

Capítulo 7

LA NARRATIVA INGLESA DE TERROR Y EL TERROR DE LA CENSURA ESPAÑOLA³⁹⁶

Alberto Lázaro

En la historia de la literatura universal es frecuente encontrarse con cuentos y leyendas cuya acción provoca el miedo, el escalofrío o la inquietud. Son historias de terror de corte fantástico que se desarrollan en el ámbito de lo irracional, lo sobrenatural y lo insólito, con personajes y tramas de pesadilla, que vienen a mostrar los impulsos más perversos latentes en una sociedad aparentemente civilizada. Una buena muestra de este género se encuentra en la denominada *novela gótica*, que surge en la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XVIII y que se caracteriza por su ambiente medieval, con castillos y monasterios tenebrosos, pasadizos secretos, apariciones y desapariciones misteriosas, villanos infernales, oscuras maldiciones y demás elementos aterradores. El legado de este tipo de narraciones se encuentra posteriormente en novelas como *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, *The Picture of Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, y *Drácula* (1897), de Bram Stoker. Más recientemente, la novela de terror ha adoptado diversas formas, que van desde las historias de fantasmas, vampiros y monstruos de diversos tipos hasta la novela psicológica, pasando por la ciencia ficción, la distopía y la alegoría moral. Este tipo de literatura ha despertado el interés de la crítica académica especializada en los últimos años,³⁹⁷ destacando fundamentalmente

³⁹⁶ Este trabajo ha sido posible gracias a una subvención concedida por el Ministerio de Educación y Ciencia con cargo al proyecto de investigación titulado, «La recepción de la narrativa inglesa en la España del siglo XX: ediciones, crítica y censura» (referencia HUM2007-63296/FILO).

³⁹⁷ Véanse, por ejemplo, los estudios de D. Punter: *The Literature of Terror*, Londres: Longman, 1980; J. Howard, *Reading Gothic Fiction: A Bakhtinian Approach*, Oxford: Clarendon Press, 1993; M. Kilgour: *The Rise of the Gothic Novel*, Londres: Routledge, 1995; V. Sage: *Horror Fiction in the Protestant Tradi-*

estudios históricos del género y análisis desde perspectivas psicológicas o psicoanalíticas. En ocasiones, la crítica también se ha detenido a describir los problemas de recepción y de censura que tuvieron obras un tanto polémicas, como *The Monk* (1796), de Matthew Gregory Lewis, *The Great God Pan* (1894), de Arthur Machen, o las ya mencionadas *The Picture of Dorian Gray* y *Drácula*.³⁹⁸ En esta línea de investigación se enmarca el presente estudio, cuyo objetivo fundamental es mostrar la recepción de la narrativa inglesa de terror en España durante el régimen de Franco.

Se ha escrito mucho sobre la rigidez del sistema de censura imperante en España en esa época. Durante cuarenta años, desde las primeras leyes de prensa de 1938 hasta la llegada de la Constitución de 1978, la política del libro en España se caracterizó por el intervencionismo a ultranza y un estricto control a cargo del Estado, que vigilaba todas las actuaciones de los editores y libreros en general, velando por la ortodoxia moral, religiosa y política. Ningún libro se podía imprimir, importar o vender sin la autorización de la Sección de Censura, aunque, a partir de la ley de Prensa de 1966, se pasó de la censura previa a la «consulta voluntaria».³⁹⁹ Un elemento fundamental en este control de la cultura fue la Iglesia católica, que también veía necesario un sistema de censura previo como salvaguarda de una verdad única e incuestionable. El ejemplo más ilustrativo de esta orientación totalizadora lo encontramos en la revista *Ecclesia*, fundada en 1941 como órgano de la Dirección Central de la Acción Católica Española (ACE) y que gradualmente se transformó en el portavoz oficioso de la Iglesia en España. Desde su sección literaria se intentó complementar la censura estatal con un complicado sistema de «orientación bibliográfica» que clasificaba los libros, de acuerdo con su grado de moralidad, como prohibidos, reprobados, dañinos, peligrosos, frívolos, inofensivos, morales o moralizadores. Dentro de esta clasificación, las novelas de terror estaban situadas entre las denominadas obras «dudosas», es decir, peligrosas y frívolas, puesto que podían incluir en sus páginas una cierta

tion, Basingstoke: Macmillan, 1988; M. Mulvey-Roberts: *The Handbook of Gothic Literature*, Basingstoke: Macmillan, 1998; y, en España, la obra de A. Ballesteros: *Escrito por brujas: lo sobrenatural en la vida y la literatura de grandes mujeres del siglo XIX*, Madrid: Oyeron, 2005.

³⁹⁸ Autores como D. B. Sova en *Literature Suppressed on Social Grounds*, Nueva York: Facts on File, 1998, y J. Grixti en *Terrors of Uncertainty: The Cultural Contexts of Horror Fiction*, Londres: Routledge, 1989, examinan estos temas.

³⁹⁹ Véase, por ejemplo, el libro de A. Beneyto: *Censura y política en los escritores españoles*, Barcelona: Plaza y Janés, 1977; o el estudio de M. L. Abellán: *Censura y creación literaria en España, 1939-1976*, Barcelona: Ediciones Península, 1980.

dosis de ocultismo, espiritismo, supersticiones, suicidios, homicidios u otros elementos «terroríficos». Teniendo en cuenta este contexto político y religioso de la España de Franco, cabe preguntarse cómo recibirían los censores la narrativa de terror inglesa, unos textos vinculados a lo oculto y lo sobrenatural, en los que se da rienda suelta a la crueldad, la bestialidad, la locura y a las pasiones más bajas, con frecuentes referencias a muertes violentas y homicidios. Recordemos también que en los relatos góticos, en ocasiones, se advierte un erotismo larvado que podría rayar con lo que esa en época se consideraba inmoral. Tampoco hay que olvidar que detrás de algunas historias de terror se respira un sentimiento anticatólico latente desde la Reforma protestante, con alusiones a la represión, las torturas y los abusos monásticos que se producen en el seno de la Iglesia católica. Estos antecedentes hacen temer lo peor.

Curiosamente, al analizar los expedientes de censura del Archivo General de la Administración,⁴⁰⁰ encontramos que muchas novelas de terror procedentes del Reino Unido no encontraron trabas a la hora de pasar el filtro de la censura española y se autorizó su publicación sin problemas. Así ocurrió con *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, considerada por muchos como la primera novela gótica de la literatura inglesa. Cuando en 1946 la Editorial Delfos solicitó permiso para publicar 2000 ejemplares de esta obra, el censor no observó inmoralidad ni depravación, y escribió en su informe: «Novela medieval de ambiente genuinamente inglés. Nada censurable» (exp. 1473-46). Lo mismo ocurrió veintiséis años después, en la última etapa del franquismo, con la solicitud de la Editorial Tusquets. Es más, en esta ocasión, en el informe del censor se destacan incluso aspectos positivos de la obra: «Novela original de ‘horror y de misterio’ cuyo argumento se desarrolla en un castillo medieval. Va acompañada de toda clase de trucos y sucesos propios de este tipo novelas. Su final es moralizador» (exp. 10441-72). Es cierto que se trata de una historia bastante inocente que narra las aventuras del usurpador Manfred, quien intentará que no se cumpla una terrible profecía que vaticina el fin de su descendencia y la pérdida de su castillo. A pesar de los elementos sobrenaturales, de la ambición del protagonista y de estar enmarcada en una sociedad católica del siglo XII, con un castillo y un monasterio como telón de fondo, no había nada que despertara las sospechas de los censores españoles. Es significativo, sin embargo, el poco interés que hubo por

⁴⁰⁰ Vaya desde aquí mi gratitud al personal del Archivo General de Alcalá de Henares, Madrid, por su ayuda y asesoramiento en la localización de fichas, cajas y expedientes.

esta obra por parte de las editoriales: tan solo dos ediciones en más de cuarenta años. No será hasta las décadas de los ochenta y noventa cuando varias editoriales se interesen por este clásico de la novela gótica.

Algo parecido ocurrió con otros tres exponentes destacados de este género, *Vathek: An Arabian Tale* (1786), de William Beckford, *Melmoth* (1820), de Charles Robert Maturin, y *The Vampyre* (1819), de John William Polidori. El primer relato cuenta la caída del califa Vathek, un personaje ávido de poder que, tras ser tentado por un demonio, se ve envuelto en varios crímenes, ultrajes y acciones licenciosas. Quizá el hecho de que al final Vathek encuentre su desenlace y su perdición en los infiernos hizo que los censores españoles autorizasen el depósito que presentó la Editorial Seix Barral en 1969. En el informe se reconoce incluso la fama de la novela: «Nada hay que oponer, desde el punto de vista de la censura, a la publicación de esta obra clásica. Se trata de una de las obras más célebres de la literatura inglesa del siglo XIX» (exp. 10691-69). De igual manera, para los censores, la novela de Maturin, donde se narran las aventuras de un ambicioso Melmoth que vende el alma al diablo, «resulta hoy inofensiva». Además, como en el caso anterior, se añade: «Por ser una de las obras más famosas del siglo XIX creo que no se puede dudar en autorizar esta obra» (exp. 3724-69). Parece como si las recomendaciones de la revista *Ecclesia* ya no estuvieran en vigor en 1969 y pesara más la fama de los relatos que la crueldad y la depravación que contienen, o el hecho de que, como ocurre con Melmoth, el autor sea un pastor protestante de origen irlandés. Unos años antes, se había autorizado igualmente sin problemas la publicación del cuento de Polidori «El vampiro» en una colección de la Editorial Taurus que reunía relatos de terror de más de veinte autores, tanto nacionales como extranjeros (exp. 6339-62).⁴⁰¹ De todos modos, tanto la que se considera como la precursora de las historias de vampiros como las famosas novelas de Beckford y Maturin no verán su mayor difusión entre el público español hasta años después, disfrutando de varias ediciones en el último cuarto de siglo.

La historia de la recepción de otro clásico de la literatura de terror, el célebre *Frankenstein* de Mary Shelley, es algo diferente, no porque encontrara trabas por parte de los censores, sino por la gran difusión que tuvo durante el régimen de Franco. Las aventuras del científico ambicioso que desea emular el poder creativo

⁴⁰¹ En 1968 se volvió a autorizar la publicación de «El vampiro» en una colección de Ediciones Saturno que incluía relatos de terror de Robert Louis Stevenson, Honoré de Balzac, Nikolai Gogol, Ambrose Bierce y Enrique Ribas (exp. 3447-68).

de Dios y da vida a un monstruo llegaron a la España de Franco de la mano de la Editorial Montaner y Simón en 1944, sin que encontraran ninguna oposición por parte de la censura (exp. 8380-43). A los 3000 ejemplares de esta primera edición hay que sumar otros 3000 de la tirada que autorizaron al editor José Janés (exp. 316-44) y los 5000 que también fueron autorizados a la Editorial Juventud (exp. 6524-44) en ese mismo año 1944, lo cual es muy significativo si se tiene en cuenta la situación de penuria económica por la que atravesaba el país en esos años de posguerra. Posteriormente, el interés por la novela de Shelley continuó de forma incesante a lo largo de las siguientes décadas con diversas iniciativas, tanto de importación como de publicación. Hay que destacar también que en algunas ocasiones estas iniciativas procedían de editoriales de prestigio, como fue el caso de la madrileña Editorial Aguilar o de la catalana Bruguera, con lo que se confirma el éxito de esta novela entre el público lector español.

En esta línea de éxito, tanto popular como de censura, se halla otro clásico de la novela inglesa de terror, *The Strange Case of Doctor Jeckyll and Mister Hyde* (1885) de Robert Louis Stevenson. Ya en las primeras décadas del siglo xx circulaban por España traducciones de esta obra en castellano, tanto en publicaciones periódicas, como *El Cuento Semanal* (en 1910) y *Novelas y Cuentos* (en 1930), como en libros de editoriales de prestigio, como Atenea o Calpe, que publicaron esta obra en 1920. Había también una traducción al catalán de Josep J. Margaret que apareció en el número 4 de *Quaderns Literaris* en 1934. La censura de Franco no supuso ningún obstáculo a la difusión y popularidad de la obra de Stevenson. En 1940, la Editorial Espasa-Calpe solicita volver a reeditar la versión que J. Torroba hiciera veinte años atrás, encontrándose con los parabienes del censor, quien comienza su informe con sinceros elogios: «Estupenda novela en la trama y en la expresión» (exp. T-219-40). De nuevo, al igual que con Vathek, el hecho de que esta alegoría moral termine con un final trágico para el malvado y repugnante mister Hyde pudo influir en la decisión del censor. Muchas otras solicitudes de publicación de esta obra llegaron a la Sección de Censura en la década de los años cuarenta procedentes de diversas editoriales, entre las que figuran la Editorial Castalia, Editorial Molino o la de Germán Plaza Pedraza, y en todos los casos la respuesta fue positiva. El éxito de esta obra continuó con el paso de los años, como lo certifica su aparición en el volumen titulado *Las diez mejores novelas inglesas*, publicado por la editorial de Alfredo Herrero Romero (AHR) en 1965.

Un caso especial es el del escritor irlandés Joseph Sheridan Le Fanu, considerado como el padre del cuento de fantasmas y autor de un extraordinario relato en



el que la protagonista es una mujer vampiro, *Carmilla* (1872). Esta es una curiosa historia de amor lésbico en la que se narra cómo la vampiresa Carmilla seduce a una joven dama, Laura, que se hospeda en su castillo. Carmilla aparece por primera vez metiéndose en la cama de Laura, cuando aún era una niña de 6 años; Laura se durmió en sus brazos hasta que se despertó de repente con la sensación de dos agujas clavándosele en el pecho. Predomina el lenguaje insinuante y escenas que podrían ser consideradas como subidas de tono por la censura del régimen de Franco. Sin embargo, curiosamente, se dio luz verde a este relato cuando en 1941 la Editorial Molino solicitó la importación de 1000 ejemplares de este cuento recogido en el número siete de *Narraciones Terroríficas*, una revista bimensual editada por el propio editor Luis Molino en Argentina, aunque en esos años se preparaba en Barcelona bajo la dirección del conocido escritor de literatura popular José Mallorquí,⁴⁰² quien aportaba algunos relatos propios y traducía otros del inglés y del francés. Venía a ser la versión hispana de la conocida revista popular *Weird Tales* y una de las primeras publicaciones en lengua española del género popular denominado *pulp*. La importación de los 1000 ejemplares de esta revista se autorizó sin problemas, aunque al censor no le gustara lo que en su opinión era un «género truculento y disparatado» y que no tenía «el menor atisbo literario»; para colmo, opina que la traducción de este ejemplar era «bastante mala» (exp. ext.-921-41). Es curioso que se fije más en la calidad literaria y en la traducción de Mallorquí que en las escenas con tintes eróticos de las dos protagonistas del relato. Con todo, no hay que olvidar que en aquellos años iniciales de la posguerra era importante para los censores evaluar la calidad literaria, artística o documental de la obra, como se refleja en el cuestionario que tenían que rellenar en el informe, ya que, dada la penuria en que se vivía y la escasez de papel, no era conveniente autorizar una obra que no mereciera la pena. Sin embargo, a pesar de la supuesta escasa calidad de esta versión española de «Carmilla» y de lo truculento de su contenido, el relato de Le Fanu llegó al lector español de 1941.

Veinte años más tarde, la censura española volverá a autorizar el relato de «Carmilla» en una publicación española que curiosamente tiene el mismo título que la argentina, *Narraciones terroríficas*. En esta ocasión no se trata de una revista, sino de un libro: la segunda selección de la antología de cuentos de misterios que hicieron Ana M.^a Perales y José A. Llorens para la Editorial Acervo (exp. 7294-61). Con estos antecedentes no es extraño que en 1964 se le conceda

⁴⁰² Mallorquí fue también el autor de la serie de novelas del oeste sobre el famoso personaje de El Coyote.

permiso a Ediciones Marte para publicar «Carmilla» junto a otras dos historias afines —«La ciudad vampiro» de Paul Féval y «El viyi» de Nikolai Mogol— en un volumen titulado *Vampiros* (exp. 6587-64). Sorprende, sin embargo, el informe del censor cuando afirma: «Contiene el presente libro tres narraciones sobre historias de vampiros relatadas en tono humorístico. Nada que oponer. PUEDE AUTORIZARSE». En «Carmilla» hay sangre, misterio, pasión, erotismo; pero es difícil ver comicidad, como lo hizo este censor. Por otro lado, podríamos pensar que las traducciones al español podrían haber atenuado las escenas de atracción entre ambas mujeres o el lenguaje sensual de Le Fanu, pero una lectura de las galeradas que vio este último censor de la traducción de Javier Tometo para Ediciones Marte nos demuestra que no fue así. Como ejemplo, se transcriben a continuación unas líneas en las que, tras el reencuentro de las dos muchachas, Carmilla le reconoce su atracción:

Seguramente eras tú. Tú, tal y como eres ahora, una chica muy hermosa, con los cabellos dorados y grandes ojos azules, y labios..., tus labios, tal y como los veo ahora. Tu manera de mirar me conquistó enseguida. Salté de la cama y te abracé, y creo que después nos dormimos.

Más adelante:

[Carmilla] Suspiró, y sus hermosos ojos negros me miraron apasionadamente. En verdad me notaba inexplicablemente atraída —como ella decía— por la hermosa forastera, mas experimentaba también un no sé qué de repugnancia. Pero en este sentimiento ambiguo, sea como fuera, la atracción era lo que prevalecía. Era tan hermosa y fascinante, que me interesaba y me conquistaba.

Por último, cuando se despiden:

Me abrazó entre sus brazos un buen rato, y después me susurró al oído:

—Buenas noches, querida. Siento mucho separarme de ti, pero ya es hora de despedirnos. [...] Los jóvenes se encariñan y también se enamoran, casi siempre por un sentimiento impulsivo.

La explicación de que el censor no viera nada inmoral en estos pasajes podría deberse a que, al tratarse de un relato de vampiros, entendiera esta relación lés-

bica como algo sobrenatural, propia de seres poseídos por fuerzas malignas. De todos modos, sigue sorprendiendo la referencia al tono humorístico que aparece en el informe. También contradice un poco la imagen negativa que se tiene de los censores españoles de esa época el hecho de que tampoco se pusieran reparos a las ilustraciones de la obra que acompañaban a las galeradas en este último expediente, en las que hay dibujos en color de mujeres desnudas, tanto jóvenes como ancianas, en posturas que rebosan sensualidad.

El grado de aceptación por parte de los censores hacia este cuento de Le Fanu y su popularidad se ponen también de manifiesto en los últimos años de la dictadura. Entre 1973 y 1975, «Carmilla» se publica sin problemas en varias ocasiones: primero en una colección de la Editorial Dronte titulada *Antología de relatos de terror y espanto*, luego junto a «Té Verde» (traducción de «Green Tea») en una edición de Mauricio d'Ors en la colección Nostromo, posteriormente en la antología titulada *Vampiros* publicada por Paneuropea de Ediciones, y finalmente en el volumen *Historias de vampiros*, editado por Jaime Libros, junto a relatos de Paul Féval y John William Polidori. Es interesante el informe del censor sobre esta última publicación, escrito tan solo tres meses antes de la muerte de Franco, puesto que detecta problemas de tipo moral que los anteriores habían pasado por alto y escribe: «No contiene inconveniente alguno de tipo político, y los de tipo moral son de menor cuantía. Nada que objetar a su publicación» (exp. 8718-75).

Otras obras de Le Fanu tampoco tuvieron dificultades para obtener el visto bueno de la censura española. De *Uncle Silas* (1864), por ejemplo, se autorizó la importación de 600 ejemplares procedentes de Argentina en 1946 y su publicación a cargo de Ediciones Reguera en 1948.⁴⁰³ Asimismo, se permitió la publicación de su colección de cuentos *The Watcher and Other Weird Stories* (1894), a cargo de Ediciones Saturno, en 1968 (exp. 8150-68). Poco después, en 1970, se autorizó el volumen *Las criaturas del espejo*, de la Editorial Taber, que incluye relatos de terror muy conocidos, como «Té verde», «El familiar» («The Familiar») y «El juez Harbottle» («Mr Justice Harbottle»). Con el estilo característico de Le Fanu, la acción de estas historias nos introducen en ambientes misteriosos en los que predomina el miedo y la angustia, eso sí, sin recurrir al mal gusto ni truculencias innecesarias. Por ello, el censor no tiene nada que objetar sobre estos relatos; al contrario, considera que las historias de este volumen «son encantadoras, leídas hoy, cuando tanto cieno se ha estampado en libros de esta clase» (exp. 624-70).

⁴⁰³ Véanse los expedientes 1865-46 y 986-48.

Si sorprende la laxitud con la que los censores españoles interpretaron el relato con tintes lésbicos de «Carmilla», no es menos extraña su actitud frente al conocido cuento de Arthur Machen «The Great God Pan». Se trata de una historia que utiliza la figura del mítico Pan, un dios con gran ardor lascivo, para poner de manifiesto el poder de la naturaleza y de las fuerzas del mal ocultas en la sociedad inglesa victoriana. El experimento de un científico sin escrúpulos hace que una joven muchacha tenga una «visión» del dionisiaco dios Pan y engendre a una hija, que años después fascinará a la sociedad londinense y causará el suicidio de varios nobles caballeros, poniendo así de manifiesto la depravación sexual y la decadencia existente en ese mundo. La crítica inglesa de finales del siglo XIX recibió la obra con gran hostilidad, tachándola de historia desagradable que se asemejaba a una «incoherent nightmare of sex».⁴⁰⁴ Por el contrario, los censores españoles no apreciaron nada inmoral en esta historia y la autorizaron en 1962, publicándose en la misma antología de cuentos de terror que, como vimos anteriormente, incluía «El vampiro» de Polidori. Aunque el informe deja clara la pobre opinión que se tiene sobre estas historias,⁴⁰⁵ en ningún momento se alude a los excesos sexuales que habían conmocionado a algunos críticos ingleses victorianos. Asimismo, unos años más tarde, se volvió a autorizar este relato en un volumen que contenía otros cuatro cuentos de Machen —«El sello negro» («The Novel of the Black Seal»), «Los seres blancos» («The White People»), «Los arqueros» («The Bowmen») y «Los niños felices» («The Happy Children»)—. Tampoco ahora se alude a la depravación sexual de la historia. El censor afirma que la obra versa sobre «el conocimiento humano del Gran Dios Pan y la falta de capacidad humana para asimilarlo, con repercusiones “demoníacas”, de “hechizos”, “suicidios” y “muertes” (exp.4909-74). Estas referencias a los suicidios, hechizos y elementos demoniacos podrían haber hecho que los responsables de la revista *Ecclesia* hubieran tildado el cuento de obra «dudosa» y «peligrosa», pero no estamos ya en los años de la posguerra, sino en 1974, justo en el ocaso del sistema de censura.

Otro famoso cuento de Machen, «The Shining Pyramid» (1895), se autorizó y apareció en la colección *Narraciones Terroríficas* (sexta selección), publicada por la editorial Acervo en 1965. Esta es una de las muchas antologías de relatos

⁴⁰⁴ Véase la biografía de J. Gawsworth: *The Life of Arthur Machen*, North Yorkshire: Tartarus Press, 2005, pp. 125-26.

⁴⁰⁵ El censor explica que «esta clase de literatura fantástica y terrorífica no es en general conveniente en la formación humana y desde la vertiente moral» (exp. 6339-62).

de terror que empezaron a frecuentar las librerías españolas fundamentalmente a partir de la década de los años sesenta, y que seguirán apareciendo con regularidad en décadas posteriores. Entre las muchas colecciones que se decantan por este tipo de relatos con un marcado gusto por lo macabro, lo sobrenatural y lo terrorífico, se pueden citar las de la Editorial Bruguera —*Las mejores historias insólitas* (1966), *Las mejores historias siniestras* (1968), *Las mejores historias de horror* (1969), *Las mejores historias de fantasmas* (1973), *Las mejores historias de ultratumba* (1973), etcétera—, así como las numerosas antologías de las editoriales Molino, Alianza, Dronte, Taber, Vértice o Labor. En muchas ocasiones, más que recurrir a plumas nacionales y fomentar el género entre las nuevas generaciones de escritores españoles, estas editoriales preferían traducir obras de autores extranjeros y recopilaciones realizadas por compiladores de prestigio en la materia, como Kurt Singer, Forrest J. Ackerman o A. Van Hageland. De ahí que en esta época se abriera la puerta a muchos relatos de terror procedentes de las letras inglesas. Obras de Stevenson, Le Fanu, Maturin, solían incluirse en estas colecciones. Asimismo, algunos cuentos de H. G. Wells también figuraban en estas antologías. Por citar algunos ejemplos, «Pollock y el hechicero» («Pollock and the Porroh Man») ⁴⁰⁶ y «El cono» («The Cone») se incluyeron en el segundo volumen de la *Antología de cuentos de misterio y de terror*, que editó el eminente psiquiatra Juan J. López Ibor y publicó la Editorial Labor en 1958. Este último cuento volvió a aparecer en 1973 en el volumen 15 de la *Antología de relatos de espanto y terror* de Ediciones Dronte. El volumen 9 de esta misma serie de relatos ya había recogido un año antes otro cuento de Wells, «En el abismo» («In the Abyss»). A esto hay que añadir la publicación de «La historia del difunto Mr. Elvesham» («The Story of the Late Mr. Elvesham») en la tercera selección de Narraciones terroríficas que hizo José A. Llorens para Ediciones Acervo en 1963 y en la antología titulada *Relatos de intriga y terror* publicada por Santillana en 1970, así como la inclusión del cuento «El fantasma inexperto» («The Inexperienced Ghost») en el volumen *El baile de máscaras*, editado por ediciones Géminis en 1968. Todos estos cuentos gozaron del beneplácito de los censores españoles y se publicaron de forma íntegra, sin ningún tipo de reparo. Sin embargo, a veces, en los informes que se emitían sobre estas colecciones se trasluce el desagrado que causaba este género literario en la Sección de Censura. Con ocasión de

⁴⁰⁶ De este cuento ya había una traducción al catalán de 1935, *Pollock i l'indígena de Porroh: novel·la*. En 1941, la censura también autorizó a José Janés la publicación de una versión en castellano de este mismo relato para la Editorial Grano de Arena.

la solicitud que presentó la Editorial Acervo en 1964 para publicar la quinta selección de *Narraciones Terroríficas*, que incluía 19 relatos, entre ellos «El señor juez Harbottle» de Le Fanu, el censor de turno escribió:

En general, las narraciones terroríficas recogidas en este tomo corresponden bien a lo que el género reclama, que es dejar al lector bajo los efectos de una impresión espeluznante. Para ello recurren los autores ante todo a la patología más siniestra y a los hipotéticos poderes de la brujería y de la socorrida magia negra, sin reparar en sadismo más o menos, antes bien acentuando las crueldades y los horrores.

Resulta de ello una literatura seguramente perniciosa para la juventud, si bien se tolera en la misma prensa (*El Caso*, por ejemplo), cuanto más en el libro. (Exp. 200-64.)

La justificación que se da para explicar la autorización de estos relatos es muy lógica. Si se permitía la publicación de *El Caso*, un periódico que se dedicaba por entero a los sucesos y que daba noticias de todo tipo de crímenes truculentos de la vida real, no había autoridad moral para impedir la publicación de estas historias ficticias. Con todo, no por ello deja de avisar de los peligros que puede suponer, sobre todo «para la juventud». Otro aviso de este estilo lo encontramos en el informe elaborado sobre el volumen *Las mejores historias de fantasmas*, recopiladas por A. Van Hageland, que la Editorial Bruguera presentó a consulta voluntaria en 1972. El censor, de nuevo no ve reparos de gravedad que puedan obstaculizar su publicación, pero explica lo siguiente:

No cabe duda, sin embargo, que este regusto acumulado por lo terrorífico y macabro rezuma cierta morbosidad, dañina, sin duda, para ciertos temperamentos peligrosamente excitables con estas cosas. (Exp. 13238-72.)

La actitud condescendiente de la censura española se vuelve más intransigente cuando a los elementos propios del relato de terror se añade una cierta dosis de perversión sexual y crítica a la Iglesia católica. Esto es lo que sucede con la obra de Matthew Gregory Lewis *The Monk*, novela que presenta las viles intrigas de un siniestro monje español, llamado Ambrosio, quien, tras ser tentado por el demonio en forma de mujer, se deja arrastrar por las más bajas pasiones y comete todo tipo de crímenes hasta caer en las garras del mismo diablo, a quien vende su alma para escapar de la Inquisición. Es un relato que reúne una gran diversidad de crímenes y aberraciones, incluyendo el asesinato, la violación y el incesto,

todo ello en el ambiente religioso de monasterios y conventos de Madrid. Ya desde su aparición, la excesiva violencia y el explícito tratamiento de temas sexuales despertaron el asombro de la crítica inglesa. Algunos la tacharon de libertina, blasfema, obscena e inmoral.⁴⁰⁷ De hecho, Lewis se vio obligado a dulcificar la cuarta edición de 1798 y eliminar algunos pasajes escabrosos.⁴⁰⁸ Estos antecedentes hacían presagiar una posible recepción hostil por parte de la censura franquista. Mucho más si se añade el anticlericalismo que destilan sus páginas, con personajes que ponen de manifiesto la hipocresía y la corrupción moral de la Iglesia católica.⁴⁰⁹

Efectivamente, cuando la Editorial Taber presenta la solicitud para publicar esta novela en 1969, el informe de un primer censor, tras hacer un resumen de la truculenta historia del protagonista, hace constar la forma tan negativa en que se presenta la religión: «Lo religioso es presentado siempre como superstición, hipocresía, dureza inhumana, etcétera.». A pesar de que reconoce que al final de la historia el vicio es debidamente castigado y triunfa la virtud, lo que le lleva al censor a prohibir la publicación de esta obra es el hecho de que se «da una visión enteramente negativa de la vida religiosa incluso en sus formas más elevadas» (exp. 12455-69). No hay que olvidar que el protagonista no es un monje cualquiera, sino el prior de un convento de capuchinos. Es curioso que no se haga mención a la presunta inmoralidad de algunas escenas del relato. Un segundo censor tampoco incluye en su informe ninguna referencia a la sexualidad en la historia; es más, su interpretación de la crítica a la religión es mucho más conciliadora y, aunque admite que la novela «deja una impresión desagradable de lo que pueda ser un convento de religiosos o religiosas», redacta un informe favorable, puesto que al final «resplandece la virtud y queda a salvo». De todos modos, parece que prevalece la opinión del primer censor, porque en la resolución que se

⁴⁰⁷ Es conocida la reseña atribuida al poeta Coleridge en *Critical Review*, febrero de 1797, 19, pp. 194-200, en la que censura la vulgaridad y el sensacionalismo de las escenas sexuales, que en su opinión escandalizarían a cualquier padre que viera el libro en manos de su hija.

⁴⁰⁸ La crítica académica de las últimas décadas se ha centrado precisamente en los temas sexuales de la novela. Véanse los trabajos de J. B. Twitchell: «“I Shall Be with You on Your Wedding Night”: Incest in Nineteenth Century Popular Culture», *Forbidden Partners: The Incest Taboo in Modern Culture*, Nueva York: Columbia University Press, 1987, pp. 156-157; E. Mac Andrew: «Characters -The Split Personality», *The Gothic Tradition in Fiction*, Nueva York: Columbia University Press, 1979, pp. 86-93; y K. J. Winter: «Sexual/Textual Politics of Terror: Writing and Rewriting the Gothic Genre in the 1790s», en K. A. Ackley (ed.): *Misogyny in Literature: An Essay Collection*, Nueva York: Garland, 1992, pp. 89-103.

⁴⁰⁹ Véase el ensayo de Jacqueline Howard: «Anticlerical Gothic: Matthew Lewis's *The Monk*», o. cit., pp. 183-237.

emite reza el típico «denegado». Sin embargo, dos meses después, en marzo de 1970, la editorial insiste en su iniciativa e, ignorando el escrito que había recibido de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos en el que se le comunica que no es «aconsejable la edición de la obra titulada *El Monje* de M. G. Lewis», deposita los seis ejemplares de la obra que exigía la ley de Prensa e Imprenta del momento. Esto provoca la redacción del informe de un tercer censor, quien, a pesar de apuntar el «ambiente de desenfreno y de superstición» que caracteriza a esta historia y de lo «deficiente de la traducción», considera que todo es fruto de una imaginación desbordada y que, «dada la calidad de la obra», se puede aceptar mediante el recurso de silencio administrativo.⁴¹⁰ Sea como fuere, esta edición de la novela de Lewis llegó a las librerías españolas en 1970. Ya se disponía de una primera traducción al castellano datada en Madrid en 1822, titulada *El Fraile, o historia del padre Ambrosio y de la bella Antonia*, y de otra edición ilustrada, en traducción de León Compte, publicada por la Editorial Juan Pons en 1870. Cien años después, y a pesar de algunas trabas iniciales impuestas por la censura de Franco, el lector español pudo descubrir las aventuras terroríficas que encierra esta novela gótica. La popularidad de este relato se vio impulsada en el último cuarto del siglo xx por un gran número de ediciones, entre las que destacan las de la Editorial Bruguera, el Círculo de Lectores y Cátedra.

Mucho más popular en España fue la novela de Oscar Wilde *The Picture of Dorian Gray*, y su recepción durante la dictadura de Franco también supuso más fricciones con la censura que la novela de Lewis. Al igual que había ocurrido con *The Monk*, la obra de Wilde había suscitado una reacción hostil en gran parte de la crítica de finales del xix. Cuando en 1890 la revista americana *Lippincott's Monthly Magazine* publicó 13 capítulos de *The Picture of Dorian Gray*, inmediatamente fue tildada de inmoral y decadente. Algunos críticos opinaban que Wilde hacía en este relato pública ostentación de sus vicios. Poco después, Wilde escribió otros siete capítulos y publicó el texto completo en 1891. En este volumen, junto a la historia fantástica de Dorian Gray, que entregará su alma a cambio de la eterna juventud y belleza, Wilde incluyó un prefacio —en forma aforística— en el que teorizaba sobre su arte, y con el que pretendía salir al paso de las acusaciones recibidas con afirmaciones como: «Un libro no es, en modo alguno, moral o inmoral. Los libros están bien o mal escritos. Esto es todo». A pesar de todo, *The*

⁴¹⁰ El silencio administrativo era el procedimiento que utilizaba la censura cuando no deseaba responder a una solicitud, dando lugar a una aceptación implícita de la petición.

Picture of Dorian Gray fue utilizado en el juicio contra Wilde como prueba de su «perversión moral», al ser acusado de homosexualidad, siendo finalmente encarcelado y condenado a dos años de trabajos forzados en 1895.⁴¹¹ Los ecos del escándalo que había provocado este texto de Wilde se esparcieron rápidamente por Europa, en donde muy pronto surgieron traducciones de la novela al francés, alemán, italiano, ruso, sueco, griego, etcétera. En castellano aparecieron dos versiones casi al mismo tiempo, una de Julio Gómez de la Serna para la Editorial Biblioteca Nueva en 1918 y otra de Ricardo Baeza para la Editorial Atenea en 1919. A su vez, Rafael Tasis Marca se encargó de la traducción al catalán para Ediciones Proa en 1930. El gran número de reimpresiones que tuvo esta novela en España durante el primer tercio del siglo xx deja constancia de su gran popularidad.

Esta tendencia se mantuvo durante los primeros años de la dictadura franquista. La edición de Biblioteca Nueva se volvió a publicar en 1939 y 1941. Para entonces ya había acabado la guerra civil y estaba instaurado el régimen de censura. La solicitud de la primera reimpresión está fechada el 17 de abril de 1939, tan solo unos días después de final de la guerra (exp. C-914-39). En ambos casos, *El retrato de Dorian Gray* se autorizó sin problemas. Lo mismo ocurrió con otras dos ediciones que sacó a la luz la Editorial La Nave en 1940 y 1941. La confianza que tenía esta editorial de lograr la autorización era tal que para la edición de 1940 no llegaron a enviar el texto, como era preceptivo, para que el censor lo revisara. En la solicitud se incluye la siguiente nota: «No tenemos más que un solo ejemplar de este libro. Dado lo conocido del autor y la novela, estimamos que no sería necesario enviarlo» (T-473-40). Efectivamente, Wilde y su novela debían de ser muy conocidos, porque se firmó la autorización al día siguiente de dar entrada a la solicitud. La explicación para esta actitud permisiva de los censores españoles con una obra que había causado tanto revuelo en Inglaterra podría estar en la imagen que del autor y su obra se daba en el prólogo que la Editorial La Nave incluyó en 1941 (exp. Y-313-41). Este prólogo, titulado «Los tres momentos de la vida de Oscar Wilde», era obra del escritor catalán Agustí Calvet, conocido también por el seudónimo de *Gaziel*. Aquí se afirma que Wilde nunca pretendió causar ningún escándalo con su novela, sino que fue acusado injustamente de inmoralidad, puesto que su único objetivo era «narrar una historia cuyo fondo o armazón tuviese

⁴¹¹ Mucho se ha escrito sobre este episodio de la vida de Wilde y de los problemas de recepción que tuvo su novela en Inglaterra; véase por ejemplo la edición de K. Beckson *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, Londres: Routledge & Kegan Paul, 1970.

una ejemplaridad edificante». ⁴¹² Agustí Calvet remarca la existencia de una clara moraleja final: todo exceso trae consigo su castigo. Por eso, el pintor Basil Hallward, que adora demasiado la belleza, muere a manos de su propia creación; Dorian Gray, que vende su alma a cambio de la juventud eterna y lleva una vida disipada, se mata a sí mismo cuando intenta eliminar su conciencia; por último, lord Henry Wotton es tan solo un espectador. En ningún momento se relaciona a este último personaje con Oscar Wilde. Así pues, los censores españoles de la posguerra parecían aceptar la «ejemplaridad moral» del relato y no cuestionaron su publicación. A las ediciones de Biblioteca Nueva y La Nave, hay que añadir la que se autorizó a la Editorial Aguilar en 1941, dentro de la colección de *Obras completas* de Oscar Wilde (exp. Z-147-41).

Sin embargo, los tiempos de bonanza no van a durar mucho. El primer síntoma de los futuros problemas con que se va a encontrar la novela de Wilde en España se detecta en 1944, cuando la editorial Aguilar desea hacer una segunda edición de las *Obras completas*. Aunque había sido autorizada tres años antes, el informe del censor deja ya entrever ahora algún reparo: «Por tratarse de una edición de lujo, no asequible al lector poco formado, creo que no hay inconveniente en su autorización» (exp. 6141-44bis). Quiere decir que, si fuera una edición de alcance popular y gran distribución, se lo pensaría mejor. Ahora bien, ¿cuál de todas las obras de Wilde que se incluyen en la colección (narrativa, teatro, poesía y ensayo) podría ser conflictiva? ¿Sería *El retrato de Dorian Gray*? Es difícil de saber con exactitud, pero por los expedientes posteriores, puede que esta novela tuviera algo que ver en el comentario del censor. Cuando un año después, en 1945, la misma editorial solicita publicar esta novela junto al cuento *El crimen de Lord Arturo Savile*, los censores no ven problemas en el cuento, pero prohíben la publicación de la historia de Dorian Gray (exp. 1869-45). Lamentablemente, en el expediente no se conserva el informe del censor, por lo que no podemos saber realmente el porqué de ese cambio de opinión. De todos modos, hay un detalle que puede arrojar cierta luz sobre este misterio. El expediente incluye las galeradas de la obra y, aunque se trata de la misma traducción de Julio Gómez de la Serna autorizada ya en varias ocasiones, se añade al principio un «Prefacio del artista», firmado supuestamente por uno de los personajes de la historia, Basil Hallward, con una nota a pie de página donde el traductor explica lo siguiente:

⁴¹² A. Calvet y Pascual: «Los tres momentos de la vida de Oscar Wilde», *El retrato de Dorian Gray*, Madrid: La Nave, 1942, p. 23.

Este «Prefacio del artista» se inserta hoy aquí por primera vez en castellano. No lo he visto publicado en las ediciones inglesas que conozco ni en la Tauchnitz Edition. Únicamente aparece, y de ahí lo traduzco, en el volumen *Novels and Fairy Tales*, impreso en Estados Unidos, Cosmopolitan Book Corporation (decorations and types specially designed by Frederic W. Goudy. New Cork City. 1915; encuadernado en piel). Tampoco lo he visto mencionado por los mejores biógrafos de Wilde (Frank Harris, Arthur Ransome, Stuart Mason, R. Harborough Sherad, etc.). Declino, pues, toda responsabilidad ante algunos wildeanos de esos que se atribuyen las funciones de albaceas literarios de Oscar Wilde, o poco menos. Lo publico por parecerme gracioso e interesante y porque representa una pequeña «ficción, superior a la realidad», según la repetida teoría, tan grata al autor de *El retrato de Dorian Gray*. Si Basilio Hallward, el pintor, no escribió este prefacio, debió o pudo escribirlo, «That is all», que diría Wilde.

A primera vista, no parece que este prefacio contenga nada inmoral o políticamente incorrecto. En él, simplemente, el pintor del relato, Basil Hallward, explica el origen de la historia. Recuerda un día de primavera que pintaba a un tal Dorian Gray en compañía de Oscar Wilde, quien comenta que sería una pena que ese radiante joven envejeciera algún día; pasado el tiempo, llega a las manos de Basil el libro con la trágica historia de Dorian, y que supone había escrito su amigo Wilde. En este prefacio, aparentemente inocente, donde un personaje de la novela explica cómo se gestó la historia, podría hallarse una de las razones de la prohibición. Si hasta ahora se había interpretado el texto, según el ensayo de Agustí Calvet, como la historia de la decadencia moral del protagonista que al final recibe su merecido castigo, la carga de moralina desaparece en el momento en que se asocia a Oscar Wilde con lord Henry, el personaje cínico e inmoral que está presente en el momento en el que Basil pinta su cuadro e influye negativamente en el deseo de Dorian de buscar la eterna juventud y de disfrutar de los placeres de la vida. Si los censores vieron en el malvado, pero ingenioso, lord Henry el áter ego de Oscar Wilde, su lectura de la historia pudo ser muy diferente a la que hasta ahora habían realizado. Podrían incluso acercarse a la postura de aquellos que en Inglaterra tacharon la obra como inmoral e incluso la utilizaron como prueba de su homosexualidad.

A partir de ese momento, se frenaron otras iniciativas que pretendían difundir la novela de Wilde entre los lectores españoles. En julio de 1946 se «suspendió» la importación de 1000 ejemplares de una edición argentina de *El retrato de Dorian Gray* (exp. 2623-46). Ese mismo mes, también se prohibió la publicación de la novela a la Editorial Albón (exp. 2644-46) y a la Editorial Brugue-

ra (exp. 3009-46). En el primer caso, se trataba de la versión de Ricardo Baeza y, en el segundo, de la de Julio Gómez de la Serna, aunque con algunas modificaciones realizadas por la escritora Eugenia Serrano Balaña,⁴¹³ que es quien presentó la solicitud en representación de Bruguera. Es muy significativo el hecho de que, como la propia Eugenia Serrano explica en la solicitud, algunas de estas modificaciones de la traducción de Gómez de la Serna se habían hecho para cambiar «el matiz de las palabras, sustituyendo donde el término *amor* pudiere resultar equívoco por *amistad* o *afecto*». De esta forma, se quiere eliminar todo posible rastro de homosexualidad que pueda insinuarse en el texto original. Al comprobar la nueva versión, vemos cómo, por ejemplo, en el conocido diálogo entre Basil y lord Henry al final del capítulo primero, cuando este le pregunta al pintor: «Dígame: ¿y le ama a usted Dorian Gray?», y Basil le contesta: «Sí ..., sé que me ama», en la nueva versión de Eugenia Serrano se elimina la palabra *ama* en las dos ocasiones y se sustituye por *estima*. Lo mismo se hace en otros pasajes con conversaciones similares. Por otro lado, el escrito de Eugenia Serrano intenta convencer a los censores de la importancia de la tesis moral de esta novela, insistiendo en el castigo final que sufre Dorian y en el hecho de que Wilde tuviera buen cuidado de pintar a Dorian «execrado por todas las personas honradas». Añade que no existe en la historia «la mínima crudeza o morbosidad», aunque reconoce que hay un pero, en referencia al personaje lord Henry: «los “malos” y los cínicos, se pintan como ingeniosos»; sin embargo, explica que «también se hace lo mismo con las personas honradas. Y en eso, la novela es pintura de la vida. O pretende serlo». A pesar de estas explicaciones, de que se recordara que el libro ya había sido autorizado previamente a otros editores y de que no se incluyera el «Prefacio del artista» de la edición de Aguilar, la respuesta de los censores fue negativa. De nuevo, en ninguno de estos tres expedientes de 1946 se conserva el informe del lectorado, lo cual no deja de ser llamativo. De todos modos, los documentos encontrados nos hacen pensar que las causas que explican la prohibición se hayan, por un lado, en la interpretación que hacen los censores sobre el comportamiento inmoral del personaje de lord Henry, que ahora se asocia claramente al autor, y, por otro, en el lenguaje sensual de los primeros capítulos, que evidencia una relación íntima entre Basil y Dorian.

⁴¹³ Entre las obras originales de Eugenia Serrano destacan algunas novelas, como *Perdimos la primavera* (1952) o *Antonio: novela napolitana* (1954) y la biografía *El libro de las siete damas* (1943).

Con todo, a partir de 1947, la fortuna se puso otra vez del lado de Wilde, y *The Picture of Dorian Gray* poco a poco volvió a ser autorizada. Primero, en una nueva colección titulada *Novelas de Oscar Wilde*, que comprende la novela y los cuentos de este autor irlandés; eso sí, en una colección de lujo y con las mismas características que la ya autorizada a esa editorial en 1941 (exp. 144-47). Poco después, a principios de 1948, se permite a la Editorial Siglo XX publicar 3000 ejemplares de la novela en solitario, aunque no sin antes mantener una ardua lucha con los censores (exp. 4052-47). En un primer momento, utilizando como apoyo el expediente previo negativo de 1945, se deniega la publicación. La editorial interpone entonces un recurso de reposición en el que se intenta explicar las razones que justifican su publicación. En primer lugar, como en ocasiones anteriores, se recalca la idea de que la historia de Dorian Gray, «a pesar de su pretendida inmoralidad» encierra «una gran ejemplaridad y aleccionador fondo ideológico», puesto que supone una advertencia contra «los riesgos a que pueden llevar los excesos del hedonismo juvenil». Por otro lado, se añade que ya se ha publicado en todos «los países cultos», incluso en Inglaterra, por lo que sería conveniente que ocurriera lo mismo en España. Merece la pena citar la explicación completa que se da en este sentido:

España, nación que tiene que formar una juventud, que es promesa del mañana, que abordará la vida con la máxima fortaleza y espíritu y no sabrá de degeneraciones propias ni de restricciones morales, España, nación llamada a volver a cumplir su alto destino universal, necesita conocer más profusamente esta obra, a la que se han atribuido inmoralidades que no aparecen en ninguna parte, ni de fondo ni de estilo. Quizá alguna pequeña licencia que pasa hasta inadvertida entre las bellezas de la obra para quien la lee con ecuanimidad.

A esta grandilocuente explicación, se añaden varias referencias a informes favorables sobre la novela emitidos por ilustres personalidades, tanto civiles como eclesiásticas, entre las que figura el vocal de la Comisión Superior de Censura y Ordenación Cinematográfica. Estos informes, que se adjuntan al recurso, explican que la editorial ha hecho algunas supresiones y modificaciones al texto original, de tal forma que el relato ya no plantea problemas de índole moral. Ante estas evidencias, la Dirección General de Propaganda finalmente autoriza su publicación.

Este mismo texto lo vuelve a publicar la Editorial Fama en 1950 (exp. 770-50). Es una edición que incluye el controvertido «Prefacio del artista» firmado por

Basil Hallward y una nueva introducción a la novela de Wilde escrita por Gómez de la Serna y titulada «Magia y perennidad del Retrato de Dorian Gray (Soliloquio del traductor)». Merece la pena detenerse un momento en el contenido de esta presentación, porque releva una clara intención de predisponer a los censores para que adopten una actitud positiva ante la obra. De nuevo vemos cómo la función de los paratextos que mencionaba Gérard Genette (prefacios, prólogos, epílogos, títulos, epígrafes, advertencias, ilustraciones, etc.) es muy importante en el estudio de la recepción en España de esta obra.⁴¹⁴ Gómez de la Serna empieza advirtiendo contra aquellos críticos que han querido ver en esta novela inmoralidad y relajación; tilda a este tipo de crítica negativa de «partidista, anquilosada y rebosante de prejuicios, de miradas torpes», y añade uno de los aforismos del famoso prefacio de Wilde: «Los que encuentran intenciones feas en las cosas bellas están corrompidos sin ser encantadores. Esta es una falta o defecto». ¿Qué censor no se va a ver influido por estas palabras? Si ven «intenciones feas» en este bello relato, por entonces ya un clásico de la literatura universal, se identificarían claramente con esa crítica torpe y anquilosada. A continuación, se insiste en la ejemplaridad moral del relato en la que el hedonista sufre el máximo castigo. En cuanto al controvertido personaje de lord Henry, a quien ya claramente se le asocia con el propio autor, se le describe como escéptico e irónico, el verdadero arquetipo del dandi intelectual, pero que también se verá castigado al final cuando, viejo ya, llega a «comprender la inutilidad, el vacío, la melancolía punzante de su existencia de placer, de lujo, de refinamiento, de brillante holganza». Es curiosa esta interpretación sobre la evolución de este personaje. Efectivamente, al final de la novela aparece como una persona mayor, pero su último diálogo con Dorian en el capítulo XIX no revela ningún tipo de transformación en cuanto a su comportamiento o actitud ante la vida. Hasta el final conserva el mismo cinismo y hedonismo del que hacía gala en los primeros momentos de la historia. No creo que esta explicación de Gómez de la Serna convenciera del todo a los censores, pero lo cierto es que se mantuvo la autorización concedida a la Editorial Siglo XX un par de años antes.

En las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta, se siguieron publicando en España un gran número de ediciones de *El retrato de Dorian Gray*. A veces se trataba de reimpressiones, por parte de Biblioteca Nueva o Aguilar; otras

⁴¹⁴ El concepto de *paratextos* se halla en la obra de G. Genette: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989, p. 11.

veces eran nuevas editoriales las que se sumaban a la arriesgada tarea de difundir la obra de Wilde entre los lectores españoles, entre ellas se puede citar a Ediciones G. P., Planeta, Afrodisio Aguado, Ramón Sopena, Toray, Círculo de Lectores, Salvat, Edad, Zeus, A. H. R., Juventud, Ferma y un largo etcétera. De esta ingente cantidad de ediciones y de expedientes de censura que se abrieron en esos años, cabe destacar el caso de la Editorial Dólar en 1952. Se había solicitado la publicación de 8000 ejemplares de la novela, lo cual significaba una gran tirada, y la respuesta de la censura fue que se autorizaba, pero con tachaduras. En esta ocasión, no se tuvo en cuenta la posible inmoralidad de la trama o los personajes, ni el lenguaje sensual de los diálogos; lo que disgustó al censor que leyó el texto fueron dos alusiones peyorativas a la Iglesia y la religión. La primera tiene lugar al principio de la novela, cuando, en el primer diálogo entre Basil y lord Henry, este explica una de sus teorías ingeniosas sobre cómo la belleza está reñida con la inteligencia; afirma que todos los que triunfan en cualquier ámbito son feos. La excepción que ofrece es la que causó el problema con la censura:

Con la excepción, por supuesto, de la Iglesia. Pero sucede que en la Iglesia no se piensa. Un obispo sigue diciendo a los ochenta años lo que a los dieciocho le contaron que tenía que decir, y la consecuencia lógica es que siempre tiene un aspecto delicioso.

Después, en el capítulo XI, cuando se hace referencia a los rumores que corren sobre la posibilidad de que Dorian se convierta al catolicismo, el censor pide que se tache el siguiente comentario:

Pero no cayó nunca en el error de detener su desenvolvimiento intelectual con la aceptación formal de una creencia o de un sistema, y no tomó nunca por morada definitiva una posada conveniente tan solo para una noche de estancia o para unas horas de una noche sin estrella y sin luna.

Tanto los comentarios que propugnan el ateísmo como la crítica a los representantes de la Iglesia (y mucho más si son obispos) solían ser objeto de la atenta mirada de los censores, por lo que no sorprende la resolución de este expediente. Lo que llama más la atención es el hecho de que haya constancia de este tipo de reparos con anterioridad. Finalmente, la editorial accede al requerimiento del censor y suprime ambos pasajes.

Seis años después de la publicación inglesa de *The Picture of Dorian Gray*, en 1897, apareció la novela de terror por excelencia, *Drácula*, del también irlandés Bram Stoker. Como había ocurrido con la obra de Wilde, las aventuras del despiadado conde de Transilvania, que prolonga su existencia a costa de la sangre de sus víctimas, también causaron cierta conmoción, aunque no llegó al mismo nivel que tuvo la historia de Dorian Gray. Algunos críticos victorianos destacaron escenas de *Drácula* que consideraban podían ofender el gusto de los lectores; alguno llegó incluso a recomendar que la novela no cayera en manos de los niños y las mujeres.⁴¹⁵ Una de las escenas que ha motivado múltiples interpretaciones sobre las relaciones entre vampirismo y erotismo es la que muestra la experiencia sufrida por Jonathan Harper con las tres voluptuosas vampiresas en el castillo de Drácula. Aquí, destaca, por un lado, la manera en la que se invierte el papel social que tradicionalmente había asumido la mujer, siendo ellas las que toman la iniciativa: «He is young and strong; there are kisses for us all»; por otra parte, es muy significativo el lenguaje sensual que utiliza Stoker para describir la forma en la que Jonathan es seducido: «The girl went on her knees, and bent over me, fairly gloating. There was a deliberate voluptuousness which was both thrilling and repulsive, and as she arched her neck she actually licked her lips like an animal [...]».⁴¹⁶ Asimismo, en la escena de la cripta del capítulo XVI, se ha apreciado erotismo en el lenguaje utilizado para describir a Lucy en el momento en el que cuatro hombres le van a atravesar con una estaca: «[...] the bloodstained, voluptuous mouth [...] the whole carnal and unspirited appearance» (p. 214). A lo largo del siglo XX han surgido todo tipo de interpretaciones sobre estos pasajes eróticos de la novela.⁴¹⁷ En realidad, el libro de Stoker ha alimentado un gran número de estudios y ha servido de inspiración para muchos otros libros y películas. Pronto se convirtió en un éxito de ventas, tanto en Inglaterra como en otros países. En España apareció traducida al castellano en 1935 en una publicación popular barcelonesa titulada *La Novela Aventura: Revista Semanal de De-*

⁴¹⁵ Véase la información sobre el tema que aporta D. B. Sova en *Literature Suppressed on Social Grounds*, o. cit., pp. 101-102.

⁴¹⁶ B. Stoker: *Dracula*, Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 38. Todas las referencias a esta novela están tomadas de esta edición.

⁴¹⁷ Véase C. F. Bentley: «The Monster in the Bedroom: Sexual Symbolism in Bram Stoker's *Dracula*», *Literature and Psychology*, 1972, 22, pp. 27-35; T. Schaffer: «“A Wilde Desire Took Me”: The Homoerotic History of *Dracula*», *English Literary History*, 1994, 61, pp. 381-425; y J. L. Spear: «Gender and Sexual Dis-ease in *Dracula*», en D. Lloyd (ed.): *Virginal Sexuality and Textuality in Victorian Literature*, Albany: State University of New York Press, 1993, pp. 179-192.

tectives y *Aventuras*. Desde entonces hasta la actualidad ha habido multitud de ediciones en español, con más de veinte traducciones diferentes. Pero, ¿cómo se interpretó la violencia y el erotismo de la obra durante la época de Franco?

El primer expediente de censura de *Drácula* que encontramos está datado en los primeros años de la posguerra, en 1942 (exp. 2-335-42). La Editorial Castalia pretendía publicar 6000 ejemplares de esta novela. Lamentablemente, el censor encargado de revisar el texto lo impidió y emitió un informe negativo. En primer lugar afirmó que el valor literario o artístico de la obra era «nulo» y, a continuación, explicó la razón que motivó su decisión: «Por el argumento excesivamente terrorífico y absurdo de dicha novela, opinamos que debe suspenderse su publicación». Se entiende lo del argumento terrorífico, puesto que, recordemos, por esos años, el sistema de orientación bibliográfico de la revista *Ecclesia* clasificaba como peligrosas aquellas obras que incluían en sus páginas supersticiones, ocultismo, homicidios u otros elementos «terroríficos». Tampoco sorprende mucho que no se aprecie la calidad literaria de la novela, puesto que por entonces muchos la consideraban una manifestación de la literatura popular, como lo indica el hecho de que la traducción al castellano de 1935 no se publicara en el formato de libro tradicional, sino en una publicación semanal. El éxito de la película dirigida por Tod Browning y protagonizada por el rumano Bela Lugosi en 1931, también pudo contribuir a crear esta opinión. Lo que sorprende más es que se describa el argumento como «absurdo», cuando estamos ante una novela con una estructura lógica, que incluye todo tipo de posibles explicaciones ante lo sobrenatural y cuya técnica epistolar le proporciona un aire de verosimilitud a la historia. Para completar esta visión negativa que tenía la censura española sobre *Drácula*, el expediente incluye un escrito firmado por el jefe provincial de Propaganda, en el que se puede leer: «PROPUESTA PARA SU PROHIBICIÓN, por tratarse de una obra truculenta y desagradable».

Tuvieron que pasar dieciséis años para que la novela de Stoker volviera a pasar por la censura española. Esto crea un enorme vacío en la historia de la recepción de esta obra en España, teniendo en cuenta que la versión popular de 1935 ya no sería de fácil acceso para los lectores de la época.⁴¹⁸ Es más, cuando analizamos esta nueva iniciativa de introducir *Drácula* en nuestro país allá por 1958,

⁴¹⁸ En 1944 se publicó el guión de una adaptación teatral en *Talia: Revista de Obras Teatrales* (año v, número 51), escrito por Enrique Rambla, Manuel Soriano Torres y José Javier Pérez Bultó, titulado *Drácula: adaptación libre de la fantástica novela del mismo título, de Bram Stoker* [sic], hecha en un prólogo y dos puntos, dividida en veinticinco cuadros.

comprobamos que se trata de la importación de 300 ejemplares en inglés de la edición que había publicado la casa neoyorquina Perma Books el año anterior (exp. 927-58). En esta ocasión, se da luz verde al libro, no porque sean pocos ejemplares y, además, en una lengua que por aquellos años pocos conocían en España, sino porque ahora no se encuentra nada en la historia que impida su publicación. La descripción que se ofrece de la obra es breve y, me atrevería a decir, algo superficial:

Nada fundamental que oponer a esta fantasía novelística sobre el conde Drácula, que necesitaba chupar sangre caliente para vivir. Vampiros, hipnotizadores, muertos, etcétera, desfilan en abundancia por estas páginas, de las que se han hecho varias versiones cinematográficas.

Parece ser que los elementos «terroríficos» que se observaron en la década anterior ya no suponen un obstáculo. Por otro lado, este expediente es importante, porque se utiliza como antecedente favorable para autorizar las solicitudes de otras editoriales que empiezan a llegar en la década de los sesenta. La primera, de 1961, viene firmada por el editor Carlos Romero Pérez, que pretende publicar 3000 ejemplares del texto en castellano de 1935 (exp. 5258-61). Ahora bien, aunque sea el mismo texto de la edición popular anterior, se pretende en esta ocasión darle una categoría más literaria, como se puede ver en el aviso al lector que aparece en la contraportada, donde se afirma que no es un «libro vulgar» y que no se parece a las historias que se pueden ver en las pantallas de los cines. Además, contradiciendo la opinión del primer censor, se aclara que, a pesar de ser una obra fantástica, se parte siempre de la base de una «plausible lógica», y añade: «Porque el mérito de la mejor literatura de imaginación es expresarla en lenguaje verosímil y con situaciones de posibilidad, que nos parezcan factibles, no obstante su fantasía». Después, vendrán otras muchas más ediciones de *Drácula* por parte de un gran número de casas editoriales, entre las que se puede citar a Editorial Molino, en 1966, Ferma, en 1968, Dima y Taber, en 1969, Ediciones Maisal, en 1972, Bruguera, en 1972, y muchas más.

En casi todos los casos, los censores de esta última época se limitan a señalar que se trata de una obra ya autorizada y que procede mantener la autorización. Sin embargo, en el caso de la edición de Bruguera, se incluye un informe más detallado, que aporta una nueva interpretación de alguno de los contenidos de la obra. Empieza resaltando la densidad de la historia, que en esta edición tiene

más de seiscientas páginas, por lo que, afirma, puede resultar «farragoso y reiterativo», aunque añade que también es una obra «interesante» para los amantes del género de terror (exp. 11827-72). En cuanto a posibles reparos, sorprende que sea el primer censor que se fija en el elemento erótico de la novela, aunque considera que no hay «voluptuosa insistencia en las manifestaciones vampírescas de succión de sangre». Tampoco ve inconveniente en el tema o la violencia, pues han sido muchas veces tratados en el cine y la literatura; ahora bien, señala un elemento religioso que, de nuevo, ningún otro censor anterior había mencionado:

Hay la novedad de que aparte del Crucifijo que tantas veces hemos visto empleado para espantar al vampiro en las leyendas populares, se emplean también trozos de la Sagrada Forma, pero con tal respeto y manifiesta confianza en el poder de Dios sobre las fuerzas misteriosas, que no encuentro reparo alguno, si no una exaltación de la intervención divina, a la que constantemente se invoca.

Para ayudar a completar el cuadro de la historia de la recepción de *Drácula* en España, convendría añadir a esta descripción de las diferentes interpretaciones de la censura un análisis de las múltiples traducciones existentes, algunas de ellas del francés, y muy diferentes entre sí. Pero esto se escapa de los objetivos y límites del presente estudio.

Junto a este tipo de novela de terror que se caracteriza por la presencia de lo irracional y lo sobrenatural, se desarrolla también, sobre todo en el siglo xx, otro tipo de relato terrorífico en el que la imaginación recurre a los posibles avances científicos del futuro. Se trata a menudo de distopías en las que la inquietud y el escalofrío no los produce solo la violencia, el temor o la angustia que sufren los personajes, sino el aviso que deja el autor sobre una posible futura sociedad invertida, terrible y monstruosa que nos acecha. Uno de los ejemplos más característicos de este tipo de distopía es sin duda alguna *Nineteen Eighty-Four* (1949) de George Orwell. En este caso, el aviso del autor se dirige hacia el peligro que supone para el individuo todo Estado totalitario, como se hace patente mediante la inquietante narración de la vida de Winston Smith, un burócrata del imaginario Estado de Oceanía, que vive sometido a la ideología del partido oficial y totalmente controlado por el «Big Brother». La popularidad que ha alcanzado esta novela en España se empezó a gestar tan solo un año después de que apareciera en Inglaterra, cuando en 1950 la Editio-

rial Destino solicita permiso para publicar 2500 ejemplares de esta obra en castellano (exp. 3632-50).⁴¹⁹

Son los años de la guerra fría y *Nineteen Eighty-Four* está siendo acogida como una denuncia del antiindividualismo soviético, una advertencia contra el «peligro rojo». Esta interpretación es sesgada e incompleta, puesto que Orwell tiene en mente las tendencias totalitarias en general, ya sean de izquierdas o de derechas: «My recent novel is NOT intended as an attack on Socialism or on the British Labour Party (of which I am a supporter) but as a show-up of the perversions to which a centralized economy is liable and which have already been partly realized in Communism and Fascism».⁴²⁰ Con todo, no es extraño que la censura española interprete la obra desde la perspectiva más favorecedora para el régimen franquista y no ponga reparos de tipo político. Claramente, el informe del censor alude a la tendencia anticomunista de la obra: «La novela de Orwell parte de la ficción de un mundo dividido en tres “supertotalitarismos” al estilo comunista, Oceanía, Eastasia y Eurasia, describiendo la vida infrahumana y esclavitud absoluta de los ciudadanos de Oceanía (léase Norteamérica e Inglaterra) de 1984». Sin embargo, sí se plantearon objeciones de tipo moral. En opinión del censor, la acción gira «alrededor del tema del “crimen sexual” cometido por un hombre y una mujer», lo que implica «una serie de descripciones exactamente gráficas» que impiden su autorización. Al ser muchas las tachaduras que recomienda el censor —más de veinte—, honestamente considera que su supresión afecta a la trama de la novela, por lo que aconseja que no se publique en esas condiciones.

Al año siguiente, la Editorial Destino lo vuelve a intentar. Pide que se revise el expediente de 1950 y presentan en esta ocasión una versión en alemán,⁴²¹ alegando que la edición alemana no muestra los matices sexuales de forma tan acusada y que, además, la obra en sí «constituye un formidable alegato contra el régimen comunista, por lo cual está prohibida y es perseguida en todos los países de influencia soviética, siendo muy grande su aceptación en Europa y América, por lo que conviene la conozca el público en lengua castellana». Se añade finalmente que la editorial está dispuesta a modificar o suprimir las alu-

⁴¹⁹ Algunas ideas expuestas aquí sobre *Nineteen Eighty-Four* se recogieron ya en la comunicación que presenté en el XXV Congreso AEDEAN en 2001, titulada «La sátira de George Orwell ante la censura española».

⁴²⁰ G. Orwell: *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, vol. 4, *As I Please*, Harmondsworth: Penguin Books, 1970, p. 564.

⁴²¹ Se trata de la traducción de Kurt Wagenseil, *Neunzehnhundert-Vierundachtzig: roman*, de 1950.

siones sexuales que sean necesarias, porque «no afectan en nada al contenido esencial de la obra». Un nuevo censor insiste en los pasajes escabrosos de tipo sexual que hay que eliminar, pero autoriza su publicación. Ante esta nueva resolución, los editores presentan las galeradas del texto en español (esta vez, traducido de la versión original inglesa), con las correcciones indicadas por el censor, y se autoriza sin problemas.

En efecto, en 1952, Destino publica *1984*, traducida por Rafael Vázquez Zamora. Es una versión muy recortada que deja fuera los pasajes escabrosos que la censura ha indicado.⁴²² En la mayoría de los casos, se trata de referencias sexuales que surgen de la relación entre Winston y Julia. El primer corte está ya en el primer capítulo, cuando Winston se halla en uno de los dos minutos de odio característicos de Oceanía y siente un fuerte rechazo hacia Julia, la muchacha que está junto a él. Exactamente se suprime del original inglés lo siguiente:

He would flog her to death with a rubber truncheon. He would tie her naked to a stake and shoot her full of arrows like Saint Sebastian. He would ravish her and cut her throat at the moment of climax. Better than before, moreover, he realized why it was that he hated her. He hated her because he wanted to go to bed with her and would never do so, because round her sweet supple waist, which seemed to ask you to encircle it with your arm, there was only the odious scarlet sash, aggressive symbol of chastity.⁴²³

Otras veces, se suprimen comentarios menos «fuertes» que este, alusiones sexuales que hoy en día pueden resultar bastante inocentes. Uno de ellos se encuentra en la escena en la que Julia le pide a Winston que se vuelva de espaldas para darle una sorpresa y aparecer ante él con la cara maquillada: «He [Winston] turned round and for a second almost failed to recognize her. What he actually expected was to see her naked. But she was not naked. The transformation that had happened was much more surprising than that» (p. 126). Igualmente se censura la frase en la que Winston afirma que Julia no es más que una rebelde de cintura para abajo (p. 138). A veces, los pasajes recortados son muy extensos, como el que narra el primer encuentro amoroso entre Winston y Julia en el campo. Más de cuarenta líneas con los detalles de cómo consigue Winston los favores

⁴²² Tampoco se incluye el apéndice sobre los principios de neolengua.

⁴²³ G. Orwell: *Nineteen Eighty-Four*, Harmondsworth: Penguin Books, 1983, p. 18. Todas las referencias a esta novela de Orwell en versión inglesa están tomadas de esta edición.

de la joven Julia, se transforman, por obra del censor, en la escueta frase: «Esta vez no hubo dificultad».⁴²⁴

La versión de la distopía de Orwell que llega al lector español en la década de los cincuenta presenta, por lo tanto, una distorsión importante en uno de los elementos más significativos de la obra: la relación entre Winston y Julia. No comparto la opinión que el editor expresaba en su reclamación cuando afirmaba que las modificaciones o supresiones de las alusiones sexuales no afectaban «en nada al contenido esencial de la obra». Uno de los aspectos más desoladores de la terrible sociedad que Orwell desea denunciar es la capacidad que tiene el Gobierno para destruir cualquier vestigio de humanidad e individualidad. El Estado de Oceanía desea destruir todo aquello que contribuya al desarrollo de la vida privada y los sentimientos más íntimos; por eso, se prohíbe hasta tener un diario. Las relaciones sexuales y la familia se permiten con el único fin de la procreación, pero se niega la posibilidad del placer y las emociones en las relaciones entre dos seres humanos. Todo lo que el Estado no pueda controlar es peligroso, por eso solo se toleran aquellas emociones que el partido provoca y dirige, como las sesiones de histeria colectiva contra Goldstein: «The aim of the Party was not merely to prevent men and women from forming loyalties which it might not be able to control. Its real, undeclared purpose was to remove all pleasure from the sexual act. Not love so much as eroticism was the enemy, inside marriage as well as outside it» (p. 69). Por lo tanto, con los cambios y supresiones efectuados por la censura, el tema de la deshumanización y la destrucción de las relaciones humanas se ven seriamente modificados en esta versión española de *Nineteen Eighty-Four*.

Pero mientras la Editorial Destino mantenía su batalla con la Sección de Censura, se producía otro intento de introducir la obra de Orwell en España. IBERAMER, S. A., Publicaciones Hispano-Americanas, solicitaba permiso para importar la versión en español que había hecho Arturo Bray en 1950 para la editorial argentina de Guillermo Kraft (exp. 5014-51). Los censores, al igual que hicieron con Destino en ese mismo año, prohibieron la importación, a pesar de que se trataba tan solo de dos ejemplares. Los pasajes que el censor marcó en el texto como inmorales coinciden en gran medida con los ya señalados anteriormente sobre las relaciones entre Julia y Winston, y eso que la versión de Arturo Bray ya estaba algo matizada. Por ejemplo, en la visión que tiene Winston de Julia durante los dos minutos de odio, citada más arriba, esta aparece amarrada a una estaca

⁴²⁴ G. Orwell: 1984, trad. Rafael Vázquez Zamora, Barcelona: Destino, 1952, p. 135.

y acribillada a flechazos como San Sebastián, pero a Bray se le olvidó poner que estaba desnuda.⁴²⁵ Ante la negativa, y al ver que poco después se autorizó la edición de Destino, el importador interpone un recurso de reposición en 1952 y consigue la autorización. El informe de un segundo censor no incluyó ninguna referencia a la supuesta inmoralidad de la novela y se limitó a hacer un breve resumen de la historia: «Novela político-social que aborda el tema de la libertad humana en un país —Gran Bretaña— sojuzgado por un superestado policía y totalitario en un futuro próximo —1984—. No censurable». Obviamente, como el tema de la libertad se circunscribía a la sociedad inglesa y no a la dictadura de Franco, no había nada que objetar.

En 1954 hubo otros dos intentos de importar la misma edición argentina, esta vez por parte de Joaquín Oteyza y García, y ambos concluyeron con éxito. El primero se trataba de la importación de 220 ejemplares (exp. 6481-54) y el segundo de 200 (exp. 6663-54). Lo interesante de este segundo expediente es que se observan en él algunos despistes por parte del censor que pudieron beneficiar posteriormente el proceso de la autorización definitiva de esta obra en España. En primer lugar, en el informe se hace constar que no ha habido ningún expediente anterior sobre esta obra en la sección de censura, ignorando por tanto la edición recortada de la Editorial Destino y los expedientes de importación previos. Después, se confunde en el tipo de solicitud que tenía delante y escribe «se puede publicar», cuando en realidad de lo que se trata es de importar 200 ejemplares. Este expediente firmado por un censor poco riguroso se utilizará como antecedente positivo en una posterior solicitud de importación de una edición alemana en 1961, cuyo resultado es naturalmente también favorable (exp. 1911-61). En esta ocasión, la interpretación del censor es mucho más acertada, ya que, por un lado, entiende que el mensaje de Orwell va destinado a toda la humanidad y no solo a una sociedad en concreto; y, por otra parte, reconoce la importancia de la relación entre Julia y Winston en la novela, aunque, curiosamente, no ve nada inmoral en ella:

George Orwell en este 1984 tan próximo para todos los que vivimos en esta época, representa al lado del matiz macabro, una novela futurista y utópica, en la que se describe pavorosamente el destino que espera a la humanidad de seguir por los derroteros

⁴²⁵ Véase también la escena en la que Winston y Julia se ven por primera vez en la habitación que alquilan encima de la tienda de Mr. Charrington; se suprime todo el párrafo que describe a la pareja en la cama (G. Orwell: *Mil novecientos ochenta y cuatro: novela*, trad. Arturo Bray, Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1950, p. 173). Tampoco aparecen los recuerdos que tiene Winston de sus relaciones amorosas con Katharine (p. 86).

del odio y de la ambición. No deja de haber un sentido de esperanza en base del amor siempre inmortal e imperecedero. La novela, a juicio del lector que suscribe, puede ser autorizada.

Este informe sirve a su vez de antecedente positivo para el expediente que autoriza la definitiva edición completa de la obra en España en 1963 (exp. 5177-63). Aquí tenemos la primera versión íntegra, sin tachaduras, de *Nineteen Eighty-Four* que se publica en España, aunque no está en castellano, sino en catalán. Se trata de la versión que hizo Joan Vinyes para la Editorial Vergara. En ningún momento la editorial anuncia que se trata de una edición en catalán. En el impreso de solicitud que remite la editorial se pone el título de la obra en cifras, 1984, aunque alguien añade después el título original en inglés y su traducción al castellano en letra. En el impreso del informe de los censores, el título aparece también en castellano, *Mil novecientos ochenta y cuatro*, seguido del título en inglés entre paréntesis. Además, el censor lee una edición de Penguin de 1954. Cabe preguntarse por qué la editorial Vergara no declara desde el principio su intención de publicar la obra en catalán; ¿tendría miedo a que se prohibiera por estar en catalán? Lo cierto es que se publica, y de forma íntegra, en 1965.

Rastreado las posteriores ediciones de *Nineteen Eighty-Four* publicadas en España, sorprende el hecho de que la versión catalana sea la única que presenta el texto completo de la obra durante casi veinte años. La popularidad de la novela de Orwell hizo que varias editoriales publicaran numerosas ediciones de la traducción al castellano de Rafael Vázquez Zamora —Destino, Salvat, Círculo de Lectores, Mundo Actual de Ediciones—, pero siempre utilizando la primera versión recortada y distorsionada. Igualmente, hay dos reimpressiones de la traducción argentina de Arturo Bray publicadas por la Editorial Planeta en 1969 y 1973 que también mantienen las supresiones de la primera edición; eso sí, incluyen el apéndice sobre «Los principios de neohabla», texto que el lector español no había tenido ocasión de leer en todas las ediciones antes mencionadas. Todo esto no hay que achacárselo a la censura española, sino que son las propias editoriales las únicas responsables de que no se haya actualizado el texto. Mirando los expedientes de censura relativos a la importación de ejemplares de *Nineteen Eighty-Four*, se puede comprobar que se autorizaron las 27 solicitudes presentadas desde 1961 hasta 1976, tratándose en la mayoría de los casos de la importación de ediciones íntegras en inglés. Es sorprendente, pero la primera versión completa que he encontrado publicada en España en castellano es de 1984. En ese año, la

Editorial Destino y Círculo de Lectores sacaron a la luz varias ediciones con el texto íntegro de *Nineteen Eighty-Four*. Parece que en España, efectivamente, 1984 fue el año de *Mil novecientos ochenta y cuatro*.

Un tipo de terror diferente al de la novela gótica y al de las distopías políticas o sociales es el que produce la novela del premio Nobel de Literatura William Golding titulada *Lord of the Flies* (1954). Es un terror psicológico producido por la forma en la que el autor presenta la degeneración que poco a poco sufre un grupo de colegiales ingleses en una isla desierta, recurriendo por último a la violencia y perdiendo totalmente el control de sus actos. Como en las otras novelas anteriores, aquí también hay violencia, muerte e incluso una espantosa y temida «bestia», pero, sin duda, el hecho de que sean precisamente unos niños los que protagonicen esta violencia es lo que hace que esta historia sea tan cruda y aterradoradora. Con el formato característico de la novela de aventuras, Golding creó una fábula moral acerca de la condición humana que a lo largo de las últimas décadas ha sido objeto de múltiples interpretaciones, desde muy diversos ámbitos —psicológicos, sociológicos, políticos, antropológicos, religiosos, etcétera—. Casi todas ellas coinciden en el profundo pesimismo que irradia el relato sobre la naturaleza del ser humano y su inclinación hacia el mal, lo cual, unido a la excesiva violencia y al lenguaje soez que a veces utilizan los personajes, ha contribuido a que sea uno de los libros que más veces ha sido objeto de censura en los Estados Unidos.⁴²⁶ ¿Qué interpretación hicieron de esta obra los censores españoles del régimen de Franco? ¿Pusieron trabas a su publicación en España?

Lo primero que hay que señalar es que tuvieron que transcurrir once años desde la aparición de *Lord of the Flies* en Inglaterra para que una editorial española intentase su publicación. Asimismo, es interesante el hecho de que este primer intento se tratara de una versión en catalán. Fue en 1965 cuando Ediciones 62 solicitó publicar tan solo 1500 ejemplares de la obra de Golding con el título *Senyor de les mosques* (exp. 1060-65). Los tres informes de censores incluidos en el expediente discrepan en cuanto a la descripción que hacen del relato y a la propuesta que al final emiten, lo cual evidencia la amplitud de interpretaciones que ofrece la obra. El primero no ve ningún impedimento de tipo moral, religioso o político. Su interpretación es fundamentalmente de tipo sociopolítico, puesto que explica la alegoría como los esfuerzos de un grupo de niños «por organizarse

⁴²⁶ Aparece como uno de los cien libros más prohibidos en la página electrónica de la American Library Association, <www.ala.org/bbooks/top100bannedbooks.html>.

en una sociedad que remeda la de los adultos». Sin embargo, complementa esta perspectiva al añadir que la novela constituye «un certero estudio de psicología infantil». Curiosamente, no le preocupa en absoluto la violencia, ni el lenguaje; es más, considera que el texto está «exento de crudezas», por lo que concluye que puede autorizarse. Por el contrario, un segundo censor o, mejor dicho, censora, ofrece un informe diferente, desde una perspectiva más antropológica, centrándose en el comportamiento violento de los niños, su pérdida de conciencia del mundo civilizado, su salvajismo y sus sacrificios rituales. Al final, aunque no la prohíbe totalmente, considera que no puede admitirse en una colección que vaya destinada a un público infantil o juvenil: «[...] es totalmente negativa para niños y adolescentes y no es oportuno autorizar su traducción en castellano o en catalán».⁴²⁷ La resolución que se envía a la editorial coincide con esta última opinión, por lo que, tres semanas después, Ediciones 62 solicita publicar esta novela en la colección *El Balancí*, destinada a un público adulto y que, según reza en la cubierta, recoge obras «de gran categoría literaria, cuyos autores, universalmente conocidos, poseen un indiscutible prestigio dentro de la narrativa contemporánea». El informe del tercer censor halaga la estructura y el estilo de la obra, aunque incide en su «excesiva crudeza». La interpretación que ofrece, de corte más filosófico, coincide con las de aquellos que han visto en el relato una crítica a la teoría del noble salvaje de Rousseau: los seres humanos, en este caso los niños de la isla, no son buenos por naturaleza hasta que la sociedad los corrompe, sino que, al contrario, al ser abandonados a sus propios recursos, sin amparo de la sociedad y «sin orientación alguna superior», se ven abocados hacia el mal, hacia «lo que en el ser humano hay de primitivo y salvaje: a la lucha y a la crueldad». Finalmente, al no ver en esto ninguna consecuencia inmoral, autoriza su publicación, por lo que *Lord of the Flies* llega por fin a un público de lengua catalana en 1966.

Para disfrutar de la versión en castellano hubo que esperar otros tres años. En 1969, la Editorial Aguilar quería sacar una edición titulada *Novelas*, que incluía cuatro obras de Golding —*El señor de las moscas*, *Los herederos*, *Martín, el atormentado* y *Caída Libre* (exp. 4120-69)—. En esta ocasión, la tirada era más generosa —5000 ejemplares—, aunque también mucho más cara que la catalana (400 ptas. en vez de 40 ptas.), lo cual hace pensar en una limitación de acceso a

⁴²⁷ Al igual que ocurrió con *Nineteen Eighty-Four*, vemos que publicar en catalán no suponía ningún impedimento especial para los censores españoles en la década de los años sesenta.

la obra por parte del lector normal de la calle. En cuanto al informe del censor, aunque aprecia algunos «puntos ásperos» en la última novela, *Caída Libre*,⁴²⁸ autoriza la publicación de todas ellas. Sobre *El señor de las moscas* afirma que es una «novela psicológica», típica de la posguerra, por la visión tan pesimista que ofrece sobre la condición humana, pero no observa ningún reparo: «El libro no presenta complicaciones, pues a pesar del pesimismo antropológico citado, este ha sido tema favorito de toda una época literaria, y por otra parte el autor no lo manifiesta ni con dureza ni como reivindicación inmediata, todo ello solo se trasluce del fondo». Un año después, la Editorial Edhasa llevaría a cabo una edición más popular de la novela de Golding en solitario. Los 8000 ejemplares de la tirada sugieren una mayor divulgación de la obra del premio Nobel en España. Los censores van también teniendo más amplio conocimiento de la novela, como se refleja en la interpretación multidisciplinar que se desprende de la descripción del argumento. Como si estuviera familiarizado con los informes anteriores, ahora se mezclan aquí perspectivas políticas, psicológicas y filosóficas. Primero incide en cómo el grupo de niños desea organizar en la isla «una pequeña sociedad democrática», aunque en seguida se dividen por «la rivalidad de dos jefes natos». Se añade después algo que se había reflejado en uno de los informes de 1965: «Interesante novela, con un estupendo estudio de la psicología infantil». Por último, la crítica a las teorías de Rousseau se pone de manifiesto al resaltar cómo estos niños abandonados regresan al primitivismo y se convierten en salvajes. El resultado final es positivo y se autoriza, aunque con la misma restricción que tuvo la edición en catalán: «[...] que en manera alguna se destine a lectores infantiles». La restricción se levantó dos años después, en 1972, cuando se autorizaron a Alianza Editorial 15 000 ejemplares de *El señor de las moscas* en la colección El Libro de Bolsillo.

Aunque no se ha agotado la larga lista de relatos de terror existente en la literatura inglesa, la discusión de los textos que se incluyen en este estudio proporciona datos suficientes para obtener una clara imagen de la recepción de la narrativa inglesa de terror en España durante el régimen de Franco. Una de las conclusiones más relevantes que se puede extraer es que, frente a lo que podría temerse en un principio, por tratarse de un género que se nutre de la violencia, el ocultismo, el erotismo y lo sobrenatural, hubo muchos relatos que se autorizaron sin

⁴²⁸ Se refiere, por ejemplo, al hecho de que el padre del protagonista era un sacerdote y a que su alcohólica madre tenía «casuales uniones carnales», encuentros en callejuelas apartadas o en el campo.

ningún tipo de problema: *The Castle of Otranto* de Walpole, *Vathek* de Beckford, *The Vampyre* de Polidori, *Melmoth* de Maturin, *Frankenstein* de Shelley, *The Strange Case of Doctor Jeckyll and Mister Hyde* de Stevenson, *Carmilla* de Le Fanu, *The Great God Pan* de Machen, entre otros, no entraron dentro de la categoría de novelas peligrosas y frívolas en las que la revista *Ecclesia* enmarcaba este tipo de historias. En ocasiones, la explicación a esta permisividad ante lo macabro y la violencia se encuentra en el fin moralizador que se descubre en los relatos, donde el malvado al final haya su merecido castigo. La excepción es *Drácula*, cuyo argumento los censores de 1942 encontraron excesivamente terrorífico, truculento y desagradable. Además, no hay que olvidar los comentarios que hicieron algunos censores (como el de *The Great God Pan* de 1962 y el de la quinta selección de *Narraciones terroríficas* de 1964) sobre lo perjudicial que puede ser este tipo de historias en la formación humana, sobre todo para el lector infantil y juvenil, como también defienden algunos informes de *Lord of the Flies*. Sorprende, sin embargo, que no advirtieran la presencia de erotismo y sexualidad en obras como *Carmilla*, *The Monk*, *The Great God Pan* o *Drácula*.

A pesar de todo, se ha podido constatar que cinco de las obras estudiadas se encontraron con trabas y limitaciones antes de llegar al lector español: *The Monk* de Lewis, *The Picture of Dorian Gray* de Wilde, *Drácula* de Stoker, *Nineteen Eighty-Four* de Orwell y *Lord of the Flies* de Golding. Dos fueron los motivos principales que hicieron fruncir el ceño de los censores de estas obras, aparte de la ya mencionada truculencia de *Drácula*. Por un lado, en dos de ellas (*The Monk* y *The Picture of Dorian Gray*) se sancionan las críticas a la Iglesia o a sus miembros, sobre todo porque pertenecían a la alta jerarquía eclesiástica. Por otro lado, se rechaza la inmoralidad en el comportamiento o pensamiento de los personajes de las obras de Wilde y Orwell. Ahora bien, estas razones que, según los criterios establecidos en el sistema de censura franquista, impedían la publicación de las obras, estuvieron sujetas a las diferentes interpretaciones que los censores hacían de los temas y argumentos de estas historias. Coincide que tres de las cinco novelas con problemas de censura —*The Picture of Dorian Gray*, *Nineteen Eighty-Four* y *Lord of the Flies*— son obras que se prestan a varias lecturas, lo cual dificultó la tarea de los censores a la hora de establecer criterios homogéneos y dictar resoluciones similares.

Por otra parte, la actuación de la censura del régimen de Franco supuso un factor negativo en la historia de la recepción de tan solo cuatro novelas de terror. Una de las que más se vio afectada fue sin duda *Drácula*, que se prohibió en

1942 y no se llegó a autorizar una edición en español hasta principios de la década de los sesenta. La recepción de *Nineteen Eighty-Four* también se vio muy afectada por la censura española, puesto que aunque desde muy pronto circuló una edición en catalán y otra muy recortada en castellano, hasta 1984 no se normalizó la situación con la publicación de la edición íntegra en castellano. En el caso de *The Picture of Dorian Gray* la acción de la censura afectó únicamente a los años 1945 y 1946, en los que tres ediciones de esta obra no llegaron a ver la luz y se impidió la importación de otros mil ejemplares. También hay que recordar la edición con tachaduras de 1952, aunque se trata de dos detalles sin mucha importancia. Por último, la limitación impuesta a *Lord of the Flies* ha repercutido tan solo en el lector infantil y juvenil, un tipo de lector a quien, de cualquier modo, le hubiera resultado muy difícil acceder a la riqueza temática que ofrece la obra.

El estudio de estos expedientes de censura también ha permitido conocer la opinión de varios censores sobre la literatura de terror. En este aspecto, como en otros, hay disparidad de opiniones. Mientras que la obra de Stevenson, *The Strange Case of Doctor Jeckyll and Mister Hyde*, todo un clásico del género, recibió varios elogios y el censor de *The Monk* resaltó la calidad de esta obra en 1970, los censores de otras dos novelas —*Carmilla* y *Drácula*— cuestionaron su valor literario a principios de los años cuarenta. No sorprende el hecho de que los comentarios negativos sobre la calidad literaria de estas obras se emitieran en una época en la que este género de terror se veía generalmente relegado a la categoría de literatura popular. Esto coincide con el escaso interés que había en esos años de la posguerra española por parte de las editoriales españolas hacia las figuras más representativas de la novela gótica (Walpole, Beckford, Polidori, Maturin, Machen, Lewis). Por supuesto, hay dignas excepciones, ya que se ha constatado el éxito y la popularidad que tuvieron las novelas de Shelley, Stevenson y Wilde. Por otra parte, destaca también la ausencia de expedientes de censura sobre ediciones de algunas obras muy conocidas hoy en día. Este es el caso de *The Mysteries of Udolpho* (1794) y *The Italian* (1797) de Ann Radcliffe, *Caleb Williams* (1794) de William Godwin y *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824) de James Hogg. Aunque hubo alguna solicitud de importación, estas novelas nunca se llegaron a publicar durante el régimen de Franco no porque la censura lo impidiera, sino porque las editoriales no llegaron a intentarlo. Finalmente, aunque se aprecia cómo a partir de la década de los años sesenta la novela de terror empieza a despegar en el mercado editorial español, en parte, gracias

a la popularidad que alcanzaron las antologías de relatos terroríficos, será realmente en las últimas décadas del siglo XX cuando se produzca una mayor difusión de la narrativa de terror inglesa en España.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ABELLÁN, M. L.: *Censura y creación literaria en España, 1939-1976*, Barcelona: Península, 1980.
- BALLESTEROS, A.: *Escrito por brujas: lo sobrenatural en la vida y la literatura de grandes mujeres del siglo XIX*, Madrid: Oberon, 2005.
- BECKSON, K. (ed.): *Oscar Wilde: the Critical Heritage*, Londres: Routledge & Kegan Paul, 1970.
- BENEYTO, A.: *Censura y política en los escritores españoles*, Barcelona: Plaza y Janés, 1977.
- BENTLEY, C. F.: «The Monster in the Bedroom: Sexual Symbolism in Bram Stoker's *Dracula*», *Literature and Psychology*, 22 (1972), pp. 27-35.
- CALVET I PASCUAL, A.: «Los tres momentos de la vida de Oscar Wilde», en Oscar Wilde: *El retrato de Dorian Gray*, Madrid: La Nave, 1942.
- COLERIDGE, S.: «Review of *The Monk*», *Critical Review*, 19 (febrero, 1797), pp. 194-200.
- GAWSWORTH, J.: *The Life of Arthur Machen*, Ed. Roger Dobson, Leyburn (North Yorkshire): Tartarus Press, 2005.
- GENETTE, G.: *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989 [1982].
- GRIXTI, J.: *Terrors of Uncertainty: the Cultural Contexts of Horror Fiction*, Londres: Routledge, 1989.
- HOWARD, J.: *Reading Gothic Fiction: a Bakhtinian Approach*, Oxford: Clarendon Press, 1993.
- KILGOUR, M.: *The Rise of the Gothic Novel*, Londres: Routledge, 1995.
- MACANDREW, E.: «Characters. The Split Personality», en *The Gothic Tradition in Fiction*, Nueva York: Columbia University Press, 1979, pp. 86-93.
- MULVEY-ROBERTS, M. (ed.): *The Handbook of Gothic Literature*, Basingstoke: Macmillan, 1998.
- ORWELL, G.: *Mil novecientos ochenta y cuatro: novela*, trad. de Arturo Bray, Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1950.

- (1952) 1984, trad. de Rafael Vázquez Zamora, Barcelona: Destino.
- (1970) [1968] *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, vol. 4: *As I Please*, ed. de Sonia Orwell y Ian Angus, Harmondsworth: Penguin Books.
- (1983) [1949] *Nineteen Eighty-Four*, Harmondsworth: Penguin Books.
- PUNTER, D.: *The Literature of Terror*, Londres: Longman, 1980.
- SAGE, V.: *Horror fiction in the Protestant Tradition*, Basingstoke: MacMillan, 1988.
- SCHAFFER, T.: «“A Wilde Desire Took Me”: The Homoerotic History of Dracula», *English Literary History*, 61 (1994), pp. 381-425.
- SOVA, D. B.: *Literature Suppressed on Social Grounds*, Nueva York: Facts on File, 1998.
- SPEAR, J. L.: «Gender and Sexual Disease in Dracula», en Lloyd Davis: *Virginal Sexuality and Textuality in Victorian Literature*, Albany: State University of New York Press, 1993.
- STOKER, B.: *Dracula*, Oxford: Oxford University Press, 1998 [1897].
- TWITCHELL, J. B.: «“I Shall Be with You on Your Wedding Night”: Incest in Nineteenth Century Popular Culture», en *Forbidden Partners: The Incest Taboo in Modern Culture*, Nueva York: Columbia University Press, 1987.
- WINTER, K. J.: «Sexual/Textual Politics of Terror: Writing and Rewriting the Gothic Genre in the 1790s», en Katherine Anne Ackley (ed.): *Misogyny in Literature: An Essay Collection*, Nueva York: Garland, 1992.