recuperativa. Desde las primeras elecciones democráticas generales (15 de junio de 1977) la censura dejó paso al llamado “destape” u erotismo ya mencionado y la Constitución de 1978 ratificó definitivamente la libertad de expresión en el país. A pesar de ello, la acción de la censura «se prolongaría en el tiempo, mientras se mantuvieran en el mercado – y en las librerías – aquellas obras que habían sufrido su efecto» (Vila-Sanjuán 2003: p. 68). Y es que, a día de hoy, todavía se puede comprobar cómo determinadas obras que fueron importadas y traducidas entonces siguen estando a la venta con idéntica traducción y, en su caso, los mismos cortes y supresiones de la censura franquista<sup>13</sup>. ¿Cuál puede ser la

---

<sup>12</sup> Según Herzberger (1981: p. 190) «more serious literature has evolved only slowly and hesitantly towards new modes of being» en la España de aquellos años y de la inmediata transición postfranquista.

<sup>13</sup> Tal es el caso de *best sellers* como, por ejemplo, *El Exorcista* o *El Padrino*. Se han recogido denuncias de la situación pero no demasiado efectivas visto el resultado, tal y como la que el periodista Josep Massot realizó en agosto de 1991 en el periódico catalán *La Vanguardia* con motivo de la reedición de la obra *Los asesinos* de Hemingway. Massot hacía referencia también a obras de otros autores como John Dos Passos. El que se sigan manteniendo en las librerías obras cercenadas durante el franquismo tanto de carácter popular -Blatty y Puzo, tal y como se ha señalado- como las de autores consagrados como Hemingway pone de

¿*Traduzione Tradizione*? El polisistema literario español  
durante la dictadura franquista: la censura

causa de este «timo», tal y como lo califica Vila-Sanjuán (Vila-Sanjuán 2003: p. 69)? Ni más ni menos el hecho de que “por desgracia, es más cómodo y barato reeditar las ediciones antiguas que hacerlas traducir de nuevo” (Ibid.).

Estas breves reflexiones nos llevan a considerar el período franquista como una época de enorme peso para el desarrollo del polisistema literario español. Los diferentes movimientos intrasistémicos (cf. la noción de “transfer” establecida por Even-Zohar 1990) que tuvieron lugar en su seno durante aquellos años hicieron de la traducción, «by which new ideas, items and characteristics can be introduced into a literature, [...] a means to preserve traditional taste» (Even-Zohar 1990: p. 49) debido al mecenazgo ejercido por la censura, y autenticando de este modo el cliché *Traduzione Tradizione*<sup>14</sup>.

Gómez Castro, Cristina (Universidad de León, España)<sup>15</sup>

---

manifiesto que la ley del mercado no hace distinción y explota cualquier obra que pueda proporcionarle beneficios sin prestar atención a la traducción.

<sup>14</sup> Sería interesante ver si el ya tradicional cliché *Traduttore Traditore* se cumplía también en este caso, para lo que habría que llevar a cabo un estudio de diferentes obras traducidas. La que esto suscribe se halla en estos momentos inmersa en la realización del mismo referido a los últimos años del franquismo, gracias a un proyecto denominado TRACE (acrónimo de Traducciones Censuradas) cuyo principal objetivo es el de desentrañar las prácticas traductoras durante esos cuarenta años de dictadura utilizando para ello el filtro censor como «balcón desde el que asomarse a la realidad de las traducciones» (Merino 1999). Esperamos que en un futuro no muy lejano los resultados de esta investigación nos permitan determinar si dicho cliché es aplicable al período o no.

<sup>15</sup> Cristina Gómez Castro es estudiante de doctorado en traducción (inglés>español) en el departamento de Filología Moderna de la Universidad de León, España. Actualmente se encuentra realizando su tesis doctoral que se centra en las prácticas traductoras durante la España franquista y en la influencia de la (auto)censura en dichas reescrituras. Colabora asimismo en la docencia de asignaturas relacionadas con la práctica de la traducción en la misma Universidad, y ha realizado estancias de investigación en la Universidad Católica de Lovaina, Bélgica, y en la Universidad de Aston en Birmingham, Reino Unido.

## Bibliografía

- AMELL, S., “Formas de censura en la literatura del posfranquismo”, *Letras peninsulares*, n. 2, 1989, p. 313-321.
- AMORÓS, A. et al., *Letras españolas 1976-1986*. Madrid: Castalia, 1987.
- AZANCOT, N., “Genuino sabor americano. La búsqueda del *best seller* reinventa el oficio de editar en España”, *El Cultural*, 30-3-2006, p. 8-9.
- BARREIRO, E., “La novela de quiosco en España”, *Revista Española de Opinión Pública*, n. 17, 1969, p. 71-84.
- BRAVO UTRERA, S., *La traducción en los sistemas culturales: ensayos sobre traducción y literatura*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones, 2004.
- CARRERO ERAS, P. , “Notas para una sociología de la cultura literaria en España desde 1939”, *Revista Española de Opinión Pública*, n. 47, 1977, p. 91-121.
- DÍEZ BORQUE, J.M., “Literatura alienante. Géneros más característicos”, *El Urogallo*, n. 14, 1972, p. 89-94.
- EVEN-ZOHAR, I., *Polysystem Studies*, special issue of *Poetics Today*, vol. XI, n.1, Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1990.
- GALLEGO ROCA, M., *Traducción y literatura: los estudios literarios ante las obras traducidas*. Madrid: Ediciones Júcar, 1994.
- HERZBERGER, D.H., “The Literary Malaise of Post-Franco Spain”, in Minc, Rose S. (ed), *Literature and popular culture in the Hispanic World: a Symposium*, Montclair State Collage: Hispamérica, 1981, p. 185-190.
- LA PRADE, D.E., *La censura de Hemingway en España*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1991.
- LANGA PIZARRO, M. M., *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-99): análisis y diccionario de autores*. Alicante: Universidad de Alicante, 2000.
- LEFEVERE, A., *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. London: Routledge, 1992.
- MORET, X., *Tiempo de editores. Historia de la edición en España, 1939-1975*. Barcelona: Destino, 2002.
- RABADÁN, R., “Las cadenas intertextuales inglés-español: traducciones y otras transferencias (inter)semióticas”, en Pajares, E., Raquel Merino & José Miguel Santamaría (eds), *Trasvases culturales: Literatura, cine, traducción 3*. Vitoria- Gasteiz: UPV/EHU, 2001, p. 29-41.
- ROBYNS, C., “The Normative Model of Twentieth Century Belles Infidèles”, *Target*, 2 (1), 1990, p. 23-42.
- SANTOYO, J.C., *La cultura traducida. Lección inaugural del curso académico 1983-84*. León: Universidad de León, 1983.

¿Traduzione Tradizione? El polisistema literario español  
durante la dictadura franquista: la censura

- SUTHERLAND, J., *Bestsellers: Popular Fiction of the 1970s*. London: Routledge and Kegan Paul, 1981.
- TOURY, G., *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995.
- VALLS, F., *La enseñanza de la literatura en el franquismo (1936-1951)*. Barcelona: Antoni Bosch, 1983.
- VÁZQUEZ DE PARGA, S., *Héroes y enamoradas. La novela popular española*. Barcelona: Ediciones Glénat, 2000.
- VEGA, M. A., “De la guerra civil al pasado inmediato”, en Lafarga, F. & Pegenaute, L. (eds). *Historia de la traducción en España*, Salamanca: Ambos Mundos, 2004, p. 527-578.
- VILA-SANJUAN, S., *Pasando página: autores y editores en la España democrática*. Barcelona: Destino, 2003.
- V.V.A.A., *La novela popular en España*. Madrid: Robel, 2000.