

**SISTEMA CENSOR Y PRÁCTICAS TRADUCTORAS EN LA ETAPA
FRANQUISTA: EL CASO DE GIOVANNINO GUARESCHI¹**

Laura Carlucci, Universidad de Granada

Introducción

En las últimas décadas han empezado a surgir nuevos planteamientos y cuestiones hasta entonces inexploradas en el campo de la traducción literaria. Ejemplo de ello serían el papel del traductor literario en tanto que mediador intercultural, los vínculos entre la traducción y las instituciones políticas y editoriales, el nivel de recepción de la traducción de una obra en la cultura meta, o la posibilidad de reformular el mensaje del texto traducido de forma que la traducción se conciba como una operación de *rewriting* (Bassnett & Lefevere 1990), en la que el traductor reescribe el texto adaptándolo al sistema cultural de llegada.

Gracias a las aportaciones de teóricos de la traducción como André Lefevere, Gideon Toury e Itamar Even-Zohar con sus estudios polisistémicos, y a la luz de las diferentes teorías que sostienen este nuevo debate en torno a la traducción, aspectos como la cuestión del poder y de los condicionamientos ideológicos, así como la posible limitación de la libertad del traductor a la hora de tomar determinadas decisiones, se han convertido en aspectos determinantes que es preciso tener en cuenta en todo estudio sobre traducción literaria. A este respecto, Nergaard sugiere que la traducción está condicionada por las relaciones de poder que existen dentro de la cultura de llegada, en el mismo momento histórico y cultural en el que se realiza la traducción. Así pues, el traductor es “servitore non dei due padroni, quali l’originale e la traduzione, bensì servitore dei committenti, del mercato, delle mode (Nergaard 2007: 28). Por todo ello, es absolutamente necesario focalizar la atención en este conjunto de factores interrelacionados para poder explicar y entender una traducción

¹ Este trabajo ha sido realizado dentro del Proyecto de investigación “La traducción en contextos plurilingües”, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (Ref. FFI2009-10896) y dirigido por Assumpta Camps.

en toda su complejidad. En definitiva, se trata de observar cómo funciona la traducción en el sistema literario receptor.

Si partimos de la premisa de que la traducción de una obra literaria implica alguna forma de manipulación, entonces no puede existir una traducción neutra, porque el ambiente socio-político en el que esta se realiza influye profundamente en el resultado final, hasta el punto de que la traducción se convierte –o puede convertirse– en un verdadero vehículo de imposición ideológica (Larramendi 1997:16). Así pues, el control que ejercen las fuerzas institucionales y editoriales repercute en las decisiones traductológicas. La primera de todas es la elección de un determinado autor, obra o traductor. En este sentido, recordemos que en 1942 se creó el Servicio de Inspectores de Traducción, que durante unos años jugó un papel fundamental en la recepción de los autores extranjeros (Blas 1999: 292-295). Dentro de la política represiva del régimen de Franco hacia el mundo cultural de la época, las obras literarias extranjeras se lanzaban al mercado solo después de exhaustivos controles encaminados a modificar, eliminar o “maquillar” todo aquello que se consideraba indecoroso o peligroso para el régimen. Desde esta óptica, toda traducción literaria se convierte en un elemento fundamental a la hora de entender la política cultural de una sociedad. En el caso de los regímenes dictatoriales, nos permite entender cómo, por medio de la traducción, la lengua se puede transformar en instrumento de poder y, como tal, apoyar una política cuyos valores aparecen de forma explícita o implícita en el texto de llegada, con el fin de contribuir a la consolidación de una determinada ideología.

Con el presente estudio pretendemos analizar la dinámica de poder que el régimen franquista ejerció sobre el mundo cultural español, enfocando nuestra atención tanto en los posibles efectos de la censura en la traducción de las novelas de Giovannino Guareschi como en su recepción en el polisistema literario español de la época.

Guareschi, retratista de la Italia de la posguerra

Antes de empezar a analizar la recepción española de las novelas de Guareschi, merece la pena detenerse muy brevemente en un aspecto que nos parece esclarecedor para matizar la consciencia ideológica del escritor, que se refleja en todos los libros de la saga de Don Camilo y que desempeñaría un papel fundamental a la hora de tomar determinadas decisiones traductológicas. Cuando se publicó el primer libro de

“**Transfer**” VII: 1-2 (mayo 2012), pp. 60-72. ISSN: 1886-5542

la serie *Mondo Piccolo*, en 1948, Guareschi ya era un afamado periodista, humorista, dibujante de viñetas y director fundador del semanario *Candido*, conocido por su peculiar humorismo de corte anticomunista y monárquico. Bajo su pluma afilada, los comunistas se convirtieron en una sátira constante, y la guerra sin cuartel entre Peppone y Don Camilo fue el reflejo de dos posturas irreconciliables en la Italia de la posguerra: las que enfrentaban a comunistas y anticomunistas.

Durante la Segunda Guerra Mundial, el escritor emiliano fue muy crítico con el gobierno de Benito Mussolini. Tras el armisticio del 8 de septiembre de 1943, Giovannino Guareschi fue apresado y enviado a sendos campos de concentración en Alemania y Polonia; el libro *Diario clandestino* recogerá estos dos años de reclusión. Cuando se instauró la República en Italia, Guareschi apoyó el partido de la Democracia Cristiana a la que, posteriormente, no dudó en criticar desde las páginas del periódico humorístico *Candido*, por no seguir los ideales en los que se había inspirado en un principio. En 1950 Guareschi fue condenado a ocho meses de cárcel por vilipendio del entonces Presidente de la República, Luigi Einaudi, y en 1954 fue acusado nuevamente de difamación y condenado a dos años de prisión por haber publicado en *Candido* dos cartas presuntamente escritas en 1944 por Alcide De Gasperi –fundador de la Democracia Cristiana y primer Presidente del Consejo de Ministros de Italia–, en las que el político instaba a los Aliados anglo-americanos a bombardear la periferia de Roma con el fin de desmoralizar a los que colaboraban con los alemanes. De Gasperi negó rotundamente la autenticidad de las mismas. La prensa española de la época también le dio cobertura a la noticia: el diario *La Vanguardia*, por ejemplo, en un artículo publicado el 22 de abril de 1954 y firmado por Julio Moriones, informó profusamente del juicio, insistiendo en la rapidez con que se había celebrado (la deliberación del tribunal duró apenas veinte minutos) y la dureza de la pena impuesta a Guareschi. Con respecto a *Candido*, incluso después de la encarcelación del escritor, el semanario siguió ofreciendo la actualidad en clave de humor: en la cabecera del número 27 del 7 de julio de 1954 se leía lo siguiente: “Questo è il quinto numero di *Candido* che appare dopo la incarcerazione del suo Direttore” (Este es el quinto número de *Candido* que aparece después de la encarcelación de su Director), y “Dovranno apparire altri 47 numeri di *Candido* prima che il suo Direttore torni in libertà” (Tendrán que aparecer 47 números más antes de que su Director vuelva a estar en libertad). Estas breves pinceladas biográficas nos dan una idea de la personalidad del escritor emiliano, cuya imagen se aleja bastante del perfil de hombre bonachón, simplón y pacífico que ofrece a los que

le conocen solo a través de las famosas películas protagonizadas por Cervi y Fernandel. Guareschi fue ante todo un personaje valiente, cantor de la libertad de expresión y enemigo de todo tipo de componendas². Indro Montanelli habló cariñosamente del escritor emiliano en estos términos: “Fu un testone senza pari, che non cedeva neanche a martellargli la capoccia” (Torelli 2006: 112). Un hombre testarudo como los dos protagonistas de sus novelas; en el fondo, el mismo Guareschi sostenía que don Camilo y Peppone eran las dos caras de sí mismo, mientras que el Cristo representaba la voz de su conciencia.

Censura y *best seller*

Según la definición de Abellán, la censura es “el conjunto de actuaciones del Estado, grupos de hecho o de existencia formal capaces de imponer a un manuscrito o a las galeras de la obra de un escritor —con anterioridad a su publicación— supresiones o modificaciones de todo género, contra la voluntad o el beneplácito del autor” (Abellán 1982: 169). En términos generales, podemos afirmar que durante las casi cuatro décadas del régimen de Franco el porcentaje de textos literarios que se libró de ser víctima de la censura fue muy bajo. El mecanismo de control ejercido sobre la cultura tenía como finalidad preservar los principios políticos y los valores del régimen, cuyo dogma de fe, según apunta Neuschäfer, se resumía en la trilogía “Dios, Patria y Familia” (Neuschäfer 1994: 46). El periodo de censura que determina el destino cultural de España durante casi cuatro décadas se suele dividir en dos grandes bloques, separados por una fecha clave: 1966, año en que se promulga la conocida Ley de Prensa e Imprenta (Ley 14/1966 del 18 de marzo) cuyo artífice fue Manuel Fraga Iribarne tras la cual los editores se convierten en primeros responsables del contenido de los textos que producen. Antes de 1966, el aparato censor encargado de “vigilar” la literatura nacional y la producción literaria importada se caracterizó por unas férreas medidas coercitivas, mientras que en la etapa posterior se apreció cierta apertura hacia el exterior y un mayor grado de

² El periodista Marco Ferrazzoli resaltó la importancia histórica y social de Guareschi en su libro *Non solo don Camillo. L'intellettuale civile Giovannino Guareschi*, publicado en 2008 por la editorial italiana L'Uomo Libero.

libertad, aunque aparente, pues los mecanismos de control, menos evidentes, seguían siendo muy eficaces.

En relación con los mecanismos de censura, Santamaría López sostiene que las formas y modalidades de censura aplicadas a las obras nacionales no se diferenciaban de las que se adoptaban en el caso de la literatura importada (2000: 217). Por el contrario, otros estudiosos mantienen que, en el caso de la traducción de literatura extranjera, esta solía escapar mejor al control de la censura que las obras en lengua original (Lambert 1999: 269). En los mismos términos se expresa Manuel Abellán, cuando afirma que “las traducciones que se desvían de los modelos establecidos suelen ser mejor toleradas que las producciones originales, aún cuando éstas presentan exactamente la misma desviación” (Abellán 2007: 17).

Con respecto a la censura franquista, nos preguntamos cuál fue su actuación en el caso de obras literarias extranjeras que habían conseguido un éxito de ventas tanto en su propio país como en el extranjero, como es el caso de las novelas de Giovannino Guareschi. Dicho de otra manera: ¿de qué forma se situaría la censura frente a fenómenos literarios foráneos económicamente rentables? ¿Hasta qué punto el sistema censor permitiría la recepción de superventas de importación, si estas implicaran frases o imágenes que pudiesen atacar los valores morales e ideológicos propios del régimen de Franco?

Al asociar el término *best seller* a las novelas de Guareschi somos conscientes de que nuestra elección puede provocar cierta perplejidad; por ello, queremos aclarar de qué forma utilizamos este término y cómo se define el canon del *best seller* contemporáneo. En términos generales, podríamos afirmar que hoy en día el *best seller* se concibe como un producto comercial, una narrativa “de consumo” respaldada por una fuerte campaña de publicidad y difusión, que consigue ventas millonarias y un éxito que puede ser inversamente proporcional a su calidad literaria. Ahora más que nunca, el fenómeno del *best seller* se basa en una dinámica centrada en el *marketing* y el mercado.

Para matizar mejor qué entendemos por *best seller* en el contexto del presente estudio, es preciso diferenciar entre libros que se venden mucho y libros que están pensados para vender mucho. En el primer caso se trata de libros que gustan mucho, leídos por un número elevado de personas y que, por consiguiente, se venden mucho. En el segundo caso son libros que ocupan un lugar privilegiado en las librerías y que todo el mundo compra o regala, aunque luego no los lea. En el caso de Guareschi, hemos utilizado el término *best seller* en su acepción literal de “mejor

vendido”, refiriéndonos únicamente al volumen de ventas y sin tener en cuenta otros factores directamente relacionados, como el beneficio económico del escritor y de la editorial. En su interesante libro *Código best seller*, Sergio Vila Sanjuán traza unos rasgos comunes a este tipo de producción literaria, entre ellos: la presencia de grandes personajes, temas importantes, intriga y escenarios interesantes. Pues bien, en las novelas de Guareschi no encontramos absolutamente nada de esto; la trama gira alrededor de dos personajes principales: un cura impulsivo que odia a los comunistas y un tosco alcalde comunista que odia al clero –un tercer protagonista podría ser el Cristo del altar–. Además, la temática es extremadamente sencilla, no hay intriga ni tampoco escenarios interesantes, pues la inmensa mayoría de las historias se sitúa en Brescello, un pueblo pequeño y provinciano del valle del río Po.³ Sin embargo, las novelas de Guareschi tuvieron un éxito casi inmediato.

En este sentido, es preciso recordar que el padre de Don Camilo y Peppone fue sin duda el prototipo de escritor sin ánimo de recompensa, un escritor que murió sin recibir ni un solo premio, ni un solo reconocimiento por la crítica y los ambientes intelectuales italianos de la época. Sus libros jamás se convirtieron en lecturas obligatorias en colegios e institutos, y desgraciadamente tampoco ahora –a distancia de más de sesenta años– han llegado a serlo. Nos gusta recordar la definición empleada por Arturo Pérez Reverte en un artículo sobre el fenómeno de los *best sellers* publicado en el diario *La Vanguardia*, en el que comparaba el modelo de *best seller* anglosajón con el de la vieja Europa:

frente al todo vale prepotente y descarado sin otro sostén que las cifras del enorme mercado en lengua inglesa, a menudo la novela europea con éxito de ventas posee en buena parte, y ganado por derecho propio, un amplísimo margen de independencia y de calidad perfectamente compatible con las ventas masivas, y que es al mismo tiempo fiel a sus propias raíces y a su memoria.⁴

³ Constituye una excepción la novela *Il compagno Don Camillo* (*El camarada Don Camilo*), que empezó a publicarse en episodios en la revista *Cándido* en 1959 y como novela completa en 1963. En este caso la historia se desarrolla en la antigua Unión Soviética, donde Peppone y Don Camilo viajan para comprobar cómo se vive en un país comunista.

⁴ El artículo al que nos referimos, “La vía europea al best seller” se publicó en la sección “Ideas” de *La Vanguardia* el 30 de octubre de 1998, p. 6.

“**Transfer**” VII: 1-2 (mayo 2012), pp. 60-72. ISSN: 1886-5542

Es este el caso de Guareschi, y el éxito de ventas alcanzado por sus libros hizo que muy pronto la fama de su autor traspasara las fronteras. Además, el hecho de que las famosas aventuras de Don Camilo y Peppone fuesen llevadas al cine gracias sobre todo a la genialidad de Julien Duvivier, no hizo sino aumentar el éxito y la difusión de la obra literaria del escritor emiliano. El mismo Guareschi era consciente de la fama que sus libros habían alcanzado en el extranjero, tal y como queda reflejado en su “Prólogo” a *La vuelta de Don Camilo*, traducida por primera vez al castellano en 1953 y publicada en Buenos Aires por la editorial Kraft: “Y hace tres horas una carta de París me ha anunciado que la primera colección de cuentos de *Un mundo pequeño* ha alcanzado en Francia la tirada de ochocientos mil ejemplares” (Guareschi 1953: 9).

Traducción y recepción

Guareschi es uno de los autores más traducidos de la historia de la literatura italiana. Las cifras hablan por sí solas: sus novelas, especialmente las que pertenecen a la saga de *Mondo Piccolo*, se han traducido a más de cincuenta idiomas y los datos hablan de veinte millones de ejemplares vendidos en todo el mundo. Con respecto a la recepción de la obra literaria de Guareschi en España, podemos afirmar que las novelas de Don Camilo y Peppone se dieron a conocer relativamente pronto en nuestro país. La primera edición en lengua castellana de *Don Camillo*, primer libro de la saga de *Mondo Piccolo*, se publicó en Italia en 1948 y llegó al lector español en 1952, gracias a la traducción de Fernando Anselmi, aunque editada en Buenos Aires por Guillermo Kraft. A partir de entonces, las traducciones de las novelas de la saga de Don Camilo y Peppone en el ámbito hispánico obtuvieron un gran éxito y fueron reeditadas muchas veces, antes en Argentina y posteriormente en España por las editoriales Planeta y Plaza & Janés, con lo que la recepción de Guareschi se desplazó definitivamente de Buenos Aires a Barcelona. El éxito de la recepción fue imparable, como demuestra la primera traducción española del último libro de la saga, *Don Camillo e i giovani d'oggi* publicado póstumamente en 1969. Se editó en España en febrero de 1971, solo dos años después de que se hiciera en Italia, en traducción de Domingo Pruna, publicada por la editorial Plaza & Janés. El éxito fue enorme, tal y como se deduce de las cuatro reediciones que vieron la luz en ese mismo año (febrero, marzo, abril y diciembre de 1971). Un curioso artículo del diario *La Vanguardia* del 11 de marzo de 1961 informaba que para recoger fondos para el

viaje de fin de carrera, los estudiantes del Colegio de Abogados organizaron una subasta de libros donados y autografiados por famosos escritores. Entre los autores que adhirieron a esta singular iniciativa encontramos al “padre” de Don Camilo y Peppone, codeándose con nombres consagrados como Georges Simenon, Agatha Christi o Arthur Miller, e incluso con los dos premios Nobel de literatura Salvatore Quasimodo y Hermann Hesse. El gran consenso que obtuvieron los libros de Guareschi en el ámbito hispánico no solo dio lugar a múltiples traducciones y reediciones, sino que propició, en 1966, la primera edición de *Don Camilo* en Braille, publicado por la ONCE en tres volúmenes.

Volviendo al tema que nos ocupa, el fenómeno censorio en las traducciones españolas de Guareschi, y como hemos apuntado anteriormente, a menudo la traducción adquiere la función de servir y satisfacer los intereses de una determinada cultura de llegada, en este caso la del régimen franquista. Según Venuti,

pubblicare la traduzione di un bestseller può essere estremamente redditizio solo quando soddisfa le aspettative che la cultura d'arrivo nutre in quel particolare momento. In definitiva, un bestseller tradotto tende a rivelare molto di più sulla cultura d'arrivo per cui è stato creato che non sulla cultura straniera che rappresenta (Venuti 2005: 156).

Teniendo en cuenta la obsesión de la censura franquista en contra de todo lo que pudiera interpretarse como propaganda marxista, no nos resulta difícil comprender –a priori– que la censura adoptara una postura tolerante hacia las novelas de Guareschi y que, por lo tanto, no interviniera de forma contundente en la primera recepción de *Don Camilo* en España, aún más si se tiene en cuenta la confesión católica de su escritor. Resulta evidente, en este sentido, que al franquismo le interesaba mantener la imagen caricaturizada de los comunistas que surgía de la connotación psicológica de Peppone, alcalde ignorante, tosco y obtuso, así como de los ataques verbales con los que Don Camilo, anticomunista declarado, arremete contra al alcalde y sus camaradas, para ridiculizarlos e insultarlos, con afirmaciones como “para mí, los marxistas sois todos carne de infierno” (p. 243). No obstante, hay otros aspectos que nos llaman profundamente la atención: en primer lugar, nos preguntamos hasta qué punto la censura franquista pudo mirar con buenos ojos la coexistencia entre un católico y un comunista, teniendo en cuenta la amistad y el respeto mutuo que se escondían detrás de los enfrentamientos ideológicos y los cotidianos encononazos entre Don Camilo y Peppone. Esta relación de odio/aprecio

no podía pasar desapercibida, pues la censura interpretaría la actitud conciliadora y fraternal de los dos protagonistas más bien como una “convivencia pacífica *contra natura*” (Gil 2009: 313) que poco o nada se ajustaba al ideario político del franquismo. ¿Y qué decir del concepto de “comunista bueno” que se desprende del retrato de Peppone, alcalde rojo que quiere bautizar a su hijo, aunque con el nombre de: *Lenin, Líbero, Antonio*? Como botón de muestra recordemos también el cuento “El koljós”, perteneciente a la novela *El regreso de Don Camilo*, donde Peppone presenta con gran solemnidad ante todo el pueblo el regalo que ha recibido de la “gloriosa nación soviética”: un tractor que, sin embargo, no quiere funcionar. El alcalde, experto mecánico, hará innumerables intentos de arrancarlo, y al final suplicará a Don Camilo que bendiga el tractor (evidentemente, el cura se niega a bendecir un “tractor bolchevique”, aunque finalmente accede). Por sorprendente que pueda parecer, en las traducciones que hemos cotejado⁵ no se aprecia ningún intento de alteración de diálogo o modificación del desenlace para que los cuentos estuvieran más en consonancia con los valores e ideales que el régimen quería difundir.

También llama la atención el hecho de que la censura no considerara peligroso, o como mínimo inadecuado, presentar a los lectores españoles de entonces el retrato de un cura absolutamente anómalo, colérico, impulsivo y violento. Pensemos, por ejemplo, en el episodio en que Don Camilo es trasladado a otra parroquia por haber dado una paliza a una docena de comunistas utilizando como arma un pequeño banco de madera. Sin duda estamos delante de un cura muy poco espiritual, que está convencido de que “litigar es el único diálogo posible con los comunistas” (p. 68) y que todas las mañanas lee el periódico *L’Unità*, principal órgano del Partido Comunista. Además, en muchas ocasiones el retrato burlesco de

⁵ Teniendo en cuenta los límites cronológicos de nuestro estudio, nos hemos centrado en las siguientes novelas: *Don Camillo. Mondo piccolo* (1948), *Don Camillo e il suo gregge* (1953), *Il compagno Don Camillo* (1963) y *Don Camillo e i giovani d’oggi* (1969, póstumo). A estas cuatro novelas les corresponden seis versiones cinematográficas: las primeras dos: *Don Camillo* (1952) e *Il ritorno di Don Camillo* (1953), dirigidas por Julien Duvivier, la tercera y cuarta: *Don Camillo e l’Onorevole Peppone*, (1955) y *Don Camillo monsignore... ma non troppo* (1961), bajo la dirección de Carmine Gallone, la quinta: *Il compagno Don Camillo* (1965), del gran director italiano Luigi Comencini, y la última película: *Don Camillo e i giovani d’oggi* (1972, inacabada) dirigida por Mario Camerini.

Don Camilo se extiende al clero en general, y los insultos de Peppone van dirigidos a toda la clase eclesiástica, como podemos observar en este fragmento extraído de *La vuelta de Don Camilo* (1953), donde Peppone afirma que “los curas son la peor ralea del universo [porque] llenan el cerebro de la pobre gente con un montón de patrañas (p. 49). Sin embargo, ninguno de estos aspectos fue motivo de prohibición por parte de la censura franquista.

De la misma manera, es curioso observar cómo en las traducciones no se vigiló cierto lenguaje soez e irreverente hacia símbolos e ideas de la religión católica, como ocurre en los fragmentos que presentamos a continuación, extraídos de *Don Camilo y los jóvenes de hoy* (1971). En el primero de ellos, el joven sacerdote Quiquí, enviado a Brescello para que “indujese al rebelde [Don Camilo] a ponerse al día” (p. 20), con el fin de que se adaptase a los nuevos tiempos y emprendiese la obra de renovación de la vida litúrgica, en línea con la apertura y modernización promovidas por el Concilio Vaticano II –recordemos que el libro *Don Camillo e i giovani d’oggi* se publicó en Italia en 1969–, propone a Don Camilo empezar la “demistificación” eliminando de la iglesia una estatua de San Antonio que el joven cura define *orribile pupazzo*. En el texto español se mantuvo el mismo tono irreverente hacia el santo, traduciendo literalmente “horrible monigote” (p. 23).

Otro fragmento muy significativo es el que reproduce el diálogo entre Don Camilo y Cat, la joven y rebelde sobrina que le comunica a su tío que está embarazada y que prefiere ser madre soltera antes que casarse (la cursiva es nuestra, para enfatizar algunos términos y expresiones más relevantes):

Fíjese bien: El muy reverendo párroco accede a educar a su sobrineta y la traviesa niña *le endilga* un hijo natural. Dado que no puedo volver al lado de mi madre en este estado, porque le daría un patatús, pensaba irme lejos, buscar trabajo y criar al niño por mi cuenta. Mas para eso me hace falta dinero. A menos que quiera usted que me vaya a la ciudad a *hacer de furcia* (p. 150).

Más adelante, el sarcasmo se convertirá en verdadera provocación, pues la joven pondrá en tela de juicio la concepción católica de la familia y de la institución matrimonial:

—Pero bueno, reverendo tío, ¿acaso estamos entre subdesarrollados que, por salvar el honor de la familia, hacen casar a los chiquillos de catorce años, los cuales, después, *como conejos, siguen trayendo hijos al mundo* para acampar, al fin, en la

“**Transfer**” VII: 1-2 (mayo 2012), pp. 60-72. ISSN: 1886-5542

plaza o bajo los pórticos del Ayuntamiento porque, según ellos, la sociedad debe alimentarles y proporcionarles techo? *¿Es ésta la moral católica?* ¿Cómo puede ser considerada sacramento un matrimonio entre dos chiquillos estúpidos? ¿Es ése el respeto por la familia? *¿Es mucho más inmoral casar a dos irresponsables, que poner en circulación a doscientas madres solteras!* (p. 152).

Es un alegato ciertamente atrevido para la época, en cuanto que totalmente contrario a la defensa de una institución tan sagrada como el matrimonio. Sin embargo, la censura no intervino y el texto se tradujo tal cual, sin aportar ningún tipo de modificación para intentar suavizar los diálogos.

Desde el punto de vista de los mecanismos de control y censura, podemos concluir que, al igual que se elige omitir, manipular, limitar, cortar o prohibir, de la misma manera se puede optar por dejar el texto traducido tal cual. Muy probablemente, en el caso de los libros de Guareschi, la censura no consideró necesario filtrar los contenidos de carácter político y religioso⁶ presentes en los originales italianos principalmente porque, en primer lugar, los contenidos en clave anticomunista eran evidentes y esto hacía que los libros se convirtieran en una poderosa herramienta de propaganda. De hecho, todos los conflictos, incluso los más banales, terminan siempre a favor de Don Camilo. En segundo lugar, porque las críticas o irreverencias hacia la iglesia se abordaban en clave de humor, por lo que, posiblemente, se pensó que los lectores no las tomarían muy en serio.

Conclusiones

Estas breves reflexiones nos llevan a pensar que la adherencia al texto original y la consiguiente indulgencia de la censura franquista hacia las novelas de Guareschi ofrece una interesante clave de lectura, puesto que no se puede hablar de una elección casual, sino intencionada, como si los censores consideraran que el texto

⁶ Peor suerte tuvo la versión cinematográfica de Don Camilo, que no contó con el beneplácito de la censura. Según apunta Alberto Gil (2009), en el primer visionado, en 1953, un año después de su rodaje, la película fue rechazada, y a principio de los setenta la censura seguía sin autorizar su proyección. Curiosamente, la fama alcanzada por el libro impidió, en parte, a los censores aportar las modificaciones oportunas. El censor Juan Fernández aclaraba en su informe que “Está extendida tantísimo la novela, que creo no puedan introducirse cortes en la película sin que sean advertidos por los espectadores” (Gil 2009: 313).

“**Transfer**” VII: 1-2 (mayo 2012), pp. 60-72. ISSN: 1886-5542

traducido podría ser aceptado no solo por los lectores españoles, sino sobre todo por los valores dominantes de la cultura de llegada.

El análisis de las obras traducidas demuestra que en ningún caso estamos ante textos mutilados, alterados, manipulados o incompletos, sino totalmente fieles al original italiano. Los censores prestaron realmente poca atención a las novelas de la saga de Don Camilo y Peppone, tal vez porque prestaron poca atención al género popular. El hecho de que no se tratara de libros incómodos, por lo menos aparentemente, sino de una literatura de evasión que pretendía entretener al lector, permitió que este tipo de literatura no sufriera el ataque de los censores y fuera poblando el panorama editorial de la España de la época de Franco, pues no necesitaba un estricto control represivo. Por este motivo, los libros de Guareschi no supusieron grandes problemas para la censura, que decidió ser indulgente y adoptar una actitud benévola que les permitió salir prácticamente indemnes de los mecanismos de control y vigilancia propios del franquismo.

Referencias bibliográficas

ABELLÁN, Manuel L. (1982). “Censura y autocensura en la producción literaria española”. *Nuevo Hispanismo*, nº 1, pp. 169-180.

BASSNETT, Susan & LEFEVERE, André (1990). *Translation, history and culture*. Londres/Nueva York: Pinter Publisher.

BLAS, J. Andrés de (1999). “El libro y la censura durante el franquismo: Un estado de la cuestión y otras consideraciones”. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V, Historia Contemporánea, pp. 281-301.

BOTREL, Jean-François (2010). “La literatura traducida ¿es española?”. En: GINÉ, Marta & HIBBS, Solange (eds.). *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*. Berna: Peter Lang, pp. 27-42.

GIL, Alberto (2009). *La censura cinematográfica en España*. Barcelona: Ediciones B.

GUARESCHI, Giovannino (1952). *Don Camilo*. Buenos Aires: Kraft.

_____. (1953). *La vuelta de Don Camilo*. Buenos Aires: Kraft.

_____. (1969). *Don Camillo e i giovani d'oggi*. Milán: Rizzoli.

“**Transfer**” VII: 1-2 (mayo 2012), pp. 60-72. ISSN: 1886-5542

_____. (1977). *Don Camillo. Mondo piccolo*. Milán: Rizzoli.

_____. (1971). *Don Camilo y los jóvenes de hoy*. Barcelona: Plaza & Janés.

LAMBERT, José (1999). “Literatura, traducción y (des)colonización”. En: IGLESIAS, Montserrat (ed.), *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco Libros, pp. 256-280.

NERGAARD, Siri (2007). “Tradurre in Italia oggi. Dalla scelta del testo da tradurre, attraverso le strategie traduttive, fino alla pubblicazione”. En: PROFETI, Maria Grazia (coord.). *Il viaggio della traduzione*. Atti del Convegno (Firenze, 13-16 giugno 2006). Florencia: Firenze University Press, pp. 27-42.

NEUSCHÄFER, Hans-Jörg (1994). *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona: Anthropos Editorial.

PARADA, Arturo & DIAZ FOURCES, Óscar (eds.) (2006). *Sociology of Translation*. Vigo: Servizo de Publicacións Universidade de Vigo.

RUIZ BAUTISTA, Eduardo (coord.) (2008). *Tiempo de censura. La represión editorial durante el franquismo*. Gijón: Ediciones Trea.

SANTAMARÍA LÓPEZ, José Miguel (2000). “La traducción de obras narrativas en la España franquista: Panorama preliminar”. En: RABADÁN, Rosa (ed.), *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985: estudio preliminar*. León: Universidad de León, pp. 207-225.

TORELLI, Giorgio (2006). *I baffi di Guareschi. Ritratto a mano libera dell'inventore di don Camillo*. Milán: Ancora.

TOURY, Gideon (1995). *Translation studies and beyond*. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company.

VILA-SANJUÁN, Sergio (2011). *Código best seller*. Madrid: Temas de Hoy.

VENUTI, Lawrence & CREA, Annalisa (2005). *Gli scandali della traduzione: un'etica della differenza*. Florencia: Guaraldi.