



Universidad Pontificia Comillas

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Grado en Traducción e Interpretación

Trabajo Fin de Grado

La censura en los relatos de Ernest Hemingway en España

Estudio de caso de *Los asesinos* (1956)

Estudiante: María García Santos

Director: Carmen Francí

Madrid, 16 de junio de 2017

“There is nothing to writing. All you do is sit down at a typewriter and bleed.”
Ernest Hemingway

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| 1. INTRODUCCIÓN | 1 |
| 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN..... | 4 |
| 3. MARCO TEÓRICO | 7 |
| 3.1. Manipulación de textos literarios..... | 7 |
| 3.2. Proceso censura del régimen franquista..... | 8 |
| 3.3. Las primeras traducciones de Hemingway en España..... | 10 |
| 4. METODOLOGÍA | 12 |
| 5. ANÁLISIS: LA CENSURA EN <i>LOS ASESINOS</i> (1956)..... | 14 |
| 5.1. Moral sexual | 18 |
| 5.2. Religión..... | 24 |
| 5.3. Política | 30 |
| 6. CONCLUSIONES | 33 |
| 6.1. Futuros trabajos..... | 37 |
| 7. REFERENCIAS | 38 |
| 8. ANEXOS..... | 42 |
| i. Abreviaturas..... | 42 |
| ii. Extracto censurado | 43 |
| iii. Entrevista con Mariano Antolín Rato..... | 47 |
| iv. El misterio del error de imprenta | 49 |
| v. Ediciones de <i>Los asesinos</i> publicadas a partir de 1956 | 50 |

1. INTRODUCCIÓN

Los treinta y seis años de franquismo y los primeros años de democracia en España ofrecen hoy un amplio estudio sobre la censura y la traducción en este país. Durante esta etapa, todo desarrollo cultural tuvo lugar en un marco de control absoluto por parte del poder político. La censura afectaba todo tipo de actividades intelectuales, tanto en el ámbito civil como en el eclesiástico. El Régimen empleaba todos los medios a su alcance —televisión, prensa, radio— para difundir los valores y principios del nacionalcatolicismo. De esta manera, la dictadura creaba un lenguaje propio que aportaba uniformidad y legitimidad a una identidad nacional impuesta (Sebastián & Fuentes, 2008).

Durante la dictadura, el gobierno pudo perpetuar sus principios sociales, políticos y religiosos de manera bastante eficiente. Varios mecanismos estatales actuaban como guardianes, regulando de forma estricta los medios de comunicación, cualquier discurso público, así como toda producción literaria con el fin de proteger la doctrina dominante de las ideas potencialmente nocivas procedentes del extranjero.

En este contexto, el traductor ejercía de mediador intercultural y de mediador ideológico. Por un lado, permitía introducir en el país las grandes obras de autores extranjeros a través de su trabajo. Por otro, servía a los intereses propagandísticos del Régimen al ofrecer un producto en ocasiones manipulado. De hecho, durante la mayor parte de la dictadura se proscribieron un buen número de escritores contemporáneos (como Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Jean Genet, Samuel Beckett, Arthur Miller, etc.) y las únicas obras que se ofrecían oficialmente a los lectores eran las traducciones de escritores extranjeros «inofensivos» y las publicaciones de aquellos escritores nacionales favorecidos por el poder. En este caso, lo «inofensivo» no solo implica las obras moralmente adecuadas, sino cualquier publicación que permitiera escapar de la realidad inmediata y llegar a un público más amplio que la cultura oficial (Valls, 1983, págs. 110-112).

Este trabajo se centra en la obra de un escritor extranjero en particular, Ernest Hemingway (21 de julio de 1899-2 de julio de 1961). Abundan los estudios sobre la relación de Hemingway con España, una temática que ha sido abordada desde diferentes puntos de vista. El escritor estadounidense y Nobel de literatura es recordado como ese aventurero aficionado a los toros que quedó prendado de las tradiciones españolas.

Visitó el país por primera vez durante un viaje con amigos mientras estaba de corresponsal en París en 1921. Pronto comenzaría a visitar España de forma anual, estableciendo así un vínculo profundo con sus gentes y tradiciones (Roldán Torreño, 2014).

Sus relatos cortos se definen por su estilo minimalista y por su brevedad, ya que muestran tan solo un segmento en la vida de los personajes, un instante sórdido o dramático que hace que parezcan insustanciales. Su estilo narrativo posee una sencillez engañosa que suponía un riesgo importante para el dogma que tanto protegían las juntas de censura. Hemingway mismo denominaba su estilo como la teoría del iceberg y así lo expresó en una entrevista con George Plimpton: en la superficie domina una prosa adusta plagada de diálogos y acción; el significado y el simbolismo permanecen sumergidos (Baker, 1972) (Calderón-Le Jolif, 2006).

Así pues, el presente Trabajo de Fin de Grado pretende investigar la existencia de la censura en la traducción anónima de la colección de cuentos de Ernest Hemingway publicada por Caralt en 1956, titulada *Los asesinos*, para poner de manifiesto el alcance y motivación de la censura durante la dictadura. La recepción de la obra de Hemingway en España no solo dependía del aspecto literario, sino también de factores políticos y morales. La figura de este autor en la posguerra era como poco controvertida ya que su apoyo al bando republicano lo convertía en una amenaza a los ideales del Régimen. No obstante, su estatus como novelista de renombre internacional, estadounidense y amante de España hacía de él un mal necesario para la consecución de ciertos objetivos políticos y sociales (véase Anexo iii).

Aunque ya existen estudios sobre la censura de Hemingway en España, como las de Douglas E. La Prade, hemos querido dedicar un trabajo de investigación a la censura de los relatos, ya que resulta interesante evaluar el impacto de la manipulación en textos de tan corta extensión y tan profundos en contenido. A través de este análisis queremos demostrar la existencia de un uso extensivo de la censura en la obra de Hemingway que, si bien se entiende en el contexto del régimen franquista, se perpetuó hasta finales de los años noventa. También esperamos encontrar, a través de los informes de los censores disponibles en el Archivo General de la Administración, (AGA) que la manipulación del texto no solo se ejecutó a manos de las juntas de censura, sino también a manos del editor, Luis de Caralt. Este estudio nos permitirá confirmar los tipos de censura y las

principales motivaciones empleadas por los censores en España y exponer así la relación de Hemingway con España desde la perspectiva de la manipulación literaria. ¿Qué papel desempeñó la traducción en la represión cultural y literaria? ¿Qué factor prima a la hora de manipular una obra: moral, político o religioso? ¿Qué grado de manipulación y que estrategia impera en la obra de Hemingway? ¿Hasta cuándo duró esta censura y por qué?

Asimismo, hemos tratado de averiguar la identidad del traductor anónimo de la versión publicada en castellano en 1956. Como ya examinaremos en secciones posteriores, resulta de interés que no exista constancia alguna de la identidad del traductor, ni por parte de la editorial, ni en los documentos oficiales del AGA. Es por esto que compararemos la versión de los años 50 con otras publicadas por Caralt en 1978 y 1991, ambas realizadas por J. Gómez del Castillo (*véase* la lista completa de ediciones de esta colección en el Anexo v). Con ello pretendemos aportar algo de luz sobre la identidad del primer traductor de los relatos de Hemingway.

Si bien es cierto que existen numerosos estudios sobre la censura en la época franquista, es importante seguir aportando nuevos puntos de vista a esta temática, dado el valor cultural e intelectual que poseen dichas investigaciones. La sombra de la censura todavía se extiende sobre obras editadas en plena democracia. Todavía es común encontrar versiones manipuladas de un amplio abanico de autores como Hemingway, Ian Fleming o Ira Lewin en las librerías. Como esperamos ver en este trabajo, muchas de estas nuevas versiones son ediciones de traducciones realizadas durante la dictadura. Además, a diferencia de otros países con regímenes autoritarios, como la Italia de Mussolini o la Alemania nazi, en España todavía nos cuesta sumergirnos en la oscuridad de aquella etapa de nuestra historia, por lo que resultan necesarios este tipo de estudios que den voz a esa realidad amordazada.

De tal manera, este estudio comenzará con una exposición de lo que se ha dicho previamente sobre el tema en el estado de la cuestión; a continuación, se proporciona un marco teórico sobre la manipulación de los textos literarios, el proceso de censura en el régimen franquista y las traducciones de Hemingway en España. Después se proporcionará una explicación metodológica de cómo se ha elaborado el TFG y seguiremos con el análisis de este trabajo. Este se centrará en la edición de *Los asesinos*

de 1956, pero también se hará una comparación con ediciones posteriores. Por último, el TFG finalizará con una serie de conclusiones extraídas de esta investigación.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Existe una amplia literatura académica sobre la censura, sus causas y motivos. Leonardi (2008) aborda la cuestión de la censura en la traducción como una forma de control sobre los lectores que resulta en la manipulación o reescritura del texto original. Según este autor, la censura es la expresión de una ideología determinada que pretende preservar una serie de valores de influencias e ideas externas. Asimismo, Leonardi (2008) analiza el papel del traductor en este sistema, y es que resulta imposible dejar de preguntarse acerca del papel que desempeñó la traducción en este contexto represivo, donde el poder establecido la consideraba una vía de contaminación.

Igualmente, el trabajo de Merino y Rabadán (2002) como parte del proyecto TRACE resulta particularmente interesante. Ambas autoras analizan en términos tanto de las restricciones externas impuestas por la censura oficial como de los efectos a largo plazo de la misma en el contexto del receptor y exploran la influencia de la censura sobre el proceso traslativo en la España de la posguerra. Sus hallazgos indican que, aunque ciertas prácticas de traducción están más extendidas durante la dictadura, no son exclusivas de este tipo de contexto.

Además, el proyecto TRACE (TRAducciones CEnsuras) es un recurso fundamental a la hora de abordar la temática de las prácticas traductoras en la España del siglo XX y XXI. Este proyecto bebe de la fuente del AGA (Archivo General de la Administración) y pretende investigar el grado de incidencia de la censura en la traducción de distintos tipos de texto (teatro, poesía, narración, cine o radio). TRACE cuenta con un equipo multidisciplinar que ha creado varios estudios, entre los que se encuentra el de Merino y Rabadán (2002).

Un estudio esencial, aunque menos reciente sobre la censura en España es *Adiós a la España eterna* de Neuschäfer en el que analizaba tanto el aparato jurídico de la censura como diversas traducciones durante la dictadura con el fin de investigar el impacto temático y estilístico de la censura en la producción literaria y cinematográfica del país. A través de esta obra, Neuschäfer (1994) reivindica que tanto autores como traductores

consiguieron desarrollar y continuar ideas y puntos de vista que ya empezaron a surgir con la Segunda República, a pesar del silencio impuesto por la sombra del Régimen.

Otro estudio interesante sobre la censura de obras traducidas en la España franquista es el artículo de Rioja Barrocal (2010) publicado online en *inTralinea*. Este ensayo se centra en las restricciones sufridas por las traducciones del inglés al castellano durante la década de los sesenta. El control de la información y el filtrado de los productos culturales fue considerado de suma importancia para el Estado. Es por esto que Rioja Barrocal (2010) señala que sobre todo con la Ley de Prensa de 1966 y la revisión voluntaria surgió la autocensura, la cual fue empleada como un mecanismo recurrente por traductores y editores ante el riesgo de que se confiscara una publicación.

Messenger y Rojo (2014) también habla del papel que desempeñó la traducción durante esta segunda época de la censura, así como de la autocensura impuesta por algunos traductores con el fin de evitar la ira de la Administración, que amenazaba con hacer partícipes de delito, en caso de haberlo, no solo a los editores sino también a ellos mismos.

La tesis doctoral de Elena Badín Fuertes (2007) aborda este tema y plantea la posible existencia de autocensura en los distintos procesos de transferencia en las obras teatrales de Shakespeare. Esta autora parte de la base de que las juntas de censura eran tolerantes con las obras clásicas, sobre todo anglosajonas, y concluye que existe un alto grado de adaptación en las traducciones llevadas a cabo durante el franquismo.

Asimismo, un debate interesante sobre la manipulación literaria en el régimen franquista trata sobre la persistencia de obras censuradas décadas después del fin del régimen franquista. Cornellà-Detrell (2012) ha hablado sobre el hecho de que muchas de las publicaciones de los clásicos ingleses y americanos traducidos en España disponibles hoy en día siguen siendo las versiones censuradas y que hasta hace muy poco muchas otras novelas eran inasequibles en el país debido a este legado persistente de la era franquista. La sombra de la censura se extiende cuatro décadas después de la desaparición de la dictadura, ya que los editores todavía publican libros manipulados. Así pues, la censura sigue desempeñando una función importante en la vida cultural y no puede considerarse un mero episodio histórico que no tenga relevancia para el presente.

El traductor y escritor Antolín Rato, en una breve entrevista que nos concedió para este trabajo, nos comentó la medida en la que los ideales del Régimen han prevalecido en la era de la democracia a través de estas obras censuradas. Mucho tiempo después de que con la muerte del dictador pudieran dejar de hacerse los cortes y modificaciones exigidos por los defensores del nacionalcatolicismo, continuaron publicándose las mismas versiones censuradas. Según Antolín Rato, los editores decidieron esto con el fin de reducir los costes potenciales de un nuevo encargo, por desgracia en detrimento de la calidad (*véase* Anexo iii).

Como consecuencia de lo expuesto, a pesar de las relaciones especiales entre España y el escritor norteamericano, no hubo traducciones íntegras de los relatos de Hemingway hasta que aparecieron las versiones de Damián Alou. Su primera traducción de los cuentos se publicó en 2007, junto con un prólogo de Gabriel García Márquez y ha vuelto a ser editado en 2017. Según Antolín Rato (2011) esto no solo se debe al impacto de la censura oficial, sino a la «censura económica».

En cuanto a la relación de Hemingway con la censura y el Régimen franquista, podemos recurrir a autores como Twomey (2003), cuya tesis supone un estudio completo y exhaustivo sobre la recepción crítica de la obra de Hemingway en España. Este trabajo aporta una visión holística de las influencias y traducciones del escritor americano en el país.

Asimismo, LaPrade (1998) (2011) también ofrece un estudio interesante de la recepción de la obra de Hemingway en España. Estos trabajos presentan la imagen que tenían los burócratas del Régimen del estadounidense, la cual filtraban a través de su control sobre la prensa y las editoriales en España. Tanto Twomey como LaPrade coinciden en que Hemingway era una figura política al igual que literaria, ya que tenía mucho que ver con la imagen del escritor en el extranjero.

3. MARCO TEÓRICO

3.1. Manipulación de textos literarios

En la traducción de textos literarios es inevitable que se produzca un cierto grado de manipulación, ya que se trata de un proceso de reescritura. El texto meta es el resultado de numerosos factores, como la cultura receptora, la época en la que se realiza, la ideología del traductor o el objetivo y función de la traducción en sí. En ocasiones, el canon cultural ejerce una importante influencia sobre el proceso traslativo: en ocasiones el traductor o el editor adaptan el texto a la cultura meta ante el riesgo de que el lector no comprenda el significado del original por las diferencias culturales (Lefevere & Bassnett, 1998).

No obstante, en el marco del régimen de Franco, la manipulación era un proceso intencionado y regulado por el Estado. Durante el periodo de la dictadura, la censura incidió de forma fundamental en el proceso traslativo a través de unas estrategias de adaptación y domesticación. De esta manera, la censura no solo se ejercía por motivos ideológicos o políticos, sino también por una tendencia etnocéntrica por la que se tendía a eliminar cualquier rastro de otras culturas (Lefevere & Bassnett, 1998).

Así pues, la censura funciona como un polisistema en el que confluyen diferentes circunstancias culturales e históricas. En él existe un factor de control que debe asegurar que el sistema literario se adhiere a los mismos postulados que el resto de segmentos del polisistema. Este proceso se lleva a cabo en dos fases: en primer lugar, están los actores que participan del proceso de reescritura (críticos, editores, traductores) y que tratan de adaptar los escritos originales a los postulados oficiales; en segundo lugar, está la instancia dominante del poder fáctico (las personas e instituciones que conforman el Estado) que pueden impedir o dificultar la lectura, la escritura y la reescritura de obras literarias. A raíz de esto, podemos hacer una distinción entre la censura interna (ejercida durante el proceso de creación) y la censura externa (ejercida sobre el producto), las cuales podrían ser aplicadas a escritos y reescrituras. Es así como el Régimen trata de mantener su poder a través de la preservación de la identidad intrasistémica, controlando la producción e importación de elementos disidentes o al menos reinterpretándolos en términos de las normas dominantes del sistema (Lefevere A., 1992).

Según Merino (2002) en el caso particular del franquismo existen tres aspectos que desencadenan la censura: la moral sexual, la religión y la política. Los censores debían rellenar un formulario para cada obra en la que respondían a seis preguntas, ¿ataca al Dogma? ¿A la moral? ¿A la Iglesia o a sus ministros? ¿Al Régimen y a sus instituciones? ¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen? Los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra?

Sin embargo y a pesar de estos supuestos criterios, a veces los censores los aplicaban de forma arbitraria, ya que se dejaban influir por el estatus del autor bajo escrutinio, o por la relación entre el editor y los altos cargos del Ministerio de Información y Turismo. En ocasiones se optaba por evitar el escándalo que generaría el rechazar la publicación de una obra de renombre. De hecho, a partir de la Ley de Fraga de 1966, los censores y editores podían optar a esconderse tras el Silencio Administrativo, una provisión de esta nueva ley, para evitar la presión de la escasa opinión pública de la época. Esta decisión evitaba a los censores tener que aprobar o denegar una obra. El Silencio Administrativo suponía una expresión derrotista por parte de las juntas de censura ya que daba a entender que la obra no contaba con una aprobación oficial, pero que tampoco se atrevían a denegarlo (Pegenaute, 1999).

Asimismo, es posible que los traductores ejercieran la autocensura con el fin de evitar las inferencias del Régimen. En particular, cuidaban aspectos como las opiniones políticas, la religión o el erotismo, realizando versiones eufemísticas de las obras originales en algunos casos (Pérez de Heredia, 2001) (Santaemilia, 2008). No obstante, es muy difícil demostrar este tipo de censura interna, ya que es casi imposible saber si se ha dado a manos del traductor o de agentes externos, como el editor o el revisor.

3.2. Proceso censura del régimen franquista

Tras la caída de los regímenes de Hitler y Mussolini en Alemania e Italia, el orden autocrático de Franco en España se convierte en un sistema cerrado con el fin de preservar la identidad de la España de la posguerra. En este marco, la censura resulta un proceso casi inevitable y más poderoso que la propaganda (Merino & Rabadán, 2002). Los criterios de los censores en España protegían tanto al Estado como a la Iglesia católica de cualquier idea contraria al nacional catolicismo, como el comunismo, el secularismo o la masonería. Era un proceso burocrático dirigido por las juntas de

censura que supervisaba cualquier producción cultural, tanto interna como externa (Merino y Rabadán, 2002).

La Ley de Prensa de 1938, auspiciada por el ministro Serrano y Suñer, pretendía aniquilar toda producción cultural creada durante la II República y asegurar la uniformidad ideológica del nuevo régimen. El proceso de censura previo a la publicación era un proceso estricto, de prohibición, que, a pesar de ser de carácter «provisional», se alargó durante varias décadas de la posguerra. La censura se ejercía desde la Delegación Nacional de Propaganda que, a su vez, formaba parte del Ministerio del Interior, aunque también participaba la jerarquía de la Iglesia católica de forma activa (Jiménez, 1977).

No obstante, a partir de 1951, la censura pasó a cargo del Ministerio de Información y Turismo, liderado por Arias Salgado. Hasta 1962, la censura se regía por una serie de normas conocidas como la «teología de la información» y empezó a redactar el borrador de las Leyes de Prensa hasta su sustitución por Fraga Iribarne en el año 1962 (Rioja Barrocal, 2010).

Como resultado de este cambio de ministro, la Subsecretaría de Educación Pública fue transferida al Ministerio de Información y Turismo, creado el 19 de julio de 1951 y que había sustituido al anterior Servicio de Inspección de Libros. En 1966 se promulgaron la Ley de Prensa e Imprenta, conocida como la «ley Fraga». Sin embargo, en términos generales los años sesenta fueron considerados un período de apertura en comparación con períodos anteriores del régimen. Las reformas de la ley Fraga, junto con el aumento del turismo y el deseo de transmitir una imagen más positiva de España al exterior, permitieron una mayor flexibilidad al mundo literario (Rioja Barrocal, 2010).

No obstante, esto no quiere decir que la censura hubiera sido eliminada. Esta fue una época de adoctrinamiento en la que la revisión pasó de ser obligatoria a «voluntaria», lo que supuso que las editoriales adquirieran una mayor responsabilidad sobre el proceso de censura. Existía un gran riesgo económico si decidían no someter voluntariamente una obra que más tarde pudiera ser confiscada. Para evitar esto, tuvieron cuidado de no publicar nada que pudiera no ser aprobada por los censores (Jiménez, 1977).

Asimismo, otra estrategia empleada sobre todo con obras literarias «cultas» consistía en hacerlas inasequibles para la gran parte de la población. Las juntas de

censura obligaban a las editoriales publicar a ciertos autores en formato de lujo y con una tirada limitada, o a través de colecciones de obras completas. Esto no solo supondría un gasto excesivo para el lector, sino un importante riesgo económico para la editorial. Así, los censores disuadían a los editores, que no se arriesgaban a que la inversión resultara poco rentable, y restringían el acceso a obras incómodas para el Régimen (Ruíz Bautista, 2004).

Es en este periodo en el que aparecen las primeras traducciones de autores prohibidos como los anteriormente mencionados. Por norma general, estas obras eran publicadas por los editores más afines al Régimen, que también las sometían a la censura interna. Muchas de estas ediciones se vendían a un precio bastante superior al del resto de novedades literarias, carecían de prólogo o introducción, y solían omitir el nombre de los traductores (Rabadán, 2000).

La censura permaneció en vigor de manera oficial hasta el año 1977. No obstante, los registros muestran que este fenómeno continuó bajo la democracia, al menos hasta 1983, con la llegada al poder del primer gobierno socialista. Se desvaneció gradualmente, sólo para ser sustituido por otros tipos de control de la impresión, principalmente subsidios gubernamentales y el patrocinio privado. (Merino y Rabadán, 2002).

3.3. Las primeras traducciones de Hemingway en España

La vida aventurera de Ernest Hemingway tuvo un impacto fundamental en la temática y estilo de sus obras. De joven se trasladó a París para ejercer de corresponsal para el periódico *Toronto Star*, actividad que retomó con el estallido de la Guerra Civil en España. Hemingway terminó siendo uno de los principales apoyos propagandísticos de la República durante la contienda española. Su apoyo a este bando de la guerra comenzó con una donación de 40.000 dólares que fueron destinados a la compra de ambulancias. Poco tiempo después, llegó a formar parte de la Alianza Norteamericana de Periódicos (NANA), lo que le ayudaría, como ya hemos mencionado, a formar parte del conflicto en calidad de corresponsal. Además, colaboró con el entrenamiento de tropas.

Tras la Guerra Civil, Hemingway no volvió a pisar España durante aproximadamente quince años, ya que, para empezar, no sería bien recibido por la dictadura franquista. Asimismo, el escritor se comprometió a no volver hasta que todos

sus amigos fueran liberados de prisión. Una vez pasado este tiempo, y gracias también a la tímida apertura internacional, Hemingway pudo regresar al país. Durante esta visita el novelista se comprometió a no hacer ninguna referencia a la política. Antes de su muerte continuaría su relación con España, asistiendo asiduamente a nuestro país atraído, principalmente, por las fiestas y las corridas de toros (Roldán Torreño, 2014)

Aunque Hemingway nunca apoyó una ideología política de manera explícita en sus relatos, era evidente que durante la Guerra Civil se había situado del lado de los republicanos. El escritor simpatizaba con la democracia y no con el fascismo, lo que implica que podía suponer una amenaza a los ideales del Régimen. No obstante, las primeras traducciones de Hemingway se publicaron en España en 1946, con la novela *Torrentes de primavera*, por la editorial Albón y traducida por Enrique Romero, y otro par de relatos. Dos años más tarde, en 1948, el editor José Janes publicó la novela *También sale el sol*, pero no volvió a traducirse ninguna otra obra del autor estadounidense hasta 1953 (Twomey, 2003).

Según La Prade (1991), el motivo por el cual el gobierno dio luz verde a estas publicaciones era el deseo de Franco de mostrar una imagen de España más amigable ante la comunidad internacional, bastante dañada tras la resolución de las Naciones Unidas del 9 de febrero de 1946 que condenaba el régimen franquista. El gobierno pretendía proyectar una imagen más liberal para que España pudiera ser beneficiaria de las ayudas del Plan Marshall y reflotar al país del desastre económico en el que se había hundido durante la guerra.

Además, el caudillo consideraba que una mayor indulgencia por parte de los censores podría atraer el turismo y la inversión extranjera. En este sentido, Hemingway era un arma de doble filo. Por una parte, estaba claro que la narrativa del norteamericano distaba mucho de la ortodoxia del Régimen. Por otra, «los censores veían a Hemingway como un hábil escritor de acción y aventura que estaba enamorado de España y que expresaba un punto de vista humanitario» (La Prade, 1991, pág. 14).

No obstante, esto no quiere decir que Hemingway pudiera escapar de la mano negra de la censura. Aunque a veces los censores pudieran obviar su postura política y afiliación durante la guerra, no podían aprobar siempre sus narraciones dado su contenido, en ocasiones obsceno e inmoral.

4. METODOLOGÍA

Este Trabajo de Fin de Grado surge de la necesidad de conocer hasta dónde se extiende la mano negra de la censura franquista y su prolongación en la España democrática. Para ello, hemos centrado este estudio en los cuentos cortos de Ernest Hemingway, publicados por Caralt en 1956. A través de un estudio comparativo de la versión traducida de los años 50 y de la versión original, así como de los expedientes de censura archivados en el AGA, se han detectado aquellos relatos que han sido omitidos, así como aquellos que han sido manipulados. Después, se han clasificado en función de la motivación que probablemente impulsó a los censores a dictaminar su censura.

Para empezar este trabajo y elaborar el marco teórico, se han estudiado varias fuentes que explicaban la manipulación de textos literarios. Después, se han buscado varias fuentes bibliográficas para desarrollar y exponer el proceso de censura del régimen franquista, así como las primeras traducciones de Hemingway en España.

A partir de esta información, se ha elaborado el estado de la cuestión. En esta sección se han intentado ilustrar las distintas posturas y estudios recientes que existen acerca de la censura franquista, la autocensura y la persistencia de dichos factores en los años posteriores al Régimen. Asimismo, esta sección cuenta con información de primera mano facilitada por el escritor y traductor Mariano Antolín Rato, que amablemente colaboró con este trabajo a través de una breve entrevista por correo electrónico.

Una vez recogida toda la información anterior, nos dispusimos a realizar un análisis de la censura de los relatos publicados por Caralt. Para ello hemos usado un ejemplar de la publicación de 1956, una colección íntegra de todos los relatos de Hemingway en inglés y la traducción de los mismos realizada por Damián Alou y publicada en el 2017 por Debolsillo.

Una parte fundamental de este trabajo ha sido la investigación de campo realizada en el AGA. Se hizo una visita al Archivo con el fin de consultar los expedientes sobre esta publicación. Por desgracia, los expedientes no estaban digitalizados y la lista de espera para reprografía era de más de tres meses. Por lo tanto, no se han podido incluir imágenes de los informes en los anexos y tuvimos que tomar nota en papel de todo el contenido relevante expuesto en los expedientes, solicitudes y las galeradas disponibles.

Este expediente contenía gran variedad de documentos relacionados con el proceso de censura, a diferencia de muchos de los demás expedientes que pudimos consultar en el archivo. Nos llamó la atención el volumen de documentación que encontramos dentro del sobre oficial: dos copias de las galeradas (la preliminar y la definitiva), dos expedientes de dos censores distintos, la solicitud de aprobación presentada por Caralt, una ficha con los datos del expediente, una solicitud de aprobación de la portada de la publicación junto con una copia de la misma, y un borrador con el contenido de la solapa facilitada por Luis de Caralt. Toda esto nos ha permitido llevar a cabo un análisis más detallado y tener acceso a cierta información que desconoceríamos si no hubiéramos visitado el AGA.

Además, decidimos que era importante conocer la identidad del traductor de la primera versión publicada por Caralt en 1956. Esto nos condujo a una línea de investigación paralela que, no obstante, no dio frutos. Para empezar, tratamos de buscar el nombre del traductor en las fichas de la Biblioteca Nacional Española, dónde no encontramos rastro alguno de este sujeto. A continuación, intentamos contactar con la editorial con este mismo fin. Primero contactamos con Noguer y Caralt Editores, que parecía ser la empresa resultante de la fusión de ambas editoriales. Sin embargo, descubrimos que dicha empresa ya no existe. Tras una complicada investigación, supimos que Noguer había formado parte del Grupo Planeta, pero ellos no pudieron aportarnos ningún dato con respecto a Caralt y sus publicaciones.

Así pues, después de agotar esa vía, descubrimos que las traducciones de 1978 y 1991, también publicadas por Caralt, eran exactas en cuanto al contenido a la versión de 1956. El supuesto traductor de estas versiones es J. Gómez del Castillo, pieza clave para averiguar la verdadera identidad del traductor de 1956. ¿Sería Gómez del Castillo el traductor anónimo o será un corrector que se ha adueñado de la obra de otro? No obstante, los intentos de contactar con Gómez del Castillo también resultaron infructuosos. Sus datos no estaban disponibles en la red y ni en TRACE, ni en ACE Traductores, ni en CEDRO conocían a este traductor.

5. ANÁLISIS: LA CENSURA EN *LOS ASESINOS* (1956)

En el siguiente apartado analizaremos la censura encontrada en la colección de cuentos cortos *Los asesinos*. Como ya se ha mencionado, esta colección fue publicada en 1956 por Luis de Caralt y es una selección propia de relatos (no existe una colección equivalente en inglés). Esto implica que la omisión de relatos no resultaría evidente y solo sería consciente de ella el investigador que acudiese al AGA a consultar los expedientes de censura acerca de esta publicación.

Antes de comenzar el análisis textual, es importante señalar cómo era el proceso de censura de las obras literarias. Para poder publicar una obra, era necesario determinar si iba en contra de los requisitos morales, políticos e ideológicos del Régimen. En este caso, los censores (llamados «lectores» en el contexto de las juntas de censura) debían señalar los pasajes y fragmentos incómodos que debían ser suprimidos o adaptados al entorno sociocultural de la época. Así pues, esperamos encontrar cortes y cambios en la traducción de los cuentos de Hemingway realizada en los años cincuenta.

Antes de comenzar el análisis sobre la manipulación literaria, hemos de resaltar un elemento relevante que nos ha sido imposible descifrar a pesar de la concienzuda investigación realizada al respecto: la identidad del traductor de los cuentos de 1956. Para un trabajo de investigación sobre este tema, es importante conocer los datos de la persona que realiza la traducción, pero su identidad es un misterio. Ni en las fichas de la Biblioteca Nacional ni en los expedientes de censura del AGA aparece el nombre del traductor.

No obstante, resulta curioso que, según las fichas de la BNE, ediciones posteriores de esta colección de relatos (de 1978 y 1990- ambas de Caralt) hayan sido traducidas por J. Gómez del Castillo. Es interesante, ya que ambas ediciones son exactas a la de 1956, lo que nos hace pensar que el tal Gómez del Castillo es un corrector que se ha apropiado de la traducción anónima anterior, o que, de repente, se acordaron de quién había sido el autor. Según pudimos comprobar en otros expedientes de censura del AGA, el nombre del traductor solía aparecer junto al del autor en las fichas de presentación de la solicitud de aprobación, por lo que nos extraña que esta información no aparezca hasta después de la muerte de Franco. También es posible que, como asegura Rabadán (2002), al tratarse de un autor polémico se decidiera omitir el nombre del traductor para así evitar las posibles consecuencias de su publicación.

Después de una investigación infructuosa, descrita en el apartado de metodología, nos decantamos por la primera teoría como la más probable. Sin embargo, hay que recalcar el hecho de que no existe certeza alguna sobre la verdadera identidad del traductor, ya sea a favor o en contra de Gómez del Castillo.

En cuanto al contenido y la manipulación del mismo en los relatos decidimos realizar nuestra propia búsqueda de censura en los relatos de Hemingway publicados en 1956. A continuación, consultamos los expedientes de censura, recopilados en el Archivo General de la Administración. Dentro del sobre del expediente 420-56 encontramos una solicitud de aprobación definitiva de Caralt; una solicitud de aprobación de la portada del libro; la galerada original y la definitiva, y dos informes realizados por censores, el primero del 26 de enero de 1956 y el segundo del 14 de febrero de 1956.

Según los archivos consultados, Caralt entregó la obra al Ministerio de Información y Turismo, sección de Inspección de Libros, el 25 de enero de 1956. Tras dos comprobaciones y una serie de cambios, en febrero se presentaron los requisitos definitivos para su publicación y, por fin, el 23 de marzo de ese mismo año, Caralt consiguió la aprobación definitiva.

Las primeras galeradas entregadas por Caralt constan de una colección de treinta y un cuentos. El primer informe, realizado por el censor n.º10 el 26 de enero de 1956, indica que la obra de Hemingway atacaba el Dogma y a la moral en varios de los cuentos. El censor considera que siete de los treinta y un relatos «son totalmente inmorales o equívocos, o los pasajes o frases inmorales que contienen no pueden suprimirse sin que quedaran ininteligibles». Según este informe, la autorización para la publicación de esta obra requería la supresión de algunas frases y de los siguientes relatos: *Un interrogante sencillo*; *Diez indios*; *Colinas como elefantes*; *La paz de Dios sea con vosotros, caballeros*; *Homenajea Suiza parte I*, *Escribe una lectora* y *Padres e hijos*.

No obstante, parece ser que la obra fue sometida a una segunda revisión el 14 de febrero del mismo año, esta vez por el lector n.º 26, Fray Miguel Oromí. En este informe, más exhaustivo que el primero, se pide al editor que suprima un total de once relatos y que omita algunos pasajes más. Según las observaciones de Fray Miguel, los cuentos de Hemingway aquí expuestos son, en su mayoría, «maliciosamente

indecorosos». Por tanto, aparte de los relatos ya mencionados, Caralt debía eliminar por completo: *Un idilio alpino*; *Una carrera de persecución*; *La luz del mundo*; *La mar cambia*, y *Allá en Michigan*. Además, vemos que, tanto en la segunda galerada entregada a los censores como en la edición publicada, la segunda y tercera parte de *Homenaje a Suiza* han sido eliminadas. Es posible que Caralt decidiera quitarlas pues no tendrían sentido sin la primera parte.

La siguiente tabla muestra el total de relatos que Caralt trató de publicar frente a los que finalmente se publicaron tras la revisión por parte de los censores.

Tabla 1. Lista de relatos en las galeradas de Caralt

| Relatos presentados en la galerada oficial | Relatos publicados dentro de la colección de <i>Los asesinos en 1956</i> |
|--|---|
| <i>Un interrogante sencillo</i> | <i>Che ti dice la patria?</i> |
| <i>Padres e hijos</i> | <i>El anciano del puente</i> |
| <i>Colinas como elefantes</i> | <i>La capital del mundo</i> |
| <i>La paz de Dios sea con vosotros, caballeros</i> | <i>Un lugar limpio y bien iluminado</i> |
| <i>Diez indios</i> | <i>El invicto</i> |
| <i>Escribe una lectora</i> | <i>Los asesinos</i> |
| <i>Homenajea Suiza parte I</i> | <i>Cincuenta de a mil</i> |
| <i>Homenajea Suiza parte II</i> | <i>Un canario como regalo</i> |
| <i>Homenajea Suiza parte III</i> | <i>Un cuento trivial</i> |
| <i>Un idilio alpino</i> | <i>Mientras los demás duermen</i> |
| <i>Una carrera de persecución</i> | <i>Después de la tormenta</i> |
| <i>La luz del mundo</i> | <i>Algo que tú nunca serás</i> |
| <i>La mar cambia</i> | <i>La madre de un as</i> |
| <i>Allá en Michigan</i> | <i>Un día de espera</i> |
| <i>Che ti dice la patria?</i> | <i>Una historia natural de los muertos</i> |
| <i>El anciano del puente</i> | <i>El vino de Wyoming</i> |
| <i>La capital del mundo</i> | <i>El jugador, la monja y la radio</i> |
| <i>Un lugar limpio y bien iluminado</i> | |
| <i>El invicto</i> | |
| <i>Los asesinos</i> | |
| <i>Cincuenta de a mil</i> | |
| <i>Un canario como regalo</i> | |
| <i>Un cuento trivial</i> | |
| <i>Mientras los demás duermen</i> | |
| <i>Después de la tormenta</i> | |
| <i>Algo que tú nunca serás</i> | |
| <i>La madre de un as</i> | |

| | |
|--|--|
| <i>Un día de espera</i> | |
| <i>Una historia natural de los muertos</i> | |
| <i>El vino de Wyoming</i> | |
| <i>El jugador, la monja y la radio</i> | |

Fuente: Elaboración propia.

Por último, es importante mencionar que en las galeradas originales hemos podido ver que los cuentos *La capital del mundo* y *El anciano del puente* ya habían sido manipulados antes de presentarlos ante la Administración. Esto sugiere que probablemente Caralt revisó el texto antes de entregarlo a los censores para eliminar que ciertos pasajes controvertidos y evitar así que rechazaran su publicación. Comentaremos estos cortes y alteraciones más adelante.

Así pues, en la siguiente sección hemos expuesto la censura encontrada en tres fases: frase original (EH), traducción de los cuentos publicados Luis de Caralt del año 1956 (EC), y traducción de la edición de 2017 traducida por Damián Alou (DA). Hemos escogido la traducción de Alou ya que es la más reciente y, por tanto, no habrá estudios sobre ella y será notablemente diferente de la versión de Caralt. Aunque no es la intención de este trabajo hacer un análisis contrastivo de las distintas traducciones de los cuentos de Hemingway, consideramos que a través de esta comparación quedará patente la presencia y el efecto de la censura en los textos sobre la que ha sido ejercida.

Además, hemos clasificado los distintos tipos de censura según la motivación que la desencadenan, partiendo de la categorización de Raquel Merino (2002), ya descrita en el marco teórico: moral sexual, religión y política. Para ello, hemos seguido las preguntas de los formularios que debían rellenar los censores, ¿ataca al Dogma? ¿A la moral? ¿A la Iglesia o a sus ministros? ¿Al Régimen y a sus instituciones? ¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen? Los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra?

5.1. Moral sexual

En esta sección buscamos extractos manipulados en los que se haga referencia a la desnudez, al sexo, la prostitución o a palabras malsonantes (términos escatológicos, obscenos o expresiones vulgares); todos ellos elementos que podían amenazar la ideología del Régimen. En los años veinte, varios sectores de la sociedad, sobre todo médicos e intelectuales, trataron de romper con la antigua moral sexual y promover una nueva concepción de la sexualidad como algo sano y positivo. De hecho, la República llevó a cabo una serie de reformas con el fin de permitir más libertad y reducir el poder de la Iglesia sobre los temas relacionados con la pareja y la familia. Sin embargo, la llegada al poder de la dictadura supuso la regresión a la moral tradicional y católica de antes de la República (Regueillet, 2004).

El nuevo régimen debía hacer uso de una represión extensiva para asegurar la estabilidad y el orden político y social del nuevo Estado. El laicismo, la mayor autonomía de los ciudadanos con respecto al gobierno y la Iglesia, los valores difundidos por la República, debían ser eliminados. Es por esto que el franquismo recurrió a la represión sexual y a la moral tradicionalista y católica. Cualquier comportamiento sexual que no tuviera como fin la procreación era considerado inmoral y aberrante, sobre todo si se trataba del género femenino (Ripa, 2002). Los siguientes casos ponen de manifiesto hasta qué punto la sexualidad era un tema tabú durante la dictadura.

Así pues, comenzaremos por presentar los relatos omitidos por ir en contra de moral sexual y, a continuación, expondremos la censura encontrada en los relatos aprobados y publicados. *Allá en Michigan* es la historia de una atracción desigual, de la desilusión amorosa pero, sobre todo, de una violación. Liz Coates, aunque está obsesionada con Jim Gilmore, el herrero de la ciudad, no está preparada para los avances sexuales de Jim empapados de whisky una tarde de otoño.

Asimismo, el cuento *Diez indios*, habla de la desilusión del primer amor, de la adolescencia y el racismo. Este texto forma parte de los *Relatos de Nick Adams*, relatos que siguen la evolución personal y las constantes vicisitudes de un personaje casi autobiográfico hasta la muerte de su autor. Este texto cuenta el momento en el que el padre de Nick le revela que ha visto a su novia, una india llamada Prudence, con otro joven. Nick siente que jamás se recuperará de este golpe, hasta que al pasar la noche se

da cuenta de que el amor que no se siente profundamente no necesita un largo período de duelo cuando termina. Los censores no aprobaron este relato por su contenido sexual.

El relato *Un interrogante sencillo* es un texto muy corto que no resulta tan simple como su título sugiere. El cuento trata de las orientaciones sexuales de tres soldados del ejército italiano que están estacionados en una cabaña cubierta de nieve. El comandante llama a Pinin, uno de los soldados, a su tienda para hacerle una serie de preguntas. En un principio, parece que el comandante le está haciendo una proposición sexual, aunque no quedan bien claras las intenciones del comandante. Es evidente que dichas alusiones a la homosexualidad iban en contra de la moral sexual del régimen franquista.

Otro relato no publicado por motivos de moral sexual es *Homenaje a Suiza*. El primer expediente solo sugiere omitir un pasaje del texto en el que el señor Wheeler le propone a la camarera suiza de forma insistente un tener relaciones sexuales a cambio de dinero. El protagonista va incrementando la suma por el servicio, pero la camarera le rechaza hasta que él por fin abandona el local. Al final del relato, la camarera deja entender que ya ha mantenido antes relaciones sexuales con otros clientes sin que mediara el dinero y, que tanto las formas del señor Wheeler, como la falta de tiempo y de sitio la hicieron rechazar la petición. Sin embargo, el segundo expediente solicita a Caralt que suprima el texto por completo.

Además, el cuento *La mar cambia*, habla de orgullo, perdón, independencia y sexualidad. Fue eliminado porque hablaba de la infidelidad de una mujer a su marido con hombres y mujeres. La bisexualidad del personaje resulta totalmente inmoral e incompatible con la concepción tradicional y conservadora de la época.

Escribe una lectora y *La paz de Dios sea con vosotros, caballeros* tratan temas complicados e incómodos y que están relacionados en cierta medida con el sexo y el cuerpo humanos, como la sífilis y la castración. Aparte, el estilo expresivo y descarnado de Hemingway hacía que estos asuntos resultaran demasiado evidentes y, por tanto, había que neutralizarlos.

Los relatos *Un idilio alpino*, y *Una carrera de persecución* no atentan contra la moral sexual, sino contra la moral en general. En el primero se describe la macabra historia de un campesino que perdió a su mujer hace tiempo, a la que mantiene en un

cobertizo y acaba desfigurando su rostro al usarlo para colgar su linterna cuando trabajaba. El segundo relato habla de William Campbell, un toxicómano que trabaja de avanzadilla para un espectáculo de *burlesque* y que mantiene una relación con un «lobo»- no queda claro si su lobo es un amante homosexual o las drogas.

A continuación, comenzaremos con el análisis de la censura en los textos publicados. El primer fragmento corresponde al relato *La capital del mundo* (págs.169-179).

EH: So now when he went into kill, and it was seldom, he could not look at the horns and what did any whore know about what he went through before he fought? And what had they been through that laughed at him? They were all whores and they knew what they could do with it.

EC: Por eso ahora, cuando entraba a matar, lo cual ocurría muy rara vez, no podía mirar los cuernos sin perder la serenidad.

DA: Así que ahora, cuando entraba a matar, cosa que rara vez ocurría, era incapaz de mirar las astas, ¿y qué sabía una puta como esa de lo que pasaba antes de ser toreado? Y esas que se reían de él, ¿habían pasado por algo parecido? Eran todas unas putas, y ya sabían adónde podían irse.

Este fragmento forma parte de un relato que habla de los males de España, de la inevitabilidad de la muerte y de las ilusiones frustradas, ha sido eliminado de la versión de 1956, omitiendo la parte en la que se hace referencia a una prostituta, Por una parte, es lógico que se elimine este fragmento ya que, como veremos más adelante, la conversación entre la joven y el picador borracho en la que ella le reprocha su fracaso, ha sido omitida previamente. No se entendería la actitud resentida del torero con la prostituta en el contexto de la traducción de Caralt.

Además, los temas como la prostitución o la sexualidad eran considerados inmorales y contrarios al ideario purista del Régimen, por lo cual, una escena protagonizada por un borracho y una prostituta resultaría de lo más sórdido para los censores. El problema es que este corte arrebatara al texto del sentimiento de desamparo, de rabia, de decadencia que Hemingway trata de plasmar en esta escena. El escritor pretende describir una Madrid cruel, que se burla de los sueños de los que no son suficientemente buenos y los empuja a los brazos de la miseria, el alcohol y el sexo. Al eliminar estos elementos del texto original se descompone la construcción de significado que Hemingway trataba de transmitir de manera indirecta.

Es importante comentar que, según los expedientes de censura y lo analizado en las galeradas, este relato no fue tocado por los censores, si no que ya aparecía manipulado en la primera galerada entregada al Ministerio por Caralt. Esto parece indicar que fue el editor el que censuró este pasaje con el fin de congraciarse con los censores y evitar así que le denegaran la publicación. Existe también la hipótesis de que esto sea un ejemplo de autocensura y que el mismo traductor decidiera manipular el texto ante las evidentes referencias negativas a las jerarquías del Régimen que aparecen en el texto. No obstante, nos decantamos más por la primera hipótesis.

El siguiente extracto también se ha sacado del relato *La capital del mundo mundo* (págs.169-179):

EH: “Leche!” said Enrique. “Every one is afraid.

EC: —¡Bah! Todos tienen miedo.

AD: —¡Y una leche! —dijo Enrique — Todos tienen miedo.

Como podemos ver se ha manipulado la interjección «leche», suponemos que por considerarse lenguaje ofensivo y, por tanto, inmoral. Es por esto que la edición de Caralt emplea la expresión eufemística «bah» con el fin de rebajar el tono malsonante de la frase. Obviamente, este tipo de manipulación afecta poco a la obra, aunque hubiera sido conveniente preservar la expresión original, que además aparece en castellano en la versión original.

No obstante, Hemingway trata de hacer ver al lector anglófono que, aunque él escriba en inglés, los personajes hablan en castellano. Por lo tanto, cualquier traducción a esta lengua perdería el efecto inicial del autor. Estos recursos forman parte del estilo literario del autor y de la intención de la obra, crear un ambiente propiamente español en el cuento. Es interesante la estrategia de Alou de cambiar la expresión para hacerla más natural al lector castellanoparlante y español. La expresión «¡Y una leche!» resulta más familiar y coloquial que la elegida por Caralt y, de alguna forma, mantiene mejor el tono y el ambiente ideado por Hemingway.

A continuación, se expone un extracto que forma parte del relato *Che ti dice la patria?* (págs.17-25), en el que Hemingway ataca el fascismo y a la Italia de Mussolini a través de un viaje por Savona de dos amigos, Guy y el narrador de identidad desconocida.

EH: “We have bananas.”

“Bananas are all right,” Guy said. “They’ve got skins on.”

“Oh, he takes bananas,” the lady said. She embraced Guy.

“What does she say?” he asked, keeping his face out of the way.

“She is pleased because you take bananas.”

“Tell her I don’t take bananas.”

“The Signor does not take bananas.”

“Ah,” said the lady, crestfallen, “he doesn’t take bananas.”

“Tell her I take a cold bath every morning,” Guy said.

“The Signor takes a cold bath every morning.”

“No understand,” the lady said.

EC: [omisión]

DA:—Tenemos plátanos.

—Los plátanos están bien —dijo Guy—. Tienen piel.

—Oh, él quiere plátano —dijo la señorita. Abrazó a Guy.

—¿Qué dice? —preguntó Guy, apartando la cara de ella.

—Está contenta porque quieres plátano.

—Dile que no quiero plátano.

—El signor no quiere plátano.

—Ah — dijo la señorita, decepcionada—, no quiere plátano.

—Dile que cuando tengo prisa tomo un taxi —dijo Guy.

—El signor toma un taxi cuando tiene prisa.

—No entiendo —dijo la señorita¹.

En este fragmento, los protagonistas han parado a comer en un restaurante que también sirve de burdel. A lo largo de la comida, la camarera-prostituta coquetea con

¹ Resulta de interés la traducción de Damián Alou de la expresión «*to take a cold bath*» por «tomar un taxi». Llama la atención ya que se habría entendido la alusión sexual a través de una traducción literal de dicha expresión: «darse una ducha fría» como forma coloquial de decir que se hacen esfuerzos por controlar un impulso sexual. Por este motivo se hizo una consulta a Damián Alou, para conocer el porqué de esta decisión (quizás exista una versión distinta del original o el traductor interprete la frase de otra forma). También es posible que Alou considerara que esa traducción pudiera confundirse con la idea de «una ducha de agua fría», como una noticia que causa una impresión desagradable o inesperada.

Guy, que la rechaza incómodo ante la divertida mediación del narrador. Parece que, ante la insistencia de la joven, Guy le dice que toma una ducha fría cada mañana, queriendo decir que tiene controlado su apetito sexual. Es curioso que los censores decidieran suprimir este extracto, pues el texto no resulta especialmente explícito o provocativo. No obstante, los censores debieron considerar que iba en contra de la moral sexual y, por tanto, debía ser omitido.

El siguiente texto se ha extraído del cuento *Algo que tú nunca serás* en la versión de Caralt (págs.90-101) o *Tal como nunca serás* en la versión de Debolsillo, en el que Hemingway escribe, a veces de manera realista y a veces de una forma totalmente confusa, sobre cómo Nick Adams hace frente al estrés postraumático y posiblemente a una conmoción cerebral sufrida en una batalla en Italia durante la Primera Guerra Mundial.

EH: propaganda postcards showing a soldier in Austrian uniform bending a woman backward over a bed; the figures were impressionistically drawn; very attractively depicted and had nothing in common with actual rape in which the woman's skirts are pulled over her head to smother her, one comrade sometimes sitting upon the head.

EC: [omission]

DA: postales de propaganda que mostraban a un soldado vestido con el uniforme austríaco doblando hacia atrás a una mujer sobre una cama; las figuras estaban dibujadas en un estilo impresionista; representadas de manera muy atractiva y sin nada que ver con una violencia real, en la que a las mujeres se les ponía la falda sobre la cabeza para asfixiarlas, mientras uno de los camaradas, a veces, se sentaba sobre la cabeza.

En este fragmento se describe unas postales en las que se representa una violación como algo artístico y atractivo, aunque el narrador puntualiza la macabra brutalidad que realmente caracteriza esta práctica. Claramente, el estilo directo y visual con el que el autor describe estas postales resulta incómodo e inmoral. Todo lo relativo al sexo y al desnudo era considerado tabú y, por tanto, era susceptible de ser censurado.

5.2. Religión

La Iglesia católica fue uno de los pilares fundamentales del nuevo régimen. Tras la Guerra Civil la Iglesia tuvo un papel principal en la propaganda franquista, en la educación y la cultura durante la dictadura. La ideología franquista se basaba esencialmente en la doctrina tradicional católica que, a su vez, se legitima a través del nacionalcatolicismo. En este sentido, el Régimen dio a la Iglesia la autoridad suficiente para ejercer un control decisivo en diversos sectores de la sociedad y la política, entre ellos la manipulación y censura de cualquier obra creada o importada en España (Regueillet, 2004).

Bajo esta clasificación debemos presentar una serie de relatos omitidos. El primero, *Colinas como elefantes blancos*, es un texto sin trama ni contexto en el que dos jóvenes hablan en una estación en algún punto entre Barcelona y Madrid, sobre la operación a la que se va a someter la muchacha. Cuesta un poco entender que ambos personajes hablan en realidad de un aborto. En la España de la época, los abortos eran ilegales, inmorales y normalmente peligrosos. El debate sobre el aborto, que sigue levantando ampollas y dividiendo a la población española, era algo que iba en contra de la moral cristiana y la doctrina de la Iglesia católica.

Asimismo, el cuento *Padres e Hijos* trata ciertos temas delicados para época, como el suicidio del padre del protagonista, Nick Adams. A través de la relación entre padre e hijo, Hemingway plasma la división intelectual y social entre viejos conservadores y jóvenes nihilistas. La relación entre ambos personajes está llena de malentendidos, tensiones y conflictos sobre todos los temas excepto la caza. El prisma a través del cual Nick describe su infancia y su relación con su padre, un hombre frío y distante que termina quitándose la vida, resulta incómodo para los censores.

Por último, *La luz del mundo* describe la conversación entre unos jóvenes y unas prostitutas y, aunque también trata temas inmorales como la homosexualidad y la prostitución, lo que resulta más llamativo son las irreverencias de la prostituta Alice. Aparte de usar el nombre de Dios en vano en numerosas ocasiones, Alice compara al boxeador Ketchel con la figura de Jesús. Es por esto que hemos decidido clasificar este cuento bajo la categoría de Religión, ya que, además, la mayoría de comentarios que aparecían en las galeradas con respecto a este texto tenían que ver con las repetidas invocaciones a Dios en un entorno inmoral y en la boca de unas prostitutas.

Ahora comenzaremos el análisis sobre la censura encontrada en los relatos aprobados para la publicación. El primer texto es un fragmento de *La capital del mundo mundo* (págs.169-179).

EH: one was sitting in his underwear reading his breviary.

EC: uno estaba sentado leyendo su breviario.

DA: uno de los dos sacerdotes estaba sentado en ropa interior leyendo su breviario.

Como podemos ver, el hecho de describir a un sacerdote en ropa interior podía considerarse una ofensa a miembro de la jerarquía eclesiástica y, por tanto, a la Iglesia. Este ejemplo afecta poco al significado del conjunto de la obra, es un mero detalle, y su omisión no perjudica el contenido. ¿Qué puede aportar al texto el aspecto del sacerdote? Lo cierto es que poco.

No obstante, esta descripción del sacerdote forma parte del estilo realista y costumbrista de Hemingway, que Alou mantiene en su traducción. Aparte, este comentario prepara el tono del texto antes del fatal desenlace; forma parte del patetismo con el que Hemingway describe el ambiente en la pensión antes de la triste muerte del joven camarero del Luarca.

Asimismo, en este caso, también del cuento *La capital del mundo mundo* (págs.169-179), intuimos que la razón por la cual se ha decidido omitir esta conversación es porque se pone en cuestión la integridad moral de un miembro de la alta jerarquía de la Iglesia en España.

EH: ‘One understands the action of our brother Basilio.’

‘Still I have no real confidence in the integrity of Basilio Alvarez.’

EC: [omisión]

DA: —Así se entiende la acción de nuestro hermano Basilio.

—De todos modos, tampoco confío plenamente en la integridad de Basilio Álvarez.

Al parecer, ambos sacerdotes se encuentran en Madrid con el fin de pedir algún tipo de ayuda a la administración eclesiástica para sus congregaciones en Galicia. Ambos llevan días esperando reunirse con Basilio Álvarez para este fin, pero el susodicho les hace esperar ya que, según ellos, Galicia no es una prioridad ni para el

Estado ni para la Iglesia. En este fragmento entra en juego la capacidad de Hemingway de dar sentido al silencio, de eclipsar lo obvio para obligar al lector a descubrir el hecho principal.

Esta elipsis nos invita a pensar que los sacerdotes cuestionan la integridad moral, tanto del tal Álvarez como del conjunto de la representación eclesiástica en Madrid, que no se preocupa por el bienestar de sus sacerdotes y sus fieles en las zonas más desfavorecidas del país.

El siguiente caso que analizaremos forma parte del cuento *Un lugar limpio y bien iluminado* (págs..84-88).

EH: Turning off the electric light he continued the conversation with himself. It was the light of course but it is necessary that the place be clean and pleasant. You do not want music. Certainly you do not want music. Nor can you stand before a bar with dignity although that is all that is provided for these hours. What did he fear? It was not a fear or dread, It was a nothing that he knew too well. It was all nothing and a man was a nothing too. It was only that and light was all it needed and a certain cleanness and order. Some lived in it and never felt it but he knew it all was nada y pues nada y nada y pues nada. Our nada who art in nada, nada be thy name thy kingdom nada thy will be nada in nada as it is in nada. Give us this nada our daily nada and nada us our nada as we nada our nadas and nada us not into nada but deliver us from nada; pues nada. Hail nothing full of nothing, nothing is with thee. He smiled and stood before a bar with a shining steam pressure coffee machine.

"What's yours?" asked the barman.

"Nada."

"Otro loco mas," said the barman and turned away.

"A little cup," said the waiter.

The barman poured it for him.

"The light is very bright and pleasant but the bar is unpolished," the waiter said.

The barman looked at him but did not answer. It was too late at night for conversation.

"You want another copita?" the barman asked.

"No, thank you," said the waiter and went out. He disliked bars and bodegas. A clean, well-lighted cafe was a very different thing. Now, without thinking further, he would go home to his room. He would lie in

the bed and finally, with daylight, he would go to sleep. After all, he said to himself, it's probably only insomnia. Many must have it.

EC: [omisión]

DA: Apagó las luces y prosiguió la conversación consigo mismo. Es la luz, desde luego, pero es necesario que el lugar sea limpio y agradable. No quieres música. Claro que no quieres música. Ni tampoco puedes estar de pie dignamente delante de una barra aunque eso sea todo lo que se puede conseguir a estas horas. ¿Qué le daba miedo? No era miedo ni pavor. Era una nada que conocía demasiado bien. Todo era una nada y un hombre también era una nada. Era solo eso, y luz era todo lo que necesitaba, y un poco de orden y limpieza. Algunos vivían en ella y nunca la sentían pero él sabía que todo era nada y pues nada y nada y pues nada. Nada nuestra que estás en la nada, nada sea tu nombre, nada a nosotros tu reino y hágase tu nada así en la nada como en la nada. La nada nuestra de cada día dánosla hoy y nada nuestras nadas así como nosotros nada a nuestros nadas, no nos dejes nada en la nada más líbranos de la nada; pues nada. Nada te salva nada llena eres de nada, la nada esté contigo. Sonrió y estaba de pie delante de una barra en la que había una reluciente cafetera exprés.

—¿Qué quieres beber? —preguntó el barman.

—Nada.

—Otro loco más —dijo el barman, y dio media Vuelta.

—Una copita —dijo el camarero.

El barman se la sirvió.

—La luz es clara y agradable, pero la barra no está lustrosa —dijo el camarero.

El barman le lanzó una mirada pero no dijo nada. Era demasiado tarde para iniciar una conversación.

—¿Quiere otra copita? —preguntó el barman.

—No, gracias —dijo el camarero, y salió. Le desagradaban los bares y las bodegas. Un café limpio y bien iluminado era otra cosa. A continuación, sin pensárselo dos veces, se fue a la habitación dónde vivía. Se echaría en la cama y por fin, al rayar el alba, se dormiría. Después de todo, se dijo, probablemente no es más que insomnio. Seguramente muchos lo padecen.

Este extracto ha sido omitido en la versión de 1956 por la naturaleza blasfema de la parodia que hace Hemingway del Padrenuestro. Resulta particularmente llamativo que los lectores de la primera traducción acaben el cuento con el intercambio de buenas noches de los camareros tras echar el cierre al café. De esta manera, la historia queda en una mera contemplación por parte de dos camareros de un anciano sordo que bebe con

calma en un café- uno más joven con prisas por marchar a casa, otro comprensivo con la soledad del viejo bebedor.

No obstante, el relato continúa con el texto aquí expuesto. La historia sigue con el camarero mayor que, mientras nos presenta sus divagaciones, se acerca a un bar a beber una copa antes de irse a casa. Es precisamente este fragmento omitido el que nos muestra el verdadero tema del relato: el vacío existencial, la soledad, la insignificancia del hombre, una sensación de desesperanza que solo parece mitigarse bebiendo alcohol en sitios limpios y bien iluminados.

Al sustituir la palabra nada en la oración, Hemingway indica que la religión, a la que muchas personas recurren para encontrar sentido y propósito en la vida, también carece de sentido. La creencia del camarero en la nada implica un rechazo a los principios del catolicismo, al determinismo y al consuelo del hombre en la palabra de Dios. Es este motivo, junto con la burla que algunos verían en la parodia del Padrenuestro, lo que probablemente llevó a los censores a eliminar por completo el final del cuento, despojando a la obra de su significado más profundo.

Resulta interesante una observación que hace el censor con respecto a este pasaje en su informe (disponible en los archivos del AGA). A la pregunta de ¿Ataca al Dogma?, el censor contesta que más que un ataque al Dogma es una irreverencia. De esta manera, se elimina aquello que hace del camarero mayor un personaje incómodo y dejan al relato en un nivel anecdótico y, paradójicamente, sin apenas ningún sentido.

Por último, analizaremos un extracto de *Los asesinos* (págs.5-13), un relato sobre la inevitabilidad de la muerte.

EH: “Shut up,” said Al from the kitchen. “You talk too goddamn much.”

“Well, I got to keep bright boy amused. Don’t I, bright boy?”

“You talk too damn much,” Al said. “The nigger and my bright boy are amused by themselves. I got them tied up like a couple of girl friends in the convent.”

“I suppose you were in a convent.”

“You never know.”

“You were in a kosher convent. That’s where you were.”

George looked up at the clock.

EC: —¡Cállate! — gritó Al desde la cocina—. ¡Hablas demasiado!

—Bueno, es para divertir al muchacho. ¿No es cierto?

George miró el reloj.

DA: —Cállate— dijo Al desde la cocina—. Estás abriendo demasiado la boca.

—Bueno, tengo que entretener al chico listo. ¿Verdad, chico listo?

—Estás abriendo demasiado la boca—dijo Al—. El negro y mi chico listo se divierten solos. Los tengo atados como a un par de amigas en el convento.

—¿He de suponer que estuviste en un convento?

—Nunca se sabe.

—Estuviste en un convento kosher. Ahí es donde estuviste.

George miró el reloj.

En este cuento la muerte acosa y persigue a un abatido Ole Anderson, que se rinde ante su fatal destino. Ese relato es la perfecta ejemplificación del estilo minimalista de Hemingway, pues obliga al lector a imaginar el contexto y el desenlace del mismo. Este fragmento ha sido omitido por lo que inferimos de la conversación entre Al y Max sobre el convento. Al fanfarronea dejando caer que ha tenido algún tipo de relación íntima con unas jóvenes de un convento, a lo que Max contesta que debía ser «un convento kosher»- posiblemente porque Al sea judío o solo se haya relacionado con jóvenes judías.

Este corte se debe a lo inmoral de lo que se infiere de esta conversación. Hemos decidido clasificarlo bajo la categoría de religión, ya que aquí lo inmoral no es la naturaleza sexual de la supuesta relación entre Al y alguna muchacha, sino del hecho que éste sugiera que se cuela en los conventos para aprovecharse de jóvenes inocentes que dedican su vida a Dios.

5.3. Política

La nueva España de la posguerra era una nación tradicional y reaccionaria, que se fundamentaba en la contrarrevolución y en la erradicación de esa corriente social, cultural y política que había apartado al país del buen camino, católico y con tintes imperialistas. El Estado surgido de la guerra pretendía inculcar la idea nacionalista de una España centralista, homogénea, ortodoxa: «España una, grande y libre». Así pues, en esta sección buscamos censura que haya sido ejercida por motivos ideológicos, en casos en los que el contenido ataque al Régimen y a su identidad nacional.

Empezaremos con un fragmento del relato *El anciano del puente* (págs..183-185).

EH: It was Easter Sunday and the Fascists were advancing toward the Ebro.

EC: Era domingo de Resurrección y las tropas avanzaban hacia el Ebro.

DA: Era Domingo de Pascua y los fascistas avanzaban hacia el Ebro.

En este caso podemos ver como en la versión editada por Caralt se ha omitido el calificativo «*Fascists*» para evitar cualquier alusión negativa acerca de este bando durante la Guerra Civil. Resulta interesante que, según los informes de los censores, este corte debe atribuirse al mismo editor, quizás como un intento de congraciarse con el Régimen. Este extracto narra como un soldado republicano se encuentra con un anciano que se ha rendido en su huida de las tropas fascistas, por lo que, tras escuchar su historia, le insta a seguir su camino hacia el Ebro, dónde se desencadenaría una de las batallas más sangrientas y largas de la contienda.

Este cuento ejemplifica a la perfección la teoría del iceberg de Hemingway pues, a través de un relato breve y anecdótico consigue transmitir tanto hechos como emociones. Este texto pone de manifiesto el sinsentido de la guerra e ilustra el trazo de injusticia, dolor y muerte que deja a su paso.

Al omitir esta palabra, la versión de 1956 de este cuento pierde todo su sentido, ya que no es posible inferir el contexto aquí expuesto. El término «fascistas» es la pieza clave del puzzle que permite al lector inferir que esta escena pertenece a la huida de civiles tras la caída de Teruel hacia el Ebro, dónde tuvo lugar la sangría en hombres y armamento del ejército republicano. La omisión de la edición de Caralt hace que toda

esta historia oculta se desmorone como castillo de naipes, perdiendo así gran parte de su significado.

El siguiente extracto de *La capital del mundo mundo* (págs.169-179) se encuentra disponible en el anexo ii, dada la extensión del mismo. Es por esto que analizaremos los fragmentos más representativos que explican el motivo del corte en la versión de 1956. En general, consideramos que la razón por la que se decidió censurar este fragmento es esencialmente política. No obstante, también hay un elemento que alude a la moral sexual en el final de la conversación entre el picador y su amante, cuando éste habla de comérsela de postre. Aun así, lo significativo de este texto es la crítica política y, por tanto, lo analizaremos a continuación:

EH: “For me it is a good way to speak,” said the tall one. “There are the two curses of Spain, the bulls and the priests.”

“Certainly not the individual bull and the individual priest,” said the second waiter.

“Yes,” said the tall waiter. “Only through the individual can you attack the class. It is necessary to kill the individual bull and the individual priest. All of them. Then there are no more.”

EC: [omission]

DA: —Para mí sí es manera de hablar —dijo el alto—. En España hay dos maldiciones: los curas y los toros.

—Desde el luego no el toro individual ni el cura individual —dijo el segundo camarero.

—Sí—dijo el camarero alto—. Solo atacando al individuo puedes atacar a toda la clase, es necesario matar al toro individual y al cura individual. A todos. Así no habrá más.

Este extracto, censurado seguramente por el editor, va en contra del Dogma y de las autoridades morales y políticas del Régimen. En el texto, el personaje del camarero sindicalista habla de matar a sacerdotes y guardias civiles con el fin de acabar con dos instituciones que, a su juicio, son las mayores plagas de España. Resulta obvio que esta irreverencia es inaceptable dentro de la nueva sociedad española. Si tenemos en cuenta el rígido control que estableció el franquismo sobre la sociedad, tratando de conseguir una unidad nacional artificial y una homogeneidad ideológica imposible, no es factible que se aprobara ninguna idea contraria a la establecida- menos aún, una idea que supone una amenaza directa a la integridad física de las dos instituciones que fundamentan las

nueva España. La Guardia Civil impone orden a través del uso de la fuerza, la Iglesia impone orden a través de la educación y el adoctrinamiento.

EH: “You are a good comrade,” said the tall waiter. “But you lack all ideology.”

EC: [omisión]

DA: —Eres un buen camarada —dijo el camarero alto—. Pero te falta ideología.

Asimismo, el mismo personaje del camarero sindicalista y anarquista supone un elemento molesto e incómodo de esta historia. Es posible que el término camarada recordase demasiado al comunismo y al enemigo republicano del régimen, así como la alusión a la ideología. Esta actitud disidente no debía ser expuesta ante el público español, sino es a través del prisma de vencedores y vencidos; héroes y villanos.

6. CONCLUSIONES

De este trabajo de investigación y tras realizar un análisis detallado de la censura en estos relatos de Ernest Hemingway, podemos concluir que dichos textos fueron víctimas de la censura durante su primera publicación en España en los años 50 del siglo XX. Era de esperar que, tanto por la naturaleza extranjera del autor, como por su estilo realista y poco decoroso, los cuentos de Hemingway fueran sometidos al proceso de censura del régimen franquista. No obstante, ha sido interesante poder identificar una serie de tendencias que nos hablan de los gustos y preocupaciones del régimen franquista con respecto a la literatura extranjera. Asimismo, hemos podido evaluar el efecto que la manipulación literaria puede tener en el sentido y significado de una obra.

Para empezar, es posible afirmar que la mayoría de relatos omitidos lo fueron por razón de moral sexual. Nueve de los relatos fueron omitidos por este motivo, mientras que solo tres lo fueron por ir en contra de la doctrina de la Iglesia y ninguno por razones de índole política. Por una parte, parece lógico, puesto que Hemingway tiende a tratar ciertos temas polémicos, como la adicción, la guerra, la prostitución o el aborto de una forma a veces rebuscada, a veces desgarradora y violenta. Por otra parte, tampoco es de extrañar que los censores sean menos indulgentes con este tipo de temas, pues la crítica política puede resultar más compleja o difícil de interpretar, mientras que la sexualidad es un fondo mucho más accesible para el grueso de la sociedad. La incultura y el analfabetismo estaban bastante extendidos en la España de comienzos del siglo XX, lo que implica que la política era algo ajeno a gran parte de la población. La sexualidad, sin embargo, es algo común a todo el mundo, es algo humano y físico que durante siglos se ha tratado de someter.

En cuanto a la censura, hemos observado que los censores preferían la omisión que la manipulación. Es decir, han preferido omitir pasajes o relatos completos a modificar el contenido, seguramente porque es una estrategia más sencilla. No obstante, estas omisiones tienen un impacto importante en la obra traducida. Los relatos de Hemingway se caracterizan por su complicada interpretación, es necesario sumergirse en lo más profundo del significado intratextual para poder aportar sentido a la historia. Por lo tanto, al suprimir extractos de los relatos se está mutilando el sentido del mismo y hace que, en muchos de los casos analizados, sea casi imposible descifrar el skopos del texto. Por ejemplo, la traducción del relato *Un lugar limpio y bien iluminado* pierde

todo su sentido al extirpar la parodia del Padrenuestro. La historia pasa de ser una descripción gráfica de la soledad y el vacío existencial a la contemplación por parte de dos camareros de un anciano sordo que bebe sin prisas en un café.

Asimismo, podemos señalar que todos los textos parcialmente censurados, han sido mutilados por motivos de carácter sexual o religioso. Existía una especial preocupación por evitar las blasfemias o chistes con referencias religiosas o sexuales. Sin embargo, la crítica política no parece que fuera particularmente importante para las juntas de censura. Esto lo demuestra el hecho de que se incluyera el relato *Che ti dice la patria?*, en el que Hemingway hace una crítica a la Italia fascista y a los regímenes autoritarios. De hecho, los únicos cortes realizados por motivos políticos fueron hechos por editor antes de entregar las galeradas al Régimen. Además, llama la atención que se aprobara la publicación de *La madre de un as*, ya que trata temas inmorales para el franquismo como la homosexualidad. Aunque también es posible que los censores no entendieran la temática del relato, es más probable que consideraran más ofensiva la irreverencia religiosa que la inmoralidad sexual.

Otra tendencia relevante que hemos podido observar a través de este estudio es la censura editorial. Los documentos disponibles en el AGA, en particular la galerada original dónde los censores anotaron sus comentarios, revelan que hubo dos relatos —*El anciano del puente* y *La capital del mundo*— que fueron modificados antes de ser entregados a la maquinaria censora. Es posible que se trate de un ejemplo de autocensura por parte del traductor, pero creemos que esta hipótesis es poco plausible. La posibilidad de que la traducción sea víctima de la censura afectaría principalmente al editor, no al traductor, ya que este último recibiría una retribución por el encargo en cualquier caso, mientras que para el editor la publicación podría resultar poco o nada rentable. Por lo tanto, es muy probable que tales modificaciones fueran obra de Caralt. De esta manera, la editorial ejercía de organismo paracensorial, con el fin de evitar la prohibición definitiva de la publicación de una obra y mantener así una buena relación con el Régimen.

De esto podemos inferir que no existía una acción censora clara y coherente, sino que la censura se aplicaba en muchos casos de manera arbitraria y en función de la editorial o de los gustos del censor. En este caso, parece que las referencias a la moral sexual y a la religión son la principal preocupación de los censores, y no así la política. Es posible

que esto no se trate de una tendencia general, sino de una reacción por parte de los censores a estos relatos en concreto. En esta colección de relatos priman las alusiones al sexo, a la inmoralidad, al cuerpo y lo mundano, mientras que las críticas directas al Régimen son escasas. Solo el caso de *El anciano del puente* hace una crítica velada del bando fascista durante la Guerra Civil que sí fue manipulada. No obstante, la crítica de Hemingway al fascismo es en muchos casos sutil, indirecta y no resulta tan escandalosa como las referencias sexuales, mucho más explícitas y desagradables para la moral puritana de la época. Como este trabajo ha podido constatar, la censura ha servido al régimen franquista como medio para preservar los pilares de su doctrina, tratando de mantener así la uniformidad y el orden en el país.

Por último, es necesario mencionar la persistencia de la censura en las décadas posteriores al franquismo. Es difícil de imaginar que, en la sociedad democrática actual, el Estado pueda ejercer su control sobre manifestaciones como la literatura, pero la realidad es que, de forma inintencionada, el sistema está perpetuando el proyecto nacionalcatolicista del franquismo a través de la publicación de obras manipuladas. Como ya se ha comentado, esta perpetuación de la manipulación literaria ya no es ejercida por la maquinaria política del Estado, sino probablemente por el mismo sistema editorial. Esta investigación ha encontrado que la traducción anónima de 1956 se ha vuelto a publicar sin revisar, al menos en 1978 y 1991. Puede que con el fin de ahorrar costes o por mero descuido, las editoriales están conservando unos patrones de control y propaganda que van en contra de los valores democráticos de la sociedad española actual.

Es importante dar cuenta de este fenómeno, pues es posible encontrarse con obras manipuladas sin ser conscientes de ello. En el caso de Hemingway, las nuevas traducciones de Damián Alou han permitido que en España tengamos acceso a los textos íntegros del autor estadounidense. No obstante, es posible que existan obras de otros escritores, tanto nacionales como extranjeros, que todavía circulen en su versión censurada.

También debemos resaltar el papel que ha jugado el autor, Ernest Hemingway, en el proceso de censura de su propia obra. Su caso requirió una atención especial, pues el vínculo que unía a Hemingway con España le convertía en un actor tanto incómodo como necesario. Es posible que hubiera sido más fácil ignorar su obra por completo y

prohibir su publicación en el país. Su estilo irreverente y polémico chocaba frontalmente con la doctrina de la sociedad franquista, pero la imagen que presentaba de España en el exterior favorecía a los intereses del Régimen, sobre todo en cuanto al turismo. Asimismo, era un escritor conocido, que había tomado parte en la Guerra Civil y, por tanto, era difícil de obviar.

De esta manera, este trabajo ha intentado aportar su granito de arena a la información ya existente sobre Hemingway y su relación con España, así como sobre la manipulación de su obra. El caso de los relatos es particularmente relevante ya que, aunque a veces han sido infravalorados, suponen el máximo exponente de su estilo literario y la censura ha tenido un impacto posiblemente más significativo sobre ellos que sobre el resto de su obra.

Asimismo, y a modo de resumen, este Trabajo de Fin de Grado ha podido constatar la existencia de censura en estos textos publicados por Caralt entre 1956 y 1991. A través de este estudio hemos podido extraer una serie de tendencias en cuanto a los criterios que empleaban los censores a la hora de revisar las galeradas que presentaban los editores, las cuales podemos sintetizar de la siguiente manera: primacía del interés por la moral sexual y preocupación por la religión y el respeto a la jerarquía de la Iglesia católica. Además, ha sido interesante poder identificar la existencia de una actividad censora al margen de la Administración, probablemente ejecutada por el editor.

6.1. Futuros trabajos

La importancia de este trabajo reside en la necesidad de comprender y poner de manifiesto el efecto que la censura literaria ha tenido y tiene sobre la literatura en nuestro país. La realidad del franquismo ha influido en la manera en la que nuestra sociedad entiende la literatura, ya que ésta ha llegado a nosotros alterada, mutilada por una entidad que buscaba mantener y fortalecer una doctrina católica, tradicional y de derechas.

No obstante, este trabajo se ha encontrado con una serie de limitaciones a la hora de elaborar este estudio. Para empezar, nos hemos centrado únicamente en un autor extranjero, pero nos consta que la persistencia de la censura es una realidad que afecta a muchos autores, sobre todo extranjeros. Por eso, sería conveniente buscar y analizar a otros autores para determinar el alcance de la censura a finales del siglo XX y principios del XXI. De esta manera se podrán identificar con más rigor y claridad los motivos por los que la censura ha persistido tras el fin del franquismo.

Asimismo, también sería interesante proseguir con la investigación sobre el traductor anónimo de la edición de 1956. Es posible que con más tiempo se obtengan resultados, y merecería la pena poder conocer o incluso dar reconocimiento al verdadero traductor de los relatos de Hemingway publicados por Caralt.

7. REFERENCIAS

- Abellán, M. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península.
- Abellán, M. (1987). *Fenomeno censorio y represión literario*. Diálogos hispánicos de Amsterdam.
- Antolín Rato, M. (17 de agosto de 2011). *Hemingway traducido*. Obtenido de El Trujamán: revista diaria de traducción:
http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/agosto_11/17082011.htm
- Arregui Barragán, N. (2005). Estado de la investigación en el ámbito de la teoría de la traducción literaria . *Cédille: Revista de estudios franceses*(1), 2-27.
- Badín Fuertes, E. (2007). *Traducción, recepción y censura de teatro clásico inglés en la España de Franco. Estudio descriptivo-comparativo del Corpus TRACEtc (1939-1985)* . Universidad de León.
- Baker, C. (1972). *Hemingway: The Writer as Artist*. Princeton: Princeton UP.
- Calderón-Le Jolif, T. (2006). La teoría del iceberg y la práctica de la alusión en los cuentos de Ernest Hemingway y de Francisco Coloane. *Acta literaria*(32), 97-105.
- Chesterman, A. (1997). *Memes of translation: the Spread of Ideas in Translation Theory*. Amsterdam: Filadelfia: John Benjamins.
- Cornellà-Detrell, J. (22 de octubre de 2012). *Censorship under Franco's dictatorship still casts a shadow over literature in Spain* . Obtenido de Bangor University:
<https://www.bangor.ac.uk/news/archive/censorship-under-franco-s-dictatorship-still-casts-a-shadow-over-literature-in-spain-10029>
- de Manuel Mortera, T. (s.f.). *Ernest Hemingway: su obra y su tiempo*. Recuperado el 27 de marzo de 2017, de Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete: <https://previa.uclm.es/ab/educacion/ensayos/pdf/revista1/r1a3.pdf>
- Frías, A. S. (23 de noviembre de 2015). *La adhesión de la Unión Europea al Convenio Europeo de Derechos Humanos*. Recuperado el 26 de marzo de 2017, de

aquiescencia: blog de Derecho Internacional de Carlos Espósito:
<https://aquiescencia.net/2015/11/23/la-union-europea-y-el-convenio-europeo-de-derechos-humanos-por-ana-salinas-de-frias/>

Hemingway, E. (1956). *Los asesinos*. Barcelona: Luis de Caralt.

Hemingway, E. (1987). *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway*. New York: Scribner.

Hemingway, E. (2017). *Cuentos*. (D. Alou, Trad.) Barcelona: Debolsillo.

Jiménez, P. (1977). Apuntes sobre la censura durante el franquismo. *Boletín AEPE*, 3-8.

Koestler, A. (2000). *La escritura invisible*. Madrid: Debate.

La Prade, D. E. (1991). *La censura de Hemingway en España*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

La Prade, D. E. (2011). *Hemingway prohibido en ESpaña*. Valencia: Universitat de València.

Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame, Francoist Censorship*. Londres/Nueva York: Routledge.

Lefevere, A., & Bassnett, S. (1998). *Constructing Cultures*. Multilingual Matters.

Leonardi, V. (2008). Power and Control in Translation: Between ideology and censorship. *Язык, коммуникация и социальная среда. Воронеж*, 6, 80-89.

López Alcalá, S. (2000). *La historia, la traducción y el control del pasado*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas.

Massot, J. (26 de agosto de 1991). En España se siguen editando libros en versión censurada por el franquismo. *La Vanguardia*, pág. 23.

Merino, R., & Rabadán, R. (2002). Censored Translations in Franco's Spain: The TRACE Project- Theatre and Fiction. *érudit*, 15(2), 125-152. Recuperado el 18 de abril de 2017, de <http://id.erudit.org/iderudit/007481ar>

- Messenger, P., & Rojo, A. (2014). Literatura, sexo y censura: Traducción y recepción de Amis, Daudet y Renault bajo el régimen franquista. *Revista Española de Lingüística Aplicada* 27:2 , 537-558.
- Ministerio de Cultura, Archivo General de la Administración, (3)50 21/11326, expediente 420-56
- Navarro, J. (1 de febrero de 2008). *El escritor como hombre de acción*. Recuperado el 15 de abril de 2017, de Revista de Libros: <http://www.revistadelibros.com/articulos/cuentos-de-ernest-hemingway>
- Neuschäfer, H.-J. (1994). *Adiós a la España eterna*. Madrid: Anthropos Editorial.
- Pegenaute, L. (1999). Censoring translation and Translation as Censorship: Spain under Franco. En D. V. ed., *Translation and the (RE)Location of Meaning: Selected Papers of the CETRA Chair Seminars in Translation Studies, 1994-96* (págs. 83-96). Lovaina: Universidad Católica de Lovaina.
- Pérez de Heredia, M. L. (2001). El traductor como (auto) censor: la traducción dramática en España. En E. Pajares, R. Merino, & J. Santamaría, *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción* (págs. 311-320). País Vasco: Universidad del País Vasco.
- Rabadán, R. (2000). *Traducción y censura inglés-español (1939-1975). Un estudio preliminar*. León: Universidad de León.
- Regueillet, A.-G. (2004). Norma sexual y comportamientos cotidianos en los primeros diez años del franquismo: noviazgo y sexualidad. *Hispania*(218), 1027-1042.
- Rioja Barrocal, M. (2010). *English-Spanish Translations and Censorship in Spain 1962-1969*. Recuperado el 3 de abril de 2017, de inTralinea: online translation journal: <http://www.intralinea.org/archive/article/1658>
- Ripa, Y. (enero-marzo de 2002). Féminin/masculin: les enjeux du genre dans l'Espagne de la Seconde République. *Le Movement Social*(198), 111-127.
- Roldán Torreño, M. Á. (2014). Ernest Hemingway: Su visión sobre la Guerra Civil española. *Ab Initio*(9), 131-152. Recuperado el 10 de abril de 2017, de <http://www.ab-initio.es>

- Ruíz Bautista, E. (2004). En pos del «buen lector»: censura editorial y clases populares durante el Primer Franquismo (1939-1945). *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, H.- Contemporánea*(16), 231-251.
- Santaemilia, J. (2008). The Translation of Sex Related LANGUAGE. The Danger(s) of Censorship(s). *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 21(2), 221-252.
- Sebastián, J., & Fuentes, J. (2008). *Diccionario político y social del siglo XX español*. Madrid: Alianza.
- Twomey, L. A. (2003). *La recepción de la narrativa de Ernest Hemingway en las posguerra española*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Universidad de León. (2017). *TRACE: traducción y censura*. Recuperado el 5 de abril de 2017, de <http://trace.unileon.es/biblioteca-digital/>
- Valls, F. (1983). *La enseñanza de la literatura en el franquismo (1936-1951)*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A history of translation*. Londres/Nueva York: Routledge.

8. ANEXOS

i. Abreviaturas

AGA: Archivo General de la Administración

BNE: Biblioteca Nacional de España

EC: Traducción editada por Caralt en 1956

EH: Versión original de Ernest Hemingway

DA: Traducción de Damián Alou de 2017

ii. Extracto censurado

EH: “You’ve eaten and now you want me for dessert.”

“Just once. What harm can it do?”

“Leave me alone. Leave me alone, I tell you.”

“It is a very little thing to do.”

“Leave me alone, I tell you.”

Down in the dining room the tallest of the waiters, who was overdue at the meeting, said “Look at those black pigs drink.”

“That’s no way to speak,” said the second waiter. “They are decent clients. They do not drink too much.”

“For me it is a good way to speak,” said the tall one. “There are the two curses of Spain, the bulls and the priests.”

“Certainly not the individual bull and the individual priest,” said the second waiter.

“Yes,” said the tall waiter. “Only through the individual can you attack the class. It is necessary to kill the individual bull and the individual priest. All of them. Then there are no more.”

“Save it for the meeting,” said the other waiter.

“Look at the barbarity of Madrid,” said the tall waiter. “It is now half-past eleven o’clock and these are still guzzling.”

“They only started to eat at ten,” said the other waiter. “As you know there are many dishes. That wine is cheap and these have paid for it. It is not a strong wine.”

“How can there be solidarity of workers with fools like you?” asked the tall waiter.

“Look,” said the second waiter who was a man of fifty. “I have worked all my life. In all that remains of my life I must work. I have no complaints against work. To work is normal.”

“Yes, but the lack of work kills.”

“I have always worked,” said the older waiter. “Go on to the meeting. There is no necessity to stay.”

“You are a good comrade,” said the tall waiter. “But you lack all ideology.”

“Mejor si me falta eso que el otro,” said the older waiter (meaning it is better to lack that than work). “Go on to the mitin.”»

Paco had said nothing. He did not yet understand politics but it always gave him a thrill to hear the tall waiter speak of the necessity for killing the priests and the Guardia Civil. The tall waiter represented to him revolution and revolution also was romantic. He himself would like to be a good Catholic, a revolutionary, and have a steady job like this, while, at the same time, being a bullfighter.

“Go on to the meeting, Ignacio,” he said. “I will respond for your work.”

“The two of us,” said the older waiter.

“There isn’t enough for one,” said Paco. “Go on to the meeting.”

“Pues, me voy,” said the tall waiter. “And thanks.”

In the meantime, upstairs, the sister of Paco had gotten out of the embrace of the matador as skilfully as a wrestler breaking a hold and said, now angry, “These are the hungry people. A failed bullfighter. With your ton-load of fear. If you have so much of that, use it in the ring.”

“That is the way a whore talks.”

“A whore is also a woman, but I am not a whore.”

“You’ll be one.”

“Not through you.”

“Leave me,” said the matador who, now, repulsed and refused, felt the nakedness of his cowardice returning.

“Leave you? What hasn’t left you?” said the sister. “Don’t you want me to make up the bed? I’m paid to do that.”

“Leave me,” said the matador, his broad good-looking face wrinkled into a contortion that was like crying. “You whore. You dirty little whore.”

EC: [omisión]

DA: —Acabas de comer y ahora me quieres a mí de postre.

—Solo una vez. ¿Qué tiene de malo?

—Déjame en paz. Déjame en paz, te lo advierto.

—Pero si no es nada.

—Déjame en paz, te lo advierto.

En el comedor, el camarero más alto, que ya llegaba tarde a la reunión, dijo:

—Mira cómo beben esos cerdos enlutados.

—Esa no es manera de hablar —dijo el segundo camarero. Son clientes decentes. No beben demasiado.

—Para mí sí es manera de hablar —dijo el alto—. En España hay dos maldiciones: los curas y los toros.

—Desde el luego no el toro individual ni el cura individual —dijo el segundo camarero.

—Sí—dijo el camarero alto—. Solo atacando al individuo puedes atacar a toda la clase, es necesario matar al toro individual y al cura individual. A todos. Así no habrá más.

—Ahórratelo para la reunión —dijo el otro camarero.

—Lo que pasa en Madrid es una barbaridad —dijo el camarero alto—. Son las once y media y estos aún empinando el codo.

—Han empezado a comer a las diez —dijo el otro camarero—. Hay muchos platos, ya lo sabes. El vino es barato y lo han pagado. No es un vino fuerte.

—¿Cómo va a existir la solidaridad de los trabajadores con memos como tú? —preguntó el camarero alto.

—Mira —dijo el segundo camarero, que tendría unos cincuenta años—. He trabajado toda la vida. Tendré que trabajar el resto de mi vida. No tengo ninguna queja en contra del trabajo. Trabajar es normal.

—Sí, pero la falta de trabajo mata.

—Siempre he trabajado —dijo el camarero de más edad—. Vete a la reunión. No es necesario que te quedes.

—Eres un buen camarada —dijo el camarero alto—. Pero te falta ideología.

—Mejor que me falte eso que lo otro —dijo el camarero de más edad—. Vete a la reunión.

Paco no había dicho nada. Todavía no entendía de política, pero siempre le producía un estremecimiento oír al camarero alto decir que había que matar a los curas y a la Guardia Civil. Para él, el camarero alto representaba la revolución, y la revolución también era romántica. A él le gustaría ser un buen católico, un revolucionario, tener un trabajo estable como ese, y, al mismo tiempo, ser torero.

—Ve a la reunión, Ignacio —dijo—. Yo me encargaré de tu mesa.

—Los dos nos encargaremos —dijo el camarero de más edad.

—Con uno hay de sobra —dijo Paco—. Vete a la reunión.

—Pues me voy —dijo el camarero alto—. Y gracias.

Este es uno de los ejemplos más sorprendentes de censura que hemos encontrado a lo largo de esta investigación, dada la extensión del corte. En la edición de Caralt se ha omitido por completo la conversación sobre las maldiciones de España, que suponen el núcleo más esencial de este cuento. Es posible que el extracto fuera omitido por Caralt en un intento de congraciarse con el Régimen.

iii. Entrevista con Mariano Antolín Rato

María García: ¿En qué medida la censura ha ido más allá del franquismo?

Antolín Rato: No he estudiado la cuestión a fondo. Solo el caso de Hemingway, Scott Fitzgerald y unos pocos escritores estadounidenses más. Y descubrí numerosos cortes y variaciones posteriores a 1975. Imagino que ocurriría lo mismo con otros autores.

M.G.: ¿Por qué motivos piensa que los editores continuaron publicando obras manipuladas?

A.R.: Básicamente económicos. Esto es, para no pagar nuevas traducciones.

M.G.: ¿A partir de qué momento (si es que hubo un momento específico) comenzaron los editores a darse cuenta de esto y a reeditar las obras censuradas?

A.R.: Ignoro el momento. Pero en la década de 1980 empezaron a encargarse nuevas versiones.

M.G.: ¿Cree que la persistencia de la censura en ediciones posteriores al franquismo ha afectado de forma diferente a autores/obras extranjeras y nacionales? Si es así, ¿cómo y por qué?

A.R.: Con aquella ley de Fraga Iribarne, de cuya fecha no me acuerdo, pero previa a la muerte de Franco, las obras se podían editar sin consulta previa, pero en algunos casos se prohibía después de publicadas su difusión. Así que los editores se andaban con pies de plomo y no publicaban obras que temieran que iban a ser secuestradas –así se llamaba–, pues la censura seguía existiendo a posteriori. Recuerdo una edición de “Los tarahumara”, de Antonín.

Artaud, publicada por Barral editores, que fue denunciada por alguien, se prohibió su difusión y se impuso una multa al editor.

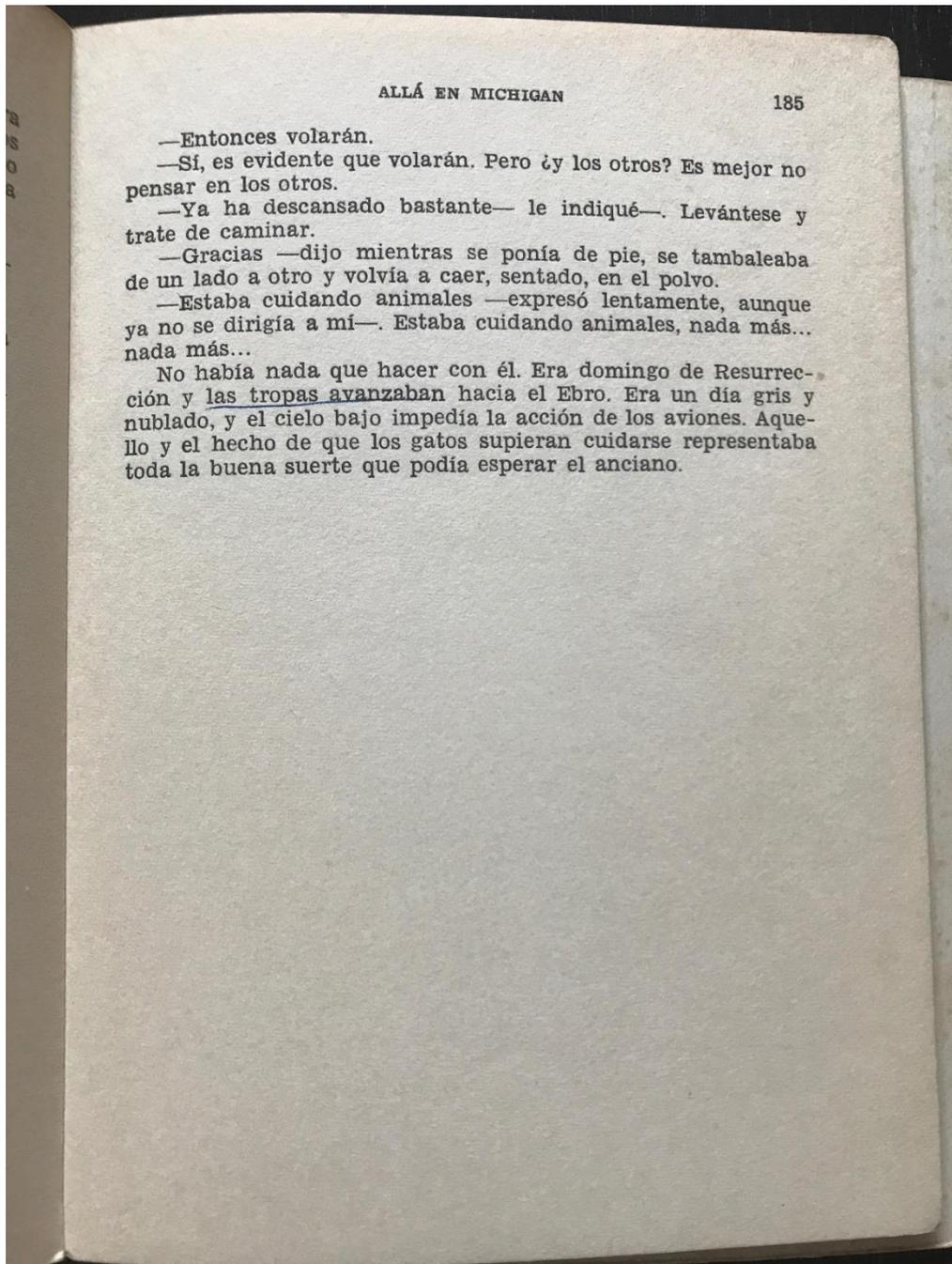
M.G.: Hemingway era un escritor estadounidense de renombre, así como amante de las tradiciones españolas. Esto le hacía en un personaje interesante a través del cual promover una imagen amigable y atractiva de España. ¿Cree que la relación especial que mantenían España y Hemingway pudo afectar la forma en la que las juntas de censura examinaban sus obras?

A.R: Sin duda. Las dos tesis que he mencionado lo demuestran.

iv. El misterio del error de imprenta

La siguiente imagen pertenece al relato *El anciano del puente* dentro de la publicación de *Los asesinos* editada por Caralt en 1956. Es interesante que en el encabezado aparezca el título de un relato —*Allá en Michigan*— que fue censurado antes de la publicación. Es posible que sea un error de imprenta de la galerada original, previa a la censura, que no fue corregido. Lo que sí parece es una muestra indiscreta de la censura ejercida sobre esta colección de cuentos cortos.

Figura 1. Encabezado de *El anciano del puente*



Fuente: Elaboración propia. Fotografía de una página de *Los asesinos* (1956)

v. Ediciones de *Los asesinos* publicadas a partir de 1956

Tabla 2. Ediciones de la colección *Los asesinos*

| |
|---|
| <i>Los asesinos</i> - Ernest Hemingway Publicación: Barcelona: Luis de Caralt, 1956 (Imprenta Ideal) 215 páginas, 18cm |
| <i>Los asesinos</i> - Ernest Hemingway Publicación: Barcelona: Luis de Caralt, 1964 (Guada) 158 páginas, 1h., 18cm |
| <i>Los asesinos</i> - Ernest Hemingway Publicación: Barcelona: G.P., 1965 158 páginas, 1h., 18cm |
| <i>Los asesinos</i> - Ernest Hemingway Publicación: Barcelona: Luis de Caralt, 1978 Traductor: J. Gómez del Castillo 215 páginas, 18cm |
| <i>Los asesinos</i> - Ernest Hemingway Publicación: Grupo Libro 88, D.L., 1990 (2ª edición) Traductor: J. Gómez del Castillo 215 páginas, 20cm |

Fuente: catálogo general de la Biblioteca Nacional de España.

