



UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN
GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
Trabajo de Fin de Grado

CULTURA SILENCIADA:
LA TRADUCCIÓN COMO INSTRUMENTO DE
CENSURA

Diferencias de tratamiento entre obras
nacionales e internacionales

Sofía Lacasta Millera
Tutora: Profesora Doctora M^a Ángeles Recio Ariza

Salamanca, 2017

RESUMEN

La palabra dictadura es sinónimo de coacción de libertades. Este trabajo se centrará en la censura que sufrieron numerosas obras nacionales e internacionales durante el período franquista en España. Para empezar, se expondrá una base teórica que explique cómo actuaba la censura, así como el significado de censura y represión, centrándonos en el papel que en ellas juega la traducción. Después, se analizarán *Historia de una escalera* y *Al otro lado del río y entre los árboles*. La primera obra se publicó en España y el original está escrito en español, por lo que se analizarán los cambios sufridos sin transferencia lingüística, tan solo como elemento ilustrativo. En el segundo caso, obra extranjera y eje central del análisis, se estudiarán casos muy concretos de modificaciones a través de la traducción del inglés al español. Finalmente, se mencionarán otros casos que se pretenden estudiar en futuras investigaciones y se aportarán interesantes anexos que facilitarán la labor de comprensión.

PALABRAS CLAVE: cultura, censura, expedientes, traducción, franquismo, España, TRACE, AGA, represión.

ABSTRACT

The word dictatorship is synonymous with freedom coercion. This essay will be focused on the censorship suffered by plenty of national and international works during the Franco's dictatorship in Spain. At the beginning, a theoretical basis will be set out. It will explain how censorship worked and what censorship and suppression focusing on the role of the translation. Afterwards, the works *Historia de una escalera* and *Al otro lado del río y entre los árboles* will be analyzed. The first one was published in Spain and was written in Spanish, so the changes will be analyzed without linguistic transfer, only as an illustrative element. The second one, a foreign work and central axis of this essay, some very specific changes through English to Spanish translation will be studied. Finally, some other cases related to

other examples will be mentioned. Last ones, as well as the enclosed documents, are meant to be very useful in comprehension of the texts as well as the subject that concerns us and basis for future researches.

KEY WORDS: culture, censorship, dossier, translation, Franco's dictatorship, España, TRACE, AGA, suppression.

1.	Introducción.....	2
2.	Contextualización	4
3.	El poder del lenguaje y el lenguaje del poder	8
4.	Función de la traducción	12
4.1.	Traducción cultural, política y sexual.....	13
4.2.	Relación entre traducción y censura	15
4.3.	Pseudotraducción	17
5.	Censura artística y represión cultural	18
6.	Análisis obra nacional: <i>Historia de una escalera</i>	20
6.1.	Contexto histórico.....	20
6.2.	Autor	20
6.3.	Proceso de censura.....	23
7.	Análisis obra extranjera: <i>Across the River and into the Trees - Al otro lado del río y entre los árboles</i>	24
7.1.	Contexto histórico.....	24
7.2.	Autor	24
7.3.	Teoría del Iceberg	26
7.4.	Proceso de censura.....	27
8.	Otros ejemplos y futuras líneas de investigación.....	35
9.	Conclusiones generales	36
10.	Bibliografía.....	39

<u>ANEXO I</u> : ENTREVISTA A LAS INVESTIGADORAS MARÍA CAMINO GUTIÉRREZ LANZA Y CRISTINA GÓMEZ CASTRO DEL GRUPO DE TRABAJO TRACE (UNIVERSIDAD DE LEÓN)	1
--	---

<u>ANEXO II</u> : INFORMACIÓN SOBRE EL ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN (ALCALÁ DE HENARES) Y LA BASE DE DATOS CONSULTADA	4
---	---

<u>ANEXO III</u> : INFORMACIÓN Y ESTRUCTURA DE LOS EXPEDIENTES TIPO DEL ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN (ALCALÁ DE HENARES)	7
--	---

<u>ANEXO IV</u> : EXPEDIENTE DE CENSURA <i>HISTORIA DE UNA ESCALERA</i>	8
---	---

<u>ANEXO V</u> : EXPEDIENTE DE CENSURA <i>AL OTRO LADO DEL RÍO Y ENTRE LOS ÁRBOLES</i>	8
--	---

«El asesinato es la forma extrema de la censura».

George Bernard Shaw

«Toda censura es peligrosa porque detiene el desarrollo cultural de un pueblo».

Mercedes Sosa

1. Introducción

Cualquier persona que esté en contacto con el mundo de la traducción ha oído hablar del célebre lexicógrafo Ménage y su famosa concepción de *les belles infidèles*. Designación más o menos acertada, no entraré a analizarlo en este trabajo, cierto es que se ha demostrado en más de una ocasión que el intenso proceso de traducción de una obra es un complejo camino que no siempre nos lleva al destino esperado. Sin embargo, ¿qué pasa cuando *les belles infidèles* son *infidèles* por obligación?

La Ley de Propiedad Intelectual considera al traductor como autor, es decir, «la persona natural que crea alguna obra literaria, artística o científica» (BOE 23/04/96, art.5). En este sentido, un autor es libre para escribir lo que quiera, descubra o sienta. Así pues, lo mismo debería aplicarse al traductor, teniendo en cuenta que su ámbito de actuación siempre será un poco más restringido. Un traductor es libre de reescribir una obra siempre y cuando se respete el sentido que le dio el autor en un primer momento, algo que Sartre resumiría en «mi libertad se termina donde empieza la de los demás».

Un concepto muy interesante el de libertad, eje central de este trabajo. Ponernos a analizar qué es la libertad, quién la ha creado o qué implica sería sumergirnos en un mundo de incertidumbre y caos al más puro estilo nietzscheano que no nos atañe. Sin embargo, sí que sería interesante preguntar a escritores y traductores si se han sentido realmente libres a la hora de producir sus obras. Apenas sin darnos cuenta estamos condicionados por aspectos como la política, la religión, la sociedad e incluso la ética y la moral, conceptos que pocos se atreven a explicar, pero que funcionan muy bien como argumento auxiliar.

Muchos se atreverán a decir que la censura como tal es un sustantivo ligado a regímenes dictatoriales en los que casi todas las libertades están controladas por el poder. Me parecería cuanto menos irónico el apostar por esta idea en un momento histórico en el que estamos presenciando asesinatos por expresar cómicamente ciertas ideas en un periódico, encarcelaciones por hacer juegos de palabras en las redes sociales o incluso amenazas a todas aquellas personas que desobedecen leyes que, en un régimen en teoría democrático, ponen en tela de juicio la libertad de expresión.

Es imposible en un trabajo de estas características analizar toda la historia de las obras mundialmente conocidas que han sido censuradas. Por ese motivo, así como la búsqueda de un período que conociese mejor y que fuese más identificativo teniendo en cuenta mi lengua materna, he decidido centrarme en analizar dos obras que fueron censuradas durante el régimen franquista en mayor o menor medida, la primera sin trasvase lingüístico y la segunda a través de la traducción. No es mi objetivo, bajo ningún concepto, que este trabajo se analice desde una perspectiva política, sino cultural.

Los artículos de la Declaración de Derechos Humanos aseguran que:

Toda persona tiene derecho a la libertad de pensamiento, de conciencia y de religión; este derecho incluye la libertad de cambiar de religión o de Creencia, así como la libertad de manifestar su religión o su creencia, individual y colectivamente, tanto en público como en privado, por la enseñanza, la práctica, el culto y la observancia. (1948: art.18)

Todo individuo tiene derecho a la libertad de opinión y de expresión; este derecho incluye el de no ser molestado a causa de sus opiniones, el de investigar y recibir informaciones y opiniones, y el de difundirlas, sin limitación de fronteras, por cualquier medio de expresión. (1948: art.19)

La motivación principal de esta reflexión teórica, en la que se aportarán ejemplos muy concretos que se analizarán de manera detallada, surgió a partir de una entrevista a Josep Mengual. Este filólogo, miembro fundador del Grupo de Estudio del Exilio Literario, asegura que hoy en día «seguimos leyendo libros publicados durante el franquismo» (2011) y, por lo tanto, censurados.

Por consiguiente, espero que quien lo lea sea capaz de hacerlo desde una perspectiva crítica y con vistas a intentar paliar la situación. No olvidemos que las obras artísticas, pertenezcan al género que pertenezcan, son creadas con una intención y que lo más importante es, al fin y al cabo, la interpretación que el público haga de ella. Esta puede variar significativamente en función de la educación recibida, del momento histórico que se vive e incluso del contexto social en el que se analiza. Tal y como indicaba Rosa Rabadán, «comprender los fenómenos de traducción de un contexto dado y los modos de traducir que se institucionalizaron como norma en la época eludida significa buscar el origen de nuestros modos de traducir en el presente» (2000:13).

Así pues, este trabajo se estructurará en cinco apartados principales: la contextualización teórica del estudio, el análisis del poder del lenguaje y del lenguaje del poder, la investigación acerca de la función de la traducción, el estudio de la censura artística y represión cultural y el análisis de dos obras fundamentales del período propuesto. Si bien el objetivo final es estudiar la censura a través de la traducción, en esta ocasión se ha visto necesario partir de una obra española e intentar mostrar las diferencias de funcionamiento del organismo censor con obras nacionales e internacionales, respectivamente. Además, se mencionarán otros casos y se añadirán algunos anexos que funcionarán a modo de ejemplo y facilitarán la labor de futuras investigaciones relacionadas con la materia.

Finalmente, me gustaría explicar que las características del trabajo no me han permitido analizar el campo con la profundidad que requiere. Por este motivo, concibo esta investigación como una mera introducción de una investigación mucho más exhaustiva, que remueva la conciencia de escritores, traductores y editores para que, en un futuro no muy lejano, se pueda leer lo que los autores realmente escribieron.

2. Contextualización

Tal y como se ha indicado con anterioridad, analizar un tema de semejante envergadura no es una labor sencilla. Menos lo es aún si tenemos en cuenta la cantidad de información que se desconoce y la cantidad de obras cuyo original no se

puede estudiar. Por este motivo, ha sido importante centrarse en un período concreto. A pesar de haber barajado numerosas posibilidades, se ha creído necesaria la idea de investigar acerca de uno de los periodos más oscuros de la historia reciente de nuestro país. De esta forma, se ha decidido analizar dos obras “publicadas” durante el período franquista, es decir, desde el golpe de estado militar contra el gobierno legítimo de la II República y su posterior Guerra Civil (1936-1939), hasta el fallecimiento del General Francisco Franco (1975).

Al igual que en cualquier otra dictadura, estos años estuvieron marcados por la represión, la cual se manifestó en casi todos los niveles. El franquismo se sustentaba en una base de carácter nacional-católico. Este aspecto es realmente importante pues, a una mentalidad ya de por sí tradicional y conservadora, se le sumó la propaganda política y un sistema educativo regido por la Iglesia y la Falange, que impedían un desarrollo liberal y usaban la cultura como arma propagandística. Cabe destacar que la Falange fue perdiendo poder poco a poco y la Vicesecretaría de Educación Popular acabó dependiendo del Ministerio de Educación, tal y como se explica más adelante.

A pesar de que, como ya se ha mencionado, la censura había existido de manera previa en ambos bandos, se estableció como tal el 15 de julio de 1939, cuando se crea una sección del órgano de censura que controlaría cualquier espectáculo. Más tarde se crearán las jurisdicciones provinciales, que dependerían directamente del Departamento General de Propaganda.

Si el plano económico estaba afectado, el cultural lo estaba mucho más. Es evidente que la Guerra Civil y el régimen que trajo consigo puso fin a la famosa Edad de Plata de España. Denominada así por muchos investigadores, destacó por la calidad y cantidad de artistas, escritores, científicos y filósofos que, sumados a iniciativas como la creación de la Institución Libre de Enseñanza, hicieron de este período uno de los más fructíferos, a nivel cultural, de la historia reciente de nuestro país.

Este período dividido en tres generaciones (1898, 1914 y 1927) fue protagonizado por personajes tan célebres como Antonio Machado, Miguel de

Unamuno, Azorín, Pío Baroja, Santiago Ramón y Cajal, María Zambrano, Luis Cernuda y Rafael Alberti, entre otros. En el último de estos períodos fue cuando el gobierno republicano-socialista llevó a cabo una acción de extensión cultural que, junto con las misiones pedagógicas, tenían el objetivo de hacer llegar la cultura a la población más analfabeta.

Sin embargo, fue justo después cuando el país se convirtió en un territorio yermo, un páramo intelectual, con la mayoría de sus representantes callados o exiliados, la mayoría a otros países europeos o de Latinoamérica. «La literatura producida en esos años, además de ser de tipo propagandístico, supuso un retorno a la narrativa tradicional: la poesía del Renacimiento y los dramas convencionales; se idealizaron el heroísmo militar, Castilla y su paisaje [...]. Los libros de temática religiosa tuvieron gran difusión» (2011:49-50). Sería injusto atribuir todo este desastre al régimen político, sobre todo teniendo en cuenta que la mayor parte de la censura provenía de la Iglesia y que ambos funcionaban como un ente superpoderoso.

Esta devastadora situación cultural y política, e incluso económica que vivía el país, comenzó a mejorar a partir de la década de los cincuenta, cuando empezó a recibir, entre otras, la influencia norteamericana. En este momento, «la coherencia férrea dio paso a esa casuística cada vez más flexible, y desde luego más arbitraria y compleja, que incrementaba las posibilidades de burlar o desactivar los mecanismos de censura a base de astucia». (1994:48) Aun así, no fue hasta la década de los setenta y la aparición de un control más laxo, que autores como Buero Vallejo, Miguel Delibes o Torrente Ballester empezaron a hablar alto y claro.

Pero el problema no era solo nacional. En España se controlaban todas y cada una de las publicaciones y muchos de estos escritores tuvieron que abandonar el país. Sin embargo, ¿qué destino les esperaba a las obras de escritores extranjeros que querían publicarlas en España? Más de lo mismo. La tipología de los escritos era indiferente: poco importaba si era cine, teatro, narrativa o poesía, pues todos ellos debían pasar un filtro que aseguraba que no atentaban contra los valores y principios del régimen, es decir, que no tocaban temas como la homosexualidad, el adulterio, el poder de la religión y la institución de la Iglesia y el ejército, el sexo, el

aborto y la prostitución, así como cualquiera que se tratase con un lenguaje indecoroso. El aparato censor denominaba “temas delicados” todos aquellos relativos a la política, la religión y la moral sexual, tal y como aparece reflejado en los diferentes expedientes.

Estos escritos corrían diversos tipos de suerte: podían ser directamente rechazos o se les podía pedir ligeras modificaciones que, en ocasiones, conllevaban arrancar literalmente páginas enteras como condición para que fuese publicado. Este proceso de modificación se llevaba a cabo en muchas ocasiones mediante una traducción infiel e incluso sesgada del texto origen. Por este motivo, no es sorprendente que la mayoría de los autores considerasen la traducción de este período un arma propagandística al servicio del régimen.

A pesar de que en esta ocasión nos vamos a ceñir al periodo señalado, comenzando en 1936 con la norma publicada por la Presidencia de la Junta Técnica del Estado, se encuentran ejemplos de censura anteriores. En esta norma «se declaran ilícitos la producción, comercio y circulación de periódicos, folletos y toda clase de impresos y grabados pornográficos y de literatura socialista, comunista, libertaria y, en general, disolventes» (BOE 24/12/36, art.1).

Sin embargo, esta práctica no se institucionalizó hasta la promulgación de la Ley de prensa del 22 de abril de 1938 [archivo original no disponible], que sancionaba las «faltas de desobediencia, la resistencia pasiva y, en general, las de desvío de las normas dictadas» y prohibía cualquier lectura «que siempre ideas perniciosas entre los intelectuales débiles». Ese mismo año, se determinó que cualquier publicación nacional o extranjera debería ser revisada por la Sección de Censura del Servicio Nacional de Propaganda. El único cambio que incluyó la Ley de Prensa e Imprenta de 1964 fue cambiar la censura previa por el mecanismo de consulta voluntaria, que tenía como objetivo las modificaciones previas para evitar problemas posteriores. La última ley de este tipo fue promulgada el 18 de marzo de 1966 y se resumía en:

La libertad de expresión y el derecho a la difusión de información, reconocidas en el artículo primero, no tendrán más limitaciones que las

impuestas por las leyes. Son limitaciones: el respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales; las exigencias de la defensa Nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior; el debido respeto a las instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; la independencia de los Tribunales y la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar. (BOE 19/03/66, art.1).

Tras la transición, esta ley dejó de aplicarse y los organismos de censura, como el Ministerio de Información y Turismo desaparecieron. Sin embargo, aunque en menor medida, la censura siguió siendo aplicada y no deja de ser sorprendente que muchas de esas obras aún no hayan sido reeditadas hoy en día.

A la hora de analizar las obras censuradas durante el período franquista, la mayoría de los estudios se estructuran según los diferentes gobiernos o teniendo en cuenta las diferentes normativas relativas al aparato censor. En el caso de las obras teatrales, por ejemplo, se suelen tener en consideración la publicación de la Ley de Libertad de Expresión de 1977 y de Representación de 1978, así como la creación del INAEM. En el presente trabajo, sin embargo, al tratarse más que nada de la introducción a un estudio posterior, se presentarán, tal y como se ha dicho previamente, las bases teóricas y se esbozarán diversos ejemplos. Por este motivo, se tendrán más en cuenta los períodos de publicación de las obras citadas que los subperíodos históricos en sí.

3. El poder del lenguaje y el lenguaje del poder

Siempre se ha dicho que lo que hace al ser humano un animal superior es la capacidad del lenguaje, que nos permite influir sobre nosotros y el resto, por lo que no es de extrañar que la primera de sus funciones y la que siempre se destaca es la de medio de comunicación e intercambio. Sin embargo, el lenguaje es mucho más y hay numerosos ejemplos del uso que se le ha otorgado a lo largo de la historia. Tras la segunda Guerra Mundial, muchos investigadores se sorprendían de la cantidad de ciudadanos que habían apoyado las ideas de Hitler. Estos siempre dijeron que se

sentían identificados con el líder nazi porque utilizaba un lenguaje sencillo y directo que todo el mundo podía entender, es decir, que movía masas gracias a su poder argumentativo, lo que hoy llamaríamos el arte de la retórica.

Pero cuando hablamos del lenguaje, evitando la tautología, no solo nos referimos al oral.

Los textos, tanto los originales como los traducidos, consiguen, o desean conseguir, el efecto deseado en sus lectores de muchas maneras. (...) Los lectores de textos traducidos normalmente esperan que la combinación de estrategias ilocutivas sea menos eficaz en la traducción que en el original. Si no lo esperan, al menos se resignarán a que «algo se pierda» en la traducción. (1997:125).

Por este motivo, aparte de ser un símbolo de herencia, cultura y tradición, también es una herramienta política de revolución y cambio. En este sentido, basta con decir lo que el pueblo quiere escuchar para obtener su beneplácito y poder llegar al poder. A fin de cuentas, son los hechos los que perduran y no las palabras, y quizá sea por eso que pocos recuerdan lo que dijo Hitler, pero todo el mundo es consciente de las víctimas que trato consigo el nacional socialismo en Alemania. No es de extrañar, por lo tanto, que en pleno régimen franquista se tuviera tanto miedo a las ideas provenientes del resto de Europa. Todo era visto como una amenaza a la “seguridad” nacional y a los pilares fundamentales del Franquismo: Iglesia, Ejército y Falange.

En este aspecto, y con el objetivo que se ha mencionado previamente, tanto los textos producidos en territorio nacional como los que querían introducirse en nuestro país debían pasar un filtro censor. En el caso de estos últimos, uno de los cuales nos atañe en este trabajo, se puede decir que podía seguir

[...] cuatro estrategias: supresión (contenido censurable en el TO que pasa a desaparecer en el TM), sustitución (contenido censurable en el TO que, a partir de una sustitución, queda neutralizado en el TM), ampliación (adición de contenido que no aparece en el TO y con el que se pretende transmitir un mensaje ideológico en el TM) y reescritura (tipo de

sustitución que se sirve del contenido censurable que presenta el TO para introducir un cambio ideológico en el TM). (2015:112)

A la hora de llevar a cabo estos cambios, el texto se puede ver tan modificado que Lefevere y Bassett llegaron a admitir “certain text original translated from another culture can become naturalized to such an extent that they are given the same ‘intracultural’ treatment as texts generated within the culture in question” (1990:9)¹. En estos casos, el objetivo ya no solo era la adaptación a la cultura de llegada, sino que a veces también se buscaba la apropiación de dicha obra.

El historiador de cine Roman Gubern, experto en la censura franquista, afirmó en una entrevista que

[...]el doblaje fue un invento fascista. Mussolini impuso el doblaje obligatorio en 1930, con el pretexto de proteger la lengua italiana, aunque el verdadero motivo era poder cambiar los diálogos incómodos. Goebbels hizo lo propio en la Alemania nazi en 1934, y en España lo impuso el Sindicato del Espectáculo en 1941. Ocho décadas después, Alemania, España y, sobre todo Italia, son los tres países de Europa que más siguen doblando las películas. (2016).

Y es que, por muy sorprendente que parezca, estamos viviendo un momento histórico en el que las tensiones económicas, políticas y sociales hacen que se ponga de nuevo en tela de juicio la libertad de expresión. Josep Mengual, filólogo y miembro fundador del Grupo de Estudio del Exilio Literario (Gexel), asegura que seguimos leyendo versiones censuradas durante el franquismo

[...] porque seguimos leyendo libros publicados durante el franquismo y, por tanto, sujetos a censura, pero además porque, en muchos casos, libros publicados en su momento con cortes y mutilaciones, de diversa gravedad, si siguen disponibles no es porque se hayan reeditado, sino que simplemente se han reimpresso sin cotejar con el manuscrito (o con el original en el caso de las traducciones) y por lo tanto sin restituir los

¹ «Algunos textos originales traducidos desde otra cultura se pueden naturalizar hasta tal punto que se les aplica el mismo tratamiento *intracultural* que a los textos generales en dicha cultura».

pasajes alterados o suprimidos. Si el libro en cuestión tiene suerte y es objeto de una edición crítica, el problema suele quedar resuelto, pero ni siquiera en esos casos es siempre así. Ahí la posición de las agentes literarias debería ser muy firme e impedir la reimpresión sin más de una obra censurada. Quizá lo peor del caso sea que los lectores de una traducción hecha en los años cuarenta o cincuenta y reimpresa en democracia a menudo no somos ni siquiera conscientes de ello. Y el uso “comercial” que se ha hecho del término “reedición” cuando se trata de reimpresiones no hace más que contribuir a la confusión. En este aspecto, las ediciones de la Biblioteca del Exilio impulsada por el Gexel con la Editorial Renacimiento y Edición do Castro resuelven sólo muy parcialmente el problema, y además, lógicamente, su prioridad son no tanto las obras censuradas como las directamente prohibidas. (2011)

Mi investigación no puede cambiar el pasado, pero sí los efectos que este tendrá en un futuro, es decir, intentar enmendar los errores cometidos descubriendo el tesoro cultural que hasta hace poco se menospreció. Por este motivo, es necesario recurrir a los originales, que se encuentran en el Archivo General de la Administración. «Pero en el de las traducciones, debido a que los propios traductores y editores se autocensuraban, lo único útil es ir a una fuente fiable, una buena edición de la obra en su lengua original» (2011).

Para acabar este apartado, me gustaría explicar dicho concepto, el cual es necesario para entender cómo afrontaban escritores y traductores el filtro censor. Para Manuel L. Abellán, la autocensura engloba «las medidas previsoras que un escritor adopta con el propósito de eludir la eventual reacción adversa o la repulsa que su texto pueda provocar en todos o algunos de los grupos o cuerpos del Estado capaces o facultados para imponerle supresiones o modificaciones con su consentimiento o sin él» (1987:18). Por este motivo, es importante dejar claro que seguía sin ser un proceso voluntario sino un “apaño” transitorio para evitar un mal peor. Cabe destacar que, tras el análisis de textos cinematográficos del mismo período, llevado a cabo por el grupo de investigación sobre la traducción y la censura de la Universidad de León (TRACE), se ha llegado a la conclusión de que, en general,

las principales modificaciones se llevaban a cabo de manera previa a la censura oficial, es decir, en la fase de autocensura.

4. Función de la traducción

Según el escritor colombiano Jean Delisle (224: 2003), «la traducción cumple algunas funciones históricas», que se presentan a continuación:

Interpretativa	Las traducciones sucesivas de una misma obra revelan cada vez sus nuevas facetas y las retraducciones son muchas reflectoras actualizadas de una obra. (p.224)
Democrática	La traducción se ha revelado siempre como un eficaz medio de vulgarización del conocimiento. (p.224)
Reactualizadora	Modernizar obras antiguas retraducidas, dándoles nueva vigencia. (p.234)
Cultural	Enriquece una cultura con diversos aportes extranjeros. (p.234)
Importadora	Hace descubrir textos extranjeros a una sociedad que no los conocía. (p.234)
Formadora	Plataforma de ensayo a numerosos autores, para los que ha sido una verdadera escuela de estilo. (p.224)

Esta clasificación es muy interesante desde el punto de vista cultural y político desde el que se analiza esta disciplina en el presente trabajo. La función básica de la traducción es poner en contacto no solo a dos elementos/entes que no comparten lenguas, sino a toda la cultura que les rodea. Por este motivo, las traducciones varían a lo largo de la historia, debiéndose adaptar al contexto histórico y social que las concibe. Sin embargo, algo que no debería variar bajo ningún concepto es la fidelidad al texto origen, un *sine qua non* de la labor de todo traductor.

Durante nuestra formación como traductores siempre se nos ha insistido en lo interesante que resulta analizar una misma obra en diferentes periodos históricos y a través de diferentes culturas. Desde un punto de vista personal, considero que no resulta negativo el hecho de actualizar una obra mediante sus reediciones/retraducciones, pues el objetivo es que cause el mismo efecto en el lector en diferentes momentos, lo cual no es en absoluto una labor sencilla.

En este aspecto, una obra que durante el franquismo hablase de democracia o de colectivos LGTB+, no causaría ahora el mismo efecto a no ser que sustituyésemos la democracia por anarquía y una pareja de homosexuales por una pareja transgénero, por ejemplo. Este proceso enriquece mucho desde el punto de vista cultural, pero también social. Sin embargo, es importante no caer en una retraducción excesiva que convierta la obra en otra totalmente diferente. Por este motivo, en este tipo de transvases lingüísticos el traductor debe premiar el fondo frente a la forma.

4.1. Traducción cultural, política y sexual

Toda traducción conlleva diversos riesgos: no saber interpretar las palabras del autor, tener problemas de comprensión derivados de la lengua o de la cultura origen, la transposición de culturemas, etc. Estos aspectos no son tan remarcables cuando trabajamos con textos científico técnicos o jurídico económicos en los que la terminología está acuñada y cuyas estructuras son fijas. Al traducir textos con carga cultural, política y sexual, sin embargo, el traductor debe ser muy cuidadoso para ser fiel, pero a la vez consecuente con las repercusiones que el texto produce en la cultura de llegada.

Por este motivo, se puede ver de manera clara que el aspecto que rige la actividad del aparato censor es el grado de influencia que pudiese tener la obra en la cultura de llegada. No es de extrañar entonces que el teatro y el cine fueran los ámbitos más controlados, pues «ejercían mayor influencia sobre la opinión pública». (Neuschafer 1994:50).

Teniendo en cuenta el eje central de este trabajo, sería interesante analizar la traducción tal y como hacía James Holmes, analizando el producto, el proceso y el

efecto. En el paso central y más relevante, «se debe enfatizar más en quién reescribe el texto que en quién lo escribe» (2009). Este autor añade:

La intervención o manipulación que hacen estos reescritores no hay que concebirla, como suele suceder, en un sentido negativo. Hay que entender toda transformación, promoción o invisibilización (...). La manipulación obedece a parámetros que apoyan (o atacan) la ideología dominante (...) los reescritores se encargan consciente o inconscientemente de perpetuar o subvertir toda ideología dominante. (...) Esta manipulación se puede dar desde dos vertientes: la ideológica y la formal. La primera tiene que ver con aquellas decisiones que toma el reescritor (...). La manipulación formal está relacionada con la intervención directa sobre un texto (...). (2009)

Los factores que determinan la imagen de una obra literaria son, según Lefevre, «la ideología del traductor y la poética dominante en la literatura receptora [...] La ideología dicta la estrategia básica que el traductor va a utilizar». (1997:59) Por este motivo, precisamente, se dice que «la traducción proyecta una determinada imagen de la obra al servicio de una determinada ideología» (1997:61).

En este aspecto, cabe destacar que, a la hora de realizar según qué tipo de traducciones, el estatus de la lengua de origen, así como el de la de llegada y los cánones culturales de esta última, son igual de importantes.

Un texto que es central en su propia cultura puede no ocupar nunca esa misma posición en otra (...) La imagen que de sí tiene la cultura término no es ni constante ni inmutable. Se puede afirmar que una cultura con una mala imagen de sí misma dará la bienvenida a la traducción de textos procedentes de otra cultura o culturas que considere superiores. (1997:111-112).

No es de extrañar, entonces, que la traducción de obras exitosas en su cultura de origen sean más literales y viceversa, es decir, que «las diferentes actitudes desarrolladas hacia el original dan lugar a diferentes estrategias traductológicas» (1997:116). Por este motivo, es imposible que la traducción no se vea afectada por

las expectativas del público, las cuales varían según la cultura. Los estudiosos consideran muy interesante analizar la función de una traducción en una cultura para entender mejor el pensamiento y funcionamiento de esta última.

4.2. Relación entre traducción y censura

Según J.C. Santoyo, «Traducción y censura. Dos palabras, dos actuaciones que han ido de la mano, inseparables, desde que el hombre traduce». (2000:291) Este mismo autor asegura que el origen de la práctica censura «está en el poder; o en el miedo a perderlo; o en la voluntad de controlar desde arriba al de abajo; o en la seguridad de quien se cree en la verdad absoluta; [...] o en el temor a quebrantar las normas. (2000:293). «Traducir un texto es ayudar a difundirlo, y sobre tal difusión los poderes civil y religioso siempre han querido tener control: la libertad ha solido ser enemiga del poder; y viceversa, el poder ha venido siendo enemigo de la libertad» (2000:294).

José Miguel Santamaría López (2000:211-224) en su estudio sobre la narrativa censurada esquematiza los aspectos más importantes relativos a la censura del período analizado que paso a detallar:

1. La comisión de censura está constituida por el poder religioso, político y militar, pero no todos tienen la misma influencia.
2. La decisión final depende del Ministro o del Director General correspondiente, por lo que el informe de los censores no es decisivo.
3. Se tratan de igual forma las publicaciones nacionales que las extranjeras traducidas (aspecto que se desarrollará más adelante).
4. Las obras impresas en España, pero dirigidas al mercado exterior, no sufren el filtro censor.
5. Los autores ligados a movimientos políticos contrarios al Régimen ven sus obras rechazadas en un primer momento.
6. Las supresiones o modificaciones suelen estar relacionadas con los temas mencionados anteriormente. Sin embargo, si la publicación es más elitista, menos rigor muestran los censores.

7. Si se censuras obras escritas en otras lenguas peninsulares, es debido a su contenido en sí. Sin embargo, sí que suelen sufrir más demoras.

8. La distinción entre obras infantiles y juveniles es clara.

A estas alturas, no creo que sea necesario explicar hasta qué punto era la traducción un instrumento necesario a la hora de “adaptar” las obras extranjeras a las necesidades del régimen.

Translation, of course, is a primary method of imposing meaning, while concealing the power relations that lie behind the production of the meaning. If we take censorship as an example, then it is easy to see how translation can impose censorship while simultaneously purporting to be a free and open rendering to the source text (1998:136)².

En la misma línea, María Pérez L. Heredia analizaba la relación entre ambas realidades:

La traducción implica siempre la manipulación del texto original, debido a una serie de condicionantes, ideológicos, políticos y económicos, propios de la cultura donde tiene lugar. La censura, por su parte, es un instrumento de control y represión al servicio del discurso ideológico del poder totalitario. La traducción coopera con el aparato censor en tanto que promueve y legitima actitudes conservadoras y tradicionales propias de la dictadura [...] la traducción puede tener consecuencias conservadoras o innovadoras en su aparición en el sistema meta, pero su naturaleza estará siempre ligada a la existencia de la censura. (2000:153-154).

Lo más interesante de la traducción como instrumento cultural es que si bien suele estar al servicio del órgano de poder, en los períodos más aperturistas es la encargada de introducir nuevas ideas y modos de pensamiento. «Las traducciones

² «La traducción es, evidentemente, un método primario mediante el cual se impone el significado o sentido a la vez que encubre las relaciones de poder que subyacen a la producción del sentido. Si tomamos la censura como un ejemplo, es fácil ver cómo la traducción puede imponer la censura mientras pretende ser, al mismo tiempo, una traducción libre y fiel del texto origen».

están condicionadas por las normas y patrones de la dictadura, pero, al mismo tiempo, otras pautas y modelos pueden introducirse gracias a la traducción y, poco a poco, se dejarán de sentir no solo en los escenarios, sino también en la sociedad y cultura españolas». (2000:172)

4.3. Pseudotraducción

Rosa Rabadán, citando a Hatim y Mason, explicaba que

Existen hoy en Occidente dos visiones ideológicas contrapuestas de la traducción que proceden de dos experiencias diferentes de los textos traducidos. La primera [...] percibe la traducción como un fenómeno marginal, tanto desde el punto de vista cultural como comercial [...]. La segunda visión [...] refleja la traducción como un fenómeno masivo y cotidiano [...] cuyo éxito se mide por la labor de mediación intercultural (2000:255).

El hecho de presentar textos como supuestas traducciones que no lo son tiene como origen, según Rabadán y citando a Santoyo, la autoridad y prestigio de la supuesta cultura y/o lengua origen para conseguir credibilidad, la posibilidad de ocultar la identidad del autor y el juego narrativo (2000:256). Desde el plano cultural, podría ser un medio también conseguir la aceptación y evitar el órgano censor. Es importante destacar que, «aunque la censura no parece ser el motor de la proliferación de pseudotraducciones, sí que es parte interesada en el fenómeno» (2000:271).

Para poder entender este fenómeno quizá deberíamos dejar de lado la idea que tenemos hoy en día de la traducción. Es importante tener en cuenta que algunas de las obras que se importaban no era por motivos culturales, sino económicos, pues la producción nacional era insuficiente. Llegados hasta este punto, ¿realmente importaba la historia o se jugaba con ella para atender a los diferentes requerimientos?

A menudo se menosprecian estas segundas y terceras versiones, pues se califican de inexactas o inferiores. Sin embargo, no podemos olvidar que «para quienes no

son capaces de leer el original, las interpretaciones vienen a convertirse, casi literalmente, en la obra» (1997:61).

5. Censura artística y represión cultural

Según M.L. Abellán, la censura es el «conjunto de actuaciones del Estado, grupos de presión (medios de difusión y de prensa y radio) o de existencia formal capaces de imponer un manuscrito o a las galeradas de la obra de un escritor—con anterioridad a su publicación— supresiones o modificaciones de todo género, contra la voluntad o el beneplácito del autor» (1982). Es importante diferenciar esta idea de la de represión cultural con la que a menudo se la confunde. De una manera muy general se podría decir que, sin represión, la censura es innecesaria, por lo que la primera es previa a la segunda. No olvidemos que en todos estos casos nos referimos a la censura institucional.

A partir de la Guerra Civil española, se intentó unificar España bajo un orden cultural basado en el nacionalismo y la religión, pero no consiguió crear una cultura uniforme y totalitaria, a pesar de las imposiciones imperialistas y la famosa depuración del sistema educativo, instituciones culturales y de los puestos públicos, todos ellos en manos de la Iglesia o de organizaciones relacionadas a partir de ese momento. Los medios de comunicación usaron de manera hábil esta censura y la propaganda, con el objetivo de reforzar la imagen del régimen. El resultado fue el éxodo de la mayoría de los intelectuales.

La prevalencia de la represión y de la censura, respectivamente, durante el periodo franquista puede dividirse en dos etapas:

Una inicial, que coincide grosso modo con la Guerra Civil, en la que prima la represión y que coexiste con la censura; y una segunda, que se extiende con variaciones a lo largo del franquismo, que es la de la censura propiamente dicha. La primera etapa es correlativa a la segunda, y en ella se realiza la «criba» respecto a la producción libresca anterior, al tiempo que la nueva producción queda sujeta a la censura. Aunque la censura carga inicialmente con tareas represivas, realiza una labor «censoria» propiamente dicha. Las propias disposiciones legislativas por su parte

delimitan claramente estos espacios de actuación, creando organismos encargados de la censura —previa, y por ende de la producción por venir— al tiempo que se dan disposiciones represivas en torno al libro —ya existente— y se crean, ad hoc, unas comisiones depuradoras destinadas a desaparecer más tarde. Es decir, las medidas que se toman respecto al libro son inicial y alternativamente preventivas y represivas. (1999:288)

Sin embargo, la autorización de un texto no dependía exclusivamente de la ideología imperante, sino también de la economía del momento. La primera buscaba destacar los principios del régimen, mientras que, la segunda, buscaba la rentabilidad, es decir, que funcionase, que tuviese buena acogida por parte del público meta.

Los expedientes que tuve la oportunidad de analizar en el AGA, así como otros estudios sobre el tema, ponen de manifiesto la diferencia entre los dos tipos de censura dominantes: externa e interna o autocensura. Si bien la primera de ellas modifica el producto final, la segunda afecta al proceso de creación. Huelga decir, además, quién es el encargado de establecer los parámetros para cada una de ellas.

La evolución en la forma de actuar del órgano censor ha variado a lo largo del tiempo, pero en el periodo que analizamos ha sido bastante constante. De hecho, casi todos los expedientes que he tenido la ocasión de analizar, tanto en el archivo como en otros trabajos de investigación, estaban estructurados en tres partes: el impreso que contenía todos los datos relativos a la obra, los informes de los censores y el depósito de varios ejemplares (esto desgraciadamente no se conserva en la mayoría de los casos).

En definitiva, el profundo análisis y estudio de diferentes autores acerca de este período pone de manifiesto la importancia de estas prácticas y da una explicación a herencia que hemos recibido. Para poder llegar a ser conscientes de su importancia, tenemos que darnos cuenta de que las adaptaciones, pseudotraducciones, apropiaciones o, incluso, la ausencia de textos externos en una cultura ha sido el resultado de una regulación censora dependiente del órgano de poder. En este contexto, no es de extrañar que muchos autores no vieran una forma de traducir más allá de la autocensura, para muchos, la peor de las censuras.

Un aspecto muy curioso es que los autores ya intuían si sus obras iban a ser objeto de modificación. Esto queda latente en el habitual proceso de negociación en el que presentaban voluntariamente borradores para ver si su obra sería autorizada o no.

6. Análisis obra nacional: *Historia de una escalera*

6.1. Contexto histórico

Si bien la obra fue publicada entre 1947 y 1948 y estrenada en 1949, es necesario retrotraerse a la situación que vivía el país desde principios de siglo para poder entender la historia y, sobre todo, la evolución cronológica que en ella se narra. Tal y como se ha explicado previamente, tras una guerra civil y dos guerras mundiales, España estaba aislada a nivel internacional, sobre todo en lo relativo a la cultura y la economía. Los artistas e intelectuales contrarios al régimen, podían exiliarse o sortear las directrices impuestas por el aparato censor. Buero Vallejo pertenece, como es de suponer, a este segundo grupo. De hecho, si consiguió publicar muchas de sus obras fue, según muchos estudiosos, gracias a la autocensura interna.

En este contexto se distinguen dos corrientes literarias: por una parte, una esteticista y conservadora y, por otra, una existencial y crítica. Esta distinción es muy interesante, pues en el plano teatral se atisba una situación semejante entre el teatro del absurdo y el realismo crítico, en el que se incluye la obra de *Historia de una escalera*. Esta tendencia surgió como resultado al malestar general de la población y, más concretamente, a la disconformidad de los autores. El teatro de Buero Vallejo, cargado de símiles, metáforas y simbolismo, se incluye en la subcategoría del posibilísimo pues, al contrario que los imposibilistas, privaba el mostrar crítica social y política, aunque fuese de manera encubierta.

6.2. Autor

Según muchos estudiosos, Antonio Buero Vallejo fue el único autor de ideas opuestas a la dictadura franquista que consiguió estrenar sus obras regularmente y con éxito. De hecho, esto hizo que muchos lo acusaran de crear una obra que no

estuviese tan implicada con la sociedad y la política. Esta idea se vio respaldada por su teoría del “posibilismo teatral”, a través de la cual recomendaba a los autores cuidar sus textos con el objetivo de traspasar el filtro censor.

A pesar de esta fama con la que el autor estaba en desacuerdo, a medida que iban pasando los años y trataba aspectos más problemáticos de la sociedad, fue adquiriendo renombre, pero también vio muchas de sus obras prohibidas o publicadas años más tarde. Es el caso de *Aventura en lo gris*, *La doble historia del doctor Valmy*, *El sueño de la razón* y *La Fundación*, entre otras.

Aunque sus tendencias políticas eran claras y en su obra subyacía un sentimiento de protesta, el hecho de ser tan sutil hizo que muchos contemporáneos calificaran su obra de moral, a lo que el respondía:

Por supuesto que creo que en mi teatro hay grandes dosis de política, pero de una política entendida como un fenómeno dramático, no como exposición de ideologías concretas, ya que en este sentido creo que no sería indicado el vehículo. No es un teatro exclusivamente político, ni tan siquiera primariamente político, pero sí mis obras más significativas tienen conexiones con el problema político del hombre.
(1971:6)

Sin embargo, a pesar de sus convicciones, siempre tuvo muy presente el peso de la censura durante toda su trayectoria. De hecho, el régimen desconfiaba de él porque, al fin y al cabo, había formado parte del bando republicano y del Partido Comunista. Bueno Vallejo afirmaba que las medias palabras eran igual de poderosas o más y que, si se usaban, era porque había una mordaza subyacente.

A veces, autocensurarse no es deformarse sino buscar comunicación: mejorar un texto. Al decir esto no pretendo, ni por asomo, justificar la censura, pero sí apuntar, ante la vastedad de su problemática, que no podemos *detenernos* en la simple condena —condena que, desde luego, formulamos—, ni sacar la demasiado fácil consecuencia de una falsificación irremediable de toda actividad literaria sometida a censura y autocensura [...] Autocensurarse es escribir “en situación”, mas no, forzosamente, mutilarse [...] Alguna que otra vez nos

habremos censurado empobrecedoramente, y aun muchas veces, si se quiere; pero, si ello fuese siempre inevitable, yo, al menos, no habría escrito. (1977:22-23)

Hasta el final de sus días aseguró que si se autocensuraba en ocasiones era con objetivo de afrontar el reto de llegar con sus ideas a un público sin ver su obra coartada. En este aspecto, Buero plasmó en sus obras todo lo que quería transmitir, pero intentando hacerlo de una manera implícita. Un ejemplo evidente en la obra *Historia de una escalera*, es la forma en la que trata la guerra civil, episodio crucial del período analizado en el presente trabajo. La disposición temporal de la obra hace que el primer acto se ubique alrededor del año 1919, el segundo una década después y, el tercero, sobre 1949. A pesar de que es un elemento que prevalece tras toda la obra y cuyo resultado aparece latente al final de ella, nunca se menciona como tal.

Frente a la crítica por aceptar los cambios impuestos por el organismo censor, el autor aseguraba:

Las modificaciones que sufrieron mis obras fueron variables según los casos. En algunas de ellas, ninguna. En otras, pequeñas supresiones que no desfiguraban el sentido general de la obra. En otras, cortes más graves, pero no básicamente deformadores, pues en ese caso yo no las habría estrenado. (1974)

En resumen, se podría decir que Buero Vallejo era un escritor comprometido con su ideología, pero que percibía la realidad como un marco conceptual al que debía adaptar sus obras si quería que estas vieses la luz. Él mismo aseguró que introducía pasajes mucho más problemáticos no relativos a la obra para llamar la atención de los censores y que estos pasasen por alto los que sí que formaban parte de ella. Quizá sea este uno de los elementos más característicos de su estilo de escritura, algo que habría que alabar más que juzgar, pues permitió que muchas de sus ideas calaran en la sociedad y llegasen hasta nuestros días, aunque fuese de forma subliminal.

Un aspecto muy sorprendente es que, a menudo, eran los censores que coaccionaban su libertad los que, al mismo tiempo, alababan su escritura y retórica literaria. De hecho, fueron ellos mismos los que empezaron a denominarlo con el sobrenombre de “teatro de carácter minoritario”, pues consideraban que no todo el público iba a ser fiel a semejante estilo.

6.3. Proceso de censura

La mayoría de sus obras fueron juzgadas por los órganos censores, pues en todas ellas se ven atisbos de temas considerados peligrosos como podrían ser la moral, la religión, el poder o el adulterio. En el caso de *Historia de una escalera*, ninguno de los tres censores consideró que fuese en contra de las ideas del régimen. A pesar de que uno de ellos propuso la supresión de ciertas partes, todos coincidieron en que describía la realidad y defendía la moral, pero no elogiaba a ninguna ideología frente a otra.

En el expediente que se adjunta en los anexos se puede ver que la obra fue autorizada poco después de ser presentada, habiendo sufrido tres cortes y dos cambios. Los más identificativos son los que se indican a continuación: «Más vale ser un triste obrero que un señorito inútil» (Acto II) y «Fernando.-[...] también tú ibas a llegar muy lejos con el sindicato y la solidaridad” [...] Urbano.-Sí, hasta para vosotros, los cobardes que nos habéis fallado!» (Acto II). Sin embargo, en algunas de las últimas ediciones, estos fragmentos aparecen íntegros.

En los fragmentos más modificados se deja entrever una clara protesta contra la situación actual: los personajes muestran su deseo de huir de ella y la pena y angustia por el paso del tiempo y las diferencias de mentalidad entre las diferentes generaciones. Sin embargo, se puede observar una dinámica de escritura muy sutil y precavida en la que, como ya se ha dicho, todo aparece, pero nada de manera evidente. Quizá sea este el aspecto que más dista entre esta y la obra que se pasa a analizar a continuación y que es eje central de este trabajo.

7. Análisis obra extranjera: *Across the River and into the Trees* - *Al otro lado del río y entre los árboles*

7.1. Contexto histórico

Al otro lado del río y entre los árboles se publicó en su versión original *Across the river and into the trees* en 1950. La década de mediados del siglo XX no fue un período sencillo en ninguno de los territorios que se analizan en el presente trabajo. Europa, por una parte, se estaba recuperando de las catastróficas consecuencias de la Segunda Guerra Mundial. A pesar de ser el año en el que la declaración de Schuman buscaba una Europa más fuerte y unida, las tensiones dentro del continente, sobre todo entre Francia y Alemania seguían muy presentes.

España, sin embargo, no sufría las consecuencias de este conflicto, pero se hallaba sumida en una dictadura que coartaba cualquier tipo de libertad. Por otra parte, estaba Estados Unidos, que formaba oficialmente el bloque Occidental (capitalista) y se enfrentaba al del Este (comunista), liderado por la Unión Soviética, en la famosa Guerra Fría que dividió al mundo en dos. Sin embargo, a pesar de la situación de conflicto, Estados Unidos fue uno de los países que más se desarrolló en el plano cultural, sobre todo gracias al desarrollo de la industria y al naciente consumismo.

Teniendo en cuenta este telón de fondo, que no de acero, no es de extrañar que los temas más recurrentes tanto en esta como en otras obras de Hemingway sean el amor, la guerra y la muerte, puntos con los que también eran muy críticos los censores a la hora de introducir una obra extranjera en España.

7.2. Autor

Este escritor estadounidense escribió casi toda su obra entre las décadas de 1920 y 1950. En total publicó siete novelas, seis recopilaciones de cuentos y dos ensayos y, aunque recibió diversos galardones, alguna de sus obras, como la que representa el eje central de este análisis, fueron examinadas y criticadas. Antes que escritor fue periodista, aspecto que según muchos estudiosos influyó en su

forma de escribir. Otro aspecto que marcó la temática de sus obras fue el hecho de haber tenido la oportunidad de viajar por el continente europeo, lo que le permitió conocer a la “generación perdida”, expresión que el propio Hemingway dio a conocer en sus obras *Fiesta* y *París era una fiesta*.

También vivió diversos hitos que marcaron el siglo XX, así como su obra: fue conductor de ambulancias en la Primera Guerra Mundial, periodista en la Guerra Civil española, combatiente en las trincheras republicanas, afincado en Cuba en los primeros años de la revolución, etc. La influencia de sus experiencias vitales en su obra no es una suposición, pues el propio autor afirmó en reiteradas ocasiones que su psicoanalista era su máquina de escribir. Quizá fue también el hecho de vivir la Guerra Civil española lo que le hizo comprometerse con la causa y mostrar una actitud antifascista, aspecto que reflejó en varias de sus obras y plasmó abiertamente en *Por quién doblan las campanas*.

En lo personal, siempre fue una persona inadaptada a la sociedad que le tocó vivir, pues él mismo reflejaba en sus obras el deseo de cambiarla. Se divorció en reiteradas ocasiones y sufrió períodos de enfermedad y depresión, hasta acabar suicidándose en 1961. Estos aspectos son de especial relevancia a la hora de tratar su obra, pues todas ellas tienen un toque autobiográfico de rebeldía y disconformidad. Tal y como se ha recuperado de una publicación reciente, cuando le preguntaban acerca de sus ideas políticas, solía responder que estaban muy definidas:

Socialismo: si tienes dos vacas le das una a tu vecino. Fascismo: si tienes dos vacas el gobierno te las quita y te autoriza a comprarle la leche. Comunismo: si tienes dos vacas el gobierno te las quita y si le preguntas la razón, te condena a más o menos años a un campo de trabajo, según tu insistencia. Economía Dirigida: si tienes dos vacas, el gobierno te las quita, mata a una y deja que la carne se pudra; ordeña la otra y tira la leche. Si no tienes ninguna vaca, estas preparado para ocupar un cargo en cualquiera de los regímenes o, si esto no te interesa, para dedicarte a la poesía (2013).

En cuanto a la traducción de sus obras, destacan Lino Novas, Mary Rowe y Manuel Gurrea, este último encargado de traducir al español la obra que se analiza en el presente trabajo. En este sentido, es curiosa la advertencia que hace el autor y este se encarga de traducir plasmándola en el prólogo de la obra. Esta indicación engloba lo recién mencionado y aspectos que se tratarán en el análisis posterior.

Vista la reciente tendencia a identificar los personajes de ficción con seres reales, estimo conveniente aclarar que en este libro no aparecen personas que no sean imaginarias; tanto los personajes como sus nombres son ficticios. Lo mismo que las designaciones de las unidades militares. En el presente volumen no aparece ninguna persona viviente ni unidad militar de la realidad. (1985)

7.3. Teoría del Iceberg

Casi toda su obra parece que flota, pero el argumento no se hunde. Cualquiera que haya leído una novela de este célebre autor, habrá percibido el efecto de dicha teoría, a pesar de no conocerla como tal. Y es que, si Freud usaba dicha metáfora para explicar la Teoría de la Personalidad a través del consciente, inconsciente, yo, superyó y ello, Hemingway lo concibe como una técnica de escritura, aunque no solo se puede aplicar a este campo.

Según el escritor estadounidense, el relato debe reflejar una mínima parte de la historia, pues todo lo que subyace bajo el agua, continuando con la metáfora, depende de la interpretación que el lector haga de ello. El objetivo es contar historias sin hacer referencias explícitas, «multiplicar la intensidad y la forma de decir nada más que la verdad de una manera que permite contar más de la verdad», tal y como solía comentar uno de sus biógrafos, Carlos Baker.

Muchos críticos aseguran que esta técnica proviene de sus inicios como reportero, donde aprendió a escribir haciendo una distinción entre lo que se sabe y lo que hay que dejar que se sepa. Sea como fuere, el hecho de combinar esta técnica con un lenguaje claro y preciso le permitieron crear un estilo propio y distanciarse de sus personajes, los cuales eran, a menudo, su propio alter ego.

En la novela que nos atañe, por ejemplo, se deja entrever claramente la relación entre Richard Cantwell, protagonista de la historia, y el autor. Ambos cincuentones curtidos de la guerra que ven su fin muy cerca. Este aspecto es muy interesante si tenemos en cuenta el ángulo desde el que se está analizando dicha obra. La censura franquista consideraba sus obras una amenaza a la moral conservadora del régimen. De hecho, en los informes de censura se hacía referencia a él con el sobrenombre del «propagandista rojo».

El hecho de que este escritor se interesase por la cultura española y la plasmase en sus obras inquietó a un régimen conservador que quería asegurarse de la imagen que se mostraba al exterior. Un aspecto que tampoco le benefició fueron las relaciones establecidas entre los Estados Unidos y España, pues la industria cinematográfica se vio condicionada debido al compromiso político entre ambos lados del océano Atlántico.

En conclusión, es evidente que la forma de escribir y pautas de redacción derivadas de esta teoría propuesta por él hicieron que sus obras hablasen de todo y de nada, pues tocaban los temas más candentes de la sociedad (religión, política, etc.), pero todo ello siempre desde el prisma de interpretación del lector. Mucho más claro que Buero Vallejo, ambos escritores mostraron su compromiso con la realidad social y cultural, aunque este último tuviera que luchar mucho más para ver sus obras publicadas.

7.4. Proceso de censura

El período que Ernest Hemingway pasó en nuestro país trajo consigo dos consecuencias directas que se establecieron en dos direcciones totalmente opuestas. Por una parte, se mostró contrario a los valores impuestos por el régimen y así lo manifestó en reiteradas ocasiones. Por otra parte, sin embargo, amaba la cultura española, sobre todo lo referente a la tauromaquia. Por este motivo, es sorprendente que el régimen alabase su labor como promotor de la cultura española en el extranjero a la vez que lo tachaba de propagandista rojo y se aliaba con el gobierno estadounidense para censurar algunas de sus obras y complicar su adaptación a la gran pantalla.

Los órganos censores siempre lo vieron como una amenaza al régimen y a la moral conservadora, pues creían que podía transmitir una imagen inmoral de nuestro país en otros países. La obra mencionada con anterioridad y que mayor número de referencias explícitas a España contenía, *Por quién doblan las campanas*, no se publicó hasta treinta años después, en 1968, aspecto que no es sorprendente si tenemos en cuenta los periodos analizados en la contextualización.

A continuación, se presenta el texto origen, la traducción publicada y una propuesta de traducción para algunos de los cambios introducidos más significativos. En los anexos se adjunta el primer expediente de censura recogido en el Archivo General de la Administración. Es interesante tener en cuenta el primero pues, aunque haya en ocasiones diversos informes, el primero suele ser el que más cambios “recomienda”. Tal y como se ha dicho, la obra fue finalmente autorizada, pero con numerosos cambios que perduran en la versión que leemos hoy en día.

Texto original	Versión traducida	Propuesta de traducción
<p>At the table there was another woman who had hair three times as white as hair can be, the Colonel thought. She, also, had a pleasant face. There were two other women whose faces meant nothing to the Colonel.</p> <p>“Are they lesbians?” he asked the girl.</p> <p>“I do not know”, she said.</p> <p>“They are all very nice people.”</p> <p>“I should say they are lesbians. But maybe they are just good friends. Maybe they are both. It means nothing to me and it was not a criticism.”</p> <p>[p. 69]</p>	<p>En la misma mesa había otra mujer con los cabellos tres veces más blancos de lo que pueden ser los cabellos de cualquiera, según observó el coronel. También tenía una cara agradable. Los rostros de las otras dos no le sugirieron nada.</p> <p>-¿Son normales? -le preguntó a la joven.</p> <p>-No lo sé -respondió Renata-. Las cuatro son personas muy amables.</p> <p>-Yo diría que no son como todas. Pero tal vez sean simplemente buenas amigas. O quizá sean ambas cosas. A mí no me importa y lo que yo he dicho no tiene el menor propósito de crítica.</p> <p>[p.596-597]</p>	<p>En la misma mesa había otra mujer con los cabellos tres veces más blancos de lo que pueden ser los cabellos de cualquiera, según observó el coronel. También tenía una cara agradable. Los rostros de las otras dos no le sugirieron nada.</p> <p>-¿Son lesbianas? -le preguntó a la joven.</p> <p>-No lo sé -respondió Renata-. Las cuatro son personas muy amables.</p> <p>-Yo diría que sí son lesbianas. Pero tal vez sean simplemente buenas amigas. O quizá sean ambas cosas. A mí no me importa y lo que yo he dicho no tiene el menor propósito de crítica.</p>

<p>“You are nice when you are gentle.”</p> <p>“Do you suppose the word gentleman derives from a man who is gentle?”</p> <p>“I do not know”, the girl said, and she ran her fingers very lightly over the scarred hand. “But I love you when you are gentle.”</p> <p>“I’ll try very hard to be gentle,” the Colonel said.</p> <p>“Who do you suppose that son of a bitch is at the table beyond them?”</p> <p>“You don’t stay gentle very long,” the girl said. “Let us ask Ettore.”</p> <p>[p. 69]</p>	<p>-Cuando eres bondadoso resultas adorable.</p> <p>-¿Presumes que la palabra adorable quiere decir hombre al cual se adora?</p> <p>-No lo sé -replicó la joven, deslizando sus dedos levemente sobre la mano deformada por las cicatrices-. Pero cuando eres amable te quiero mucho.</p> <p>-Trataré de ser amable a toda costa -afirmó el coronel-. ¿Quién será aquel cretino de la tercera mesa?</p> <p>-No te dura mucho tiempo la amabilidad -contestó Renata-. Preguntémosle a Ettore.</p> <p>[p.596-597]</p>	<p>-Cuando eres bondadoso resultas adorable.</p> <p>-¿Presumes que la palabra adorable quiere decir hombre al cual se adora?</p> <p>-No lo sé -replicó la joven, deslizando sus dedos levemente sobre la mano deformada por las cicatrices-. Pero cuando eres amable te quiero mucho.</p> <p>-Trataré de ser amable a toda costa -afirmó el coronel-. ¿Quién será aquel cabrón de la tercera mesa?</p> <p>-No te dura mucho tiempo la amabilidad -contestó Renata-. Preguntémosle a Ettore.</p>
---	--	--

<p>If you love a country, the Colonel thought, you might as well admit it. Sure, admit it, boy.</p> <p>I have loved three and lost them thrice. Give a credit. We've retook two. Retaken, he corrected.</p> <p>And we will retake the other one, General Fat Ass Franco on his shooting stick with the advice of his doctor and tame ducks and a screen of Moorish cavalry when he shoots. Yes, he said softly to the girls who looked at him clearly now in the first and best light.</p> <p>[p. 134]</p>	<p>«Si amas a un país deberías admitido -pensó el coronel-. Naturalmente. Admítelo, muchacho.»</p> <p>«Yo amé a tres y a los tres los perdí. No pierdas la esperanza. Hemos retomado dos. Recuperado -se corrigió-. Y recuperaremos el otro, general Asno Gordo, con su coto de caza, el consejo de su doctor, sus patos domesticados y una barrera de caballería mora cuando caza.»</p> <p>«Sí -le dijo con suavidad a la joven que lo miraba límpidamente, ahora bajo las primeras y mejores luces del día-.</p> <p>[p. 659]</p>	<p>«Si amas a un país deberías admitido -pensó el coronel-. Naturalmente. Admítelo, muchacho.»</p> <p>«Yo amé a tres y a los tres los perdí. No pierdas la esperanza. Hemos retomado dos. Recuperado -se corrigió-. Y recuperaremos el otro, general Franco culo gordo, con su coto de caza, el consejo de su doctor, sus patos domesticados y una barrera de caballería mora cuando caza.»</p> <p>«Sí -le dijo con suavidad a la joven que lo miraba límpidamente, ahora bajo las primeras y mejores luces del día-.</p>
---	---	--

<p>She probably would speak to a horse-cavalryman, the General, for now he had two stars and they grated on his shoulders and showed white in the vague, scuffed red on the plaque in front of his jeep. He never used command cars, nor semi-armoured vehicles complete with sand-bags.</p> <p>'The hell with you, Portrait,' he said. 'Or get your T.S. slip from the universal chaplain of us all, with combined religions. You ought to be able to eat on that.'</p> <p>'The hell with you,' the Portrait said, without speaking. 'You low class soldier.'</p> <p>'Yes,' the Colonel said, for now he was a Colonel again and had relinquished all his former rank.</p> <p>[p. 135]</p>	<p>«Probablemente, ella le dirigiría la palabra a un jinete militar», se dijo el general, porque ahora era general de división con dos estrellas, que le arañaban los hombros, y parecían blancas contra el rojo vago y un tanto desvaído de la chapa delantera de su jeep. Él nunca utilizaba coche de mando, ni vehículos semiblindados con protección concluida a base de sacos terreros.</p> <p>-Vete al diablo, retrato -dijo-. O sácate un boleto para el demonio.</p> <p>-Vete al diablo -contestó el retrato sin hablar-, soldado de baja estofa.</p> <p>-Sí -dijo el coronel, que ahora era coronel nuevamente, y que había renunciado a sus grados anteriores-.</p> <p>[p. 660]</p>	<p>«Probablemente, ella le dirigiría la palabra a un jinete militar», se dijo el general, porque ahora era general de división con dos estrellas, que le arañaban los hombros, y parecían blancas contra el rojo vago y un tanto desvaído de la chapa delantera de su jeep. Él nunca utilizaba coche de mando, ni vehículos semiblindados con protección concluida a base de sacos terreros.</p> <p>-Vete al diablo, retrato -dijo-. O a la porra... ¡y quéjate al capellán de todos nosotros, sin distinción!Te debería valer con eso.</p> <p>-Vete al diablo -contestó el retrato sin hablar-, soldado de baja estofa.</p> <p>-Sí -dijo el coronel, que ahora era coronel nuevamente, y que había renunciado a sus grados anteriores-.</p>
--	--	---

<p>He and the bar-tender had a joke about this because the Honourable Pacciardi was Minister of Defence in the Italian Republic. He was the same age as the Colonel and had fought very well in the first world war, and had also fought in Spain as a battalion commander where the Colonel had known him when he, himself, was an observer. The seriousness with which the Honourable Pacciardi took the post of Minister of Defence of an indefensible country was a bond between the Colonel and the bar-tender. The two of them were quite practical men and the vision of the Honourable Pacciardi defending the Italian Republic stimulated their minds.</p>	<p>Él y el barman siempre se gastaban bromas sobre esto, porque el Honorable Pacciardi era ministro de Defensa en la República italiana. Pacciardi tenía la misma edad del coronel y había combatido muy bien en la Primera Guerra Mundial, así como durante la guerra civil española como comandante de batallón; allí conoció al coronel, que estaba en calidad de observador. La seriedad con que el Honorable Pacciardi se hizo cargo del puesto de ministro de Defensa de un país indefensible, era un vehículo entre el barman y el coronel. Ambos eran hombres muy prácticos y la visión del Honorable Pacciardi defendiendo a la República italiana estimulaba sus mentes.</p> <p>[P. 562]</p>	<p>Él y el barman siempre se gastaban bromas sobre esto, porque el Honorable Pacciardi era ministro de Defensa en la República italiana. Pacciardi tenía la misma edad del coronel y había combatido muy bien en la Primera Guerra Mundial, así como comandante de batallón en España; allí conoció al coronel, que estaba en calidad de observador. La seriedad con que el Honorable Pacciardi se hizo cargo del puesto de ministro de Defensa de un país indefensible, era un vehículo entre el barman y el coronel. Ambos eran hombres muy prácticos y la visión del Honorable Pacciardi defendiendo a la República italiana estimulaba sus mentes.</p>
--	---	---

Tal y como se ha explicado al principio de este trabajo, a pesar de haberlo introducido basándonos en una obra nacional, el objetivo era analizar la función de la traducción en el proceso de censura. La obra que se acaba de presentar está llena de ejemplos muy valiosos, algunos de ellos analizados ya por autores como Jordi Cornella. Dada las características del presente análisis, he decidido escoger cinco ejemplos que representan los cinco pilares temáticos más vigilados por los órganos censores.

En el primero de ellos, se trata abiertamente el tema de la homosexualidad, algo que no solo preocupaba al Régimen, sino que alarmaba a la institución eclesiástica. El hecho de cambiar directamente “lesbianas” por “amigas” o “normales” o “no son como todas” era un recurso bastante utilizado en ese momento. Era una solución rápida y sencilla. Sin embargo, al leer el fragmento completo, es evidente que un pequeño matiz cambia todo el sentido. El segundo ejemplo es un aspecto más sutil, a veces imperceptible sin la obra original, pero que llama bastante la atención. Tal y como se ha mencionado en el marco teórico-conceptual, se buscaba que todas las obras nacionales, así como las traducciones de obras extranjeras evitaran un lenguaje indecoroso. En este sentido, es curioso para una persona que comprende ambas lenguas comprobar cómo no tiene nada que ver el efecto que causa en la cultura meta el sustantivo “son of a bitch” y el adjetivo “cretino”.

El siguiente ejemplo, quizá el más evidente y llamativo, no se basa en la modificación, sino en la omisión del referente por antonomasia. Además de incluir el nombre de Franco de manera explícita, he decidido escoger otra acepción de “ass”, pues creo que en este momento podría hacer más referencia a un insulto liviano con su físico que a la comparativa con un animal. El cuarto ejemplo hace referencia al ámbito militar. Considero que es el fragmento en el que más información se pierde por el camino, pues no solo se había cambiado el referente, sino que también se había producido una omisión. He de reconocer que el proceso que he llevado a cabo para proponer una traducción propia no ha sido sencillo. He consultado numerosos textos paralelos y corpus y diccionarios de vocabulario militar y *slang*. Además, me

he puesto en contacto con especialistas en la materia. El sentido del referente lo tengo claro:

«T.S.: “Tough situation! Tough shit!” (Dunlap)

T.S. Slip: “When a soldier’s complaints become unbearable, his listeners frequently tell him to fill out a ‘T.S. Slip’ and send it to the chaplain.” (Dunlap)» (2013)

Sin embargo, sigo sin encontrar un buen equivalente en español y mucho menos en ese contexto. He decidido, por lo tanto, captar el sentido literal y llevar a cabo una traducción relativamente literal. Para el referente en sí, en cambio, he buscado una expresión en castellano que pudiese tener el mismo significado y que mantuviese el origen militar. La propuesta de traducción que se publicó añadía el referente al “boleto”, algo anecdótico pues quizá tendría más sentido en Sudamérica. Además, el juego de palabras que se mantenía en el original, todo el rato en torno a la temática militar, no se respetaba desde mi punto de vista.

Finalmente, en el último ejemplo, he realizado una propuesta, pero no considero que la publicada sea desafortunada. Tal y como se ha mencionado en múltiples ocasiones, Hemingway escribía obras hasta cierto punto autobiográficas. Quizá por este motivo y el hecho de haber presenciado la Guerra Civil española, el traductor decidió incluir el referente de manera explícita. Sin embargo, al tratarse de un tema tan delicado, y sabiendo lo ágil que era el escritor a la hora de plasmar las ideas teniendo en cuenta la Teoría del Iceberg, creo que el hecho de mencionar el país y no la guerra tenía el objetivo de no centrarse en una realidad concreta. Aun así, creo que con la simple alusión a “España”, la idea está clara.

8. Otros ejemplos y futuras líneas de investigación

El director de cine José Luis Cuerda afirmó una vez: «El que tenga reparos morales para leer un libro, lo mejor que puede hacer es no leerlo. Ni siquiera para prohibirlo. A la libertad de publicación puede oponerse siempre la libertad de no verlo». (2013). Y es que no hay nada como prohibir algo para que desate más interés.

Llegados a este punto, sabemos cuáles son los objetivos de la censura y cómo aparece, pero no cuando acaba. Fernando Báez, autor de *Historia universal de la destrucción de libros*, explica ya sus remotos orígenes: «Comienza en los romanos, que la llamaban *damnatio memoriae*, [...] que no nace porque no bastaba con prohibir la lectura de ciertos libros sino investigar cuáles habían sido escritos o leídos por herejes». (2013). Por este motivo, y tal y como se ha indicado en la introducción del presente trabajo, es imposible analizar la totalidad de los textos traducidos, pero a continuación se indican algunos de los títulos más representativos, cuyos expedientes encontré en el AGA, y que sería interesante analizar en un acercamiento más práctico.

En este aspecto, y siguiendo la línea del presente trabajo, considero que sería muy interesante llevar a cabo un análisis contrastado entre la actuación de la censura en un conjunto de obras nacionales (*La regenta*, *La colmena*, *Las cinco advertencias de Satanás*, etc.), así como extranjeras en diferentes lenguas (*Mein Kampf*, 1984, *For whom the bell tolls*, etc.). Hasta la fecha se han llevado a cabo numerosos estudios sobre el tema de la censura, enfocándolos según etapas, géneros o incluso temática. Sin embargo, a pesar de que los análisis temporales son muy interesantes, creo que el hecho de analizar las diferencias de actuación de un mismo órgano censor según el origen de la obra nos puede aportar datos muy interesantes, tanto políticos, como culturales.

9. Conclusiones generales

El presente trabajo fue concebido como un primer acercamiento al mundo de la investigación. Antes de empezar a trabajar sobre ello, consideré la opción de analizar tres obras de diferentes géneros escritas en las tres lenguas extranjeras con las que trabajo habitualmente (francés, inglés y alemán) y basarme solo en la censura sobre la traducción. Sin embargo, las características del trabajo y el tiempo del que se disponía hicieron que fuera más interesante centrarse en una sola y analizarla con profundidad. Además, cuando me empecé a documentar sobre el tema, me di cuenta de que, antes de hablar de trasvases lingüísticos, era interesante conceptualizar la censura de una obra de español a español. Por estos motivos, decidí

centrarme en un periodo histórico concreto y en dos obras, cuyos originales estarían en español y en inglés, respectivamente.

El hecho de no poder dedicar tanto tiempo a la parte práctica como hubiese deseado, hizo que me centrara en analizar, además de la obra, el proceso de investigación de grupos como TRACE (Universidad de León). Tuve la oportunidad de ponerme en contacto con María Camino Gutiérrez Lanza y Cristina Gómez Castro a través del correo electrónico, para concertar una cita. Una vez ahí, hablé con ellas y otros miembros del equipo de investigación sobre el proyecto y su desarrollo y les realicé una entrevista, que adjunto en el apartado de anexos. La labor inmejorable y minuciosa que han realizado durante años y que se menciona constantemente durante el presente trabajo está en proceso de recogerse en una única base de datos que facilitará el trabajo de futuras investigaciones.

Por otra parte, no concebía la idea de analizar unos fundamentos teóricos sin acceder previamente a la base de datos por excelencia que recoge todos los expedientes de las obras censuradas durante el franquismo. Acudí, por lo tanto, al Archivo General de la Administración (AGA) de Madrid y no solo conseguí los expedientes que necesitaba, sino que pude apreciar el tesoro que ahí se recoge y no deja indiferente a nadie. Tal y como se explica en el anexo dedicado a ello, todos los informes están rigurosamente detallados y ordenados, siendo sumamente valiosa la información que ahí se encuentra. Dos aspectos que me llamaron especialmente la atención fueron la cantidad de manuales y libros de texto censurados, así como las continuas referencias a la importancia de cuidar las obras infantiles y juveniles, aspecto sobre el que me gustaría profundizar en un futuro.

Por todos estos motivos, y como ya he dicho, concibo este trabajo como una primera aproximación a la materia. Sin embargo, me gustaría ir mucho más allá en futuras investigaciones. Orwell aseguraba en su novela *1984* que no había nada peor que la famosa «Policía del Pensamiento», encargada de castigar a los «criminales de pensamiento». Habrá quien opine que no merece la pena indagar sobre lo que ya está hecho, pero el problema es ese, que nos queda mucho por descubrir sobre ello y tenemos que aprovechar ahora que podemos. La editorial *Anagrama* fue una de

las muchas que sufrieron esta situación de falta de libertad. Tal y como explica el editor Jordi Herralde,

Durante tres años (1968-1969-1971) presentamos los manuscritos o libros extranjeros sin traducir, como era habitual, a la llamada 'consulta voluntaria' que podía aprobar la publicación, hacer una lista de supresiones en el texto o bien desaconsejar la publicación. La palabra 'desaconsejar' equivalía a 'prohibir'. [...] Ante tanta prohibición decidí optar por otra vía posible, pero muy poco transitada y más peligrosa. Enviar los libros ya editados y esperar un día por cada cincuenta páginas y luego proceder a su distribución a menos que fuera secuestrado en la editorial, cosa que nos sucedió en nueve ocasiones... Logramos colar libros impensables, algunos de los cuales nos constaban que habían sido 'desaconsejados' a otros editores de la consulta voluntaria. (2013)

Por la osadía de todos los que lucharon porque se conociese la verdad, creo que es importante recuperar la cultura de uno de los períodos más oscuros de nuestro país. En futuros trabajos me gustaría seguir con la línea propuesta hasta ahora e ir mucho más allá y sacar a la luz lo que nunca debió estar oculto. Por este motivo, creo que además de investigar y concienciar a la población creando bases de datos, por ejemplo, sería necesario retraducir y reeditar las obras originales, procesos que se han presentado como fundamentales en el proceso en el presente trabajo.

10. Bibliografía

Abellán, Manuel. L. 1982. "Censura y autocensura en la producción literaria española". *Nuevo i-lis- panismo*, n.º 1, pp. 169-180.

——— 1987. *Diálogos hispánicos de Amsterdam nº5: Censura y literaturas peninsulares*. Amsterdam: Rodopi.

Báez, Fernando. Entrevista personal. Fragmento disponible en: http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/11/01/actualidad/1383333827_710607.html (fecha de publicación: 2013)

Bassnett, Susan y André Lefevere. 1990. "Introduction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights. The 'Cultural Turn' in Translation Studies". En Bassnett, S. y Lefevere, A. (eds.) *Translation, History and Culture*. Nueva York: Cassell, 1-13.

——— 1998. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation* (vol.11), ed. por Topics in Translation-Multilingual Matters.

Beneyto, Jose Vidal. 1977. "Del franquismo a una democracia de clase". *AKAL*.

Brown, Guillermo e Isabel Pascua Febles. 2011. "La censura en la literatura infantil y juvenil". En *La literatura traducida y censurada para niños y jóvenes en la época franquista*, ed. por Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones, Las Palmas de Gran Canaria, 49-62.

——— "La censura franquista. Contexto histórico-social. Una historia de amor/odio". En *La literatura traducida y censurada para niños y jóvenes en la época franquista*, ed. por Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones, Las Palmas de Gran Canaria, 39-48.

Bueno Vallejo, Antonio. 2003. *Historia de una escalera*. Digitalizado para <http://biblioteca.d2g.com> en octubre de 2003

Cuerda, José Luis. Entrevista personal. Fragmento disponible en: http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/11/01/actualidad/1383333827_710607.html (fecha de publicación: 2013)

De Blas, J. Andrés. 1999. "El libro y la censura durante el franquismo: Un estado de la cuestión y otras consideraciones". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Hª Contemporánea*, t. 12, pp. 281-301.

Delisle, Jean. 2003. *La historia de la traducción: su importancia para la traductología y su enseñanza mediante un programa didáctico multimedia y multilingüe*. [Traducción al español de Anna María Salvetti]. *Íkala*, 14, 221-234.

Gubern, Roman. 2016. Entrevista personal. Disponible en: Berazaluce, Iñaki. 2016. "Las escenas censuradas más involuntariamente cómicas del doblaje franquista". Público. 29 de septiembre de 2016. <http://blogs.publico.es/strambotic/2016/09/doblaje-franquista/>

Hemingway, Ernest. *Across the River and into the Trees*. 1950. London: Penguin Books.

——— *Al otro lado del río y entre los árboles*. 1969. [Traducido por: Manuel Gurrea, pp.531-751]. Barcelona: Editorial Planeta, S.A.

——— Entrevista personal. Fragmento disponible en: <https://www.menudaeslahistoria.com/las-ideas-politicas-de-ernest-hemingway/> (fecha de publicación: 2013)

Heras, Santiago de las, y Amador Rivera. 1974. "Encuesta sobre la censura (I)", Primer Acto, 165, pp. 4-14.

Herralde, Jordi. Entrevista personal. Fragmento disponible en: http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/11/01/actualidad/1383333827_710607.html (fecha de publicación: 2013)

Iglesias Feijoo, Luis. 1982. *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*. Monografías de la Universidad de Santiago de Compostela; 67. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

Lefevere, André. 1997. *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, ed. por Colegio de España.

Mengual, Josep. 2011. Entrevista personal. 24 de noviembre de 2011.

Merino Álvarez, Raquel. 2000. "El teatro inglés traducido desde 1960: Censura, ordenación, calificación". En *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985*, ed. por Universidad de León, 122-151.

Meseguer, Purificación. 2015. "La traducción como arma propagandística: censura de Orwell, Abellio y Koestler en la España franquista". En *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris XX*, ed. por Universidad de Murcia, 107-122. Disponible en: doi: 10.7203/qdfed.20.7532

Neuschafer, Hans-Jörg. 1994. *Macht und Ohnmacht der Zensur: Literatur, Theater und Film in Spanien, 1933-76*, Stuttgart: Metzler. Edición española: *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona: Anthropos. [367pp.: traducción de Rosa Pilar Blanco].

Onion, Rebecca. 2013. "Some Choice Bits of Slang from American Soldiers Serving in WWII". *The Vault. Historical treasures, oddities, and delights*. 11 de noviembre de 2013. http://www.slate.com/blogs/the_vault/2013/11/11/military_slang_terms_used_by_soldiers_in_wwii.html

Organización de las Naciones Unidas. (1948). Declaración Universal de los Derechos Humanos, United Nations. Recuperada el 17 de Junio de 2017, del sitio Web de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) en http://www.ohchr.org/EN/UDHR/Documents/UDHR_Translations/spn.pdf

Orozco, Wilson. 2009. "Manipulación ideológica y formal en la traducción literaria de Pablo Montoya Campuzano". *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, 14(21), 39-55. Disponible en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-34322009000100003&lng=en&tlng=es.

Pérez de Olaguer, Gonzalo. 1971. "Buero Vallejo: teatro político", *Yorick*, 46, págs. 6-10.

Pérez L. Heredia, María. 2000. "Traducción y censura en la escena española de posguerra: Creación de una nueva identidad cultural". En *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985*, ed. por Universidad de León, 153-203.

Rabadán, Rosa. 2000. "Con orden y concierto: La censura franquista y las traducciones inglés-español 1939-1985". En *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985*, ed. por Universidad de León, 13-20.

——— "Modelos importados, modelos adaptados: Pseudotraducciones de narrativa popular inglés-español 1955-1981". En *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985*, ed. por Universidad de León, 255-275.

Real Decreto Legislativo 1/1996. Boletín Oficial del Estado nº17, 12 de abril de 1996, publicado el 22 de abril

Real Decreto Legislativo 12/1936. Boletín Oficial del Estado nº 66, 24 de diciembre de 1936

Real Decreto Legislativo 13/1966. Boletín Oficial del Estado nº67, 19 de marzo de 1966

Santamaría López, José Miguel. 2000. "La traducción de obras narrativas en la España franquista: Panorama preliminar". En *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985*, ed. por Universidad de León, 207-225.

Santoyo, Julio-César. 2000. "Traducción y censura: Mirada retrospectiva a una historia interminable". En *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985*, ed. por Universidad de León, 292-308.

ANEXO I: ENTREVISTA A LAS INVESTIGADORAS MARÍA CAMINO GUTIÉRREZ LANZA Y CRISTINA GOMEZ CASTRO DEL GRUPO DE TRABAJO TRACE (UNIVERSIDAD DE LEÓN)

S: ¿Cómo surgió este proyecto?

C y C: Todo empezó en el año 1993, cuando el profesor Santoyo empezó a investigar, aunque ya había tratado este tema en artículos previos. Desde entonces, hasta hoy, se han ido sumando varias personas al proyecto, especializándose cada una de ellas en una tipología textual (teatro, narrativa, poesía, etc.). En la actualidad, ya hemos creado la estructura de una base de datos en la que se va a volcar toda la información recaba relacionada interdisciplinariamente.

S: ¿Qué criterios se siguieron para establecer los diferentes períodos?

C y C: En poesía y narrativa, principalmente, estos periodos vinieron marcados por los hitos históricos (cambio de gobierno y ministros, promulgación de leyes, etc.). Por este motivo, aparecen aproximadamente separados por décadas (39-50; 51-61; 62-69; 70-78).

S: ¿Analizan ejemplos previos al año 1936?

C y C: No, pero sí que existen.

S: ¿Las obras analizadas fueron escritas todas en inglés?

C y C: En efecto, era necesario hacer una selección, pues es imposible analizar todo. Desde el principio, aquí nos encargamos de estudiar las obras escritas originariamente en inglés.

S: ¿Cuál es el proceso que siguen a la hora de analizar los expedientes?

C y C: Empezamos con lo que denominamos el corpus 0, es decir, todo el catálogo. Después, realizamos una criba y creamos el corpus 1, que será el que contenga lo que busquemos en el AGA, porque si no sería imposible. Justo después,

analizamos dentro de ese grupo las más interesantes y buscamos las traducciones que necesitamos.

Siempre es interesante analizar en profundidad en primer expediente, pues es el que se supone que más modificaciones indicaba. Sin embargo, es necesario ver las versiones posteriores y sobre todo si son de otras editoriales.

S: ¿Es cierto que muchas de esas obras censuradas nunca han sido reeditadas/retraducidas?

C y C: A pesar de que, como mencionas, hay estudios que así lo han confirmado, habría que llevar a cabo un análisis mucho más exhaustivo y cerciorarnos de tal situación.

S: ¿Se han encontrado con alguna negativa durante el proceso?

C y C: En absoluto, todo lo contrario. Nos han ayudado mucho y los trabajadores del archivo siempre están dispuestos a echarte una mano con todo lo que necesites.

S: ¿Se ha consultado algún otro archivo?

C y C: La mayoría de la información proviene del AGA, que es el que conserva la totalidad de los expedientes. Sin embargo, algunos compañeros centrados en la investigación de la censura en prensa, por ejemplo, también acudieron al Archivo Provincial de León, donde consiguieron poesías de la revista *España*.

S: ¿Se han encontrado con obras totalmente modificadas?

C y C: La verdad es que en mi tesis [Camino], analizo la gran cantidad de modificaciones que sufrió una obra titulada *Desde la terraza*, la cual varía realmente entre el texto origen y la traducción. Es importante mencionar también la importancia de la autocensura a través de la traducción, pues en ocasiones el censor no entiende la lengua origen y le hace indicaciones al traductor, el cual lo modifica directamente.

[Entrevista realizada el 6 de junio de 2017, en el Departamento de Filología Moderna de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de León (Campus de Vegazana, 24071 León). Las ideas de la entrevista se han transcrito, pero las respuestas no son las palabras literales de las investigadoras.]

ANEXO II: INFORMACIÓN SOBRE EL ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN (ALCALÁ DE HENARES) Y LA BASE DE DATOS CONSULTADA

A pesar de haber consultado también el Archivo Histórico Provincial de Salamanca, voy a exponer las informaciones principales del AGA, pues es la fuente más valiosa de información consultada para el presente trabajo.

El Archivo General de la Administración fue creado en 1969, como sucesor del Archivo General del Reino. Se encuentra en Paseo de Aguadores, 2, 28804 (Alcalá de Henares), y cualquiera tiene acceso a él. En mi caso, me permitieron entrar a él durante una jornada en calidad de investigadora. El procedimiento es sencillo: se busca lo que se necesita en la base de datos informatizada que se presenta a continuación, se apuntan los datos relativos a cada caja, las traen y pides las copias que más tarde te enviarán por correo.

A continuación, paso a exponer los datos principales de la base de datos consultada y el proceso para acceder a ella.

Dirección general de cultura popular; Dirección general de cultura popular y espectáculos; Dirección general de información; Dirección general del libro y bibliotecas/ Dirección general de promoción del libro y de la cinematografía; Servicio nacional de propaganda/ subsecretaría de prensa y propaganda; Subsecretaría de educación popular; Vicesecretaría general de educación popular.

2ª división de fondo: dirección general de propaganda; sección de información y censura.

Volumen de documentación: 22.444 cajas de AGA

Volumen del IDD en papel: 11.399 páginas (en 29 volúmenes)

Volumen del IDD en base de datos: 460620

¿Accesible?: Sí

Información del índice de procedencias relativo al IDD:

- departamento de prensa, sección de información y censura: 36-45*
- dirección general del libro y bibliotecas: 82, 78, 79, 80, 81, 83*
- dirección general de cultura popular y espectáculos: 65-68, 73, 69, 70, 71, 72, 76, 77, 75, 74*
- dirección general de información: 46-53, 54-57, 58-60, 61-63, 64*

Información del registro topográfico relativo al IDD:

Delegación nacional de prensa, propaganda y radio; Ministerio de cultura; Ministerio de información y turismo; Ministerio de la gobernación/ ministerio del interior -> Departamento de prensa; Dirección general de cultura popular; Dirección general de cultura popular y espectáculos; Dirección general de información; Dirección general del libro y bibliotecas/ dirección general de promoción del libro y de la cinematografía; Servicio nacional de propaganda/ subsecretaría de prensa y propaganda; Subsecretaria de educación popular; Vicesecretaría general de educación popular.

Signatura topográfica 21/ = 13138

Signatura topografica 22/ = 3

Signatura topográfica 66/ = 1356 + 1190

Una vez se ha accedido a la base de datos, aparece una tabla con los datos que se incluyen a continuación:

- 1. Título obra*
- 2. Nombre autor*
- 3. Expediente*
- 4. Número de expediente*
- 5. Expediente número bis*
- 6. Expediente año*
- 7. Signatura AGA*

8. *Editor*
9. *Tirada*
10. *Fecha de entrada*
11. *Fecha de resolución*
12. *Lector*
13. *Observaciones*
14. *Año, mes y día*

La fecha inicial de un expediente debe tomarse con cautela pues en ocasiones no se tomaba la fecha de entrada en sí, sino que se archivaban de manera conjunta todos los documentos que hacían referencia a una misma obra. Además, hay algunos datos personales del autor que sorprendentemente también varían de un expediente a otro, por lo que tenemos que ser muy precavidos con cualquiera de estos campos.

ANEXO III: INFORMACIÓN Y ESTRUCTURA DE LOS EXPEDIENTES TIPO DEL ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN (ALCALÁ DE HENARES)

En el Archivo General de la Administración se conserva la totalidad de fichas de autores, tanto nacionales como internacionales, que solicitaron permiso para la publicación de sus respectivas obras, así como los expedientes con los informes de las Juntas de Censura y la decisión final. A veces también se añaden notas e incluso un manuscrito del autor.

Los expedientes de censura examinados indican que, al menos sobre el papel, no se hacen distinciones a la hora de censurar una obra original española o una extranjera traducida. El estudio de esta documentación, inestimable testigo histórico, nos concede el privilegio de conocer de primera mano, a falta de una normativa real y regulada, la columna vertebral donde se apoya el aparato censor. (2000:164).

Un expediente tipo de mediados del siglo XX solía constar de la siguiente estructura:

1. Solicitud de publicación.
2. Informes de los tres censores que leían y revisaban la obra.
3. Resolución simple o derivada.

Los cortes y cambios que se producían en el proceso se recogían en la guía de censura y en el oficio de remisión de documentación al peticionario. Sin embargo, lo que no siempre se conservaba era la obra original. Hoy en día no son muchos los expedientes que traen adjunto el manuscrito que entregó el autor para la revisión. Lo más interesante del AGA, en palabras de Raquel Merino, es que, en el caso del teatro, por ejemplo, la información es muy valiosa, pues «podemos encontrar los textos definitivos del teatro que fue representado y publicado [...], el teatro representado y no publicado, el teatro para el que se solicitó permiso, y una vez concedido, no llegó a los escenarios, y las obras prohibidas y por tanto ausentes de los escenarios» (2000:126).

ANEXO IV: EXPEDIENTE DE CENSURA *HISTORIA DE UNA ESCALERA*

[VER DOCUMENTO ADJUNTO]

**ANEXO V: EXPEDIENTE DE CENSURA AL OTRO LADO DEL RÍO Y ENTRE LOS
ÁRBOLES**

[VER DOCUMENTO ADJUNTO]