

**La presencia de la literatura traducida (inglés>español)  
en el polisistema literario español de los últimos años  
del franquismo:  
la traducción como fuente de modelos literarios**

**Cristina GÓMEZ CASTRO  
Universidad de León**

**Como citar este artículo:**

GÓMEZ CASTRO, Cristina (2005) «La presencia de la literatura traducida (inglés>español) en el polisistema literario español de los últimos años del franquismo: la traducción como fuente de modelos literarios», en ROMANA GARCÍA, María Luisa [ed.] *II AIETI. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Madrid, 9-11 de febrero de 2005*. Madrid: AIETI, pp. 955-962. ISBN 84-8468-151-3. Versión electrónica disponible en la web de la AIETI:

<[http://www.aieti.eu/pubs/actas/II/AIETI\\_2\\_CGC\\_Presencia.pdf](http://www.aieti.eu/pubs/actas/II/AIETI_2_CGC_Presencia.pdf)>.

# LA PRESENCIA DE LA LITERATURA TRADUCIDA (INGLÉS>ESPAÑOL) EN EL POLISISTEMA LITERARIO ESPAÑOL DE LOS ÚLTIMOS AÑOS DEL FRANQUISMO: LA TRADUCCIÓN COMO FUENTE DE MODELOS LITERARIOS

Cristina Gómez Castro  
Universidad de León

*Vivimos (...) inmersos (...) en una cultura cuyo rasgo más característico, más señalado y decisivo es el de ser una cultura traducida.*  
Santoyo (1983: 41)

## Introducción

La continua presencia a lo largo de la historia literaria de nuestro país de traducciones de obras de diferentes lenguas y corrientes literarias no deja lugar a dudas del importante papel que éstas desempeñan como fuente en ocasiones de nuevos modelos que luego han sido adoptados por los escritores autóctonos con mayor o menor éxito y repercusión en el panorama literario nacional. Teniendo dicha afirmación en mente, en la presente comunicación realizamos un breve repaso por la situación literaria de España durante los años de la dictadura franquista haciendo especial hincapié en los últimos del régimen y los primeros de la democracia a través del prisma de las traducciones de obras de narrativa originalmente escrita en inglés que supusieron la entrada en el país de una serie de modelos clonados en un momento en el que la censura controlaba toda expresión cultural y suponía un condicionante de gran envergadura para la subsiguiente permanencia de los mismos o no en el polisistema literario nacional<sup>1</sup>.

## Apunte acerca de la inmediata posguerra y los años siguientes: las pseudotraducciones y la novela popular.

Una vez terminada la guerra civil, el panorama literario en nuestro país sufrió un período de crisis: la escasez de papel y de talentos obligó a varias editoriales a trasladarse a Sudamérica

---

<sup>1</sup> Se basan nuestras afirmaciones en un trabajo de compilación de datos de traducciones de narrativa anglosajona al castellano en forma de catálogo que es parte de la investigación doctoral llevada a cabo por la que esto suscribe. No se pretende aquí sin embargo hacer un análisis de los datos observados, sino establecer una serie de hipótesis a la luz de los mismos.

con el fin de continuar su actividad desde allí y a las que se quedaron aquí a acudir a la importación no selectiva de todo aquello que pudiera ayudarles a cubrir el «vacío» nacional. Todo ello favoreció que la literatura traducida se convirtiera en central dentro del polisistema literario español<sup>2</sup> y en fuente de muchos modelos que los escritores en ocasiones se vieron «obligados» a clonar (a continuación se verá porqué). Aunque ello pueda parecer contradictorio, tal avalancha de traducciones<sup>3</sup> fue posible porque no siempre se pagaban los derechos de autor a las editoriales extranjeras, y las importaciones se realizaban masivamente en un país que no contaba con dinero suficiente ni para pagar a autores propios ni para pagar elevados derechos de autores foráneos<sup>4</sup>. Así las cosas, muchos de los escritores que más tarde serán conocidos por obras de producción propia comenzaron su carrera curtiéndose como traductores, puesto que en muchas ocasiones «(...) de forma paulatina la traducción fue transformándose de fin en sí misma, en instrumento de aprendizaje de la novela» (Álvarez Macías 1972: 35). El éxito de las traducciones —en su mayoría obras de literatura popular<sup>5</sup>— fue el que marcó las pautas a seguir en el mercado y el que llevó a los editores a pedir a aquellos autores españoles que además de traducir se empleaban en la difícil tarea de escribir que siguiesen los modelos de las obras traducidas<sup>6</sup>. El resultado puede resumirse en el fenómeno de las «pseudotraducciones», que merece explicación aparte.

En palabras de Gideon Toury, «it is texts which have been presented as translations with no corresponding source texts in other languages ever having existed (...) that go under the name of pseudotranslations or fictitious translations» (1995:40). Los autores españoles que clonaban los modelos importados —obras casi todas de temática del oeste, de detectives o

---

<sup>2</sup> Siguiendo a Even-Zohar, dentro de las tres situaciones que este autor cita como favorables para que dicho fenómeno se produzca nos encontraríamos aquí con un ejemplo de la descrita por él como “cuando existen puntos de inflexión, crisis o vacíos literarios en una literatura” (Even-Zohar 1990:47).

<sup>3</sup> Se recogieron protestas acerca de la misma en diferentes medios del país pero ninguna medida se llevó a cabo para “evitar que la ventana abierta se convierta en puerta cochera” tal y como escribió en 1942 Miguel Herrero, jefe de la sección de Ordenación Bibliográfica del INLE (Moret 2002:64). Como establece Rodríguez Espinosa (1998: 87): “Teniendo en cuenta que un porcentaje muy alto de las obras que se traducían en 1946 eran de una ínfima calidad, no debe sorprendernos que escritores, poetas y periodistas denunciaran esta invasión «extranjera» de novelas sensacionalistas”.

<sup>4</sup> Tal y como afirma uno de los traductores de la época, Arturo del Hoyo: “(...) la falta de divisas en España era un pretexto para no pagar derechos de autor a las editoriales extranjeras” (Rodríguez Espinosa 1997: 159).

<sup>5</sup> A lo largo de la presente disertación se entenderá por literatura popular “la dirigida a un tipo de lector de limitado nivel cultural o, en todo caso, sin especiales inquietudes literarias que busca en la lectura un mero entretenimiento” (V.V.A.A. 2000:15).

<sup>6</sup> “The translation of peripheral works and the emerging models of other cultures may help to unbalance the target system through the introduction of innovative tendencies in the literature of the target culture” (Batalha 2001:114) siendo éste el punto de partida de la clonación de modelos de la que hablábamos.

de aventuras— empleaban a menudo pseudónimos de fonética extranjera para así mantener al comprador en la ilusión de que lo que leía seguía proviniendo de fuentes extranjeras:

Los compradores querían obras de fácil lectura, sin complicaciones, que simplemente les llenasen los ratos de ocio en el metro, el autobús, en el rato libre del trabajo, o en la cama antes de apagar la luz, y por ello demandaban un producto conocido en todas sus características. (V.V.A.A.:2001:17)

La época dorada de la novela popular —los años cuarenta, cincuenta y en menor medida los sesenta— fue pues una en la que se importaron modelos extranjeros de masas: las obras de temática del oeste se convirtieron en las reinas del quiosco, con traducciones de autores como Zane Grey o James Oliver Curwood y con obras a imitación de las mismas escritas por F. González Ledesma o Mariano Tudela bajo los pseudónimos de Silver Kane y Sam O' Connor respectivamente, entre muchos otros autores. Por lo que se refiere a la temática policíaca, la colección Biblioteca Oro constituyó uno de los puntales, con publicaciones de obras de autores anglosajones que posteriormente serían imitadas por Pedro Debrigode (Peter Debry) u Octavio Cortés Faure (O.C. Tavin) entre otros. Y en las temáticas de aventuras y rosa ocurría algo semejante.

Este tipo de obras por lo general no suponía ningún tipo de problema para la censura encargada por entonces de velar por la moral patria, puesto que como ya se ha visto se trataba de literatura «de evasión» cuyo fin último era el entretenimiento del lector. Si acaso se presentaba algún problema éste solía ser de naturaleza erótica o referente a la moral sexual.

Las cosas se complican un poco con la llegada de la Segunda Guerra Mundial: a los editores se les hace más difícil la adquisición de material extranjero y se decide acudir al filón de las reediciones de obras ya publicadas<sup>7</sup>, filón que no obstante también se agota y contribuye a la continuación de obras escritas por autores del país a imitación de las anteriormente triunfadoras. Poco a poco, serán las obras escritas en suelo nacional las que ocuparán el centro del polisistema, desplazando las traducciones a un segundo plano cuantitativo, pero no sin que estas antes les hayan servido como fuente de inspiración, derivando su importancia de este hecho mismo. El proceso de transferencia cultural llevado a cabo a través de dicha importación y posterior nacionalización de modelos literarios en el campo de la literatura popular durante

---

<sup>7</sup> Ello incide en la traducción dado que “it may often be cheaper to recycle an already existing translation than to commission a new translation” (Milton 2000: 177) lo cual hace que se encuentren en el mercado diferentes ediciones de un mismo libro con la misma traducción (traducción que de haber pasado ya anteriormente por la censura, se mantendrá tal y como se autorizó entonces).

estos años nos confirma que el mundo anglosajón se había convertido ya en la principal fuente de inspiración de los editores y escritores españoles.

**La situación en los años 70: una época de antologías, *best sellers*, reediciones y los «últimos coletazos de la censura».**

Tras la breve descripción del panorama literario español de la posguerra y años posteriores presentada en el punto anterior, podemos afirmar que la situación ya a finales de los sesenta y entrados los setenta sigue siendo una de *literary malaise* (Herzberger 1981:185) en cuanto a obras nacionales de calidad: el pretendido «renacimiento» que se pensaba que se produciría tras el progresivo declive y final dismantelamiento de la censura no fue tal. Únicamente en el campo de la literatura de masas se observó un cambio que tuvo que ver con la continua renovación genérica a través de modelos importados como se ha visto que había ocurrido hasta entonces.

En los setenta la novela popular puede decirse que entra en decadencia a pesar de seguirse editando y consumiendo con profusión, puesto que nuevas formas de entretenimiento vienen a sustituirla<sup>8</sup> y ello lleva a los lectores españoles a orientarse «hacia productos de mayor nivel, siquiera fuese los inevitables *best sellers* anglosajones» (V.V.A.A. 2000:50). La definición que nos ofrece Vila-Sanjuán (2004:459) de un *best seller* deja claras las inclinaciones lectoras, que, como se apreciará, en el fondo no habían cambiado tanto:

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

No será hasta la década de los ochenta —y por tanto ya en plena democracia— cuando se pasará a una búsqueda de los llamados *best sellers* de calidad (entiéndase entonces aquí *best seller* en cuestión solamente de volumen de ventas) que proponen un tipo de moral diferente y que parecen conferir prestigio al que los lee (Umberto Eco o Milan Kundera sirvan de ejemplo) (Vila-Sanjuán 2004: 659).

---

<sup>8</sup> Principalmente la televisión.

En los setenta el hecho de que la promoción de los libros se comenzara a realizar a través de spots publicitarios y campañas originales también contribuyó al éxito de tal tipo de publicaciones. Es aquí asimismo donde el tipo de cadenas intersemióticas señalado por Rabadán (2001) se hace más patente sobre todo a través de lo que en inglés americano se ha dado en llamar *tie-in*, esto es, la relación entre novelas y cine: un simple vistazo a los quioscos o librerías de entonces nos hubiese llevado inevitablemente a pensar en las diferentes adaptaciones cinematográficas de tales obras, en ocasiones más conocidas que la novela misma: *Tiburón*, *Lo que el viento se llevó* o *El Padrino* son sólo algunos de estos ejemplos.

Pero, ¿es el *best seller* un tipo de modelo realmente importado? todo parece apuntar a que sí: señala Sutherland que el origen de la palabra es americano (1981:12) pero que el mercado editorial británico enseguida se unió a dicha estrategia, extendiéndose el fenómeno mundialmente hasta tal punto que «The machinery which produces a Frederick Forsyth winner or an Ira Levin winner are no longer distinctly English or American machineries, but the same machinery operating in different countries» (Sutherland 1981:29). Ello viene a corroborar que la importación de dicho modelo ha sido aceptada generalmente en diferentes mercados editoriales mundiales, y el español de los setenta y posteriores ochenta representa uno de los claros ejemplos de tal fenómeno. Al igual que había ocurrido antes con las pseudotraducciones, ahora iremos encontrando paulatinamente más autores españoles que se dedican a la fórmula del *best seller* a imitación de los escritos por los norteamericanos Harold Robbins o Stephen King: por ejemplo Vázquez Figueroa o J.J. Benítez. Sin embargo, así como en el caso de las pseudotraducciones las obras escritas por autores españoles llegaron a desplazar a las traducidas, con los *best sellers* no ocurrirá lo mismo, y seguirán siendo las obras importadas las que llenen los escaparates de librerías y quioscos durante mucho tiempo a pesar de la implantación del modelo mundialmente, como se ha visto —incluso hoy en día no podemos escapar de su influencia, siendo el *best seller* más actual en nuestro país uno escrito por un autor norteamericano, Dan Brown y su *Da Vinci Code*—. En este caso la importación del modelo no llegó a marcar una gran diferencia en el mercado de obras autóctonas como puede apreciarse. Como este tipo de obras no representaban ninguna audacia

a nivel ideológico<sup>9</sup>, la censura solamente incidió —como de costumbre— en aquellos pasajes que pudieran atentarse contra la moral por cuestiones de lenguaje indecoroso o escenas de alto contenido erótico-sexual.<sup>10</sup>

Algo parecido ocurrirá con las antologías de obras de dos géneros que llegaron también de la mano de traducciones: la ciencia-ficción y el terror. El modelo de obra de literatura de masas o popular de género científico-ficticio «ha estado presente en nuestra literatura desde muy atrás (...) pero las obras de anticipación, en las letras hispanas, sólo han sido salvas al aire de unos pocos francotiradores, en modo alguno una corriente ininterrumpida y prestigiosa» (V.V.A.A. 2000:121). Habrían de pasar varios años desde la introducción del género en nuestro país en los tiempos de preguerra hasta que algunos autores se interesaran por cultivarlo ellos mismos, como es el caso del prolífico José Mallorquí que fundó una colección denominada «Futuro». La mayoría de novelas de anticipación aparecían desperdigadas en diferentes colecciones dedicadas a géneros diversos como el policíaco o el de aventuras. Por lo que se refiere a esta tipología temática, la situación que se presenta en los años setenta es la siguiente: ya explotado el fenómeno pseudotraductor con profusión, las editoriales deciden ahora reeditar sin demasiado orden aquellas obras que anteriormente habían alcanzado fama y que podían seguir vendiendo: así, numerosas antologías de relatos traducidos de *pulps* norteamericanos se ponen de nuevo a la venta. Fundamentalmente pertenecían a dos géneros: el de la ciencia-ficción y el de los relatos de terror. La ciencia-ficción como se ha visto no caló hondo entre los escritores españoles, y el terror se compuso asimismo en su mayor parte de relatos de revistas norteamericanas como *Weird Tales* o *Terror Tales*, siendo su impacto igualmente bajo en la producción autóctona. No obstante, fue de nuevo gracias a las traducciones que los lectores españoles pudieron disfrutar de obras clásicas de ambos géneros.

Por lo que respecta a la actuación censoria de estos últimos años, puede calificársela de «Tiempo de Silencio» a imitación del título de la obra de Martín Santos, pues se redefinirá el empleo de esta especie de «inhibición legalizada» que suponía el «Silencio

---

<sup>9</sup> Como indica Sutherland (1981:246): “Potentially, the bestseller is a powerful instrument for social change, instruction or enlightenment. But there are few recent cases where a bestseller has led, rather than followed, progressive thought. And in the supersellers of the 1970s there are no exceptions to record. These pre-eminently successful novels provide much in the way of thrills and excitement, but nothing in the way of serious intellectual, moral or social disturbance of received stupidity”.

<sup>10</sup> Sirva de ejemplo el caso del “Silencio Administrativo” (véase más adelante definición del mismo) concedido en 1976 a la obra *Una dama solitaria* de Harold Robbins, obra con pasajes de alto contenido erótico.

Administrativo», tal y como lo califica Abellán (1980:157): fue la fórmula empleada por muchos censores cuando, a pesar de objetar a algunos de los contenidos de un determinado libro, todavía preveían algún beneficio en la publicación del mismo, con lo cual permanecían en silencio sin ofrecer ningún veredicto y permitían la libre circulación de la obra en cuestión. Algunas de las antologías en reediciones de las que mencionábamos más arriba verán su paso por la administración con esta fórmula, como por ejemplo la «Antología de relatos de espanto y terror (Selección 25)» publicada en 1974 por la editorial Dronte.

Todo ello nos presenta un panorama literario en el que los modelos importados siguen constituyendo la mayor parte de la parcela literaria popular española de los setenta, realizándose la elección de material fundamentalmente por criterios económicos: las editoriales, tal y como apunta Venuti (1985: 162), ejercen gran importancia en el proceso de traducción con la elección de los materiales y con la imposición en ocasiones de los modelos a seguir y las estrategias traductorales a adoptar<sup>11</sup>.

### **A modo de conclusión**

Con este breve estudio se ha pretendido dejar patente la clara influencia que las traducciones —fundamentalmente las realizadas desde el idioma inglés— han ejercido —y todavía siguen ejerciendo hoy en día— en el polisistema literario español de los años de la dictadura franquista y de los primeros de la democracia como inspiradoras de nuevos modelos a seguir por los escritores nacionales y como fuente de aceleramiento del ritmo con el que las editoriales de entonces llegaron a publicar. El hecho de que las pseudotraducciones fueran numerosas en el mercado (Cf. Rabadán 2000) viene a confirmar la importancia de las traducciones originales, que de esta manera incidieron claramente en los cambios operados en el conjunto de la literatura española, literatura que forma parte al fin y al cabo de una «cultura traducida» (Santoyo 1983).

---

<sup>11</sup> Si bien en este punto habrá que tener en cuenta también el hecho de que puede ser el propio traductor el que se autocensure antes de trasladar el texto al español.



## Bibliografía

- ABELLÁN, M.L. 1980. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península.
- ALVAREZ MACÍAS, J.F. 1972. *La novela popular en España: José Mallorquí*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- BATALHA, M.C. 2001. "The Place of Foreign Literature in the Brazilian Literary System", *Crop*, 6: 109-128. (Translated from the Portuguese by John Milton).
- EVEN-ZOHAR, I. 1990. *Polysystem Studies* (special issue of *Poetics Today* 11:1). Durham: Duke University Press.
- HERZBERGER, DAVID H. 1981. "The Literary Malaise of Post-Franco Spain", in Minc, Rose S. (ed). *Literature and popular culture in the Hispanic World: a Symposium*. Montclair State Collage: Hispamérica: 185-190.
- MORET, X. 2002. *Tiempo de editores. Historia de la edición en España, 1939-1975*. Barcelona: Destino.
- RABADÁN, R. 2000. «Modelos importados, modelos adaptados: Pseudotraducciones de narrativa popular inglés-español 1955-1981», en Rabadán, R. (ed). *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985. Estudio preliminar*. León: Universidad de León.
- RABADÁN, R. 2001. «Las cadenas intertextuales inglés-español: traducciones y otras transferencias (inter)semióticas», en Santamaría, J.M et al. (eds). *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción 3*. Vitoria: UPV/EHU:29-41.
- RODRÍGUEZ ESPINOSA, M. 1997. «Editores y traductores difusores de la historia literaria: El caso de Arturo del Hoyo en la editorial Aguilar», *Trans*, 2: 153-164.
- RODRÍGUEZ ESPINOSA, M. 1998. «La traducción como forma de exilio», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXV/1: 83-94.
- SANTOYO, J.C. 1983. *La cultura traducida. Lección inaugural del curso académico 1983-84*. León: Universidad de León.
- SUTHERLAND, J. 1981. *Bestsellers: Popular Fiction of the 1970s*. London: Routledge and Kegan Paul.
- TOURY, G. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Ámsterdam: John Benjamins.
- VENUTI, L. 1985. "The Ideology of the Individual in Anglo-American Criticism: The Example of Coleridge and Eliot", *Boundary*, 2,14(1-2): 161-193.
- VILA-SAN JUAN, S. 2004. *Pasando página: autores y editores en la España democrática*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- V.V.A.A. 2000. *La novela popular en España*. Madrid: Robel.