

LA CENSURA FRANQUISTA EN LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL TRADUCIDA. EL CASO DE *LE AVVENTURE DI PINOCCHIO* (CARLO COLLODI, 1883)

FRANCOIST CENSORSHIP IN TRANSLATED CHILDREN'S AND YOUTH LITERATURE. THE CASE OF *LE AVVENTURE DI PINOCCHIO* (CARLO COLLODI, 1883)

IVANA CALCEGLIA
Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo"

ivana.calceglia@uniurb.it

 0000-0001-6769-7621

Recibido: 31/12/2023

Aceptado: 20/03/2024

Resumen

La primera traducción de *Le avventure di Pinocchio* (C. Collodi, 1883) aparece en España en 1912, editada por Calleja. En 1941, la editorial reedita el texto con ilustraciones de "Pitti" Bartolozzi. En el mismo año, aparece la traducción de María Teresa Dini (*Juventud*) y, en 1972, Esther Benítez realiza una nueva versión del texto (*Alianza*). Si en el primer caso se trata de una reescritura "domesticada" al nuevo contexto de recepción, en las traducciones realizadas por Dini y Benítez el hipertexto resulta más fiel al hipotexto, y el proceso de reelaboración interesa sobre todo el léxico, creando un texto "útil" a la educación de los jóvenes españoles durante el franquismo. A través de una lectura crítica de las traducciones mencionadas, me propongo analizar cómo las editoriales españolas se adaptaron a la ideología de los *vencedores* y, a la vez, lograron expresar su disidencia guardando elementos evidentemente heterodoxos, pese a la censura.

Palabras clave: Traducción, franquismo, censura, reescritura, Pinocho, literatura infantil y juvenil.

Abstract

The first translation of *Le avventure di Pinocchio* (Collodi, 1883) appears in Spain in 1912, edited by Calleja. In 1941, the publisher reissued the text with illustrations by "Pitti" Bartolozzi. The same year, the translation by María Teresa Dini (*Juventud*) appeared and, in 1972, Esther Benítez made a new version of the text (*Alianza*). If in the first case it is a rewriting "domesticated" to the new context of reception, in the translations carried out by Dini and Benítez, the hypertext is more faithful to the hypotext, and the process of reworking interests above all the lexicon, creating a text "useful" to the education of young Spaniards during the Franco regime. Through a critical reading of the mentioned translations, I propose to analyze how Spanish publishers adapted to the ideology of the *vencedores* and, at the same time, managed to express their dissidence retaining evidently heterodox elements, despite censorship.

Keywords: Translation, Francoism, Censorship, Rewriting process, Pinocchio, Children's and Youth Literature.

Introducción

Un texto narrativo escrito, como cualquier otra tipología textual, es una manifestación de las intenciones comunicativas de un emisor que, por medio de estructuras y modalidades

expresivas específicas, envía un mensaje a un receptor ideal. La interacción diferida que generalmente caracteriza un texto escrito provoca que el emisor y el receptor no compartan el tiempo y el espacio de la situación enunciativa, y que la comunicación del mensaje se realice *in absentia*, impidiendo una confrontación real entre emisor y receptor y, por consiguiente, un retraso en la reelaboración del mensaje por parte del segundo (Calsamiglia y Tusón, 2019: 63). Añádase la posibilidad de que, en fase de recepción del texto, cambien también otros factores del acto comunicativo como, por ejemplo, el código –en caso de traducciones–, y el contexto espacio-temporal de referencia, si el texto remite a situaciones históricas y socioculturales diferentes a las vividas por el receptor.

En el caso de la literatura para niños, la recepción en diferido de un texto escrito implica, además, la presencia constante de un mediador (Colomer 2007: 193-195), es decir, de un lector adulto que, por medio de un bagaje cultural y experiencial más amplio, sea capaz de adaptar el mensaje al nuevo horizonte de expectativas, acompañando al lector más joven en la fase receptiva del texto e interpretativa del mensaje. Es evidente, por tanto, que por la presencia de un adulto –aunque “escondido”, según Nodelman (2008)–, el mensaje contenido en el texto se vea afectado casi siempre por un proceso de manipulación del discurso narrativo (Shavit, 1981: 171-172) cuyo objetivo principal es potenciar y, en algunos casos, alterar la capacidad educativa del hipotexto para adaptarlo a las necesidades pedagógicas del nuevo contexto de recepción. Eso es especialmente evidente en caso de traducciones y, en general, de reescrituras donde, con ese término, nos referimos a una labor hermenéutica de interpretación y alteración del texto, según la definición elaborada por Lefevere (1992: XI). Dicho de otra forma, se trata de un proceso en el cual las hipótesis interpretativas de un individuo –el traductor o el reescritor del hipotexto– tienen que alimentarse de las convenciones socio-educativas presentes en el nuevo contexto de llegada, influenciando la elaboración del hipertexto (Ritta Ottinien, 2000: 10-11). Además, por su posición tendencialmente periférica en el polisistema (Shavit, 1999: 153), se suele considerar un texto para niños como una entidad decontextualizable, de deleite universal y, por consiguiente, fácilmente modificable a fin de eliminar todos aquellos elementos que podrían dificultar la lectura por parte del niño, o vehicular informaciones poco educativas para el nuevo contexto (Sinibaldi, 2011: 333).

La relación que se establece entre hipotexto e hipertexto se complica ulteriormente cuando ocurre en sociedades sometidas a un régimen dictatorial, dominadas por ideologías impuestas. En contextos parecidos, tendencialmente centralizados y represivos, la traducción puede aparecer como un mecanismo peligroso, capaz de introducir en la sociedad de llegada ideas subversivas y amenazadoras de la ortodoxia nacional. Al mismo tiempo, en dichos contextos, el proceso traductivo representa también un instrumento eficaz para mostrar lo que Bassnett y Lefevere definen como “the power or patronage”, es decir, un control estricto, de arriba abajo, de la cultura producida en el territorio nacional por medio de la censura (Lefevere, 1992; Bassnett y Lefevere, 1998). Cuando eso ocurre, se limita la libertad creativa y cualquier elemento heterodoxo puede constituir una amenaza causando la prohibición del texto o, en casos específicos, su autorización a condición de cambios sustanciales (Lefevere, 1992: 19). En un texto para niños, por su dúplice función estética y pedagógica, el riesgo de cortes y cambios impuestos por la censura aumentan considerablemente por cuestiones, evidentemente,

narrativas y educativas. En el caso concreto de la narrativa infantil y juvenil producida en España durante el franquismo, el interés de la censura resulta potenciado porque, si por un lado un texto para niños constituye un instrumento útil para formar a las nuevas generaciones de lectores, garantizando la sobrevivencia de los elementos fundacionales de la ortodoxia entre los más jóvenes, por otro representa un vehículo de difusión de visiones heterodoxas, que amenazan al poder central (Pegenaute, 1995: 86). En particular, a lo largo del primer franquismo, la literatura infantil representa “un poderoso elemento de ideologización, por medio del que se falseaba la historia o se transmitían las ideas que el régimen defendía” (Cerrillo Torremocha y Sotomayor Sáez, 2016: 24). Para entender el peso de las políticas educativas en el mercado editorial infantil de estos años, especialmente significativo resulta un apartado de la Ley de 1938 sobre la reforma de la segunda enseñanza, en el que se destacan los objetivos educativos del Nuevo Estado. En concreto:

Deserrar [sic.] de nuestros medios intelectuales síntomas bien patentes de decadencia [como, por ejemplo]: la falta de instrucción fundamental y de formación doctrinal y moral, el mimetismo extranjerizante, la rusofilia y el afeminamiento, la deshumanización de la literatura y el arte, el fetichismo de la metáfora y el verbalismo sin contenido, características y matices de la desorientación y de la falta de rigor intelectual de muchos sectores sociales en estos últimos tiempos (de Puellas Bénitez, 1991: 372-373).

En el caso de las traducciones españolas de textos para niños, la práctica censoria más frecuente durante el franquismo fue la llamada “soterrada” –como, por ejemplo la autocensura–, por su capacidad de actuar tácitamente, manipulando el mismo proceso de ideación y creación del discurso narrativo. La autocensura podía ser propia de las editoriales, o autoimpuesta por el traductor. En este último caso, el autor de la nueva versión moldeaba el texto cortando lo que se alejaba de la visión general, “ampliando, glosando, resumiendo, añadiendo o incluso eliminando texto” (Martínez Mateo, 2016: 240-241). Con respecto a eso, Martínez Mateo destaca los cuatro mecanismos más frecuentes y aplicados por la censura en el caso de la literatura infantil y juvenil extranjera traducida al español: “La simplificación, tanto en el plano léxico como en el sintáctico. Depuración, consistente en la eliminación de palabras, de oraciones e incluso de párrafos. Adaptación [...]. Amplificación, mediante la añadidura de información no contenida en el original” (Martínez Mateo, 2016: 242).

Las traducciones de *Le avventure di Pinocchio* durante el franquismo

En el caso de las traducciones españolas de *Pinocchio* analizadas en este trabajo¹ no se realizaron traducciones “domesticadas” o “aceptables” (Martínez Mateo, 2016: 248; Tena Fernández y Soto Vázquez, 2021: pos. 267), al menos no en el sentido esperado, ya que resulta muy difícil detectar los mecanismos mencionados en el apartado anterior, salvo por el proceso de “depuración” aplicado, en este caso, no al texto sino al paratexto

¹ Se trata de la traducción ilustrada por “Pitti” Bartolozzi (*Calleja*, 1941a), de la traducción de Dini (*Juventud*, 1941b) y Benítez (Alianza, 1972).

y, por extensión, al autor e ilustrador de la reescritura. De hecho, a nivel textual los cambios se refieren, en la traducción de 1941 con ilustraciones de “Pitti” Bartolozzi, solo a la parte conclusiva del texto, mientras que en la de 1941 de María Teresa Dini, y en la de 1972 de Esther Benítez, afectan sobre todo a los elementos léxicos y sintácticos pero cuya consistencia, de todas formas, resulta escasa, sin aportar cambios importantes en la sustancia narrativa del hipotexto. Tales diferencias entre las dos traducciones muestran, en cambio, una serie de variantes diacrónicas y diastráticas debidas al paso del tiempo y a la natural evolución del idioma, además de la sociedad en la que éste se habla o, en algunos casos, a las diferentes estrategias traductivas adoptadas. Un ejemplo concreto es el empleo de formas pronominales diferentes para expresar el trato formal de la primera conversación entre *maese* Cereza y su amigo Gepeto/Geppetto, en el diálogo inicial del capítulo dos. En la traducción de 1941 realizada por Dini, el pronombre personal utilizado es la forma de segunda persona plural (vosotros), casi siempre acompañada por el sustantivo *maese*. En cambio, en la versión de 1972 de Benítez, se trata del pronombre “usted”. En los dos casos, el empleo de un tratamiento formal y del título de *maese/maestro* como apelativo en un trato personal informal y de confianza tiene, evidentemente, un propósito cómico e incisivo más que de respeto. De todas maneras, lo que llama la atención es el cambio de la forma pronominal que, como he dicho antes, podría remitir a técnicas traductivas diferentes. En el caso de la versión de Dini, el uso del “vosotros” confirma la tendencia del texto meta hacia una traducción literal y, entonces, más fiel al texto de partida. En cambio, en el caso de la versión de 1972, se trata de una traducción atenta tanto al texto de partida como al contexto de llegada, y más volcada hacia una versión lingüísticamente cercana al nuevo lector español. Lo mismo ocurre también en la traducción de 1941 editada por Calleja. En esta versión, una adaptación libre del hipotexto al nuevo contexto de recepción, hasta los nombres de los personajes se encuentran afectados por las estrategias adaptativas aplicadas. Un ejemplo significativo es el empleo del nombre Goro en lugar de Gepeto/Geppetto para referirse al padre de Pinocchio:

TO <i>Einaudi</i> (2014)	TM ₁ <i>Calleja</i> (1941a)	TM ₂ <i>Juventud</i> (1941b)	TM ₃ <i>Alianza</i> (1972)
“In quel punto fu bus-sato alla porta. –Pas-sate pure, – disse il falegname, [...]. Allora entrò [...] Gep-petto. [...] – Buon giorno, maestr’Anto-nio, – disse Geppetto. – Che cosa fate così per terra? (p. 6)	“En aquel momento llamaron a la puerta. –¡Adelante! –con-testó el carpintero [...]. Entonces entró [...] maese Goro. [...] –Buenos días, maese Antonio —dijo al entrar—. ¿Qué hace usted en el suelo? (p. 10)	“En aquel momento llamaron a la puer-ta. – Pasad –dijo el carpintero [...]. En-tonces entró [...] Gepeto; [...] –Buenos días, maese Antonio –dijo Gepeto–. ¿Qué hacéis sentado en el suelo? (pp. 8-9)	“En aquel momento llamaron a la puer-ta. – Pasen –dijo el carpintero [...]. Entró entonces [...] Gep-petto; [...]. –Buenos días, maese Anto-nio –dijo Geppetto–. ¿Qué hace ahí en el suelo? (p. 37)

Para comprender el potencial propagandístico de las tres traducciones analizadas, y la gran difusión del texto tanto en la España franquista como en la Italia mussoliniana y la Alemania nazi, hace falta recorrer, aunque brevemente, la historia italiana del muñeco, desde su nacimiento hasta su llegada en tierra extranjera. El recorrido nos permitirá

entender por qué hubo una recuperación del texto después de casi cincuenta años de su primera aparición en Italia en 1883, y el motivo por el que ese *revival* ocurrió sobre todo en países marcados por un régimen dictatorial.

Pinocchio se publica por primera vez en Italia por entregas en la revista para niños *Giornale per i Bambini*, bajo el título de “La storia di un burattino”. El primer capítulo aparece en el mes de julio de 1881, mientras que el último se publica en el mes de octubre del mismo año, mostrando al muñeco colgado de una rama del Gran roble por los Asesinos, mientras éstos intentan robarle las monedas de oro que Pinocchio guarda celosamente bajo su lengua. A pesar del final trágico, el interés del joven público lector italiano provoca que Collodi modifique la parte conclusiva de la historia y añada nuevas aventuras entre el mes de febrero y junio del año siguiente. Gracias al enorme éxito, el editor florentino Felice Paggi decide editar las aventuras en un volumen único bajo el título de *Le avventure di Pinocchio* (Peluffo, 2017-2018: 21-22). A partir de este momento, en Italia aparecen muchas reediciones de la novela y, entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, el muñeco llega a toda Europa por medio de una serie de traducciones y adaptaciones. Lo que llama la atención es que, en la mayoría de las reescrituras realizadas, como afirman en sus trabajos Stefano Jossa (2013) y Stefano Pivato (2015; 2021), el cuento collodiano permite representar, aunque de forma simplificada y banalizada, al “héroe nacional” (Jossa, 2013: 158), es decir, un modelo de conducta para las nuevas generaciones de lectores. De hecho, ya a partir de la Gran Guerra, la literatura infantil y juvenil en Italia, como en muchos países europeos, contribuye de forma decisiva a acercar al lector infantil a la ideología dominante, dando lugar a lo que Pivato define como un proceso de “ingenua alfabetización a la política” (2015: 54; 2021: 129-130).

En ámbito hispanófono, las primeras manifestaciones de interés por el texto se remontan al año 1900, cuando la editorial *Bemporad* de Florencia edita una traducción de Pinocho titulada *Piñoncito o las aventuras de un títere*, realizada por Luigi Bacci por encargo del embajador de Argentina en Roma. Por la falta de cualquier referencia en tierra española tanto al texto como a su traducción, es probable que esta versión de Bacci nunca llegara a la península. Además, en los mismos años, aparece una segunda versión muy parecida a la anterior, hoy conservada en la Biblioteca Nacional de México. Se trata de la traducción realizada por J.C. Atisedes y publicada en Buenos Aires entre 1900 y 1910. Aunque las informaciones a disposición sean escasas, es probable que se trate, en realidad, de una simple revisión de la traducción realizada por Bacci, enviada a la capital argentina por voluntad del mismo embajador que comisionó la primera publicación en 1900 (Arbulu Barturen, 2014: 4-5; 2015: 1-2).

En todos los casos, sus primeras andanzas por España se remontan, de hecho, al año 1912 con la primera traducción editada por Calleja, con cubierta de Salvador Bartolozzi e ilustraciones originales de Carlo Chiostrì. La variación más importante con respecto al texto original, en este caso, afecta a la parte conclusiva de la narración ya que la editorial madrileña decidió eliminar por completo la transformación del muñeco en un niño, manteniendo la condición *cosificada* del protagonista (Vela, vol. I, 1996: 58). En general, la estrategia aplicada por Calleja en esta traducción, como en las adaptaciones realizadas por Salvador Bartolozzi en las dos series editadas entre 1917 y 1928, consiste en tipificar a los personajes por medio de rasgos atribuibles a la cultura y a la tradición

española y, en muchos casos, modificar el mismo idiolecto de cada personaje con elementos propios del sistema dialectal castizo, especialmente en el empleo del laísmo, coloquialismos y culturemas. He aquí algunos ejemplos representativos de la tendencia a la *castización* mencionada: “La situación era como para ponerla música. De pronto el oso se lanza sobre Pinocho” (*Pinocho al Polo Norte*, capítulo III); “Por muy valiente que se sea, hay momentos en que ¡caray!” (*Pinocho caza un león*, capítulo II) y “Recuerdo precisamente ciertos calamares en su tinta que comí una vez allí...” (*Chapete invisible*, capítulo II)². Si en el primer caso, la tendencia adaptativa al nuevo contexto receptivo se concreta en un caso de laísmo (“ponerla”), en el segundo y tercero se manifiesta a través del empleo de coloquialismos (“¡caray!”) y referencias directas a la cultura de llegada (“calamares en su tinta”). El objetivo de tal proceso de adaptación del hipotexto al nuevo contexto de recepción es, evidentemente, enganchar al nuevo lector por medio de la capacidad mimética de la narración (García Padrino, 2009: 26), adelantando una tendencia muy frecuente en la producción literaria infantil republicana y de Vanguardia (Calceglia, 2022: 222-223).

Limitando nuestra atención a la dictadura franquista, se cuentan cinco traducciones al castellano (siete si contamos con la reedición de la traducción de 1912 por la editorial Calleja en 1941 con ilustraciones de “Pitti” Bartolozzi, y el cambio de editorial en el caso de la reedición de la traducción del 68 realizada por José Cubero). Se trata de las traducciones realizadas por María Teresa Dini (Juventud, 1941), María Pilar Gavín (Bruguera, 1959), José Cubero (Paulinas, 1968; Círculo de Lectores, 1973), Esther Benítez (*Alianza*, 1972) y, finalmente, por Armonía Rodríguez (La Gaya Ciencia, 1974). En cambio, exceptuada la versión catalana realizada por Maria Sandiumenge para Joventut en 1934, en plena Segunda República, las traducciones a los idiomas cooficiales aparecerán a partir del final de la dictadura, a confirmación del proceso de “revalorización de lo español” llevado a cabo por el régimen y que veía en la difusión y defensa de la lengua castellana el “sistema nervioso de[l] Imperio espiritual y herencia real y tangible de[l] Imperio político-histórico” (De Puellas Benítez, 1991: 372).

La decisión de analizar, en este trabajo, solo tres de las cinco traducciones realizadas durante el franquismo, depende del hecho de que las tres representan un punto de partida de una difusión más amplia del texto en España, dando lugar a muchas reediciones de las mismas traducciones por parte de varias editoriales nacionales. Además, la comparación entre las tres resulta útil también para destacar las diferentes estrategias traductivas aplicadas en 1941 y 1972, como las diferentes políticas pedagógico-educativas en vigor en el paso del gobierno republicano a la dictadura franquista a finales de los años treinta, y las variaciones afrontadas por el mismo régimen en su fase inicial y conclusiva.

En las tres traducciones, excepto la editada en 1941 por Calleja, evidentemente adaptada al nuevo contexto, la tendencia general es una versión literal, a riesgo de perder algunos matices semánticos, pero sin cambios o supresiones textuales. En particular, eso es evidente en la traducción de los modismos y de los culturemas.³ En el primer caso, cuando la lengua meta no presenta equivalentes, en los textos analizados son muy

² En las ediciones citadas de los cuentos, las páginas no son numeradas.

³ Cualquier porción significativa de actividad o no-actividad cultural percibida a través de signos sensibles e inteligibles con valor simbólico y susceptible de ser dividida en unidades menores o amalgamada en otras mayores (Poyatos, 2017: 32).

frecuentes la paráfrasis y la traducción literal, para no alejarse demasiado del texto de partida, aunque perdiendo el sentido figurado de algunas expresiones:

TO <i>Einaudi</i> (2014)	TM ₁ <i>Calleja</i> (1941a)	TM ₂ <i>Juventud</i> (1941b)	TM ₃ <i>Alianza</i> (1972)
“Le bugie, ragazzo mio, si riconoscono subito, perché ve ne sono di due specie: vi sono le bugie che hanno le gambe corte, [...]” (p. 62)	“Las mentiras, hijo mío, se conocen en seguida, porque las hay de dos clases: las mentiras que tienen las piernas cortas, [...]” (pp. 62-63)	“Las mentiras, hijo mío, se descubren en seguida, porque las hay de dos especies: las que tienen las piernas cortas [...]” (p. 66)	“Las mentiras, niño mío, se reconocen en seguida, porque las hay de dos clases: las mentiras que tienen las piernas cortas [...]” (p. 102)
“Un bel giorno, svegliandomi, mi trovai cambiato in un somaro, con tanto di orecchi... [...]” (p. 148)	“Y un día me desperté siendo un pollino, con unas orejas así de grandes [...]” (p. 138)	“Y un buen día, al despertarme, me hallé convertido en un burro con dos estupendas orejas [...]” (p. 152)	“Y un buen día, al despertarme, me encontré convertido en un asno con mis buenas orejas [...]” (p. 195)
“Perché sei un burattino e [...] perché hai la testa di legno” (p. 15)	“Porque eres un muñeco, y [...] porque tienes la cabeza de madera” (p. 18)	“Porque eres un polichinela y [...] porque tienes la cabeza de madera” (p. 18)	“Porque eres un muñeco y [...] tienes la cabeza de madera” (p. 49)

En cambio, en el caso de los culturemas, los mecanismos de traducción aplicados resultan más variados incluyendo la adaptación al nuevo contexto, la eliminación de los *realia*, o su traducción según metodologías traductivas *source-oriented* y, en todos casos, más atentas a cuestiones de multiculturalidad:

TO <i>Einaudi</i> (2014)	TM ₁ <i>Calleja</i> (1941a)	TM ₂ <i>Juventud</i> (1941b)	TM ₃ <i>Alianza</i> (1972)
“Allora [...] che il sapore della paglia tritata non somigliava punto né al risotto alla milanese, né ai maccheroni alla napoletana” (p. 141)	“Entonces [...] tuvo que convencerse de que el sabor de la paja no se parecía en nada al arroz a la valenciana ni al de los pasteles de hojaldre” (p. 132)	“Entonces [...] pudo convencerse de que el sabor de la paja triturada no se parecía en nada al del arroz a la valenciana ni al de los pasteles de hojaldre” (p. 145)	“Entonces [...] advirtió que el sabor de la paja triturada no se parecía nada al arroz a la milanese ni a los macarrones a la napolitana” (p. 187)
“Alla fine, e per buona fortuna, capitò un carabiniere” (p. 11)	“Afortunadamente un guardia de orden público acertó a pasar por allí” (p. 15)	“Afortunadamente, apareció por fin un alguacil” (p. 14)	“Por suerte, al final llegó un guardia” (p. 45)
“Vado ad abitare in un paese... [...] una vera cuccagna” (p. 122)	“Voy a vivir en un país que [...] ¡Una verdadera Jauja!” (p. 116)	“Voy a vivir en un país... [...] ¡una verdadera Jauja!” (p. 127)	“Voy a vivir a un sitio... [...] ¡una auténtica Jauja!” (p. 167)

En el TM2, esa tendencia traductiva podría depender de políticas editoriales específicas y, en concreto, del hecho de que la misma editorial, siete años antes, en 1934, ya había editado una traducción integral al catalán orientada hacia el texto de partida (Arbulu Barturen, 2015: 4). En cambio, en el TM3, es probable que la fidelidad de la traducción al TO dependa de las nuevas prácticas traductivas en boga ya a partir de los años setenta, insertándose en una corriente traductológica específica, abierta no solo a cuestiones textuales, sino también socio-culturales (Arbulu Barturen, 2014: 34). Lo que queda claro, en ambos casos, es que el TO no se presenta afectado por la censura, sin cambios ni cortes. En cierto sentido, el hipotexto parece totalmente ignorado por la censura. Y eso a pesar de que, a lo largo de la narración, encontramos muchos elementos problemáticos que, si por un lado necesitarían unos cambios para “domesticar” el texto de origen y hacer que el meta resulte más “aceptable”, por otro representan la esencia del cuento y, por tanto, aspectos inmodificables si no se desea un texto-meta totalmente diferente (Martens, 2021: pos. 263). En este último caso, como hemos visto en el breve recorrido por las primeras andanzas del muñeco en tierra española, se trata de un proceso ya experimentado por *Pinocchio* entre 1912 y 1941.

Las versiones aparecidas en estos años muestran, de hecho, un texto manipulado de tal forma que, en muchos casos, se presenta como un texto nuevo, completamente alejado del de partida. Por lo tanto, en el caso de *Pinocchio*, las razones de la falta de cambios o cortes por parte de la censura hay que buscarlas fuera del texto y, concretamente, en su contexto de recepción. Una posibilidad podría ser, por ejemplo, el mecanismo de “depuración” mencionado antes. En este caso, se trataría de una “depuración” indirecta y retroactiva y, concretamente, de una depuración no textual sino autorial porque afectaría a traductores, autores e ilustradores que, por pertenecer al bando de los *vencidos*, se consideraron peligrosos y, por tanto, potenciales vehículos de ideales heterodoxos. Un “enemigo interior” del régimen fue seguramente Salvador Bartolozzi. El autor e ilustrador fue, por ejemplo, uno de los principales partidarios de la República y, por eso, tuvo que abandonar España y exiliarse en América antes de terminar la guerra. Añádase su afiliación a los ideales marxistas confirmada por su participación, en el mes de diciembre de 1933, en la *I Exposición de Arte Revolucionario* organizada por la revista en el Ateneo de Madrid, y su firma del Manifiesto que recitaba: “El hecho de concurrir a esta exposición significa: estar contra la guerra imperialista, contra el fascismo, por la defensa de la Unión Soviética, junto al proletariado” (*Octubre*, 1934: 16-17; Cabañas Bravo, 2017: 256).

Otra razón, esta vez de interés textual, podría ser que, en el caso de la versión de *Pinocchio* realizada por Bartolozzi, la representación del muñeco se caracteriza por la presencia del elemento fantástico y la exaltación del progreso, idealizado por las vanguardias, pero contrastado por el régimen por ser “inmoral, deshumanizante y desorientador” (De Puelles Benítez, 1991: 372). De todas formas, todos los trabajos realizados por Bartolozzi a partir de 1915, año en el que empezó su colaboración con Calleja, no sufrieron cortes o cambios textuales drásticos. Lo único que impuso la censura fue, a partir de los años cuarenta, la eliminación de su nombre de cualquiera de las obras editadas. Un proceso de silenciamiento autorial nada raro si lo comparamos con las experiencias vividas por otros autores fundamentales en el panorama literario para niños español del tiempo, como fue el caso de Elena Fortún y Antonio Robles. También en el caso de la creadora de Celia, por ejemplo, el censor, por estulticia según Sotomayor Sáez

y Cerrillo Torremocha, prohibió de forma retroactiva algunos de los volúmenes de la serie *Celia y su mundo* (Aguilar) por el simple hecho de que su autora pertenecía al bando de los *vencidos* y que, por eso, había dejado España para exiliarse en Buenos Aires (Sotomayor Sáez y Cerrillo Torremocha, 2016: 25). En cambio, el proceso de depuración no afectó a la traducción ilustrada por "Pitti" Bartolozzi probablemente porque, a diferencia del padre, Pitti se quedó en España, donde vivió hasta su muerte experimentando un exilio interior (Lomba Serrano, 2015: 612).

Otro motivo por el que el texto de *Pinocchio* se tradujo integralmente sin cortar los pasos más heterodoxos podría ser la compartición por parte de los Aliados de la España franquista de una política educativa común y, por extensión, de las mismas tendencias editoriales infantiles. Una confirmación viene del mercado editorial alemán donde, a partir de los años cuarenta, se decide "adoptar" literalmente al muñeco de madera. Según Richter, en la década de los cuarenta, en Alemania se editaron diez nuevas traducciones de *Pinocchio* generando una "oleada de Pinochos" (2002: 125). Las razones de una asombrosa popularidad del libro no residen, supuestamente, en el interés por Italia o el texto en sí, sino en la política editorial común seguida por los Aliados. En Alemania, por ejemplo, un libro para niños, para ser editado, tenía que ser autorizado por los Aliados, y los editores alemanes, para evitar complicaciones, preferían editar las "buenas cosas del pasado" (Richter, 2002: 125). Una hipótesis podría ser, entonces, que la España de Franco decidió "acoger" el texto collodiano en la versión integral y más fiel al texto original por cuestiones editoriales y, concretamente, para preservar las relaciones económicas con los Aliados. Dato igualmente significativo, *Pinocchio* tuvo un verdadero *revival* también en Italia bajo el fascismo, gracias a algunos rasgos que se destacaron arbitrariamente en la personalidad del protagonista y que, en un cierto sentido, contribuyeron a difundir los preceptos mussolinianos entre los más jóvenes, como es el caso de los balillas. Con el paso del tiempo, la función propagandística de *Pinocchio* se extendió también a otros personajes de la novela como el mismo Geppetto quien, sin darse cuenta, se convirtió en un fascista ejemplar al vanagloriarse de haber rechazado los ideales socialistas, adaptándose por completo a la ortodoxia nacional (Pivato, 2015: pos. 55%).

Conclusiones

Para concluir, en el caso de la novela collodiana es evidente que el deseo de contrastar adaptaciones heterodoxas del texto en la España franquista se manifestó, paradójicamente, con la difusión y promoción de una traducción lo más fiel posible al texto de partida. El objetivo era evitar que posibles interpretaciones subversivas pudieran arraigarse ilegalmente en la península, esquivando el sistema de control. Y me refiero, concretamente, no solo a la reescritura de Salvador Bartolozzi, sino también a la aparecida en 1936 en la Unión Soviética, realizada por Alekséi Nikoláyevich Tolstói. La hipótesis es, entonces, que el aparato censorio permitió la publicación y circulación de traducciones integrales y fieles al texto de partida para evitar que versiones clandestinas penetraran en España, preservando el mal menor. Otra posibilidad sería que, en aquellos años, las traducciones de los clásicos para niños se publicaron sin demasiado control por parte de la censura (Martens, 2021: pos. 207 de 4724). Pero eso parece menos indicativo en el caso de *Pinocchio* si observamos los cortes impuestos a otros textos fundamentales de la literatura

infantil y juvenil universal, como los cuentos de Andersen y de Perrault (Tena Fernández, Soto Vázquez y Ramos, 2023: 96-97). De todos modos, lo que más llama la atención es la indiferencia mostrada por la censura hacia un texto potencialmente incómodo por la presencia de referencias indirectas a la masonería toscana, de la cual, según Elémire Zolla, casi seguramente Carlo Collodi formó parte (1992: 434-436). En particular, el estudioso destaca una serie de elementos y símbolos esotéricos como la representación frecuente, a lo largo de la novela, de “muertes iniciáticas” (Lazzerini, 2014: 207) y, de cierta manera del concepto de *homo faber*, mediante el personaje de Pinocchio:

Una delle versioni più squisite è il preludio del Pinocchio. L’archetipo della morte e della rinascita quasi dappertutto e sempre torna a vestirsi nella forma simbolica d’un inghiottimento nel ventre della balena o nelle sofferenze asinine o nel serpente verde che atterrisce, ma ha il segreto della rinascita. [...] Che Pinocchio proprio di questo tratti, Collodi fa dichiarare al suo burattino quando esso si deve acconciare a fare il cane da guardia: «Potessi rinascere un’altra volta». Non può pertanto Pinocchio sfuggire alle classiche prove dell’acqua col naufragio, del fuoco presso il pescatore, dell’aria durante il volo del colombo o Spirito. Non credo si trovi un episodio del Pinocchio che non si possa rintracciare in quel curioso mondo che è l’iconografia alchemica. [...] Pinocchio peraltro non è soltanto una rassegna di figure squisitamente ed esotericamente simboliche, ma contiene suggerimenti sottili su come si opera per liberarsi da se stessi, dalla propria natura di burattini utopisti, ricercatori di soluzioni umane, per rompere i propri limiti (1992: 434-436).

Otra razón podría ser el nivel alto de “permeabilidad al intervencionismo” del texto (García de Toro, 2014: 128), además de su tendencia al polimorfismo, vista su capacidad de insertarse en categorías literarias varias según el grado de manipulación textual (Mazzei, 2019:103). Al mismo tiempo, puede que la falta de intervenciones por parte de la censura dependa justamente del hecho de que se trata de un texto no fácilmente controlable, una idiosincrasia en el mercado editorial infantil por su hibridismo formal y argumental y, concretamente, por su capacidad de ocultar argumentaciones heterodoxas por medio de técnicas y estrategias narrativas ortodoxas.

Referencias bibliográficas

- ARBULU BARTUREN, María Begoña (2015). El *Pinocho* de Salvador Mestres (Barcelona, 194-). En Bazzocchi, Gloria; Capanaga, Pilar y Tonin, Raffaella (eds.), *Perspectivas multifacéticas en el universo de la literatura infantil y juvenil. MediAzioni. Rivista online di studi interdisciplinari su lingue e culture*, 17, 1-23. Disponible en: <https://mediazioni.sitlec.unibo.it/index.php/no-17-2015/98-articoliarticles-no-17-2015/288-maria-begona-arbulu-barturen.html>
- ARBULU BARTUREN, María Begoña (2014). Modismos, refranes y culturemas en las primeras traducciones españolas de *Le avventure di Pinocchio*. *Orillas*, (3), 1-36.
- BARTOLOZZI, Salvador (1919). *Pinocho al Polo Norte*. Madrid: Gahe.
- BARTOLOZZI, Salvador (1926). *Chapete invisible*. Madrid: Gahe.

- BARTOLOZZI, Salvador (1927). *Pinocho caza un león*. Madrid: Gahe.
- BASSNETT, Susan; & LEFEVERE, André (1998). *Constructing Cultures. Essays On Literary Translation*. Bristol: Channel View Publications - Topics in Translation.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel (2017). Los artistas del exilio de 1939 en la tierra de los Sóviets y el asidero de *Lo español*. En Cabañas Bravo, Miguel; Rincón García, Wifredo. *Imaginarios en conflicto: Lo español en los siglos XIX y XX* (255-271). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CALCEGLIA, Ivana (2022). *La narrativa infantile d'Avanguardia in Spagna (1915-1936). Generi, strutture, personaggi*. Pisa: ETS.
- CALSAMIGLIA, Helena; & Tusón, Amparo (2019). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso* [Prefacio de A. Van Dijk]. Barcelona: Ariel.
- CERRILLO TORREMOCHA, Pedro; & Martínez Soria, Carlos Julián (eds.). (2009). *Lectura, infancia y escuela: 25 años de libro escolar en España, 1931-1956*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- CERRILLO TORREMOCHA, Pedro; & Sotomayor Sáez, María Victoria (eds.) (2016). *Censuras y LIJ en el siglo XX (En España y 7 países latinoamericanos)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- COLLODI, Carlo (1925). *Aventuras de Pinocho. Historia de un muñeco de madera. Versión española*. Madrid: Saturnino Calleja-Fernández.
- COLLODI, Carlo (1941a). *Aventuras de Pinocho. Primeras andanzas del famoso muñeco de madera*. (Trad. Anónimo; Ilustr. Bartolozzi. Pitti). Madrid: Saturnino Calleja.
- COLLODI, Carlo (1941b). *Las aventuras de Pinocho* (Trad. Dini, María Teresa). Barcelona: Juventud.
- COLLODI, Carlo (1972). *Las aventuras de Pinocho* (Trad. Benítez Eiroa. María Esther). Madrid: Alianza.
- COLLODI, Carlo (2014). *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*. Milano: Einaudi.
- COLOMER, Teresa (2007). *Introducción a la Literatura infantil y juvenil*. Madrid: Síntesis.
- GARCÍA DE TORO, Cristina (2014). Traducir literatura para niños: de la teoría a la práctica. *TRANS*, (18), 123-137.
- JOSSA, Stefano (2013). Piccoli eroi crescono: Pinocchio, Enrico e Gian Burrasca. En Jossa, Stefano. *Un paese senza eroi. L'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano* (154-176). Bari: Editori Laterza.
- LAZZERINI, Lucia (2014). Due schede per Pinocchio. *Quaderni Veneti*, (3), 205-218.
- LEFEVERE, Adré (Ed.). (1992). *Translation. History. Culture*. London, New York: Routledge.
- MAZZEI, Luca (2019). L'italiano di legno nello specchio di Hollywood. La ricezione del Pinocchio Disney in Italia tra fascismo e dopoguerra. En Uva, Christian; Parigi, Stefania; & Zagarrío, Vito (eds.), *Cinema e identità italiana* (101-112). Roma: ROMATRE-PRESS.
- NODELMAN, Perry (2008). *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Octubre. Escritores y artistas revolucionarios*, (6), Abril de 1934, Madrid. [Versión digital]. Disponible en: https://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=30575&num_id=4&num_total=5

- OITTINEN, Riitta (2000). *Translating for Children*. New York, London: Garland Publishing.
- PEGENAUTE, Luis (1999). Censoring Translation and Translation as Censorship: Spain under Franco. En Daele, V. J. (Ed.). *Translation and the (Re)Location of Meaning: Selected Papers of the CETRA Chair Seminars in Translation Studies, 1994-96* (83-96). Lovaina: Universidad Católica de Lovaina.
- PELUFFO, Nicoletta (2017-2018). *Le avventure di Pinocchio: narratività transmediale e parodia*. [Tesis doctoral no publicada]. Milano: IULM.
- PÉREZ OCHANDO, Luis; Alba Pagán, Ester (eds.) (2105). *Me veo luego existo: mujeres que representan, mujeres representadas*, Madrid: Consejo Superior de Investigación Científica, Biblioteca de Historia del Arte.
- PIVATO, Stefano (2015). *Favole e politica. Pinocchio, Cappuccetto rosso e la Guerra fredda*. Bologna: Il Mulino.
- PIVATO, Stefano (2021). Pinocchio, metáfora della politica italiana. En *Linguæ & Rivista di lingue e culture moderne*, (2), 129-142.
- POYATOS, Fernando. (2017). La comunicación no verbal en la enseñanza integral del Español como Lengua Extranjera. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá - Máster Universitario en Formación de Profesores de Español como Lengua Extranjera. E-eleando. *Ele en Red: serie de monografías y materiales para la enseñanza de ELE*. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6628486>
- PUELLES BÉNITEZ, Manuel de (1991). *Educación e ideología en la España contemporánea*. Barcelona: Labor.
- RICHTER, Dieter. (2002). *Pinocchio o il romanzo d'infanzia*. Traduzione italiana di Alida Fliri Piccioni. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- SHAVIT, Zohar (1981). Translation of Children's Literature as a Function of Its Position in the Literary Polysystem. *Poetics Today*. 2(4), 171-179.
- SHAVIT, Zohar (1999). La posición ambivalente de los textos. El caso de la literatura para niños. En Iglesias Santos, Montserrat (Ed.), *Teoría de los Polisistemas* (147-181). Madrid, Arco/Libros.
- SINIBALDI, Caterina (2011). Pinocchio, a Political Puppet: The Fascist Adventures of Collodi's Novel. *Italian Studies*, 66(3), 333-352. DOI: 10.1179/007516311X13134938224367
- TENA FERNÁNDEZ, Ramón; SOTO VÁZQUEZ, José; & RAMOS, Ana Margarida (2023). Edición de Cenicienta en España durante la censura franquista. *Acta Poética*, 44(2), 95-123. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2023.2/100x26s475>
- TENA FERNÁNDEZ, Ramón; & Soto Vázquez, José (2021). *La censura cultural en el franquismo (estudios y entrevistas)*. Valencia: Tirant Lo Blanch. [Versión digital: Kindle].
- VELA CERVERA, David (1996). *Salvador Bartolozzi (1881-1950). Ilustración gráfica. Escenografía. Narrativa y teatro para niños*. [Tesis doctoral no publicada, voll. I, II y III]. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- ZOLLA, Elémire (1992). *Uscite dal mondo*, Milano: Adelphi.