

“Unos franceses”: reescrituras de lo foráneo en la traducción franquista de *Dix heures et demie du soir en été*, de Marguerite Duras¹



Miguel Ángel Guerra Blázquez
miguel.guerra@ugent.be
<https://orcid.org/0000-0002-4771-4903>
Universiteit Gent, Bélgica

Resumen

La traducción de *Dix heures et demie du soir en été* de Marguerite Duras (1960), novela en la que un grupo de turistas franceses pasa una noche de tormenta en un pueblo español, tardó ocho años en ser publicada en España debido en gran parte a los obstáculos del aparato censor del Ministerio de Información y Turismo. Partiendo de este hecho, nos preguntamos en qué medida la ambigüedad narrativa que caracteriza a esta novela convirtió esta obra en un objeto de interpretación problemático en la España franquista. Adoptando un enfoque de estudio de caso, analizamos esta cuestión en tres niveles: la evolución del discurso censor, mediante el estudio de los informes de censura archivados sobre la obra; la posible manipulación en el proceso de traducción, por medio del análisis comparado de fragmentos relevantes de la traducción publicada en 1968; y la recepción de esta traducción, a través del análisis de reseñas contemporáneas y su relación con el contexto literario de finales de los años sesenta. Argumentamos que la ambigüedad narrativa del original fue reinterpretada a lo largo de la década en relación con el nuevo discurso franquista de promoción del turismo como legitimación. Este estudio de caso contribuye al área de la historia de la traducción, mostrando cómo la evolución de la textualidad nacional franquista reguló la traducción bajo este periodo.

Palabras clave: censura, *Dix heures et demie du soir en été* (novela), Marguerite Duras, franquismo, historia de la traducción, recepción literaria, traducción literaria

1 Este artículo se enmarca en el proyecto “Totalitarian Translation” (BOF.STG.2019.0097.01-Project Number 01N16719), financiado por el Fondo de Investigación Especial de la Universidad de Gante (BOF-Universiteit Gent), Bélgica. La investigación fue realizada en este marco como parte del proyecto doctoral “The translation and reception of the ‘Nouveau Roman’ in Francoist Spain. Censorship and position in the literary field” (2020-2024). Este proyecto doctoral también ha recibido una ayuda específica de la Casa de Velázquez-Écoles françaises à l'étranger (Madrid, España) en 2022.

"Some French People": Rewritings of the Foreign in the Francoist Translation of Marguerite Duras' *Dix heures et demie du soir en été*

Abstract

The translation of Marguerite Duras' *Dix heures et demie du soir en été* (1960) — a novel where a group of French tourists spend a stormy night in a Spanish village — took eight years to be published in Spain, mainly because of the obstacles from the Ministry of Information and Tourism's censorial apparatus. Drawing on that fact, we wonder to what extent narrative ambiguity, a trait of this novel, turned this work into a problematic object of interpretation in Spain under the Franco regime. Through a case study approach, this issue is examined on three levels: an evolving censorial discourse, analyzed by studying the censorship reports on this work found in archives; potential manipulation during the translation process, looked at through a comparative analysis of relevant excerpts of the translated version published in 1968; and the reception of said translation, through an examination of contemporary reviews and their relation to the literary context of the late sixties. We argue that narrative ambiguity in the original text was reinterpreted throughout the decade in relation to the new Francoist discourse of tourism promotion as legitimation. This case study contributes to the history of translation, by showing how the evolution of Francoist national textuality regulated translation activity during this period.

Keywords: censorship, *Dix heures et demie du soir en été* (novel), Marguerite Duras, Francoism, history of translation, literary reception, literary translation

« Quelques Français » : réécritures de l'étranger dans la traduction franquiste de *Dix heures et demie du soir en été* de Marguerite Duras

Résumé

La traduction de *Dix heures et demie du soir en été* de Marguerite Duras (1960), un roman dans lequel un groupe de touristes français passe une nuit orageuse dans un village espagnol, a mis huit ans à être publiée en Espagne, principalement à cause des obstacles de l'appareil de censure du ministère de l'information et du tourisme. Partant de ce constat, nous nous demandons dans quelle mesure l'ambiguïté narrative qui caractérise ce roman a fait de cet œuvre un objet d'interprétation problématique dans l'Espagne franquiste. En adoptant une approche d'étude de cas, nous analysons cette question à trois niveaux : l'évolution du discours de censure, à travers l'étude des rapports de censure archivés sur l'œuvre ; la manipulation possible dans le processus de traduction, à travers l'analyse comparative de certains fragments pertinents de la traduction publiée en 1968 ; et la réception de cette traduction, à travers l'analyse des critiques contemporaines et de leur relation avec le contexte littéraire de la fin des années 1960. Nous soutenons que l'ambiguïté narrative de l'original a été réinterprétée tout au long de la décennie en relation avec le nouveau discours franquiste de promotion du tourisme en tant que légitimation. Cette étude de cas contribue à l'histoire de la traduction en montrant comment l'évolution de la textualité nationale franquiste a régulé la traduction au cours de cette période.

Mots clef : censure, *Dix heures et demie du soir en été* (roman), Marguerite Duras, franquisme, histoire de la traduction, réception littéraire, traduction littéraire

En los años cuarenta y cincuenta, los turistas infundían respeto, un respeto mitológico. En los años sesenta, los turistas son seres instrumentalizados [...] Un turista es un factor de equilibrio nacional
Vázquez Montalbán (1969, p. 39)

1. Introducción

La traducción de *Dix heures et demie du soir en été* de Marguerite Duras (1960a) en la España franquista constituye un estudio de caso relevante para el análisis de la censura gubernamental de literatura, pues su publicación, que había sido prevista por Seix Barral para 1960, se retrasó ocho años (Duras, 1968), debido a obstáculos censorios que podemos rastrear a lo largo de varios y contradictorios informes de censura. De igual modo, al representar esta novela la historia de un grupo de turistas franceses en España, los cambios en la interpretación de la obra por los censores franquistas, así como por la crítica, ofrecen un ejemplo de cómo una novela, en principio rechazada, fue progresivamente leída, y por ello autorizada, en el marco discursivo del *boom* turístico de los años sesenta en España. Al igual que acogía e instrumentalizaba a las masas turísticas europeas con fines legitimadores, el nuevo discurso franquista del desarrollismo integraba esta novela como una historia de turistas.

Esta traducción y su proceso de censura nos permiten ver de este modo la evolución de ese *cultural unsaid* al que apunta toda traducción, especialmente en el régimen franquista (Vandaele, 2010, p. 89). En efecto, si entendemos, como Billiani —a partir de Foucault—, que la censura no solo es represiva, sino que es también una práctica discursiva por parte de una autoridad cultural con el fin de organizar patrones de lectura (2007, p. 15), el problema que se plantea es la integración/exclusión de *Dix heures* en la “textualidad nacional” franquista, es decir, como parte de una nación entendida en cuanto formación discursiva (Billiani, 2007, p. 15, nota 6). Tomando la problemática que Billiani aplica al periodo fascista italiano, la traducción de *Dix heures*, al abrir una negociación con lo foráneo, nos permite analizar el

tipo de textualidad que debía ser o no ser censurada para preservar el orden estético e ideológico del régimen franquista.

En este sentido, consideramos las prácticas discursivas de la censura con respecto a la traducción como “reescrituras”, según la definición ya famosa de Bassnett y Lefevere de “reescritura” como manipulación al servicio del poder (1992, p. vii). La integración de *Dix heures* en la cultura franquista, como parte de su orden estético e ideológico, vendría así a mostrar cómo tal orden evolucionó históricamente —el *cultural unsaid* de 1960 no era el mismo que el de 1968—, pero también cómo una traducción que podía constituir un repertorio renovador y disruptivo para tal orden a principios de los años sesenta, ya no lo era tanto a finales de 1968.

Es esta una novela, además, que representa la relación entre una turista (la protagonista) y un criminal local de manera deliberadamente ambigua. Como veremos, la perspectiva subjetiva de la novela original hace dudar de la realidad de lo narrado, ya sea en una escena de infidelidad amorosa como en la breve fuga de la protagonista con el criminal local. ¿Cómo interpretar el sentido de una narración que busca crear, justamente, un sentido inestable, donde los personajes y sus acciones, en un juego continuo de espejos, son más bien los significantes del deseo de la protagonista? Esta pregunta resulta relevante en el contexto franquista, si se tiene en cuenta que la relación entre la turista extranjera y el hombre local había sido codificada como parte esencial de la “mitología” mediática del turismo en la España de los años sesenta (Vázquez Montalbán, 1969, p. 39).

Nos preguntamos, de este modo, en qué medida los diferentes agentes de este proceso de “reescritura” —censores, editores, traductora, críticos— interpretaron y manipularon la ambigüedad narrativa de *Dix heures* en relación con los modelos ideológicos y estéticos dominantes en la España de la época. Buscamos demostrar que la ambigüedad de la obra, especialmente en cuanto a la relación turista/local, hizo de

esta novela un objeto de interpretación particularmente maleable. Esto permitió que las lecturas de la obra cambiaran a lo largo de la década, en paralelo a las transformaciones sociales y culturales del llamado “desarrollismo”.

Nuestro estudio se basa en tres niveles de análisis: en primer lugar, el estudio crítico de informes de censura gubernamental, cuyo discurso analizamos en relación con el imaginario franquista contemporáneo sobre lo foráneo y el fenómeno del turismo; en segundo lugar, el análisis comparativo de la traducción de Caridad Martínez publicada en 1968, con un *close reading* de ciertos fragmentos donde la intervención censoria podría haber influido; y en tercer lugar, un estudio del contexto de publicación y recepción, mediante el análisis tanto de reseñas contemporáneas en prensa como de textos redactados por la editorial.

Este análisis en tres niveles es empleado en cada una de las partes de nuestro estudio de caso, en el que procedemos cronológicamente: partimos de la identificación de los problemas interpretativos que podía plantear la obra original en el contexto franquista de 1960 para, a continuación, analizar en detalle las distintas fases de su largo proceso de censura (de 1960 a 1968) al hilo de la evolución cultural del régimen franquista; en último término, estudiamos las razones de la limitada recepción de la traducción publicada en 1968, refiriéndonos tanto al proyecto editorial de Biblioteca Breve como a las nuevas concepciones novelísticas de finales de los años sesenta.

Al aplicar este triple análisis a nuestro estudio de la “reescritura” de *Dix heures* en la España franquista, buscamos relacionar el discurso particular, presente en documentos archivados o publicados, con los discursos generales dominantes e históricamente situados. Esta metodología nos permite así conocer mejor no solo el proceso de censura y traducción de *Dix heures*, sino también, a través del análisis de este proceso particular, la evolución histórica de la cultura franquista.

1. Una narrativa incierta

Estudiamos, en primer lugar, las características de la narración de *Dix heures* con el fin de comprender los problemas de interpretación que podía plantear, en particular en el contexto franquista de 1960. La comparación con las dos obras inmediatamente anteriores de Marguerite Duras, *Moderato cantabile* (1958) e *Hirosima mon amour* (1960b), nos permite perfilar mejor lo distintivo del dispositivo narrativo de *Dix heures*.

1.1. La narrativa de amor especular: continuidades de *Dix heures*

El relato de *Dix heures* comienza refiriendo un relato anterior: se ha cometido un crimen en un pueblo español. Rodrigo Paestra ha matado a su mujer y al amante de esta, se ha dado a la fuga y la policía lo busca. Este relato es el tema de la conversación con la que se inicia la novela: Maria² comenta el suceso con un desconocido en el bar del pueblo, mientras bebe un vaso tras otro de manzanilla. Su hija Judith, una niña pequeña, juega fuera del bar. La conversación deriva en un ambiguo y breve flirteo, tras el cual Maria se va del bar, recoge a su hija y juntas vuelven al hotel donde se alojan. Allí las esperan, para cenar, Pierre, el marido de Maria, y Claire, una amiga de la pareja que viaja con ellos.

Este incipit *in medias res* revela progresivamente el relato principal de la novela: una pareja francesa (Maria y Pierre), su hija pequeña (Judith) y una amiga de la pareja (Claire) viajan por España con destino Madrid cuando estalla una tormenta. El mal tiempo obliga al grupo a pasar la noche en un pueblo rodeado de policías, que están a la búsqueda de Rodrigo Paestra, el criminal fugitivo. En esta pausa de

2 Al referirnos a este personaje, escribimos “Maria”, sin tilde, siguiendo la grafía utilizada en el texto original en francés (Duras, 1960a). Cuando nos referimos específicamente al texto de la traducción (Duras, 1968), seguimos la grafía utilizada en este otro texto (“María”).

una noche en el pueblo asistimos, a través de la mirada de Maria, a la posible (tal vez supuesta) infidelidad de Pierre con la amiga Claire, y a la ayuda (tal vez soñada por Maria) que ofrece Maria al criminal Paestra para fugarse, si bien este acaba quitándose la vida. A la mañana siguiente, pasada la tormenta, el grupo de viajeros retoma su camino, parece olvidar lo ocurrido en el pueblo y llega por fin a Madrid.

El entrecruzarse, en un juego de espejos, de la progresión del viaje turístico con la fuga de Rodrigo Paestra ha hecho que *Dix heures* se haya prestado favorablemente a análisis narratológicos de carácter estructural. Este tipo de análisis ha identificado dos “historias” en la narración: la historia de Maria, Pierre, Judith y Claire, y la historia de Rodrigo Paestra (Lintvelt, 1978). De igual modo, el análisis actancial ha identificado dos grupos simétricos de personajes (el grupo de viajeros / Paestra, su esposa y el amante), así como la exclusión de Maria y Paestra de estos grupos (Maria / Claire-Pierre : Paestra / esposa-amante) (Lintvelt, 1978; Lysøe, 2007), lo que refuerza el vínculo entre Maria y el criminal fugitivo.

Esta estructura actancial, sin embargo, no deja de recordar, como también ha apuntado la crítica (Blot-Labarrère, 1999, p. 48; Lintvelt, 1978, p. 50; Lysøe, 2007, pp. 42-43), a la de *Moderato cantabile* (1958) y, podríamos añadir, a la de *Hiroshima, mon amour* (1960b). En las tres, una protagonista femenina, en ambigua relación o conversación con un personaje masculino, se ve afectada por una historia de amor y muerte anterior al momento de la narración. De igual modo, las tres novelas han sido consideradas por Blot-Labarrère como parte de una misma progresión temática en torno al tema de la pasión (2011, p. 1589). Así pues, tanto a nivel estructural como temático, esta novela de Duras se sitúa en una continuidad con las dos precedentes.

1.2. La narración como visión subjetiva

Sin embargo, como Marguerite Duras apuntó en una entrevista contemporánea, existe un ligero cambio en esta novela con respecto a las

dos anteriores. Duras afirmó que *Dix heures* no era ya una novela silenciosa, como *Moderato*, pues esta vez se había atrevido a escribir los humores de la gente, que eran solo supuestos hasta entonces (Chapsal, 1963, p. 57). Existe así, en *Dix heures*, una mayor subjetividad.

Tal subjetividad es dada por el rol central, tal y como demuestra Lintvelt (1978, p. 40), del personaje de Maria en la orientación del relato. Las dos historias de *Dix heures* están narradas en tercera persona, pero una tercera persona que adopta la perspectiva de Maria sobre lo narrado: vemos desarrollarse la acción a través de su mirada, sus suposiciones, su imaginación. La perspectiva narrativa es, como la denomina Lintvelt, una “perspectiva fantasmática” (1978, p. 46; la traducción es mía). Esta perspectiva hace dudar de la realidad de lo que Maria ve, como si lo narrado, más que real, pudiera ser más bien lo imaginado por Maria, incluido el mismo romance de Pierre y Claire.

Junto a esta narración subjetiva de las dos “historias”, ocupa gran parte de la narración la descripción de las diferentes fases de la tormenta. Como apuntó la autora en la entrevista citada, esta es “una novela climática” (Chapsal, 1963, p. 57; la traducción es mía). Blot-Labarrère indica el doble sentido en francés de *atmosphère* y *climat*, tanto meteorológico como moral, subrayando cómo la tormenta refleja el deseo fluctuante de la protagonista (1999, p. 47). Las dos “historias” de *Dix heures* se ven así reflejadas una en la otra, y las dos, a su vez, en la narrativa de la tormenta. Maria ve la tormenta pasar, como ve pasar el romance de Pierre y Claire, y la fuga de Paestra, y espera a que la tormenta estalle y termine, como espera también que las dos otras historias se resuelvan.

Esta espera constante de la protagonista la pone en una situación ambigua, sin salida clara. Una posición incierta que, para Duras, constituía el nudo de la novela y que correspondía al tipo de situaciones que en aquel momento le interesaba plasmar en sus libros (Chapsal, 1963, p. 58). En efecto, tales situaciones ambiguas las

encontramos igualmente en las protagonistas de *Moderato e Hiroshima*, pero aquí la “perspectiva fantasmática” de Maria sobre lo narrado aumenta el carácter subjetivo, incierto de su situación. Blot-Labarrère ha subrayado así que en *Dix heures* el relato, pudiendo ser tanto sueño como realidad, queda suspendido en “lo indecible” (Blot-Labarrère, 2011, p. 1590; la traducción es mía). Maria permanece bloqueada entre su papel de turista de vacaciones en familia y la constatación del final de su matrimonio, entre seguir con un monótono viaje vacacional o escaparse aventuradamente con Rodrigo Paestra al otro lado de la frontera (Duras, 1960a, p. 111).

1.3. Una narrativa incierta en el contexto franquista de 1960

El distintivo carácter “indecible” de la narración en *Dix heures* resulta particularmente relevante al ponerlo en relación con el contexto español de 1960, año en que la editorial Seix Barral presentó por primera vez una solicitud de autorización ante la censura franquista para la traducción de esta obra en España.

En primer lugar, en comparación con el contexto francés, la historia editorial y la recepción de Duras era diferente en la España franquista de 1960. En tal año, ni *Moderato* ni *Hiroshima* —tanto el guion como la película— habían llegado al público español. Solo se habían publicado hasta la fecha dos traducciones de Duras: *Días enteros en las ramas* (1957a) —publicada como “versión”, sin incluir la novela corta “Le boa”— y *El Square* (Duras, 1957b), ambas en la nueva Biblioteca Breve de Seix Barral³. Esta última tuvo una cierta repercusión crítica, especialmente entre la joven generación del realismo social, que apreció en tal obra el uso del diálogo con

“eficacia social” (Goytisolo, 1958), técnica que la acercaba a la novela *El Jarama* de Sánchez Ferlosio (1957) y a las narraciones “behavioristas”. Si bien se puede afirmar que una élite cultural en España podía leer las novelas de Duras en francés, accediendo a ellas directamente en París, como el mismo Juan Goytisolo, o a través de las trastiendas de ciertas librerías (véanse Rojas Claros, 2013, p. 74, y Sullà *et al.*, 2015, pp. 26-27), Duras era todavía en 1960 una autora poco traducida y con una imagen “objetivista” filtrada por el realismo social.

En segundo lugar, cabe precisar que la ambientación de la narración en España no podía dejar de ser señalada en tal país. Aunque es verdad, como ha mostrado un estudio genético de la obra, que Duras borró a lo largo de las versiones la mayoría de las referencias geográficas concretas (Hanania, 2012), la protagonista se presenta como turista un tanto desencantada desde las primeras páginas, en su conversación de bar con el desconocido: “—Mi marido es quien ha querido venir a España para las vacaciones. Yo hubiera preferido ir a otra parte” (Duras, 1968, p. 11).⁴ Esta novela, por lo tanto, no solo se ambientaba en España, sino que además parecía tematizar un fenómeno —el turismo— y una relación —“la turista” extranjera con respecto al “hombre” local— que empezaban a ocupar un lugar cada vez mayor en el imaginario franquista. Recuérdese, por ejemplo, que en una novela española escrita también a principios de los años sesenta, *Tormenta de verano* de Juan García Hortelano (1962), la supuesta identidad extranjera de la chica que aparece muerta en la playa permite a los personajes y a las autoridades mantener su buena conciencia, ya que, como afirma un guardia civil: “Las extranjeras enmarañan las cosas. Quiero decir, que enfrentan a los hombres [...]. Los hay que, en estos meses, dejan la pesca y se dedican a vivir con una inglesa o con una sueca” (García Hortelano, 1962, p. 32).

3 En 1958, el grupo a cargo de tal colección también había seleccionado para su traducción *Un barrage contre le Pacifique* (Duras, 1950), pero la censura gubernamental no lo autorizó. Véase España, Ministerio de Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración (AGA) española, fondo Cultura (3), expediente 5513-58, signatura 21/12221.

4 “—C’est mon mari qui a voulu de l’Espagne pour les vacances. Moi j’aurais préféré ailleurs” (Duras, 1960a, p. 12).

La diversa cronología de la recepción de Duras en España, así como la ambientación española de *Dix heures*, hacen que la ambigüedad de la narración, dada por la subjetividad de la perspectiva de Maria, planteara en el contexto franquista una mayor dificultad de interpretación. La perspectiva temática de la censura necesitaría determinar lo que el libro “decía” sobre España o sobre las relaciones extramatrimoniales, pero lo subjetivo de la narración haría difícil fijar la certeza de su contenido. De igual modo, la crítica progresista había construido una imagen de Duras en relación con los intereses del realismo social, pero esta novela no parece ni dar una visión “objetiva” de la realidad española ni seguir el modelo behaviorista tan apreciado en aquel momento por los jóvenes novelistas del medio siglo. Por todo ello, podemos afirmar que *Dix heures* planteaba una relación particularmente problemática con la “textualidad nacional” franquista.

2. Las reescrituras censorias. Una interpretación a ritmo desarrollista

Una de las características de la censura con respecto a la traducción es su voluntad de fijar lo que se encuentra entre la aceptación y el rechazo,

lo ambiguo, lo que trastorna el orden y la identidad (Billiani, 2007, p. 22). Si, como planteábamos en la introducción, entendemos la censura como “reescritura” manipuladora, podemos formular la hipótesis de que la ambigüedad de *Dix heures* resultará en una lectura censoria que busque fijar el sentido de la obra en línea con la ideología y las poéticas del régimen franquista. El caso de *Dix heures* es particularmente relevante en este sentido, ya que dio lugar, como veremos a continuación, a diversas interpretaciones censorias en función de la evolución cultural del franquismo.

Con el fin de analizar las interpretaciones de la censura gubernamental, analizamos los expedientes relativos a *Dix heures* (véase Tabla 1) archivados por el departamento del Ministerio de Información y Turismo (MIT) encargado de la censura de libros. Estos documentos se encuentran hoy en el fondo “Cultura (03)” del Archivo General de la Administración (AGA) española, en Alcalá de Henares (España).

Los tres expedientes archivados resultan de tres solicitudes correspondientes realizadas por el editor en 1960, 1964 y 1968. Estas solicitudes

Tabla 1. Expedientes de censura de *Dix heures* (Duras, 1960a) y su traducción (Duras, 1968)

Año del expediente	Número de expediente	Signatura AGA	Editor	Autora	Título	Censor 1	Censor 2
1960	4945	21/12954	Seix Barral	Duras, Marguerite	[Noche de verano a las diez y media] ^a	Petrovici, Wladimir	–
1964	7471	21/15744	Seix Barral	Duras, Marguerite	[Noche de verano a las diez y media] ^a	[“Sr. Álvarez”]	Oficina de Enlace
1968	4159	21/18957	Seix Barral	Duras, Marguerite	<i>Las diez y media de una noche de verano</i>	[“Lector 19”]	–

^a Título provisional mencionado por la editorial en su solicitud de autorización. En estos casos, los censores leyeron la obra original.

AGA: Archivo General de la Administración.

Fuente: España, Ministerio de Cultura y Deporte, AGA, fondo Cultura (03).

eran el primer paso de un procedimiento codificado, en el que el elemento central era el informe del censor. En nuestro análisis, nos concentramos en este documento, en cuanto interpretación principal de la obra por la censura.

Cabe indicar que, al menos en los expedientes de 1960 y 1964, la censura leyó directamente el original en francés, ya que existían censores especializados en ciertas lenguas extranjeras (véase, por ejemplo, la nómina de censores en Abellán, 1980, p. 288). En cuanto a los criterios que seguían, si bien Abellán identificó cuatro categorías que no podían ser cuestionadas: “moral sexual”, “la ideología del régimen”, “la religión como institución y jerarquía”, o el uso de un lenguaje “indecoroso, provocativo e impropio de los buenos modales” (1980, pp. 88-89), a la vez destacó la arbitrariedad creciente de la censura, especialmente con relación a la existencia de distintos grupos de poder dentro del mismo franquismo (Abellán, 1980, p. 115).

Esta relativa heterogeneidad del régimen ha llevado a distinguir diferentes regímenes político-administrativos de censura (Vandaele, 2015, p. 48), que se sucedieron a lo largo del franquismo, en función del grupo de poder dominante. También ha llevado a subrayar la importancia de conocer la identidad y el *habitus* de cada censor individual, con el fin de comprender “la política cultural franquista como una interacción —una dialéctica— de sistemas e individuos” (Vandaele, 2015, p. 56). Como veremos, los distintos horizontes de lectura de cada régimen censor y de cada censor individual determinaron las interpretaciones de *Dix heures* que hizo la censura entre 1960 y 1968.

2.1. 1960: la ambigüedad rechazada

La primera solicitud de publicación para *Dix heures* se realizó en 1960 siendo Gabriel Arias-Salgado ministro de Información y Turismo, cuyo mandato (1951-1962) se caracterizó por el fundamentalismo católico y la rigidez moralista (Gubern, 1981, pp. 122, 124; Vandaele, 2015, p. 51). En este contexto, la “Sección de Inspección de

Libros” del MIT atribuyó la obra al censor Wladimir Petrovici. Identificado por Rojas Claros como “censor especialista” versado en derecho y con dominio de idiomas (2013, pp. 53, nota 40), Petrovici era probablemente un intelectual exiliado de Rumanía.

Basamos esta hipótesis sobre el origen de Petrovici en su participación en *Destin*, revista editada en la España franquista por un importante grupo de intelectuales rumanos, dirigida y en parte financiada por George Uscătescu (Ușă Burcea, 2014, pp. 77-80). En esta revista Petrovici reseñó, en rumano, *Profetas de Europa*, del mismo Uscătescu (Petrovici, 1962)⁵, celebrando en esta obra la visión pesimista de la evolución de la “civilización europea” y defendiendo la vigencia de las ideas de Spengler sobre Europa en los años sesenta.

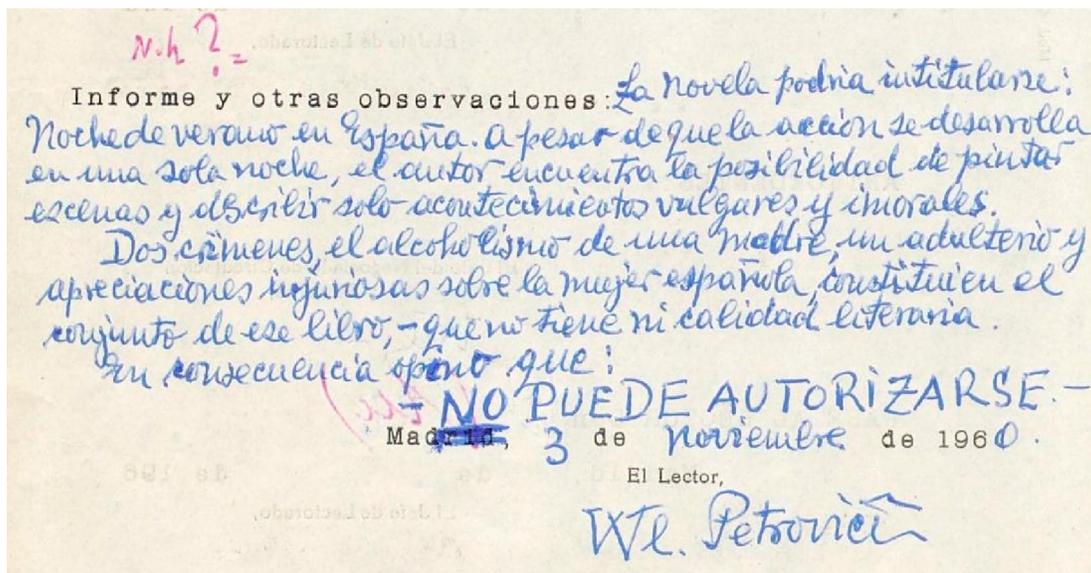
Sin otros datos bio-bibliográficos concretos sobre este censor, esta reseña permite considerar a Petrovici como un intelectual marcadamente conservador. De igual modo, su alejamiento geográfico de la Rumanía socialista y su acogida por el régimen franquista, probablemente motivados ambos por razones ideológicas, permiten suponer una aversión a todo tipo de militancia política comunista o de izquierdas, como era el caso de Marguerite Duras en esta época.

En su informe (véase Figura 1), Petrovici no autorizó la publicación de una traducción de esta novela basándose en dos argumentos principales: uno de carácter nacionalista y otro de carácter moral.

El elemento que el censor destaca en primer lugar es la ambientación del relato en España: “La novela podría intitularse: Noche de verano en España”. Aunque de manera irónica, este cambio en el título muestra que en la interpretación censoria la ambientación española es un elemento más significativo que “las diez y

5 Hemos leído esta reseña a partir de una traducción al inglés realizada por Mihaela Ilieoaia, cuya colaboración agradecemos..

Figura 1. Informe de censura sobre *Dix heures* (Duras, 1960a), redactado por W. Petrovici



Fuente: España, Ministerio de Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración, fondo Cultura (03), exp. n.º 4945-60, sign. 21/12954.

media”, momento central en la narración que corresponde a la hora en que Maria, desde un balcón del hotel, ve a la vez a Pierre y Claire abrazándose y a Paestra escondido en un tejado (Duras, 1960a, p. 49). Ignorando este momento en el que se cruzan y reflejan las dos “historias” que estructuran el relato, el censor parece más interesado sobre lo que la novela dice sobre España que por una lectura de su composición.

En este sentido, indica también que la novela contiene “apreciaciones injuriosas sobre la mujer española”. Petrovici concentra su atención aquí en la esposa de Paestra, a la que el relato se refiere muy pocas veces. Por otro lado, sin atender a la red de paralelismos en que se inserta, este personaje es convertido en epítome de la mujer española, cuya acción debe ser ejemplar. Así, la ambigüedad narrativa de la novela desaparece a favor de la fijación de su sentido como una narración sobre España y la “mujer española”.

El otro argumento para no autorizar la traducción es de carácter moral. Los contenidos inmorales son “Dos crímenes, el alcoholismo de una madre, un adulterio”. Esta lectura se encuentra en la línea del rigorismo moral de la

censura de este periodo: Maria es claramente “una madre” inmoral; la ambigua relación, tal vez imaginaria, de Pierre y Claire es claramente “un adulterio”. Como antes con la esposa de Paestra, Petrovici convierte a los personajes en tipos morales dentro del discurso nacional-católico dominante y, en particular, a los personajes femeninos.

En este tipo de lectura no se reconoce ninguna ambigüedad al texto, o más bien se busca eliminar tal ambigüedad rechazando cualquier lectura posible que cuestionara la ideología nacional-católica dominante. Por su propia función, la lectura censoria reduce la literatura a “escenas” y “acontecimientos” con un valor moral, que puede ser verdadero o falso de manera absoluta. En el caso de obras como *Dix heures*, donde la acción tiene un lugar secundario y resulta, además, subjetiva, una lectura temática se ve obligada a decidir lo que justamente es, como hemos visto, “indecible”.

Casi al mismo tiempo que Petrovici firmaba su informe, José Bugada daba cuenta brevemente de *Dix heures*, en el diario regional *Baleares*, periódico que formaba parte de la llamada

“prensa del Movimiento”, bajo la dirección del partido único Falange. Bugada presentaba esta obra como “la última novela” de una Duras recordada por *Hiroshima mon amour* (Bugada, 1960, p. 11). Por un lado, ponía también de relieve la ambientación española e insistía en la incompreensión de la “psicología española” que demuestra esta obra, ya que “[la esposa] no cuenta con el temperamento de los iberos que hace al asesino hacerse justicia por su propia mano cuando ya está a salvo” (Bugada, 1960, p. 11). Como en Petrovici, los personajes son tipos que dejan lugar a poca ambigüedad: el grupo es “Un trio de turistas —el sempiterno trio frances” (sin tildes en original), Maria es “la esposa”, Paestra es un ejemplo de temperamento íbero. En ningún momento se acerca Bugeda a valorar la subjetividad de la perspectiva de Maria: los personajes son tipos en función de un discurso nacionalista, la afirmación de los valores eternos de “lo español” frente a la visión extranjera. Por otro lado, esta novela, para Bugeda, no deja de ser “literatura de vacaciones” típica de “los autores franceses”, algo superficial, sin más escándalo, que por ello puede ser incluida sin problemas como novedad literaria para los lectores del *Baleares*.

Vemos así cómo, en el mismo seno del régimen, esta narración dio lugar a diversas valoraciones ya en 1960. Si bien ambas no dejaban de reducir su ambigüedad en función de una idea de “lo nacional” frente a lo extranjero, no coincidían ya en el peligro que suponía tal obra de “franceses” para los lectores locales, si no de toda España, al menos de las Islas Baleares.

2.2. 1964: la ambigüedad (relativamente) aceptada

El desarrollo del sector turístico a lo largo de los años sesenta, tanto en Baleares como en todo el territorio estatal, harían cambiar la manera en que el franquismo interpretaba esta novela de Duras. En 1962 se había formado un nuevo gobierno de corte desarrollista y “liberalizador”, como resultado de la nueva línea económica del régimen, marcada por el Plan de

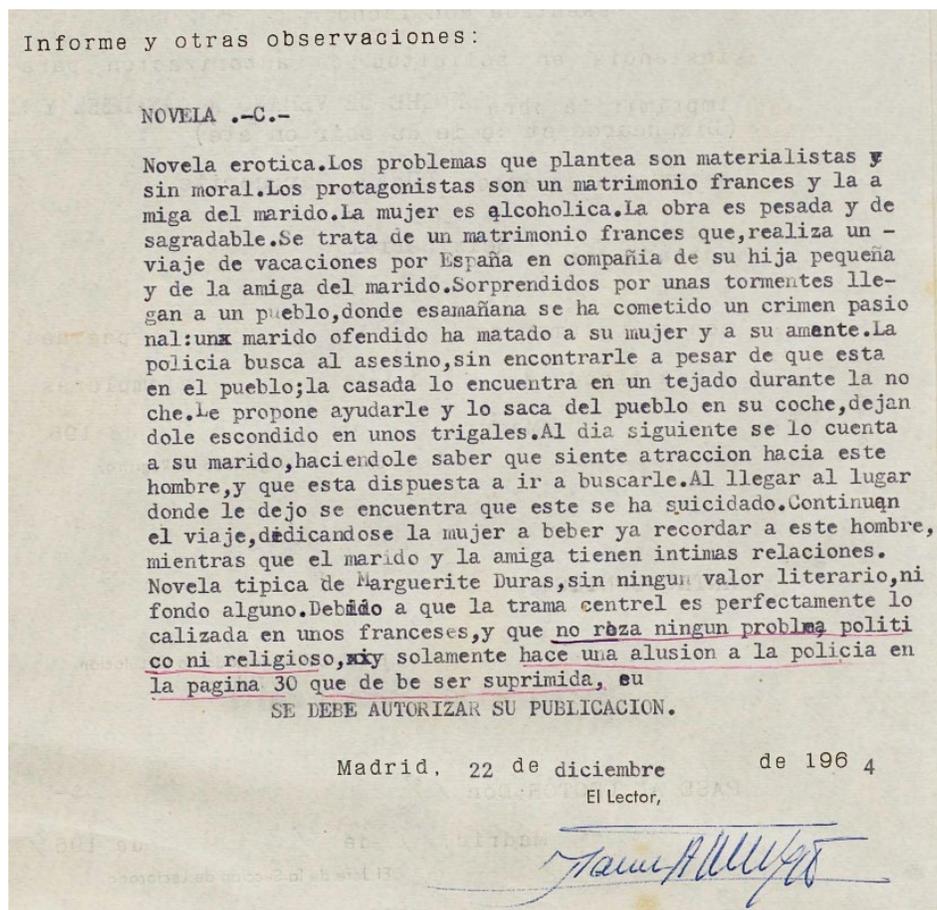
Estabilización de 1959. Este combinaba una progresiva apertura y liberalización del mercado nacional, abriendo el país a la inversión de capitales europeos y estadounidenses, junto a la promoción estatal del desarrollo industrial.

Como ha explicado Pack (2006, pp. 106-107), si bien los tecnócratas del Opus Dei que concibieron y desarrollaron el Plan de Estabilización de 1959 buscaban fomentar la industria por encima del sector servicios, viendo el turismo como un éxito coyuntural y moralmente peligroso para el país, otras tendencias dentro del régimen consideraban el sector turístico como fundamental en un proceso de desarrollo y modernización. Entre ellos, el nuevo ministro de Información y Turismo nombrado en 1962, Manuel Fraga.

De igual modo, Fraga, que era también el ministro a cargo de los departamentos de censura, impulsó un nuevo régimen censorio desde 1962, que ha sido considerado como una época de relativa liberalización, ya que la censura en esta etapa tendió a ser menos estricta en comparación con la de Arias Navarro. Así pues, el MIT, en los años del desarrollismo franquista, intentó mantener un equilibrio entre el control gubernamental de los flujos de información y de turistas, y la necesidad de una progresiva liberalización impuesta por el nuevo contexto.

Fue tal vez este nuevo aire “liberalizador” lo que llevó a Carlos Barral, en diciembre de 1964, a realizar una nueva solicitud de autorización para la traducción de *Dix heures* ante el departamento de censura de libros del MIT, ahora denominado “Sección de Orientación Bibliográfica”. El censor designado tiene un perfil relativamente diferente al de Petrovici. En la cuartilla del formulario de censura contenido en este expediente es denominado “Lector 19”, pero en otros expedientes del MIT aparece como “Sr. Álvarez”. Aunque por el momento no conocemos la identidad de este censor, sí que hemos podido identificar los diversos informes escritos por él basándonos en la identificación de su firma

Figura 2. Informe de censura sobre *Dix heures* (Duras, 1960a), redactado por el “Sr. Álvarez”



Fuente: España, Ministerio de Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración, fondo Cultura (03), exp. 7471-64, sign. 21/15744.

manuscrita (véase Figura 2)⁶. En sus informes sobre otras obras de Duras y Nathalie Sarraute en el mismo periodo, destaca por su tono menos moralizador y, en el caso de Sarraute, más sensible a la innovación narrativa⁷.

6 A modo de aclaración, cabe precisar que este censor tiene una firma manuscrita diferente de la del conocido profesor agustino Saturnino Álvarez Turienzo, que también intervino en la censura de varias obras de Marguerite Duras.

7 Véanse, por ejemplo, su largo informe sobre *Portrait d'un inconnu*, de Sarraute (España, Ministerio de Cultura y Deporte, AGA, fondo Cultura (03), exp. 3711-65, sign. 21/16254) o el expediente de censura de *Les Petits chevaux de Tarquinia*, de Duras (España, Ministerio de Cultura y Deporte, AGA, fondo Cultura

La extensión del informe de “Álvarez”, si se lo compara con el informe anterior, muestra una cierta necesidad de justificación, especialmente teniendo en cuenta que la misma obra (como figura en la sección “Antecedentes” del mismo documento) había sido rechazada anteriormente. Esta necesidad de equilibrio entre la interpretación anterior y la voluntad de autorización puede explicar las dos tendencias contradictorias que se identifican en el texto. Por un lado, “Álvarez” subraya desde el principio que “Los problemas que plantea [esta novela]

(03), exp. 143-64, sign. 21/14942), donde se pueden comparar los informes de Petrovici y el “Sr. Álvarez”, este último menos moralizador.

son materialistas y sin moral”, y describe con detalle la trama de la novela centrándose, como Petrovici, en cuestiones morales. Interpreta la narración de *Dix heures* del mismo modo, sin tener en cuenta la ambigüedad creada por la perspectiva de Maria: “el marido y la amiga tienen íntimas relaciones”⁸. Los personajes son también tipificados, aquí como “la mujer”, “la casada”, “un matrimonio francés y la amiga del marido”. Por otro lado, a diferencia del informe de Petrovici, no hay aquí un intento de nacionalización explícita de tales personajes-tipo: ni Paestra ni su mujer son ya modelos de lo hispánico, ni las dinámicas entre personajes se perciben como oposición entre lo nacional y lo foráneo. De hecho, sorprende en este informe que, tras el largo resumen moralizador de la obra y la denegación incluso de todo valor literario, se concluya afirmando que, en realidad, esta “no roza ningún problema político ni religioso”, por lo que “se debe autorizar su publicación”.

La única intervención propuesta es una tachadura que, en el ejemplar original que se encuentra en el mismo expediente, corresponde al subrayado en rojo de “*une odeur nauséabonde*” [un olor nauseabundo] (Duras, 1960a, p. 30; la traducción es mía), atribuido a unos policías que entran el comedor del hotel donde Maria y los otros personajes están cenando. Sin embargo, otras expresiones en el texto atribuidas a la policía como “*les polices de l'enfer*” [literalmente “la policía del infierno”, “la infernal policía”] (Duras, 1960a, p. 78; la traducción es mía), tal vez incluso más políticamente cargadas, no son indicadas. Puesto que el mismo censor escribe que la novela no plantea ningún problema político, cabe suponer que la tachadura propuesta fue más un compromiso con la institución censora y el rechazo anterior, que una preocupación real.

Ahora bien, tal vez lo que destaque más de la argumentación contradictoria de “Álvarez” sea la principal causa con la que fundamenta

su autorización: “Debido a que la trama central es perfectamente localizada en unos franceses”. Ciertamente, es esta una estrategia retórica, pero su misma validez como argumento indica que en 1964 era posible suspender la condena de inmoralidad, en tanto que esta se redujera a “unos franceses” y no a la población local. Esta doble medida moral, que acepta lo foráneo y a la vez lo rechaza como modelo, la encontramos en discursos contemporáneos sobre el fenómeno turístico.

En un momento de gran aumento del número de turistas en España, y especialmente del turismo de origen francés (Sánchez Sánchez, 2001, p. 204), se hacía cada vez más difícil para el régimen seguir interpretando la relación entre los turistas y la población local como una amenaza para la identidad nacional. Al contrario, como muestra el discurso de Año Nuevo de Francisco Franco en 1963, reproducido por Sánchez Sánchez, el régimen integraba tal relación en su misma textualidad: “Felizmente, los millones de extranjeros que nos visitan a diario son la mejor demostración de las verdaderas condiciones que reinan en el interior de nuestra nación” (2001, p. 209). Así pues, el régimen no solo suspendía su juicio moral con respecto a los turistas, sino que además convertía al turista en prueba del éxito de la modernización del país y, por ende, en confirmación del valor de “nuestra nación”. En efecto, diversos estudios sobre el fenómeno del turismo y sus representaciones en los años del desarrollismo franquista, aunque difieran en sus perspectivas y conclusiones, coinciden en afirmar el importante rol acordado al turismo en el discurso dominante sobre la modernización y la regeneración del país (Afinoguénova y Martí-Olivella, 2008, p. xi; Crumbaugh, 2009, p. 2; Pack, 2006, p. 4). Como subraya Crumbaugh, el discurso oficial franquista, y en especial el del ministro Fraga, instrumentalizó el *boom* turístico convirtiéndolo en una prueba de que, gracias a Franco, España se había convertido en un país moderno, se había “normalizado” y puesto al mismo nivel que otros países de Europa occidental (2009, p. 6).

8 En las citas de este informe hemos corregido las erratas tipográficas del original para una mayor comodidad de lectura.

Cabe matizar, sin embargo, este entusiasmo “normalizador” del discurso de Fraga, si se tienen en cuenta las prácticas de censura en su ministerio, especialmente con respecto a Duras. A pesar de autorizar la publicación, el informe de “Álvarez” no fue suficiente para el MIT, que recurrió a la recientemente creada Oficina de Enlace para emitir un nuevo informe. Como explica Rojas-Claros, esta oficina se creó en 1962, con la llegada de Fraga al MIT, a fin de cruzar diversas informaciones sobre actividades políticas de oposición al régimen, pasarlas a la Sección de Orientación Bibliográfica y mejorar así la eficacia del control ejercido por el Ministerio y la censura (Rojas Claros, 2013, pp. 47-51). En este caso, la Oficina de Enlace emitió un informe que era más un visto bueno del informe de “Álvarez” y que retomaba incluso sus mismas palabras para, al final, recomendar la autorización. No obstante, este trámite adicional muestra que para esta obra en particular, y para Duras en general, el MIT se mostraba aún particularmente cauto y controlador. La prohibición, el mismo año, de traducir y publicar *Le Ravissement de Lol V. Stein* de Duras, propuesta también por Barral⁹, confirma los límites de la “liberalización” de la censura en este periodo.

Lo que muestra la autorización de *Dix heures* en 1964-1965 es que la ambigüedad narrativa de *Dix heures* podía ser fijada como parte de una “textualidad nacional” en la cual el turismo, y los turistas, eran representados como signos del éxito económico y social de la dictadura. Las contradicciones de “Álvarez” reflejaban así las contradicciones de un régimen que, por un lado, promocionaba los “25 años de paz” de un país modernizado y, por otro, “modernizaba” sus procesos de censura con el fin de hacerlos más sutiles y eficaces.

9 Véase el expediente de censura contenido en España, Ministerio de Cultura y Deporte, AGA, fondo Cultura “03”, exp. 5033-64, sign. 21/15457. También en este caso intervino la Oficina de Enlace.

2.3. 1968: la ambigüedad integrada

A pesar de la autorización oficial de *Dix heures* para su traducción en 1965, la editorial no la publicó inmediatamente. Tal vez el editor quiso esperar a la aprobación de la nueva Ley de Prensa e Imprenta de 1966, una de las medidas faro del ministerio de Fraga, cuyo principal efecto fue suprimir la obligatoriedad de la censura previa de libros, no sin cierta hipocresía, ya que el editor seguía expuesto a una posible censura pospublicación, en modo de secuestro o condena judicial. En cualquier caso, a partir de 1966 el único trámite obligatorio para las editoriales se redujo al depósito, en el departamento de censura, de seis ejemplares ya publicados antes de su difusión pública (España, Jefatura del Estado, 1966, art. 12.1).

Siguiendo este nuevo procedimiento, Carlos Barral presentó a depósito los seis ejemplares obligatorios de la traducción de *Dix heures* por Caridad Martínez (Duras, 1968), en mayo de 1968. El departamento de censura de libros identificó en sus archivos la correspondiente autorización de 1965 y emitió en este caso un breve informe favorable, firmado por el “Lector 19” (no identificado y con diferente firma a la del “Sr. Álvarez”). Este nuevo informe ya no veía en la obra ningún problema moral: María aquí ya no era ni “una madre” con “alcoholismo”, ni “la casada”, sino simplemente “la mujer” que salvaba a Paestra, “queda profundamente impresionado [sic] del criminal y siente renacer su amor”¹⁰.

El censor aquí se concentraba en la segunda historia identificada por Lintvelt, haciendo desaparecer la primera (el posible romance de Pierre y Claire). La única referencia al grupo de personajes de María, Judith, Pierre y Claire es: “Una familia francesa viene a veranear a España”, sin mención de ninguna relación

10 Informe de censura sobre la obra *Las diez y media de una noche de verano*, de Marguerite Duras, del 13 de mayo de 1968. Documento contenido en España, Ministerio de Cultura y Deporte, AGA, fondo Cultura (03), exp. 4159-68, sign. 21/18957.

particular entre ellos. Esta lectura censoria reduce así la tensión narrativa creada por el paralelismo de las dos historias (Maria/Claire-Pierre y Paestra/mujer-amante) a una sola: un romance malogrado entre una “veraneante” francesa y un criminal local.

Cabe destacar que el censor de 1968 leyó la traducción presentada a depósito y no ya el original, como los censores anteriores. Podríamos plantear la hipótesis de que la simplicidad con la que interpretó una obra que antes parecía tan problemática desde un punto de vista moral se debía a una traducción particularmente cuidada con relación a estas cuestiones. Basándonos en las categorías identificadas por Abellán (1980), mencionadas más arriba, hemos identificado fragmentos y expresiones del texto original que podrían ser conflictivos para la censura, a saber, las referencias a la policía, las alusiones eróticas relativas tanto a la visión de Pierre y Claire abrazados (capítulos 3 y 7) como al deseo de Maria por Paestra, y las referencias a la desnudez corporal. Esta lectura “con los ojos de la censura” nos muestra que la traducción mantiene todos estos fragmentos del original e incluso la tachadura propuesta en 1964: “los policías atraviesan el comedor [...], emanando un olor nauseabundo a cuero mojado y a sudor. Algún niño llorará siempre al verlos” (Duras, 1968, p. 28). Por lo tanto, esta primera hipótesis, que explicaría la interpretación censoria a partir de una traducción particularmente manipulada, no parece verificarse.

Sin embargo, un estudio detallado de la traducción del capítulo 3 —capítulo central donde se narra la doble visión de Maria, asomada a un balcón del hotel, de la pareja Pierre-Claire abrazándose y de Paestra en un tejado, en el fragor de la tormenta— nos ha permitido constatar, en algunos fragmentos, una posible autocensura referida a alusiones eróticas en el original y una cierta neutralización tanto de la pulsión escópica de Maria (que no puede *dejar de ver* a Pierre besando a Claire) como de la misma pasión —real o imaginada por Maria— de Pierre y Claire en el balcón. Veamos tres ejemplos.

Ejemplo 1.

<i>Dix heures</i> (Duras, 1960a)	<i>Las diez y media</i> (Duras, 1968)
pp. 45-46	p. 43
Derrière le balcon, voici des couples qui arrivent dans le couloir [...].	Detrás del balcón, van llegando parejas al pasillo [...].
[...] Derrière les portes, dans les lits dédoublés, dans les accouplements nés de la fraîcheur de l'orage, on parle de l'été, de cet orage d'été et du crime de Rodrigo Paestra.	[...] Detrás de las puertas, en las camas abiertas, en los desplazamientos nacidos del frescor de la tormenta, se habla del verano, de esta tormenta de verano y del crimen de Rodrigo Paestra.

En este fragmento, Maria, en el balcón, oye cómo en el interior del hotel algunas parejas llegan para acostarse en el suelo del pasillo, ya que no hay habitaciones libres suficientes. Tras el paso de una patrulla de policía en el exterior, Maria vuelve a oír a las parejas, ya acostadas, en el interior. La escena se repite así de un párrafo a otro, con un cierto lapso de tiempo entre las dos: “*Derrière les portes*” retoma “*Derrière le balcon*”, pero en la segunda ocurrencia las parejas ya están echadas y hablando en voz baja (o así las imagina Maria). En el texto original “*accouplements*” (literalmente: “acoplamientos”, “apareamientos” o incluso “empareamientos”) retoma el “*couples*” (“parejas”) anterior añadiendo una dimensión animal y sexual a los cuerpos tendidos en un hotel repleto, y mezcla esta visión con la evocación de la tormenta de verano y el crimen de Paestra. La traducción mantiene la ambigüedad sobre lo que Maria tal vez imagina ver y oír (“*on parle*” es tan impersonal como “se habla”, ¿quién habla, en realidad?), pero al elegir “desplazamientos” para traducir “*accouplements*”, no solo no lo vincula al “parejas” anterior, sino que se neutraliza el componente sexual de la escena. Los cuerpos de las parejas simplemente se mueven en el espacio.

Ejemplo 2.

<i>Dix heures</i> (Duras, 1960a)	<i>Las diez y media</i> (Duras, 1968)
p. 47	pp. 44-45
Ça doit être la première fois qu'ils s'embrassent. Maria éteint sa cigarette. Elle les voit se détacher de toute leur hauteur sur le ciel en marche. Tandis qu'il l'embrasse, les mains de Pierre sont sur les seins de Claire. Sans doute se parlent-ils. Mais très bas. Ils doivent se dire les premiers mots de l'amour. Ils leur montent aux lèvres, entre deux baisers, irrépressibles, jaillissants.	Debe de ser la primera vez que se besan. María apaga el cigarillo. Los ve destacarse en toda su estatura sobre el cielo en marcha. Mientras la besa, las manos de Pierre se apoyan en los senos de Claire. Sin duda están hablando. Pero muy bajito. Deben de estar diciéndose las primeras palabras del amor. Suben a sus labios, entre dos besos, irreprimibles, burbujeantes.

Unos párrafos más adelante Maria ve a Pierre y Claire juntos en otro balcón de la fachada (Ejemplo 2).

Es evidente que, en cuanto al contenido, la traducción está lejos de toda autocensura moralizante. Igualmente, se traduce un elemento importante de la estructura narrativa del relato: la perspectiva subjetiva de Maria, que hace de esta escena una visión, casi cinematográfica (“Los ve destacarse [...] sobre el cielo en marcha”), más que la constatación de un hecho. La traducción, además, retoma las marcas del discurso modalizado del original: “Debe de ser”, “Sin duda”, “Deben de estar”, que muestran que la escena puede ser en parte una suposición de Maria.

No obstante, algunas opciones de traducción dejan suponer una cierta sugestión de delicadeza y suavidad menos presente en el original: aquí las manos de Pierre “se apoyan” y no simplemente “*sont*” (están), los besos son “burbujeantes”. El correspondiente término en el original, “*jaillissants*”, se aplica en francés a un fenómeno que se manifiesta con fuerza,

principalmente el agua que surge de una fuente, pero por analogía también un relámpago, un brillo, un grito (ATILF-CNRS y Université de Lorraine, 2013). Así, en el texto, “*jaillissant*” sugiere una relación entre la efusión de los besos de Pierre y Claire y el estallido de la tormenta, especialmente porque en el siguiente párrafo se precisa: “*Les éclairs rendent la ville livide*” (Duras, 1960a, p. 47) [“Los relámpagos ponen lívida la ciudad” (Duras, 1968, p. 45)]. En castellano, “burbujeantes” evoca también un imaginario líquido, pero a la vez más referido al champán que a lo luminoso, lo que sugiere un cierto ambiente de amor y lujo. Estas opciones de traducción añaden a esta escena un ligero toque de delicadeza y suavidad en la visión del beso, que en el original es más prosaica y violenta.

Un poco más adelante, al ritmo de las fases de la tormenta, vuelve la misma visión de Maria en el balcón: Pierre y Claire juntos en el otro balcón de la fachada.

En el Ejemplo 3, nos concentramos en la expresión del carácter pulsional de la visión de Pierre y Claire por Maria. Aquí el inicio del párrafo en el original (“*Tandis qu'il le fait*”, literalmente: “mientras él lo hace”) retoma el

Ejemplo 3.

<i>Dix heures</i> (Duras, 1960a)	<i>Las diez y media</i> (Duras, 1968)
p. 48	pp. 45-46
Une nouvelle phase de l'orage se prépare qui va les séparer et qui va priver Maria de les voir. Tandis qu'il le fait, elle le fait aussi, elle porte ses mains à ses seins solitaires, puis ses mains retombent et s'accrochent au balcon, sans emploi. [...] Non, elle ne peut pas se passer de les voir. Elle les voit encore.	Está preparándose una nueva fase de la tormenta que los separará e impedirá a María verlos. [sic, sin salto de párrafo] Al mismo tiempo que él, ella también lleva sus manos a su pecho solitario, luego sus manos caen y se agarran al balcón, ociosas. [...] No, no puede evitar el verlos. Aún los ve.

“*tandis qu’il l’embrasse*” del Ejemplo 2 y añade una repetición más (“*elle le fait aussi*”, literalmente: “ella lo hace también”). Además, al repetir “*le fait*” (lo hace), se crea una frase simétrica que sugiere reciprocidad y a la vez se evoca una red significativa, en el resto del capítulo y la novela, asociada a “*faire (l’amour)*” [hacer (el amor)]. Estas repeticiones, que expresan cómo la visión de Pierre y Claire vuelve una y otra vez en el ánimo de Maria, desaparecen ligeramente en la traducción: “Al mismo tiempo que él” no repite el “Mientras la besa” del Ejemplo 2, y tal vez buscando una mayor fluidez en castellano, no se emplea ni se repite el verbo “hacer” en esta frase.

Destaca aquí igualmente la opción de traducir “*priver de*” por “impedir” y “*se passer de*” por “evitar”. En ambas oraciones del texto en francés, estos verbos sugieren que la escena narrada, más que algo que Maria ve realmente, es casi el efecto de una *pulsión de ver*, algo que Maria teme y a la vez desea ver: Pierre y Claire *haciéndolo*. La tormenta no solo “impide” esta visión, sino que “priva”, “despoja” a Maria de una visión que desea. De igual modo, “no puede evitar el verlos” indica un impedimento que puede ser más casual, menos voluntario que “*elle ne peut pas se passer de les voir*”. Finalmente, “*elle les voit encore*” puede significar tanto “todavía los ve” como “los sigue viendo”, lo que añade una repetición compulsiva de esta necesidad de *ver* la pasión de Pierre y Claire que tiene Maria. En castellano este aspecto pulsional, aunque presente, es ligeramente menos marcado.

Hemos visto así, en estos ejemplos tomados del capítulo 3, y centrándonos especialmente en la traducción de la visión de Pierre y Claire consumando el amor que Maria adivina entre ellos, cómo existen cambios sutiles en la traducción que a veces tienden a suavizar y neutralizar el componente erótico del original, así como el carácter compulsivo de la visión de Maria. Estos cambios actúan más en el nivel semántico —modificando algunas redes significantes del original— que en el nivel temático

o en la estructura narrativa. Podemos suponer que el mismo contexto franquista indujo, ya fuera consciente o inconscientemente, estas opciones de traducción, pero en ningún caso estos cambios modifican el original hasta el punto de hacer desaparecer la historia de Pierre y Claire. La censura de 1968, al leer y autorizar esta traducción, estaba autorizando estas escenas y su erotismo, lo de que de nuevo parece invalidar la hipótesis de una censura basada en una traducción ampliamente manipulada.

Cabe recordar que, a finales de los años sesenta, no solo los discursos oficiales del franquismo instrumentalizaban el *boom* turístico, sino que también la celebración del turismo de masas se volvió común en los periódicos, la televisión y el cine, medios que confirmaban la imagen que buscaba dar el régimen del turista como prueba de un país modernizado. Además, esta representación se narratizaba a menudo como una historia de amor entre “una turista” y un hombre local: las historias eróticas entre una mujer noreuropea estereotipada y un hombre español arquetípico de lo tradicional (“el macho ibérico”) caracterizaron la representación tardofranquista del *boom* turístico. Como recuerda Crumbaugh, las películas de Manolo Escobar como *Un beso en el puerto* y los films del “landismo” fueron de los más taquilleros del momento. Crumbaugh, en la línea de la temprana crítica mediática de Vázquez Montalbán (1969, 1970), entiende que el contacto con los turistas se hizo a través de representaciones previas, mediatizaciones, que daban al público español un marco interpretativo del *boom* turístico en el que se aceptaba alegremente una cierta inmoralidad en la relación con “las turistas”, sin cuestionar por ello los valores de adhesión al régimen (Crumbaugh, 2009, pp. 88-107).

Podemos entender así la interpretación censoria de la traducción de *Dix heures* en 1968 no como resultado de un cambio en el texto traducido de la estructura narrativa del original, sino más bien porque leer esta novela como una historia de amor entre “una turista” y un hombre

local concordaba con las representaciones del turismo dominantes y podía ser ya integrada sin escándalo en ellas. Así pues, a lo largo de los años sesenta, la ambigüedad constitutiva de la narración de *Dix heures* quedó fijada, en cada etapa de su censura, en función de los discursos del régimen con respecto al turismo extranjero y a la progresiva construcción, en el imaginario franquista, de “la turista extranjera” como tipo social.

3. Las diez y media de una noche de verano en 1968. Razones de una recepción limitada

Hasta ahora hemos estudiado el proceso de nacionalización de *Dix heures* y su traducción desde el punto de vista de su interpretación censoria. En este sentido, hemos relacionado su autorización por la censura con el nuevo régimen discursivo legitimador del “milagro español” y los nuevos tipos de representación del turismo que tal régimen discursivo establecía. No obstante, si el estudio de los discursos censorios resulta relevante para comprender cómo el aparato gubernamental del régimen interpretó *Dix heures*, también es necesario estudiar los discursos “públicos” —en el sentido de publicados— en torno a la traducción en España de esta obra, con el fin de comprender cómo fue integrada en la “textualidad nacional” franquista de finales de los años sesenta.

3.1. Un “folletín de nueva catadura”

La recepción de la traducción de Caridad Martínez fue relativamente limitada en el contexto literario español de 1968. Una única reseña de la obra fue publicada, aunque a toda página, en la influyente revista *Ínsula* (Pérez Minik, 1968). El autor de la reseña es Domingo Pérez Minik, intelectual canario activo desde los años veinte, reconocido crítico literario en los años sesenta, e introductor en España de las principales corrientes europeas de entreguerras (Sánchez Robayna, 1990). Represaliado durante la Guerra Civil española, Pérez Minik, cuyo horizonte intelectual ha

sido calificado de “liberal socialista” (Sánchez Robayna, 1990, p. 51), distaba probablemente de cualquier simpatía por el régimen franquista. Esto hace de su reseña un interesante ejemplo de cómo el campo intelectual contrario a la dictadura interpretó esta obra.

No sin caer en cierta condescendencia ligada a una cierta “mirada masculina” sobre Duras, en su artículo Pérez Minik realizó un análisis detallado de la trama, que ponía de relieve la ambigüedad del personaje de María, el cual resultaría particularmente indescifrable:

Aquí nos movemos entre muy afinadas descripciones, diálogos muy apurados y cuerpo narrativo nutrido con mucho pudor, pero ninguno de estos elementos es capaz de aclararnos, ni aun de manera muy sucinta, lo que pasa en el ánimo de esta María, nuestra encantadora heroína. (Pérez Minik, 1968, p. 7)

No obstante, el crítico también subrayó la ambientación española de la trama, lo que le llevó a ver el tema de la novela como algo propio “casi de copla andaluza” y la historia de Paestra como típica “del mejor folletín ibérico” (Pérez Minik, 1968, p. 7). De tal modo, el crítico calificó la novela de Duras, aunque sin un claro ánimo despectivo, de “folletín de nueva catadura” (Pérez Minik, 1968, p. 7).

Aunque muestra de los límites de la recepción de *Las diez y media* en el contexto literario español del momento, el artículo de Pérez Minik, por su extensión, detalle y situación en una revista de prestigio literario, es prueba también del estatuto de Marguerite Duras en la España de 1968. Como apunta el crítico al principio de su reseña, Duras es “un personaje literario muy bien conocido en todo el mundo, de considerable estimación crítica” (Pérez Minik, 1968, p. 7). Para apoyar esta afirmación, Minik recuerda las varias traducciones al castellano realizadas de Duras hasta entonces, valorando positivamente la de Caridad Martínez, a la que nombra. En efecto, desde 1960 habían sido publicadas en Barcelona hasta cinco traducciones de Duras al castellano y al

catalán (Duras, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967); las castellanas realizadas todas por Martínez. Varias reseñas de estas obras aparecieron en la revista *Destino*, que —al igual que Minik aquí— valoraban lo “humano” de Duras (Vilanova, 1962), oponiéndolo también a la frialdad experimentalista de los exponentes del *Nouveau Roman* (Ancochea Millet, 1966).

A finales de 1967 llegaba al público español, además, la película *Hiroshima mon amour*, que permaneció a lo largo de 1968 varios meses en el primer puesto de las recomendaciones de *Destino* (véase, por ejemplo, “‘Destino’ recomendación”, 1968). Y ese mismo año la editorial Seix Barral aprovechaba para reeditar en formato de bolsillo el guion de la película y la novela *El Square*. Vemos así cómo *Las diez y media*, en el horizonte del público literario español de 1968, constituía probablemente “una novela más”, de tema español, escrita por una autora consolidada y de carácter “humano”.

3.2. Una traducción publicada a destiempo

La traducción de *Dix heures*, sin embargo, se concibió ocho años antes, para un contexto editorial y literario diferente. Las primeras obras traducidas de Duras en España, como *El Square* —cuyo texto de contraportada la presentaba “una de las más arriesgadas experiencias de la novelística contemporánea” (Duras, 1957b)— formaban parte de la entonces muy nueva colección Biblioteca Breve, fundada por Carlos Barral. La traducción desempeñó un papel fundamental en este proyecto de “textualidad nacional” alternativa, como muestran también las contracubiertas de *El Square*: la colección ofrecía “Publicar traducciones dignas, en buena prosa castellana de obras importantes de literatura y de crítica contemporáneas” (Duras, 1957b). La traducción literaria concebida por Biblioteca Breve buscaba destacar a la vez por su alta competencia traductora (“traducciones dignas”) y por un lenguaje literario modélico en el contexto meta (“en buena prosa castellana”), arraigado en la tradición literaria. En este marco editorial,

fue Caridad Martínez quien realizó la gran mayoría de traducciones de Duras. Experta en filología francesa, había sido estudiante de otro de los fundadores de Biblioteca Breve, el filólogo Joan Petit (Bonet, 2016, p. 2), y en estos años realizaba, aparte de traducciones, diversas tareas editoriales en el seno de la colección¹¹. Podemos afirmar así que Martínez no solo tradujo para Biblioteca Breve, sino que participó en la gestión del proyecto editorial —y traductor— de tal colección, identificándose con las concepciones del grupo gestor.

Sin embargo, la traducción de *Dix heures* prevista para 1960 no llegaría al público español hasta 1968, en un momento de profundo cuestionamiento de ese mismo “realismo social” que Biblioteca Breve también había promocionado en sus inicios. El mismo Juan Goytisolo que había elogiado el estilo dialogado de *El Square* por su “eficacia social” realizaba a finales de los años sesenta un famoso “examen de conciencia”, denunciando la “visión maniquea” (1967, p. 167), simplificadora, de la literatura comprometida surgida a mediados de los años cincuenta. En efecto, a partir de 1962, con la publicación de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos, hasta la llamada “generación de 1968” (Sanz Villanueva, 2010, pp. 338-349), se había producido un cambio progresivo en las ideas sobre la novela en España. La novela mimética y comprometida del “realismo social” había sido puesta en entredicho a medida que la realidad desarrollista del país se volvía más compleja y difícil de interpretar de manera crítica (Morán, 1971, p. 78).

11 Algunos documentos del archivo de Carlos Barral muestran que Caridad Martínez participó en la gestión de la traducción de *La cognizione del dolore* de Carlo Emidio Gadda (nota dirigida a Jaime Salinas, Juan Petit y Caridad Martínez, 15 de junio de 1963) y en la de *Der Mann ohne Eigenschaften* de Robert Musil (carta de Carlos Barral a José M. Sáenz, 6 de mayo de 1968). Estos documentos se encuentran actualmente en la Biblioteca de Cataluña (Fondo Barral, correspondencia de Carlos Barral con autores).

Frente al objetivismo del realismo social, se planteó, a partir de *Tiempo de silencio*, una aproximación más subjetiva a la realidad, entendiendo que esta no se podía simplemente constatar, sino que era filtrada por una interpretación (Joly *et al.*, 1979, p. 211). Con diversos matices, el problema principal de la novela pasó a ser la misma lengua: existió una conciencia de crisis de lenguaje, de imposibilidad de representar la realidad con el mismo lenguaje que se empleaba en el día a día. Estos cuestionamientos derivaron en una concepción de la novela como “creación autónoma” y en un mayor experimentalismo lingüístico (Sanz Villanueva, 2010, pp. 336-337), en la línea de un *Nouveau Roman* revalorado. Además, la publicación —en cierto sentido también *intraducción*— de los escritores del llamado “boom latinoamericano” a lo largo de los años sesenta había ofrecido repertorios narrativos y estilísticos innovadores en castellano, que vinieron a cuestionar adicionalmente la concepción mimética de la novela en la narrativa española.

En esta “crisis de lenguaje”, la publicación de la traducción de *Dix heures*, concebida en años anteriores, cuando aún se confiaba en las posibilidades de “una buena prosa castellana”, y tras una progresiva canonización de Duras en España como escritora más “humana” que “experimental”, resultaría menos atractiva que en el contexto de 1960. En los anuncios de Seix Barral en *Destino*, de cara al Día del Libro de 1968, la editorial publicitaba *La casa de Hong-Kong* de Robbe-Grillet (traducida también por Martínez) citando una crítica que lo había declarado “un buen ejercicio para la imaginación, y un alivio entre tanta literatura cargada de tópicos y rutina” (Seix Barral, 1968). Aunque *Las diez y media* no fuera publicada hasta más tarde —fue aprobado el depósito en el MIT en mayo—, cabe comprender mejor, en comparación con esta publicitada obra de Robbe-Grillet, y en el marco de la iconoclastia de finales de los años sesenta, las razones de su lectura en la España de 1968 como un simple “folletín de nuevo cuño”.

4. Conclusiones

Al investigar el largo proceso de censura que afectó a la traducción de *Dix heures* en la España franquista, nos planteamos en qué medida la ambigüedad que caracteriza a su narración, tal y como ha sido descrita en varios estudios sobre la obra original, podía plantear una dificultad de interpretación específica en el contexto español de la década de los sesenta, entendiendo que la lectura de esta obra en particular y la imagen de la autora no eran, de partida, los mismos que en el contexto francés contemporáneo.

Esto nos ha llevado a las siguientes conclusiones:

1. A lo largo de los años sesenta, en cada etapa de una censura que pasa en ocho años del rechazo del original a la autorización de la traducción, la ambigüedad constitutiva de la narración de *Dix heures* quedó fijada en función de los discursos dominantes del régimen con respecto al turismo y a la progresiva construcción, en el imaginario franquista, de “la turista extranjera” como tipo perversamente aceptado.
2. Si bien en un análisis detallado de la traducción se pueden identificar casos de suavización de lo erótico que podrían haber justificado la autorización censoria de 1968, hemos visto que estos desplazamientos afectan puntualmente al nivel semántico, pero no modifican la estructura narrativa “especular” del original. Por lo tanto, la autorización censoria de 1968 no pudo estar basada en una manipulación global del dispositivo narrativo original en traducción.
3. El análisis comparativo del capítulo 3 de la traducción de Caridad Martínez con el original demuestra, al contrario, una alta competencia traductora del francés, sensible al estilo de la autora. Su actividad traductora debe asimismo ser contextualizada en el objetivo más amplio de Biblioteca Breve —colección de Seix Barral para la que Martínez tradujo numerosas obras de Duras en este periodo y

en cuya labor editorial estuvo también implicada— de renovación narrativa mediante la *intraducción* a finales de los años cincuenta y principios de la década de los sesenta.

4. No obstante, el retraso de ocho años en la publicación de esta traducción, causado en gran parte por la intervención censoria, hizo que en el momento de su publicación, *Las diez y media*, reconocida como obra de una autora de prestigio, una autora que había sido presentada en España a lo largo de los sesenta como particularmente “humana”, no constituyera ya una propuesta narrativa innovadora en el contexto español de cuestionamiento lingüístico y experimentalismo narrativo de finales de los años sesenta.

El mismo año que se publicó la traducción de *Dix heures*, en su propuesta de una nueva crítica formal de la novela, Buckley afirmaba que cuando el “subjetivismo” fuera predominante en la novela, el crítico debía buscar personajes “arquetipo” y analizar el mito que los fundamentaba en relación con la ideología actual (1968, p. 15). Poco antes Juan Goytisolo, en su “examen de conciencia”, acusaba a la izquierda europea de confirmar el mito del “español eterno”, valiente y orgulloso, que el mismo régimen promocionaba en sus campañas turísticas (Goytisolo, 1967, p. 180). En 1968, el mito del “español eterno” era probablemente fácil de identificar, para la crítica y el lectorado españoles, en Rodrigo Paestra. *Las diez y media* era una narración subjetiva cuya estructura mítica no solo podía, sino que *debía* ser puesta en evidencia. Tal era la lectura que imponía una censura discursiva cuyos efectos iban mucho más allá de las decisiones administrativas del Ministerio.

Referencias

- Abellán, M. I. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Península.
- Afinoguénova, E. y Martí-Olivella, J. (Eds.). (2008). *Spain is (still) different. Tourism and discourse in Spanish identity*. Lexington Books.
- Ancochea Millet, N. (1966, diciembre 24). Los caballitos de Tarquinia. *Destino*, (1533), 113. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1339574&posicion=113&presentacion=pagina®istrardownload=0 <https://doi.org/10.1075/babel.12.2.16les>
- ATILF-CNRS y Université de Lorraine. (2013). Jaillir. En *TLFi: Trésor de la langue Française informatisé*. <https://www.cnrtl.fr/definition/jaillir>
- Bassnett, S. y Lefevere, A. (1992). General editors' preface. In A. Lefevere (Ed.), *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame* (pp. vii–viii). Routledge.
- Billiani, F. (2007). Assessing boundaries - Censorship and translation. An introduction. In F. Billiani (Ed.), *Modes of censorship and translation. National contexts and diverse media* (pp. 1-25). Routledge.
- Blot-Labarrère, C. (1999). *Dix heures et demie du soir en été de Marguerite Duras*. Gallimard.
- Blot-Labarrère, C. (2011). Dix heures et demie du soir en été. Notice. In M. Duras, *Œuvres complètes* (tomo 1). Gallimard.
- Bonet, L. (2016). Joan Petit Montserrat (Barcelona 1904-id. 1964) [Semblanza]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI). EDI-RED. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg75d5>
- Buckley, R. (1968). *Problemas formales en la novela española contemporánea*. Península.
- Bugeda, J. (1960, septiembre 1). Balcón abierto. Literatura en pequeñas entregas. *Baleares: órgano de Falange Española Tradicionalista y de las JONS*, 22(6331). https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=199201&posicion=11&presentacion=pagina
- Chapsal, M. (1963). *Quinze écrivains : entretiens*. Julliard.
- Crumbaugh, J. (2009). *Destination dictatorship. The spectacle of Spain's tourist boom and the reinvention of difference*. State University of New York Press.
- “Destino” recomienda. (1968, febrero 10). *Destino*, 54(1584). <https://arca.bnc.cat/>

- arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1339678&posicion=54&presentacion=pagina®istrardownload=0
- Duras, M. (1950). *Un barrage contre le Pacifique*. Gallimard.
- Duras, M. (1957a). *Días enteros en las ramas* (J. Petit, Trad.). Seix Barral. (Obra original publicada en 1954).
- Duras, M. (1957b). *El Square* (C. B. Agesta, Trad.). Seix Barral. (Obra original publicada en 1955).
- Duras, M. (1958). *Moderato cantabile*. Les Éditions de Minuit.
- Duras, M. (1960a). *Dix heures et demie du soir en été*. Gallimard.
- Duras, M. (1960b). *Hiroshima, mon amour : scénario et dialogues*. Gallimard.
- Duras, M. (1963). *Una tarde de M. Andesmas* (C. Martínez, Trad.). Seix Barral. (Obra original publicada en 1962).
- Duras, M. (1964). *Hiroshima mon amour: guión y diálogos* (C. Martínez, Trad.). Seix Barral. (Obra original publicada en 1960).
- Duras, M. (1965). *Un dic contra el Pacífic* (M. A. Capmany, Trad.). Edicions 62. (Obra original publicada en 1950).
- Duras, M. (1966). *Los caballitos de Tarquinia* (C. Martínez, Trad.). Seix Barral. (Obra original publicada en 1953).
- Duras, M. (1967). *El mari de Gibraltar* (C. Vilaginés, Trad.). Edicions 62. (Obra original publicada en 1952).
- Duras, M. (1968). *Las diez y media de una noche de verano* (C. Martínez, Trad.). Seix Barral (Obra original publicada en 1960).
- España, Jefatura del Estado. (1966). Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta, 13/1966, 67 Cong. Rec. 3310-3315 (1966). <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1966-3501&p=19840803&tn=1>
- García Hortelano, J. (1962). *Tormenta de verano*. Seix Barral.
- Goytisolo, J. (1958, agosto 2). El caso Robbe-Grillet. *Destino*, (1095), 30.
- Goytisolo, J. (1967). *El furgón de cola*. Ruedo Ibérico.
- Gubern, R. (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Península.
- Hanania, C. (2012). Mantegna, le Greco et Goya dans *Dix heures et demie du soir en été* : du brouillon au brouillage In S. Loignon (Ed.), *Les archives de Marguerite Duras* (pp. 117-134). UGA Éditions. <https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.1063>
- Joly, M., Soldevila, I. y Tena, J. (1979). *Panorama du roman espagnol contemporain (1939-1975)*. Centre d'Études Sociocritiques UFR II-Université Paul Valéry.
- Lintvelt, J. (1978). La fonction du type narratif dans *Dix heures et demie du soir en été* de Marguerite Duras. *Littérature*, (29), 38-52. <https://doi.org/10.3406/litt.1978.2082>
- Lysøe, É. (2007). Marguerite de la nuit: l'imagination dionysiaque dans *Dix heures et demie du soir en été*. In R. Campagnoli, É. Lysøe, and A. Soncini Fratta (Eds.), *Dix heures et demie du soir* de Marguerite Duras (pp. 7-47). Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna (CLUEB). <http://digital.casalini.it/10.1400/107873>
- Morán, F. (1971). *Explicación de una limitación: la novela realista de los años 50*. Taurus.
- Pack, S. D. (2006). *Tourism and dictatorship. Europe's peaceful invasion of Franco's Spain*. Palgrave Macmillan.
- Pérez Minik, D. (1968, octubre). “Las diez y media de una noche de verano”, de Marguerite Duras. *Ínsula*, (263), 7.
- Petrovici, W. (1962). *Profetas de Europa*, de George Uscătescu (Editora Nacional. Madrid, 1962). *Destin : Revistă de cultură românească*, (12), 194-195.
- Rojas Claros, F. (2013). *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*. Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Sánchez Ferlosio, R. (1957). *El Jarama*. Destino.

- Sánchez Robayna, A. (1990, otoño). Domingo Pérez Minik (1903-1989). *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, 3(2), 49-60. <http://hdl.handle.net/1811/76278>
- Sánchez Sánchez, E. M. (2001). El auge del turismo europeo en la España de los años sesenta. *Arbor*, 170(669), 201-224. <https://doi.org/10.3989/arbor.2001.i669>
- Sanz Villanueva, S. (2010). *La novela española durante el franquismo*. Gredos.
- Seix Barral, E. (1968, abril 20). [Anuncio de las novedades de Biblioteca Breve]. *Destino*, 65.
- Sullà, E., Catelli, N. y Sarlo, B. (2015). Testimonios críticos. 452^oF, *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (12), 23-41. <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/11492>
- Uță Burcea, O. M. (2014). *Contactos entre la literatura española y la literatura rumana en el ámbito de la traducción* [Tesis doctoral (Publication Number 29923)]. Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/29923/1/T36024.pdf>
- Vandaele, J. (2010). It was what it wasn't: Translation and Francoism. In C. Rundle y K. Sturge (Eds.), *Translation under Fascism* (pp. 84-116). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230292444_4
- Vandaele, J. (2015). *Estados de gracia: Billy Wilder y la censura franquista (1946-1975)*. Brill Rodopi. <https://doi.org/10.1163/9789004297340>
- Vázquez Montalbán, M. (1969). Crónica sentimental de España (4). Los felices sesenta. *Triunfo*, (383), 35-40. <https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/45970/RTXXIV~N383~P35-40.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Vázquez Montalbán, M. (1970, marzo). Turismo: medio de comunicación de masas. *CAU (Construcción Arquitectura Urbanismo)*, 0, 10-13. <https://www.cateb.cat/hemeroteca-de-la-revista-cau/>
- Vilanova, A. (1962, noviembre 17). "L'après-midi de Mr. Andesmas", de Marguerite Duras. *Destino*, 26(1319), 56. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1339146&posicion=56&presentacion=pagina®istrardownload=0

Cómo citar este artículo: Guerra Blázquez, M. A. (2023). "Unos franceses": reescrituras de lo foráneo en la traducción franquista de *Dix heures et demie du soir en été*, de Marguerite Duras. *Mutatis Mutandis, Revista Latinoamericana de Traducción*, 16(2), 357-378. <https://doi.org/10.17533/udea.mut/v16n2a06>