

ACTA DE EVALUACIÓN DE LA TESIS DOCTORAL

Año académico 2017/18

DOCTORANDO: CASTELLANOS RUIZ, M. ISABEL
D.N.I./PASAPORTE: ****3626D

PROGRAMA DE DOCTORADO: D404-LENGUAS MODERNAS: INVESTIGACIÓN EN LINGÜÍSTICA, LITERATURA,
CULTURA Y TRADUCCIÓN
DPTO. COORDINADOR DEL PROGRAMA: FILOLOGÍA MODERNA

TITULACIÓN DE DOCTOR EN: DOCTOR/A POR LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

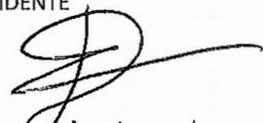
En el día de hoy 13/07/18, reunido el tribunal de evaluación nombrado por la Comisión de Estudios Oficiales de Posgrado y Doctorado de la Universidad y constituido por los miembros que suscriben la presente Acta, el aspirante defendió su Tesis Doctoral, elaborada bajo la dirección de LUIS ALBERTO LÁZARO LAFUENTE.

Sobre el siguiente tema: LA NARRATIVA DE DAPHNE DU MAURIER EN ESPAÑA (1938-1978)

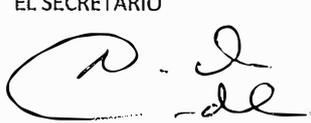
Finalizada la defensa y discusión de la tesis, el tribunal acordó otorgar la CALIFICACIÓN GLOBAL¹ de (no apto, aprobado, notable y sobresaliente): SOBRESALIENTE

Alcalá de Henares, 13 de julio de 2018

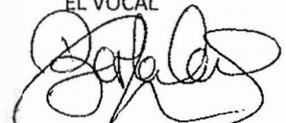
EL PRESIDENTE


Fdo.: José Luis Rodríguez
Rodríguez

EL SECRETARIO


Fdo.: Daniel Caudel

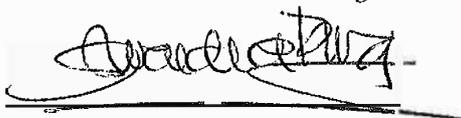
EL VOCAL


Fdo.: Berta Cano Echevarría

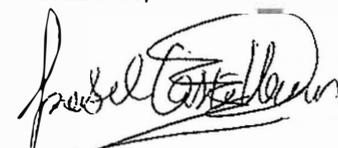
Con fecha 26 de septiembre de 2018, la Comisión Delegada de la Comisión de Estudios Oficiales de Posgrado, a la vista de los votos emitidos de manera anónima por el tribunal que ha juzgado la tesis, resuelve:

- Conceder la Mención de "Cum Laude"
 No conceder la Mención de "Cum Laude"

La Secretaria de la Comisión Delegada



FIRMA DEL ALUMNO,


Fdo.: Isabel Castellanos Ruiz

¹ La calificación podrá ser "no apto" "aprobado" "notable" y "sobresaliente". El tribunal podrá otorgar la mención de "cum laude" si la calificación global es de sobresaliente y se emite en tal sentido el voto secreto positivo por unanimidad.



Universidad
de Alcalá

COMISIÓN DE ESTUDIOS OFICIALES
DE POSGRADO Y DOCTORADO

En aplicación del art. 14.7 del RD. 99/2011 y el art. 14 del Reglamento de Elaboración, Autorización y Defensa de la Tesis Doctoral, la Comisión Delegada de la Comisión de Estudios Oficiales de Posgrado y Doctorado, en sesión pública de fecha 26 de septiembre, procedió al escrutinio de los votos emitidos por los miembros del tribunal de la tesis defendida por CASTELLANOS RUIZ, M. ISABEL, el día 13 de julio de 2018, titulada LA NARRATIVA DE DAPHNE DU MAURIER EN ESPAÑA (1938-1978), para determinar si a la misma se le concede la mención "cum laude", arrojando como resultado, 1 votos a favor y 2 en contra.

Por lo tanto, la Comisión de Estudios Oficiales de Posgrado **resuelve no otorgar la Mención de "cum laude"** a dicha Tesis.



Alcalá de Henares, 4 de octubre de 2018

EL VICERRECTOR DE INVESTIGACIÓN Y TRANSFERENCIA

F. Javier de la Mata de la Mata

Copia por e-mail a:

Doctorando: CASTELLANOS RUIZ, M. ISABEL

Secretario del Tribunal: DANIEL CANDEL BORMANN.

Director de Tesis: LUIS ALBERTO LÁZARO LAFUENTE



Universidad
de Alcalá

ESCUELA DE DOCTORADO
Servicio de Estudios Oficiales de
Posgrado

DILIGENCIA DE DEPÓSITO DE TESIS.

Comprobado que el expediente académico de D./D^a _____
reúne los requisitos exigidos para la presentación de la Tesis, de acuerdo a la normativa vigente, y habiendo
presentado la misma en formato: soporte electrónico impreso en papel, para el depósito de la
misma, en el Servicio de Estudios Oficiales de Posgrado, con el nº de páginas: _____ se procede, con
fecha de hoy a registrar el depósito de la tesis.

Alcalá de Henares a _____ de _____ de 20 _____



Fdo. El Funcionario



Universidad
de Alcalá

Programa de Doctorado en Lenguas Modernas:
investigación en lingüística, literatura, cultura y
traducción (D404)

LA NARRATIVA DE DAPHNE DU MAURIER EN ESPAÑA (1938-1978)

Tesis Doctoral presentada por

MARÍA ISABEL CASTELLANOS RUIZ

Director:

DR. ALBERTO LÁZARO LAFUENTE

Alcalá de Henares, 2018



D. ALBERTO LÁZARO, Catedrático de Filología Inglesa de la Universidad de Alcalá, tiene a bien informar:

Que el trabajo de investigación realizado por Dña. Isabel Castellanos Ruiz titulado *La narrativa de Daphne du Maurier en España (1938-1978)* reúne los requisitos científicos de originalidad, metodología y documentación necesarios para poder ser presentado y defendido como Tesis Doctoral. La formulación de los objetivos se plantea con toda claridad al comienzo del trabajo y tanto el enfoque seguido como la documentación archivística y bibliográfica utilizada son adecuados. La labor de investigación realizada ha permitido a su autora analizar la presencia de la obra de la autora británica Daphne du Maurier en la España del siglo XX, deteniéndose especialmente en la respuesta que tuvo el sistema de censura establecido durante el régimen de Franco. Los resultados obtenidos, en opinión del abajo firmante, director del trabajo, pueden ser de gran interés y provechosos para el avance del conocimiento en el ámbito de la literatura británica del siglo XX.

Para que así conste y surta los efectos oportunos, se firma el presente informe en Alcalá de Henares a 11 de mayo de 2018.

FERNANDO GALVÁN REULA, Coordinador de la Comisión Académica del Programa de Doctorado en LENGUAS MODERNAS: INVESTIGACIÓN EN LINGÜÍSTICA, LITERATURA, CULTURA Y TRADUCCIÓN (D404),

INFORMA que la Tesis Doctoral titulada “LA NARRATIVA DE DAPHNE DU MAURIER EN ESPAÑA (1938-1978)”, presentada por D^a MARÍA ISABEL CASTELLANOS RUIZ, bajo la dirección del Dr. ALBERTO LÁZARO LAFUENTE, reúne los requisitos científicos de originalidad y rigor metodológicos para ser defendida ante un tribunal. Esta Comisión ha tenido también en cuenta la evaluación positiva anual del doctorando, habiendo obtenido las correspondientes competencias establecidas en el Programa.

Para que así conste y surta los efectos oportunos, se firma el presente informe en Alcalá de Henares a 16 de mayo de 2018.



Fdo.: FERNANDO GALVÁN REULA

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
1. CUESTIONES GENERALES	12
1.1. Contexto histórico.....	13
1.1.1. La España de posguerra (1938-1951)	13
1.1.2. Cambios políticos y el Pacto de Madrid (1951-1966)	15
1.1.3. La génesis de la nueva España (1966-1978)	17
1.2. Funcionamiento y evolución del sistema de censura en España durante la dictadura	18
1.3. La estética de la recepción	31
2. SOBRE DAPHNE DU MAURIER	36
2.1. Los primeros pasos de una gran dama	36
2.2. El salto a la fama.....	39
2.3. La consolidación de un mito y la sombra de <i>Rebecca</i>	42
2.4. Entre el goticismo romántico y la filosofía social	43
3. LA NARRATIVA DE DAPHNE DU MAURIER EN ESPAÑA (1938-1978).....	52
3.1. Historias para después de una guerra (1938-1951).....	52
3.1.1. <i>Jamaica Inn</i>	53
3.1.2. <i>Rebecca</i>	56
3.1.3. <i>Hungry Hill</i>	62
3.1.4. <i>The Loving Spirit</i>	67
3.1.5. “Consider the Lilies”	70
3.1.6. “Happy Christmas”	71
3.1.7. “Nothing hurts for long”, “Escort”	72
3.1.8. “Paris, London”	73
3.1.9. <i>The King’s General</i>	74
3.1.10. “Spring Picture”	77
3.1.11. <i>The Progress of Julius</i>	78
3.1.12. <i>I’ll Never Be Young Again</i>	82
3.1.13. <i>Frenchman’s Creek</i>	86
3.2. Un punto de inflexión (1951-1966)	88
3.2.1. <i>My Cousin Rachel</i>	89
3.2.2. “Kiss Me Again Stranger”	92
3.2.3. <i>Mary Anne</i>	95
3.2.4. <i>The Scapegoat</i>	97

3.2.5.	<i>The Birds (and other Stories)</i>	102
3.2.6.	<i>The Parasites</i>	104
3.2.7.	<i>The Breaking Point</i>	111
3.2.8.	<i>The Infernal World of Branwell Brontë</i>	113
3.2.9.	<i>Castle Dor</i>	115
3.2.10.	<i>The Glass Blowers</i>	117
3.3.	Para la libertad (1966-1978).....	118
3.3.1.	<i>The House on the Strand</i>	119
3.3.2.	<i>The Flight of the Falcon</i>	122
3.3.3.	<i>Rule Britannia</i>	123
3.3.4.	<i>Don't Look Now</i>	124
4.	DE TRADUCCIONES Y TRADUCTORES, EDITORIALES Y EDITORES ...	127
4.1.	Los traductores de du Maurier.....	128
4.2.	La traducción y la censura.....	136
4.3.	Las editoriales frente a la Administración	139
4.4.	Los silencios de la Administración.....	144
5.	DU MAURIER EN EL CINE ESPAÑOL (1938-1978)	146
5.1.	Introducción.....	146
4.1.1.	<i>Jamaica Inn</i>	148
4.1.2.	<i>Rebecca</i>	150
4.1.3.	<i>Frenchman's Creek</i>	152
4.1.4.	<i>My Cousin Rachel</i>	153
4.1.5.	<i>The Birds</i>	154
4.1.6.	<i>Don't Look Now</i>	155
	CONCLUSIONES	157
	BIBLIOGRAFÍA: OBRAS CITADAS	184
	ANEXO I: RELACIÓN BIBLIOGRÁFICA DE LA NARRATIVA DE DAPHNE DU MAURIER Y EXPEDIENTES DEL AGA.....	192
	ANEXO III: FILMOGRAFÍA DE DU MAURIER EN INGLÉS.....	214
	ANEXO IV: FILMOGRAFÍA DE DU MAURIER EN ESPAÑA (1938-1978)	217

“Last night I dreamt I went to Manderley again. It seemed to me I stood by the iron gate leading to the drive, and for a while I could not enter, for the way was barred to me.”

(Rebecca, 1938: 7).

Quiero agradecer a mi director de tesis, D. Alberto Lázaro, por sus sabios consejos y correcciones, a mi familia y amigos, por su apoyo incondicional, y, muy especialmente, a José, Patricia y Miguel por recordarme cada día lo que realmente importa en la vida.

INTRODUCCIÓN

Daphne du Maurier (1907-1989), nacida en Londres y educada en París, novelista, comediógrafa y ensayista de gran éxito, inició su faceta de escritora con 21 años. Alabada por la crítica, prosiguió su prolífica carrera con títulos como *Jamaica Inn* (1936), *Rebecca* (1938) y *Frenchman's Creek* (1941). Su enorme importancia como escritora durante todo el siglo XX, así como el hecho de que se tratase de una mujer han atraído nuestra atención hacia la idea de plantearlo como objeto de análisis. Algunas de sus historias, como “The Birds” (1952) y *Rebecca*, fueron llevadas al cine por uno de sus más incondicionales admiradores: Alfred Hitchcock. De la mano de Hitchcock, du Maurier entró en las grandes pantallas del cine mundial (Alcaraz, 2008), lo que nos despierta mayor curiosidad aún para este estudio sobre la recepción de la narrativa de la autora en nuestro país durante la dictadura de Franco, ya que podría suponer un enriquecimiento muy interesante de datos y matices.

Creadora de ambientes misteriosos, du Maurier manejaba personajes femeninos de psicología compleja con igual soltura que personajes masculinos, protagonistas estructurados paradójicamente con gran credibilidad desde la imaginación de una mujer. Fantasía, aventura, sexualidad y misterio se funden con un estilo propio en su narrativa, cuyos escenarios coinciden recurrentemente en la rocosa Cornwall, refugio de la autora durante muchos años. *Rebecca* y dos de los relatos cortos de du Maurier, “The Birds” y “Don't Look Now” marcan el punto de partida de la novela gótica moderna. El realismo psicológico y la tradición narrativa popular se entremezclan sin problemas en la obra de esta autora que, consciente de la admiración que despertaba como escritora, siguió cultivando la fidelidad de sus lectores durante décadas a través de sus historias. No por ello dejó de arriesgar su versatilidad, ya que no repitió argumentos ni estilo a lo largo de su abundante obra. Las citadas novelas no son sino una pequeña muestra de la creación literaria de du Maurier.

Según avanzaba el siglo XX, du Maurier se fue convirtiendo en una de las novelistas más populares del Reino Unido, con obras que gozaban de éxito internacional. Algunas de ellas, como *Rebecca*, pasaron pronto a la categoría de *best-seller*. Ahora bien, la crítica especializada no siempre se ha puesto de su parte, adjudicándole en ocasiones etiquetas tales como la de “autora romántica”, que ella rechazaba. Algunas de sus obras

tampoco fueron muy bien recibidas por el público y la crítica en general, como por ejemplo su segunda novela *I'll Never Be Young Again* (1932), que encierra una historia arriesgada para la década de los años treinta, una época en la que la sexualidad no se trataba de forma tan abierta. Con todo, el éxito de du Maurier hizo que en 1952 ingresara en la Royal Society of Literature y que en 1969 fuese nombrada Dama del Imperio Británico. Cabría preguntarse, entonces, si la obra de du Maurier tuvo el mismo éxito en España, especialmente durante los años del régimen de Franco, cuando imperaba un férreo sistema de censura.

Imaginación, magia, misterio, suspense y romance, donde no falta el recuerdo del pasado y la influencia de las hermanas Brontë, forman parte de la combinación original de esta autora, lo que explica en parte su éxito. Y, precisamente, la fantasía, la aventura y el misterio eran temas que la dictadura franquista auspiciaba gustosamente. Prueba de ello es la abundante literatura de este tipo que fue autorizada durante este período (las novelas del Oeste, los relatos de ciencia ficción, etc.)¹. Su intención, en parte, era distraer a los lectores de las miserias y la posguerra española. Pero otros aspectos característicos de la narrativa de Daphne du Maurier podrían resultar un tanto más espinosos, entre ellos, la caracterización de los roles masculino y femenino, la libertad sexual o las referencias a la religión y sus representantes. Estos aspectos pasaban por el cristal de las lupas más exigentes del servicio de censura, y averiguar si pudo haber problemas se encuentra entre los objetivos de este estudio. En lo que afecta a la autora, prevemos que así pudiera haber sucedido.

Como mujer liberal, heredera de la ideología sufragista inglesa, Daphne du Maurier concebía a la mujer como dueña de sus propios actos, algo que no estaba bien visto en la España de la dictadura. Aunque la Segunda República, instaurada en 1931, reconoció el derecho al voto de las mujeres españolas, gracias al encendido apoyo de Clara de Campoamor, las aspiraciones de todo este colectivo se vieron frenadas de nuevo con la instauración del régimen dictatorial del General Franco. Se estudiará cómo la dictadura considera la obra de esta escritora y su visión sobre la posición de la mujer en la

¹ Véanse, por ejemplo, las tesis doctorales presentadas por Cristina Gómez Castro (2009), titulada *Traducción y censura de textos narrativos inglés-español en la España franquista y de transición: TRACENI (1970-1978)*, y por M^a del Carmen Camus Camus (2009), titulada *Traducciones censuradas de novelas y películas del oeste en la España de Franco*.

sociedad. En lo referente a otros temas latentes en los argumentos narrativos de la autora, en general, se estudiará si existió disparidad de opiniones entre los censores, si había rigor en la calificación de sus expedientes y, en caso negativo, cómo pudo afectar este hecho sobre los criterios de valoración, durante ciertos momentos de la dictadura y posteriores, a la calificación de los expedientes, y si, como sucedía en numerosas ocasiones, hizo falta recurrir a un segundo lector para reconsiderar la impresión inicial que percibiera el primero, teniendo en cuenta la fama que rodeaba a la escritora desde el comienzo de su andadura. Una de las ideas se centra en que la consideración de la finalidad didáctica y moralizante de ciertos paradigmas ético-sociales bien pudiera haber variado dependiendo del censor, del público al que se consideraba que estuviera dirigido (público femenino o infantil, o público en general, indicación que había que tener en cuenta) y de la repercusión en el ámbito internacional de la que gozase el autor.

Por otro lado, no era Daphne du Maurier muy proclive a una moral rígida ni a un comportamiento arquetípico en cuanto a la espiritualidad. Es previsible pensar que esta autora fuera un objetivo para la censura, como también lo es, por otra parte, la idea de que su fama precedente la blindasen, en cierto modo, de una prohibición sistemática. Entre otras cuestiones que se irán analizando se encuentran el momento en que se publica el primer libro de la autora en España, la editorial y el editor que lo hace, los traductores que interpretaron su obra (en este punto también se observará la posible autocensura que pudieran ejercer sobre sus traducciones para burlar al servicio de lectorado), así como los datos que más pudieran preocupar al servicio de Censura (si el juicio sobre ellas dependía del censor, del período legislativo, del último estreno cinematográfico, etc.).

Entre los traductores de la autora se encuentra un personaje muy conocido en nuestro mundo editorial: Fernando Calleja, traductor, entre otras obras de du Maurier, de *Rebecca*. Hijo menor de Saturnino Calleja, fundador de la Editorial Calleja, continuó la labor editorial de su padre desde Ediciones La Nave, donde se ocupaba personalmente de la traducción de numerosos títulos, quizás porque resultaba más económico y fiable encargarse personalmente de ello, conocedor como era del funcionamiento del aparato censor. Por este motivo, bien pudiera sospecharse que, en algunas ocasiones, hubiese adaptado intencionadamente la traducción para sortear los impedimentos con los que ya sabía que tenía que enfrentarse, suposición que se convierte en uno de los objetivos de

análisis. Existen otros traductores, no obstante, cuyo trabajo e influencia puede resultar provechoso estudiar.

De igual modo, se incluye como objetivo reflexionar sobre una eventual influencia de la filmografía de Hitchcock, inspirada en los relatos más conocidos de Du Maurier, sobre la conciencia censora. No hay que olvidar, no obstante, que el cine de Hollywood estaba sometido, por su parte, a la férrea censura del Comité de Actividades Antiamericanas promovido por el senador republicano McCarthy y las películas llegaban a España ya recortadas. Además, a su llegada, debía obligatoriamente someterse el largometraje a su traducción o doblaje, porque así se había establecido legalmente en el año 1941, a través de las Instrucciones y Normas para la Censura Moral de Espectáculos, a instancias de la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad. Esta práctica obedecía a la necesidad de censurar las películas, tanto nacionales como extranjeras, que establecía la dictadura franquista. Después de atravesar tantos filtros, habría que analizar el grado de distorsión que hubiera podido sufrir la idea original.

Como indica el título de este trabajo, el periodo sobre el que se centra el análisis de la recepción de la obra de du Maurier abarca desde 1938 hasta 1978. Son los años comprendidos entre la creación de la Sección de Censura (previa y obligatoria) por Ramón Serrano Súñer en 1938 y los últimos coletazos de la Ley de Prensa dictada por Manuel Fraga Iribarne en 1966, que transcurren entre la muerte del General Franco en 1975 y la ratificación de la Constitución Española en las Cortes el 6 de diciembre de 1978, en la que se reconoce la libertad de prensa.

El tema de la censura de obras literarias y películas de cine ha interesado a numerosos investigadores. Las distintas facetas bajo las que se metamorfosea y, a veces, su localización geográfica, son aspectos sobre los que se ha escrito en varios países. En España, también interesa esta parcela que tan intrínsecamente ha formado parte de nuestra historia pasada y reciente. En el momento de realizar el proyecto de esta tesis, consultamos algunos estudios que versan sobre la historia de la censura en España, entre los que se podría citar los ya clásicos de Antonio Beneyto, *Censura y política en los escritores españoles* (1975), Georgina Cisquella, José Luis Erviti, y José A. Sorolla, *Diez años de represión cultural: la censura de los libros durante la ley de prensa (1966-76)* (1977) y Manuel Abellán, *Censura y creación literaria en España, 1939-*

1976 (1980). Otros trabajos se han centrado en el estudio de la censura en autores concretos, como el de Douglas Edward LaPrade, *La censura de Hemingway en España* (1991) y Alberto Lázaro, *H. G. Wells en España* (2004). Por otro lado, también se consultaron varios proyectos de investigación que se centran en la recepción de autores de habla inglesa en la España de Franco, como el denominado TRACE (Traducción y Censura), desarrollado fundamentalmente en las Universidades del País Vasco y León, el proyecto “Transformations: Translations, Illustrators and Censors in the Early Franco Period”, dirigido por la profesora Jacqueline Hurlley de la Universidad de Barcelona (XXXII congreso AEDEAN, 2008), o el proyecto desarrollado en la propia Universidad de Alcalá, “La recepción de la narrativa inglesa en la España del siglo XX: ediciones, crítica y censura” (2007-2010), dirigido por Alberto Lázaro.

Junto a los fondos documentales del Archivo, que constituyen la fuente principal de información de este trabajo de investigación, también se tendrán en cuenta trabajos que estudian el tema de la censura en general, como son los de Daily, *The Anatomy of Censorship* (1973) o Netzley, *Issues in Censorship* (2000), o los más específicos sobre la censura en la España de Franco mencionados anteriormente. También forman parte del material bibliográfico la crítica existente sobre du Maurier, ya sea material autobiográfico, como *Growing Pains: The Shaping of a Writer* (1977), *The Rebecca Notebook and Other Memories* (1980), o biografías como la obra de Flavia Leng, *Daphne du Maurier: A Daughter's Memoir* (1994), la de Margaret Forster (1993) o estudios sobre su producción literaria y la filmografía existente basada en sus relatos: Shallcross, 1991; Cook, 1991; Auerbach, 1999; Kelly, 1987. Por otra parte, también se tendrá en cuenta la crítica existente sobre du Maurier en lo referente a las versiones cinematográficas realizadas sobre las obras de la autora durante la dictadura y recepcionadas en España, así como cuantas referencias, documentos, artículos y datos puedan obtenerse que guarden relación con el tema expuesto, los objetivos a perseguir y las hipótesis por resolver que se han expuesto en los párrafos precedentes.

No se ha escrito nada, ni tampoco consta en ninguna base de datos de las consultadas², tesis alguna ni estudios relativos a la recepción de la obra de Daphne du Maurier en España. Este inmerecido vacío investigador sobre Daphne du Maurier es el principal

² Base de datos Teseo, entre otras.

estímulo para abrir una línea de investigación con la tesis que aquí se propone, y estudiar dentro de su recepción en España los aspectos más significativos de la temática y el estilo de la escritora. Nos atrae porque se trata de una mujer escritora, y nos interesa conocer el caso imprevisto de la recepción de una autora extranjera; porque tuvo un gran éxito, principalmente conocido fuera de su Inglaterra natal a través de los largometrajes basados en sus historias, algo que también consideramos un aspecto original a otros estudios ya realizados; y porque no era ni una escritora de novela rosa, como lo fue Barbara Cartland, ni típicamente policíaca, al estilo de Agatha Christie, sino una persona que trazaba complicadas estructuras y detallados perfiles psicológicos, entre los que no abundaba el del prototipo de la mujer franquista.

El enfoque metodológico que se va a utilizar se orienta, por tanto, hacia la estética de la recepción. Dentro de la multitud de tendencias que existen en este aspecto de la crítica literaria, se seguirán más de cerca las teorías del investigador alemán Hans Robert Jauss, quien en su obra *La historia de la literatura como provocación*, originalmente publicada en alemán en 1976, plantea una dimensión histórica en el análisis de la recepción de un texto, atendiendo a los diferentes determinantes de orden social, político o artístico, que condicionan las diferentes experiencias estéticas de los lectores a través del tiempo. En esta investigación sobre la recepción de la obra de du Maurier en España se tendrá en cuenta la evolución histórica del asunto central, que son los expedientes de censura abiertos ante la recepción de las obras de la escritora.

Del mismo modo, cabría dirigir la atención hacia el análisis temático, clasificado, posiblemente, a partir de los espacios comprobados por los censores y expresados en los cuestionarios de sus informes, a saber:

- ¿Ataca al Dogma?
- ¿A la moral?
- ¿A la Iglesia y a sus ministros?
- ¿Al Régimen y a sus instituciones?
- ¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen?
- ¿Los pasajes censurables califican el contenido total de la obra?

A partir de estas cuestiones, el análisis de la recepción de la obra de esta autora en España se llevará a cabo según los temas expuestos y el marco temporal delimitado a través de las etapas por las que atravesó el Régimen, principalmente tres, a saber: la primera, cuando este servicio pertenecía a la Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda de la época de la autarquía (1938-1951), en segundo lugar, desde 1951, cuando la censura pasa a depender del Ministerio de Información y Turismo (a cuya cabeza figuraba D. Manuel Fraga Iribarne, entre 1961 y 1969) hasta 1966 y, por último, desde 1966 y la Ley de Prensa de Fraga Iribarne hasta 1978, año en que queda anulada la censura al aprobarse la Constitución Española.

El trabajo se desarrollará a partir del estudio sistemático de los expedientes de censura que se conservan en el Archivo General de la Administración (AGA), sito en Alcalá de Henares. En el Archivo se guardan las cajas conteniendo sobres de estraza de tamaño cuartilla con el expediente completo de censura: la ficha azul de entrada de la solicitud previa del editor/importador, con su número de entrada, el expediente de entrada, el informe del censor, y la resolución con la fecha de salida (autorizada, con o sin tachaduras o suspendida); en ocasiones, la opinión de un segundo lector, como se les denominaba, la galerada con las tachaduras enmendadas, la traducción a máquina en espera de autorización, etc. Todo un conjunto de datos sobre los que se construye una parte de la historia de nuestro país. No se hace extensible el estudio a la recepción crítica de la obra narrativa de Daphne du Maurier en España en un sentido general, es decir, a las noticias, opiniones y críticas recogidas en los medios de comunicación, básicamente, la prensa, pero sí se ha considerado de interés abarcar los expedientes de censura cinematográfica de las películas de Alfred Hitchcock que se elaboraron a partir de sus libros, por cuanto pueden arrojar luz a la orientación que los censores hubieran podido tomar en relación con la acogida de sus historias.

En torno al análisis de los expedientes de censura que se conservan en el AGA, acompañarán al trabajo también numerosos aspectos y datos relacionados con la autora. Para el desarrollo del análisis, en primer lugar, se realizará una presentación de la escritora, su vida, su obra, secuenciada en las tres etapas vitales que vamos a distinguir, las influencias que recibió y su legado en las distintas manifestaciones estéticas del arte, la literatura y la cinematografía. A continuación, se analizará su recepción dentro del contexto histórico y cultural en el que se enmarca el trabajo, a través del desarrollo del

estudio de los expedientes de censura de sus obras, seguido de una revisión de los censores, los traductores que trabajaron en sus obras y las editoriales que las publicaron. Una vez desarrollado el contexto literario, se visualizarán las principales y primeras versiones cinematográficas, por su posible influencia en la recepción literaria, tras lo cual extraeremos las conclusiones sobre la recepción de la narrativa de du Maurier en España.

En los apartados finales incluimos, además de la documentación consultada para la realización de este trabajo, una relación alfabética por título recibido en España de todos los expedientes de censura que se conservan en el Archivo de la Administración, y que hemos consultado para este estudio, una relación de las obras que se mencionan en los expedientes de censura y que luego fueron importadas o publicadas en España, y una relación filmográfica de las versiones realizadas en el cine de las películas que pertenecen a nuestro período de estudio, acompañada de su correspondiente filmografía en versión española, ordenada según la fecha de su entrada en España. Por otra parte, acompañando a cada apartado referente a los expedientes de censura de los libros de du Maurier, hemos comentado las obras más representativas de la escritora en España antes de entrar al análisis de lo que sucedió cuando se intentaron publicar en nuestro país, porque aderezando a más o menos sustanciosos resúmenes de sus respectivas tramas y temáticas (que hemos extraído e interpretado de la página electrónica duMaurier.org y consideramos pueden resultar útiles entre tanto abanico de lances, personajes y escenarios de una autora tan prolífica) se acompañan muchos otros datos de gran curiosidad sobre la propia autora: el cómo y el porqué de los respectivos textos narrativos, los escenarios o la relación de todo ello con su vida personal. No lo hemos incluido, no obstante, en el apartado dedicado a la autora por no hacerlo demasiado extenso y que cobrase más relevancia que el propio análisis de los expedientes, pero ciertamente hay muchos detalles útiles para nuestro objeto de análisis.

1. CUESTIONES GENERALES

Para analizar la recepción de la obra de du Maurier en España es preciso disponer de un marco temporal en el que circunscribir el estudio y las eventuales tendencias culturales predominantes, imprescindibles para obtener datos y teorías sobre el objeto de este estudio. Con esta finalidad se hace necesario determinar el desarrollo y la evolución de la orientación política, cultural y comercial de nuestro país, para así obtener una perspectiva de las causas y consecuencias de los dictámenes de revisión por parte de los lectores del servicio de censura con respecto a la bibliografía de du Maurier. Desde el punto de vista histórico y cronológico, parecen dibujarse tres etapas: una primera etapa que abarca desde el año 1938, en el que se implanta la primera Ley de Censura franquista y comienza el final de la Guerra Civil Española, hasta el año 1951, a partir del cual se producen los cambios políticos en el gobierno franquista que culminan con el Pacto de Madrid en 1953; otra segunda etapa que va de 1951 a 1966, es decir, hasta la aparición de la Ley de Imprenta de D. Manuel Fraga Iribarne; y una tercera etapa, de 1966 a 1978, año en que se derogó la Ley de Censura. Cada una de estas etapas marca el comienzo o el final de un hecho importante desde el punto de vista administrativo o jurídico, con una influencia determinante sobre la censura. Indudablemente, uno de los aspectos que formarán parte de la descripción de estas tres etapas tiene que ver con el establecimiento y evolución del sistema de censura en España a lo largo de los años que abarca el período de estudio. Este aspecto en torno al cual gira el análisis de la recepción de la autora en nuestro país incluye también su bibliografía cinematográfica, que se ha considerado de utilidad por aportar datos de posible interés.

Por otra parte, se exponen algunas consideraciones sobre la estética de la recepción, una corriente de teoría literaria aplicada al estudio de la respuesta del lector ante la obra literaria, que varía según el contexto y según la experiencia individual de los lectores. Con la perspectiva de los años que han transcurrido desde la finalización de esta práctica de control y censura de los textos que recibía el público español, las teorías de Jauss, considerado el padre de la estética de la recepción, adquieren un sentido especial a este efecto, incluso a pesar de las casi cuatro décadas que distancian a nuestro estudio de la época de mayor auge de este planteamiento. Estudiar la obra literaria desde el punto de vista de la consumición, y no desde el lado de la producción es el enfoque más

apropiado, ya que aunque la literatura sea un proceso de producción, el texto viaja porque se consume en localizaciones diferentes a las de su producción. Y en la época de estudio en España coexistían, por imposición, un primer lector (que era la censura) y luego el público en general (los lectores-consumidores). De los temas, estilos, sugerencias, etc. que configuraban el producto, a los que interpretara el consumidor final existe, o podría haber existido, un abismo. Los comentarios y prohibiciones de los censores en los expedientes de censura de la Administración ofrecerán sendas aportaciones a este estudio

1.1. Contexto histórico

El contexto histórico es el conjunto de hechos y situaciones que enmarcan nacional e internacionalmente al objetivo de estudio durante el período establecido para el análisis. Para ello, como hemos indicado, se distinguen tres fases de aplicación e intensidad en el sistema de censura en la recepción de la obra de du Maurier, marcados por hechos históricos y decisiones internas, que resultan de crucial importancia para interpretar la valoración de los expedientes por parte de los censores. Teniendo en cuenta que el presente estudio analiza los datos a través de la perspectiva de la recepción, para la cual es indispensable una cronología histórica con la que analizar la respuesta de los lectores a la producción literaria de la escritora, se han establecido tres etapas dentro de estos cuarenta años de estudio, en atención a los virajes que experimentase el rumbo de la Administración del Estado y la propia ciudadanía.

1.1.1. La España de posguerra (1938-1951)

En primer lugar convendría aclarar, aunque de todos es conocido, el porqué de abrir la delimitación de este período con un año que, históricamente, aún pertenecía al desarrollo de las acciones civiles y militares que enfrentaron a los españoles en una guerra civil. Pues bien, 1938 se ha considerado en este apartado porque fue en este mismo año en el que se estableció un sistema de censura por parte del bando nacional, coincidiendo con la publicación de la novela *Rebecca*, de Daphne du Maurier, en Gran Bretaña. Entre los primeros asuntos sobre los que se legisló, de manera provisional, ya

que la guerra aún no estaba del todo ganada, se encontraba la cultura, sobre la que se estableció una censura encaminada a controlar las ideas políticas, religiosas y morales de los ciudadanos de la nueva España, que estaba siendo diezmada y azotada por el cruel conflicto bélico. Con ello se pretendía evitar la difusión de ideas propagandísticas republicanas y mantener aislado al país durante los últimos momentos de la guerra y el período de reconstrucción, y se condicionaba este sistema a un estricto control por parte de la Iglesia. El estallido de la Segunda Guerra Mundial facilitó este aislamiento y le procuró la impunidad necesaria para establecer los mecanismos de represión oportunos. Aunque Franco evitó por todos los medios implicarse bélicamente en la campaña europea emprendida por las tropas de Hitler y Mussolini, ideológicamente le interesaba su triunfo, de modo que a pesar de todo envió a la División Azul a luchar al frente ruso. La campaña de victoria de su ideario político continuaba a paso firme, y la censura era uno más de sus instrumentos prácticos.

Los convulsos vaivenes políticos que se produjeron en la España del primer cuarto de siglo dan prueba de la manipulación de los medios de difusión de la cultura: entre 1931 y 1936 (durante la Segunda República) se registra una mayor profusión de libros de ideología procomunista, así que Franco no inventó nada nuevo en España, sino que lo instituyó en forma de ley. La Ley de Prensa del 22 de abril de 1938, redactada por el falangista José Antonio Jiménez Arnau (director del diario *Unidad* de la Falange, San Sebastián), y que sustituyó a la Ley de Imprenta del 26 de julio de 1883, está inspirada en la propaganda fascista de Mussolini y del ideólogo nazi Goebbels. Poco más tarde, el 29 de abril de 1938, se ratificará la Orden del Ministerio del Interior que regulará la intervención del Estado sobre la edición y venta de publicaciones no periódicas.

En este orden de cosas termina la Segunda Guerra Mundial y Franco se queda solo en el panorama internacional (Barciela, 2000: 5). Voces de protesta siguen surgiendo y siendo reprimidas en un panorama mundial difícil de sortear. Al General no le queda más remedio que intentar un acercamiento a EE.UU. No fue la miseria y el hambre lo que forzó a Franco a un cambio de política al que se resistía por miedo a perder poder, sino la necesidad de impulsar el desarrollo económico de España (imposible en una autarquía aislacionista) y justificarse a sí mismo en su gobierno. Lo que salvó a Franco en esta etapa fueron los apoyos que tenía fuera de España, en particular de empresas norteamericanas como Texaco, y de algunos simpatizantes que fueron extendiendo la

idea de que España merecía algo mejor. En 1947 George F. Kennan, “un gran americano con alma profundamente europea”, tal como lo describe el periodista Hermann Tertsch en su necrológica escrita para el diario *El País* del 19 de marzo de 2005 (Kennan murió con 101 años), fue el artífice del conocido como “Informe Kennan”, donde se estudiaba la posibilidad de dar créditos a la España de Franco, por su adscripción a la causa común: anticomunismo y fe.

El balón de oxígeno que recibió Franco con el apoyo norteamericano relajó la tensión que se vivía desde que la ONU retirara sus embajadores en España en 1946, a pesar de la promulgación el 17 de julio de 1945 del Fuero de los Españoles, en el que se reconocían unas libertades ficticias de reunión, expresión y asociación (“mientras no atenten a los principios fundamentales del Estado”, como se recoge en el artículo 12 del Capítulo Primero). Esta ambigua apertura, promulgada con la finalidad de darle una fachada legalista al modelo de “democracia orgánica” no consiguió frenar el vacío intelectual originado por el exilio de un gran número de escritores, juristas, filósofos e historiadores, aunque sí supuso un giro político que desembocaría en el cambio de gobierno que se produjo en 1951 y que culminaría con la rúbrica del Pacto de Madrid en 1953. La censura, que hasta 1941 había dependido directamente del Ministerio de Gobernación, y desde entonces había pasado al control de la Subsecretaría de Educación Popular de la Falange hasta el año 1945, comenzará a depender a partir de 1951 (hasta el año 1976) del Ministerio de Información y Turismo.

1.1.2. Cambios políticos y el Pacto de Madrid (1951-1966)

En 1951 se produce un cambio de gobierno que no procura sino maquillar la imagen de España ante la primera potencia mundial, y no será hasta el año 1959 cuando, tras un nuevo cambio de gobierno, se inicie una mayor liberalización y reformas económicas bajo la denominación del “Plan de Estabilización”. Coincide pues con el cambio de década un nuevo período para la censura cultural en nuestro país, condicionado por el mantenimiento de unas buenas relaciones con el otro país firmante del Pacto de Madrid, refrendado por sendos intercambios de ayudas y contrapartidas de diversa índole. Esta segunda etapa que hemos diferenciado a los efectos oportunos del estudio que nos ocupa viene marcada por una supuesta apertura hacia el exterior, muy conveniente para

España porque suponía un tímido e irregular despegue económico, pero que también habría de suponer un cambio obligado si no en los criterios sí en los veredictos de los lectores de la Sección de Censura, dependiente del recién creado Ministerio de Turismo. Supone *de facto* que el interés artístico de la obra ya no es tan importante, porque se empezaba a superar la limitación de la escasez de papel y, lo que es más importante, que al no ser tan relevante este aspecto empieza a ser factible autorizar obras que, pese a su cuestionable calidad literaria, podían ser de utilidad como vehículo de consolidación del Régimen y sus relaciones comerciales con los EE.UU., en forma de numerosas obras literarias (y películas basadas en ellas) procedentes del mundo anglosajón en general.

España tiene que parecer más democrática a los ojos de Estados Unidos, que insistió en ello como condición para facilitarle sus beneficios económicos, de modo que en esta etapa asistimos a un nuevo y ambicioso plan de limpieza de cara frente al exterior y frente a las propias pequeñas burguesías críticas con el régimen. A la censura se le pide que siga sin quitar el pie del acelerador, pero que intente alejar a España de la leyenda negra de arbitrariedad y falta de rigor, y que se vea a la censura como algo serio. Coinciden los primeros años de este segundo período que hemos distinguido con el período del macartismo en su campaña contra personas sospechosas de ser comunistas. Se produce entonces un cambio indirecto e invisible de objetivos de la censura: si en un principio tenía una función de control político y su consiguiente manipulación de la ideología, en los años 1950 va a adquirir tintes de instrumento de la política exterior. Uno de los objetivos que se persiguen en este análisis es demostrar que, al menos en el caso que nos ocupa, la labor de la censura tenía más en cuenta la repercusión o la imagen que España pudiera tener de cara al exterior prohibiendo o autorizando una publicación determinada que la moralidad de la propia publicación. La cinematografía transcurre íntimamente relacionada con este hecho, a la vez que lo explica.

El final de la Segunda Guerra Mundial marca un punto de inflexión en la política internacional que va a terminar afectando a la política nacional española. El aislamiento que atenazaba a España impulsó la búsqueda de soluciones, aprovechando el reequilibrio de potencias y de relaciones entre los países. A finales de la década de 1950 un presidente de los EE.UU. visita España, por primera vez en la Historia, lo que supuso el inicio de una nueva etapa de reconocimiento internacional y estabilización. El abrazo de Eisenhower a Franco el 21 de diciembre de 1959, a su llegada a España,

suponía, en realidad, un balón de oxígeno para el régimen franquista. La efusividad del saludo y las carcajadas entre los dos personajes que se recogían en una segunda foto (dicen que Franco le contó a Eisenhower un chiste de militares) simbolizan el acercamiento entre España y los EE.UU. Por consiguiente, esta segunda etapa histórica marca, en lo que atañe a la censura, un cambio de objetivos en lo que a la producción anglosajona se refiere, tan consciente como era el régimen de la necesidad de conseguir la aprobación de un líder que se había forjado una imagen todopoderosa en la Segunda Guerra Mundial.

1.1.3. La génesis de la nueva España (1966-1978)

El 18 de marzo de 1966 se promulga la Ley de Prensa e Imprenta, con la que se pretende hacer comulgar libertad de expresión y acatamiento de la ley suprimiendo la consulta previa y obligatoria, si bien resulta evidente, con la perspectiva de los años transcurridos, que esta voluntariedad tenía el objetivo de influir en el proceso mismo de creación pues, entre otras cosas, el procedimiento de autorización podía dilatarse largo tiempo (Neuschäfer, 1994: 49). De este modo, el editor se convertía, en cierto modo, en cómplice del escritor, pues debían anticiparse ambos a los criterios que pudieran aplicarse desde el Estado. Se podía practicar lo que se denominaba el secuestro de publicaciones, del que se tienen relativamente pocos datos, salvo en los casos ordenados desde el propio Ministerio, es decir, los secuestros previos. La prensa se consideraba, dentro del sistema de control, el elemento más peligroso junto al sector de teatro y cine, porque ejercían una mayor influencia sobre la opinión pública. Aunque siempre se había mantenido en todo momento la observación de las normas de la moral y los principios católicos, la censura se tuvo que ir adaptando a la sociedad española, aunque no consiguió eliminar las barreras que se habían levantado contra el régimen, por mantenerse como aparato represor del mismo y de sus caducas directrices. En cualquier caso, constreñirse a la idea de que la literatura en España sufrió un letargo de 40 años sería situarse desde una perspectiva muy simplista. El condicionamiento que suponía la censura no representaba un obstáculo para la creatividad, sino que, por el contrario, afilaba en ocasiones los ingenios de escritores, traductores y editores para hacerlo más sutil. A pesar de todo, desde comienzos de los años cincuenta, el fenómeno fue ya

imparable, según observa Neuschäfer (1994: 11), en el sentido de que la censura ya no podía contener las voces de protesta.

En 1975 muere Franco, pero el sistema de censura permanecería vigente, aunque no activo, hasta el 6 de diciembre de 1978, momento en que el pueblo español refrendó en plebiscito la nueva Constitución Española. Fue una etapa muy difícil, en la que no resultó sencillo contener los actos de protesta: si la ley suponía un avance y una imagen de supuesta apertura, más a tono con las leyes de los países democráticos, el escándalo que estalló con el caso Matesa no hizo sino propulsar la publicación de portadas y artículos que dañaron seriamente al régimen. El fenómeno era ya imparable: de 1966 a 1975 se abrieron 1.270 expedientes a los medios de comunicación (decía Fraga que el día más tranquilo era el de Navidad, porque no había periódicos) (Otero: 2012, digital). La censura dejó de contener en la práctica a la voz pública.

1.2. Funcionamiento y evolución del sistema de censura en España durante la dictadura

La censura es una práctica de largo recorrido en la sociedad moderna, y la española no es una excepción. Supone un modo de controlar ideológicamente a las gentes, y de poner a salvo a los estamentos de poder. Desde los tiempos de la tradición oral de las historias mundanas y bíblicas podemos demostrar la existencia de versiones que bien pueden obedecer a un intento deliberado de manipulación de la realidad, no se diga ya desde la invención de la imprenta, cuando apareció el instrumento vehicular más fácil de controlar: el libro. La Inquisición se erigió entonces como garante de la salud espiritual de Occidente, expurgando, prohibiendo y quemado los libros que no consideraba apropiados. Para nuestro período de estudio nos interesa centrarnos en el tiempo que transcurre entre la primera iniciativa legislativa desde el denominado bando nacional, aún no finalizada la guerra, hasta la derogación de la censura con el refrendo en las urnas de la Constitución española de 1978. Se trata de un breve recorrido sobre los órganos institucionales, políticos, clases de censores y temas de censura, en el que se también se realiza una incursión en la censura cinematográfica, que se ha considerado interesante relacionar con la literaria en el caso de nuestra autora, Daphne du Maurier, por su presumible influencia en la recepción literaria de la escritora en nuestro país.

Abriendo el período de estudio se encuentran las primeras publicaciones de la autora en España: *Posada Jamaica* (guion cinematográfico, 1941) y *Rebeca* (Ediciones La Nave, 1942, traducción de Fernando Calleja), que serían los primeros escritos publicados bajo la nueva legislación en materia editorial. En el catálogo de Rebiun aparecen ediciones anteriores, como por ejemplo *Monte Bravo (Hungry Hill)* y el relato corto “París y Londres” (“London, Paris”), que figuran como del año 1900 seguramente por error, porque la autora nació en 1907. En concreto, la primera fue escrita en 1943, y la segunda pertenece a una colección de relatos cortos, que no se empezaron a publicar en Inglaterra hasta una vez consagrada la autora con sus grandes novelas de éxito, principalmente en la década de 1950, por lo que difícilmente pudieron entrar antes de esa fecha en España.

La censura empieza entonces en plena Guerra Civil, ejercida por censores militares³ (Pérez, 2003: 856), y continuará con la promulgación de la Ley de Prensa del 22 de abril de 1938, redactada por el falangista José Antonio Jiménez Arnau, director del diario *Unidad*, que se editaba en San Sebastián, porque el País Vasco era un importante bastión de la Falange en aquel momento. En dicho diario se empezó a publicar *Rebeca* por folletines en febrero de 1942. El Jefe de la Oficina de Prensa y Propaganda, José Millán Astray (general fundador de la legión) fue uno de aquellos censores militares. Algo más tarde, recién inaugurada la década de 1940, se procura suavizar la imagen de la censura, en un intento de mantener el equilibrio interno del país en su actitud de no beligerancia respecto al gran conflicto mundial, lo que no evita que se supriman las lenguas regionales por representar una amenaza para la unidad de España (no se publicará ninguna obra literaria catalana hasta 1946), (Pérez, 2003: 857).

No obstante, a pesar de este tímido intento, hasta la década de 1950 no se puede hablar propiamente de intento de liberalización (nuestro segundo período de estudio), y así, durante la etapa de Arias Salgado como Ministro del Interior (1951-1962) se produce un cambio hacia una censura más coherente (y como contrapartida, más rígida en sus criterios). Arias Salgado se hace cargo del nuevo gobierno e intenta que la censura deje atrás su leyenda negra, derogando la Ley de Prensa del 38 con la elaboración de una

³ Véase Durán (2013) en *La opinión de Tenerife*, donde habla sobre la “recolocación” de algunos militares en diferentes servicios administrativos con posterioridad al conflicto bélico civil.

nueva, pero no conseguirá terminar su misión, que si llevará a cabo Manuel Fraga Iribarne con su Ley de Prensa e Imprenta de 1966. La política exterior tenía mucho que ver en estos vaivenes, dejando claro que resulta muy difícil establecer una relación de causalidad entre censura y valor artístico de la obra censurada. Lo que sí parece evidente es que, desde un principio, la Administración se atuvo también a los principios por los que se regía la censura eclesiástica, en su intento unánime de proteger a las dos instituciones, la política y la religiosa.

La censura a través de la religión se venía ejerciendo en España de manera más subrepticia en ciertos momentos de apertura, mucho más oficial en otros de mayor oscurantismo (como fue la época de la Inquisición). La que se ejerció durante la dictadura de Franco tenía claros los principios morales que defendía a través de censores militares, además de religiosos, especialmente al principio del régimen, ya que tras el inicio de la época de supuesta “apertura” de la Ley de Prensa del ministro Fraga Iribarne en 1966, estos empezaron a ser de muy diversa índole de procedencia, y su ánimo oscilante revelaba su carácter acientífico y ausencia de sistematización. Durante la segunda etapa que distinguimos para nuestro estudio se produjeron cambios políticos en el sentido de despojar de su excesivo protagonismo a la Falange, por lo que en el sistema de censura empiezan a aparecer censores procedentes de otras profesiones y ámbitos de la sociedad, además de los religiosos, lo que originó una disparidad en la aplicación de los criterios básicos de la censura. Es frecuente encontrar expedientes de esta época en los que se precisa la opinión de un segundo censor que, en no pocas ocasiones, contradecía la del primero y acababa por dar el visto bueno a una obra literaria que en un primer momento se consideraba como de moralidad dudosa. Muchas veces la aprobación se basaba en motivos pedagógicos, por el escarmiento que pudiera suponer el desenlace de la obra a una conducta reprochable.

Las editoriales, por otra parte, vieron subyugada su actividad al capricho de los censores, por lo que se creó entre ambas partes una tensa relación. Algunas hacían gala de una productiva verborrea en sus comunicados con la Administración, insistiendo en la autorización con unos argumentos y un lenguaje exquisitos, con los que intentaban conseguir que la publicación saliera adelante. Aun así, alguna que otra editorial estaba proscrita. Este es el caso de la editorial Anagrama, por ejemplo. Desde el Ministerio no

se veía con buenos ojos el precio de sus publicaciones, que consideraban un arma cultural. Como señala Cisquella (2002: 64):

Faustino Sánchez Marín pidió por teléfono que se personara en el Ministerio un responsable de la editorial. “Estos libros tan baratos –dijo- no son aconsejables. Son panfletarios hasta en el precio y deben pasar por consulta voluntaria”. Los responsables de Anagrama siguieron la recomendación durante algunos meses, y luego se *olvidaron* del asunto.

Además de los censores y la repercusión de su labor en el funcionamiento de las editoriales, los tópicos y temáticas que constituyeran el trasfondo de las obras también influían en su valoración. Lo militar era, por lo general, un tema que podía acarrear fácilmente algún problema. En cuanto a la sexualidad, la estrechez de miras hizo que el régimen extremase hasta el ridículo su presión, denegando la edición de libros científicos simplemente a partir de su lenguaje considerado malsonante. Los libros de enseñanza tenían que sufrir un control exhaustivo, explicable por la indudable influencia que sobre las mentes infantiles y adolescentes ejercían este tipo de publicaciones, principalmente, como es de esperar, los libros de Historia, en especial, todo lo que tuviera que ver con la Historia de España (sobre todo con el régimen establecido después de la Guerra Civil). También las importaciones sufrieron un duro control. Y entre otros asuntos “malditos”, lo que pudiese tener que ver con el marxismo, los textos religiosos, la sexualidad, etc. y, finalmente, los aspectos morales relacionados con las buenas costumbres. Pero, llegados a este punto, resulta imprescindible escindir en dos vertientes la acción de los servicios de censura: la censura literaria y la cinematográfica.

En lo que respecta a la censura literaria, los pilares en los que se asentaba el estado franquista eran Iglesia, patria y familia (los mismos que regían cualquier aspecto de la vida de los españoles de la época), según afirma Neuschäfer (1994: 47): “Como en tiempos de la Inquisición, el Estado y la Iglesia establecen una estrecha alianza para organizar las instancias de la censura y poner en práctica las medidas de control.” En efecto, la mayor parte de las veces que se denegaba alguna obra o producción escrita era causa de que sus autores fueran simpatizantes con teorías comunistas o liberales y, de los que no lo fueran (al menos de forma reconocida) los fragmentos que pudieran representar un atentado contra la moral, el dogma u otras cuestiones morales. Tras el fin

de la denostada ley McCarthy estadounidense y la proliferación en toda la Europa de finales de los 1960 de obras de historia, política, ensayos, y traducciones de autores marxistas, el servicio de censura se pondría en máxima alerta, a pesar de lo incontenible del avance cultural y económico.

Con posterioridad a la Ley de Prensa del período en que Manuel Fraga Iribarne estuvo al frente del Ministerio, se produjo un intento de *apertura controlada* en las postrimerías del franquismo. Con Franco ya muy enfermo, las controversias políticas se hacían cada vez más difíciles de controlar, aumentando el número de “silencios administrativos”. De todos modos, como ya se apuntaba anteriormente, la censura no hizo sino agudizar el ingenio de autores y editoriales quienes, cuando ya se vieron en la tesitura de publicar o dejarse morir se inclinaron por burlar a la censura con la herramienta que mejor manejaban: la lengua. Entre los recursos conscientes e inconscientes⁴ que los autores y traductores evidenciaron a través de sus obras, algunos autores (Neuschäfer, 1994: 57) destacan el lenguaje esmerado, en el que se suprimen palabras que pudieran resultar de mal gusto, la desfiguración y la simbolización, es decir, el cifrado de los mensajes, y condensación de espacios, el ejemplo de la casa aislada (*Huis Clos*, remitiendo esta metáfora al escritor existencialista francés Jean-Paul Sartre). Resultaría interesante comprobar si estos recursos se pueden encontrar en otras culturas, y analizar el ejemplo del *huis clos* en la mansión de Manderley que describe du Maurier en *Rebeca*, especialmente desde el ángulo de su versión cinematográfica, que tuvo que superar difíciles barreras censoras en EE.UU., tanto en lo que respecta al argumento como a lo que sugieren los propios personajes al interpretar su papel.

Los efectos de la censura literaria han dado mucho que hablar, reflexionar y escribir. En el año 1974 se envió una encuesta a 197 escritores de renombre literario cuya obra hubiese sido publicada principalmente en España, quedando pues excluidos autores importantes en el exilio. La lista se obtuvo de la publicación *Quién es quién en las letras españolas*, del Instituto Nacional del Libro. El cuestionario recogía preguntas sobre la consideración que merecía la censura en la producción literaria de estos autores, separando escrupulosamente los géneros a los que pertenecían. Solo se devolvieron 113,

⁴ Véase Blas, 1999: 282, en cuyo estudio apunta a que el inconsciente es “un discurso que fue pronunciado ‘en persona’, en la primera sobre todo”, por lo cual puede verse influido por la represión o su retorno a la conciencia “por la labor de la censura”.

(es decir, un 57,36%), en la cuales, según Abellán (1980: 60), “La opinión común a la mayoría de informantes [...] era que la administración censoria era culpable no solo del soterramiento voluntario de un número considerable de manuscritos impublicables sino también de los retrasos en la publicación de no pocas obras.” Una segunda fase consistía en una visita domiciliaria con un cuestionario sobre autocensura. Gran parte de los escritores consideraron que, entre todos los géneros literarios, era la poesía el que había salido peor parado, aunque estudios recientes demuestran lo contrario. El propio Abellán (1982) deduce que el 83,40% de la producción poética no tuvo ninguna clase de problemas con la censura, según un estudio de correlación entre los géneros y los grados de incidencia de la censura. Era tal el silencio y la represión que se había ejercido durante tanto tiempo que las voces de la conciencia empezaron a hablar estando aún vivo Franco. No sería sino el primero de muchos estudios sobre las consecuencias de la censura.

Respecto a los criterios por los que se regían los censores hay que decir que éstos eran conscientes de la dificultad que suponía la ausencia de un conjunto de criterios y de normas concretas de aplicación, ante la sutileza y los secretos que utilizasen los escritores para disfrazar sus intenciones y hacerlas llegar al público. Los criterios pueden resumirse en cuatro, con un tono general “de un sabor integrista fuera de lo común y sobradamente conocido” (Abellán, 1980: 151):

1. Moral sexual, si se consideraba un atentado al pudor y las buenas costumbres, en concreto referencias a temas como el aborto, la homosexualidad y el divorcio.
2. Opiniones políticas, en el mismo sentido, es decir, en todo lo considerado indecoroso, así como cualquier alusión a las ideas comunistas o a los países del Este, entre otras.
3. Lenguaje indecoroso o provocativo, que no expresase buenos modales o fuese considerado indecente.
4. La religión, en todo cuanto afectase al respeto a la jerarquía y la iglesia católica como institución, alusiones al pueblo judío, o conductas que no fueran las inspiradas en las prescripciones de la iglesia católica española.

Las limitaciones entre un campo u otro no eran, en muchas ocasiones, todo lo precisas que al régimen le hubiera gustado. Así sucedía, por ejemplo, entre religión y moral sexual, o entre religión y política. Estas incoherencias dificultan en gran medida la investigación, circunstancia que se agrava como consecuencia de las irregularidades sucedidas en el traslado de los expedientes de censura al archivo de Alcalá de Henares. El Archivo General de la Administración, creado mediante el Decreto 914/1969 del 8 de mayo supuso la continuación de las actividades de transferencia de documentos que se había interrumpido en el año 1939 por la desaparición del Archivo General Central de Alcalá de Henares, situado en el Palacio Arzobispal, que fue pasto de las llamas en un pavoroso incendio acaecido el 11 de agosto de 1939. Aunque los primeros fondos comenzaron a llegar al AGA en 1972, y antes de que pudieran ser clasificados, se trasladaron los de otros organismos desaparecidos, parece ser que se expurgaron 51.401 expedientes después de octubre de 1976, en el MIT, con anterioridad a su traslado a Alcalá de Henares. Abellán (1980: 110) denuncia la desaparición de gran parte de la documentación que acompañaba a estos expedientes. Entre la desaparición de documentos a causa del incendio y los que se “extraviaron” en el traslado, se perdió una poderosa fuente de datos.

Por otra parte, uno de los aspectos a tener en cuenta en este trabajo es la consideración de la mujer para el franquismo, es decir, la actitud del régimen y de la censura hacia ella o hacia los personajes femeninos de la literatura. Por mucho que nos parezca aborrecible alguna noticia de las que oímos hoy en día en los espacios informativos, no hay más que volver la vista atrás unos pocos años para saber de dónde vienen ciertas actitudes machistas actuales. Dentro del mundo de la publicidad, por ejemplo, muchos recordamos los anuncios de la conocida marca de coñac que era “cosa de hombres”. Los anuncios de lavadoras (ese gran electrodoméstico recién comercializado) y aspiradoras que aparecían en los carteles como el equipamiento de trabajo de la mujer “moderna” del momento (Soto, 2016: 15). La figura idealizada e incluso esclavizada de la mujer que el régimen propagó hasta el hartazgo tardará mucho en ser eliminada de la conciencia colectiva. La Sección Femenina (Socials, 2013, digital), constituida en 1934 y disuelta en 1977, era la rama femenina de la Falange Española, y estuvo dirigida por Pilar Primo de Rivera, hermana del fundador del partido. Al principio realizaban labores de apoyo a los militares, y después de la guerra, de formación a las mujeres solteras de 17 a 35 años para el matrimonio y la maternidad. Constituía el ideario social del

régimen hacia la mujer, que carecía de un papel motor en la sociedad, porque carecía de derechos. El feminismo era algo que sencillamente no entraba en sus esquemas. La mujer tenía prohibido acceder a ciertos puestos de trabajo y ciertos estudios, y para todo necesitaba la autorización paterna o marital. Se inspiraba en las figuras de Isabel la Católica y Santa Teresa de Ávila (cuya mano incorrupta conservó Franco en su habitación del Palacio de El Pardo desde que lo recuperó de un saqueo republicano al convento carmelita de Ronda hasta su muerte, según carmelitas del antiguo convento de Alba de Tormes). Obviaron que las dos fueron grandes mujeres, la primera de ellas reina en un mundo de reyes (y que consiguió hacerse con el trono de Castilla contra los nobles que apoyaban a su hermano el rey Enrique el Impotente), y la segunda, santa en un mundo de santos, precursora de una espiritualidad y una riqueza interior que para sí hubiesen querido muchas féminas víctimas del franquismo. La censura veía facilitado su trabajo porque simplemente eran tan pocas las mujeres escritoras españolas, subyugadas como estaban a una absoluta pérdida de derechos civiles, pese al denodado esfuerzo de Clara de Campoamor por conseguir el sufragio femenino durante la Segunda República, paradójicamente con el apoyo de buena parte de la derecha política.

En lo referente a la vertiente cinematográfica de la censura, y lo que esta puede aportar a nuestro estudio sobre la recepción literaria de du Maurier en España, el Departamento Nacional de Cinematografía se creó en el año 1938, ejerciendo su labor a través de miembros del Estado y de la Iglesia. La censura en el medio cinematográfico transcurre íntimamente ligada a la literaria, dependiendo en su estructura de ella. Es cierto que en su funcionamiento presenta una serie de peculiaridades como es que los censores no emitían su dictamen de manera individual como es el hecho de la lectura de libros, sino de forma colectiva, a través de una suerte de tribunal, compuesto por vocales procedentes de todos los órganos de la Administración del Estado, todo ello muy democrático en cuanto a su organización. La Iglesia, uno de los cuatro órganos del Estado que proponían a los miembros vocales de dichas comisiones, conocía bien su trabajo, ya que ejercía una labor censora desde antes de la Guerra Civil española. En lo que respecta al mundo del espectáculo, como ya se ha introducido en apartados anteriores, se crea una Sección de Censura en 1938, dependiente del Ministerio del Interior, sólidamente concienciada de la necesidad de controlar esos vehículos de expresión cultural e ideológica que tanto influyen en las masas como son el cine y el teatro. La estructura era la siguiente:

publicación de la presente Orden interviniesen las obras comprendidas en los cinco apartados anteriores trasladarán la documentación correspondiente a la Sección de Censura, que se hará cargo para lo sucesivo de las tramitaciones.

En 1945 se amplía la censura oficial con un tercer organismo, el Secretariado Central de Espectáculo de la Junta Técnica de Acción Católica. La Junta Nacional de Acción Católica y otros organismos religiosos establecen una nomenclatura para denominar sus recomendaciones con respecto a los espectáculos (se conseguía así efectuar una primera clasificación de los espectáculos), a saber:

1. Todos, incluso niños.
2. Jóvenes.
3. Mayores.
3R. Mayores, con reparos.
4. Gravemente peligrosa.

A grandes rasgos, después de varios años de haber finalizado la guerra que impuso tan largo paréntesis al progreso cultural de nuestro país, se había conseguido encauzar en términos generales la actuación de los censores. La Iglesia tenía mucho más claro el procedimiento y mantenía más estabilidad en cuanto a su criterio que la censura oficial, puesto que ésta se dejaba guiar con mayor o menor permisividad según la orientación ideológica de los políticos y responsables que fueran desempeñando los cargos relacionados con la supervisión de las manifestaciones culturales. Inmediatamente después de la guerra, no obstante, los políticos se dieron cuenta de la importancia que poseía el cine no solo como vehículo de transmisión cultural (de *su* cultura, es decir, de los valores que querían propagar), sino como herramienta de sensibilización de las masas a través de la cual ejercer una labor pedagógica sobre el pueblo. De ahí nació de inmediato la idea del NO-DO, aquellos documentales que se proyectaban antes de cada película de forma obligatoria (si no, había que pagar una multa) en los que se ensalzaban los valores nacionales a través de hechos diversos.

Según se deduce de lo antedicho, en lo que respecta a la cinematografía, aunque en todo momento hubo un intento de estructuración de la censura cinematográfica, no se dispuso de unos criterios claros de actuación hasta transcurridos bastantes años del final

de la Guerra Civil, en concreto hasta el año 1963. En este año se regula la arbitrariedad en la que habían trabajado los censores, mediante la Normas de Censura Cinematográfica establecidas en la orden del 9 de febrero de 1963, siendo Ministro de Información y Turismo Manuel Fraga. Entre otros aspectos se indicaba la censura de actitudes promiscuas o contrarias al matrimonio, la homosexualidad, el adulterio, una pasión excesiva; tampoco se podían ver suicidios, drogas, actos de brutalidad o terror, ni usar expresiones de mal gusto. Algunos años antes, un censor, Francisco Ortiz Muñoz, había intentado redactar un código aplicable al cine que se parecía al Código Hays de Estados Unidos, aunque influenciado por la encíclica del Papa Pío XI sobre espectáculos. Por lo general, los mismos principios que actuaban en otras manifestaciones de la cultura, se aplicaban de forma implícita en la cinematografía: no se permitían besos ni desnudos (cabe señalar que se llegó a suprimir el título “La Maja desnuda”, según destaca Añover, 1992: 29), aunque fuesen parciales (hasta la guerra sí estaban autorizados), no podían quedar mal parados países amigos de Franco, y las clases sociales debían aparecer idealizadas, sin mostrar las miserias que vivían la mayoría de las familias, todo ello en aras de no fomentar la protesta social.

En 1940, siendo Ministro de Industria y Comercio Demetrio Carceller Segura, se resuelve conceder permisos de importación de películas extranjeras a aquellas “entidades o personas de nacionalidad española que produjesen películas enteramente nacionales de una categoría decorosa y de un coste no inferior a pesetas 750.000”. Lo que, a simple vista, parece un impulso de la producción nacional, no resulta sino en la conversión del cine español en un medio para obtener permisos de importación, dejando de ser un fin artístico. No obstante de las modificaciones que se introdujeron a esta resolución, los productores se quejaban de la complejidad administrativa y del trato desigual que recibían por parte de la Administración, que llegaba a desembocar en una desmesurada dilación de los trámites. No era poco frecuente que una película tardase entre dos y tres años en estrenarse. Abellán (1980: 23) dice de ello: “Los empresarios de salas de cine en cada localidad tenían la estricta obligación de presentar la hoja de censura de la correspondiente proyección cinematográfica al delegado local antes de que pasara el filme con el fin de obtener el visado o autorización en firme. [...] No podía autorizarse ninguna película ni en sesiones privadas ni públicas si no iba acompañada del certificado de censura.” Y tenía que ser el original, porque si era una fotocopia, no valía. Asimismo, continúa: “Todo este meticuloso sistema de vigilancia y

control, en algún momento de verdadero apuro, indujo a algunas casas distribuidoras a falsificar hojas de censura no tanto para esquivarla [...] sino para acelerar los trámites y hacer posible la proyección de una cinta en una sala determinada.” (Abellán, 1980:23).

En el *Índice Cinematográfico de España: 1941* se puede comprobar que el público español prefiere el cine extranjero, siendo el estadounidense el que se sitúa a la cabeza. De un total de 148 peticiones de rodaje, se autorizaron 127 y se denegaron 21, cuya denegación “debió obedecer más a cuestiones de gusto y moral que a razones de origen político” (Abellán, 1980: 27). Esta tendencia de preferencia por el cine extranjero se convierte en el caballo de batalla de la industria cinematográfica nacional prácticamente hasta nuestros días, pues este predominio nunca se ha llegado a invertir. Conscientes del problema que ello entraña, desde los Servicios Cinematográficos se opta por tratarlo de forma inteligente para hacerlo desaparecer. Con este objetivo se establece la obligatoriedad de doblar todas las películas a español, mediante la Orden Ministerial del 23 de abril de 1941: la censura invade el ámbito de la traducción de guiones. A la vez se insta, sin tener conciencia de ello, una tendencia cultural paralela que aleja a nuestro país de la apertura exterior: el monolingüismo.

Con la orden del 23 de abril de 1941 no solo se perseguía controlar los textos de las películas, sino que a través de los cánones que se imponían para la obtención de la licencia de doblaje (20.000 pesetas) y el precio a pagar por la propia traducción, se encarecía el producto importado, dando un pequeño impulso a la cinematografía española. Esto unido a que los recortes y modificaciones son muy difíciles de captar por el público, potencia aún más la impunidad de la actuación no solo de los censores, sino también de los traductores, que influidos por la presión de los costes, posiblemente se viesan impulsados a reconducir los diálogos según los cánones de decoro y moral impuestos.

En los años 50, el Estado se propone unificar los criterios de censura y, por otro lado, establecen una serie de medidas encaminadas a proteger la industria cinematográfica nacional. Se produce el declive de la productora Cifesa (de corte patriótico) y el auge de Suevia Films, que coexisten con otras productoras de corte clásico (comedias de folclóricas) y otras introductorias del cine del desarrollismo, como se denominaría a las comedias de la década posterior. En cualquier caso, esta es recordada como la década de

Bienvenido Mr. Marshall. De forma paralela, la televisión empieza a llegar a los hogares españoles, convirtiéndose en un nuevo frente abierto que debía ser supervisado por la censura, teniendo en cuenta el alcance y la difusión que este medio podría alcanzar en los hogares españoles. El hecho se remonta al 10 de junio de 1948, fecha en la que la casa Philips Ibérica realiza las primeras pruebas de televisión en España. En 1962, se produce el cese del ministro fundador de TVE (dependiente del Ministerio de Información y Turismo), Gabriel Arias-Salgado, (sucedido por Fraga Iribarne) y José María García Escudero se vuelve a convertir en presidente de la Dirección General de Cine. Puede decirse que estos cambios sucesivos van a modificar el rumbo de la censura y la política cultural en España.

La censura institucional de esta década trata con cierta benevolencia a las películas norteamericanas⁵, ya que sus temas y tratamiento ya han sido censurados en su país de origen, dando como resultado un producto lo suficientemente universal como para adecuarse a los preceptos morales de la dictadura española. El conocido código Hays, creado por Hill H. Hays en 1922 (al frente de la *Motion Pictures Producers and Distributors of America*, que será complementado con el código de autocensura elaborado por el jesuita Daniel Lord y el editor católico Martin Quigley en 1930), establece una serie de prohibiciones sobre escenas sexuales, raciales, etc. que se aplicará a todas las películas hasta 1951, año en que se reconoce en EE.UU. que el cine es un medio de transmisión de ideas y debe estar exento de toda forma de censura. La relativa relajación en la censura respecto a los contenidos precensurados en origen volverá a ponerse en guardia. Quedan aún 26 años para que en España se suprima la censura administrativa para la cinematografía y otro más para que la Constitución ratifique la libertad de expresión. Un decreto de supresión de la censura cinematográfica emitido el 11 de noviembre supuso la desaparición de la censura en el cine. Más tarde, la Constitución de 1978 suprimiría cualquier tipo de censura previa.

Las películas *La posada Jamaica* (1941), *Rebeca* (1942) y *Mi prima Rachel* (1948), que son las que marcan, por su localización cronológica, el descubrimiento de las historias de Daphne du Maurier en España (principalmente la segunda de ellas), pertenecen a esta etapa que podría considerarse como de “doble censura”. *Los pájaros* (1963) pertenece

⁵ Especialmente, “y por razones comerciales, se dio un trato de favor a obras menores, reconocidas como ‘engendros cinematográficos’ por los propios censores”. (Gil, 2009: 347).

ya al período en que están establecidos las primeras Normas de Censura Cinematográfica, pero la rigurosidad de los censores ya no era la misma que con anterioridad, y así seguirá siendo hasta la creación en España de una nueva Junta de Censura y Apreciación de Películas (14 de enero de 1965) y la Ley de Prensa e Imprenta de Manuel Fraga Iribarne (15 de marzo del 1966)⁶. Las semejanzas y diferencias que existan en la recepción de unas y otras será una cuestión para abordar a lo largo de este análisis, considerando la perspectiva de la supuesta influencia⁷ que su apreciación hubiera podido ejercer sobre la labor de la censura literaria con las obras de la escritora objeto de estudio.

1.3. La estética de la recepción

La perspectiva de estudio para este análisis, una vez se han establecido unos períodos temporales que lo delimitan, es la estética de la recepción literaria. Para esta, la importancia que tiene el lector, como deconstructor de la obra literaria y los mecanismos que utiliza para permitir su aproximación, cobran una gran importancia para entender el proceso de la lectura. Jauss, Iser y otros autores han estudiado estos mecanismos de interpretación para la comprensión de los múltiples significados del texto. La obra literaria, según el alemán Jauss (1976: 161), no debe contemplarse desde la bipolaridad de lo nuevo y lo viejo, dentro de una linealidad en la que se marcan un principio y un fin, sino como una serie de momentos individuales que deben estudiarse desde el punto de vista histórico, es decir, según la historia de la literatura, ya que, de otro modo, se limitaría mucho su percepción. Por este mismo motivo, la estética de la recepción rehúye valorar objetivamente las motivaciones por las que una obra fue escrita y defiende que es el bagaje cultural y la experiencia vivida por el lector lo que ha de ser tenido en cuenta para analizar su respuesta ante el texto literario. La literatura pues, es considerada como un producto humano para cuya interpretación se funden las experiencias pasadas que son expresadas en el texto con el interés de sus lectores actuales, como un producto vivo y cambiante.

⁶ En 1960 un grupo de intelectuales elevan un escrito al Ministerio de Información y Turismo protestando por el arbitrario proceder de la censura (Gubern: 1981, digital).

⁷ “Se confirma así [...] que traducir cultura se halla en la base de toda actividad de trasvase, ya que todo texto, tanto origen como meta, se encuentra inevitablemente unido al contexto que lo acoge. Estados Unidos se acerca a España, en los cuarenta, haciendo realidad el dicho de popular de ‘cultura doblada, cultura robada’ ” (Rabadán, 2000: 85).

La Estética de la Recepción⁸, cuyos fundamentos quedaron establecidos en el 13 de abril de 1967, en el discurso inaugural que Jauss pronuncia en la Universidad alemana de Constanza, es consecuencia de la crisis del formalismo ruso, del estructuralismo europeo y del *New Criticism* norteamericano, que no dejaban espacio alguno al papel activo del lector porque desde estas perspectivas el texto es autónomo en sí mismo y el investigador de la ciencia literaria es neutral ideológicamente. En su discurso, *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*, Jauss propone un cambio de paradigma en la historia de la literatura, en el mismo sentido que Kuhn cinco años antes, entendiendo como paradigma cualquier cambio brusco en la historia de la ciencia (literaria) según el cual un paradigma nuevo sucede a otro y lo desplaza. Este nuevo paradigma, según Jauss (1976: 173), pretende desplazar a estos tres anteriores:

- El clásico-humanista o renacentista, según el cual se juzga a toda la bibliografía presente según los modelos y normas del pasado clásico, que domina en la Antigüedad griega y se utiliza como metro hasta los siglos XVIII y XIX.
- El historicista-positivista, que surge en el siglo XIX, el de los grandes nacionalismos, y como producto del cual toda obra literaria obedece a la función de legitimar la unidad nacional.
- El estilístico-formalista, aparecido en el siglo XX, después de la Primera Guerra Mundial, representando en el formalismo ruso, para el cual la obra se entiende como sistema autónomo, y los factores externos, ya sean históricos o sociales, no deben ser tenidos en cuenta.

Con ello traslada la atención en la obra literaria al papel del receptor o lector. Su concepción de la literatura se basa en la experiencia de la obra que tiene el lector, y que también depende no solo de su forma y contenido, sino también del contexto histórico⁹ y su importancia para la literatura. Es como un diálogo del lector con la obra que lee, una relación dialógica, en la cual el historiador debe ser consciente de ser un lector por encima de todo, antes de comprender y clasificar el escrito que lee, y huyendo de

⁸ Véase en España estudios como el de Borrás Castanyer (2004, digital), en el que relaciona la estética de la recepción con la estética de la interactividad.

⁹ The theory of aesthetics of reception not only allows one to conceive the meaning and form of a literary work in the historical unfolding of its understanding. It also demands that one inserts the individual work into the “literary series” to recognize its historical position and significance in the context of the experience in literature (Jauss, 1982: 33).

reducir esta experiencia a sus vivencias psíquicas. Para ello es preciso disponer de un “horizonte de expectativas”, uno de los conceptos centrales de la Estética de la Recepción. Cuando el lector dialoga con la obra ya dispone de unos conocimientos anteriores y referencias sobre la obra que lee, en lo que respecta a género literario, temática, etc. En este sentido, cada obra crea un horizonte de expectativas que permite valorar su importancia artística, a través de la clase de influencia que ejerza sobre su supuesto público y la intensidad de la misma. Teorizando sobre nuestra internacional obra *Don Quijote de la Mancha*, Jauss (1976: 172) afirma que Cervantes permite que se cree en el lector el horizonte de expectativas de las obras de caballerías a las que estaban acostumbrados a través de una parodia que no utiliza simplemente con propósito crítico, sino como forma de producir un efecto poético (Jauss, 1982: 24).

La forma en que una obra literaria consigue crear dicho horizonte de expectativas dentro de su momento histórico, satisfaciendo, defraudando o sobrepasando los límites que poseía su audiencia determina su valor estético. Así, du Maurier utiliza determinados símbolos y situaciones para crear situaciones melodramáticas y ambientes tormentosos que entran dentro del horizonte de expectativas de su público lector y, superando la crítica de situaciones arquetípicas que cabría esperar en el momento histórico que se circunscribe, consigue un efecto artístico propio con repercusiones sociales y valor estético individual. La literatura posee, indiscutiblemente, una función social. La función social de la literatura se manifiesta genuinamente solo cuando la experiencia literaria del lector se encuentra dentro del horizonte de expectativas de su experiencia anterior, preforma su percepción del mundo y, por tanto, posee un efecto sobre su comportamiento social. No se puede negar el hecho de que, independientemente del horizonte de expectativas que cada censor aplicase a la lectura de los textos durante la dictadura franquista, también se hallaban sometidos a las limitaciones estéticas y morales impuestas por el régimen, y a través de las transformaciones o recortes que pudieran requerir, influir a su vez eventualmente en el horizonte de expectativas del lector de a pie, al erigirse en una suerte de post-escritores.

Resumiendo, la historia de la literatura puede considerarse como un proceso histórico paralelo y complementario, unido de forma intrínseca a la historia de la existencia humana, como tradicionalmente estudia la sociología literaria más superficialmente, ya que reduce ciertos conceptos a su expresión mítica o simbólica. En lo que al presente

estudio respecta, se trataría de desarrollar el significado histórico de la obra de du Maurier según el horizonte de expectativas de lector final (el usuario del libro) a través del diálogo que el primer lector (el censor) realizase de ella. Por una parte puede resultar complicado pensar en este proceso, o determinar la exactitud del mismo, pero por otro lado, sugiere un abanico de matices mucho más amplio y quizás enriquecedor para la historia de la literatura. Contextualizar la obra de un autor dentro del período histórico en el que se circunscribe contribuye a mejorar la percepción de su significado histórico y de sus consecuencias sociales. Los beneficios que se obtienen al eliminar los prejuicios del objetivismo histórico, transformando el estudio de las obras literarias en algo más complejo, la enriquecen en gran medida.

Como consecuencia de este enfoque, resulta lógico aplicar una metodología diacrónica en este trabajo. El enfoque diacrónico es práctico para el estudio de la historia de la literatura, si bien en ocasiones puntuales es preciso utilizar el análisis sincrónico para estructurar la heterogeneidad de las obras de varios autores coetáneos, por este motivo, este enfoque diacrónico se complementará con pinceladas esporádicas de comparaciones sincrónicas con las que facilitar una mejor comprensión de la recepción literaria de la autora en España. No está de más revisar el panorama contemporáneo de la bibliografía de la autora, y observar cómo recibió el público obras similares, dentro de su horizonte de expectativas, ya que al leer las obras de los escritores define, en gran medida, la forma en que se recibe a un autor y las expectativas de recepción que se tienen sobre él. La obra pasa a ser así parte de un proceso dinámico de comunicación, además de un fenómeno histórico, pues lector y obra se hallan, a la vez que el autor, en un contexto histórico determinado. Como afirma Acosta (1989: 17):

Con la rehabilitación del lector la obra se entiende inmersa en un proceso dinámico, constituido por la confluencia simultánea de ella misma, el lector y el autor; un proceso comunicativo de mucha mayor amplitud, en el que, como en todo proceso de este tipo, se dan los tres elementos que lo configuran: el autor, que emite la señal, la obra, constituida por signos portadores de mensajes y el lector que recibe la información, la interpreta y, como consecuencia de lo cual, reacciona de una u otra manera.

Solo por el hecho de haberse decidido por una obra en lugar de otra, el lector ya está influyendo con sus gustos literarios en la recepción de la misma y de su autor, independientemente de si coinciden la intención de este al escribirla y las del lector a la hora de leerla. Por su parte, la censura previa, otro vértice de ese triángulo, que tenía como misión influir en el proceso mismo de creación (Neuschäfer, 1994: 49), aporta datos muy enriquecedores que hacen más interesante si cabe el estudio literario de esta época. La investigación censoria, como afirma Abellán (2007: 26) consiste en “poner en tela de juicio los efectos certeros de una manipulación u operación ideológica constante, sutil y casi imperceptible”, aunque sea difícil abstraerse de los condicionamientos impuestos en el pasado, estilo de investigación que seguiremos en este análisis.

2. SOBRE DAPHNE DU MAURIER

Este apartado trata sobre la vida y obra de Daphne du Maurier, en especial sobre la comprendida en los límites del período de estudio. Si bien para el objetivo del análisis lo que verdaderamente importa es la cronología de la publicación bibliográfica en España, en este apartado más personal sobre la autora se guarda fidelidad a su biografía y bibliografía, para poder ubicarla y comprenderla dentro de su contexto histórico desde el punto de vista literario, antes de considerarla desde la estética de la recepción en nuestro país. Por ello, se han distinguido tres etapas en su vida y producción literaria: la correspondiente al reconocimiento de su identidad como escritora y las primeras historias de juventud (1927-1936), la que corre paralela a su unión matrimonial con Frederick Arthur Montague Browning (se casó en 1932, pero el libro que marca el inicio de esta etapa es *Jamaica Inn*, de 1936) y, finalmente, los años que transcurren desde poco antes de su viudedad (en 1965, si bien la historia que marca esta transición es *The Birds*, de 1963), de conflictos personales largamente silenciados, hasta el año en que finaliza nuestro período de estudio (1978), con una breve alusión a la producción desde este año hasta su muerte (1989), año en que publicó *Enchanted Cornwall*. El elemento común en toda su narrativa es el uso de elementos biográficos y autobiográficos en prácticamente todas sus obras, que aparecen integrados en sus historias con una asombrosa verosimilitud y que, no obstante, se hacen más intensos y conscientes a medida que se adentra en su vejez, algo más de una década (1978-1989) que se escapa ya a nuestro período de estudio.

2.1. Los primeros pasos de una gran dama

Daphne du Maurier nació en Londres el 13 de mayo de 1907. Nieta del caricaturista y novelista George du Maurier¹⁰ e hija del actor y director Gerald du Maurier y de la actriz Muriel Beaumont, respiró un ambiente artístico y literario desde su más tierna infancia. De sangre anglo-francesa y fantasía celta, se educó en selectos colegios de Francia y Gran Bretaña. Se relacionó con personajes influyentes en todos los sectores de

¹⁰ El abuelo de Daphne du Maurier fue el autor de *Trilby* (1894), que trata sobre una modista convertida en diva de la ópera al ser hipnotizada por Svengali. Se hicieron sobre ella varias versiones cinematográficas, la primera de ellas en 1915. Tal fue la fama que alcanzó que se le menciona en los prólogos, introducciones y contraportadas de algunas de las obras de la escritora publicadas en España (*El general del rey*, 1958), como presentación y respaldo al éxito de la autora.

la sociedad, que frecuentaban la casa de sus padres, entre ellos escritores como James Matthew Barrie (autor de *Peter Pan*) y Edgar Wallace (creador de *King Kong*), por lo que no tuvo dificultad en abrirse camino en el mundo literario de entreguerras, presentando en sus relatos mundos lejanos, envueltos en ambientes esotéricos, cuya narración evadía a los lectores del drama bélico. Es posible que fuera esta una de las causas por las que se sintiese atraída por la literatura desde muy joven. A los 18 años escribía su primer relato, *The Apple Tree* (que daría título a un libro de relatos en 1952), y publicaba algunos más en la revista “*The Bystander*”, que dirigía su tío, Willie Beaumont.

James Matthew Barrie, el autor de *Peter Pan*, tuvo tanta relación con la familia du Maurier que algunos analistas aseguran que la hermana de Daphne, Angela, también escritora, fue la niña en la que se inspiró Barrie para el personaje de Wendy. Lo cierto es que se convirtió en tutor de los primos de Daphne du Maurier al fallecer su tía materna Sylvia Llewelyn Davies, y en ellos se inspiraría para los niños protagonistas (George y Michael) de su conocida obra, con cuya historia les solía entretener en sus frecuentes visitas a la casa Davies antes de escribir el libro. Fue entonces cuando el padre de Daphne se convirtió en la primera persona que interpretó a Garfio.

A pesar de la profesión de sus padres, la escritora disfrutó de una vida acomodada, aunque siempre mostró una actitud independiente y quiso vivir de su propio trabajo, la literatura, pese a ser consciente desde su adolescencia de las limitaciones que tenía que afrontar por el hecho de ser mujer¹¹. Para mejorar su educación y ampliar sus horizontes su padre decidió enviarla fuera de su amada Inglaterra, y así de Londres viajó a Meudon y posteriormente a París, donde se instaló durante un tiempo ante la insistencia de su progenitor, siempre acompañada por un puñado de muchachas con las que no tuvo ningún apego, pero que no le impidieron descubrir la añoranza de la infancia y las raíces propias que habían inspirado las obras de su abuelo, al que no llegó a conocer. Esta

¹¹ “Adolescence, states the Concise Oxford Dictionary, is growing up; the period between childhood and manhood (from fourteen to twenty-five) or womanhood (from twelve to twenty-one). Being concise, it says nothing of the bewilderment, the surprise, the all-too-frequent increase in distance between parent and child when the latter stands uneasily on the threshold. Do father sense a rival in their son, and mothers a daughter who may supplant them? [...] It was, and still is, I maintain, always easier for boys. Puberty comes more slowly, the body’s needs somehow satisfied by the body’s growth... It is very different for girls.” (du Maurier, 1977: 51)

ciudad llenó de alusiones y referencias (muchas de ellas en francés)¹² prácticamente todas sus historias. La nostalgia y el apego por el lugar de origen que se traslucen en ellas contrastan, no obstante, con las declaraciones de algunos de sus personajes, marcados por una evidente atemporalidad¹³, al igual que sus argumentos. Su estilo de vida¹⁴ le aportaba múltiples vivencias sobre las que escribir y la posibilidad de hacerlo desde otras perspectivas, al manejar ambientes y personajes con versatilidad, en primera y tercera persona a lo largo de toda su producción literaria.

Cuando Daphne tenía 20 años se trasladó junto a su familia a Cornwall, al *Swiss Cottage* que compraron en Bodinnick, junto al embarcadero del río Fowey. Allí es donde du Maurier empieza a escribir relatos cortos, como *The Apple Tree*, que se publicaría en 1952, tras los cuales edita su primera novela, *The Loving Spirit*, en 1931, obteniendo un gran éxito. Eso la impulsó a seguir vertiendo su creatividad en sus tres famosas novelas: *Jamaica Inn* (1936), *Rebecca* (1938) y *Frenchman's Creek* (1941), inspiradas en el entorno agreste de su amado Cornwall, que ya pertenecen al segundo período en que se ha dividido la trayectoria literaria de la escritora. Otras dos novelas, *I'll Never Be Young Again* (1932) y *The Progress of Julius* (1933), junto a dos obras narrativas de estilo biográfico en las que escribe sobre la vida de su abuelo: *Gerald*, (1934), así como de su familia y antepasados: *The du Mauriers* (1937), completan el conjunto bibliográfico de este primer período de descubrimiento e iniciación de Daphne du Maurier.

La influencia de su infancia y la relación especial con su padre y con el autor de *Peter Pan* marcan la vida y el estilo literario de la escritora durante esta etapa (este es el motivo por el que hemos preferido citarla textualmente, y reflejar así en sus propias palabras esos retazos de su existencia, en especial a través del escritor Martyn

¹² “Here, all about me, was the Paris I had only dimly perceived during the past year, escorted to the opera, to the Louvre, with a bunch of irritating English girls, the Paris which I knew to be awaiting discovery. And realisation came to me that this was what the grandfather I had never known had loved, this was why he had written *Peter Ibbetson*, *Trilby*, *The Martian*, in wave after wave of nostalgia as a middle-aged man dreaming of his boyhood, of his birthplace.” (du Maurier, 1977: 81)

¹³ “Her modern attitude to life was one of the reasons that she was able to bridge the generation gap”, (Shallcross, 1991: 7).

¹⁴ “She was happy only in her own company, or in that of her family or close friends, people who knew how to respect her eccentricities, her privacy and her lifestyle. I never wrote about her until she was eighty, despite her telling me I was the only person fitted to do so.”, (Shallcross, 1991: 168).

Shallcross, que creemos es uno de los estudiosos más objetivos y completos¹⁵ de Daphne du Maurier). Son obras muy imaginativas, que demuestran un gran potencial creativo y una facilidad para la elaboración de tramas cada vez más complejas, con historias secundarias de fondo. En estos pocos años se produce el despegue del fenómeno editorial, los personajes pasan a ser cada vez más complejos y elaborados, con más pasado e historias de fondo en sus vidas, los sentimientos se vuelven más profundos y estructurados, y los paisajes y ambientes que crea aún son un fiel y repetido reflejo de su admirada Cornwall, lejos del cosmopolitismo que llegaron a alcanzar en la segunda etapa de su vida.

2.2. El salto a la fama

Como ya hemos apuntado anteriormente, la vida y la carrera literaria de du Maurier dan un marcado giro tomando impulso poco tiempo después de su matrimonio. Efectivamente, en 1932 se casó con un respetable militar, Sir Frederick Arthur Montague Browning (a quien Daphne llamaba cariñosamente “Boy”, y que era 11 años mayor que ella), que participó en la Segunda Guerra Mundial y terminó trabajando para la Tesorería de la Casa Real. Le conoció cuando este se le acercó para que le firmase un libro. Daphne viajó mucho con él, acompañándolo en sus campañas militares incluso a pesar de dejar a sus hijos pequeños en Inglaterra, ya que du Maurier no era muy maternal (Leng, 1994: 4-17), algo que reconocía abiertamente: "I am not one of those mothers who live for having their brats with them all the time" (*The Independent*: 2013), así que viaja a El Cairo con la idea de *Rebeca* en la cabeza, aunque el clima le impide concentrarse. *Rebeca* era una novela inspirada en la propia Daphne, que se esconde tras un personaje sin nombre, que se casa con un hombre bastante mayor que ella (como du Maurier), perseguida por los celos de una mujer anterior en la vida de su marido. Daphne seguía sintiendo muchos celos de Jan Ricardo, antigua prometida de su esposo, y hacia la que creía que este seguía sintiéndose atraído. Poco después de la Segunda Guerra Mundial Jan Ricardo se suicidaría arrojándose a las vías del tren, aunque parece ser que el hecho no tuvo relación alguna con el matrimonio Browning-du Maurier, pero su sombra, como la sombra de Rebeca, persiguió a la escritora durante un tiempo, desde que descubriera algunas cartas dirigidas a su marido en las que aquella firmaba con una

¹⁵ La cita anterior explica por sí sola esta confianza de du Maurier en Shallcross.

opulenta “R”, suceso que reproduce en la novela *Rebecca*. Cuando finalmente fue tocada por la inspiración, *Rebecca* se convirtió en un éxito literario sin precedentes. Parece ser que los nazis también la conocían, ya que utilizaron su nombre como contraseña para los mensajes de radio que el espía alemán Wolff enviaba al mariscal Rommel sobre las defensas y las estrategias aliadas en la defensa de Egipto. El propio Ken Follet escribió una novela sobre este episodio, *La clave está en Rebeca*, publicada en 1980. Su magistral comienzo, “Last night I dreamt I went to Manderley...” la coloca a la cabeza de muchos libros de su generación.

Pese a las enormes dificultades del conflicto bélico, este período de la vida de Daphne es el más intenso, variado y creativo. Los viajes que hizo junto a su marido, su posterior traslado junto a sus hijos a Cornwall (fue entonces cuando regresó a esta costa y alquiló una mansión inglesa del siglo XVII, Menabilly, el equivalente al Manderley de *Rebeca*), su vida en soledad y las personas y situaciones que pasaron por su vida aportaron un gran número de matices a sus personajes y argumentos. Durante los diez primeros años de su matrimonio solo había vuelto a Cornwall durante las vacaciones, pero ahora este enclave se había convertido en su refugio y fuente de inspiración. Browning fue trasladado al final de la guerra al servicio de la Casa Real en Londres, lo que introdujo nuevos cambios en la rutina de la escritora, ya para entonces más independiente incluso si cabe. A esta intensa y fértil etapa corresponden novelas como *Jamaica Inn* (1936), *Rebecca* (1938), *Frenchman’s Creek* (1941), *Hungry Hill* (1943), *The King’s General* (1946), *The Parasites* (1949), *My Cousin Rachel* (1951), *The Scapegoat* (1957); relatos cortos como “Come Wind, Come Weather” (1940) o “The Breaking Point”, “The Blue Lenses” (1959), y la publicación de las historias breves del principio de su carrera (*The Birds and Other Stories*, también conocido como *The Apple Tree*, 1952) y otras obras de no ficción como *The Young George du Maurier* (1951), *Mary Anne* (1954) y *The Infernal World of Branwell Brontë* (1960).

Como puede verse, en esta etapa se concentra el grueso de los conocidos éxitos de la escritora. Es un período muy productivo en el que se observa un proceso de maduración en el tratamiento de los temas, que van desde el sórdido trapicheo de oscuros y atormentados personajes en *Jamaica Inn* a la inspiración trágica y romántica de tintes sobrenaturales de *My Cousin Rachel*. Cada vez usa más al protagonista-narrador masculino, que domina con maestría, evidenciando de nuevo su rebeldía ante la

desigualdad entre los géneros y, aunque sigue reproduciendo rasgos autobiográficos en sus historias, adquiere un mayor rigor histórico y sus personajes ahondan en la filosofía de Jung y su teoría de la personalidad, reflejando subconscientes arquetípicos (Oberst, s.f.) dirigidos en parte por un pasado común. Este arquetipo heredado que forma parte de un colectivo inconsciente es troncal en varias de las novelas de esta época, si bien se dejaron notar con más fuerza en la etapa posterior, y última, de su vida.

Después de la guerra siguieron unos años algo más oscuros para la autora desde el punto de vista personal: su marido empieza a beber y cae enfermo en 1957, momento en que Daphne descubre que tiene una amante, aunque ella también le confesaría haberle sido infiel durante la guerra. Perdería a su esposo en 1965, de un ataque al corazón, después de haber vivido una relación intensa, que imprimió a sus escritos una gran verosimilitud. Frederick Arthur Montague Browning fue, sin lugar a dudas, un personaje muy importante en la historia del Reino Unido, uno de cuyos episodios bélicos del final de la Segunda Guerra Mundial sirvió de inspiración para el libro y la película *A Bridge Too Far*, frase que se le atribuye a Sir Browning tras el fracaso de la operación Market Garden (dicen que la pronunció ante el general de brigada en Arnhem: “Siempre creí que intentábamos tomar un puente demasiado lejano”, en alusión a la lejanía de la complicada operación, cruenta y fallida; su personaje fue interpretado por el actor Dirk Bogarde). Existe también una biografía, con un prefacio redactado por el mismísimo Duque de Edimburgo, escrita por Richard Mead, *General “Boy”* (2010), en la que se habla sobre todos estos trastornos depresivos que desarrolló, sus problemas con el alcohol, su relación con Daphne du Maurier, prácticamente inexistente desde 1957 a 1959, años en los que vivieron separados, hasta que Browning dimite y se retira a vivir con ella a Cornwall, y de la pobre relación que tenía con sus tres hijos. Como vemos, una familia importante dentro del panorama británico, y con mucho que contar, aunque fuera a través de la piel de personajes de ficción. No es de extrañar que la escritora retomase esa necesidad de escribir relatos autobiográficos en su última etapa literaria.

2.3. La consolidación de un mito y la sombra de *Rebecca*

Como acabamos de señalar, en 1957 comienzan los años oscuros y difíciles, desde el punto de vista personal, para la autora, que culminan con el fallecimiento de su esposo en 1965. Literariamente hablando, y siempre teniendo en cuenta solo la obra editada en España a través del servicio de censura, el inicio de esta etapa está marcado por *The Birds* (1963). Este tercer y último período que hemos distinguido dentro de la bibliografía de la autora coincide en el tiempo con el comienzo de la aplicación de la nueva Ley de Prensa de 1966 en España, y con la completa madurez de du Maurier como escritora, aunque sus historias no fuesen consideradas tan comerciales desde la perspectiva cinematográfica, por dejar en un discreto segundo plano el goticismo romántico de sus primeros años como escritora y centrarse más en el retrato psicológico e histórico, y el subconsciente arquetípico.

En 1963 du Maurier publica su historia *The Birds*, demostrando su talento en el relato corto, después de su último gran éxito *My Cousin Rachel* (1951), y tras el cual ya no volvió a disfrutar de la misma popularidad anterior. Tras el relativo fracaso de su última novela, *Rule Britannia* (1972), una ficción humorística de corte político en la que se narra cómo el Reino Unido es invadido por Estados Unidos, un intento banal de barajar todos los ingredientes de éxito de la época y de su propia carrera literaria, aún escribió algún libro más.

A lo largo de todos estos años se observa una evolución en los temas y los planteamientos, pasando del esoterismo paisajístico y ambiental de los primeros años a una etapa más filosófica, influida por la posguerra y sus experiencias personales en las que se debió plantear muchos interrogantes sobre su vida, tal como se refleja *The Flight of the Falcon* (1965) o *The House on the Strand* (1969), impregnadas de la filosofía de Jung. En estos años escribe una gran cantidad de obras, de temática variada, intensificándose paulatinamente la temática histórica, biográfica y autobiográfica. Entre estas obras se encuentran las novelas *Castle Dor* (1962), *The Flight of the Falcon* (1965), *The House on the Strand* (1969), *Rule Britannia* (1972); los relatos cortos “Don’t Look Now” (incluido en *Not After Midnight and Other Stories*) (1971); y los relatos biográficos *The Infernal World of Branwell Brontë* (1960), *The Glass-blowers*

(1963), *Vanishing Cornwall* (1967). *Golden Lads* (1975), *The Winding Stairs* (1976), *Echoes from the Macabre* (1976)¹⁶, *Myself When Young-the Shaping of a Writer* (1977). Estos cuatro últimos no fueron traducidos en España, ya que las editoriales se dedicaron a publicar reediciones y recopilaciones de los grandes éxitos, todavía en las pantallas cinematográficas.

2.4. Entre el goticismo romántico y la filosofía social

Du Maurier creaba con fruición argumentos originales, misteriosos y melodramáticos, en los que recreaba el genio de los grandes maestros de la novela gótica y de misterio sin grandes pretensiones de escribir obras maestras¹⁷. En cualquier caso, resultó inevitable que a esta autora tan creativa se le acuñaran numerosas y variopintas etiquetas, de las que ella se mantenía al margen, tal era la discreción que le caracterizaba. En la primera edición de *Rebecca* en Penguin, que data del año 1962¹⁸, se incluye a esta novela entre las tres novelas que toda mujer debe leer (Horner et als, 1998: 195), junto a *Jane Eyre* y *Gone With the Wind*, confiriéndole claramente un evidente y unívoco tono romántico y femenino, y obviando el más puro estilo gótico que tan magistralmente utiliza en esta novela, creadora de un mito. Indiscutiblemente, utilizando formas populares fácilmente distinguibles, consiguió explorar los problemas y dificultades de la vida moderna a través de la tradición gótica, de forma que a sus lectores pudiera resultarles accesible. Esta fue la clave del repetido éxito de sus mejores novelas y de su pervivencia posterior. Amante de la soledad, vivió con gran discreción los últimos años de su vida¹⁹ en su misterioso Fowey, donde murió en 1989 (Suñén, 1989, *El País* digital).

¹⁶ Recopilación de historias de misterio, seleccionadas por la editorial Gollancz.

¹⁷ “Mit ihren zahlreichen weiteren Romane und Kurzgeschichten, wie Sie unten sehen können, wollte sie nach eigener Aussage keine große Kunst produzieren, sondern erzählen, unterhalten und ablenken, was ihr grandios gelungen ist”. *Trad. de la autora*: “Con sus numerosas novelas y relatos, como puede verse a continuación, ella no pretendía ofrecer, desde su propia perspectiva, una gran calidad artística, sino contar, entretener y distraer, en lo que obtuvo un enorme éxito.” (“Du Maurier, Daphne: 100 Geburtstag”, *Zvablog*: 2008).

¹⁸ La primera edición inglesa es de London Gollancz, que publica la mayoría de sus novelas y relatos, y data de 1938.

¹⁹ “Daphne had never lost her loyal fans (who are reputed still to enjoy her books), and they had never forgotten her. When the Queen and the Queen Mother heard of her death, they each sent flowers to her son as a mark of respect. [...] After the service her body was cremated at Bodmin and her ashes taken to Kilmarth and buried somewhere in the grounds; the precise spot is known to only a handful of people. Months after her death, I was able to visit her grave.” (Shallcross, 1991: 177).

Daphne du Maurier recoge la tradición femenina de la narrativa inglesa y la hace progresar hacia el feminismo y la libertad, rompiendo a su manera los esquemas tradicionales de la mujer y su papel en la sociedad. La floreciente literatura inglesa de finales del siglo XVIII consiguió superar el ideal antifeminista de algunos autores de la Ilustración, disfrazado en un discurso intelectual que no cuajó entre las literatas inglesas (Zaragoza, 2008: 17). Rousseau, en su *Emilio o De la Educación* (1762) muestra su ideal racionalista e ilustrado de que la mujer no podía ser considerada como sujeto, ya que había sido creada como complemento del hombre y su función era la de crear iguales sin ser ellas mismas iguales, dentro del ámbito doméstico. Eran la representación del mal, por encarnar la tentación y el deseo, contrarias a la razón. Afortunadamente, estos razonamientos no consiguieron evitar que se encendieran las luces de las grandes narradoras inglesas, de entre las cuales, trece años después (en 1775), Jane Austen abrió los ojos a un mundo que habría de describir en excepcionales novelas que sentarían las bases de la literatura femenina inglesa. En ellas planteaba temas como el desarrollo progresivo de la clase media (a la que ella misma pertenecía), las dificultades que presentaba el medio rural y la desprotección de la mujer desde el punto de vista económico (durante el período georgiano y la regencia posterior, solo se producía por vínculo masculino, es decir, las mujeres no heredaban los bienes de la familia si no estaban casadas), problemática que desarrollaría en su primera novela, *Pride and Prejudice* (1813). Con esta denuncia sentaría las bases de uno de los primeros cambios significativos en el estatus de la mujer inglesa, la promulgación del Acta de Propiedad de las Mujeres Casadas por parte de la reina Victoria. Jane Austen compartía con otros novelistas (Fielding, Richardson) una preocupación por las relaciones personales y sociales, por la educación y los modales de la época, el dinero y la moral (y no por la relación entre Dios y el hombre, como la poesía y el ensayo), que atrajeron a la lectura de sus libros a una masa creciente de lectores.

Charlotte Brontë (1816-1855) también reflejó con éxito en sus novelas sus experiencias personales y la sociedad en la que le tocó vivir: su principal novela, *Jane Eyre*, narra la historia de una joven poco agraciada y sin recursos económicos cuyos problemas y desgracias no son sino el reflejo de los casos reales de muchas otras chicas de la época. Numerosas referencias relacionan a la familia Brontë con du Maurier, es algo que la propia autora no oculta. Alguno de sus escritos lleva como título el nombre de un poema de Emily Brontë (por ejemplo, *The Loving Spirit*, que comienza con una cita de

No coward soul is mine: “No coward soul is mine / No trembler in the world’s storm-troubled sphere”), llegando incluso a dedicar un libro de no ficción a la vida del único hermano de las Brontë, Bramwell. Su coetánea, Elisabeth Gaskell (1810-1865) también compartía con ellas que los principios cristianos eran la mejor manera de combatir el antagonismo social de esta época de revolución industrial en la que los trabajadores eran sobreexplotados y las diferencias entre ricos y pobres eran insoportables, con una narrativa compleja y unos personajes femeninos muy dinámicos. Pese a su carácter combativo, su narrativa se enmarca dentro de las convenciones victorianas cuando, por primera vez en la historia, se verían reflejadas las mujeres dentro de esta problemática social, con un papel central. Esto motivó el impulso a la lectura y a la afición a la novela. Du Maurier trata este tema de injusticia social en *The Parasites*.

Sin embargo, entre la Ilustración y la época victoriana se produjo el florecimiento de la novela inglesa en el período romántico. La novela romántica está muy relacionada con la novela gótica, que tanta importancia cobra para el análisis de la narrativa de nuestra autora, ya que tanto en la novela romántica como en la narrativa de du Maurier se recrean e imaginan escenarios y fuerzas sobrenaturales que actúan en la naturaleza o desde ella, y dirigen misteriosamente los destinos del ser humano. Horace Walpole, Ann Radcliffe y Mary Shelley son figuras claves para la comprensión del conglomerado de vertientes e influencias que recibe la narrativa de du Maurier. En cualquier caso, hay que reconocer que es el papel del lector contemporáneo, que empezó a poner en tela de juicio las instrucciones morales y a domeñar los ideales de conducta centrales durante muchos años en la historia de la literatura inglesa, el que determinó el hecho de que las novelas dejaran de considerarse como una lectura ligera, propia de chicas solteras. De ahí que, de nuevo, el papel de la estética de la recepción se convierta en imprescindible para nuestro análisis, teniendo en cuenta que du Maurier nunca pretendió hacer una literatura ligera, ni exclusiva de mujeres.

En efecto, como acabamos de señalar, du Maurier no presenta en prácticamente ninguna de sus novelas a protagonistas prototípicas, supeditadas al papel del hombre, carentes de libertad y sin poder de decisión. Y cuando se acerca a ello es por el mero hecho de oponerla a un personaje femenino dominante y decidido, cuya fuerza narrativa se impone en toda la historia (la protagonista sin nombre, de *Rebeca*). Daphne du Maurier como hemos explicado en apartados anteriores, crece en un ambiente de adoración

mutua con su padre y con unos rasgos de carácter bastante masculinos. En efecto, una de las características que mejor definen a los protagonistas de du Maurier es la predominancia de la perspectiva masculina. De las ocho novelas narradas en primera persona, recurso que utilizaba frecuentemente, solo tres cuentan con un narrador femenino (*Rebecca*, *The King's General* y *The Glass Blowers*). Daphne du Maurier fue la mediana de tres hermanas. Su padre siempre había deseado un hijo varón, y Daphne se convirtió en la favorita por su gran parecido a él en gustos y aficiones. Por su parte, ella se sentía atraída por la fascinante personalidad de su progenitor y deseó desde un principio seguir sus pasos. Llegó a tomar conciencia de esa dualidad después de conocer las teorías psicoanalíticas de Jung y Adler, y explicaba la predominancia de protagonistas masculinos como una forma de liberar su lado masculino (Horner et als., 1998: 6) reprimido. Parece ser que el padre de Daphne, Gerald du Maurier, además de ser un hombre culto y fascinante, era celoso y posesivo²⁰, y sirvió de inspiración para algunos de sus personajes²¹. La historia de *Rebeca* resulta ser, en esencia, una historia de celos y tensión de poder entre sexos, de lealtad y sentimientos ocultos, cuyos personajes centrales estaban inspirados en la propia Daphne y su marido, como hemos comentado en un apartado anterior. Su audacia y libertad de decisión no se vieron coartadas por su matrimonio, es más, llegaron a su plenitud con la independencia que le proporcionó su éxito como escritora y la proyección de sus historias al cine. Varias de sus novelas cuentan con un protagonista masculino, recurso audaz y arriesgado que no menoscabó la calidad de sus escritos. Sin embargo, no es típico de una autora que aborda sus historias desde una perspectiva masculina ser apuntada como un referente de la literatura femenina, y más teniendo en cuenta que los hombres de sus relatos no representan al prototipo masculino de la España de la posguerra. ¿Qué tuvo más peso: la calidad literaria de las historias o la fama que empujó a la escritora y la necesidad de adaptar el fenómeno social y cultural que supuso a nuestra propia y limitada realidad?

²⁰En sus escritos biográficos abundan los adjetivos descriptivos y valorativos en torno a la figura de su padre: "The trouble at home with D [...] was that he too easily became emotional, suspicious, even possessive [...] M, to her credit, did not pry, though she spoke her mind forcibly when irritated or annoyed, but [...] there was little intimacy between us, a mutual reserve." (Maurier, 1977: 102). *Nota de la autora*: D (daddy), M (mum).

²¹ "Daphne was 25 when she wrote this novel (*Julius*), and it seems likely she was drawing on her own experience of her father's intense jealousy and inappropriately possessive feelings towards her (when she announced her engagement, for example, her father burst into tears and said, "That's not fair!"). Gerald read the novel, though died shortly afterwards (and it's interesting how often sexual desire is linked with death in Du Maurier's writing)." (Picardie, 2008, digital).

Los personajes secundarios, que conforman un conglomerado indisoluble con la vertiente costumbrista de las obras de Daphne, merecen mención aparte. Tal es el caso del ama de llaves de *Rebeca*, sobre la que se han entresacado múltiples y variadas conclusiones, algunas de ellas acerca de su supuesta homosexualidad: ¿fue o no visible para la censura?, o de William Weightman, reverendo que flirteaba con las chicas (*The infernal World of Branwell Brontë*), por poner un ejemplo. Du Maurier presenta personajes secundarios que realmente marcaron una época y se convirtieron en prototípicos para la literatura y la cinematografía. La descripción psicológica de todos ellos es impresionante; son personajes con los que nos identificamos plenamente y nos hacen vivir una ficción paralela a nuestra realidad o personajes tan lejanos a nuestra realidad que nos apartan de ella y nos hacen volar con nuestra imaginación a situaciones desconocidas y nunca tratadas hasta la época. A través de ellos se puede observar la evolución narrativa de los temas y preocupaciones subyacentes en la bibliografía de du Maurier.

Esta aparente innovación ¿cómo fue recibida por la censura? En los impresos de solicitud de revisión, una de las preguntas del cuestionario era la siguiente: “Si es obra para niños o para el público femenino, dígame expresamente.” ¿Cómo podemos clasificar una lectura para el público femenino en aquella época? Lo más habitual hubiera sido que la joven o la historia se ajustasen al modelo de la España de Franco, al que dictaba la Sección Femenina²². Cabe esperar entonces que unos liberales protagonistas o personajes masculinos narrados en primera persona por una escritora, o los femeninos, poco o nada prototípicos, quizás no hubieran sido plato de buen gusto para el régimen, lo mismo podría decirse de ciertas actitudes sexuales, muy adelantadas para la época (no solo en España, como se verá, sino también en Gran Bretaña o Estados Unidos). Muchos de sus personajes femeninos son, en verdad, mujeres muy liberadas que fuman, beben, se escapan con amantes ocasionales y realizan otras acciones impensables para entonces en nuestro país, por no entrar en florituras en este apartado de sus adulterios y preferencias sexuales.

²² “A través de toda la vida, la misión de la mujer es servir. Cuando Dios hizo el primer hombre, pensó: ‘No es bueno que el hombre esté solo’. Y formó la mujer, para su ayuda y compañía, y para que sirviera de madre. La primera idea de Dios fue el ‘hombre’. Pensó en la mujer después, como un complemento necesario, esto es, como algo útil”. Cita extraída del manual de Formación Político-Social de primer curso de Bachillerato, 1963 (Socials, 2012, digital).

En lo que respecta a la temática utilizada por Daphne du Maurier podemos afirmar que creó un atrayente abanico de temas, de situaciones personales y existenciales de los personajes, tan rica que despierta nuestra curiosidad en lo que respecta a su recepción en nuestro país: ambición, celos, cambios de identidad, viajes en el tiempo, apariciones fantasmales, sagas familiares, crítica social, e incluso ficción histórica, y biografías y textos personales, un torrente de imaginación al servicio de su capacidad creativa más si cabe que a las necesidades del lector. Du Maurier no escribía lo que le demandaba la crítica; no lo necesitaba Solo escribía atendiendo a su necesidad creativa e intelectual.

En lo que respecta a la política, Daphne era de familia acomodada y no se interesaba tanto por la denuncia social como por el retrato realista de su entorno. Si en algún momento se produjo alguna polémica fue algo accidental, como por ejemplo en el caso de la novela *The Progress of Julius*, centrada en la vida de un judío, que fue escrita en el año 1933, antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial, pero recibida en nuestro país después de esta y todo lo que supuso. En su obra de no ficción *The Glass Blowers* se presenta como telón de fondo la Revolución Francesa, y en la novela *Rule Britannia* la Segunda Guerra Mundial, pero sin incidir, no obstante, en la denuncia política ni la crítica social sino, más bien, todo lo contrario. La intriga se instala en lo que la censura española pudo haber pensado de ello, en sus posibles matices políticos o propagandísticos. Con una fórmula intermedia entre la ironía y el sarcasmo trivializa cuestiones como el nacionalismo:

Nunca puedo decidirme respecto al nacionalismo, dijo su abuela. Está inclinado a convertirse en fanatismo, y los fanáticos enfatizan tanto donde nacen. Yo nací en Wimbledon, y aunque adoraba ir al tenis en los viejos tiempos nunca moriría por él. De hecho, no me preocuparía si Wimbledon y todas sus casas dejaran de existir. Pero he convertido esta esquina de esta particular península en mi hogar hace algún tiempo ya, y ciertamente moriría por él si pensara que eso representaría algún bien. (Fragmento de *Rule Britannia*, extraído de “Daphne du Maurier”, *El Poder de la palabra*, 2017, digital).

Los temas que trata en sus obras de no ficción son un asombroso tapiz de la interioridad de la autora, que a través de la biografía de los personajes es capaz de revelarnos detalles escabrosos y no idealizados de las vidas de sus protagonistas. En *The Infernal*

World of Branwell Brontë (1960), el hermano de las escritoras Brontë, muerto a los 31 años, alcohólico, opiómano y propenso a las depresiones, llevó una vida tan escandalosa que nadie hubiera podido esperar que fuese hermano de las conocidas escritoras, a no ser que fuese estudiado como fuente de inspiración para algunos de sus personajes, como el malvado Heathcliff de *Wuthering Heights*. Este realismo, una constante potenciada en lo que hemos venido a denominar segunda etapa de la trayectoria literaria de la autora, no tiene mucho que ver con el realismo social de la novela española, y quizás pudiera haber resultado chocante en nuestro país en la época de estudio, como lo fueron las novelas de sus inspiradoras, las hermanas Brontë, en su momento. *Wuthering Heights*, sobre la que se han escrito numerosos estudios, fue censurada y criticada por el público, como también lo fue *Little Women* (1868), de Louis May Alcott, sendas víctimas como fueron ambas autoras de una sociedad pacata y puritana. Sus heroínas no son, no obstante, las heroínas de du Maurier, pues presentan un tono más acorde con las costumbres sociales del entorno, algo que a du Maurier le trae aparentemente sin cuidado. Daphne tampoco estaba rompiendo, por otra parte, las barreras con las que se enfrentaron las hermanas Brontë, Louis May Alcott o Emily Dickinson en su tiempo quienes, a pesar de los convencionalismos, no eran unas santas, como dice Espido Freire: “He visto las contradicciones. Jane Austen, a quien tenía por una solterona y escritora compulsiva, fue una jovencita frívola que ligaba como una descosida. Charlotte Brontë era egoísta, manipuladora y ambiciosa y Emily vivió siempre para sí misma” (Freire, *espidoweb*: 2016). Lo que podría molestar a nuestra censura era el realismo de denuncia, el que pudiera hacer pensar a las masas, no este realismo más bien pictórico plagado de etopeyas y retratos minuciosos en muchos casos, aunque, claro está, nunca se sabe dónde podrían descubrir algún tipo de propaganda en estas descripciones de du Maurier.

En lo que respecta a los escenarios y el ambiente en los que se desarrollan las historias de nuestra escritora, también de nuevo tenemos que hablar, por lo menos de entrada, de las Brontë, por la ambientación decimonónica del misterio. Todas esas características que se señalan como propias de la literatura gótica o de terror, tan recuperadas hoy en día, de paisajes nocturnos, naufragios, costas rocosas y umbrías y algún misterio oculto que pesa sobre alguno de los personajes de tal modo que parece intuirse la ominosidad de los hechos, más allá de lo que realmente hubiera podido suceder, en situaciones que nunca se resuelven como el lector prevé, porque siempre se produce un giro inesperado.

La influencia brontiana es mucho más evidente en la primera parte de la bibliografía de du Maurier, como acabamos de señalar, en las que incluye incluso citas de sus libros, pero también se intuye en la caracterización de los personajes de *Rebeca*, que recuerdan a *Jane Eyre* de Charlotte Brontë²³ y el desenlace final, con el personaje enloquecido envuelto en las llamas devoradoras que terminan con la maldad que envuelve la casa (recurso, el del fuego redentor, insistentemente utilizado por la cinematografía posterior hasta la actualidad). Este aspecto configurador del estilo literario de du Maurier es el que menos expectativas puede plantear para nuestro estudio, ya que el misterio, las historias policíacas al estilo de las novelillas del Oeste eran más del gusto comercial de aquellos años, siempre que no hubiera violencia excesiva, ni suicidios, ni nada que atentara contra la moral. ¿Qué pensarán los censores de los desenlaces inesperados como el de *Rebeca*? ¿Y de la posible morbosidad de algunos escenarios?

Pese a lo antedicho, hay que decir que du Maurier no aparece en los textos descriptivos de novela gótica más consultados, ni en tratados monográficos sobre literatura gótica. Quizás se deba al hecho de que, como hemos mencionado, sus historias no son típicamente góticas, sino que suponen una innovación de la tradición brontiana que conscientemente retoma y una introducción al género de terror actual. En su lugar se diría que no se puede circunscribir su obra dentro de un género determinado de forma categórica, sino más bien como iniciadora de una nueva tradición literaria con sello propio, mezcla de la tradición narrativa popular y el realismo psicológico más moderno, ejemplificado a través de las costumbres y personajes más modernos de mediados de siglo, pertenecientes a una Europa de posguerra. Aunque en *Rebeca* no hay elementos sobrenaturales y no se considera una historia de fantasmas, podría interpretarse como tal por el uso de ciertas convenciones de este género. “She was in that room [...] Her footsteps sounded in the corridors, her scent lingered on the stairs.” Realmente hay algo de thriller psicológico que hasta ahora no se había llegado a utilizar de una forma tan completa y, sin duda alguna, tan cinematográfica. Las descripciones que du Maurier realiza de las estancias y objetos de la casa, además de resucitar a *Jane Eyre* y su autora y proseguir con la novela británica clásica sobre casas de campo, rememora al Poe más puro en *The Fall of the House of Usher* y siembra el terreno al macabro y atormentado Lovecraft. Si los censores vieron esta calidad literaria y la fuerte influencia que podría

²³ De hecho, hasta la acusaron de plagio por el parecido de la historia (Hidalgo, 2017, digital).

dejar para la literatura posterior o se quedaron en el mero trámite del “cuento”, del tormento moralizador de los personajes o del suspense conmovedor y fuente de evasión frente a la realidad de la dictadura es algo que analizaremos en posteriores apartados.

3. LA NARRATIVA DE DAPHNE DU MAURIER EN ESPAÑA (1938-1978)

3.1. Historias para después de una guerra (1938-1951)

Como ya se ha indicado en apartados anteriores, el modelo analítico que se sigue en este estudio es el cronológico, tomando como referencia la fecha de su entrada o bien de la tentativa de publicación importación en España, según las tres etapas históricas en las que se ha dividido el estudio. De esta forma, es más sencillo obtener una perspectiva histórica desde la que analizar la recepción de la obra de du Maurier en nuestro país. En el país de origen, Gran Bretaña, diferentes bibliografías (como, por ejemplo, la extraída de dumaurier.org) separan la obra de du Maurier en novela, relato corto y otro tipo de obra narrativa (ensayo, biografías, etc.), lo cual nos parece una distinción dudosa e incierta para el objetivo de nuestro estudio, porque, en efecto, aunque sí parece existir una tendencia a escribir un tipo de narrativa u otro según el momento vital en que se encontrase la escritora, sobre todo, porque a los efectos de la estética de la recepción no aporta ningún resultado concluyente. Los relatos cortos, por ejemplo, aparecen a lo largo de todas las etapas de su vida, especialmente en los inicios y apogeo de la autora, que coincidirían con dos de las etapas históricas de su recepción en España notablemente distintas. Lo mismo sucede con las novelas, muy abundantes en su época de auge, pero que también son escritas durante las otras dos etapas. Por otra parte, la culminación de su fase más reflexiva desemboca en una tercera etapa de narrativa biográfica y ensayo, que sí coincide, en este caso, casi exclusivamente con nuestra tercera etapa histórica.

Este primer período que vamos a estudiar se corresponde en gran medida con la posguerra española, que delimitamos en un principio entre 1938 (la primera ley en materia de censura, todavía en guerra) y 1951. Como hemos dicho, esta primera etapa es el período más duro en cuanto a la recepción de todo lo que procede del exterior. Es un período de aislamiento y autarquía, de profundo daño moral en un país devastado por un odio cainita, que no encuentra legitimación fuera de sus fronteras. Coincide con el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial en los países de alrededor de nuestras fronteras, lo que afortunadamente sirvió de excusa a un hábil General Franco para

obviar la invitación de Hitler a participar de su lado en la Segunda Guerra Mundial. Es, por tanto, un período difícil y de escasez de recursos, en el que la propaganda utilizaba los medios disponibles para intentar mantener controlados a los elementos subversivos y permanecer así en el poder usurpado. Iglesia y Ejército eran los pilares en los que se basaba el poder político, y sacerdotes y militares compusieron aquellos primeros servicios de lectorado o censura. Aunque en un expediente se encontró una referencia a *Rebeca* editada en el año 1938: “Su nombre se hizo mundialmente famoso con “Rebecca” (1938)” (*Una vida por otra*, expediente 1733-57), debe tratarse de un error porque no existen ni datos ni expedientes que puedan refutar dicha afirmación. Lo que sí databa del año 1938 era la ley por la que se regía la tramitación de estas primeras solicitudes, que se cita en la mayoría de ellas: “orden del 29 de abril de 1938”, aunque hasta 1941 no vemos el primer indicio de du Maurier en los expedientes consultados (recuérdese el incendio del Archivo y la desaparición de expedientes en el traslado a su sede definitiva).

El primer expediente de censura que nos encontramos es el del guion cinematográfico de Posada Jamaica en el año 1941, seguido del correspondiente a la novela *Rebeca*, de 1942. La diferencia entre el año de producción original y el año de edición en España puede arrojar datos de enorme interés al análisis, máxime cuando se ha decidido aplicar un modelo cronológico de investigación de los expedientes en pro de la interpretación de la estética de su recepción. Las obras están expuestas según su cronología de llegada a España. Por otra parte, las citas entresacadas de los expedientes están reproducidas absolutamente tal cual se encuentran en ellos (mayúsculas, subrayados, diferencias tipográficas con el castellano actual como la forma verbal *fue* con tilde, etc.).

3.1.1. *Jamaica Inn*

Según el catálogo de la Biblioteca Nacional, la primera edición del libro en España es de 1935, con el sello de Ediciones La Nave, presumiblemente traducido por Fernando Calleja, si bien la primera edición del libro no puede ser de 1935 porque du Maurier terminó esta obra de ficción en 1936, año en el que lo publicó la editorial Gollancz. Sin embargo, no fue una traducción del libro, sino de la versión cinematográfica del largometraje de Alfred Hitchcock, el primer expediente que se conserva (Y-868-41),

que guarda una copia en papel cebolla del guion cinematográfico de la película homónima, y a través del cual la editorial Alas solicita la edición de 3.000 ejemplares en formato octavo de este guion cinematográfico. El expediente se tramita en cuatro días, con el siguiente comentario del censor: “Novela cinematográfica en la que se relata el argumento de la película del mismo título. Escrita con el descuido literario característico de esta clase de novelas. No tiene nada censurable.” No evidencia guardar relación con el expediente de censura de la película número 2863 de 1940 (es decir, anterior), en el que la empresa Cinematográfica Excelsa, S.L. solicita censura previa de la película. Cabe señalar que tanto la editorial Alas (conocida en el mundo del comic) como la cinematográfica Excelsa tenían su sede en Barcelona (en realidad, como tantas otras editoriales posteriormente, a partir de que el sevillano José Manuel Lara Hernández fundase la editorial Planeta en 1949) y posiblemente tuviesen relación comercial en la época, que pudiese haber sido la propia editorial la autora de la traducción del guion que presentaba la cinematográfica.

En esta cuarta novela (Willmore, 2002d, digital) de Daphne du Maurier, escrita tras la muerte de su padre y después de haber redactado la biografía de este y haber contraído matrimonio con el militar Fredrick Browning, la escritora destapa todo su talento narrativo en una historia llena de personajes de carácter fuerte y muy bien definido. Cuenta la historia Mary, una chica de 23 años, que se marcha a vivir con su tía Patience y su marido Joss tras el fallecimiento de su madre. Estos habitan en una zona costera y pantanosa, y regentan la posada Jamaica Inn. La caracterización de los personajes es absolutamente magnífica, la ambientación en Cornwall es tan vívida que el lector tiene la impresión casi de estar allí. Esta primera de las novelas que le publicó Victor Gollancz vendió tantos ejemplares en tres meses como todas sus otras tres novelas (y la biografía de su padre) juntas. Rememora *Treasure Island* de Robert Louis Stevenson, que con tanta fruición leyó Daphne en su infancia como tantos relatos de Charlotte Brontë (*Jane Eyre*) y Emily Brontë (*Wuthering Heights*), de hecho, los protagonistas masculinos recuerdan a Rochester y Heathcliffe, respectivamente. La descripción de los pantanos brumosos de Bodmin Moor, con sus cielos de granito, el ulular del viento y la soledad conforma un escenario inigualable a esta historia de alcoholismo, delincuencia, asesinato y locura. Pero tanto como la aventura y el terror gótico, hay un tercer elemento que identifica a este relato con du Maurier: la figura masculina, que pone de relieve la limitación de la mujer, y aunque Mary demuestra su valentía y resolución en

su deseo de vivir por sus propios medios, al final decide quedarse con Jem, condenándose a seguir los pasos de su tía.

Por otra parte, de la novela original, el primer expediente corresponde a Ediciones La Nave (2937-43), con el nombre de *La posada Jamaica*. En él se pedían 5.000 ejemplares, pero más tarde ese mismo año esta misma editorial solicitó otros 5.000 más (6584-43). En este primer expediente, las observaciones del censor apuntan a su valor literario “suficiente”, valor documental “ninguno” y matiz político “ninguno”, a lo que añade, en el apartado “Otras observaciones” los comentarios siguientes: “Novela de aventuras en que se reviven imaginativamente los hechos y ambientes del siglo SVII.”, tras lo cual prosigue con un breve resumen de la novela, y sentencia: “La novela posee interés y está bien contada y escrita.” Desde luego debió despertar mucho interés no ya solo por el elevado número de ejemplares solicitados en primera instancia, sino por volver a pedirse otros tantos más al cabo de pocos meses.

Posteriormente se encuentra un nuevo expediente, número 1889-46 que resulta un tanto extraño, por cuanto se presume como una nueva traducción, de Rafael Bautista Moreno que figura como “suspendido” en el sobre, pero que no contiene ningún informe negativo del censor. Comprobamos que no correspondía a *Jamaica Inn*. A continuación la editorial Planeta solicita una impresión (Exp. 3524-51) para una tirada de 2.000 ejemplares en formato cuarto en la colección Goliat de tapa dura, bajo el título de *Posada Jamaica*. Entre las anotaciones se observa que el funcionario de turno comprueba que ya se había autorizado a la editorial Calleja en el expediente 2.937-43, y en el libro que se adjunta se observa el nombre del traductor, José Rodríguez Arias. Más tarde encontramos el expediente 2671-58 solicitado por Janés, en el que el censor vuelve a realizar las oportunas comprobaciones y revisiones de que ya ha sido autorizado con anterioridad este libro que considera de aventuras, así que la vuelve a autorizar de nuevo, lo que nos hace reparar en la minuciosidad con la que se tramitan los expedientes en esta época. La versión castellana es de Versiones Centro Literario (VCL) y se adjunta el libro con el expediente (y se conserva con él). Después siguen las *Obras Completas* de Daphne du Maurier, cuyo expediente 303-59 no refleja más observaciones que la de que ya fue autorizado con anterioridad, tras haber comprobado el expediente anterior, el de 1958. En este caso se pide una tirada de 2.000 ejemplares de los dos tomos, a 300 pesetas el conjunto, que para ser el año 1959 era un precio

bastante elevado. Ya en el año 1966, con la nueva Ley de Imprenta, se encuentra la consulta voluntaria para imprimir de Plaza y Janés número de expediente 5988-66, en el que la editorial solicita autorización para una tirada de 3.000 ejemplares a un precio de 50 pesetas, un poco caro para estos años en los que un libro medianamente bueno oscilaba entre las 20-25 pesetas. Las observaciones que se leen en el impreso son ya muy diferentes, más asépticas que hasta ahora: “Cumplidos los requisitos del Depósito previo a la difusión, exigido por el artículo 12 de la vigente Ley de Prensa e Imprenta. Madrid, 16-IX-66” (sello).

Entre las curiosidades que se derivan de esta novela se encuentran la variedad de interpretaciones dadas al título (*Posada Jamaica*, (*La*) *Posada de Jamaica*, tal vez aludiendo al genitivo de posesión que implica colocar el nombre del lugar antes del objeto, o al sugestivo paraje que evoca, aunque es evidente que lo único exótico en la novela es el nombre del establecimiento, *La posada Jamaica*). Resulta ilustrativo comprobar que los principales sellos editoriales se interesaron en esta historia, en versiones individuales (La Nave) o conocidas colecciones (Goliath) y como traducción del guion cinematográfico, así como en diferentes traducciones (la de Rodríguez Arias, por ejemplo, o la de Versiones Centro Literario, que es el origen del Círculo de Lectores). De hecho *La Posada Jamaica* fue lo primero que se conoció de la autora de nuestro estudio en España (y posiblemente en muchos otros países), siendo la última película inglesa de Alfred Hitchcock, y quizás la que marcó tendencia y creó expectativas sobre lo que quedaba por venir en la carrera del genial cineasta.

3.1.2. *Rebecca*

Cuando Daphne du Maurier era tan solo una niña, vivió durante un tiempo en la mansión Milton, cerca de Peterborough. Era una casa grande, con muchos criados, que le fascinó. Ya como adulta descubrió Menabilly, la casa señorial de la familia Rashleigh, situada a las afueras de Fowey, en Cornwall. Era un antiguo palacio rodeado de jardines, al lado de la playa, con dos pequeñas calas privadas y una casita de campo al pie de ellas, a la que se accedía a través de un camino. Si el lector ha leído *Rebecca*, o ha visto la famosa película de Hitchcock, reconocerá en seguida el escenario. El relato comienza con una frase memorable: “Last night I dreamt I went to Manderley again. It

seemed to me I stood by the iron gate leading to the drive and for a while I could not enter, for the way was barred to me” (*Rebecca*, 1938: 7)²⁴, con la que abríamos, material y metafóricamente, la puerta de este trabajo. Daphe comenzó a escribir *Rebecca* (Willmore, 2002e, digital) a finales del verano de 1937, acompañando a su marido en una misión oficial a Egipto. Dejó en Inglaterra a sus dos hijas, Tessa y Flavia y, en esta situación de añoranza, emprendió la escritura de lo que se convertiría en el libro más famoso de su bibliografía, que publicaría Gollancz en abril de 1938.

El personaje central de *Rebecca* es la segunda esposa de Maxim de Winter. La novela comienza con un sueño suyo sobre Manderley y a medida que lo cuenta se va desarrollando la historia. La protagonista no tiene nombre, pero cuenta los hechos en primera persona, por lo que se suele aludir a ella como la narradora. Para unos, la historia fue considerada irrelevante y comercial: se equivocaron. *Rebecca* fue una de las obras más famosas de du Maurier, recordada y recreada en todos los tiempos. Daphne pensaba que era una simple historia de celos y no llegó del todo a comprender su gran éxito. Otros la calificaron como una especie de Cenicienta con final feliz después de la desdicha, aunque también ha recibido el calificativo de la mejor novela gótica del siglo XX, no en vano recoge todos los elementos de la novela de misterio y tensión que recuerdan a la *Jane Eyre* de Charlotte Brontë: una casa fuertemente influenciada por un personaje misterioso, el protagonista enrevesado, la mujer enloquecida encarnada por la señora Danvers, la tensión creciente, y la casa destruida finalmente por el fuego.

Existe una corriente de pensamiento que cree que el triángulo formado por Rebecca, Maxim y la narradora es una reproducción de la relación entre la propia Daphne y sus padres, o quizás entre Daphne, su marido y su anterior prometida. La tesis más fiable es la segunda, ya que la escritora siempre sintió celos de aquella mujer bella y cautivadora, de buena posición, que un día ocupó el corazón de su marido Tommy, y la sombra²⁵ de aquella fue para Daphne como la sombra de Rebecca sobre la narradora, por eso la describe tan bien. Daphne du Maurier aseguraba que no se le había ocurrido un nombre para su protagonista, y que aprovechó esta circunstancia como técnica narrativa para

²⁴ Taylor (2007, digital) define este comienzo como “the most famous first nine words in the history of literature”.

²⁵ Véase Mañas (2004: 4), que especula sobre la posible inspiración de Enrique Jardiel Poncela en *Rebecca* para la protagonista de “Eloísa está debajo de un almendro”, y donde cita a Carmen Martín Gaité para explicar la influencia de *Rebecca* en *Los usos amorosos de la postguerra española* (1987).

que la joven apareciera más pequeña e insegura al lado de Rebecca, algo tan insignificante que no era digno ni de ser nombrado. La proyección de *Rebecca* ha sido tal, ya que deja muchas preguntas en el aire, que ha habido tentativas de secuelas, como la de 1993 de Susan Hill, *Mrs de Winter* (que continúa la historia hacia un final feliz) y la de 2001 de Sally Beauman (*Rebecca's Tale*, que traslada la historia veinte años después sin restarle ni un ápice de tensión), de interesantes resultados.

En los archivos figura que *Rebeca* se cree que se publicó en España por primera vez en 1942 (Exp. 3912-42), y en él aparece Ediciones La Nave como solicitante de la edición. La traducción es de Fernando Calleja, y esta versión va a ser la que se mantenga hasta el momento actual de manera mayoritaria, con alguna variante aislada y ocasional, en las distintas y numerosas reediciones que se han hecho de esta obra por parte de las distintas editoriales²⁶. La tirada inicial solicitada era de 5.000 ejemplares (Exp. 912-42), pero viendo que la expectación era máxima por estar siendo publicada esta obra en el diario *Unidad* de la Falange²⁷ y por la publicidad que se estaba haciendo para la conocida película de Hitchcock, la editorial tuvo que pedir autorización para ampliar la tirada a 12.000 ejemplares, una cantidad más que considerable para esta este año de posguerra, en el que el papel era un bien escaso que se suministraba en una calidad muy pobre. En septiembre del mismo año se volvió a pedir permiso para otros 7.000 ejemplares en papel alfa blanqueado (Exp. 634-42), material conseguido a partir de la celulosa y sometido a un proceso químico para aclarar el color, que resultaba aún más difícil de obtener. Calleja urgía tanto a la censura en el primer expediente que incluso ruega les autoricen su publicación pendiente de enviarles las galeradas en el mismo momento en que estuviesen compuestas. En otras cartas que se adjuntan llega incluso a afirmar que se han quedado cortos en el número de ejemplares y es entonces cuando pide ampliar a 12.000.

²⁶ Con alguna excepción, esta versión es la que se ha mantenido a lo largo de los años y, aunque es una traducción muy esmerada, hemos detectado alguna inexactitud, como es el hecho de que en *Rebecca* leamos que Maxim le dice a la protagonista “You have a very lovely and unusual name”, y ella le responde: “My father was a lovely and unusual person” (*Rebecca*, 1938: 24). En la traducción de F. Calleja esta conversación se traduce como: “Su apellido es muy poco corriente y encantador”, siendo la respuesta de ella la siguiente: “Mi padre era muy corriente y encantador” (*Rebeca*, 1942: 22).

²⁷ Como vimos, este diario se publicaba en el País Vasco, y su redactor y director era el falangista José Antonio Jiménez Arnau, que fue quien había redactado la Ley de Prensa del 22 de abril de 1938. Fundó dicha publicación junto al periodista Antonio Fraguas Saavedra, padre del humorista Antonio Fraguas “Forges”.

Existe una edición en Buenos Aires de *Rebeca: Una mujer inolvidable* (1940, editorial Glem), ciudad de la que se importaban muchos libros por estar ya en español y no tener la necesidad de comprometerse con el encargo de esta tarea a un traductor para después tenerle que pagar un trabajo que podía no serle autorizado por la censura. Se sabía que la novela estaba teniendo éxito en todas partes porque el mismo editor nos pone en la pista de ello, al afirmar en su solicitud que esta historia estaba siendo publicada por folletines (a partir del ejemplar del 9 de febrero de 1942) en el periódico *Unidad*, así que no es de extrañar que Saturnino Calleja reclamase sus derechos sobre la obra solicitando a la Administración su autorización para publicarla, teniendo en cuenta, además, que la traducción era de Fernando Calleja, nieto menor del fundador de la editorial, y a sabiendas de que la película que rodó Hitchcock sobre ella en 1940 iba a entrar de forma inminente en España (el expediente de la película es de septiembre de ese mismo año 1942). Tenía que hacer valer sus derechos legítimos sobre la novela, y su confianza hacia una escritora que preveía merecedora del éxito.

No obstante, a pesar de toda la expectación que generaba, no pasó del todo inmaculada esta obra por la lupa del censor, cuya opinión reflejaba un cierto recelo a que la obra fuera leída por jóvenes. Opinó (Exp. 3912-42) que el crimen de la primera esposa parecía desprenderse de sus páginas, además de poner reparos a “alguna afirmación exagerada propia de un momento de exaltación de la protagonista”²⁸. En una tortuosa argumentación en contra destaca que “en su primera parte está escrita con finura y delicadeza para terminar en una vulgar novela policíaca”, para finalizar decidiendo que, a pesar de la vehemencia de la protagonista y de la insinuación del asesinato, “creo que no hay razón suficiente para prohibir esta novela”²⁹, y concluir con el discreto apostille: “aunque no puede decirse que sea apta para jóvenes”. Este minucioso juicio daría carta verde a las posteriores reediciones que se hicieron de la novela, que tuvo un gran éxito en nuestro país. La censura organizaba estos expedientes múltiples haciendo referencia al anterior o los anteriores, citando su número de expediente, para confirmar que ya habían sido autorizados. Así, en el Exp. 1946-43, en el apartado “¿Tiene algún valor documental?”, las observaciones del censor son las siguientes: “No existen observaciones”. En la hoja con la que Ediciones La Nave presenta dos ejemplares (uno para la devolución y el otro para conservar en la biblioteca de la Subsecretaría de

²⁸ Estas palabras aparecen subrayadas con lapicero negro en el expediente.

²⁹ También subrayado.

Educación Popular) se escribe a máquina: “Esta obra está ya aprobada por la Censura según expediente nº 5.634. Se presenta de nuevo por tratarse de una nueva traducción más completa que la anterior.” No hemos podido comprobar a qué se refiere porque no se conserva el libro y tampoco la galerada dentro del expediente. Presumiblemente se refiera al formato de la edición, ya que La Nave era la propietaria de la traducción de Fernando Calleja, y no tiene sentido que realizase una nueva versión.

Con referencia al comentario del censor en el sentido de que *Rebeca* acababa siendo una “vulgar” novela policíaca (Exp. 3912-42 mencionado en el párrafo anterior), hay que tener en cuenta que en esta primera etapa histórica se optó por la literatura de evasión como vehículo de distracción, principalmente destinada al público femenino, a esas madres, esposas e hijas de asesinados y desaparecidos en la guerra que habían perdido hasta su recién obtenido derecho a voto, pilares de familias rotas que empezaban a sanar sus heridas y aspirar a una vida mejor, y que soñaban a través de los personajes de las novelas y las películas, como los hombres lo hacían con las novelillas y las películas de *western*. Rebeca fue un personaje con el que a ellas no les costó identificarse, y eso era lo que buscaba el régimen franquista: distraer a la población y participar a través de la cultura de ese influjo norteamericano a cuyo complacimento aspiraba. Calleja dio en muchas ocasiones prueba de su confianza en que la autora iba a verse refrendada con un éxito seguro, a través de comentarios en sus solicitudes, como por ejemplo, este que nos encontramos en el expediente de *París, Londres* del año 1946, elogiando a la escritora con estas palabras:

Constituye el presente volumen, por la notable variedad de las cuatro obras cortas que lo integran, una muestra muy interesante del brillante y polifacético talento literario de su autora, que con la resonante y universal difusión de la principal de sus novelas, *Rebeca*, conquistó un puesto de primera fila entre los mayores éxitos novelísticos de nuestro tiempo.

A lo que prosigue con un elogio de du Maurier, a quien Calleja exalta por haber sabido “elevantar al pináculo de la celebridad el ya consagrado prestigio de un apellido con abolengo literario”, ya que en su loa literaria encuadra a la escritora en el incomparable marco literario de su abuelo y de su hermana. De hecho es la primera y única vez en la que vemos hablar de Angela du Maurier, “autora de *The Spinning Wheel*” en una

presentación o introducción sobre la autora, ya que en España quien era conocida era Daphne. Angela siempre vivió a la sombra artística de su hermana, pero parece que a Calleja le debió resultar atractivo, siguiendo las estrategias de mercadotecnia en uso de esta época, rodear del *glamour* de dinastía artística a la familia de du Maurier. Finaliza estos comentarios suyos apostando de lleno por *Rebeca*, *a posteriori* de su primera publicación: “demostró su joven autora la posibilidad de componer, a condición de hacerlo con auténtico talento, una novela interesante y de gran fuerza sugestiva, con un tema enteramente ajeno a los modernismos en boga y sin apelar a las extravagancias y complicaciones psicopáticas en que a menudo se refugia la carencia de originalidad”. Es decir, Calleja apuesta al cien por cien por la autora y por el éxito editorial de *Rebeca*, novela de la que resalta su genialidad, originalidad, su carácter sugestivo, y de la que sabe extraer la fuerza dramática y el interés psicológico de sus personajes, y “vendérselos” al público español.

En otras palabras, Calleja perfila a una gran autora de misterio o relato gótico y, consciente de la complicación psicológica que en realidad subyace en los personajes, en cuyo perfeccionamiento Daphne se revela como una maestra, es capaz de presentarla en el envoltorio de escritora original, sin artificios modernistas de los que no le debían gustar a la censura, de tal forma que presenta a *Rebeca* (y a la autora indirectamente) como el prototipo de libro que la censura iba a aprobar, y que estaba políticamente permitido. En efecto, a pesar de todo lo antedicho en los párrafos precedentes, *Rebeca* no representa, como la mayoría de los personajes femeninos de du Maurier el ideal de mujer femenina³⁰ que ejemplifica la castidad, la modestia y la perfección en sus funciones sociales y de ama de casa.

Sucedieron a estas más publicaciones por parte de otras editoriales³¹, las más actuales se deben al Círculo de Lectores (2009) y Debolsillo (2010). La del Círculo de Lectores menciona que es la misma versión de Fernando Calleja. Se solía respetar el hecho de

³⁰ “Secondly, the sexual deviance that actively belies Rebecca’s public performance of the perfect wife and hostess corrupts a deeply held gender ideology that ‘good’ women, those that exemplify ideal femininity, are modest, chaste, and heterosexual”. (Swift, 2006:39)

³¹ Planeta (Exp. 2772-51), Queromón Editores (Exp. 420-53), Editorial Spinelli (Exp. 1591-53); en esta edición hay un nuevo comentario del lector, el cual, pese a anotar “Autorización vistos antecedentes 27.3.53”, observa meticulosamente que “Cuenta la tragedia de un matrimonio, recordada por la segunda mujer. La novela es extraordinariamente emotiva, y dura a partir de la mitad. Pudiera dudarse de si se trata de justificar el asesinato de la primera mujer por el marido. El lector cree, sin embargo, que no hay inconveniente mayor en autorizarla, aunque no es recomendable para personas no formadas.”

que ya había sido autorizada, pero alguna vez se introducía algún comentario por parte del censor (Exp. 7964-65):

Nadie que conozca la película basada en esta novela ha olvidado el conflicto de pasiones e intereses que tiene por marco la mansión de Manderley. Pero solo la lectura del libro le permitirá penetrar en la psicología de los protagonistas y comprender sus reacciones, profundamente humanas, lógicas, convincentes. Los personajes de esta novela son seres complejos, pero el arte de la novelista, de extraordinaria fuerza dramática, nos los acerca hasta lo más íntimo. REBECA es la obra más lograda de Daphne du Maurier y un singular libro dentro de la novelística contemporánea.

A partir de 1955 se suceden las ediciones de colecciones de relatos de la conocida escritora³², y sobre todo en las décadas de 1960 y 1970. Solo con esta novela, hemos podido hacer un recorrido, en forma de comentarios de los censores, de las tres etapas históricas de la censura, por lo que nos ofrece una visión muy elocuente de las sucesivas consideraciones de esta, de aquellos y del devenir de nuestro país durante todos aquellos años.

3.1.3. *Hungry Hill*

En 1942 Daphne vuelve a Fowey con sus tres hijos, y se traslada a una casa en Readymoney Cove ya que la mansión familiar de los du Maurier estaba siendo utilizada como cuartel general de la marina. Tommy seguía participando en la guerra y estaba ausente durante largos períodos de tiempo. Es en este escenario bélico en el que Daphne escribe esta enorme saga, basada en la historia de los antepasados irlandeses de su amigo Christopher Puxley. La historia de la familia, los Brodrick, se divide en cinco libros con sus correspondientes epílogos. En cada uno de ellos se narra la historia de un miembro de la generación, resultando algo confuso en algún caso para el lector por el

³² Plaza (Exp. 6118-55, del 25-11-55 y salida el 1-12-55, es decir, en menos de una semana se había tramitado ya el expediente), ACMÉ (Exp. 5581-56), Planeta (Exp. 4038-58, en la famosa colección Goliat), Sociedad General Española de Librería (importada de Francia Le Livre de Poche, Exp. 1374-60, pero en traducción de Fernando Calleja, como se indica y, según observaciones del censor “obra repetidamente autorizada”), Planeta (Exp. 7964-65, versión de Fernando Calleja, en el que ya lo que se solicita en autorización de las portadas del libro, más que del contenido).

gran número de personajes, a veces con el mismo nombre recurrente en la familia, y por los numerosos detalles con los que cuenta la narración. Fue publicada por Victor Gollancz en 1943.

Esta novela (Willmore, 2002g, digital) aborda en forma de saga el odio y la ambición a lo largo de generaciones entre las familias Brodrick y Donovan. Se desarrolla en el sur de Irlanda, siendo la clave del conflicto el hecho de que los Donovan usurparon unas tierras que originalmente eran propiedad de los Brodrick. Los desencuentros se suceden hasta incluso saldarse en una de las generaciones con el asesinato de un Brodrick. La historia comienza en el momento en que John “Copper” Brodrick formaliza un contrato de explotación de unas minas en Hungry Hill, se encuentra con Morty Donovan, su viejo enemigo, y este le lanza una maldición³³ porque, según dice, no le había pedido permiso a la colina. Tras muchas vicisitudes, amores frustrados y trágicos, todo ello aderezado con celos y envidias familiares, ya en 1920, siendo John Henry dueño de la explotación (el nieto en cuarta generación del primer Brodrick, John), es víctima de una emboscada por parte de otros Donovan, y pierde la mina: la maldición se había cumplido. Resulta muy inteligente por parte de Daphne du Maurier utilizar la maldición de los Donovan para someter a la familia Brodrick, porque le proporciona el vehículo que necesita para desarrollar los personajes masculinos de la novela, En muchos de los escritos de du Maurier se enfatiza sobre la libertad de los hombres para obrar a su antojo, como contrapartida a las limitaciones a las que se ven sometidas las mujeres. En esta novela demuestra que cuando los hombres usan su libertad de un modo inapropiado, también fracasan.

Quando se publicó en 1943, la novela obtuvo el éxito de todo un *best-seller*, en gran parte debido a la fama de la escritora, ya que la parte histórica no está muy bien documentada. Fue un recurso inteligente por parte de Daphne du Maurier utilizar la maldición de los Donovan para abatir a los hombres de la familia Brodrick, ya que esta le proporcionaba el vehículo que necesitaba para proyectar a los personajes masculinos de la novela. Una vez más, en este relato se demuestra que los hombres actúan a su

³³ ““Ah, you can laugh”” he said, ‘you with your Trinity education and your reading and your grand progressive ways, and your sons and your daughters that walk through Doonhaven as though the place was built for their convenience, but I tell you your mine will be in ruins and your home destroyed and your children forgotten and fallen maybe into disgrace, but this hill will be standing still to confound you’.”

antojo, contrastando con las limitaciones de la mujer, y cómo estos utilizan su libertad de forma inadecuada, provocando su propio desastre. El elemento de la maldición abre y cierra el círculo narrativo de esta obra, y se afianza como un recurso que utiliza la autora para explicar el destino de sus personajes.

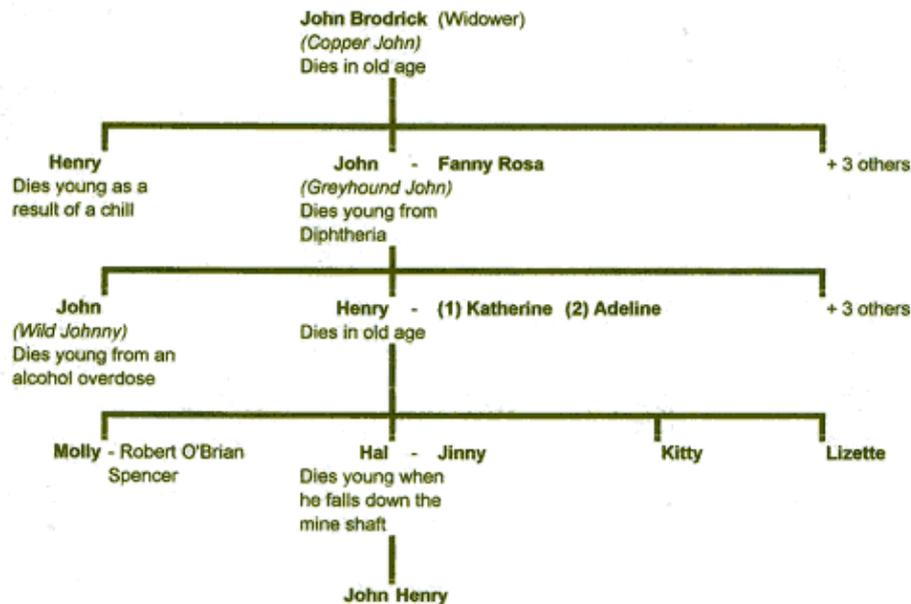


Imagen 1: Cuadro esquemático de las generaciones Brodrick.³⁴

Hungry Hill se encuadra dentro del subgénero narrativo de la novela por sus características de epopeya histórica que abarca la vida de cinco generaciones. Considerada como uno de las grandes olvidadas de su bibliografía, la espiral de catástrofes y dramas familiares que se desarrolla sirve para que, a través de Donovan, du Maurier refleje la libertad masculina (como contraposición a la represión conductual femenina) como elemento de fracaso cuando se maneja de forma inadecuada. La traducción española, no obstante, la contempló más bien como una novela de costumbres, bastante más liviana y con muchas menos pretensiones que la original, quizás en un intento de adornar el expediente para facilitar su rápida aprobación. Se debe a la Editorial Calleja y data del año 1944 (*Monte Bravo*, Exp. 32-44) y, por su tipología (el título recuerda más bien a un *western* de la época) en España se la incluyó más bien dentro de recopilaciones de relatos cortos. Aunque no figura en el expediente, comprobamos que la versión castellana de esta primera recepción en España es de

³⁴ Extraído de *Hungry Hill* Review, por Ann Willmore. Daphne du Maurier site (www.dumaurier.org)

Santiago Valdanzo, un traductor del que hasta ahora no habíamos visto ninguna versión de du Maurier. La editorial Calleja presenta a revisión este relato y consigue la autorización, con el comentario de que se trataba de “una novela de costumbres inglesas, nada censurable”.

Posteriormente encontramos el expediente 3275-52 a petición de la editorial Planeta, 2.000 ejemplares en formato cuarto que en pocos días era aprobado tras haberse comprobado el resultado favorable del expediente anterior. Sigue una solicitud de importación 848-54 con el título de *Cerro hambriento*, que inicia la Sociedad General Española de Librería, S.A. (SGEL), y mediante la que pretende traducir y editar 200 ejemplares en formato octavo del original que adjunta en la versión de Cardinal Editions (New York), y que se autoriza con el siguiente comentario “Historia de una familia irlandesa y de un amor, a la que en principio no parece haber nada que oponer”. De ello se deduce que el censor la leyó en inglés, disfrazada bajo el título entre paréntesis que le presentaba SGEL (*Cerro hambriento*) que más parecía una novela del lejano oeste, y en cuya solicitud ni siquiera figura el nombre de la escritora. De hecho en este caso no se hace referencia al hecho de que ya hubiese sido autorizada anteriormente, por lo que se supone que no identificaron la historia con la traducida por Valdanzo para Calleja.

Germán Plaza presenta el 28 de noviembre de 1955 una solicitud para publicar 20.000 ejemplares de *Monte bravo*, (Exp. 6149-55), dice que una nueva versión, de Juan Sirvent Mas, aunque presenta cinco ejemplares de la versión de Santiago Valdanzo para Ediciones La Nave, con ilustración de portada de Paco Ribera. También pide que se le autorice el uso de una portada de Cisne que adjunta para *Monte Bravo* (la editorial Cisne, también conocida como Gerpla, fue fundada por Germán Plaza de Diego en 1935, y absorbida por Plaza y Janés en 1959). El censor lo aprueba tras haber realizado la comprobación del expediente de 1952 y mencionarlo como antecedente.

La novela sigue su periplo de recepción en España en el año 1958 (Exp. 2676-58), en versión, de nuevo, de Santiago Valdanzo, como *Monte Bravo* para Ediciones Cisne. Empezamos a observar que las primeras versiones, las que la editorial Calleja o La Nave han estado haciendo de nuestra escritora, son las que prevalecen en versiones posteriores, ya que parece ser más seguro que otro diera el primer paso, como está siendo hasta ahora, y después solicitar una buena tirada sobre el éxito seguro. Este fue

autorizado el 10-6-58, e incluye unos comentarios en la contraportada del libro, que dan testimonio del fenómeno editorial y cultural en el que ya se había convertido du Maurier³⁵:

Desde que Daphne du Maurier dio a la imprenta su inolvidable REBECA, no ha retrocedido ni un paso en su privilegiada carrera de éxitos populares. Ciertamente, no todas sus novelas han alcanzado la difusión que obtuvo REBECA (en la que influyó de un modo decisivo el “film” de HITCHCOCK), pero cada una de ellas ha ido señalando un progreso literario, y ninguna ha dejado de alcanzar las elevadísimas cifras de venta, en las que muy pocos autores pueden soñar. Por otra parte, su imaginación ha demostrado ser fértil, confirmando sus poco frecuentes dotes de narradora. Así, Daphne du Maurier ha ido ofreciendo a sus fieles lectores paisajes, épocas y temas dispares, sin permitir que decaiga un solo instante el interés de sus relatos, contruidos a la perfección.

Se sigue publicando por separado por última vez en 1958 (Exp. 4819-58, autorizada en cuatro días a la editorial Planeta bajo el título de *Monte bravo*), por sus antecedentes, pero posteriormente, a finales de 1958 y ya en el año 1959, se comienza a incluir entre otros relatos publicados de la autora. Tal es el caso de la recopilación *Obras Tomos I y II* de Ediciones La Nave (Exp. 4726-58), y de *Obras selectas* de Luis de Caralt, que incluye a *Rebeca* (cuyo libro es el único que falta en el sobre), *Mi prima Rachel*, *Monte Bravo*, *El general del Rey* (Exp. 3578-58). Ya en 1959 continúa el gusto por las colecciones de relatos y novelas, monográficos de la misma pluma, como *Obras completas – La Posada Jamaica* (Planeta – Tomo I, Exp. 303-59), autorizada tras mencionar antecedentes junto a *La posada Jamaica*, *Los parásitos*, *El general del rey*, “Los pájaros”, “El manzano”, “El viejo” y “Bésame otra vez forastero”). Las sucesivas ediciones, como acabamos de ver, con cambio de portada y poco más, o pertenecientes a recopilaciones de relatos, no encontraron ninguna oposición, una vez superado el visto bueno inicial.

³⁵ Además de presentar el nuevo éxito de la autora, *El general del rey* (*The King's General*).

3.1.4. *The Loving Spirit*

Fue la primera novela de Daphne du Maurier (Willmore, 2002a, digital). La escribió en 1929 en Ferryside, inspirándose en el descubrimiento del casco de la goleta Jane Slade en las costas de Fowey (Cornwall), donde la familia du Maurier pasaba sus vacaciones. Tras investigar sobre la historia familiar, se decidió a escribir una saga sobre la historia de cuatro generaciones de la familia Slade (a la que llamó Coombe), a partir del personaje central, Janet Coombe, su hijo Joseph, su nieto Christopher y su bisnieta Jennifer. Janet Coombe es una joven amante del mar y la libertad, que decide aceptar su compromiso de matrimonio con su primo Thomas, constructor de barcos, con el que tiene seis hijos: de ellos, el preferido es Joseph, el tercero, porque encarna sus ideales de libertad y su pasión por el mar; el pequeño, Phillip, celoso de este cariño, es el villano de la historia, y el que, tras sucesivas desgracias y pérdidas familiares, termina prendiendo fuego a la casa y todos sus bienes. Jennifer es salvada por su primo John Stevens de este incendio y contrae matrimonio con él. Se van a vivir a una casa del astillero, desde donde les contempla la imagen de Janet Coombe, el mascarón de proa de la embarcación construida por su querido hijo Joseph, invadiendo con su espíritu las vidas de las futuras generaciones. De nuevo el recurso del incendio redentor de la casa familiar, entorno de las desgracias y las bajas pasiones familiares, que después utilizará Daphne en *Rebecca*.

Ambientado en Cornwall, como muchos otros relatos de la autora, las pasiones amorosas son comparables a las de Heathcliff y Cathy en *Wuthering Heights*. Contrastan los tensos capítulos ambientados en Fowey con los más relajados e ingeniosos que transcurren en Londres, que llegan incluso a parecer una historia aparte, pero todo el conjunto refleja la personalidad de du Maurier, su estilo de vida y su deseo de perseguir en su camino lo contrario de lo que le estaba tácitamente asignado, y de comportarse y vivir como un hombre, independiente y libre en sus actos. Janet Coombe le sirve para hacer llegar estos pensamientos al lector. De hecho, en su autobiografía, *The Rebecca Notebooks* (1980), en el capítulo titulado “This I Believe”, explica sus creencias religiosas y personales, su fuerte convicción de que existe una comunicación entre generaciones, como el espíritu de Janet Coombe, que inunda a los miembros de toda su familia a lo largo de generaciones: el espíritu del amor.

En España recibimos esta historia bastante más tarde de su publicación en Gran Bretaña (1931), pero muy a continuación de *Rebeca* (1942), en pos de la estela de aquel relato con el que tiene tantos puntos en común y que despertó tanto interés entre el público español. Será en 1944 cuando descubrimos la primera recepción (Calleja, Exp. 35-44. *El espíritu amante*). El editor envía una galerada de su traducción al español cuya autorización es suspendida, ya que al lector le parecía que la obra solo poseía un valor literario medio, y que “la calidad literaria intrínseca de la obra, sin ser mala, no justifica necesariamente su traducción y autorización”. Calleja pedía aprobación para 5.000 ejemplares, lo que indica que no debía coincidir con el censor en su valor artístico. Es muy curioso este caso porque está todo documentado: Calleja envía un libro en inglés, que el lector lee junto a su traducción española, que le parece buena, pero como no le parece de suficiente interés, la prohíbe en enero de 1944. Después Calleja le pide a la Administración que le devuelva el libro en inglés, que no era de su propiedad, a lo cual se niega el servicio de censura por considerar que se mutilaría el expediente. Y en ese mismo papel, en junio de 1944 el mismo lector reflexiona sobre la inconveniencia “política” de la posible retirada de la obra de la autora, y decide, al final, facilitar su aprobación. Y además, aparece una nota a lápiz sobre el expediente en la que se lee: “Devolveré a la editorial el ejemplar”. No es habitual que sea el mismo censor el que cambie de veredicto, al menos no en el mismo expediente. Bien pudiera ser que el funcionario de turno tardase más tiempo en realizar las comprobaciones y emitir su veredicto, pero no que cambiase de idea él mismo en el mismo legajo, máxime cuando la versión sigue siendo la misma, la traducción de María E. Martínez de Pineda.

Tomando este mismo texto traducido Plaza la edita en Barcelona en 1956 (Exp. 571-56), presentando a revisión un ejemplar de Seleccionces Airón, no el de Calleja de 1944, aunque el censor sí que se remonta a este último expediente para comprobar que no existían impedimentos. En febrero de 1958 Plaza saca una nueva edición, esta vez bajo el sello de Colecciones Cisne, pero simplemente realiza una solicitud de autorización de la portada, que tenía ya preparada, dando ya por hecha la aprobación de la tirada. Nunca hasta ahora hemos visto que se aprovechara un mismo expediente para dos tiradas distintas de la misma editorial. Esta, después de haber presentado a la escritora como la autora de *Rebeca*, presenta el libro en su portada de la siguiente manera:

Es una novela de ambiente tempestuoso, [...] las pasiones desatadas de los personajes, pasiones que no son las de la lujuria, como frecuentemente acontece, sino las del odio y la ambición, llevadas al extremo de un Caín que arruina a su hermano y no para hasta destrozar todos los bienes familiares. [...] que no le empujan al arrepentimiento, sino a dar su vida, a sus cosas, y a su sobrina un final de tragedia: incendiar la casa y morir entre llamas. Pero tampoco podía faltar quien salvara de las llamas a la pobre y hermosa Gennicer [*sic*], y esto lo hace su novio, el marino, que rehace la vida y hacienda familiares a base de trabajo y de cariño.

Los adjetivos valorativos (tempestuoso, desatadas) y los sustantivos abstractos (pasiones, arrepentimiento, tragedia, llamas) salpican un comentario comercial que no deja de ajustarse a los requisitos de la censura en cuanto a moral, disfrazando una historia en la que no falta un favoritismo cuasi-incestuoso entre madre e hijo. En esta década, como la labor editorial se va haciendo más compleja y más comercial, se protegen e ilustran los libros con cubreportadas, fajillas, etc. Y para su reedición en Cisne en el año 1958, Plaza incluye el siguiente comentario:

[...] Thomas, se casa con su prima Janet, muchacha de imaginación romántica, locamente atraída por el mar, mucho más que por el amor a su marido. Tanto es así, que al nacer su tercer hijo, al cual supone ella engendrado en alta mar una noche de tempestad, concibe un amor frenético hacia el esperado ser, que habrá de ser marino. [...] Las pasiones borrascosas de la madre y el hijo son, más que las personas mismas, los verdaderos protagonistas de *ESPÍRITU DE AMOR*, una de las novelas más vibrantes y emotivas que ha escrito la autora de *REBECA*. Sirven de marco a la acción principal los paisajes y costumbres de Cornwall. Pero costumbres y paisajes, tipos y escenas, todo lo envuelve como un ambiente fatídico, un mar tempestuoso, en el cual naufragan hasta la demencia las almas atormentadas de Janet Coombe y su hijo Joseph.

Llama la atención toda esta retórica, solo en la fajilla, de lo que se supone va a ser un éxito comercial de la colección Cisne de Plaza. Cabe de nuevo mencionar la gran cantidad de adjetivos valorativos que se vierten en la abundante verborrea que acompaña a la publicación: romántica, morbosa, borrascosas, vibrantes, fatídico..., que

nos forjan la imagen de una explosión de emociones y sentimientos al más puro estilo romántico. El libro se inicia con una cita de Emily Brontë: “Mi alma no es cobarde. No tiemble en el mundo turbado por las tormentas...” y el comentario de la autora: “ambientada en Janet Coombe (1830-1863. Bodinnick-ny-Fowey. [sic] Enero de 1930.”

Posteriormente José Janés, antes de fusionarse en 1959 con Germán Plaza, solicita una edición de la novela en forma de obras completas (Exp. 2674-58), misma versión. La censura no le pone impedimentos: “Revisada convenientemente esta novela, puede autorizarse”. Ese mismo año Ediciones La Nave repite edición pero también en forma de Obras Completas, Tomo I (Exp. 4726-58), incluidas en la Colección “Maestros de hoy” de Literatura. En la colección de La Nave, cada una de las historias que la componen es analizada por separado por el censor, que termina resumiendo así:

En realidad de verdad opinamos que en las páginas señaladas no se leen precisamente textos deshonestos y devotos, pero como se trata de acusar vidas de bribonas y pérdidas para responder a la realidad de esa vida la novelista ha de hacer uso de esas expresiones que por otra parte no son exageradas siendo en nuestra modesta opinión que dichos textos pueden respetarse.

Estas dos editoriales, Plaza (y Janés) y Calleja (La Nave) compiten en el terreno editorial por comercializar esta historia sacando colecciones, muy de moda en esta década, pero no deja de llamarnos la atención las dificultades que tuvo que encarar la editorial madrileña que no hemos visto en los expedientes de su homóloga barcelonesa. De hecho en este mismo año, 1958, acabó cerrando sus puertas.

3.1.5. “Consider the Lilies”

Hay un primer intento de publicar este relato corto en el panorama español en 1945. El expediente abierto a Calleja en febrero de este año (Exp. 491-45) aparece como “SUSPENDIDO” sin argumentar razones. El editor presentaba un ejemplar en pasta blanda de Curtis Brown Ltd. para traducir al español, pero no consiguió autorización, y de hecho no lo hemos vuelto a ver ni en colecciones de relatos ni como obra independiente.

3.1.6. “Happy Christmas”

De la lectura de este relato corto se deduce que no tuviera demasiado interés para el censor la acogida y el calor navideño con los que se recibe a un judío en un hogar inglés, ya que el drama que sufría el pueblo judío aún estaba latente y la guerra todavía no había terminado, ni se había puesto fin a los acuerdos con Hitler, lo que explica el hecho de que aunque du Maurier la hubiera escrito en el año 1942, nadie osara darle gran difusión, y pasase sin pena ni gloria. Esta obra no vio la luz en su primera solicitud de revisión (Exp. 493-45), pero tampoco en ninguna otra posterior. Exactamente igual que en el caso de “Los Lirios”, se suspendió la traducción y publicación de este libro en España sin especificar motivo alguno, en la misma fecha, 1 de febrero de 1945, y es la misma editorial, Ediciones La Nave. Saturnino Calleja presenta a la misma vez su solicitud de aprobación para traducir una serie de relatos cortos que reciben números de expediente correlativos (491: “Los Lirios”; 492: “El dolor no es eterno”, “Escolta” y 493: “Happy Christmas”; de ellos, solo el 492 se traduce y publica, los otros dos reciben el sello de “suspendido”).

Cabe reseñar que existe una copia de la traducción en el Archivo, se trata de un texto original escrito a máquina en rojo, de aproximadamente unas 50 páginas en formato octavo. En el 1945, año del expediente, se produjo un punto de inflexión hacia una cierta mejoría en las relaciones con Estados Unidos (recogida con fina ironía en el largometraje *Bienvenido Mr. Marshall*, 1953, de Luis G. Berlanga) pero el régimen aún continuaba haciendo el doble juego a los alemanes y su desprecio antisemita, por lo que es fácilmente comprensible que un relato corto como este se obliterase de las recopilaciones de relatos de la autora. Que existiese alguna razón subyacente para que no se autorizase es una mera especulación. Quizás el editor viese un mejor negocio en la publicación de “No hay dolor eterno” y los relatos que lo acompañan. Simplemente, no se publicó.

3.1.7. “Nothing hurts for long”, “Escort”

Ambos relatos cortos habían sido publicados en Gran Bretaña en 1943 y 1944, respectivamente. En España vemos la primera edición muy próxima en el tiempo, solo un año después (Calleja, Ediciones La Nave, Exp. 492-45), lo que parece indicar la fama y el éxito de los que ya gozaba su autora, de la que estaban aún muy latentes los ecos de *Rebeca*. Fue autorizado a su solicitante sin ningún comentario adicional del censor. Calleja en principio solicitó el título “El dolor no dura mucho”, pero después pidió cambiar por el de “No hay dolor eterno”. El segundo relato lleva por título “Escolta”. Para el cambio de título también se solicitó autorización, que el editor expresa en los siguientes términos:

SOLICITA de V.I. que teniendo por presentada esta instancia se digne autorizarle para sustituir el título primitivo por el de NO HAY DOLOR ETERNO, sin que esa autorización se extienda a otra cosa que a la citada sustitución, toda vez que el texto de la obra ha de permanecer invariable, sin introducir en él modificaciones ni alteraciones de ninguna clase.

Un buen cambio de título por parte del editor, cuya valoración del relato en la recopilación que elaboró posteriormente en enero del 1946 (Exp. 115-46) lo concibe como que “es un pequeño drama conyugal en dos etapas, en el cual se resalta la agilidad del diálogo y la sutil observación de matices muy interesantes del alma femenina.” Del mismo corte que *Rebeca*, Calleja así lo pensó cuando escribió esta crítica, precedida de una elegante presentación: “Daphne du Maurier, inglesa de pura cepa, a pesar de su apellido, es aún muy joven. No obstante, es ya una de las más famosas, si no la que más, de todas las escritoras inglesas contemporáneas.”

Calleja publicará “La escolta” unos meses más tarde de ese mismo año por separado en la colección Elefante Blanco (Exp. 4031-46), aunque antes ya era conocido por haber formado parte de una recopilación de relatos que este mismo editor hizo de du Maurier. Esta que se menciona de enero de 1946 realizada por Saturnino Calleja, con el título de *París, Londres* (Exp. 115-46), dentro de la colección Elefante Blanco incluía, “Ambiente de primavera”, “El dolor no dura mucho” y “Escolta”. Goza de un excelente

prólogo de su editor, con un tono enardecido y altamente comercial, expresado en los términos que mencionamos en el siguiente apartado. Resulta evidente la apuesta clara que la editorial Calleja hacía por la autora.

3.1.8. “Paris, London”

Es un relato corto que se publicó en España muy próximo en el tiempo a su original en Gran Bretaña. Enlazando con el expediente anterior, la de abajo es una cita extraída de la contraportada de la edición de Calleja en la colección Elefante Blanco de Ediciones La Nave (115-46). Se solicitaba autorización para este brevísimo relato, que se iba a publicar junto a “Ambiente de primavera”, “El dolor no dura mucho” y “Escolta”. De “París, Londres”, el editor dice que parecen dos instantáneas de las dos ciudades, París y Londres, una especie de “aguafuertes de vigoroso trazo”. De “Escolta” comenta lo siguiente:

Es un verdadero alarde que hace la autora de su dominio de los más opuestos géneros literarios. Apartándose de los temas elegidos para sus demás creaciones, ha escrito un relato fantástico que pudiera subtitularse El Buque Fantasma, cuya acción transcurre toda ella en el mar, referida por el marino que asume el papel de la protagonista o, mejor dicho, de relatos de aventura [*sic*]. Protagonista, en cierto modo, es el mar, y lo son los tripulantes fantasmagóricos de la nave corsaria que parece surgir de pasados siglos a través de la niebla, para escoltar al buque verdadero hasta llegar a puerto y protegerlo contra los submarinos alemanes, desapareciendo en la niebla una vez cumplida su misión.

De nuevo, un relato con escenario marino y tenebroso (“Escolta”), en un clima de extremada tensión, y cuyo protagonista es en realidad el barco, el buque fantasma que Calleja interpreta como “la protagonista”, quizás una traducción literal de la publicidad en inglés, ya que este idioma se refiere a los barcos en femenino, y que nos recuerda a la novela *The Loving Spirit*, pero que en un principio causó reparos al primer censor que lo revisó a causa del argumento de “París, Londres”, por considerarlo un “Episodio de la vida de una prostituta que enferma en Londres y va a morir a París, cuando le acompaña un amante. Aunque correcta, creo que no se puede autorizar la publicación, ya que el

tema no es precisamente educativo”. Eso sucedió el 31 de enero, pero el 14 de septiembre de ese mismo año se autorizó, “en unión de otros” (se refiere a los demás relatos del conjunto que ya contaban con autorización para publicar, los que hemos mencionado en el apartado anterior). Por fin una historia que se rechaza, aunque solo en principio, especificando el motivo, en este caso “no educativo”, de su rechazo. Aunque este relato en concreto no es de gran relevancia en la carrera de la escritora, sí que resulta extraño que, precisamente por ello, el censor decidiese rechazarlo a pesar del empuje que estaban haciendo las editoriales con sus intentos de publicar a du Maurier, y además hacerlo casi a continuación de su aparición en Gran Bretaña, como pretendiendo no quedarse rezagados en el éxito comercial que estaba cosechando la autora.

3.1.9. *The King's General*

Daphne du Maurier escribió la novela *The King's General* en Menabilly en 1946 (Willmore, 2003a, digital). Está ambientada en la Guerra Civil inglesa (1642-1646), y para narrarla se documentó exhaustivamente, recibiendo la ayuda de un historiador amigo suyo. La región de Cornwall, donde estaba situada la vivienda familiar, se vio muy afectada por este conflicto. Los personajes son reales, pero la historia es por completo fruto de la imaginación de la autora. La inspiración le surgió a raíz de conocer el descubrimiento, allá por 1820, de un esqueleto humano en una pequeña habitación de Menabilly, cuyas ropas y enseres sugerían que se trataba de un caballero.

The King's General es una de las tres novelas en las que du Maurier utiliza un protagonista femenino. Es la historia de Honor Harris, una bella mujer que es víctima de un trágico accidente que la deja inválida, y Richard Grenville, un hombre desagradable y rudo que solo parece mostrar algo de sensibilidad por su ideal del honor y por su hijo ilegítimo Jo. Otro personaje sólido en la historia es la hermana de Richard, Gartred, una mujer de gran belleza y venenosa disposición. Honor no accede a casarse con Richard, diez años mayor que ella, no ya solo por la oposición de sus padres, que ya lo tenían asumido, sino porque no quería atarlo a ella tras el accidente, que en realidad fue en parte culpa de Gartred (y cuya evolución recuerda a la querida historia cinematográfica “Tú y yo” de 1937 y su posterior *remake* de 1957 con Deborah Kerr y Cary Grant). Estalla el conflicto y Richard lucha del lado de los caballeros del rey. Sucede toda una

serie de acontecimientos bélicos y peligros, pero también el acercamiento de Richard a Honor ya viviendo en Menabilly, porque la sigue queriendo. La habitación secreta que descubre Honor en esta mansión servía para guardar la plata con la que financiar las campañas militares.

Honor Harris es una de las heroínas más consistentes que salieron de la pluma de du Maurier. Al igual que Janet Coombe en *The Loving Spirit*, demuestra una gran entereza y valentía, y mucha más inteligencia que cualquier mujer de su época. Daphne decía que, como la narradora-protagonista de *Rebeca*, ella se identificaba mucho con Honor y que, cuando escribía la novela sentía que el personaje era como una prolongación de sí misma. Desde luego, es una novela de culto por cuanto supone una obra de evasión del ambiente bélico europeo de la época, y porque llevó Menabilly y el paisaje de sus alrededores a las vidas de todos los lectores de du Maurier, con una gran maestría a la hora de tejer una ficción sobre un espacio o situación real de forma que resulte verosímil para el lector.

La primera entrada de esta novela se debe, casi como cabe esperar, a Saturnino Calleja y su editorial (Exp. 2146-46), en la que el censor comenta lo siguiente: “novela histórica de la época de 1^o [sic] s. XVII durante la Guerra Civil inglesa, en ambiente del Rey frente a Cromwell y en la zona de Devonshire y especialmente Cornwall. Nada censurable.” No observa que suponga ningún peligro a la moral ni al régimen. Después es La Sociedad General Española de Librería la que quiere importar de Nueva York esta novela, publicada allí por Cardinal Editions, (Exp. de importación 1718 de 1954, 200 ejemplares en formato octavo), y se le autoriza tras comprobar el antecedente de Calleja del año 1946. Dos años más tarde intenta suerte el editor Plaza (Exp. 570-56), al que se le autoriza en seis días, con el siguiente comentario del censor: “Sobre el fondo de la revolución inglesa, trata esta novela de los amores del cruel general realista Sir Richard Grenville y una joven imposibilitada. No existe ningún motivo para impedir su publicación.” Como curiosidad, en esta época se empiezan a hacer corrientes las ediciones económicas con portadas ilustradas de forma llamativa, siendo este ejemplar una muestra de ello, y también se hacía necesario solicitar permiso para ellas, de lo que esta tirada es un buen ejemplo.

Plaza sacó una nueva edición a 20 pesetas el ejemplar en 1958, bajo el sello de Ediciones Cisne (Exp. 2675-58 traducido por Federico G. Quells), donde el censor comenta lo siguiente: “Empieza contando el desenlace, como si quisiera desafiar al lector y demostrar que, aun así, es capaz de mantener un ritmo y un interés crecientes. La primera edición americana de este libro fue de 825.000 ejemplares; y desde entonces las reimpressiones se han sucedido sin interrupción”. Ediciones La Nave vuelve a la carga en ese mismo año, esta vez con las colecciones típicas de la época, como hemos visto anteriormente (Exp. 4726-58), bajo el título de *Obras Tomos I y II*. Es una tirada de 3.200 ejemplares de 1.400 páginas en formato octavo, que se enmarca dentro de la colección Literatura (Maestros de hoy), en piel verde con filo de oro, a la que un primer censor añade su reticencia a una de las historias que componen la colección, “París, Londres”, pero todas las demás pasan con un mero trámite de autorización. Este libro es una auténtica joya de coleccionista, uno de los últimos que publicó Ediciones La Nave, y en el que figura el agradecimiento de la editorial a José Janés, “agradece a José Janés, Editor, su generosa autorización para utilizar las características gráficas de su colección “Maestros de Hoy” y permitirnos, a la vez, que la presente edición de obras de Daphne du Maurier aparezca presidida por aquella magnífica y prestigiosa enseña.” Mientras la editorial Calleja, que tanto había apostado por du Maurier en nuestro país, se estaba viniendo abajo, Plaza y Janés se unían para engullir a un amplio espectro del mercado del libro nacional.

Ya en 1959 la editorial Planeta publica las *Obras Completas* de Daphne du Maurier, expediente 303-59, de entrada el 16 de enero de 1959, en dos tomos, en el segundo de los cuales figura de nuevo *El general del rey*. El primer censor lee los relatos que aún no estaban publicados y no habían pasado por la censura (“La montaña de la verdad” y “El joven fotógrafo”) y el segundo censor da su aprobación a la publicación de los dos tomos. La novela *El general del rey* sigue formando parte de las preferidas de los editores y los lectores, como así demuestra el hecho de que se siguiese publicando hasta en 1976 (Exp. 570-76), esta vez bajo el sello de Germán Plaza. Despertó mucho interés, quizás por su asunto histórico con trasfondo melodramático, así como por la originalidad de su estructura de anticipación que luego llevarían a la genialidad autores como García Márquez en *Crónica de una muerte anunciada* (1986).

3.1.10. “Spring Picture”

La primera aparición de este relato corto en España corresponde al año 1946. Autorizado sin ningún inconveniente y modificado el título por el de “Ambiente de primavera” (Exp. 2189-46), en vez de “Cuadro de primavera”, como había titulado en un principio el relato por “acomodarse mejor al texto”. En realidad, se autorizó su publicación independiente en 20 páginas de formato octavo porque ya se había publicado en el expediente 115-46 junto con otros relatos cortos bajo el título del relato de cabecera, *París, Londres* (colección Elefante Blanco, de Ediciones La Nave). Una edición brillante de 300 páginas para la que se solicitó una tirada de 5.000 ejemplares, un verdadero lujo para la época de escasez de papel en la que se publicó, a un precio de 20 pesetas. Un aspecto curioso de esta publicación del 1946 es que no existen ejemplares ni en el catálogo Rebiun, ni en el de la Biblioteca Nacional. En Rebiun solo hemos encontrado una segunda edición, con los mismos relatos que la primera, de 1958 (que en el Archivo de la Administración se conserva con el número 4726-58, de Ediciones La Nave). Según su editor, en este relato “hallamos el penetrante estudio psicológico del proceso moral desarrollado en el ánimo del protagonista, que se debate entre la postración de saberse condenado a muerte por una enfermedad incurable y la emoción de verse amado por una mujer con pasión más fuerte que la muerte.” El censor realiza una excelente crítica del relato, que no desmerece en absoluto la calidad literaria del mismo:

Cuando surge la primavera, brilla por primera vez el sol y se vende por las calles los primeros ramitos de lilas, se nos ofrece por contraste el cuadro trágico de un joven que recibe en el gabinete de su médico la terrible noticia de que está amenazado de una parálisis que surgirá en cualquier momento e irá aniquilándole hasta el fin. El claroscuro se manifiesta de un modo patético cuando el joven sale de la consulta del doctor y se encuentra a su novia que llega saturada de optimismo y de alegría de vivir y el dolor que le causan las frases alegres y llenas de esperanza de su novia.

Es, en resumen, un drama psicológico basado en un contraste que, como bien define el lector en términos pictóricos, representa un claroscuro de sentimientos y sensaciones.

3.1.11. *The Progress of Julius*

The Progress of Julius fue la tercera novela de du Maurier (Willmore, 2002c, digital). La historia fue concebida durante su estancia en París a principios de 1931 y culminada a su regreso a Ferryside, residencia veraniega de los du Maurier, en ese mismo año. Tardó nueve meses en escribirlo y fue la última de las novelas que le publicó Heinemann. La trama y el estilo que emplea du Maurier en este libro de nuevo se diferencia de los anteriores, y en él cuenta la historia de un judío francés llamado Julius Levy. Es un argumento escalofriante, a la vez que envolvente, de una persona sin escrúpulos que medra a costa de todo el que se cruza en su camino, dentro del contexto de la guerra franco-prusiana y el sitio de París, en el que la relación padre-hija se inspira en la propia vida de du Maurier y en la estrecha relación que mantuvo con su padre, Gerald. Ángela du Maurier (hermana de Daphne), en su libro autobiográfico *It's Only the Sister*, cuenta las escenas de celos que protagonizaba Gerald cuando Daphne salía con hombres³⁶, conducta irracional y dominio que, aunque formaban parte del juego en la relación tan estrecha que mantenían, aquí se utilizan para dar forma a una segunda fase de intensidad en la relación entre Julius y Gabriel.

La elección de un protagonista judío no fue aleatoria: la historia de la literatura ofrece numerosos y complejos personajes judíos, casi siempre vistos bajo un prisma desfavorable. Julius posee y controla a todas las personas que conforman su vida, en especial a su hija Gabriel. Comienza la historia cuando la familia tiene que huir de París a causa de la invasión prusiana. Julius, que es un personaje ambicioso y posesivo, decide ahogar a su gata en el río para que nadie se quede con ella. Se instalan en Argelia, él se casa en un par de ocasiones, y en la segunda nace su hija Gabriel. Cuando esta empieza a salir con chicos Julius se muestra cada vez más celoso e inquisitivo, hasta que un día la estrangula, atormentado por la obsesión de no querer compartirla con nadie. La historia comienza y acaba con Julius mirando al cielo.

Du Maurier escribió esta novela con 26 años, y pese a ello supo crear a un personaje complejo, caracterizado por sus ambiciones y la obsesión por su hija. Esta novela de protagonista judío realiza su aparición en España en 1946, fecha en la que encontramos

³⁶ “Angela du Maurier”, *The Independent* (Forster: 2002).

un primer expediente de importación (Exp. 4988-46) de la editorial Acmé Agency, importado por Joaquín de Oteyza y García, procedente de Buenos Aires, con el título de *Julius*. Los ejemplares eran de 600 páginas a un precio de 25 pesetas, y el 13 de noviembre de 1946 recibe la autorización de importación “con carácter de tolerada”.

Dos años más tarde, en cambio, Calleja intenta editar la novela y presenta una traducción, con resultado negativo. Presentó su solicitud de publicación de esta obra de du Maurier en el año 1948 (bajo el título de *Adelante, Julio*, Exp. 2224-48), pocos años después de *Rebeca*. La apuesta de la editorial por la autora que había descubierto, y con la que se colocaron entre los *best seller* de la época se encontró con una fuerte oposición por parte de la censura. Los comentarios del censor son de lo más elocuentes³⁷: “Novela cruda a lo Zola, y de propaganda de conmiseración a judíos. Literariamente buena, en su estilo, y por ello más peligrosa. Morbosa.” (Subrayado en rojo). En el expediente se conserva la galerada de la editorial, pero sin las anotaciones del lector porque ya ha sido expurgada de los recortes propuestos (“Pueden suprimirse en la traducción algunos párrafos demasiado realistas subrayados en las páginas 6-36-41/2-77-79-159-180/1-205 y 208, con lo cual la obra queda limpia”). La novela, por tanto, es catalogada por la crudeza de estilo del naturalismo francés³⁸, así como por mostrar de forma favorable a los judíos, algo que el régimen de Franco no aceptaba de buena gana por aquello de la conspiración judeomasónica que tanto le obsesionaba, como tampoco veía con buenos ojos el positivismo de Comte y, especialmente, el materialismo histórico de Marx y Engels. El determinismo, otra característica del naturalismo, explicaría la caracterización del personaje, cuya condición humana está mediatizada por su herencia genética, sus taras sociales y el entorno material y social en el que se inserta el individuo. Estos rasgos sí que podrían definir al personaje, aunque no desde el punto de vista propagandístico al que se refiere el comentario de la censura.

En cambio, después pasa a un segundo censor, el cual dice “no a todo”, refiriéndose a los comentarios del primero, y estima a través de sus anotaciones que sí se puede publicar, ya que el personaje es como un “ave de rapiña”, algo característico de su raza, según el censor, siempre y cuando se proceda a realizar un buen número de supresiones,

³⁷ Las partes subrayadas aparecen así en el original.

³⁸ Zola realizó una dura defensa de los judíos a propósito del caso Dreyfuss, en la carta “*J'accuse*” que dirige al diario *L'Aurore*, en 1898. Quizás por su estilo literario o por su defensa semita, Zola, por el comentario del censor, parecía ser altamente evitable.

por su excesivo realismo, coincidiendo en esto con el primer censor. Añade este segundo censor que es necesario revisar el texto con las supresiones sugeridas. Se expresa en los siguientes términos:

Julius, el judío francés, fiel a los imperativos de su raza, vive como un ave de rapiña, atesorando riquezas con un egoísmo frío y calculador sin un solo desfallecimiento hacia el bien o la virtud o el amor de la familia; y muere solo sin afectos ni consuelos víctima de su propio egoísmo. Pueden suprimirse en la traducción algunos párrafos demasiado realistas subrayados en las páginas 6-36-41/2-77-79-159-180/1-205 y 208, con lo cual la obra queda limpia. En resumen: debe autorizarse la traducción suprimiendo los párrafos subrayados en las páginas señaladas, y cerciorarse de que se ha hecho pidiendo en su día las galeradas

La morbosidad destila, como ocurrirá en otras novelas de du Maurier, de las relaciones interpersonales prohibidas o rayanas en lo inmoral, desde el punto de vista de la época en que fue escrita la historia, como es el caso de Julius Lévy y su hija. Julio siente tanta pasión hacia su hija que ese tinte de pasión sexual se ve traducido en una enorme tensión emocional. Aunque de pequeña no había reparado mucho en ella, volcado en sus negocios y ambiciones, de repente la descubre al volver del colegio tocando la flauta. La descripción es realmente sensual. Esa sensualidad adquiere una fuerte carga erótica en algunos fragmentos, como por ejemplo este: “Do you like that, Papa? said Gabriel, and he was in her room again, back in the world, startled as though with the first shock of waking, the sight of her standing there so cool and undisturbed jarring upon him who felt unsatisfied and unrefreshed, an odd taste in his mouth, and a sensation in mind and body that was shameful and unclean.”, (*The Progress of Julius*: 225-226). Entretanto su esposa, Rachel, enferma de cáncer y, dándose cuenta de la situación, decide poner fin a su vida mediante una sobredosis de medicamento. A partir de este momento, Lévy se ve libre de sentir que su hija es la compañera ideal, su *other self* que tantas veces se encuentra en las historias de du Maurier. Desde luego, el escándalo moral estaba servido. Como comenta el censor “No a todo”. Después de haber realizado los cambios oportunos, Calleja remite de nuevo la galerada con sus comentarios y ruegos:

[...] es opinión del solicitante que los defectos de la citada novela podrían paliarse en la traducción y que así podría quedar aceptable para lectores adultos y formados, pues su contenido sería menos digno de objeción que el de muchas obras que hoy circulan libremente con la sanción oficial. [...] solicita sea revisado el informe acerca de la obra en cuestión y sea permitida su traducción a base de suavizar los conceptos o suprimir las escenas que el censor considere ofensivos. Si no pudiera ser concedido lo solicitado, ruega el solicitante le sea devuelto el ejemplar de la obra, que reclama la autora, de cuya propiedad es.

Finalmente, aparece la inscripción en lápiz rojo: “Aut. con tachados. 29-X-48”, lo que significa que se autorizó con los oficios de tachadura que indicó el censor en el texto presentado por Calleja.

Las descripciones de las situaciones y la caracterización de los personajes resultan dignas de analizar. La transformación del amor en lujuria y del cariño en crueldad define la exploración que realiza du Maurier del yo en relación a los otros. En cambio, para la política quizás lo más importante fue el protagonismo de un judío. Incluso a pesar de que “atacaba a la moral” (se lee en el expediente “Sí, morbosa”), una historia así habría escandalizado incluso a la crítica contemporánea, siendo una de las preocupaciones sociales actuales los casos de pedofilia y pederastia. Por mucho que se suprimieran los párrafos “tan realistas” que menciona el censor y de los cuales hemos reproducido un pequeño fragmento, no había por dónde leer la historia que no fuese motivo de escándalo. Pero finalmente la censura autorizó su publicación siempre y cuando se realizasen las supresiones que indicaban en el expediente abierto a Calleja, en el cual no se menciona el nombre de ningún traductor.

Después de las tribulaciones de Calleja, Germán Plaza solicitó, en la colección Goliath, la edición de 2.000 ejemplares de *¡Adelante, Julio!*, 323 páginas en formato cuarto (5523-51), traducción de Roberto Ángel, cuyo original se conserva junto con el expediente. En este legajo se hace referencia a las comprobaciones del registro anterior, tan problemático, y se da el visto bueno. De los expedientes analizados hasta aquí, sigue resultando un misterio cómo una obra, en efecto, algo morbosa, consiguió traspasar las barreras de la moral del año 1946. Lo que sí se observa de modo evidente, es la diferencia de consideración de la censura hacia las editoriales, ya que, como dice

Calleja en este mismo expediente, indignado con la prohibición, pese a lo juicioso que hasta ahora ha demostrado ser en sus solicitudes hacia la censura, muchas otras obras circulaban libremente con la sanción oficial.

3.1.12. *I'll Never Be Young Again*

Dick, que cuenta la historia en primera persona, está a punto de saltar de Westminster Bridge cuando un extraño llamado Jake le detiene en su intento. Los dos comienzan a hablar y se dan cuenta de que tienen algunas cosas en común: Dick es hijo de un famoso poeta que trata con desprecio y superioridad a él y a su madre, mientras que Jake ha salido de la cárcel por haber matado en una pelea a un hombre que había abusado sexualmente de una chica. Deciden emprender juntos un viaje, ya que desean conocer mundo y madurar. Tras varios lances sentimentales y la desaparición en el mar de Jake, Dick vuelve a Londres, donde trabaja en un banco y termina sus días en soledad.

Siendo la segunda novela de du Maurier en ser publicada (Willmore, 2002b, digital), y habiendo sido escrita antes de la edición de la primera, es cierto que no respondió a las expectativas que tenía el público sobre esta novela, ya que muchos esperaban leer otra saga del tipo de su primera obra. Du Maurier aún no era muy conocida, y esta historia suponía un riesgo para ser escrita en 1930, ya que trataba sin tapujos sobre la sexualidad, a través de la pluma de una mujer y además desde el punto de vista en primera persona de un hombre, lo que será un elemento fijo en la autora en muchas de sus obras, mezclando ambientes dominados por los hombres con aventuras en el mar, otro tópico en du Maurier. La segunda mitad de la novela se centra no ya en la relación entre los dos hombres, sino en la relación entre hombre-mujer que se termina resolviendo en ruptura. El lector no logra empatizar con el protagonista porque es egoísta y extravagante, pero la importancia de este libro radica en dos factores: que es el primero de los cinco que escribe du Maurier con un narrador masculino, y que supuso su consolidación como escritora. Como dato curioso, cabe mencionar que la autora se desplazaba todos los días desde la residencia familiar en Hamsptead hasta Londres a escribir su historia, en una habitación que le alquiló una tía suya en Leicester Square. Tan animada estaba en su carrera como escritora que tardó solo dos meses en completar el libro.

Esta novela de 343 páginas en formato octavo que Saturnino Calleja solicitó publicar (Exp. 4203-48) es una de las más sustanciosas para nuestro análisis: 3.000 ejemplares que no veían el momento de salir a la calle porque su censor considera que “en el fondo y en la descripción de ciertas situaciones la obra es inmoral, por lo que estimo que no debe autorizarse” (subrayado en rojo) porque “describe la vida en París y los amores de un muchacho inglés que huye de su casa y hace vida marital con una joven estudiante a la cual conoce en un café del boulevard, la seduce y es causa de que ella se pervierta y le abandone en busca de nuevas aventuras”. Señala unos párrafos en los que se deben realizar las supresiones:

Entiendo que el fondo un tanto inmoral de esta novela quedaría automáticamente muy paliado, suprimiendo en la traducción los párrafos encerrados en círculos y subrayados de las páginas 104-152-188-238-240-247-248-249-251-254-262—279-286-288-289-324 y 325, todos los cuales retratan o aluden a escenas escabrosas y por consiguiente que bajo la condición de suprimir en absoluto en la traducción los párrafos citados puede autorizarse.

Esto sucede en septiembre. Calleja trabaja en la galera con los recortes, y en octubre el mismo censor permite la autorización del libro, visto el cumplimiento de las condiciones anteriores, diciendo: “Vistas las correcciones y conforme:” (Nombre del censor). “25 octubre de 1948”, tras lo cual se le vuelve a enviar el informe con la resolución a Calleja el 2 de octubre de 1948 adjuntando la autorización.

Posteriormente se encuentra el expediente 2040-52, solicitado por la editorial Planeta, mediante el cual se sugiere realizar tachaduras adicionales en las páginas 183 y 230 (hasta de los puntos suspensivos) a la versión que presenta Planeta, que es la misma que se autorizó en su día a Calleja en el expediente anterior. El censor plantea los nuevos recortes en los siguientes términos: “Leída cuidadosamente la versión española íntegra entiendo que puede autorizarse la reimpresión suprimiendo los párrafos encerrados en círculos, uno en la página 183 y el otro en la página 230 (este último con puntos suspensivos incluso)”.

El editor, al recibir este informe en la ventanilla de censura, no da crédito a que le planteen recortar un libro que presenta encuadernado y cuyo texto ya había sido

autorizado a Calleja, a lo que hace referencia en una reclamación que presenta al servicio de censura. Esta carta, sellada en el Registro General del Ministerio de Información y Turismo el 7 de junio y firmada por Santiago Galán Conde, apela a la circunstancia de que dicha obra ya había sido autorizada anteriormente a la Editorial Calleja por la Censura el 28-8-48 con expediente 4203-48, y alega lo siguiente:

Considerando que el anterior Jefe del Departamento de Censura, Sr. B...³⁹, comunicó al editor de la Obra, Sr. Lara, así me dice que lo manifieste, que siendo copia de la Obra aprobada a Editorial Calleja podía presentarse a Censura después de editada. Considerando que el libro en cuestión es copia exacta del aprobado a Ed. Calleja. Considerando, así mismo, que los párrafos indicados no tienen gran importancia y ni atacan al Dogma Católico ni a la Patria, SOLICITA de V.I. que, en atención a todo lo expuesto y al gran perjuicio que causaría al Editor el corregir esos párrafos en una edición ya encuadernada, se sirva ordenar sea extendida la Tarjeta de Autorización definitiva o, al menos, tolerada.

Las palabras de Santiago Galán que aparecen subrayadas, han sido marcadas con lápiz rojo por el censor. Esta llamada a la cordura parece que surtió efecto, ya que el 21 de junio de 1952 obtuvo la aprobación sin tachaduras, desde el mes de abril que se había solicitado sobre una obra ya autorizada, recortada y censurada a Calleja. El censor, después de revisar el expediente, anota lo siguiente:

Comprobada la versión de Calleja, a la que se refiere la Incidencia del informe adjunto, y autorizadas en dicha versión las tachaduras que aquí se indican, procede mantener el criterio primitivo para esta sola edición en evitación de daños al editor y del mal entendido a que podría prestarse el servicio, independientemente de las responsabilidades que para el lector pudieran derivarse.⁴⁰

Al decir lector se refiere al censor. Es decir, se observaba evitarle daños al editor, que se había anticipado y había presentado la obra ya encuadernada, y malentendidos al servicio de censura, pero con Calleja no habían tenido tantas atenciones tan solo cuatro

³⁹ Nota de la autora: se ha omitido el nombre por confidencialidad.

⁴⁰ El fragmento subrayado está en color rojo.

años antes. Es el primer expediente en que nos encontramos esta delicadeza y observancia de los eventuales perjuicios a los terceros implicados en el proceso.

Posteriormente encontramos el expediente autorizado 6217-55 del 2 de diciembre, mediante el cual el editor Germán Plaza solicita la publicación de 10.000 ejemplares. Se revisa por llevar oficio de tachaduras, y hasta el 2 de abril de 1956 no emite el censor su veredicto:

En “Nunca volveré a ser joven” [*sic*], de Daphne du Maurier, se intenta por la autora la descripción de dos modos o maneras de contemplar la vida y ajustarse a ella. Esta visión se polariza en esta novela en dos personajes: Dick, vencido por la vida, y Jake que le salva en momento definitivo y supremo. Cuenta en la novela un realismo, más o menos agresivo, que impresiona seguramente al lector por la maestría en el análisis de la exposición del drama e intimidad de estas dos vidas, como es costumbre en autora tan celebrada y popular.

Es decir, se sigue observando un excesivo realismo en el tratamiento del tema, aunque se reconoce la maestría en el análisis del drama por parte de una autora cuya fama ya nadie cuestiona en nuestro país. Después, Planeta reedita la novela dos años más tarde (Exp. 4043-58). En 1958 Calleja solicita una nueva publicación de la obra (Exp. 4726-58) en Tomos I y II, 3.200 ejemplares de 1.400 páginas, y aquí se indica que la traducción es de Ildefonso Balsaín. Como la censura señala que este libro ya había sido revisado en el Exp. 4043-58, da el visto bueno. Pero esta última era la versión que había presentado Planeta, y no la primera versión que había presentado Calleja para recibir la obra en España. De ello podemos obtener dos deducciones: que la traducción de Planeta era de Ildefonso Balsaín y que La Nave no arriesga y presenta esta versión, y no la suya, que supuso la recepción en España de esta novela, para evitar los problemas que había tenido. La editorial Calleja estaba, por otra parte, a punto de desaparecer.

Del gran número de publicaciones, tanto de forma independiente como formando parte de recopilaciones, podemos inferir el hecho de que esta novela cosechó un gran éxito en nuestro país. De hecho es una de las tres obras más publicadas de du Maurier en España durante la época analizada. Es interesante remarcar el hecho de que la última tirada que

se realizó dentro de nuestro período de estudio se efectuó en el año 1976 (Planeta, Exp. 4833-75). Hasta ese año se fue publicando de manera regular⁴¹.

3.1.13. *Frenchman's Creek*

El marido de Daphne du Maurier, Frederick Arthur Montague Browning, tuvo un papel destacado en la Segunda Guerra Mundial, por lo que permanecía largas temporadas alejado de casa. Daphne dio a luz por fin a un niño, el menor de sus tres hijos, y estaba muy ilusionada, aunque sola. Por este motivo, fue invitada a la casa de la familia Puxley cerca de Hertfordshire. Allí, con la ayuda de su *nanny* y de algunos sirvientes convivió también con dos refugiados de guerra, afrontó las enfermedades y los rigores del invierno, y en un ambiente tan poco idílico escribió lo que ella misma definió con la novela más romántica de toda su carrera, *Frenchman's Creek* (Willmore, 2002f, digital), que Gollancz publicó en 1941.

El personaje en torno al cual gira esta novela es Dona St. Columb, que vive junto a su marido Harry y a sus dos pequeños, Henrietta y James, en la corte de Carlos II. Ambos pasan mucho tiempo con el amigo de Harry, Lord Rockingham. Dona escapa a Francia con sus hijos y se enamora de un pirata. Cuando el marido, preso de los celos, y su amigo se presentan en el país galo Dona tiene que elegir: finalmente reconoce que debe permanecer al lado de sus obligaciones, mientras el pirata francés que, en realidad era como una especie de Robin Hood, emprende rumbo hacia nuevos horizontes.

De nuevo el tema de la libertad de los hombres y las limitaciones de las mujeres subyace en el desarrollo de la historia y los hechos secundarios. Dona, al igual que Janet Coombe en *The Loving Spirit* ansía hacerse a la mar, correr aventuras y ser completamente independiente, el mismo deseo de libertad e independencia que caracterizó a la autora a lo largo de su vida, conjugado en esta novela con un puro deseo de evasión de los horrores y privaciones de la guerra. Se comenta que la propia Daphne mantuvo una especie de idilio con su anfitrión, Christopher Puxley, con el que pasaba mucho tiempo escuchando sus interpretaciones al piano y compartiendo largas

⁴¹ La Nave (Exp. 4726-58), Janés (Exp. 2672-58), Planeta (Exp. 303-59), Aguilar (Exp. 303-59, *Obras Completas* Tomo II) Planeta (Exp. 773-73), Rodas (Exp. 4014-74), Planeta (Exp. 4883-75).

conversaciones durante la ausencia obligada y dolorosa de su marido (Auerbach, 1999: 17). Desde luego, una gran cercanía debió tener con él o con la familia, porque su siguiente novela iba a ser otra saga, la historia de cinco generaciones de la familia Puxley en Irlanda, *Hungry Hill*, de la que hemos hablado anteriormente.

Por la trama que hemos visto, no extraña mucho la calificación de “suspendido” que la Administración adjudicó a la primera vez que se quiso publicar en España. Se trata de *El pirata del amor*, que Calleja (Exp. 1148-50) quiso introducir en nuestro país en la versión que la editorial Claridad había editado en Buenos Aires. Se trataba de una solicitud de importación, así que, en la ecuación de ejemplar traducido en Buenos Aires (por Raquel Fusoni Elordi), y solicitud de Calleja, de nuevo el resultado es prohibición. Se le devolvió uno de los dos ejemplares con el siguiente comentario: “Se trata de una obra de argumento inmoral (fuga de una mujer de su casa, amores ilícitos, crímenes, atentados, etc.) y de sensibilidad (ilegible) morbosa. Creo que no se debe autorizar.”⁴²

Antes de este primer intento en formato convencional de novela, encontramos entre los expedientes de cine una edición de argumento cinematográfico catalogado por error. Se trata de una edición de 5.000 ejemplares de 64 páginas a 5 pesetas del argumento cinematográfico (literalmente especificado en el expediente 914-48 de Germán Plaza) de *La princesa y el pirata*, pero que realmente no corresponde a la adaptación de *Frenchman's Creek* al cine. Esta, que respetó el título de la novela en inglés, entró en España como *El pirata y la dama*, y no se publicó el guion. Mejor suerte que Calleja correría la Sociedad Española de Librería con su importación de Pocket Books en 1960 (Exp. 1831-60) de 300 ejemplares. El comentario del censor contrasta con el que se apunta en el anterior intento de Calleja: “Un pirata francés atraca con su barco en una bahía de Inglaterra. Su principal cómplice en territorio inglés es Dona, la esposa de un noble del lugar. Después de varias aventuras de capa y espada, los dos se separan, entregándose cada uno al mundo que le pertenecía.” No se hace referencia, sin embargo, al encontrado entre los expedientes de cine (Exp. 914-48), es decir, no consta que tuviera antecedentes. Buscando la justicia divina y el sentido moral del final se justifica la autorización, sin mucha vista comercial, porque esta obra no fue precisamente un éxito de du Maurier ni tampoco despertó mayor interés en el mercado literario español, de hecho, no se ven más intentos de traducirla ni publicarla, quedando así como la única

⁴² Subrayado en negro en el original.

novela *nonata* en español en nuestro país en el período de estudio. Su trayecto acabó en la película homónima de 1944 (pero que en España se estrenaría en 1953, de cuya fecha data el expediente de censura cinematográfica), ñoña hasta la saciedad, protagonizada por Joan Fontaine y Arturo de Córdova y cuyo guion se atribuye a la propia Daphne du Maurier, en la que una mujer acomodada se enamora de un apuesto pirata francés, al que se presenta como culto y hasta filósofo, justificando que la pobre mujer abandone a su aburrido marido (con “ese aparente no decir nada de las familias inglesas”, como dirá el censor que lea *The Parasites* más adelante, un cliché sobre el que bien vale hacer una reflexión) y se fugue con su amado. Cuando Calleja presentó la solicitud, aún no había aparecido la película, pero cuando lo llevó adelante la SGEL en otro intento, sí que tenía su relativo éxito el filme, además de estar situados ya dentro del segundo período de nuestro análisis, completamente distinto de este que estamos estudiando por los acontecimientos históricos y políticos que se sucedieron.

3.2. Un punto de inflexión (1951-1966)

Esta segunda etapa marcada en nuestro estudio según la evolución del régimen franquista, coincide con el período más fecundo bibliográficamente hablando de la escritora. Se trata de un período de reflexión y estabilización de su vida personal (tras finalizar la Segunda Guerra Mundial), y de ahondamiento en las teorías de la psicología profunda de Carl Gustav Jung y su estudio de la actividad onírica. Esta influencia se observa en obras como *The Scapegoat*, *Castle Dor* o *I'll Never Be Young Again* (esta última incluida en el período anterior, marca el paso a este período personal de la autora y a la vez de nuestro análisis), y se seguirá desarrollando en la tercera y última etapa del estudio. Hemos comenzado con la novela *My Cousin Rachel* como elemento de transición entre la primera y la segunda etapa de análisis por cuanto aún persiste lo peor de las exigencias de la censura de aquella, a la vez que coincide con el declive de la editorial que introdujo a nuestra autora en España, la Editorial Calleja, que tras varios cambios de accionariado y agotada en sus vías de renovación, tiene problemas con la publicación de esta novela, comienza a agonizar y se extingue finalmente en el año 1958.

3.2.1. *My Cousin Rachel*

Se trata de la última de las novelas de corte histórico, ambientada en el goticismo del escenario preferido de du Maurier, Cornwall, estructurada en torno a los celos y el suspense, ambientada en el siglo XIX y por segunda vez con un narrador-protagonista masculino, Philip Ashley, un joven e inexperto muchacho. Para el personaje femenino, Daphne se inspiró en la apariencia física de un retrato que había visto en Anthony House (mansión en la que había estado alojada durante la Segunda Guerra Mundial), el retrato de una mujer llamada Rachel Carew. *My Cousin Rachel* se publicó en Gran Bretaña en julio de 1951 (Willmore, 2004, digital), y en Estados Unidos en febrero del año siguiente. Fue un éxito inmediato y recibió las alabanzas de la crítica.

La historia de *My Cousin Rachel* empieza en un paseo de Ambrose y Philip Ashley. Ambrose es propietario de una finca en la costa de Cornwall y tutor de su primo huérfano Philip. Ambrose se marcha a Florencia por problemas de salud, donde se encuentra con su prima Rachel, con la que acaba casándose. Un tumor cerebral precipita su muerte, mientras Philip, que le había echado mucho de menos, se dirigía hacia Florencia inquieto por una carta que acababa de recibir de Ambrose, planteándole sus dudas sobre Rachel. Al encontrarse con que había fallecido ya, vuelve a Inglaterra. Transcurrido un tiempo, se presenta a visitarle Rachel, llevando consigo los efectos personales y demás enseres de Ambrose. Vencidas las reticencias iniciales, Philip se enamora de ella. Pero las dudas se instalan en una relación desigual, porque Philip quería casarse y ella no, y porque sospechaba, al igual que Ambrose, que le estaba envenenando. Los acontecimientos se precipitan hasta que Philip, en su delirio, confía a su amiga Louise su sospecha, ambos se dirigen a buscar a Rachel y se encuentran con el cuerpo inerte de esta en los jardines de la residencia, al parecer, caída a causa de la inconsistencia ya advertida por el capataz de las obras de un puente que cruzaba el lago. El relato termina con Rachel muriendo en los brazos de Philip, aunque llamándole Ambrose, y se cierra con la misma frase con la que se abría: "They used to hang men at Four Turnings in the old days. Not any more though." (*My Cousin Rachel*, 1951: 5).

Desde el día de la publicación de *My Cousin Rachel*, la pregunta que estaba en boca de todos era si Rachel era finalmente culpable o inocente, a lo que Daphne respondía que,

simplemente, no lo sabía, que Philip era el narrador y que ella lo único que había hecho era transmitir sus dudas sobre la verdadera naturaleza de Rachel. La estrecha relación que mantenía con su padre seguramente le sirvió de inspiración para perfilar al personaje de Ambrose, un hombre mayor, amado por todos. Como inspiración para el de Rachel, Daphne utilizó su amistad con Ellen Doubleday y Gertrude Lawrence, con las que se llegó a rumorear que mantuvo una relación. Desde la muerte de Daphne, mucho se ha escrito y especulado sobre su sexualidad y en particular sobre su relación con Ellen Doubleday (esposa de su editor en Norteamérica) y Gertrude Lawrence (actriz que interpretó una de sus obras dramáticas, *September Tide*), rumores intencionados (Hidalgo, 2017, digital) que rechazaron tanto los hijos de Daphne como los de Gertrude. En realidad, muchos no supieron conocer a Daphne, hija favorita de un padre que deseaba tener un hijo varón. Daphne tenía muy claro que era mujer y madre, por un lado, y hombre escritor por otro, como en un juego de dramatización con el que pretendía investir de fuerza narrativa a sus escritos, asombrando al mundo de la literatura con la introducción de protagonistas masculinos que narran sus historias en primera persona. Cualquiera que sea la verdad, se conservan unas cartas que Daphne escribió a sus conocidas Oriel Malet y Maureen Baker-Munton, en las que habla de estas supuestas relaciones y sugiere que sus sentimientos hacia ellas son trasladados a Rachel y que ella, en su papel de Philip, pone fin a la vida de Rachel rompiendo así el vínculo emocional que tenía con ellas, lo mismo que Philip se siente liberado al morir Rachel.

Traducida en España como *Mi Prima Rachel* y publicada por la Editorial Éxito, S.A. de Barcelona (Exp. 353-52), con una tirada de 3.000 ejemplares en formato cuarto con 306 páginas, esta novela, que supuso, como hemos apuntado anteriormente, el último gran éxito de Daphne du Maurier, lo primero que encontró en España es un expeditivo comentario del censor: “Novela muy pesada y mal traducida. El protagonista se casa con una prima suya la cual le envenena para apoderarse de sus bienes y joyas; muere el marido y presa del remordimiento ella se suicida. Es Tolerable.”, (subrayado en rojo). En absoluto tiene que ver con la realidad, al menos en lo que respecta a esta traducción, realizada por A. Pundsack, y que se adjunta con el expediente, que comercializó el editor Joaquín de Oteyza. Tampoco acertó el censor en la conclusión, porque el final abierto de la historia debió despertar la curiosidad de los lectores, ya que es una de las novelas de la autora más editadas en España durante toda la dictadura.

A este primer expediente siguieron otros: uno de 1953 (Exp. 2392-53) que en el archivo aparece suelto (una reedición de *Éxito*), al que se hace referencia en el Exp. 3578-58, perteneciente a la colección Obras Maestras de Luis de Caralt, y cuyo tomo se denominó *Obras Selectas* (de Daphne du Maurier) y en el que se reunían *Rebeca*, que es el único libro que falta en el sobre del expediente, y además alguien de la Administración lo anotó a mano, “*falta libro*”, en un sobre nuevo que parece como reconstrucción de alguno que debió sufrir un deterioro importante, *Mi prima Rachel*, *Monte Bravo* y *El general del rey*. Este ejemplar lleva en el fajín los siguientes comentarios: “[...] En este apasionante relato, Daphne du Maurier nos ha dado un personaje que posee todas las características necesarias para convertirlo en el prototipo de una mujer.” Obsérvese el cambio de juicio con respecto al primer comentario que vimos. “[...] brinda a la autora la oportunidad de describir, no solamente los conflictos personales de los diversos personajes, que parecen arrancados de la vida real, sino para ofrecernos un cuadro vivo y perfecto de las costumbres de los pobladores del pintoresco condado de Cornwall, uno de los más típicos de Inglaterra.” En este comentario sí que podemos observar el realismo y costumbrismo del que se impregna la literatura de nuestra escritora a lo largo de esta etapa de su vida y del estudio que nos ocupa.

Posteriormente fue Planeta la que se interesó repetidamente en publicar esta novela, como así atestiguan los Exps. 4039-58, 303-59 y 1092.6-73, intercalada entre ellos una edición de Pocket Books (Exp. 2113-60). Entre 1957 y 1958 se observa en otros expedientes, a través de los comentarios de los editores, que esta novela era un gran éxito: en 1957 (*Una vida por otra*, Exp. 1733-57) leemos que ya habían aparecido nueve ediciones de *Mi prima Rachel*, es decir, en cinco años esta obra contaba ya con nueve ediciones, una cifra importante para la época de la que hablamos y una sorpresa para el curtido censor que vituperaba por su pesadez a este gran éxito de du Maurier, el cual, además, recibió el espaldarazo de Hollywood a través de su versión cinematográfica de 1952 *Mi prima Rachel*, protagonizada por Richard Burton y Olivia de Havilland (la popular Melania de *Lo que el viento se llevó*).

3.2.2. “Kiss Me Again Stranger”

Describe la tierna historia de un mecánico aficionado a las películas del oeste que se enamora de una acomodadora, un amor trágico de esperanzas truncadas y separación a causa del destino y de la muerte, presencia constante en este ambiente oscuro y nocturno. Al estar narrado en primera persona adquiere un carácter más íntimo si cabe, e implica al lector en la tragedia personal y los anhelos insatisfechos del personaje. Este relato corto de amor no correspondido forma parte en su origen de las historias contenidas en *The Apple Tree* (cuyo título de cabecera será cambiado por *The Birds* y por *Kiss me Again, Stranger* en sendas posteriores publicaciones en Gran Bretaña y Estados Unidos), que en España publicó por primera vez la editorial Éxito con el nombre de *Bésame otra vez, forastero*, incluyendo únicamente este relato corto que daba título a la edición norteamericana de los relatos recogidos en *The Apple Tree* más dos historias cortas que no incluía aquel en su versión británica (“The Split Second” y “No Motive”).

Joaquín de Oteyza solicita en nombre de la editorial Éxito la primera publicación en España. El expediente número 5253-52 con la copia de la traducción en papel carbón de Juan G. de Luaces⁴³ fue autorizado el 10 de noviembre de 1952, y no figura ningún comentario del censor. Se trataba de una tirada de 3.000 ejemplares a un precio de 60 pesetas. En estas series de publicaciones de relatos (titulados como *The Apple Tree*, *The Breaking Point* y *Not After Midnight and Other Stories*) existe una clara controversia a la hora de definirlos como novela corta, relato corto o relato largo, no están muy bien definidas las fronteras. La edición británica de Gollancz la titula *The Apple Tree: A Short Novel and Several Long Stories* (1952), después en 1953 Doubleday la denominaría *Kiss Me Again, Stranger* y le incluiría dos relatos más, muy cortos y apenas conocidos. En cualquier caso esta historia dio el suficiente juego como para hacer de ella una pequeña película para la televisión americana, en blanco y negro y estrenada el 14 de abril de 1953, protagonizada por María Riva y Michael Waring y dirigida por Robert Mulligan. En España se publicó principalmente en colecciones de relatos de du Maurier.

⁴³ Juan González-Blanco de Luaces fue uno de los intelectuales españoles a los que el estallido de la Guerra condicionó su abandono del género de la biografía, novela y poesía por la traducción para poder alimentar a su familia. Realizó más de cien traducciones al español.

SGEL solicita la importación de 200 ejemplares de Cardinal Editions, de Nueva York (Exp. 1161-55), con el título de *Bésame de nuevo, extranjero* en el legajo, al que el censor no opone objeción alguna, basándose en el expediente anterior. A esta entrada sucede la edición españolas de Planeta (Exp. 4040-58) con la misma versión de Juan G. de Luaces y el mismo título *Bésame otra vez forastero*, en el que el censor anota lo siguiente: “Integran la obra seis pequeños cuentos – Bésame otra vez forastero.- La montaña de la verdad.- Los pájaros.- El manzano.- El joven fotógrafo.- El viejo.- Revisada convenientemente, puede mantenerse la anterior autorización.”. Todos ellos son relatos de du Maurier. De esta edición es destacable que el relato “El joven fotógrafo” o “El pequeño fotógrafo” como se decidió llamarla antes de sacar la publicación, y después de haber pedido autorización para ello, recibiese el beneplácito inicial de la censura que no entró en mayor análisis de la publicación (solo en la novela que le da título, que ya había sido autorizada), y en cambio posteriormente en el año 1959 (Planeta, Exp. 303-59, *Obras completas, Tomo II*), el censor escribe de ella: ““El joven fotógrafo”. Novela totalmente inmoral, sobre los amores adúlteros de una aristócrata por matrimonio y un joven fotógrafo de pueblo cojo de nacimiento. Sexual y cruda se estima que solamente atendiendo a que es incluida en una colección de obras completas de una autora de indudable mérito literario, pudiera autorizarse. (Lo que está subrayado aparece en rojo). En sus páginas encontramos pasajes como estos:

Página 238: (el fotógrafo la amenaza con contar a todos la verdad de su aventura) “Pero él no hizo caso. Su pálido rostro tenía una expresión resuelta. Se inclinó junto al borde del acantilado para recoger su bastón y, entonces, nació en ella un impulso terrible que invadió al instante todo su ser. Se echó hacia delante con los brazos extendidos y empujó al cuerpo inclinado. El no profirió un solo grito. Cayó en el vacío, y desapareció.”

Inferimos a partir de estas líneas el final trágico que muchas veces utiliza du Maurier: la muerte o el asesinato, en el que casi siempre deja la duda y la sospecha de si es uno u otro. Más que por su sexualidad, que du Maurier utiliza en muchos relatos de una manera liberal y más o menos velada, es el asesinato premeditado lo que pudiera haber sido censurable, porque este hecho sí está explícito. Como justifica la expiación de sus amores adúlteros, se pasa por alto.

Página 244: (cuando el fotógrafo ya ha muerto) “Bajaron a la terraza, y la marquesa comió con más apetito que los tres últimos días. Se preguntó si ello sería debido a que se había liberado de parte del peso de su secreto. Él había muerto y había sido encontrado su cuerpo. Esto era ya conocido.”

El relato pasa a ser leído por un segundo censor, que coincide con el primero en justificar la publicación de esta edición en base al escarmiento que sufre la rica asesina quien, presa de sus caprichos, es perseguida por la fatalidad. El censor nos resume así el argumento, junto con su opinión sobre esta historia:

“La novela se reduce a perfilar la personalidad de una mujer rica y casada, [...] y entra en relaciones con un joven fotógrafo del lugar, sentimental y enamorado, que se prenda localmente de esta mujer. Ella, por poner una nota novelesca en su aburrido existir se cita con el joven que acostumbra a trabajar por las tardes durante la siesta a recluirse en una especie de acantilado para trabajar la fotografía artística. Allí ella se abandona y el artista enamorado tira múltiples fotografías de la marquesa, algunas muy “delicadas”. A la hora del retorno de la marquesa a sus lares, el artista quiere seguirla, inclusive como sirviente en su palacio de París. En su angustia ante lo que se la presentaba, la señora empuja al artista, que muere ahogado. Arreglado el problema así, en el instante de partir, recibe esta señora la vista de la hermana del fotógrafo, persona lisiada, y veladamente la amenaza con las fotografías que obraban en su poder, en el laboratorio de su hermano, y bajo este “chantage” [*sic*] obra en la actitud de la marquesa. La obra no es muy moral, por lo tanto, pero la moraleja es tal que la obra puede leerse por el tremendo ejemplo que lleva consigo.”

Después de este registro de 1959 con el expediente abierto a Planeta bajo el número 3303 (*Obras completas, Tomo II*), se hayan los de 1973 y 1975 en forma de recopilaciones de relatos de la misma editorial con número de expediente 1092-6-73 y 4883-75, respectivamente.

Plaza y Janés sacaría luego en 1963 entre el primero de Planeta y sus dos subsiguientes recopilaciones el libro *Los pájaros*, traducción de Adolfo Martín, Exp. 4865-63, y en el

que se incluye “Bésame desconocido”, con el comentario del censor S.: “el beso de una loca...”. No se oponen objeciones, pese al comentario machista del funcionario y comprobando en sus páginas, al disponer de los originales presentados para revisión, vemos que en la página 270 de este relato aparecen frases como esta: “Nunca debimos concederles (a las mujeres) el derecho al voto”. Una frase muy del uso de nuestra sociedad de la década de 1950, sumida ya en lo que se denominaría posteriormente “literatura social” o “realismo social”. Pero la realidad de la mujer era bien distinta, aún peor que la que contaban Cela, Delibes, o Carmen Laforet en su excelente *Nada*.

3.2.3. *Mary Anne*

La obra se abre, como muchas otras de du Maurier, en forma de *flashback*, en una bella y cautivadora biografía de Mary Anne Clarke, tatarabuela de Daphne, en la que se habla sobre la lucha de la mujer, en un mundo de intrigas dominado por los hombres. La historia se localiza en Londres, en el momento en que París se hallaba inmerso en el régimen del terror, Londres bajo convulsiones parlamentarias, y la guerra entre los dos países a finales del siglo XVIII como telón de fondo. Mary Anne, nacida en Londres pero de sangre irlandesa, está decidida a entrar en el juego de los hombres a toda costa para poder medrar, y tras unos azarosos comienzos deja a su marido y conoce al Duque de York, de quien se convierte en amante, lo que envuelve a la familia real en un escándalo. Alguien quiso ver similitudes entre este personaje y la autora (hubo rumores en la época que la relacionaron con el rey consorte Felipe de Edimburgo, esposo de la reina Isabel, a cuyo servicio estaba el marido de du Maurier). No es una de sus grandes obras maestras, estando a caballo entre la literatura histórica para la que tan bien se documentaba du Maurier, y la narrativa de no ficción de tipo biográfico

La primera vez que esta novela llega a España para una importación en su idioma original, se abrió el expediente 3553-56, en el que figura como importador la Sociedad General Española de Librería, S.A. En el informe del censor se recogen los siguientes comentarios:

Buena novela de la época de la Regencia inglesa, cuya sociedad describe de forma maravillosa. La historia se centra en Mary Anne, desde la pobreza y la

miseria familiar, se elevó a las cumbres de la sociedad mediante sus relaciones con un duque. La necesidad de dinero para su familia le permitió elegir el peor camino, escandalizando a todos y provocando la desgracia de su amante y la ruina del rey. No obstante la aparente inmoralidad de su conducta, por la calidad de la novela y por el hecho de ser publicada en inglés, creo que se puede autorizar”.

A esta primera publicación siguió otra de la editorial Éxito (Exp. 1319-57, *Mary Anne*, versión de Antonio Ribera Jordá), para la que solicitaba la impresión de 3.000 ejemplares en formato cuarto, de 570 páginas y a un precio de 70 pesetas, incluidos en la colección Círculo Literario (el origen del Círculo de Lectores, que vendía sus libros mediante anuncios en los periódicos) en el que el censor señaló con un rotundo “sí” a la pregunta de “¿Ataca la moral?” con las siguientes observaciones: “El tipo de la protagonista: Amoral, sin otra preocupación que la del bienestar económico suyo y de sus hijos, tiene en el fondo mucho de humano y realista.[...] Novela “no apta para menores”, se salva por el calor que la autora consigue imprimir en sus personajes. Puede publicarse.” Todo un tiovivo de sensaciones lo que sintió el censor número 10. Para concluir con este expediente, señalar los comentarios que aparecen en la sinopsis y en la biografía de la portada y contraportada, que también eran examinadas por la censura, y que quizás hubieran podido contribuir a convencer al censor:

MARY ANNE [...] más parece una creación novelesca que un ser real.” [...] y cuando el Duque de York, hijo del rey Jorge III y jefe de los ejércitos contra Napoleón, desea conocerla, logra con sus encantos y su personalidad que el Duque haga de ella su favorita. Nada le basta a aquella mujer fría y calculadora. Por eso ahora se lucra con la venta de favores arrancando al Duque títulos y ascensos para quien le han pagado previamente. Solo la Fama, tal vez envidiosa, le traiciona y le vence. Pero *MARY ANNE* logra aún contemplar el cadáver del Duque y comprender el sentido de su azarosa vida.

Aun justificando el abandono de su mísero marido, está absolutamente denostado en este comentario el hecho de que la mujer busque su ascenso social y medre, aun cuando en este proceso beneficie a sus hijos. Esta actitud hubiera sido interpretada como de valentía en nuestros días, y quizás hubiera justificado su lucha por el progreso social y

económico antes nuestros ojos de lectores o espectadores de historias como éstas en las salas de cine. En cambio, esta interpretación llena de moralina contrarrestaba en aquella época la supuesta frivolidad del personaje, el cual, como podemos comprobar a través de estas palabras de la biografía de la escritora aparecidas en este libro del que estamos hablando, era antepasado de du Maurier, como hemos señalado anteriormente:

Esta notable escritora nació en Londres en 1906 en el seno de una familia de origen francés residente en Inglaterra. Su nombre se hizo mundialmente famoso con “Rebecca” (1938). El éxito de una obra tan notable lo ha superado sobradamente, al adquirir una mayor perfección de estilo, en sus novelas posteriores presentadas en esta misma colección: “Bésame, otra vez, forastero”, “Los parásitos”, “Mi prima Rachel” (de la que han aparecido más de 9 ediciones) Una exquisita delicadeza preside las páginas de MARY ANNE, por cuanto está basada en la vida de una antepasada de la autora, su tatarabuela, que por su talento y belleza llegó a ser la favorita real. El cariño puesto por Daphne du Maurier al escribir MARY ANNE le ha de deparar un destacado lugar entre las obras de esta prestigiosa autora, que nunca defrauda al lector.

3.2.4. *The Scapegoat*

The Scapegoat, uno de los cinco relatos de du Maurier en los que el narrador adopta la forma de un personaje masculino, fue publicado por Gollancz en 1957 (Varnam, 2010a, digital) y dos años más tarde fue llevada al cine con Bette Davis y Alec Guinness en los personajes principales. El narrador, John, un profesor de universidad, se siente defraudado con su vida y se marcha de viaje a Francia. Allí conoce a un conde llamado Jean de Gué y tras una noche de borrachera intercambian sus vidas, la de aquel llena de amargura y decepciones. La trama de esta novela se forjó durante un viaje de du Maurier a Francia en busca de información sobre sus antepasados, los sopladores de vidrio Busson-Mathurins. Allí encontró incluso una casa propiedad de la familia, y aunque la novela *The Glass-Blowers* no llegaría a materializarse hasta 1963, el telón de fondo de la fábrica de vidrio es utilizado para el encuentro entre los dos personajes, con esa duplicidad de identidades tan característica de Daphne y tan del gusto de la época.

Con una gran indecisión en cuanto al título más o menos impactante que se le hubiese de dar, *The Scapegoat* obtuvo un discreto éxito editorial pero sí despertó el interés del cine. La primera vez que entra en España es en 1957, es decir, el mismo año en que fue escrita. La solicitud fue de Joaquín de Oteyza en nombre de la editorial Éxito, para la publicación de 3.000 ejemplares en formato cuarto de 590 páginas a un precio de 70 pesetas (Exp. 1733-57), bajo el título de *Una vida por otra* (versión de Antonio Ribera). En un principio quiso darle el título de *Vidas fingidas*, y el censor apreció que procedía su autorización tras una breve descripción del producto: “Es un caso de transposición de personalidad por el parecido físico. En una taberna se encuentran un noble y otro con ganas de aventuras. Emborracha a aquél, le quita la documentación. Y ya lo tenemos dentro de la familia del anterior contándonos la situación en que se encontraba y como arregló algunas vidas estrechas antes de que se descubriera la transposición.” Casi simultáneamente la editorial cambió de parecer en cuanto al título y solicitó autorización para el nuevo, *Una vida por otra*, así como para las portadas y los textos de las solapas, en los cuales la editorial Éxito, haciendo honor con su nombre a la difusión que pretendía alcanzar, exhibía con deleite las numerosas bondades de la prosa de esta novela con frases como estas:

Este tema tan peligroso (refiriéndose al cambio de identidad y la manipulación de vidas ajenas) como audaz está magistralmente tratado y resuelto con profunda psicología por Daphne du Maurier. Pero lo notable de la obra es la gradación emocional con que está escrita ya que el lector se siente identificado con el protagonista (como suplantándole) y vive su continua tensión temiendo ser descubierto a cada instante...

Yendo más allá que el censor, que únicamente se fijó en la forma y no en el fondo y la estructura magistral de la novela, el editor augura una buena venta, respaldada por la opinión de la crítica internacional: “UNA VIDA POR OTRA, que ahora les presentamos y que a lo largo de más de medio año fue la obra más vendida en Norteamérica, viene a ser la más alta cima a que ha llegado esa maestría narrativa que caracteriza a esta autora.” A lo que añade: “Precisamente la crítica mundial coincide unánimemente en afirmar que UNA VIDA POR OTRA supera a la que hasta el momento presente había sido considerada su obra maestra: REBECA.” Vista en su planteamiento, la novela recuerda mucho a *El príncipe y el mendigo* de Mark Twain, y

aunque magistralmente expresada a través de la psicología y las emociones de los personajes de du Maurier, conserva parte de la enseñanza que transmitía aquél, de apreciar lo bueno de nuestras vidas por miserables que parezcan.

Posteriormente, después de esta primera aparición en España, en 1958 la biblioteca de *Selecciones del Reader's Digest*, con la que algunos niños nos familiarizábamos en nuestras tardes de verano a través de sus clásicos de la literatura versionados, solicitó autorización para publicar una serie de historias (*El último rebelde*, de Gerald Green, *Las caras de Eva*, de Thigpen y Cleckley y *Con la cruz ajena*, de Daphne du Maurier, que es la novela *The Scapegoat*), en un solo volumen. Se trataba de una tirada de 25.000 ejemplares, en formato cuarto y a 100 pesetas (se vendían en quiosco), pero esta vez vemos a lápiz rojo “Autorizado con supresiones en las páginas 18-43-11”, pese a señalarse a continuación que no tenía antecedentes ningún relato salvo el de *Las caras de Eva*. Las supresiones afectan a la historia de nuestra autora, que en este expediente 5238-58 era versionada desde Argentina por el traductor Alberto Gutiérrez Castro (“condensado del libro de Daphne du Maurier”).

Veamos los fragmentos a los que afectan estos reparos. Por ejemplo a “Un conde se suplanta en casa por otro señor con el que tenía exacto parecido físico. El otro sigue la farsa y arregla la familia. Debe tacharse 18, 43, 112. Esto último es una justificación de un delito, que nunca se justifica por mucho amor que haya por medio.” En el capítulo 2, en la página 18 de la galerada que se adjunta, vemos el siguiente texto:

Seguramente en la Grande-Trappe, esos hombres que viven en el silencio deben tener una solución para cada caso, pues han buscado deliberadamente la oscuridad a fin de encontrar la luz; o, si no tienen esa solución, podrán, al menos, decirme adonde puedo ir a por ella. [...] - Amigo mío, si usted supiera de religión⁴⁴ tanto como yo, huiría de la misma como de la peste. Una hermana mía no tiene otro pensamiento. [...] He aprendido una cosa en la vida: la única fuerza motora en la naturaleza humana es la codicia. Lo que hay que hacer es servirla, dar a la gente lo que apetece. Lo malo es que nunca se da por satisfecha.

⁴⁴ Rodeado con un círculo en azul lo referente a la religión.

En la galerada final se suprime. En la página 43 del capítulo 3 aparece otro fragmento comprometido, con un elevado valor sugestivo, impregnado de sexualidad, que el censor subraya y que será suprimido por el editor.

(Orig.): Envolví el libro poniéndolo en la mesa. Jean de Gué debió haber elegido sus regalos escrupulosamente. [...] Lo que le había traído a su madre, fuera lo que fuese, era algo que ella necesitaba seriamente. El relicario había detenido las lágrimas de su esposa. “La florecilla” alimentaría la imaginación de su hija, induciéndola a ver visiones y a soñar; y de tal manera, la conciencia de Gué tendría menos que reprocharle. Es decir, si de Gué tenía una conciencia, asunto sobre el cual abrigaba yo mis dudas.

(Galerada posterior): Envolví el libro poniéndolo en la mesa. Jean de Gué debió haber elegido sus regalos escrupulosamente. Lo que le había traído a su madre, fuera lo que fuese, era algo que ella necesitaba seriamente. El relicario había detenido las lágrimas de su esposa. Y de tal manera, la conciencia de de Gué tendría menos que reprocharle. Es decir, si de Gué tenía una conciencia, asunto sobre el cual abrigaba yo mis dudas.

En la página 112 del capítulo 10, se observan más objeciones de tipo afectivo, con las que se pretende neutralizar la justificación de unas palabras, de unas acusaciones, y que rebajan el tono expresivo del texto.

(Orig.): Su expresión cambió. Pareció desconcertada, alarmada, y la súbita transición del cinismo al temor ante mi ira, me hizo ver la imposibilidad de hacerle comprender mi punto de vista. Lo que la condesa había dicho a Françoise, fuera lo que fuese, lo dijo exclusivamente por amor a su hijo. Érame imposible acusarla. Me acerqué a la venta y miré afuera para evadirme, en lo posible, de aquel ambiente.

(Galerada posterior): Su expresión cambió. Pareció desconcertada, alarmada, y la súbita transición del cinismo al temor ante mi ira, me hizo ver la imposibilidad de hacerle comprender mi punto de vista. Me acerqué a la ventana y miré afuera para evadirme, en lo posible, de aquel ambiente.

Resulta cuanto menos paradójico, como ya habíamos señalado antes, estos impedimentos después de haber sido ya traducida y publicada en nuestro país esta historia, cuyos párrafos señalados resultan mucho más pundonorosos que aquellas sugestivas secuencias entre Julius y su hija que vimos en su momento y sobre las que merece la pena realizar algunas reflexiones en el apartado de Conclusiones. Es posible que la traducción argentina le resultase mucho más explícita y literal al censor, cuyos comentarios, por otra parte, mucho tienen que envidiar a los estilosos, a veces profundos y muchas veces coherentes comentarios de militares y religiosos de principios del régimen. El caso es que el 12 de febrero del siguiente año (1959), es decir, tres meses después de abrirse el expediente, pudo por fin salir de imprenta con los cambios realizados.

No acaban aquí las sorpresas. A finales de este mismo año 1959, la Sociedad General Española de Librería (SGEL) solicita a través del expediente número 4923-59 la importación del libro *The Scapegoat* (*Cabeza de turco* era el título con el que se abría el expediente), de los Pocket Books de Cardinal Editions. Querían importar 300 ejemplares desde Nueva York, pero nuestro censor les contesta que autoriza el texto pero no la cubierta. Al texto le otorga el siguiente comentario: “Una magistral novela de esta famosa autora, cuya trama se asienta en la sustitución de un hombre por otro. Drogado contra su voluntad, el protagonista se despierta con la documentación y ropas de su doble, que renuncia a su vida anterior y se reemplaza por el otro. Éste [sic] comienza una extraña vida, pasando de profesor a ser un conde.” Pero a la portada, le reserva lo siguiente: “Desgraciadamente, la cubierta del libro es inadmisibles por lo que representa. No debe autorizarse con esta cubierta.” El mismo día 24 de ese mes les despacha con una denegación de importación. En efecto, en la portada desechable del libro de bolsillo que se adjunta, de Pocket Editions, se ve al protagonista tumbado de espaldas al lector, con lo que parecen dos copas en el suelo, y una mujer rubia en paños menores, con una especie de batín blanco apenas anudado a la cintura, inclinada y con los dos brazos a ambos lados del cuerpo del hombre. Está sentada, entreviéndose el muslo, pero la postura sugiere directamente otra situación y posición mucho más eróticas.

Después de estas siguen las publicaciones que se recogen en los expedientes de Plaza y Janés 1250-4 70 y 280-74, ya nuevas ediciones sin sobresaltos. Se trata de una trama que daba mucho juego en la literatura y el cine de la época, pero que la autora dejó a un lado para adentrarse en relatos y novelas de corte o trasfondo histórico, con personajes igualmente profundos. Como puede verse, una gran variedad de versiones del título. Du Maurier escribió la novela en un tiempo récord, seis meses, tras lo cual sufrió una especie de colapso y agotamiento nervioso, tal era el efecto y las extrañas conexiones que había, y que se fueron estableciendo, entre la novela y la realidad, algo que la desequilibró mucho. En efecto, tal llegó a ser el paralelismo, que cuando escribió sobre el accidente de Françoise, que estaba embarazada del ansiado hijo varón y cae por una ventana, necesitando una transfusión de sangre, la hija de la propia du Maurier, Tessa, dio a luz a un hijo varón que necesitó varias transfusiones de sangre⁴⁵. Incluso su marido llegó a sufrir síntomas de depresión y agotamiento a la vez que Daphne (por motivos distintos, porque sus vivencias de la guerra les pasaron factura durante el resto de su vida)⁴⁶. El lado oscuro de du Maurier, como ella misma lo llamaba, fue el tema central de muchos de sus relatos macabros y misteriosos (McGrath, 2007, digital), como *Don't Look Now*, *The Blue Lenses* y *The Breakthrough*, en los que se sumergía en su propia psique, extrayendo de ella otros “yo” imaginarios y sus vidas secretas.

3.2.5. *The Birds (and other Stories)*

También editado bajo el título *The Apple Tree*. En este relato se cuenta cómo, en un frío mes de diciembre, unos pájaros se vuelven repentinamente agresivos hacia la población y comienzan a atacar a las personas, entre ellas una familia que se atrincheró en la cocina de su casa de Cornwall, especulando sobre la posible causa del ataque: hambre, el viento de levante, etc., y también sobre cuánto tardará en terminar la pesadilla.

⁴⁵ “Daphne began to find it all rather frightening” (Cook, 1991: 218).

⁴⁶ Margaret Foster, en su biografía de du Maurier, reproduce una carta de esta hablando sobre *The Scapegoat* en estos términos: “It is my story, and it is Moper's [Tommy's] also. We are both doubles. So it is with everyone. Every one of us has his, or her, dark side. Which is to overcome the other? This is the purpose of the book. And it ends, as you know, with the problem unsolved, except that the suggestion there, when I finished it, was that the two sides of that man's nature had to fuse together to give birth to a third, well balanced. Know Thyself. The one man went back home having been given a hint that his family, in future, would be different, would be adjusted; the other man went to the monastery, for a space of time, to learn 'what to do with love'. Can Moper, and can I, learn from this? I think we can [...] but the dark side is not yet destroyed. We must be patient”. (Forster, 1993: 424).

Aunque se trate de relatos cortos, *The Birds* se publicó originalmente en Gran Bretaña dentro de *The Apple Tree* en 1952 con la calificación de “novela corta” acompañada de otros relatos. En España se prefirió editar esta historia dentro de la colección *Bésame otra vez, forastero* de 1958 (Exp. 4040-58) de la editorial Planeta, título más bien evocador de novelilla del oeste al gusto de la época. El texto traducido pertenece a Juan G. de Luaces, y será la versión que se mantenga a lo largo de sucesivas reediciones posteriores. No en vano, se trata de una traducción esmerada y fiel, obra maestra sobre obra maestra, de uno de los traductores más prolíficos de la posguerra española. La trama de esta novela corta, o relato corto, como prefiera llamarse, se centra en el poder aterrador de la naturaleza desencadenada. Basada en una historia real y dotada de un goticismo tenebroso (a caballo entre la primera y la segunda etapa de la autora y también de nuestro estudio) que juega con la capacidad de sorpresa de las personas ante un hecho inesperado como es el ataque de unas aves, “Los pájaros” fue llevada al cine por Hitchcock después de haber tenido noticia de que en la localidad de Santa Cruz Sentinel (California), donde poseía un rancho, una lluvia de pájaros se abalanzó sobre los tejados de las casas despertando a la población.

La historia gustó tanto que incluso antes de la película de 1963, “Los pájaros” ya aparecía en España en toda colección u obras completas de la autora que se preciase de exitosa. Así, en 1959 el expediente 303-59, de entrada el 16-1-59 y solicitado por Planeta con el título de *Obras Completas* Tomo II, la publicación solicitada mediante expediente 6119-61 a Planeta, y los expedientes 4865-63 de Plaza Janés (traducción de Adolfo Martín, de entrada el 28-08-63 y con portada ilustrada por Mariscal, en la que se presenta la historia como:

Daphne du Maurier tiene la rara habilidad de hacer aflorar esos irracionales temores que se ocultan bajo el tranquilo acontecer cotidiano. En LOS PÁJAROS confiere verosimilitud a una imposibilidad: unidos por el odio hacia el hombre, los pinzones, gaviotas, grajos y paros se conjuran para destruir a la Humanidad. Lo macabro, desarrollado con humorístico realismo, así como lo sobrenatural y misterioso, son algunos de los temas tratados en la serie de relatos que comprende este libro.

Después de esta edición, existen las de los años 1971 y 1973 (2341-71 de Plaza Janés y 1640-74 también de Plaza Janés).

3.2.6. *The Parasites*

La novena novela de Daphne du Maurier se publicó en 1949 con el nombre de *The Parasites* (Willmore, 2003b, digital), y se trata del primero de sus libros en ser creado en la caseta de trabajo que se hizo construir en los jardines de Menabilly. Tiene como escenario central las ciudades de Londres, París y las posesiones familiares en Wyndham, recordando en gran medida el estilo de vida en el que creció la propia autora. *The Parasites* es un estudio psicológico de las personas que conforman la familia Delaney, principalmente Pappy, Mama y sus tres hijos María, Niall y Celia, y la influencia que ejercen unos sobre otros y sobre el marido de Maria, Charles Wyndham.

La historia arranca en una lluviosa tarde de domingo en Farthings, la residencia de Maria, Charles y sus hijos. A ella acuden todos los fines de semana Maria, que durante la semana trabaja en el teatro en Londres, y sus hermanos. Esa tarde, Charles monta en cólera y les dice que está harto de ellos porque son unos parásitos:

And that's what you are, the three of you. Parasites. The whole bunch. You always have been and you always will be. Nothing can change you. You are doubly, triply parasitic: first, because you traded ever since childhood on that seed of talent you had the luck to inherit from your fantastic forebears: secondly, because you've none of you done a stroke of ordinary honest work in your lives, but batten upon us, the fool public who allow you to exist; and thirdly, because you prey upon each other, the three of you, living in a world of fantasy which you have created for yourselves and which bears no relation to anything in heaven or on earth. (Pág. 13).

El resto del libro es una reflexión conjunta de los hermanos sobre las palabras de Charles, y en ella van evocando, entre recuerdos, su pasado. Los tres hermanos, aunque son hijos de distintos padres, tienen aproximadamente la misma edad. La historia es una sucesión de acontecimientos que les hacen llegar a la conclusión de que, efectivamente, son unos parásitos, víctimas de sus propias debilidades: María por el éxito y los

hombres, Niall por su carácter indolente y su pasión por María, y Celia por su incapacidad para vivir por sí misma, en vez de depender de cuidar a los demás.

Cuando se publicó *The Parasites*, la crítica fue muy variada pero la verdad es que se vendió un gran número de ejemplares tanto en Estados Unidos como en Gran Bretaña (Willmore, 2003b, digital). La historia atrapa la curiosidad del lector, y es la única que tiene elementos de comedia. Daphne suele ser retratada como una mujer tímida y poco dada a la sociedad, pero las personas que la conocieron dicen que podía ser muy divertida y hacer reír a la gente. De hecho, en el capítulo 16 de *The Parasites*, la descripción de la visita que hace la familia Delaney a Coldhammer para conocer a la familia Wyndham ante la inminente boda de María con Charles, es realmente cómica. Un detalle importante que comentar es la forma en que du Maurier maneja la relación entre María y Niall que, aunque son hermanastros, raya con lo incestuoso, un tema muy atrevido para tratarlo en una novela a finales de los años 1940. En resumen, *Los parásitos* es una historia de un tremendo realismo en la que se plantea la realidad de cómo la sociedad se divide entre los que se ganan el pan con el sudor de su frente y los que lo hacen con el sudor de la frente ajena, narrada a través de un asfixiante y heterogéneo grupo de personajes. Corresponde a la etapa central de la autora, a caballo entre su visión filosófica influenciada entre otros por Jung y su realismo social, como hemos denominado a este estilo por establecer un lejano paralelismo con la literatura española.

El primer testimonio que tenemos de esta novela en España, es de la Editorial Éxito. Se realizó mediante la solicitud cursada en el Exp. 4050-50 y, como podrá suponerse, teniendo en cuenta el tema central que hemos expuesto, fue prohibida en principio, por lo que tuvo que proceder a realizar las numerosas tachaduras propuestas, hasta que el censor finalmente dio el visto bueno. Se imprimieron 7.000 ejemplares a un precio de 45 pesetas. Los comentarios del censor aluden a la irreverencia de algunos párrafos, y a la falta de sentido del hogar de los personajes protagonistas:

La novela se basa en la evocación de la vida, desde la infancia, de los hijos naturales de una famosa pareja de cantantes, cuyo padre les considera parásitos porque no son capaces de producir cosas grandiosas o sobresalientes. La vida de los jóvenes se desarrolla siempre entre los bastidores de los teatros, por lo que

desconocen el significado del hogar, adquiriendo con el tiempo un sentido trágico de la vida. En las páginas 55, 221, 222, 366 y 372 hay párrafos señalados, algo irreverentes, que pueden ser suprimidos.

Hasta el 12 de febrero del 1951 no se dio la autorización, ya llevando las supresiones que se indican a continuación, comprobadas según los números de página indicados.

(Traducción presentada): [...] Los días, uno tras otro, eran calurosos y despejados. No es de extrañar que nadie sepa la verdad acerca de la vida de Cristo. Los hombres que escribieron los Evangelios contaron todas cosas distintas. – Bostezó y colocó un almohadón bajo su cabeza-. Yo me pregunto cuál es la edad más conveniente para explicar a los niños los hechos de la vida – añadió con incoherencia.

-Eres la persona menos indicada para hacer eso –dijo Niall-. Harías la cosa demasiado interesante. Deja eso a Polly. Modelará unas figuritas de plastilina y les hará una demostración. (Pág. 55).

Esto queda suprimido en la galerada definitiva, pero también se produce algún cambio de estilo. Unas líneas más arriba de la misma página, sin previa sugerencia de “recorte”, se sustituye la oración “¿Qué, en el nombre del cielo, buscaba María con estas recordaciones?” por “¿Qué buscaba María con estas evocaciones?”, en la galerada definitiva, quizás que para evitar la excesiva literalidad de la traducción. En la página 24 de la galerada se suprime todo el texto indicado, en el que se toca el tema de la religión.

(Traducción presentada): ¿No es eso un tanto a mi favor? Si me muriera mañana y hubiera verdaderamente un Dios ante el que tuviera que presentarme, le diría: “Señor –o como haya que llamar a Dios-, soy María, una de las manifestaciones más abyectas de la vida”. Esto sería honrado. Y la honradez supone algo, ¿no es así?

-No se sabe –dijo Niall-. Eso es lo terrible. No se sabe qué es lo que puede resultar agradable a Dios. Puede pensar que la honradez es una de las formas de la jactancia. (Pág. 24).

Esto no está tachado, pero se suprime en la galerada, bien por seguir con la misma línea narrativa o porque se plantease la necesidad de realizar una autocensura de esta reflexión existencialista, ya que se sigue hablando de Dios, de una forma un tanto irreverente y el nombre de María puede producir confusión al citarse dentro del mismo contexto con el de Dios, como vemos a través de estos ejemplos extraídos de la página 222.

- En ese caso, estoy hundida –dijo María.

-Yo creo que estás hundida de todos modos –dijo Niall.

-Siempre he esperado –dijo Celia-, que los pecados...” (Y esto sí está tachado, en la página 222 del original) “...sean perdonados por alguna acción buena hecha hace años y ya olvidada. Como eso que se lee en la Biblia: “Aquel que dé [*sic*] a un pequeñuelo un vaso de agua fresca en Mi nombre, será perdonado”.

[...] “-Comprendo lo que quieres decir –observó María, dubitativamente -, pero ¿no es eso pura alegoría? Todos podemos dar a la gente el equivalente de vasos de agua. Es la cortesía en el trato. Si eso es todo lo que necesitamos para salvarnos ¿quién necesita preocuparse?

-Piensa en las acciones malas que hemos olvidado –señaló Niall -. Esas son las que computarán contra nosotros. A veces, me despierto de madrugada y tiemblo pensando en todas las atrocidades que he debido de cometer y de las que ya no me acuerdo. (Pág. 222).

- Eso te ha enseñado Papi, sin duda–dijo Celia-. Papi tenía la espantosa teoría de que, cuando morimos, vamos a un teatro, donde se representa ante nosotros toda nuestra vida, tal como fué [*sic*].

Aquí se vuelve a dejar de tachar para seguir un poco más abajo. Después de esta última palabra hay una raya diagonal en rojo, que parece indicar que el lector hubiera deseado tachar hasta ahí, pero en la galerada definitiva se ha dejado todo ese párrafo entero, con la única salvedad de que se sustituye “Papi” por “Papá”.

-Depende de la persona con que se esté –dijo Niall-. ¿Uno tiene que ir al teatro solo? ¿No aclaró papi este detalle?

-No, nunca –contestó Celia -. Me imagino que cada uno tendrá que ir solo. O tal vez con unos cuantos santos y ángeles. Si es que hay ángeles...

-¡Qué aburrimiento para los ángeles –comentó María-. Eso es peor que ser un crítico dramático. Soportar la interminable vida del prójimo... (Pág. 222).

Algunas de las páginas se suprimieron sin que hubiese una indicación explícita para ello, como es el caso de las páginas 101 y 102 de la galerada inicial. Estas y otras páginas, como la 366 que se indica más abajo, refieren comentarios redundantes infantiles sobre los ángeles, y reflejan el carácter inmaduro y caprichoso de los personajes, formando parte de la atmósfera densa que rodea su vida cotidiana.

(Traducción presentada): María pensó que sus cosas estaban procurando a Dios un día muy entretenido. Indudablemente, Dios se estaba desternillando de risa con tan graciosas bromas. Pensemos alguna otra cosa para fastidiar a María. Vamos a ver, San Pedro, y vosotros todos, muchachos ¿qué más podemos hacer? ¿Qué os parece que le echemos un huevo podrido? Pero que le dé [*sic*] en los ojos... Así aprenderá. (Esto se suprime). (Pág. 366).

Ante estos diálogos, resulta más sorprendente la tibieza del conciso comentario del censor, que los tilda de “algo irreverentes” que la decisión de suprimirlos. Veamos el siguiente ejemplo (Pág. 171), en el que explícitamente se insulta a Dios:

[...] guardián de María cuidaría que las horas de la jornada no se prolongaran mucho. (Tachado en rojo lo que sigue): Ya hemos vuelto los parásitos. ¿Qué prueba todo esto? Que el Espíritu que gobierna el universo tiene la mentalidad de un niño idiota y un especial afecto a los parásitos. Bienaventurados los parásitos, porque ellos heredarán la tierra. Los parásitos se harán ricos y se multiplicarán. (Hasta aquí llega el tachado) Suyo es el Reino de los Cielos. (Pág. 171).

La irrespetuosidad de los fragmentos propuestos para tachadura resulta muy evidente, con un insulto explícito al Espíritu que gobierna el universo. El tratamiento de la iglesia sigue siendo despreciativo a lo largo de toda la novela: “...tal vez unos cuantos santos y ángeles. Si es que hay ángeles...” (Pág. 222), “...Como si los santos y los ángeles fueran viejos verdes en el club” (Pág. 223). Pero no es este el único tema que despierta el recelo del censor. También hay alusiones sexuales en las páginas posteriores. En varias

páginas se realizan numerosas correcciones a mano, así como tachaduras, entre estas últimas, las siguientes:

Pero, ahora, en la propia casa de Charles, esto es algo muy feo, terrible. Es como si un sacerdote al que se tiene un gran respeto se quitara repentinamente los pantalones en la iglesia. (Pág. 14).

Yo no podría soportar la vista de un embrión. El sexo es ya bastante tramposo sin necesidad de embriones. -No sabía que hubieras llegado a esa conclusión- replicó Celia-. Ni María, si vamos a ello. Pero, de todos modos, nos estamos alejando del asunto. No sé qué tiene que ver el sexo con unas vacaciones de verano en Bretaña. (Pág. 56).

Michel bajó y se sentó junto a ella. Llevaba pantalones de baño con una toalla en torno a la cintura. María se preguntó por qué los hombres podían ir desnudos de medio cuerpo para arriba y las mujeres no. Tal vez porque eran gordas. Ella no era gorda todavía, gracias a Dios, pero Truda la obligó a cubrirse este verano la parte superior del cuerpo por alguna tonta razón. Truda decía que estaba haciéndose muy llena. (Pág. 66). (En esta galerada se habla continuamente de “papi” y no de “papá”).

Alusiones de tremendo contenido sexual, de carácter incestuoso, salpican otras páginas, como estas, que, a pesar de lo que pudiera pensarse, no aparecen señaladas para suprimir.

Michel se inclinó y comenzó a acariciarle las piernas como lo había hecho durante la partida de veintiuna. ¡Qué curioso! ¿Por qué Michel tenía esta afición a acariciar las piernas? Durante la partida de veintiún, la cosa resultó extraña y emocionante, principalmente porque los demás estaban allí y no lo sabían y porque ella comprendía instintivamente que Papi se enfadaría si lo supiera, lo que resultaba divertido. (Pág. 67).

Niall restregó aquella espalda con el maltrecho guante de Freada y ésta abrió a la vez los grifos del agua caliente y de la fría, de modo que aquello parecía una

catarata. -No escatimemos el agua – dijo Freada-. [...] Volvió (Niall) al dormitorio de Freada, frotándose los ojos a causa del vapor. (Pág. 243).

- Con locura –contestó María. Se ató una cinta azul alrededor del cabello-. Voy a tener un hijo – continuó -. Eres la primera persona a quien se lo digo. (A Niall) [...] Se bajó el camisón por los hombros y Niall vio aquello. Las venitas de un pálido azul surcaban los menudos y blancos pechos. [...] Niall cavilaba con las caderas de María. (Pág. 247).

En el cierre de la novela Daphne realiza un resumen amargo de las creencias y desilusiones de los personajes que pueblan este escenario de mediocridad y desencanto, a través de estas reflexiones finales, que la censura indicó suprimir:

Niall llegó a la conclusión de que el Todopoderoso amaba a los pecadores. Sólo [*sic*] a ellos. El bueno, el amable, el sufrido, el abnegado, siempre resultaban muy maltratados. Dios se lavaba las manos respecto a esta gente. Y Niall había leído en alguna parte que los únicos seres felices que había en el mundo eran los idiotas. (Pág. 372).

Llama la atención que este expediente, cuya salida autorizada fue firmada el 14 de marzo de 1951, es decir, 7 meses después de que se presentase la solicitud de aprobación, recibiese finalmente el beneplácito del servicio de censura. El texto en español que podemos leer a través de los fragmentos señalados resulta demasiado pastoso y pesado como para despertar el interés del lector, pero lo más sorprendente es que está plagado de referencias fuertemente eróticas, incestuosas, irrespetuosas con la iglesia y la religión. Si hasta este momento nos hubiéramos podido crear unas expectativas acerca de la posible actuación de la censura con una historia de este corte y lenguaje, poco queda en pie después de examinar este expediente, que se basa en una traducción de un libro de temática no precisamente de evasión y con diálogos tan irreverentes.

Posteriormente a esta publicación se encuentran el expediente 2679-54 de SGEL, en el que se solicita la importación en inglés del libro de Cardinal Editions, que aparece a lápiz rojo “suspendida”, sin ningún comentario del censor, se adjunta el libro, con una

portada muy sugerente de una mujer parecida a Ava Gardner, y el 4041-58 de Planeta (correlativo al 4040 de *Bésame otra vez forastero*, de la misma editorial) en el que aparece la autoría de la versión española, atribuyéndosela a Amilibia⁴⁷, que el censor autoriza añadiendo este fino comentario:

Una familia inglesa de actores en “five o’clock tea” va rememorando la propia biografía de la familia. Los triunfos del padre como cantante y los de la madre como bailarina, a la muerte de estos. El casamiento de alguno de ellos, el proceso de formación artística de la hija de la actriz y del hermano músico. El fracaso del matrimonio de la actriz, las aventuras del músico, etc. La biografía de una familia inglesa de artistas, con ese aparente no decir nada de las novelas inglesas.

A continuación en el tiempo están la edición de Planeta (Exp. 303-59), que hace referencia a su autorización anterior en el 1958, y la de Luis de Caralt (Exp. 6272-78, traducción de Pablo Mañé, con anotación de “antecedentes”), también autorizada, en la que se incluye como comentario una extensa sinopsis que resumimos: “Un matrimonio de artistas tienen además de una hija común, Celia, otros naturales (un chico, Niall, de la mujer y una chica María del marido). [...] Niall se suicida porque comprende que está enamorado de María y nunca podrá darle todo lo que ella considera necesario para ser feliz.” Y la consideración final, calificación a medias entre lo romántico y algo de psicología socio-personal: “Típica novela de esta autora entre rosa y psicológica de ambiente refinado y decadente cuyo objetivo es entretener”. Muy aguda esta reflexión para nuestro análisis, en cuanto a la apreciación del censor, ya bajo la ley de Prensa de Fraga Iribarne, que comentaremos en el apartado de Conclusiones.

3.2.7. *The Breaking Point*

En este título se incluyen ocho relatos cortos escritos por la autora en el momento en el que estaba atravesando una etapa de colapso mental. Como hemos explicado anteriormente, en julio de 1957 su marido cae enfermo por el estrés, y en ese momento

⁴⁷ Miguel de Amilibia vivió exiliado en Buenos Aires, y desde allí siguió ejerciendo su labor de periodista y traductor.

se confiesan su mutua infidelidad en los días de la guerra, lo que la deja en estado de *shock*. Toda esa interiorización a la que se había estado sometiendo, esa profundización en la existencia y en las relaciones humanas a través de la filosofía volcada en sus propios relatos llega a un punto de inflexión (*breaking point*) tras el cual la escritora no volverá a ser la misma. Bajo el título *The Blue Lenses* en España se encuentran los relatos “The Alibi” (“La coartada”, una existencia atormentada que encuentra su redención de forma totalmente inesperada), “The Blue Lenses” (“Los lentes azules”, un desvarío en el que la ceguera se convierte en una metáfora de la realidad que no vemos), “Ganymede” (“Ganímedes”, un enamoramiento exótico y trágico en Venecia), “The Pool” (“El estanque”, una alegoría mágica con una chica como protagonista), “The Archduchess” (“La archiduquesa”, la tragedia y la muerte destruyen un reino idílico), “The Menace” (sobre la dualidad y la falsedad de los sentimientos humanos a través del mundo del cine), “The Chamois” (el amor en una pareja casada llegada a un punto difícil) y “The Lordly Ones” (un chico mudo maltratado por sus padres). Estas tres últimas no se incluyeron en su edición en España. Todas estas historias se caracterizan por ser claustrofóbicas, reflejando el estado mental de la propia autora y su angustia existencial, episodios oscuros u obsesivos en los que aflora lo peor del ser humano, como le sucedió a ella misma, en un intento de purgar todo aquello que la asfixiaba para comenzar una nueva etapa tras este punto de inflexión del que hablábamos. La historia que da nombre al libro que, en España, como hemos dicho, se tituló *The Blue Lenses*, alcanza tintes kafkianos, la redención espiritual que supone la recuperación de la vista revela la verdad a la protagonista, y la hace libre. Después de la operación, la protagonista recupera la visión, pero ve a las personas con las cabezas de los animales que representan lo que realmente son. Tanto en este relato como en “Don’t Look Now” clarividencia y ceguera parecen ser los temas centrales.

La primera aparición en España data del año 1961 (Exp. 2293-61). El editor Joaquín de Oteyza solicita la importación de 500 ejemplares en formato 14 x 20 a un precio de 90 pesetas, de la Editorial de Ediciones Selectas (Buenos Aires). No se especifica el nombre del traductor. Se anota en el expediente que no posee antecedentes y se autoriza (el 25 de abril) con los mismos comentarios, ya denotativos del estilo literario de la autora para los censores, el de intriga romántica o amorosa: “se reúnen en este volumen narraciones cortas de temas varios, situados en países americanos sin determinar época ni circunstancias determinadas sobre un fondo de intrigas psicológicas y amorosas. Las

obras llevan por título “La coartada”, “Los lentes azules”, “Ganímedes”, “El estanque”, “La Archiduquesa”. Puede autorizarse.”

Después de este primer expediente se encuentra, ya en el año 1974, el número 2080-74 de consulta voluntaria para editar, puesto que ya estaba en vigor la nueva Ley de Prensa. Lo solicita la popular y conocidísima editorial Bruguera, con autorización para exportar a Venezuela (en el apartado Colección en que se incluye, se detalla: “EXPORTACIÓN VENEZUELA - AUTORIZADO EXPORTAR” escrito a mano con fecha 16-2-74), bajo el título *Las mejores novelas cortas*, e incluye unos 23 títulos entre los que nuestra autora comparte titularidad con escritores de todo el mundo, entre ellos John Steinbeck. El relato de du Maurier que se recoge bajo este título es el mejor de los que publicó como *The Breaking Point*, “The Blue Lenses”.

3.2.8. *The Infernal World of Branwell Brontë*

Es la biografía del único hermano de las Brontë. Hombre polifacético, que fue pintor, escritor, jefe de estación y vivió una caótica vida interior. Parece el prototipo de personaje romántico de agitada vida, atormentado, inmerso en un universo entre infernal y fantástico de desengaños amorosos y fallidas ilusiones, entre misterioso y secreto, consumido por el alcohol y las drogas, que finalmente le producen epilepsia. En las páginas finales, la traductora añade a máquina múltiples referencias de todos los personajes, lugares y citas que realiza la autora, explicando quiénes son y datos autobiográficos, las obras de las Brontë de las que se han extraído las citas y otros datos.

Volvemos al año 1962, anterior a la Ley de Prensa de Fraga, para encontrarnos con la primera publicación en España de esta novela (Exp. 4712-62, traducción de Carmen Santos), en cuya solicitud Caralt pide la impresión dentro de la colección Gigante de 2.000 ejemplares de este título. El libro trata, según describe el censor, de lo siguiente:

Estudio biográfico y crítico de Branwell Brontë, el discutido escritor inglés muerto a los 31 años de edad en la Parroquia de Harworth, que su padre regentaba, víctima de sus propios vicios e irregularidades. Con los rasgos psicológicos, literarios y artísticos de la personalidad de Branwell Brontë –que parece recobrar la fe y la creencia en los principios antes desdeñados- discurre la

noticia y la vida dolorosa de sus hermanas, Charlotte, Emily y Anne, con puesto en la historia de la literatura inglesa. Lo que supone, en definitiva, una valiosa aportación a la historia de toda la complicada y compleja familia Brontë.-
PUEDE AUTORIZARSE.

Es un ensayo crítico en el que du Maurier rinde tributo de manera secundaria a sus grandes inspiradoras en la literatura gótica y de misterio que guio los principios y algo más de la carrera literaria de nuestra autora. Supone en la práctica, y según los comentarios de la contraportada del libro (traducción de Carmen Santos) “un retrato magistral y lleno de pintoresquismo del ambiente romántico del 1800: psicologías torturadas. Sueños destruidos y siempre una realidad más triste y funesta que las ilusiones. Los placeres de la vida fácil no existen para los protagonistas de esta historia, reducidos a sus patéticas vivencias.” En este libro se valora esta obra narrativa como “sin duda, una de las obras mejores y más trascendentes de la gran escritora inglesa, Daphne du Maurier.”

La traducción parece muy cuidada, pero el censor da la impresión de no haber considerado censurables determinadas referencias al oficio religioso y la relación de Branwell con las drogas y las féminas, a pesar de su vocación. Por ejemplo, en la página 96 (75 de la versión editada de 1966), cuando leí el ejemplar, encontré el siguiente texto: “La vida en la rectoría, y también en Roe Head, debió de tropezar en esta época con una nota de discordia. Las dudas religiosas estaban invadiendo simultáneamente a los cuatro jóvenes Brontë. Charlotte, (sin haber decidido todavía entre sus amigas Ellen y Mary, ha escrito a la primera: ‘Desearía poder vivir siempre contigo. Si al menos tuviéramos un chalet y medios de subsistencia, creo que podríamos vivir y amarnos hasta la Muerte [*sic*], sin depender de una tercera persona para ser felices’”, y más adelante, en el mismo año, diciembre de 1836: “Si pudiera vivir siempre contigo y leer la Biblia diariamente, si tus labios y los míos pudieran beber al mismo tiempo del mismo bebedizo de la pura fuente de la gracia, espero, confío, que alguna vez pueda ser mejor, mucho mejor, de lo que mis malvados y extraviados pensamientos, mi corazón corrompido, indiferente al espíritu y atraído por la carne, me lo permite ahora.” Y también sobre las pervertidas inclinaciones de un religioso: “lo más interesante sobre el reverendo William Weightman, mimado por todos los biógrafos porque según la tradición convirtió la rectoría en una barahúnda, flirteando con las chicas, sus amigas, y

todas las señoritas de los alrededores, aparte de tener un carácter muy amable y amistoso, es el que durante sus primeros meses de coadjutor se le llamaba – a sus espaldas, naturalmente, - ‘Miss Celia Amelia’. Incluso en sus cartas a Ellen Nussey, la más vehemente, aunque poco perspicaz, de sus amigas, Charlotte aludía al cura diciendo ‘ella’ (amigo de Branwell).”

Cuatro años después nos encontramos con el expediente 2519-66 abierto a Plaza y Janés, en el que el censor mantiene la autorización concedida en el 1962 a Caralt (cuya versión se adjunta con el expediente), y en el que también anota la observación de que la novela presenta una estructura inversa, ya que comienza con el momento del fallecimiento de Branwell, en su lecho de muerte, “descrito con gran desgarró y tristeza”. Añade: “La historia no reviste en sí mayor calidad literaria, tan solo el interés que pudiese despertar en los estudios de esta familia de escritoras, si bien supone el rescate de un personaje nada conocido para el público lego en la literatura y en la vida de las Brontë.”

3.2.9. *Castle Dor*

Castle Dor es la única historia de toda la bibliografía de du Maurier cuya concepción inicial no se debe a ella (Varnam, 2009a, digital). Esta novela de amor ilícito, trasposición del mito de Tristán e Isolda, creada por Sir Arthur Quiller Coach (profesor de Literatura Inglesa en la Universidad de Cambridge y mentor de Daphne du Maurier) fue continuada por la escritora tras el fallecimiento del profesor. La novela fue publicada en Gran Bretaña en 1962 por Dent, y se cree que la autora retomó la historia en el capítulo diecisiete. De la amistad entre escritora y profesor surgió la idea de la primera novela de Daphne, *Jamaica Inn*, porque fue mientras paseaban juntos a caballo, cuando descubrió el entorno que iba a servirle de inspiración. Ahí no acaba la vinculación literaria entre las dos familias ni la práctica de completar obras ajenas: Sir Arthur había sido requerido por la familia de Robert Louis Stevenson para *St Ives: Being the Adventures of a French Prisoner un England* (1898). “Q” también había dado su consentimiento a Daphne para utilizar el título de uno de sus relatos cortos, *Frenchman’s Creek* para la conocida novela de la autora del mismo nombre en 1941.

Castle Dor está ambientada en Cornwall, en las inmediaciones del río Fowey, a mediados del siglo XIX, y narra la historia del Arnyot Tristane, que se enamora de una muchacha recién casada, Linnet Lewarne, historia de amor que revive trágicamente el amor maldito entre Tristán e Isolda de la leyenda artúrica. Du Maurier tuvo que realizar un extenso trabajo de investigación para el proyecto. Es obvio que se trata de una novela compleja e intrincada, no ya solo por el hecho de que hayan sido dos autores los que se hayan hecho cargo de ella, sino por una reescritura documentada de la historia y el mito de Tristán e Isolda, que merece un estudio crítico profundo. Además, la novela recrea el recurso favorito de du Maurier, la creación de un lugar espiritual o legendario, en este caso saturado de reminiscencias míticas hasta tal punto que aquél que lo atravesase en el presente está abocado a revivir las experiencias y sentimientos de sus ancestros. El pasado medieval iba a resurgir de nuevo en la novela de du Maurier de 1969 *The House on the Strand*, en la que el protagonista Dick Young viaja a través del tiempo al siglo XIV bajo la influencia de una droga.

Su primera entrada en España se produce en 1963 (Exp. 4500-63), traducción de José A. Macías, que en el último momento experimentó un cambio de título, menos exótico y quizás más comercial para la época (*Los amantes malditos*, en vez de *Castillo Dor*, entrada el 5-08.63). Según el propio censor del primer expediente comenta: “Hasta el lugar, el emplazamiento, es una repetición del escenario de aquella historia antigua. El desenlace, idéntico. Las circunstancias como sobrepuestas en el original, dando una copia que en nada desmerece de la que fuera origen de la célebre ‘historia triste de amor’”, con la única diferencia de que, una vez más, la autora ambienta el texto en Cornwall. Du Maurier tuvo sus reticencias a la hora de embarcarse en este proyecto, al recurrir a un mito más que a una biografía, ensayo crítico o relato de ficción en los que ella se desenvolvía con total soltura. Aun así, los elementos esenciales, el verdadero amor entre el hombre y la mujer, el amor prohibido y el torrente de pasión que arrastran a los personajes a un extremo imposible, romántico e ilícito son tratados con genial maestría por la autora, que dota a los personajes de unos rasgos psicológicos propios, según se reconoce en los comentarios de la fajilla de este libro editado dentro de la colección Gigante: “Aymot Trestane, el bretón, la hermosa joven de Cornwall y el doctor Corfax están perfectamente trazados, así como todos los demás. De suerte que nos encontramos ante un mundo vivo y profundo, habitado por seres dominados por pasiones ilícitas, más no por fantasmas.”

Sigue a este expediente el 14914-76 (también de Caralt, en la colección B.U.C.), que ya, quizás por la fecha en la que nos encontramos y además haber sido ya editado el libro, solo cuenta con la rúbrica ilegible de un censor como mero trámite administrativo a su publicación.

3.2.10. *The Glass Blowers*

Obra narrativa de carácter histórico-biográfico, inspirado en la vida de los antepasados de du Maurier en Francia. En efecto, durante un viaje realizado a este país en 1955, en ese proceso de autoexploración que experimentó la autora, du Maurier descubrió algo más que vagas pistas sobre sus antepasados los Busson-Mathurins, que se dedicaban al soplado del vidrio: se encontró con una vieja casa familiar que había permanecido deshabitada desde hacía doscientos años y en la que incluso encontró restos de cristal trabajado. El descubrimiento fue tan impactante que con este telón de fondo forjó la historia *The Scapgoat*, tras cuya absorbente escritura sufrió el colapso.

Luis de Caralt, editor barcelonés muy activo en esta época de los relatos diferentes a los que nos tenía acostumbrados du Maurier, solicita publicar en la colección Gigante esta obra narrativa (Exp. 523-63). Presentó su solicitud bajo el título *Los sopladores de cristal*, aunque en ese mismo expediente figura una nota en la que se indica el cambio de título por *A través de la tormenta*. El censor comenta su carácter histórico: “La autora de Posada Jamaica, Rebeca, y tantas célebres novelas, nos obsequia con otra producción literaria ambientada en la época de la Revolución Francesa. Se trata de una obra bien escrita, como corresponde al renombre de la autora. Desde el punto de vista de censura, nada que objetar.” No hace referencia al carácter autobiográfico y la documentación histórica del libro. Como curiosidad, el detalle de que en la sobrecubierta del libro se califica a esta obra como una de las *best-seller list* de esta editorial. La belleza literaria del comentario de la solapa posterior del ejemplar nos puede dar una pista de la influencia comercial que pretende ejercer sobre la mercadotecnia del libro:

Los Busson, una gran familia de artesanos franceses, triunfan dramáticamente sobre la terrible conmoción que terminó con el Ancien Régime y sobre el violento amanecer de la era napoleónica. Sus miembros fueron arrastrados por la filosofía de la revolución, y se jugaron sus fortunas y sus vidas en aras de los ideales de libertad e igualdad. En medio del insensato caos de la guerra y la violencia, en la que hermanos luchaban con hermanos, la dinastía de los Busson sobrevive al reino del Terror y a la guerra civil, sin perder en el proceso su amor ardiente por la perfección, ni dejar de fabricar los bellos e inimitables artículos de cristal que, en su fragilidad, sobreviven a las violencias de sus propios creadores.

Los epítetos calificativos posicionan al editor con respecto a la imagen que pretende dar de la obra cuya edición quiere conseguir. Se incluye dentro del expediente una *proof uncorrected* de Curtis Brown, el editor inglés de du Maurier, en la que leemos esta dedicatoria de la autora: “To my forebears, the master glass-blowers of la Brûlonnerie, Chérigny, la Pierre and le Chesne-Bidault”.

3.3. Para la libertad (1966-1978)

El período comprendido entre los años 1966 y 1978 es mucho menos fecundo que los anteriores en lo que respecta a la cantidad de títulos de nueva entrada en nuestro país, en consonancia con el hecho de que la producción literaria de la escritora a lo largo de estos años tampoco fue muy fecunda. Es, sin embargo, un período de tiempo en el que se realizan numerosas recopilaciones de relatos y novelas de la autora por parte de varias editoriales emergentes, que se hicieron dominantes en el panorama literario español tras el declive y extinción de Ediciones Calleja, sentando con ello las bases de los grandes imperios editoriales que se fueron estableciendo en nuestro país, y que en la década de 1980 absorbieron y aglomeraron a prácticamente todas las pequeñas editoriales independientes que quedaban.

Esta etapa histórica se inicia con la promulgación de la Ley de Prensa en tiempos del entonces ministro Manuel Fraga Iribarne. Aunque se siguieron observando las normas de la moral y los principios católicos (Olivares, 2012: 25-44), la censura no tuvo más

remedio que irse adaptando a los nuevos tiempos, aunque no logró evitar los recelos que se habían levantado contra el régimen, por representar el aparato represor del mismo. Por este motivo aparece la figura del “silencio administrativo”, por el cual los expedientes presentados que no reciben respuesta son publicados, al asumirse el permiso tácito de la Administración a través de su silencio, aunque por otro lado se empezase a producir el secuestro de publicaciones que rebasasen las limitaciones implícitamente conocidas por todas las partes.

Es un período, por tanto, de una relativa laxitud en la aplicación de las normas de censura, a la vez que de mantenimiento de los valores en los que se había sustentado el régimen, un equilibrio difícil de conseguir y más aún de mantener durante un período tan prolongado de tiempo. La narrativa de du Maurier que fue publicada en este período por primera vez en España se caracteriza por una intelectualidad más profunda, imbuida por la filosofía de Jung que resulta palpable en su obra narrativa, especialmente en las novelas *The Flight of the Falcon* y *The House on the Strand*. La novela *Rule Britannia* también aporta un aire fresco que ya se había convertido en algo inherente a du Maurier, con un toque de humor típico inglés que dibuja una alegoría del futuro. Los relatos cortos incluidos bajo el título *Don't Look Now o Not After Midnight and Other Stories*, en cambio, mantienen el tono de *thriller* y aventuras misteriosas con final más o menos aleccionador al que nos tenía acostumbrados la autora en sus primeras obras.

3.3.1. *The House on the Strand*

The House on the Strand fue publicada en Gran Bretaña en 1969 (Varnam, 2009b, digital). La idea fue concebida mientras du Maurier preparaba el traslado desde su amado Menabilly a la que sería su casa familiar en Kilmarth, tras la decisión de su dueño, Philip Rasleigh, de no renovar el alquiler. En octubre de 1967 Daphne comentaba a una amiga a través de una carta que una persona del lugar estaba recopilando datos sobre Kilmarth, referentes a 1329, con el fin de indagar en la vida de sus ancestros. Ya después de la mudanza, Daphne descubrió en el sótano unos frascos con embriones animales que había dejado su anterior propietario, el profesor Singer⁴⁸. De ahí comenzó a imaginar e hilar detalles hasta crear al profesor Magnus Lane del

⁴⁸ Filósofo utilitarista australiano (Melbourne, 1946).

relato, siguió investigando sobre el pasado medieval de Kilmarth y la mansión Tywardreath hasta quedar fascinada por el descubrimiento de que en el mismo sitio había habido un convento en el siglo XIV. Entonces se le ocurrió la idea de que el protagonista pudiera realizar viajes al pasado con la ayuda de una droga, estableciendo un vínculo del presente con el pasado. Daphne dedicó esta obra a sus antepasados de Kilmarth.

En *The House on the Strand*, el protagonista, Dick Young acepta formar parte de un experimento de su amigo Magnus mientras se aloja con su mujer en casa de este. Dick se ve transportado al siglo XIV, siguiendo a su guía en este mundo de sombras, el profesor Roger Kylmerth, y se ve inmerso en un cúmulo de intrigas, adulterio y asesinato. Cada vez más frustrado con su existencia actual, Dick escapa siempre que puede al pasado, fascinado por la bella Isolda Carminowe, el aventurero Sir Otto Bodrugan y su malvada hermana Joanna. Pero la extraña adicción de Dick a estos viajes al pasado se convierte pronto en una amenaza para él mismo y para los que le rodean, ya que al final de la novela, el profesor está muerto, Dick ha intentado estrangular a su esposa e incluso está empezando a experimentar una parálisis. Con la progresión de la historia, se han ido entremezclando el presente y el pasado hasta tal punto que es imposible distinguir cuál es la verdadera realidad.

The House on the Strand recibe influencias tan diversas como la de Robert Louis Stevenson, Dante, o Carl Jung. Al igual que el Dr. Jekyll de Stevenson, el protagonista termina volviendo por sí solo a su mundo secreto aun sin la ayuda de la droga. Roger es el *alter ego* de Dick, su particular Mr. Hyde, bajo cuyo influjo el personaje va cambiando y se vuelve errático y violento. Roger es el guía de Dick en su mundo secreto, lo mismo que Virgilio conduce a Dante en su Divina Comedia. Magnus llega a asombrarse de esta similitud cuando dice “what I don't yet know is why he plays Virgil to our Dante in this particular inferno, but he does, there's no escaping him” (Pág. 16). El personaje de guía sitúa a la novela dentro de la tradición medieval de la poética visión en sueños, como la *Divina Comedia* o el *Book of the Duchess* de Chaucer. El guía es la puerta de entrada al mundo de ensoñación, el navegante con el que el narrador y el lector se pueden identificar.

Identificar el espacio con la historia es algo que a Daphne le resultaba muy familiar, si bien en esta novela se nota más la influencia de Carl Jung y su noción de “inconsciente colectivo”, una especie de memoria ancestral que se encuentra incorporada en cada ser humano, una historia que el ser humano comparte como especie. Magnus le escribe a Dick en torno a esta idea que denomina “caja de la memoria”: “everything we have done from infancy onwards, is reproducible, returnable, for want of a better term, in these same cells, the exact contents of which depends upon our hereditary make-up, the legacy of parents, grandparents, remote ancestors back to primeval times” (*The House on the Strand*, 1969: 221). El siglo XIV que se describe en este entorno dramatizado es, sin embargo, verídico, ya que aparece documentado en la novela, con el objeto de dar testimonio de la veracidad de los hechos presenciados por Dick en sus regresiones a la Edad Media. Obsesión, adicción, experimento científico y mundos secretos son ingredientes que aparecen en numerosas ocasiones en la ficción de du Maurier.

En el mismo año que se editó en Gran Bretaña apareció también en España. El 15 de septiembre de 1969 se abre el expediente 8928-69 (*Perdido en el tiempo*, originalmente solicitado como *La casa de la playa*), a nombre de Luis de Caralt, que pedía autorización para publicar esta novela. Las observaciones del censor, a la cuidada traducción de Jaime Pérez, son las siguientes: “Novela de tipo fantástico similar en esta característica a otras de la misma autora. La acción se desarrolla en Inglaterra en época actual; el protagonista haciendo uso de una droga elaborada por un bioquímico amigo suyo se traslada al siglo XIV, viviendo una especie de doble vida. Autorizable, suprimiendo lo enmarcado en rojo correspondiente a las páginas 9, 206 y 270, la primera por su carácter de sadismo, y las otras dos dado el carácter dudoso de tendencias homosexuales.” En efecto, el texto (Maurier, du: *The House on the Strand*) resulta un poco extraño no ya por estas apreciaciones del censor, pero sí por el carácter libertino del protagonista masculino, Dick, que accede a formar parte del experimento de su amigo Magnus, propietario de la casa, para viajar al pasado, donde se enamora de otra mujer huyendo de la rutina de su matrimonio y por la aparente frialdad marital de la esposa, muy del perfil de du Maurier. La supuesta duda sobre las tendencias homosexuales carece de fundamento, algo sádico sí puede llegar a resultar el momento en que regresa al presente en el momento en que estaba estrangulando a otra persona y se descubre rodeando con las manos el cuello de su propia esposa. La temática del sueño, del inconsciente colectivo, y de la fantasía de los viajes en el tiempo inundan esta

ficción de un interés envolvente, elaborado en parte gracias a la estructura alterna presente-pasado tan de moda en el panorama literario actual, y que demuestra deber bastante a Daphne du Maurier. No obstante, a continuación de las reservas expresadas por el censor, nos encontramos con las siguientes observaciones añadidas en lápiz rojo: “Las acotaciones no cuentan con una relevancia suficiente que aconseje la suspensión.” Y, en efecto, las páginas no se censuraron, se conserva la traducción original adjunta de Jaime Pérez con el expediente.

Posteriormente, Luis de Caralt solicitaría consulta previa para otra edición, número de expediente 2395-77. Como dato curioso, señalar que el precio de la primera era de 175 pesetas (algo más de doscientas páginas), algo elevado para la época, y que se imprimió en formato de 14 x 21, no en formato octavo. El negocio del libro parecía ir tomando alas en manos de los editores catalanes.

3.3.2. *The Flight of the Falcon*

Es una de las cinco novelas de du Maurier que cuenta con un narrador masculino. Como Philip en *My Cousin Rachel*, el narrador, Armino Fabbio guarda una poderosa relación con un hermano mayor, y es esta relación la que domina la novela. La novela está ambientada en Ruffano, que es un trasunto de la ciudad de Urbino, y es la única de du Maurier que está ambientada en Italia, además del relato corto “Don’t Look Now”, que se localiza en Venecia. Originalmente, du Maurier llamó a la novela *The Night the Falcon Fell*, pero a principios de 1964 decidió cambiarlo por el de *The Flight of the Falcon* (Varnam, 2010b, digital) recurriendo a la duplicidad de significados que tanto gustaba a du Maurier, de “vuelo” (el de Aldo simulando al Duque, el del mítico Ícaro y sus consecuencias sobre la revelación de la realidad) y el de “*flashback*” metafórico al pasado que hacen Aldo y Armino hacia su infancia y juventud. La realidad, la fantasía y el engaño se enredan en un entorno seductor, peligroso y potencialmente destructivo. La novela fue publicada por entregas en la revista *Good Housekeeping* de Norteamérica, aunque en el contrato se especificaba que du Maurier debía cambiar el final, moralizándolo en cierta manera, algo que contrasta con el tono siniestro y divisorio del resto de la novela (Varnam, 2010b, digital).

Como testimonio de la recepción de esta novela en España, en el Archivo de la Administración figura el expediente número 13554-74 de entrada el 28-12-74 a consulta voluntaria, presentada por Plaza y Janés, con la traducción de Federico López Cruz, y que figura con la anotación de “autorizado”.

3.3.3. *Rule Britannia*

Tras la escritura de *The Scapegoat* y *The Flight of the Falcon*, localizadas en Francia y en Italia respectivamente, Daphne se instala de nuevo en la costa de Cornwall para escribir esta novela, en la que se mezclan hechos políticos y morales con un fino sentido del humor que se mantiene a lo largo de toda la novela. No es muy conocido, quizás porque se trata de una ucronía sobre una posible formación del estado USUK, formado por Estados Unidos y el Reino Unido, y el efecto que puede tener sobre las vidas de la familia de Emma (desde cuya perspectiva se cuenta la historia) y sus vecinos.

Rule Britannia es una novela que roza tintes de ficción humorística (Gilien, s.f.), sobre los efectos que podría tener sobre las vidas de la protagonista y su familia la formación del estado USUK (Estados Unidos y Reino Unido). Tras haber viajado por Francia (*The Scapegoat*, 1957) y por Italia (en la novela inmediatamente anterior a esta, *The Flight of the Falcon*, 1965), Daphne regresa a la costa de Cornwall para tejer con un fino sentido del humor hechos políticos y morales, estilo poco habitual en ella. Quizás por este motivo no sea muy conocida esta obra. Pero sí se tradujo al español en 1974, de nuevo el editor catalán Luis de Caralt, que había introducido la novela *The Flight of the Falcon* anterior, solicita mediante consulta voluntaria a través del expediente 5308-74 la autorización para publicar este libro de 402 páginas al nada desdeñable precio de 275 pesetas. A esta traducción de Ramón Margalef Llambrich, el censor apostilla lo siguiente:

Daphne du Maurier, famosa y fecunda autora de novelas tales como “*La Posada Jamaica*”, “*Rebeca*”, “*Mi prima Rachel*” [sic]...etc. acaba de lanzar con el título de “*Rule Britannia*” [sic] un libro muy divertido en el que nos cuenta la historia de una vieja actriz que vive en un pequeño condado, con su nieta, y un montón de chiquillos adoptados, disfrutando de su jardín y de la paz relativa en su hogar,

hasta que una buena mañana despierta con el ruido de los aviones y las ametralladoras, al principio cree que se trata del rodaje de una película, pero las cosas se van complicando y averigua que se trata de unas maniobras conjuntas anglo-americanas, lo que sirve de pretexto a la autora para crear las situaciones más inverosímiles y divertidas. Los habitantes del condado se ven obligados primero a la reclusión en sus hogares, después a la utilización de pases, al racionamiento, y a la renuncia de los visitantes turísticos. La protagonista, la vieja actriz lucha contra esta situación como una verdadera Juana de Arco, hasta que la normalidad se restablece, con una serie de acontecimientos sentimentales unos y grotescos otros.

El censor no parece tener muy en cuenta que Juana de Arco luchó contra los ingleses para expulsarlos de Francia, es decir, era la enemiga de Inglaterra, y no parece lo más adecuado mencionarla precisamente en este caso. De todos modos, es una entusiasta sinopsis para la novela que, como cabe suponer, fue considerada “*autorizable*”. Se observa, por tanto, una gran evolución en los criterios de los censores, que se desprenden de la excesiva afectación y malinterpretación de situaciones y hechos, para convertirse en meros comentaristas, revisores de la “normalidad” que se esperaba en una publicación que se preciase de pasar por consulta voluntaria.

3.3.4. *Don't Look Now*

Publicada en el año 1971 en Gran Bretaña y también conocida como recopilación de relatos bajo el título *Not After Midnight and Other Stories*. Son cinco historias, la primera de ellas da título a la colección, y la última es “The Breakthrough”. En ellas se muestra la habilidad de Daphne con los elementos típicos de la literatura gótica, con un resultado siniestro y oscuro, que realmente conmociona al lector. La pareja protagonista, Laura y John, deciden emprender un viaje a Venecia para iniciar una nueva vida después de la muerte de su hija. Allí conocerán a una anciana con poderes mentales que parece traerles noticias de su hija. La historia se enreda de un modo escalofriante. Fue llevada al cine en el año 1973, y en España la vimos con el título de *Amenaza en la sombra*.

Comprende el relato de ficción “Not After Midnight”, el clásico “Don’t Look Now” y otras tres “novellas” o *long stories*, como reza en la portada, a saber “A Border-Line Case”, “The Way of the Cross” y “The Breakthrough”. En España se publicó en el año 1972, solicitando Plaza y Janés consulta voluntaria de la traducción de Aurora Rodríguez (Exp. 9777-72), al módico precio de 50 pesetas. Se sigue con el mismo formato de expediente de censura, cumplidamente formalizado por el empleado de turno y revisado por el lector número 68, que no estima la existencia de pasajes censurables. Las historias que componen la edición española son, igualmente aunque con distinto título, “No mires ahora”, “No después de medianoche”, “Una cuestión de fronteras”, “El camino de la cruz” y “El camino”. El censor se limita a realizar una sinopsis de cada relato, que aprovechamos en este espacio para destacar los temas subyacentes:

En el primer y segundo relatos (“No mires ahora” y “No después de medianoche”, respectivamente) se describe la vida de ingleses, que no exactamente turistas pero sin misión especial, pasan bastante tiempo, en Venecia y Grecia respectivamente; relaciones de escasa importancia, si bien correctas. El tercero, “Una cuestión de fronteras” describe la dura y triste relación Anglo-irlandesa, en esta nación, argumento de mayor emoción, tristeza y calidad literaria. El cuarto, “El camino de la cruz”, el más emotivo, religioso y descriptivo, de los cinco relatos; la vida en Jerusalén de peregrinos irlandeses, encabezados por un reverendo que sustituía al Vicario que por enfermedad no pudo desplazarse desde Londres. Mi mayor admiración para este relato. El último “El camino” de menor categoría pero de análoga belleza que los otros relatos. En resumen, estimo extraordinariamente merecedor de ser publicado, el adjunto libro.

En realidad, “No mires ahora” es uno de los mejores relatos de terror de los 70, y fue llevado al cine como *Amenaza en la sombra*, una auténtica película de terror psicológico, angustiosa. Un variado cóctel de temas dominantes, en el que las relaciones humanas se entrecruzan con tramas de misterio, de historia, de sentimiento religioso, a través de las cuales du Maurier sigue ahondando en el alma humana, en sus ambiciones, miedos y anhelos. En “Not After Midnight” un profesor solitario investiga a una misteriosa pareja americana. “A Border Line Case” es la historia de una chica que afronta el pasado de su padre como miembro del IRA, en las tensas relaciones

angloirlandesas. “The Way of the Cross” narra el viaje de unos peregrinos que observan unos fenómenos extraños en el jardín de Getsemaní. “The Breakthrough” es la historia de un científico que dice ser capaz de atrapar el alma de las personas en el momento de la muerte. “Don’t Look Now” también se publicó en España como colección de relatos bajo el título *No después de medianoche y otros relatos* (Exp. 9777-72, Plaza Janés), *No después de medianoche* (Exp. 8956-74 Plaza Janés) y *No mires ahora* (Exp. 1604-76).

4. DE TRADUCCIONES Y TRADUCTORES, EDITORIALES Y EDITORES

Bajo este epígrafe vamos a observar todos los demás aspectos que rodean al acto editorial relacionados con la censura que no dependen directamente del censor, y que influyen de modo importante en la recepción de la literatura de du Maurier en España. Realizando un recorrido cronológico por todos los traductores de du Maurier en España conocidos, analizando el papel y la posición de la editoriales frente a la Administración del Estado e incluso estudiando la labor y las reacciones de los censores ante su trabajo, llegaremos a dibujar un escenario bastante real del modo en que todos estos factores influyeron en el tema que nos ocupa, la recepción de la narrativa de du Maurier en España durante el período de 1938 a 1978. Hemos dejado este epígrafe para después del análisis de los expedientes, con el objeto de poder reconocer de quién hablamos y qué producto estamos valorando, ya sea traducción, censura o publicación. La información que se recoge y expone en este apartado sirve como preámbulo a las conclusiones que sobre estos y otros tantos factores se extraerán sobre la recepción de la narrativa de Daphne du Maurier en España en el período de estudio.

Por último, cabe señalar que nos hemos centrado en los traductores al español de la bibliografía que entró en España durante la época de estudio, especialmente en los más destacados, bien por el conjunto de su trabajo, o bien por haber realizado la primera traducción de alguna historia de du Maurier, aunque no hayan realizado, o al menos no se tengan datos de ello, ninguna otra traducción de la escritora. Aparecen por orden alfabético. No se corresponden exactamente con el primer traductor porque la gran mayoría de los títulos fueron publicados por primera vez por la editorial Calleja, que no acostumbraba a indicar en sus libros el nombre del autor de la traducción. Los datos de la tabla aparecen según el orden cronológico de la bibliografía original en inglés en la primera columna, seguidos en la segunda por el título que recibió en su primera edición española, que en algún caso procede de Buenos Aires y ya viene en español. En la tercera columna aparece el nombre del primer traductor de los que se tiene constancia, teniendo en cuenta la omisión de datos que acabamos de comentar en el caso de Calleja, por ejemplo.

4.1. Los traductores de du Maurier

NOVELAS	Título en español	Traductor(a)
<i>The Loving Spirit</i> (1931)	<i>El espíritu amante</i>	María E. Martínez de Pineda (1944)
<i>I'll Never Be Young Again</i> (1932)	<i>Nunca volveré a ser joven</i>	Ildefonso Balsaín (1952)
<i>The Progress of Julius</i> (1933)	<i>Adelante Julio</i>	Manuel Barberá (Buenos Aires, 1944) Roberto Ángel (1951)
<i>Jamaica Inn</i> (1936)	<i>Posada Jamaica</i>	José Rodríguez Arias (1943) Rafael Bautista Moreno (1948)
<i>Rebecca</i> (1938)	<i>Rebeca</i>	Fernando Calleja (1942)
<i>Frenchman's Creek</i> (1941)	<i>El pirata del amor</i> <i>El pirata y la dama</i> (guion)	Raquel Fusoni Elordi, (Buenos Aires, 1950, no autorizado en España) (Guion: no consta trad.)
<i>Hungry Hill</i> (1943)	<i>Monte bravo</i>	Santiago Valdanzo (Calleja, 1944), Juan Sirvent Mas (1955)
<i>The King's General</i> (1946)	<i>El general del rey</i>	Federico G. Quells (1958)
<i>The Parasites</i> (1949)	<i>Los parásitos</i>	Miguel de Amilibia (1958) Pablo Mañé (1978)
<i>My Cousin Rachel</i> (1951)	<i>Mi prima Rachel</i>	Antonio Pundsack Lawrence (1952)
<i>The Scapegoat</i> (1957)	<i>Una vida por otra</i> <i>Con la cruz ajena</i>	Antonio Ribera Jordá (1957) Alberto Gutiérrez Castro (Buenos Aires, 1958)
<i>Castle Dor</i> (1962)	<i>Castle Dor</i>	José A. Macías (1963)
<i>The Flight of the Falcon</i> (1965)	<i>El vuelo del halcón</i>	Federico López Cruz (1974)
<i>The House on the Strand</i> (1969)	<i>Perdido en el tiempo</i>	Jaime Pérez (1969)
<i>Rule Britannia</i> (1972)	<i>Dios salve a Inglaterra</i>	Ramón Margalef Llambrich (1974)

RELATOS CORTOS	Título en español	Traductor(a)
<i>Happy Christmas</i> (1942)	<i>Felices Pascuas</i>	(Inédita. Prohibida en 1945)
<i>Nothing Hurts for Long, Escort</i> (1943)	<i>No hay dolor eterno, Escolta</i>	(Anón., 1946)
<i>Spring Picture</i> (1944)	<i>Cuadro de Primavera</i>	(Anón., 1946)
<i>Consider the Lilies</i> (1945)	<i>Los lirios</i>	(Inédita. Prohibida en 1946)
<i>London and Paris</i> (1945)	<i>París y Londres</i>	(Anón., 1946)
<i>Leading Lady</i> (1945)		
<i>Indiscretion and Other Stories</i> (<i>Indiscretion, Angels and</i>		

<i>Archangels, Piccadilly and Weekend</i> (1945)		
<i>The Birds and other Stories</i> (also <i>The Apple Tree</i>) (1952)	<i>Los pájaros</i>	Juan G. de Luaces (versión española de <i>The Apple Tree</i> y de <i>Kiss Me Again, Stranger</i>) Adolfo Martín (1963)
<i>Come Wind, Come Weather</i> (1940)		
<i>Early Stories</i> (1955)		
<i>The Breaking Point</i> (also <i>The Blue Lenses</i>) (1959)	<i>Los lentes azules</i>	Ana O'Neill (1974)
<i>Don't Look Now</i> (also <i>Not After Midnight</i>)	<i>No mires ahora, No después de medianoche</i>	Aurora Rodríguez (1972)

OTRAS OBRAS NARRATIVAS	Título en español	Traductor(a)
<i>Gerald: A Portrait</i> (1934)		
<i>The du Mauriers</i>		
<i>The Young George du Maurier</i> (1951)		
<i>Mary Anne</i> (1954)	<i>Mary Anne</i>	Antonio Ribera Jordá (1957)
<i>The infernal World of Branwell Brontë</i> (1960)	<i>Un mundo infernal</i>	Carmen Santos (1962)
<i>The Glass Blowers</i> (1963)	<i>Los sopladores de cristal</i>	M ^a Teresa Gispert (1964)
<i>Vanishing Cornwall</i> (1967)		
<i>Golden Lads</i> (1975)		
<i>The Winding Stair</i> (1976)		
<i>Myself When Young – the Shaping of a Writer</i> (1977)		

Tabla 1: Traductores de du Maurier en España.

Amilibia, Miguel de

Miguel de Amilibia⁴⁹ (1901-1982) fue un periodista exiliado, miembro del Partido Socialista Vasco. Escribió *La Guerra Civil Española*, *La Segunda Guerra Mundial*, entre otras obras, en las que demuestra su conocimiento de la realidad histórica contemporánea. Reconocida por la crítica fue su obra *Los dos Robinsones*, en la que se recoge su pensamiento nacionalista, si bien aún más representativo para la época actual

⁴⁹ Para este apartado ha sido de gran utilidad el artículo “Entrevista. Miguel de Amilibia. Un socialista de los de antes”, de *Punto y hora de Euskal Herria* (1982), digital.

que vive la democracia española puede ser su escrito sobre *Sabino Arana*, comentando y repudiando las tesis xenófobas y espurias de este en las que se profundiza en el problema de los nacionalismos en España. Tras la muerte de Franco regresó a España e ingresó en las filas de la incipiente Herri Batasuna. Tradujo, entre otros autores, a Gerald Brenan (*La faz actual de España*, 1952; *Historia de la literatura española*, 1958), André Gide (*Diario 1898-1949*, 1969) y obras históricas y sociológicas, en las que trabajó principalmente durante su exilio en Buenos Aires.

Amilibia tradujo en aquellos años de exilio en Buenos Aires *Los parásitos*, obra de du Maurier en la que se plantean varias de sus tesis sobre la realidad española a través de la historia de la familia Delaney y el grupo variopinto y agobiante de personajes que los rodea. Encarna la filosofía de Amilibia, aprendida de un socialista francés, de la división del mundo entre “los que se ganan el pan con el sudor de su frente y los que se ganan el pan, con mucha mantequilla por encima, con el sudor de la frente ajena” (“Entrevista. Miguel de Amilibia...”, 1982, digital). No le cuesta reconocer en esta familia la realidad inglesa de un país que quiso recuperar la hegemonía mundial perdida ante Estados Unidos intentando regresar al patrón oro, lo que provocó una tremenda crisis económica mundial, situación que nos es tan real y cercana hoy en día. Los dos millones de parados y la consecuente huelga general atrajo a la mente del escritor y traductor este interrogante que le condujo a las ideas socialistas “¿Cómo siendo las posibilidades del hombre ilimitadas puede haber gente en paro forzoso que quiere trabajar y no puede?”, (“Entrevista. Miguel de Amilibia...”, 1982, digital). Como hemos visto, esta obra de du Maurier fue publicada en 1950 por la editorial Éxito, aunque con muchísimas tachaduras. Planeta sacó otra edición en 1954. En este caso se indica que la traducción de *Los Parásitos* es de Amilibia, que la realizó durante sus años de exilio en Argentina. Los traductores que trabajaban en el extranjero no tenían las limitaciones que se tenían en España, pero aun así, se obvió el hecho de el traductor fuese un español nacionalista vasco exiliado a la hora de autorizarla.

Ángel, Roberto

Según los datos que se derivan del análisis de los expedientes, debió ser el primer traductor de la novela *The Progress of Julius* que tanto trabajo y tachadura le costó a Saturnino Calleja hijo sacar a la luz en 1948. Le mencionamos precisamente por esta

traducción, pero no hemos encontrado más datos sobre él, salvo una traducción de *Temas y variaciones* de Aldous Huxley realizada un par de años más tarde.

Balsaín, Idefonso

La editorial Calleja no solía indicar el nombre del traductor en sus solicitudes de impresión, pero en la colección de Obras, Tomos I y II, que sacó en 1958, sí figura el nombre de los traductores de cada novela o relato. Es entonces cuando tenemos constancia de que Balsaín tradujo *Nunca volveré a ser joven*. Como hubiera resultado muy caro haberse arriesgado a presentar una nueva traducción de esta novela, que Calleja ya había editado en España por primera vez en 1948, suponemos que Balsaín fue el traductor de la primera publicación en España. Después, en 1952, se hace referencia de nuevo a él (en una edición para Planeta) como autor de la traducción de *Nunca volveré a ser joven*. El producto de su trabajo tuvo que enfrentarse a la censura, que lo tachó en aquella primera ocasión como inmoral, aunque tras muchos avatares y tachaduras se consiguiera finalmente sacar el proyecto adelante. Desde luego, en el expediente en que Idefonso Balsaín figura como traductor (1959) se hace referencia a aquel primer expediente autorizado (y al oficio de tachadura que llevaba). Los expedientes intermedios también llevan referencias a aquel. Con respecto a este traductor, no se le conocen otras traducciones además de la que nos ocupa, ni de nuestra autora ni de otros escritores.

Rodríguez Arias, José

A José Rodríguez Arias se debe la traducción de *La posada Jamaica* (Planeta, 1951) que, según dijo el censor ya había sido autorizada “a la editorial Calleja en el expediente 2.937-43”. En 1958 Janés (Exp. 2671-58) pide autorización para una nueva edición, esta vez con el texto de Versiones Centro Literario (centro que después será conocido como Círculo de Lectores), aventuras que “ya habían sido autorizadas con anterioridad” a Plaza (que se uniría a Janés en 1959) en el expediente 6113-55. Por los datos que tenemos, Rodríguez Arias solo tradujo esta novela de du Maurier.

Al datar la entrada de esta novela en España del año 1943, por mediación de Calleja, se desconoce si Arias fue el primer traductor, porque, como hemos comentado, esta

editorial no acostumbraba a detallar el nombre del autor de la traducción en sus solicitudes de revisión. También podría ser que, como menciona el censor en el sentido de que ya habían sido censuradas, Arias hubiese traducido la novela en 1943 para Calleja, que no lo mencionó en su solicitud, y Planeta sí lo hiciese en su edición de 1951.

Calleja, Fernando

Es el traductor de *Rebeca*, y nieto del fundador de Ediciones Calleja a quien se le atribuyen numerosas colecciones de educación y entretenimiento, y muy comprometidas con la educación infantil desde 1876, año de fundación de la editorial. Sus conocimientos del idioma inglés eran tan exquisitos que desde su traducción de *Rebeca* no hemos visto nuevas traducciones a lo largo del período de estudio (la primera versión registrada en el Archivo corresponde al año 1942). El estilo directo, interiorista y libre de prejuicios de du Maurier se ve engrandecido y mejorado en una traducción que feminiza a la protagonista y en la que los momentos dramáticos adquieren una grandeza lírica digna de las mejores obras de la literatura. No atiende a la literalidad o las exigencias de la censura, sino que es un buen ejemplo de cómo a veces literatura e interpretación pueden encontrarse a la misma altura. Traductor de Dashiell Hammet, es muy posible que también tuviera que ver con la traducción para la Editorial Calleja-Ediciones La Nave de algún otro relato temprano de du Maurier, aunque carecemos de datos que respalden esta teoría.

Hemos encontrado otros muchos ejemplos de sus traducciones: *Al margen*, (La Nave, c1949), *Arte, amor y todo lo demás* (La Nave, c1950), ambos de Aldous Huxley; *Al filo de la navaja*, de Somerset Maugham (La Nave, 1946), y algunos libros más que, después de las impresiones realizadas por la editorial familiar, fueron re-editadas por Germán Plaza, Planeta y otras editoriales, al igual que sucedió en el caso de los éxitos de du Maurier introducidos por la editorial.

G. de Luaces, Juan

Hay quien le califica como el traductor más prolífico de la posguerra española. Sus brillantes comienzos como escritor e intelectual se vieron truncados por el estallido de

la Guerra Civil. Tuvo que dedicarse a la traducción para mantener a su familia. Juan G. de Luaces fue el traductor de *Bésame otra vez forastero* (1952, Exp. 5253-52). En la bibliografía se encuentra la referencia a un interesantísimo artículo sobre este personaje (Ortega, 2009). En él se cuenta cómo su hija Consuelo recuerda que su padre pasaba quince o veinte días traduciendo sin cesar, sin salir de casa, y aunque durante muchos años no llegó a tener tan siquiera una máquina de escribir propia, llegó a trabar una entrañable amistad con el editor José Janés, a quien le dedica la siguiente “Improvisación, en consonantes, deliberadamente vulgares”:

José Janés, poeta delicado
y editor mundialmente conocido:
en tu honor esta noche hemos yantado
todo lo menos mal que hemos podido.
Del acto que hoy aquí se ha celebrado
estaba el orbe entero suspendido,
y hasta la bomba atómica ha aplazado
el hacer dar al globo un estallido.
Pues que en remate del banquete creo
que una copa te otorgan cual trofeo,
una propuesta a ti y a todos hago:
y es que por dar de tu valor más pruebas
en esa copa de homenaje bebas
por cada libro que editaste, un trago.

Hombre cosmopolita, su producción literaria se vio multiplicada durante la dictadura franquista, tanto en escritos originales como en traducciones de los principales autores de la literatura: Dostoievsky, *El idiota*; I. Turgueniev, *La abandonada*; C. Brontë, *Jane Eyre*; E. Brontë, *Cumbres borrascosas*; C. Dickens, *El doctor Marigold e Historia y vicisitudes del joven David Copperfield*, y un largo etcétera. De du Maurier, en cambio, no nos consta que realizara ninguna otra traducción.

López Cruz, Federico

Tradujo *El vuelo del halcón* (1974, Exp. 13554-74) pero a él se debe otra serie de traducciones de autores conocidos: *El cartero llama dos veces*; y obras de D.H. Lawrence y John Fowles. Du Maurier escribió esta obra en 1966, por lo que tuvieron que pasar ocho años para que este trabajo de López Cruz se leyese en España por primera vez, no existiendo constancia de ningún obstáculo por parte de la censura. Las posteriores ediciones de esta obra siguen llevando su sello.

Margalef Llambrich, Ramón

Margalef tradujo a Agatha Christie y numerosas otras obras durante la década de 1970 para muchas editoriales: Planeta, Luis de Caralt, Bruguera, Molino, etc., pero para nuestro corpus de estudio interesa que es el autor de la versión española de *Rule Britannia (Dios Salve a la Reina)* en 1974. También barcelonés, nacido en 1915, estuvo destinado como guardacostas y fue herido, lo que motivó que se dedicara a la traducción literaria.

Martín, Adolfo

Adolfo Martín tradujo *La casa Rusia*, de John Le Carré, y otros relatos de ficción. En el caso que nos ocupa se le atribuye la traducción de *Los pájaros* (1963, Plaza y Janés), en el que se incluyen otros relatos, algunos de ellos ya traducidos con anterioridad: “Monte Verità”, “El manzano” (traducción original de Juan G. de Luaces), “Pequeño fotógrafo”, “Bésame desconocido” (también de Juan G. de Luaces) y “El anciano”. No nos consta que realizara ningún otro trabajo de traducción de nuestra escritora al español.

Martínez de Pineda, María E., Berni Wremier

Autores de la traducción, dentro de Obras completas, tomos I y II, de Ediciones La Nave, de *Espíritu de Amor* y “París y Londres”, respectivamente). De Wremier no tenemos más datos. De Martínez de Pineda cabe recordar que la traducción suspendida en un principio para Calleja en 1944, aunque inmediatamente después autorizada por su “conveniencia política”, es a la que se hace referencia en el siguiente intento de

impresión en 1956 para Plaza, de lo que podría deducirse que era ella la traductora, ya que no figura tampoco ninguna referencia a un posible nuevo traductor, algo que sí solía hacer Plaza, Janés o Planeta. La versión de 1958 para Janés hace, en cambio, referencia a los antecedentes de 1956, pero en ella sí se indica a esta traductora como la autora de la versión. No tenemos más datos de que tradujera alguna otra obra de du Maurier al español.

O'Neill, Ana

A Ana O'Neill se debe la traducción del inquietante relato "Los lentes azules" (1974), que da título a la colección de relatos del expediente 2080-74. Nada más que reseñar en lo que a du Maurier se refiere. Tradujo entre otras la breve novela cómica de Truman Capote *Se oyen las musas*.

Ribera Jordá, Antonio

Este interesante personaje tradujo, entre más de 300 otras obras de diversa índole, *The Scapegoat* y *Mary Anne* (ambas en el 1957), de Daphne du Maurier. Barcelonés (1920-2001), galardonado en numerosas ocasiones por sus investigaciones sobre ufología y submarinismo (conoció a Cousteau y tradujo sus libros, ya que hablaba seis idiomas), es considerado el padre de la ufología en España (Hidalgo, 2009, digital). Incansable orador y articulista, creó el Centro de Estudios Interplanetarios de Barcelona en 1958 (Guzmán, 2009, digital), siendo unos de los fundadores del Centro de Recuperación y de Investigaciones Submarinas (CRIS, 1953), así como miembro de la Asociación de Escritores en Lengua Catalana (AELC). En 1990 recibió la Creu de Sant Jordi, uno de los galardones más importantes que concede la Generalitat de Cataluña.

Contestatorio con el régimen franquista, conectó e impulsó el catalanismo de postguerra, escribiendo con seudónimo y colaborando con la publicación catalano-mexicana *La Nostra Revista*, y la publicación clandestina *Antología del Fets, les idees i els Homes d'Occident*. Caracterizado por su versatilidad y capacidad de trabajo, es uno de los escritores y traductores (del inglés al español) más prolíficos de este período de cuarenta años de nuestra historia.

Santos, Carmen

Carmen Santos aparece como traductora únicamente de título *Un mundo infernal* (1962), donde realiza una cuidada y extremadamente fiel interpretación del texto de origen, sin escatimar ni una sola palabra ni matiz. En el caso de esta traducción (Exp. 2519-66) se puede realizar esta valoración porque se conserva un ejemplar original y la galerada de la traducción de Carmen Santos, llena toda ella de sus anotaciones, explicaciones y añadidos, lo que nos ofrece una gran cantidad de datos sobre la labor de documentación exhaustiva que debió llevar a cabo para realizar la traducción. Este trabajo añadido no se ha observado en ningún otro traductor. En algunas otras ocasiones falta el ejemplar original, la parcialidad o totalidad de la galerada, etc. Incluso en las páginas finales de la galerada, la traductora añade a máquina a su texto múltiples referencias de todos los personajes, lugares y citas que realiza la autora, explicando quiénes son los personajes mencionados y otros datos autobiográficos generales, las obras de las hermanas Brontë de las que se han extraído las citas, etc., lo que convierte a la traducción en una obra de extraordinario valor gráfico, muy completa, muy bien revisada por la traductora, que hasta para el lector debió resultar merecedora de no sufrir los recortes de la censura.

Valdanzo, Santiago

Es el traductor de *Monte Bravo* en 1942, de Ediciones La Nave, aunque de ninguna otra obra más de du Maurier. Por la información obtenida a partir de las fuentes consultadas (catálogos e información digital), no parece que fuera un traductor muy prolífico.

4.2. La traducción y la censura

La traducción en España estaba en una etapa difícil ante la que tuvo que realizar un poderoso esfuerzo de valentía y creatividad al mismo tiempo. Sabiendo los temas sobre los que había que tener especial cuidado y la postura que se debía adoptar, así como el léxico moderado y nada ambiguo con el que se debía describir el producto tratado, tampoco era tan difícil. Los autores españoles ya estaban clasificados, y el que no,

capeaba el temporal a su manera, pero los literatos extranjeros dependían de sus traductores, es decir, de la interpretación que se hiciera de ellos, para pasar el filtro de la censura, muchos de los cuales dependían de sus traducciones para ganarse la vida. No obstante, en una encuesta que se realizó en 1974 a escritores españoles (Abellán, 1982, digital), figuras muy representativas del panorama literario español apuntaban a una relativa inocuidad de la censura sobre el producto literario. En palabras de Miguel Delibes, previendo que quizás la censura pudiese recelar de las recriminaciones de la esposa, decidió que Mario fuese un difunto, y de lo que no cabe ninguna duda, porque el propio Delibes lo dijo, es que la novela mejoró mucho. Fue esa la diferencia entre una novela de calidad y una obra maestra genial.

Volviendo a la encuesta realizada sobre la posible autocensura, los resultados confirman claramente la existencia o reconocimiento del predominio de una autocensura consciente en el escritor español, tal como apuntaba Delibes. Tres cuartas partes de los escritores encuestados reconocían autocensurarse siempre o a veces, variando más el momento en que ejercían esta actitud consciente según el momento en que escribían, si bien la mitad reconocían hacerlo al mismo tiempo que escribían.

Se autocensura	Siempre	35	36,84%
	A veces	29	30,52%
	Nunca	31	32,63%
Se autocensura	Previamente	16	25%
	A medida que escribe	32	50%
	Una vez redactado	16	25%

Tabla 2: La autocensura en los escritores españoles. Extraído de Abellán, 1982.

En lo que respecta al dominio del subconsciente en la traducción, parece resultar más claro en los escritores que en los traductores un predominio de la intencionalidad de transmitir el conocimiento intuitivo en conocimiento comunicable y verificable, algo que parece obvio si se tiene en cuenta el papel del escritor como creador, y el del traductor como intérprete del texto creado, y es la editorial, y no el traductor, quien tiene que presentar el producto a la censura. Los traductores se lamentaban de tener que supeditar el artístico y complejo trabajo de interpretación de los textos a las exigencias

de la censura, pero como muchos de ellos dependían de sus traducciones como única fuente de ingresos, obedecían los preceptos que todos conocían.

Esta actitud que algunos han calificado de pseudocensura (Rabadán, 2000) se convirtió en el sambenito de los traductores españoles, que no gozaron de prestigio hasta ya transcurrida la década de 1970, ya que hasta entonces la literatura y cinematografía que venía del exterior, se manipulaba para utilizarla, entre otros, con fines propagandísticos. Pero aun así el beneficio cultural que proporcionaron escritores y traductores se evidencia en el hecho de que supusieron una ventana al exterior para una España cerrada en su dolor y sumida durante largos años en aquella especie de racionamiento cultural. Esto es así porque, aunque ya vinieran los productos retocados del exterior, como es el caso del largometraje *Rebeca* de Alfred Hitchcock, y a pesar de que el comité de censura acechara el estreno de cada filme, todas esas historias eran un soplo de aire fresco para nuestro país y no solo no obstaculizaron, sino que contribuyeron al progreso cultural español y a moderar las directrices del régimen franquista.

Es muy difícil saber hasta qué punto el traductor, convertido en mediador cultural, en intérprete de contenidos sociales e ideológicos, muchos de los cuales desconocía por el limitado contacto de España con el exterior, adaptaba dichos contenidos a la realidad española y a los cánones establecidos por la censura. La cuestión de la posible autocensura es algo que planea sobre la investigación en cuanto a la moralidad de algunas de las obras de du Maurier, pero, como hemos mencionado al hablar de la traductora Carmen Santos (*Un mundo infernal*), la observación ha resultado harto difícil ya que muchas veces no se encontraba junto al expediente el ejemplar original en inglés o la totalidad o parcialidad de la galerada. Solo en este caso pudimos valorar la traducción al detalle, para acabar concluyendo que no se observaba resquicio de limitación de la expresividad o autocensura. En algunos fragmentos aislados de otras obras y expedientes también se ha observado una marcada literalidad de la traducción, no sabemos si fruto del celo profesional y una fidelidad respetuosa con el texto en inglés o del comedimiento hacia una mayor expresividad, acorde a las normas de la época. Resulta muy difícil valorarlo, pero se deduce que si, pese a su literalidad y aparente inexistencia de autocensura, los textos traducidos resultaban ser autorizados, era por otras razones ajenas a la labor del traductor.

Como se deduce de la tabla del apartado anterior, la variedad de traductores es llamativa, ya que la mayoría de ellos solo traduce una obra, como suele suceder con otros autores extranjeros. Aunque destaca la labor de Fernando Calleja, por cuanto su traducción de *Rebeca* ha prevalecido a lo largo de los años, casi podría decirse ya que de los siglos, no se tiene constancia de que tradujese ninguna obra más de du Maurier. Los expedientes que tramita esta editorial no llevan a veces el nombre del traductor, lo que dificulta la investigación. Contactado uno de sus sobrino-nietos, Enrique Fernández de Córdoba y Calleja, confirmó que su tío Fernando Calleja realizó estudios en Inglaterra y tradujo algunas obras, pero no pudo certificar cuáles o, al menos, resolver la cuestión de si existía una primera traducción de *Rebeca* del año 1938, como vimos en un archivo de la BNE. Es tal el abanico de traductores que encontramos que incluso no es extraño encontrar en una misma obra dos traductores, como si no conocieran la versión anterior o no fuese de su agrado, o quizás cabría pensar que cada editorial tuviese sus propios traductores, algo que no parece resultar concluyente, ya que en algunos de los traductores hemos visto que no se les conoce más traducciones. En cualquier caso, podría ser indicio del interés comercial despertado en nuestro país y en una actitud de no escatimar en gastos en relación al producto editable.

4.3. Las editoriales frente a la Administración

Calleja fue, con todos los honores, la primera editorial en recibir a Daphne du Maurier en nuestro país. Editora de conocidos autores del panorama español, es ampliamente conocida su labor de edición e ilustración de cuentos durante los años anteriores a la Guerra Civil Española, tras la cual desaparecieron los archivos de la editorial en un pavoroso incendio en 1939. Saturnino Calleja hizo el esfuerzo de mantener a salvo la editorial, y lo consiguió durante unos pocos años posteriores a la guerra, principalmente con la traducción de *Rebeca* que hizo Fernando Calleja, que hoy en día ha prevalecido a lo largo de numerosas reediciones. Como perteneciente a la primera etapa de recepción señalada para este estudio, esta editorial fue la que tuvo que lidiar con la primera censura y con la traducción de las obras de du Maurier, al mismo tiempo que hacer frente al problema de la escasez de papel, que suponía un grave obstáculo para publicar, ante la necesidad de vaticinar con acierto el éxito de ventas que pudiesen alcanzar sus libros. La editorial Calleja contendía, a veces con esfuerzo, con el servicio de lectorado,

pero es bien visible su apuesta por la autora y su buena disponibilidad hacia la Administración a través de los expedientes estudiados.

El primero de estos expedientes es del año 1942, en el que figura el título de *Rebeca*, y al que sucede, igualmente bajo el sello de Ediciones La Nave con el que se conocía a la editorial en esta época, *El espíritu amante*, de 1944, al cual seguiría una larga serie de relatos cortos y novelas de la autora por los que la familia Calleja sintió una debilidad especial. No en vano, de los cinco títulos más publicados de du Maurier en España, el primer expediente está a nombre de Calleja o Ediciones La Nave, es decir, bajo la titularidad de la Editorial Calleja (*Rebeca* – Ediciones La Nave, 1942, *La posada Jamaica* – Ediciones La Nave, 1943, *Nunca volveré a ser joven* – Saturnino Calleja, 1948, *Adelante Julio* – Calleja, 1948, *El general del rey* – Calleja, 1946, empatada con *Mi prima Rachel*, que también fue editada por Éxito en 1952 con el mismo número de ediciones y reediciones que esta). A pesar de ello, nos consta por referencias en los expedientes y misivas intercambiadas con el servicio de censura, que la empresa familiar Calleja tuvo que luchar bastante con los recelos de esta, ya que, coincidió en el tiempo con lo peor de la política editorial del régimen y su relación con la censura⁵⁰.

Luis de Caralt es el segundo editor en importancia de la bibliografía de du Maurier. Caralt era falangista, coleccionista de arte y concejal del Ayuntamiento de Barcelona. Gran aficionado a la literatura, abrió una librería en el número 1 de la Rambla del Estudis de Barcelona y una editorial, desde la cual se enorgullecía de haber publicado más de 1.500 títulos en 25 años (Moret, 2002: 214-237, y Moret, 2003, digital). Empezó publicando títulos de autores españoles, aunque después comenzó a diversificar sus ediciones, combinando obras de gran calidad literaria con otras más comerciales. Fue el primer introductor de Graham Green y George Simenon en España. Janés, Caralt, Vergés y Barral fueron los grandes impulsores del libro en la época de la dictadura.

Planeta apareció en la escena editorial mostrando su interés por du Maurier con la obra *Adelante Julio* (Exp. 5543-51), que ya había sido suspendida y posteriormente autorizada a Calleja con la traducción de Roberto Ángel. *Nunca volveré a ser joven*, *La posada Jamaica* y un largo etcétera forman parte de las reediciones de obras de du

⁵⁰ Véase el caso de *Rebeca* (Calleja, 1942) o *Adelante, Julio* (Calleja, 1948).

Maurier que realizó esta editorial, muchas de ellas a través de su conocidísima Colección Goliat, que tanto éxito de ventas tuvo (su edición de *Rebeca* en 1958 se vendía a 70 pesetas). Realiza su labor editorial a partir de la década de 1950, es decir, principalmente en el segundo período de estudio, pero también en el tercero.

La importancia de esta editorial reside no tanto en los títulos de du Maurier publicados sino en el volumen de sus tiradas. A este respecto, conviene señalar que su tarea resultó más fácil desde el punto de vista de la recepción, ya que los primeros expedientes de solicitud los había gestionado la editorial Calleja, a quien se deben también las primeras traducciones de la autora en nuestro país. Es posible que este fuera una de los motivos por los que la traducción de una obra de análisis social y político, *Los Parásitos*, que se desarrolla en una época convulsa y contemporánea, fuera considerada más bien como una obra “con ese aparente no decir nada de las novelas inglesas”, como reza en el expediente 4041-58 de *Los Parásitos* (traducida, como hemos visto, por Amilibia, y a cuyo primer expediente 4050-50 se le asestaron no escasos cortes), que como una reflexión encubierta de la apatía y la decadencia de una sociedad desgastada que, aparentemente, es ideológicamente afín al traductor exiliado.

Germán Plaza, la editorial que a lo largo de los años de estudio aparece a nombre de José Plaza o con la denominación de Plaza y Janés Editores, desarrolló su actividad entre 1950 y 1952, dedicada a la edición de novela popular en la que se combinaba fotonovela e historieta. Después, en 1959, surgiría Plaza y Janés Editores, conocida por la denominación empresarial de Plaza & Janés, de la fusión de las empresas de Josep Janés (editor y poeta) y Germán Plaza, que se dedicó a la edición de tebeos a la vez que a la publicación de libros. La empresa se expandió con velocidad, y ya en los años 1970 contaba con una destacada presencia en el mercado editorial español e hispanoamericano. En general, no se puede considerar como introductoria de du Maurier en España porque se dedica a hacer son reediciones de títulos que ya habían publicado otras editoriales anteriormente o por primera vez, como *Rebeca*, etc. (Calleja, La Nave, Aguilar).

Ediciones Cisne es el nombre primigenio de los editores de *Monte bravo* (versión de Santiago Valdanzo, 1958) y *El general del rey*, (de Federico G. Quells, 1958). Así, *Espíritu de amor* aparece con el nombre de Colección Cisne, pero se encuentra a

nombre del editor Plaza. Cisne desarrolló su actividad entre 1935 y 1945, y popularizó las colecciones de cromos, especialmente las de fútbol, y algunos conocidos tebeos. En 1936 comenzó a editar tebeos a través de este sello editorial, concretamente el *Almanaque del Mago Merlín*, y luego el *Almanaque Cisne*, si bien en ellos no constaba el pie editorial ni el logo de Cisne, solamente el nombre de la distribuidora, Comercial Gerplá, y por eso a veces se han catalogado bajo el sello Gerplá. El logo de Cisne comenzó a aparecer en 1942 en varias colecciones cortas de tebeos apaisados, en su mayor parte, en las que colaboraron algunos de los mejores historietistas de la época: Puigmiquel, Jesús Blasco (director artístico del sello en un momento puntual), Salvador Mestres, Tomás Porto, Luis D'Oc, Carlos Freixas, José María Torrent o Batet, entre otros. A partir de 1945 el sello sería absorbido por Ediciones Clíper, que en 1959 pasó a formar parte Plaza y Janés.

La Editorial Éxito publicó *Los parásitos*, en 1950, con tachaduras, “La montaña de la verdad”, *Mi prima Rachel* y “Bésame otra vez, forastero” en versión de Juan G. de Luaces, esta vez con Joaquín de Oteyza como representante de la empresa, en 1952, y *Mary Anne* y *Una vida por otra* en 1957. Con todo ello se convierte en la segunda principal introductora de Daphne du Maurier en España, después de la editorial Calleja, que la supera en tres títulos más, así como en éxito editorial de las obras publicadas. La labor de esta pequeña editorial, que en 1977 fue absorbida por el Grupo Océano, se centró posteriormente, en cambio, en la elaboración de enciclopedias bajo una nueva forma de edición: el fascículo. Radicada en Barcelona, posee el mérito de haber introducido un libro de diálogo y argumento intensamente susceptibles de ser prohibidos, como es el caso de *Los parásitos*, pero que, no obstante, pudo ver la luz en la primera etapa y más dura del régimen franquista.

Continuando en orden cronológico encontramos las esporádicas apariciones de Seleccionés del *Reader's Digest*, que publicó su adaptación de *The Scapegoat*, *Con la cruz ajena*, en 1958, condensado del libro en inglés, en versión de Alberto Gutiérrez Castro, Buenos Aires, con tachaduras. Ni *Selecciones* ni Gutiérrez aparecen en ninguna otra historia de du Maurier, lo que resulta sorprendente con la cantidad de publicaciones, el volumen de ventas y la popularidad de los que gozaba *Selecciones* en las décadas centrales de la dictadura franquista. De otra parte, encontramos a la conocida Editorial Bruguera, que publicó bajo el título *Las mejores novelas cortas*, el

relato corto que da nombre al ejemplar, *Los lentes azules*. Fundada en Barcelona como El Gato Negro en 1910, se disolvió en 1986. Todo un gigante editorial de la época en todos los sentidos.

Más tarde, hace su aparición en la publicación de du Maurier en España la editorial Aguilar, que editó *Mis suspenses favoritos: Los pájaros* en 1961. Este es el ejemplo de editorial fundada en Madrid (1923) y que llegó a tener su propia curtiduría para realizar las portadas y toda una red de librerías y agentes comerciales (Blas Ruiz, 2013, digital). Hasta 1936 se centró en la publicación de traducciones de obras de gran éxito y de libros de divulgación (Obras eternas, Colección Joya), en papel biblia y a un precio asequible. Fue un clásico de la literatura infantil por su colección de Celia. A finales de 1936, como el mismo Manuel Aguilar dijo en sus memorias: “Mi obra, tan laboriosamente levantada, se vino al suelo, como la de otros millares y millares de españoles” (Millán, 2014, digital). Su empresa fue incautada por la CNT, siendo él relegado a mero empleado (Millán, 2014, digital). Incansable luchador, montó su primera librería en la calle Recoletos y puso al frente a su mujer, Rebeca (¡qué coincidencia!), donde llegaron a agotarse algunas de sus colecciones. Todo un ejemplo de lucha, de superación y de vocación de librero.

Como generalidad, observamos el hecho del diferente trato recibido por la editoriales, incluso podría decirse que discriminatorio. Algunas afrontaban no pocas dificultades para obtener una autorización, pese a sus esfuerzos verbales y logísticos con la Administración, y otras parece que, bien por puro trámite administrativo o quizás porque hubiesen presentado su solicitud en otra época en que la primera recepción fuese ya un hecho, no llegaban a encontrarse con ninguna traba. Tal es el caso, por un lado, de Calleja, principal introductora de la escritora en nuestro país, y por el otro, de la editorial Planeta, respectivamente. El ejemplo más ilustrativo de esta aparente discriminación es *Nunca volveré a ser joven*, suspendido a Calleja en el expediente 4203-48 por su fondo “un tanto inmoral” que podría ser paliado mediante la supresión “en absoluto” de los párrafos subrayados en las páginas “104-152-188-238-240-247-248-249-251-254-262-279-286-288-289-324 y 325”, pero que a la editorial Planeta se le autoriza (Exp. 2040-52) con la tachaduras indicadas en el expediente anteriormente mencionado “en evitación de daños al editor y del mal entendido a que podría prestarse el servicio, independientemente de las responsabilidades que para el lector pudieran

derivarse”. La sutileza de este comentario habla por sí sola, como también es lo suficientemente explícito el hecho de que con Calleja no hayamos encontrado, ni por asomo, un trato similar.

4.4. Los silencios de la Administración

No siempre llegaron las historias de du Maurier a nuestro país, algunas veces por falta de interés de las editoriales y otras simplemente porque algo trastocó el proceso. En nuestro no hay que buscar demasiado, porque prácticamente la totalidad de sus novelas fueron publicadas⁵¹ en España dentro del período de estudio, con inconvenientes o no, pero casi siempre acompañadas de un gran éxito. Prueba de ello son las numerosas reediciones de algunas de ellas. En el caso de los relatos cortos no podemos decir lo mismo. Veamos por etapas lo que se quedó por publicar a pesar de que se hubiera iniciado un proceso de solicitud de censura o, sencillamente, porque no hubo interés comercial en ello.

En lo que respecta a la primera etapa, que denominamos “Historias para después de una guerra”, nos encontramos con que no se abrieron expedientes a determinadas obras escritas durante este período, ni tampoco se introdujeron en los dos posteriores. Daphne escribió el relato que dio título al libro *Come Wind, Come Weather* (Londres, Heinemann, 1940) y los textos *Gerald* (Londres, Gollancz, 1940) y *The du Mauriers* (Londres, Gollancz, 1940). No parecían ser del interés del régimen estas obras de carácter biográfico de novelistas femeninas, ni tampoco el ensayo, pero lo que es un hecho es que Daphne du Maurier también dedicó su pluma a este tipo de escritos. Las obras que se encuadran dentro de la categoría de *non-fiction*, y que pertenecen al período de estudio, son principalmente de corte biográfico y autobiográfico, aunque también las hay de perfil histórico.

La primera en el tiempo, *Gerald* (Londres, Gollancz, 1934), trata de la vida del padre de la autora, Gerald du Maurier y en ella se mezcla la biografía con la autobiografía, ofreciendo un detallado escenario de la relación entre ambos desde la admiración que le profesó. No debió presentar interés a los editores porque nadie se decidió a introducirlo

⁵¹ Con la excepción, como se vio en su momento, de *Frenchman's Creek*.

en el mercado español. *The du Mauriers* (1937) es un relato de la vida de la familia du Maurier hecha desde el humor, la sátira, la simpatía y el valor, que ofrecen una unidad a los variopintos y creativos personajes de esta familia. Al igual que el anterior, tampoco debió resultar interesante de publicar porque no existen expedientes.

En lo que respecta al período que hemos denominado “Un punto de inflexión”, *Early Stories* es la primera de todos. Este libro (1955), que comprende relatos de la autora escritos entre 1927 y 1930, no fue publicado en España como tal, ni tampoco se aprovechó ninguna de sus historias para alguna otra recopilación. Se componía de “Indiscretion”, “The Closing Door” y “La Sainte-Vierge”. En Gran Bretaña existe una publicación que data de c1945 (du Maurier.org) que lleva por título *Indiscretion and Other Stories* (“Angels and Archangels”, “Piccadilly”, “Weekend”) que no despertó el interés editor en España.

Tampoco se publicó en España la biografía *The Young George du Maurier* (Londres, Peter Davies, 1951), basada en la vida del abuelo paterno de Daphne du Maurier, y de quien heredó el talento artístico y su amor por la literatura. No obstante, George fue un artista muy polifacético, muy popular en la sociedad victoriana, y terminó siendo conocido por haber escrito *Trilby*. Esta novela fue llevada al escenario en numerosas ocasiones, está localizada en el París de mediados del siglo XIX, en un ambiente bohemio en el que la protagonista, Trilby O’Ferral (*trilby* es también el nombre de un modelo de sombrero masculino muy utilizado en la época) es una irlandesa pretendida por todos los artistas masculinos que protagonizan la novela, en especial por el más cautivador de todos ellos, el músico e hipnotizador judío Svengali.

Finalmente, en el período que hemos denominado “Para la libertad” (1966-1978), entre los escritos de du Maurier editados en este período en el país de origen que no fueron recepcionados en nuestro país, figuran *Vanishing Cornwall* (de usos y costumbres, 1967), *Golden Lads* (1975), *The Winding Stair* (biografía-autobiografía, 1976). La obra *Myself When Young – the Shaping of a Writer* (1977) se importó en inglés (Universitat Rovira Virgili); London, Sydney Pan Books, 1977.

5. DU MAURIER EN EL CINE ESPAÑOL (1938-1978)

5.1. Introducción

Existen numerosos tratados en los que se aborda la estrecha relación entre literatura y cine. De entre sus muchas vertientes, la influencia de la primera sobre la segunda es uno de los aspectos más estudiados⁵². No obstante, para nuestro objeto de estudio, que es la recepción de la narrativa de Daphne du Maurier en España, lo que nos interesa es precisamente lo contrario, es decir, cómo influye la arrolladora maquinaria hollywoodiense, ya en pleno auge, sobre la introducción de las historias de la autora en España. Desde luego, no es fácil abstraerse de la realidad inamovible de que, además de *Gone with the Wind*, *Rebecca* es sin duda alguna uno de los grandes clásicos de la historia del cine, y este es un factor que indudablemente tiene que influir en la recepción de la novela, de la película o de ambas. Precisamente por eso, otro aspecto a tener en cuenta es la fidelidad de la transcripción de la historia al largometraje, si la censura de uno de los dos productos ha podido influir en la percepción de algún tema potencialmente escabroso o demasiado sensual para atenuarla a los ojos del censor literario, por poner un ejemplo.

En el análisis de los expedientes de censura de los largometrajes puede ser relevante tener en cuenta los datos relativos al tiempo que transcurre entre la entrada de la solicitud y la autorización, las condiciones para su exhibición o las anotaciones que se realizan de modo general, ya que, como hemos comentado anteriormente, la censura de las películas la ejercía un comité censor, no un solo lector como en el caso de la literatura, que estaba formado por una nutrida representación de los diversos estamentos de los que se componía la Administración de España. Los expedientes de cine estudiados son expedientes largos, costosos para los empresarios, y en los que los censores tratan de dilucidar más bien a qué tipo de público puede estar dirigido. No tienen más interés que el valor documental, entre otros motivos porque toda la filmografía procedente del exterior, incluidas las películas basadas en historias de du

⁵² Véase por ejemplo Gómez, Encarnación (2009): “De la literatura al cine: aproximación a una teoría de la adaptación”. Gutiérrez, Francisco (2012): *Literatura y cine*. Peña, Carmen (1992): *Literatura y cine*.

Maurier que se estrenaban en España procedentes de EE.UU., ya venían depuradas por la Asociación de Productores y Distribuidores Cinematográficos de Estados Unidos (MPPDA), que seguía los preceptos del código censor del que hablábamos en apartados anteriores, muy útil para nuestra censura cinematográfica por cuanto ya se encontraba con parte del trabajo hecho. Hablamos del código Hays⁵³ aplicado en EE.UU., afortunadamente para el franquismo, que vio simplificada la labor de la censura cinematográfica de importación.

Como ya comentábamos en el apartado 1.2., “Funcionamiento y evolución del sistema de censura en España durante la dictadura”, la doble censura se ejerció en todo momento sobre las salas de cine, encaminada a su vez a proteger la producción nacional (Sabín, 2005: 2-4), pero al mismo tiempo a dar la impresión de que en España se podían ver con total libertad las producciones del gigante americano, las cuales, por otra parte, venían a su vez revisadas y hasta incluso censuradas según el código Hays en EE.UU., por lo que no había más que añadir que el puro trámite administrativo español. Eso hasta aproximadamente 1966-67, momento en que dicho código estaba tan obsoleto que se fue relajando hasta verse abolido. Después, nuestra censura tuvo que reinventarse para recortar sin que se notara. Las películas *La posada Jamaica* (1941), *Rebeca* (1942) y *Mi prima Rachel* (1948), que son las que marcan, por su localización cronológica, el descubrimiento de las historias de Daphne du Maurier en España, principalmente la segunda de ellas, pertenecen a esta etapa que podría considerarse como de “doble censura”. *Los pájaros* (1963) pertenece ya al período en que están establecidas las primeras Normas de Censura Cinematográfica, cuando los censores muestran una tímida relajación en su tarea, hasta que en 1965 se crea la nueva Junta de Censura y Apreciación de Películas.

En el apartado referente a “Funcionamiento y evolución del sistema de censura en España durante la dictadura”⁵⁴ se desarrollaba un esquema del modelo de censura y su

⁵³ Este se estructuraba en torno a tres ejes fundamentales: positivizar la ley, negativizar el crimen o los pecados y alentar un modo de vida decoroso. No se podía tampoco ridiculizar a sacerdotes o monjas ni nada relacionado con la religión. Los temas que consideraba reprobables o de mal gusto eran los relativos a operaciones quirúrgicas, la aplicación de la pena capital (recordemos en el caso de España el filme de Berlanga *El verdugo*, de 1963, y cómo bajo la ironía de justificar este trabajo se cuestionaba con fino humor negro el porqué de tan drástica medida) o los malos tratos a animales y niños (¡no a las mujeres!). (“Versión textual del célebre código de censura Hays en Hollywood” *Cinemateca*, 1979: 41-42).

⁵⁴ Para este apartado ha sido de gran utilidad también el estudio de Minteguia (2013): “La evolución del ejercicio de la censura cinematográfica durante el Régimen Franquista”.

organización en lo referente a la producción e importación cinematográfica. También quedó expuesta la discriminación perentoria de criterios imposibles: besos y desnudos⁵⁵, falta de respeto a países amigos de Franco, mostrar la miseria social y de las familias, entre otros. Como decíamos en aquel apartado, la Orden Ministerial del 23 de julio de 1941 marcaba el inicio del control solapado y total del poder político sobre la cultura cinematográfica: solapado, en tanto que necesario, porque era imprescindible traducir el guion para entender la película, y total, porque esa traducción abría paso al retoque impune de los diálogos y las escenas. Básicamente, y aunque cada expediente consultado parece no seguir un esquema fijo, todos parten de una retahíla inicial o final: “La entidad solicitante declara BAJO JURAMENTO que en la película cuya censura solicita han sido introducidas voluntariamente y con anterioridad a su presentación en este organismo, los cortes, supresiones o modificaciones que en su solicitud a continuación se detallan...”.

A continuación veremos los datos encontrados en los expedientes de las producciones cinematográficas basadas en relatos e historias de du Maurier en su paso por la censura española antes de llegar a nuestros cines. Estos resultan más discretos que los de literatura, en el sentido en que no recogen comentarios personales, al resultar el permiso de un dictamen emitido por todo un tribunal. Es importante destacar que nos hemos centrado en la época de estudio, aunque en la bibliografía se pueden consultar, con finalidad ilustrativa, todas las versiones realizadas en cine o televisión. Como las primeras películas se realizaron en el exterior y se introdujeron en España en los primeros años de la dictadura, y según las numerosas alusiones a estas que hemos encontrado en los expedientes de libros, como es el caso por ejemplo de *La posada Jamaica* o *Rebeca*, consideramos importante analizar su recepción en España a través de la censura por la posible influencia que hubiera podido existir entre una vertiente y otra.

4.1.1. *Jamaica Inn*

Jamaica Inn fue la primera novela de du Maurier en ser adaptada al cine. Lo hizo de la mano de Hitchcock, pero de todo el mundo cinematográfico es sabido que a du Maurier

⁵⁵ Resultaban fuertemente eróticos, al menos hasta que *Gilda* revolucionó, en 1946, el panorama cinematográfico mundial y, con ello, la censura (Gubern, 1980: 113).

no le gustó la adaptación. Esto se debe en parte a que Hitchcock estaba ya convencido del derrumbe de la industria cinematográfica inglesa de preguerra y fijó la vista en Estados Unidos, pues ya mantenía correspondencia con el productor David O'Selznick, que estaba muy interesado en ofrecerle proyectos. Aunque Hitchcock se embarcó hacia Estados Unidos decidido a proseguir allí con su carrera, siguió regresando a Inglaterra de vez en cuando para acometer la dirección de *Posada Jamaica* antes de su marcha definitiva. Las prisas por concluir el proyecto no fueron un buen presagio de éxito, aunque la firma de Hitchcock⁵⁶ y la perturbadora calidad de la historia mantuviesen a flote el resultado final.

Jamaica Inn se rodó en apenas dos meses, entre septiembre y octubre de 1939. El comportamiento del egocéntrico y petulante Charles Laughton estuvo a punto de dar al traste con la relación entre el director y el actor. En cambio, Hitchcock decidió salvar su compromiso, dando rienda suelta a sus fantasías en los puntos clave de la narración, como el maltrato a Maureen O'Hara cuando le declara su amor, escena que tiene un punto sádico latente que manifiesta el interés por la bipolaridad de los personajes y por las obsesiones humanas que tantas veces iba a reflejar Hitchcock en sus películas. La película, no obstante, obtuvo muy mala crítica y fue tachada de sensacionalista, pero su director ya se encontraba inmerso en la adaptación de *Rebeca* y no se vio perjudicado. Tanto en Londres como en Estados Unidos las voces de protesta y crítica fueron unánimes, destacando por su rotundidad y veracidad, como el tiempo demuestra, la del crítico Frank S. Nugent, que escribió que la película “no va a ser recordada como una película de Hitchcock, sino como una película de Charles Laughton”.

Recordando las diversas versiones que hemos visto en cuanto a las solicitudes de impresión de nuestros editores, *La Posada de Jamaica*, *La Posada Jamaica*, *Posada Jamaica*, y también el hecho de que la primera impresión de la que se tiene constancia en España de la autora es la del guion cinematográfico *Posada Jamaica*, no podemos decir lo mismo de la película traducida al español, que lleva por inequívoco título *Posada Jamaica*. A pesar de que lo que se publica en 1941 es un guion cinematográfico (Exp. Y-868-41) que el censor resolvió, como ya vimos en el apartado relativo a literatura, como “novela cinematográfica en la que se relata el argumento de la película

⁵⁶ En este apartado se toma como fuentes a Uribarri (2015), Alcaraz (2008) y Gil (2009).

del mismo título. Escrita con el descuido literario de esta clase de novelas. No tiene nada censurable.”, se autoriza su publicación. Cuando se publicó el guion, ya se había tramitado la censura previa de la película para su proyección en cines (Exp. 2863). Los formularios no eran iguales que los de la censura de libros, sino que se redactaban de manera formal como una carta de solicitud. En este caso, Raimundo Minguella Piñol, directivo de Cinematográfica Excelsa, S.L. de Barcelona solicitó el 4 de noviembre de 1940:

[...] se sirva disponer de la censura previa de la película que a continuación se cita, a la que con fecha de hoy deposito en la Comisión de Censura Cinematográfica, acompañando el argumento o la lista de diálogos, rogándole le sea expedido el certificado correspondiente, con el fin de poderla proyectar en todos los cines de España.

Esto último aparece tachado y se especifica que la finalidad es proceder a su doblaje. La Comisión decidió dar su aprobación y autorizarla sin cortes para menores (de 14 años), es decir, para todos los públicos. Parece existir, por tanto, una sintonía de criterios entre la censura de libros y la cinematográfica. Más adelante, se realizaron dos nuevas versiones, en formato de serie de tres capítulos para ITV Studios (1983) y la BBC (2014).

4.1.2. *Rebecca*

Hitchcock dirige *Rebecca* (1940) después de su polémica adaptación de *Posada Jamaica*. La versión cinematográfica de *Rebecca*, por su parte, también fue objeto de controversia, ya que no pocos fragmentos y matices (por ejemplo, el sugerido asesinato de la primera señora de Winter y la aparente homosexualidad del ama de llaves) fueron censurados (Urrero, 2007, digital) en Estados Unidos.

Hitchcock reflexionó mucho sobre el guion debido a la complicación narrativa que presentaba la novela al estar relatada en primera persona. La primera versión fue rechazada por Selznick, ya que consideraba que las imágenes de la escena inicial de Maxim de Winter fumando un puro mientras otros pasajeros vomitaban “son baratas

más allá de toda palabra” (Spoto, 2008: 184). Este y otros puntos de la historia, como el final en que queda explícito el asesinato de Rebeca por parte de su esposo debían ser modificados, este último por la presión de la Oficina Hays de censura (Alcaraz, 2008, digital). Por eso, Selznick decidió contratar para la redacción de la última parte del guion a Robert E. Sherwood, que tenía más experiencia como comediógrafo que como escritor dramático. De hecho, se observa una brusca ruptura de la calidad del guion de Hitchcock resuelto de manera demasiado rápida y ambigua en una escena final más bien confusa entre la pareja después de haber salido del juzgado.

A la par que las dificultades con el guion se producían los problemas con la elección de los intérpretes. A David Niven se le rechazó por superficial para interpretar el papel de Maxim de Winter (Spoto, 2008: 187). Laurence Olivier, que había saboreado el éxito con *Wuthering Heights*, fue finalmente el elegido. Este confiaba en la palabra de Selznick de que tendría en cuenta a su futura esposa, Vivien Leigh (Spoto, 2008: 187)⁵⁷, después del éxito que ésta había alcanzado con *Lo que el viento se llevó*, pero fue finalmente Joan Fontaine quien resultó elegida, después de haber barajado muchos nombres. Por supuesto, esto no hizo más que soliviantar los ánimos del matrimonio en la ficción Olivier-Fontaine, circunstancia que Hitchcock aprovechó para producir más morbo en el guion. En efecto, la protagonista se muestra más insegura y débil cuanto más avanza la narración, en los momentos álgidos en los que Hitchcock disfruta con ese sadismo cruel que la Sra. Danvers ejerce sobre la protagonista (a la que Hitchcock llamaba jocosamente Daphne, ya que en la obra este personaje no tiene nombre). Inexperta, demasiado joven, norteamericana (al contrario que la mayoría del reparto, que eran británicos), y víctima de la no disimulada decepción de su marido en la ficción por tener que trabajar con ella, Joan Fontaine se convirtió en el instrumento perfecto para ser manipulado por las habilidosas manos de Hitchcock.

El rodaje de la película coincidió con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, lo que produjo los consiguientes retrasos en la producción. Hitchcock no hizo sino aprovecharlos para aplicar sus muy personales métodos creativos en detrimento de las intenciones de Selznick de introducir sus propias ideas en el montaje de la película, que era precisamente lo que pretendía evitar. En cualquier caso, el temor de que los actores

⁵⁷ Toda la documentación sobre Hitchcock para este apartado ha sido extraída de Spoto: 2008.

británicos abandonasen el rodaje a causa de la guerra europea aceleró los hechos, contribuyendo con ello a incrementar el ambiente de ansiedad y angustia que predominan en la película. Todos estos factores, unidos a la tensión existente entre el director (que intentaba introducir sus técnicas) y el productor (propietario de los derechos sobre *Rebeca*, que insistía en la fidelidad de la adaptación), contribuyeron al enorme éxito de la película. La adaptación resultó fiel, y los efectos escénicos de Hitchcock aportaron una gran riqueza de matices a la novela original. En 1979 y 1997 se realizaron dos versiones en formato de serie para la BBC y Carlton TV respectivamente.

En España, la entrada de este largometraje se produjo a través de la compañía Mercurio Films, quien solicita el 14 de septiembre de 1942 que se abra expediente de censura de esta película de la poderosa productora O'Selznick (*Lo que el viento se llevó*). Fue aprobada totalmente y tolerada para menores de 14 años (Exp. 3793-42). No tuvo mayor complicación debido a la fama que la precedía a partir de su estreno en otros cines del mundo. De hecho fue casi simultánea a la traducción literaria de este título que, como ya se ha mencionado anteriormente, se realizó en junio de 1942, prácticamente presionada por el inminente estreno de la película. Además, como se ha mencionado en el apartado de censura de libros, estaba siendo publicada por entregas en el diario *Unidad*, y Ediciones La Nave aprovechó estos hechos para apresurar su autorización. Los pocos meses que distan entre su primera aparición documentada como novela y la salida de la película dan idea del calibre del fenómeno que supuso *Rebeca*. La censura cinematográfica española tuvo poco más que añadir al trabajo realizado en su país de producción, no por ser más permisiva, sino porque los recortes y las modificaciones ya venían efectuados (Alcaraz, 2008, digital). Así por ejemplo el aborto de Rebeca no debía aparecer, y el asesinato debía parecer un accidente.

4.1.3. *Frenchman's Creek*

Narra la historia romántica protagonizada por Joan Fontaine (la misma actriz de *Rebeca*, que ya no tiene la misma expresión ingenua que en *Rebeca* en el cartel de la película junto al apuesto protagonista masculino, Arturo de Córdoba), Nigel Bruce, Basil Rathborne y Cecil Kellaway, dirigidos con maestría y delicadeza por Mitchell Leisen.

Esta película obtuvo un Óscar a la mejor producción artística en 1945. En 1998 se hizo una nueva versión en largometraje para la televisión.

En nuestro país esta película se tituló *El pirata y la dama*. Uno de los vocales del tribunal de censura que valoró su aprobación en España (Exp. 11746-34453) firmó la autorización con el título “*El pirata cabalga de nuevo*”, que no tiene nada que ver con el filme ni con la historia. En todos estos expedientes hemos visto que cada vocal firmaba de forma individual, pero esta vez es la única en la que uno de ellos concreta el título del largometraje que está censurando, aunque sea erróneo. Esta película se autorizó para todos los públicos sin cortes. Aunque *Frenchman's Creek* se estrenaba en EE.UU. en el año 1944, el expediente de censura cinematográfica en España lleva fecha del 17 de abril de 1953, por lo que parece que no fue una película tan popular como *Rebeca*.

Anteriormente encontramos la censura del “argumento cinematográfico” (según reza en el expediente) de *La princesa y el pirata* (914-48) el cual, aunque se encuentra junto a los expedientes de cine referenciados en el AGA a du Maurier, no tiene nada que ver ni con el libro, ni con la película. Se vendió en una tirada de 5.000 ejemplares de 64 páginas a un precio de 5 pesetas, y fue anterior, como vimos en el apartado de censura de libros, a su primer expediente como novela en nuestro país, que data de 1960 (tras el intento fallido de importación de Saturnino Calleja en 1950. Si a Calleja le devolvieron el ejemplar que había presentado con el comentario “se trata de una obra de argumento inmoral (fuga de una mujer de su casa, amores ilícitos, crímenes, atentados, etc.) y de sensibilidad morbosa”, a esta película no se le ponen trabas. La versión cinematográfica era plenamente del gusto de la época, una agradable comedia de aventuras con ribetes dramáticos, pero aun así, evidencia una diferencia de enfoque de la consideración de la censura literaria y la cinematográfica hacia el argumento de la novela y hacia el guion de la película, que también refleja la fuga de una mujer de su casa, etc.

4.1.4. *My Cousin Rachel*

Doblada de su original estadounidense *My Cousin Rachel* (1952), y protagonizada por Olivia de Havilland y un exultante Richard Burton, que interpreta a Philip investigando la muerte de su primo y sospechando de su viuda, también fue estrenada en España un

poco más tarde (1953) bajo el título *Mi prima Rachel* tras los trámites administrativos a los que se enfrentó Hispano Foxfilms (03793-32866), pero sin ninguna objeción. Se adjunta certificado de Cinematiraje Riera, S.A. indicando “Que estos laboratorios hemos efectuado la estampación de veinte copias del avance de la película titulada “MI PRIMA RACHEL” con el cargo a la Casa HISPANO FOX FILMS; S.A.E” el 23 de marzo de 1953, por lo que deducimos que, aunque echamos de menos en el expediente la resolución de la comisión de censura cinematográfica, la película siguiese su proceso sin novedades hasta llegar a las grandes pantallas. La BBC hizo una serie en 1983 para la televisión.

4.1.5. *The Birds*

En mayo de 1963 se autorizó el doblaje de *The Birds* (Exp. 27354), película ya en color protagonizada por Rod Taylor y Tippi Hedren. En el interior del expediente se conserva un sobre con 40 magníficas fotografías en blanco y negro del rodaje de la película. No obstante, el Director General de Cinematografía y Teatro expresa su opinión desfavorable sobre la película, ya que opinaba que esta película había sido meramente una producción invitada en el festival de Cannes, de lo cual no podía inferirse, según comenta, que fuese excepcional o fuera de serie. Estos reparos no pasaron de ser accidentales, si bien la Junta de Calificación y Censura, que contaba con muchos miembros eclesiásticos, coinciden unánimemente en el clima morboso y de terror de la película, a la que terminan dando su aprobación, con la indicación de que es “inaceptable para menores de 18 años”.

Dentro de la misma documentación se observa la petición de aprobación del cartel de la película, del que se adjuntan tres copias de diverso tamaño, junto a otras peticiones, como la de la sala de cine “Benavente” de Tarazona de la Mancha que quería subir el precio de la localidad de 5,50 pesetas a 8, porque el alquiler les costaba un poco caro, 3.500 pesetas más los gastos de transporte (enero de 1965). Todo el proceso y los trámites que tienen que ver con esta película se conservan dentro de la misma carpeta, una de las más completas de las que se incluyen en este apartado.

Hitchcock, por su carácter posesivo y asfixiante en sus relaciones sociales se ensaña con Nathalie Hedren (“Tippi” según su nombre artístico, que era el apodo que le puso su padre sueco y que Hitchcock escribía entre comillas en los repartos) para obtener la autenticidad que requieren las escenas con los pájaros (Alcaraz, 2008, digital). Tanto fue así que las escenas se rodaron con pájaros reales, a pesar de haber pensado en un principio utilizar aves mecánicas. Para provocar mayor sensación de agobio, Hitchcock recurrió a enganchar las patas de los pájaros en la ropa de la protagonista para que, al tirarse al suelo presa del pánico, las aves no salieran huyendo, y poder así reflejar una impresión de ensañamiento con sus víctimas. El rodaje fue cada vez más y más opresivo. A la censura le pareció morbosa y decidió no autorizarla para menores. En 1994 se hizo algo así como una segunda parte, una película norteamericana para televisión que contaba entre sus protagonistas con Nathalie Hedren y titulada *The Birds II: Land’s End*.

4.1.6. *Don’t Look Now*

Adaptación al cine del relato “Don’t Look Now” (publicado en compañía de otros bajo el título *Not After Midnight and Other Stories*), se trata de una coproducción de Italia y el Reino Unido del año 1973 dirigida por Nicolas Roeg. Donald Southerland y Julie Christie encarnan a los Baxter en su viaje a Venecia para tratar de olvidar la trágica muerte de su hija pequeña. Hilary Mason, Cleia Matania y Massimo Serato representan los personajes secundarios. Se trata de una sobrecogedora película de terror soberbiamente interpretada en la que se consigue recrear de modo magistral la inquietante atmósfera de terror que requiere la historia.

Cuando la película se estrenó en España (febrero de 1975), con el título de *Amenaza en la sombra* (Exp. 75094-75), la censura recortó escenas que causaron estupor incluso fuera de nuestras fronteras, de inusitada explicitud y violencia, aunque necesarias para la comprensión de la trama del filme, porque explican la frustración de ese matrimonio. Pero lo que más les perturbaba a los censores era la desazón que les producían ciertas escenas cotidianas, como la secuencia de amor del matrimonio:

[...] se suprimirán los planos de desnudo de ella y los de él en los que aparece íntegramente desnudo, o con el sexo perceptible al salir de la ducha y aquel otro en el que al entrar la criada se tapa el sexo con las manos cuando está desnudo ante el tablero de dibujo. En consecuencia, se dejarán en la escena solamente los “flash” de los desnudos más reducidos y menos llamativos, simplemente con objeto de dar continuidad a la acción.

Como puede verse, el pudor con que se había actuado hasta la fecha desde la censura española y en la vida diaria estaba dando paso a una apertura y un realismo que la censura ya no va siendo capaz de controlar. También tenemos que tener en cuenta que en el año 1975 ya se habían comercializado películas crudas⁵⁸ y realistas, y eso mismo produce un cambio de actitud en el espectador, pero se observa por el comentario anterior que no así en el censor, que sigue actuando con el mismo rigor de siempre, a pesar de ser evidente que se iban a producir cambios, como había ido sucediendo en otros países, más aún con Franco enfermo. El caso de esta película quizás sea uno de los que marcan la frontera entre la dictadura y la monarquía restaurada desde el punto de vista cronológico, y de ahí tal vez la explicación a estos últimos coletazos de rigor de los censores, tan estrictos con las escenas sexuales como siempre. Por otra parte, al ser posterior a la aparición del relato en España a través del libro *No después de medianoche y otros relatos* (Exp. 9777-72) en traducción de Aurora Rodríguez para Plaza y Janés en el año 1972, que había tenido buena acogida por el censor⁵⁹, es posible que lo que salta a la vista no es una falta de coherencia entre ambos apartados censores, sino más bien la necesidad de dirigir los recortes hacia las imágenes a través de las cuales el director expresa, y convierte en nuevo, el producto de la autora.

⁵⁸ Como por ejemplo *El padrino*, estrenada en España en octubre de 1972.

⁵⁹ Recuérdese el comentario del mismo: “En el primer y segundo relatos (“No mires ahora” y “no después de medianoche”), respectivamente) se describe la vida de ingleses, que no exactamente turistas pero sin misión especial, pasan bastante tiempo, en Venecia y Grecia respectivamente; relaciones de escasa importancia, si bien correctas.”

CONCLUSIONES

A través del análisis de los expedientes de censura de las obras narrativas de Daphne du Maurier en la etapa de estudio se han ido desgranando los diferentes matices que componen el crisol de su recepción en la España de la dictadura. Del estudio de los expedientes observamos, en primer lugar, que la cantidad de obras que llegó a España puede considerarse elevado, ya que ronda aproximadamente el 73% de la producción bibliográfica en inglés hasta el final del período de estudio. Por géneros, estos porcentajes de recepción equivaldrían a un 94,4% de sus novelas, un 85% de sus relatos cortos y tan solo un 14% de sus otras obras narrativas (ensayo, biografías y autobiografías). Solo una novela no se llegó a publicar, *Frenchman's Creek*, titulada en su solicitud como *El pirata del amor*, Exp. 1148-50, que fue prohibida, aunque su versión filmada sí se vio en nuestros cines (*El pirata y la dama*, Exp. 11746-34453); cuatro relatos cortos, “Consider the Lilies” (Exp. 491-45) y “Happy Christmas” (Exp. 493-45), que exhiben en rojo sendos calificativos de “Suspendido” y no se publicaron, aunque se desconoce el motivo, y, por otra parte, “The Chamois” y “The Lordly Ones”, que no llegaron a ser incluidos en ninguna de las recopilaciones en España.

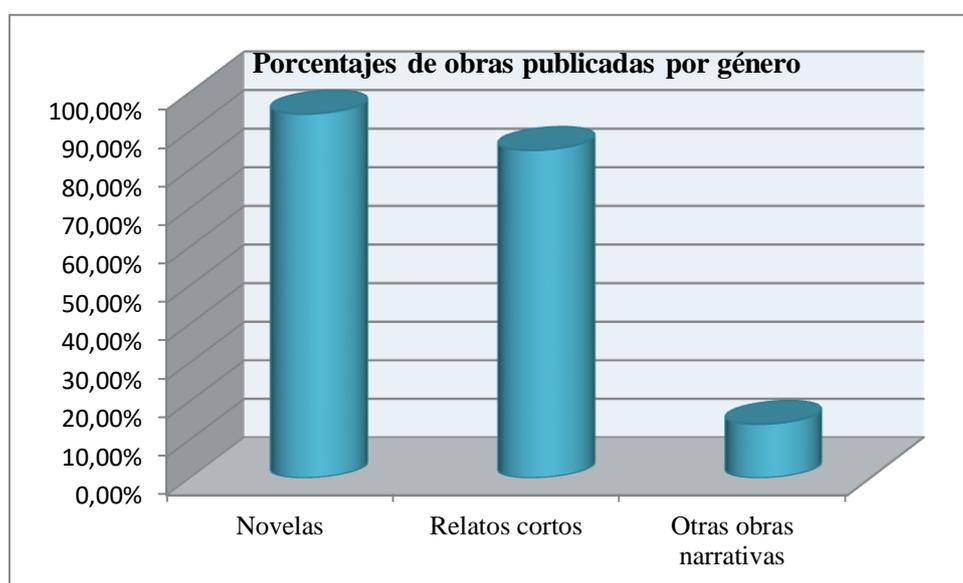


Gráfico 1: Porcentaje de obras publicadas por género. Desglose por géneros narrativos del total de obras de du Maurier publicadas en España durante el período de estudio.

El número total de expedientes de censura es de 164, la mayoría de los cuales se concentra en la década de 1950 (en la década de 1940, 18; en la de 1950, 81; en la de

1960, 15; y en la de 1970, 50). Se observa una curva irregular con una llamativa tendencia descendente en los años sesenta. La cifra de la década de los cuarenta se explica por las circunstancias coyunturales y de escasez de papel, pero no así el porcentaje de la década de 1960. La explicación a la baja proporción de expedientes que se concentra en estos años se debe principalmente al hecho, como dijimos en apartados anteriores, de que, tras su último gran éxito, *My Cousin Rachel* (1952), la escritora no despertó el mismo interés editorial, ni en el mundo anglosajón ni dentro de nuestras fronteras⁶⁰. Del mismo modo, a partir de 1966 se estableció la consulta voluntaria, por lo cual, cuando se trataba de una reedición o de un libro ya publicado, no todo lo que se publicaba pasaba por esta modalidad de censura, lo que también podría explicar la disminución del número de expedientes de solicitud. Por otra parte, es evidente que la censura también maduraba con los años y el grado de severidad se iba destensando hasta hacerse más acorde con lo que demandaban los gustos del público y los editores. Así por ejemplo el caso de *El espíritu amante* (Exp. 35-44), que fue en principio prohibido, aunque después autorizado, en virtud de la “calidad literaria intrínseca de la obra” la cual, se argumenta, “sin ser mala, no justifica necesariamente su traducción y autorización” y, después de veinte años, el comentario que encontramos en la edición de *Los pájaros* (Exp. 4865-63) junto a otras cinco novelas cortas, en el sentido de que “Ninguna tiene nada de particular”, cuando se está hablando en un grupo de mujeres sobre la cuestión de tener amantes.

En lo que respecta a la correspondencia entre los expedientes del Archivo y los títulos de la autora, la correlación no ofrece datos significativos, sino engañosos, por una razón importante: los relatos cortos fueron publicados en Gran Bretaña bajo numerosos títulos de recopilaciones, que no es el caso de España, donde los editores solicitaban autorización para colecciones de relatos que llevaban como título el nombre de alguna novela de éxito, o de conocidos relatos como *Los pájaros*. Así en Gran Bretaña encontramos⁶¹, después de la publicación de *Happy Christmas, Nothing Hurts for Long and Escort, Spring Picture, Escort, Consider the Lilies, London and Paris y Leading Lady*, la larga serie de recopilaciones tituladas *Indiscretion and Other Stories, The*

⁶⁰ Efectivamente, como vimos en el expediente 352-52 de *Mi prima Rachel*, el censor consideraba que la novela era “muy pesada” y estaba “mal traducida”, lo que subraya el hecho de que no cumpliera con las expectativas de las magníficas novelas que esperaban los lectores y editores.

⁶¹ En orden cronológico, entre 1945, que es cuando los relatos empiezan a aparecer en recopilaciones, y 1977, que es la última publicación británica de relatos que entra en el período de estudio.

Apple Tree: A Short Novel and Several Long Stories, *Kiss Me Again Stranger* (que incluye dos historias más que *The Apple Tree*), *Early Stories*, *The Breaking Point* (que, en la edición de Doubleday de Nueva York incluye otra historia más que no lleva la inglesa), *The Treasury of du Maurier Short Stories*, que es el tesoro de los relatos cortos, *The Birds and Other Stories* (procedentes de *The Apple Tree*), *The Blue Lenses and Other Stories* (procedentes de *The Breaking Point*), *Not After Midnight and Other Stories*, *Don't Look Now and Other Stories* (que añade algún relato más que el anterior, y que se reedita con el mismo título pero incluyendo las mismas historias que en *Not After Midnight*) y *Echoes From the Macabre: Selected Stories*, que cierra el período de estudio en 1977. En España, en cambio, los relatos cortos se publican⁶² muy pocos de forma independiente o acompañados de uno o dos más, como es el caso *El dolor no dura mucho* y *Escolta* (Exp. 492-45), *Ambiente de primavera* (Exp. 2189-46), *París y Londres* (Exp. 115-46), y la gran mayoría bajo el título de colecciones y recopilaciones, como, por ejemplo, *Obras Tomo I y II* (Exp. 4726-58 de La Nave), *Bésame otra vez, forastero* (Exp. 4040-58 de Planeta), *Obras Selectas* (Exp. 303-59 de Planeta, bajo el título *Bésame otra vez, forastero*), *Los pájaros* (Exp. 4865-53 de Plaza Janés), *Obras Completas Tomos I y II* (Exp. 4883-75 de Planeta), *No después de medianoche y otros relatos* (Exp. 9777-72 de Plaza Janés) y *Novelas* (Exp. 10926-73 de Planeta). En suma, once títulos británicos frente a diez españoles, que no muestran una equivalencia nominal en cuanto a la tipología de la agrupación de los relatos, pero sí dan testimonio del fenómeno editorial que supuso la escritora en ambos países. En términos de porcentaje de expedientes, como hemos dicho, un 85% fueron en total los relatos recibidos.

Para poner fin a los datos generales relativos al volumen de expedientes, resta por analizar los auténticamente relacionados con la censura, es decir, de las obras que se presentaron a censura, cuántas fueron autorizadas y cómo, y cuántas no. El volumen total de estas fue tramitado a través de 164 expedientes, 3 fueron prohibidos, 4 censurados con supresiones o tachaduras y el resto, 156, pasó el filtro de la censura con el texto intacto, pese a los numerosos comentarios sobre ciertos aspectos cuestionables o eventuales sugerencias sobre alguna portada o similar. Como señalábamos en el párrafo inicial de este apartado, entre los tres que no se publicaron se encuentran la novela

⁶² Véase el Anexo “Relación bibliográfica de expedientes del AGA”, en el apartado de Ediciones completas en España, para más información sobre los títulos que incluye cada uno.

Frenchman's Creek (Exp. 1148-50) y los relatos cortos “Happy Christmas” (Exp. 493-45) y “Consider the Lilies” (Exp. 491-45). La obra dramática *September Tide* (Exp. 1971-49), aunque solicitada en esta misma década, a través de un expediente de obra no narrativa, aislado entre el resto de novelas, por lo que llama más la atención, no se incluye en esta sección por dos cuestiones principales, la primera de ellas es que no se trata de una obra narrativa, en las que está focalizado este estudio⁶³, y la segunda, que fue autorizado con tachaduras a Calleja, que presentó las galeradas y un ejemplar del libro en inglés, del cual tuvo que solicitar su devolución para realizar las supresiones. Las novelas que llevan oficio de tachadura son *The Progress of Julius* (Exp. 2224-48), *I'll Never Be Young Again* (Exp. 4203-48), *The Parasites* (Exp. 4040-50) y la versión de *Reader's Digest* de *The Scapegoat* (Exp. 5238-58). Según podemos apreciar, el volumen de recepción en la España de la dictadura de la narrativa de du Maurier es muy alto y muy positivo en términos globales.

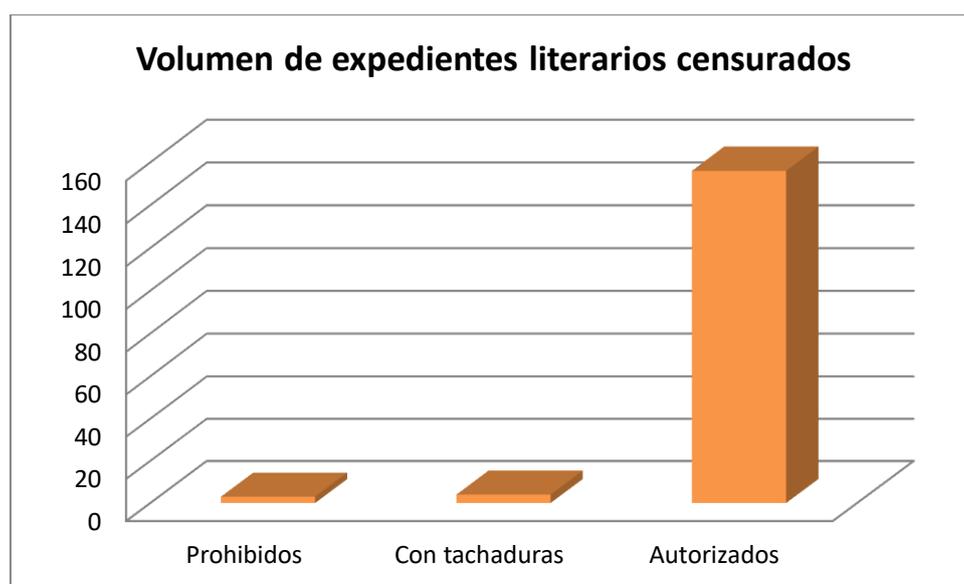


Gráfico 2: Volumen de expedientes literarios censurados. Se incluyen todos los géneros a lo largo de todo el período de estudio.

En lo que respecta a las razones de la censura para prohibir, autorizar con cambios o aprobar una obra narrativa de du Maurier en virtud del argumento o la temática, se observa que prácticamente todas ellas se centran en las cuestiones morales, relacionadas

⁶³ Según figura en el expediente, se le devolvió con la condición de que, cuando hubiera terminado estas tareas, lo retornara para conservarlo junto al expediente, como era costumbre, pero en ese momento se le pierde la pista al expediente y, de hecho, no hemos encontrado ninguna evidencia de que esta obra fuese publicada en España.

con desnudos, sexo, relaciones prematrimoniales, etc., con alguna mínima fluctuación dependiendo del trasfondo de los argumentos y la etapa concreta de la dictadura franquista. También se observan unas directrices claras a la hora de evaluar las obras, marcadas desde su origen por el propio servicio de censura, entre las que destacan la observación del posible ataque al Dogma, a la Moral, a la Iglesia o sus Ministros, al Régimen y a sus instituciones o a las personas que colaboraban o habían colaborado con el Régimen, además de ponderar si los pasajes censurables calificaban el contenido total de la obra. No obstante, no se señalaba en muchos casos la respuesta a cada una de estas cuestiones, sino que se pasaba directamente al comentario, especialmente según se avanza en el tiempo.

De una parte, solo en tres expedientes hemos encontrado una respuesta explícita a la pregunta sobre la moral: *¡Adelante, Julio!* (Exp. 224-48), “Sí, pasión”; *Nunca volveré a ser joven* (Exp. 4203-48), “Sí, directamente (...) estimo no debe autorizarse”; y *Mary Anne* (Exp. 1319-57), “Sí (...) se salva por el calor que la autora consigue imprimir”. Como apuntábamos en el capítulo introductorio de este trabajo, en las últimas etapas de la dictadura los censores eran escritores y lingüistas de reconocido prestigio, entre otros, tras un primer período de censores eminentemente militares. Teniendo en cuenta que la moral es uno de los aspectos más espinosos de la narrativa de du Maurier pensamos que este factor, la cultura y la formación de estos censores, tiene ver también con la buena recepción de la escritora en nuestro país en el período de estudio. A través de uno de ellos en concreto observamos, por sus comentarios en las ocho obras narrativas diferentes que pasan por su censura, algunas de ellas bastante susceptibles de polémica, como es el caso de *Los Parásitos* (Exp. 4050-50), que resultan decisivos, por cuanto aluden a la fama de la autora en el caso de *Rebeca* (Exp. 1374-60), a la calidad de la novela en el caso de *Mary Anne* (Exp. 3553-56) o el carácter educativo de la resolución del nudo de la historia. A partir de la década de 1960 se observa una actitud de omisión, o simplemente de inobservancia, de evidentes desconsideraciones irreverentes hacia la moral, como es el caso de *Un mundo infernal* (Exp. 4712-62). En las décadas de 1960, y especialmente de 1970, la moralidad parece ser algo prácticamente irrelevante para la calidad literaria y el interés por la autora.

Por otra parte, hemos señalado el diferente contexto social existente entre la literatura y sociedad de entrada, la anglosajona, y su coetánea española, a partir de cuya

heterogeneidad pensamos que pudieron no percibirse de igual manera en España ciertas actitudes, comportamientos y personajes. Esta afirmación se produce, paradójicamente, en sentido contrario al que pudiera pensarse, ya que actitudes morales consideradas normales para la cultura anglosajona de segunda mitad del siglo XX no lo eran en absoluto para la española. Póngase por caso la “vida fácil” que reflejan novelas como *Un mundo infernal* (Exp. 4712-62) o la “aparente inmoralidad” de *Mary Anne* ((Exp. 3553-56). En algún expediente el censor llega incluso a transcribir que, como la inmoralidad es tan manifiesta, puede que incluso tenga efecto saludable⁶⁴. Se produce una especie de cesión de sensibilidad moral de una cultura como la española, en la que se había censurado el cuento *Piel de asno*, de Charles Perrault, por incestuoso (Veerle, 227, 236), en beneficio de la anglosajona. Como vimos, la novela *¡Adelante, Julio!* (Exp. 4988-46), cuya importación en español desde Argentina fue autorizada sin más, en un segundo expediente (Exp. 2224-48), es tachada de morbosa, pero se autoriza con tachaduras. Del mismo modo, la relación afectiva enfermiza entre Janet Coombe y su hijo Joseph en *El espíritu amante* (exp. 571-56) parece pasar desapercibida para el censor. La presión cultural y política de la fama y proyección de la autora parecen estar detrás de esta aparente cesión cultural o invisibilidad moral de la censura hacia la narrativa de du Maurier.

Mención especial merece el caso de *Rebeca* que lo más que cosechó fue la definición de “novela fuerte y algo morbosa, aunque no se puede decir que sea francamente inmoral” (Exp. 420-53). Ni tan siquiera en su primera aparición en España (Exp. 3912-42) se reparó en la inmoral vida de Rebeca, en la aparente homosexualidad de la Sra. Danvers hacia su señora, ni en la escandalosa suposición del asesinato de la primera Sra. de Winter, Rebeca. Por otra parte, hay que tener en cuenta que la homosexualidad era un tema tabú y mal visto en la dictadura de Franco, y que resulta, por consiguiente, impensable que la censura pudiese concebir a la mujer y su sexualidad desde los planteamientos, las teorías y consideraciones referentes a la construcción de la identidad homosexual por parte de autoras del siglo XX como Radclyffe Hall, Djuna Barnes⁶⁵ y Jane Rule. En el caso de *Rebeca* es el propio lector quien debe ser capaz de realizar esta

⁶⁴ No se refería a una obra de du Maurier, sino a “Contacto electrificante”, incluido en *Mis suspenses favoritos* (Exp. 6119-61), entre los que se contaba con “Los pájaros”, pero resulta muy ilustrativo de esa postura de cesión de la que se está hablando.

⁶⁵ “Todos los hombres empiezan amando a una mujer por lo que no es, y al final acaban comprendiendo lo que ella es en realidad. Al principio acarician su piel con besos, y al final la perforan con un revólver.” *Humo* (Barnes, 1989: 52).

interpretación fijándose en los personajes femeninos, no solo en el ama de llaves, sino también en la narradora-protagonista, ya que, como afirma Swift (2006: 56) llega a ser más preocupante en este personaje no solo que no se dedique a cimentar la relación con su esposo, sino la obsesión que desarrolla por la primera esposa. En efecto, y en ello coincido con Light (1984: 44), *Rebeca* revuelve, y no refuerza, los principios tradicionales de género y sexualidad, tan contrarios a la moral y la feminidad franquista. No obstante, guiándonos por la teoría de la recepción literaria y teniendo en cuenta la inaceptabilidad de la homosexualidad en España, mucho menos la femenina, en la época de estudio, llegamos a la conclusión de que este aspecto posiblemente no fuera si quiera tenido en cuenta por la censura, bien por no deducirlo de su lectura, o bien por el éxito arrollador que la autora estaba consiguiendo en otros países, hecho que no se podía ignorar. Por otro lado, independientemente de las consideraciones teóricas sobre sexualidad y género que realizan algunos analistas de *Rebeca*, no obstante, prevalece el perfil que du Maurier quiso hacer del personaje, y que pensamos coincide a grandes rasgos con el prototipo femenino de mujer sometida a través del matrimonio (Beauvoir, 1977: 23) muy similar al de nuestra España del franquismo.

Tan presente está el prototipo a lo largo de toda la novela que la única referencia que se hace al nombre de la narradora-protagonista, la pone la autora en boca del Maxim de Winter: “You have a very lovely and unusual name”⁶⁶. A lo que ella le responde: “My father was a lovely and unusual person”⁶⁷ (*Rebecca*, 1938: 24). Y eso es todo. Aunque hay quien afirma que en estas palabras se esconde una reinstauración de la jerarquía secular de sexos (Light, 1984: 44-45), lo cierto es que para du Maurier estas palabras traducen la deconstrucción de la identidad femenina, la masculinización de la figura femenina, que se rebela contra el agobiante modelo a alcanzar que la narradora se autoimpone para complacer a su marido. Ocurre también que la narradora, la del nombre encantador, resulta no ser tan encantadora como Rebeca, y ahí es donde se observa el carácter transgresor de du Maurier, que distancia de modo sublime a su protagonista del prototipo tradicional de la excelente esposa y ama de casa. Sin embargo, la lucha por serlo y el miedo por convertirse en un cadáver cuando llegue a lograrlo abortan el posible carácter doctrinario que pudiera descubrirse entre líneas, es

⁶⁶ Realmente, en la traducción de Fernando Calleja, se traduce *name* por “apellido”, y no por “nombre”.

⁶⁷ En la traducción de Fernando Calleja puede leerse: “Mi padre era un hombre muy corriente y encantador”, que no se corresponde con el inglés, como señalamos en el apartado literario de *Rebecca*.

decir, la intención consciente de la protagonista por convertirse en un personaje fuerte, feminista e independiente como *Rebeca* termina por convertirse en la lucha por la verdad, por el carácter moralizador de la vida de un personaje que como “mal anda, mal acaba”, dentro de esa moralina reflejada en los comentarios de los censores.

Por este motivo, por esa inexistencia o existencia ahogada de digresión del modelo ideal femenino de la dictadura franquista, no se realiza en los expedientes ninguna interpretación moral de la sexualidad ni del género, es decir, no se analiza el fondo sino la forma de la novela, y a la protagonista femenina se la intuye como una mujer histórica, dentro de un drama romántico de final feliz, como se desprende de sus observaciones: “Hay también alguna afirmación exagerada propia de un momento de exaltación de la protagonista” (*Rebeca*, Exp. 3912-42), pero que no se considera “sustancial” ni “razón suficiente para prohibir esta novela”. En cambio, no hemos encontrado ni en este ni en ningún otro expediente que se indique algo sobre su idoneidad para el público femenino. En los impresos de solicitud para editar se preguntaba “Si es obra para niños o para el público femenino, dígame expresamente”, pero no hemos encontrado ninguna referencia que indique discriminación de la narrativa de du Maurier como favorable (ni al contrario) para el público femenino, lo que no hace sino reafirmar nuestra tesis de que a la censura le interesaba la temática de las obras de du Maurier, pero principalmente la forma de contarla, y su calidad literaria. No parece que profundizasen en el caso del sugerido asesinato de la primera mujer de Maxim, ni que vieran más allá de la psicología y la sexualidad de la criada, ni en la inquietud existencial de la verdadera protagonista de *Rebeca*, que se debate entre su deconstrucción como prototipo de feminidad tolerante, sumisa y dulce, y su construcción como mujer independiente, inquietante, sexual y con temperamento. Ahí se nota un desfase entre nuestra aún aturdida concepción del papel de la mujer en la España de la dictadura, y las dimensiones que empezó a adquirir en los países anglosajones (Gran Bretaña, EE.UU.) a partir de la década de 1960, y que aparentemente no resulta perceptible, al menos no como amenaza moral, para la censura editorial española.

Ahondando más en la cuestión de los personajes contemplados desde la perspectiva de la moralidad, el hecho de que *Rebeca* no pueda ser etiquetada como novela romántica, al menos en el sentido tradicional de la denominación, principalmente porque empieza

donde éstas acaban, es decir, por el matrimonio entre los enamorados, indica que el interés de su autora se centraba en otros aspectos y facetas de los personajes. En cambio, para los censores literarios del régimen la protagonista parece más superficial, observan en ella, como hemos dicho, “alguna afirmación exagerada propia de un momento de exaltación de la protagonista”, pero Rebeca personifica la feminidad contemplada desde la sofisticación, algo que la narradora-protagonista no encarna en sí misma. En cambio, delata a través de ciertas palabras la concepción masculina que Du Maurier tenía de su propio yo, por ejemplo, al describir sus sentimientos hacia Maxim, que acaba de conocer, dice sentirse como: “a little scrubby schoolboy with a passion for a sixth-form prefect” (*Rebecca*, 1938: 35). La narradora-protagonista presenta muchas similitudes con la propia du Maurier, como la gran mayoría de sus personajes femeninos, que delatan su forma de expresar sus recuerdos como si de un muchacho adolescente se tratase. Esta característica es connatural a la autora, es algo que hace de forma inconsciente, y transporta a sus diálogos con mucha frecuencia. Toda la literatura de du Maurier se caracteriza por esta masculinización del yo femenino, no se trata de histerismo ni de exaltación, sino de negación de las limitaciones femeninas, si bien, como estamos viendo, para los censores la trama envuelve a estas cuestiones psicológicas y de género hasta tal punto que parecen no reparar en ellas.

Por otro lado, habíamos mencionado la valoración acerca del posible ataque de la narrativa de du Maurier a la Iglesia y sus ministros, para lo cual la respuesta siempre es “no”, o el campo en blanco, en todos los expedientes analizados, a pesar de que en varias obras hemos encontrado una crítica abierta de ello. Tal es el caso de *The Infernal World of Branwell Brontë* (Exp. 4712-62), pero también el de las alusiones satíricas hasta la burla a la religión en el caso de *The Parasites* (exp. 4050-50). En “La montaña de la verdad” (Exp. 303-59) la protagonista deja a su marido para ingresar en una secta de culto al sol, en *Con la cruz ajena* (Exp. 5238-58) se tacha una línea de la página 18 que dice “Amigo mío, si usted supiera de religión tanto como yo, huiría de la misma como de la peste”, pero se autoriza. Ni el más mínimo reproche por falta de piedad o contrariedad a los principios de la Iglesia católica. Por el contrario, se reconoce el éxito de una autora “tan celebrada y popular”⁶⁸ por encima del realismo, más o menos agresivo de la novela. La única solicitud que se rechaza es la importación de *The*

⁶⁸ Véase el expediente sobre *Nunca volveré a ser joven* (Exp. 6217-55).

Scapegoat en inglés (Exp. 4293-59), pero no por el texto, sino por la portada. La Iglesia y sus Ministros no parecieron verse amenazados a juicio de los censores, como tampoco hemos encontrado ninguna referencia negativa hacia el Régimen, sus instituciones o personas que colaborasen o hubiesen colaborado con el mismo.

En otro orden de cosas, la coherencia de los censores entre sí, hacia su función, y con respecto a la evolución histórica es, a grandes rasgos, digna de reseñar. Ese era otro de los interrogantes que habíamos planteado al principio de este trabajo, y sobre el que, en algunos casos, hemos arrojado nuestras dudas. En general, se observa un intento constante por parte de los censores de ser coherentes con su tarea, ajustándose al modelo y el cuestionario que tenían impuesto aún a pesar de responder a la pregunta directamente con sus observaciones, algunas de ellas con una vehemencia reseñable. Los censores que más repetidamente hemos visto en los expedientes se mantienen fieles a su subjetiva objetividad, es decir, a sus propias interpretaciones dentro de la regla, lo cual no contradice la afirmación que hemos realizado anteriormente que apuntaba a una evidente supeditación de sus veredictos finales a la calidad literaria, la moraleja que comportase la historia o el éxito de la autora. De estos tres factores, el más influyente era, sin duda alguna, el éxito de la escritora, aunque los censores recurrían en sus aclaraciones a la calidad literaria de du Maurier para autorizar textos en algún punto cuestionables. Este hecho es otra razón que apoya nuestra teoría de que el éxito influyó en la valoración favorable de la autora. Esta misma afirmación puede aplicarse en el caso de que hubiese una segunda lectura por parte de otro censor, como sucede con *¡Adelante, Julio!* (Exp. 2224-48) o por parte del mismo censor una vez realizada la comprobación de las tachaduras o modificaciones.

Muy significativos, principalmente desde el punto de vista de la recepción literaria de du Maurier en nuestro país en estos cuarenta años, son los datos referentes al volumen de expedientes de títulos introducidos por las editoriales. Los datos que se reflejan en la tabla a continuación expresan si la editorial 1) ha llegado a introducir en nuestro país la primera versión en español de una obra narrativa de du Maurier, después de haber sido importado en otro idioma, como es el caso de *Mary Anne* (Exp. 3553-56, de Cardinal Editions, importado por SGEL), o bien lo han introducido mediante importación de una versión en español, como es el caso de “El punto de ruptura” (Exp. 1148-50, de la editorial argentina Claridad, importado por Calleja); 2) ha intentado publicarla, pero se

lo han denegado; o 3) la ha publicado, pero después de que otra editorial española hubiese realizado la primera recepción. Para estos datos se ha tenido en cuenta el número de expedientes, no las publicaciones, ya que a veces la edición de varios relatos, novelas u otras obras narrativas, solicitados mediante expediente separado o conjunto, se efectuaba bajo un solo título, es decir, se agrupaban una novela y varios relatos, o un relato “largo” como “Los pájaros” junto a varios relatos cortos y, en algún caso, se publicaban como compilación de novelas.

Editorial	Introduce por primera vez	Solicita, pero se le prohíbe.	Solicita, pero algo ya publicado por otros por primera vez.
Calleja/La Nave	9	3	2
Plaza	0	0	6
Janés	0	0	7
Plaza y Janés	6	0	7
Planeta	3	0	14
Éxito	6	0	0
Caralt	5	0	2
Oteyza (importación)	1	0	1
Aguilar	1	0	0

Tabla 3. Número de expedientes por editoriales, según parámetros de recepción.

Estas cifras se traducen en las proporciones representadas en el gráfico a continuación, que acompaña a la Tabla 3, la cual refleja varios hechos fundamentales: por un lado, que la editorial Calleja es la principal introductora de du Maurier en España, con un número bastante considerable de obras editadas en nuestro país, seguida del gigante editorial Plaza y Janés, y de la modesta editorial Éxito; que la única editorial a la que se le prohíbe publicar un título es también a Calleja, hecho que, teniendo en cuenta que el resto de las editoriales que aparecen en la tabla, con excepción de la madrileña Aguilar, operaban desde Cataluña, refuerza la reflexión que ya señalábamos en el apartado “Las editoriales frente a la Administración”, en el sentido de la discriminación que sufrió la editorial Calleja y el trato de favoritismo que se prodigó a la industria editorial catalana (“Muñoz Molina...”, 2015, digital); y, por último, que todas las editoriales se beneficiaron del hecho de que ya estuviesen autorizados los títulos que pretendían publicar, pero mientras que Calleja, por ser la primera en el tiempo, solo pudo hacerlo

en dos ocasiones, Planeta lo hizo en 14, engrosando más si cabe las cifras editoriales con las que fue construyendo su grandioso imperio editorial expandido a ultramar.

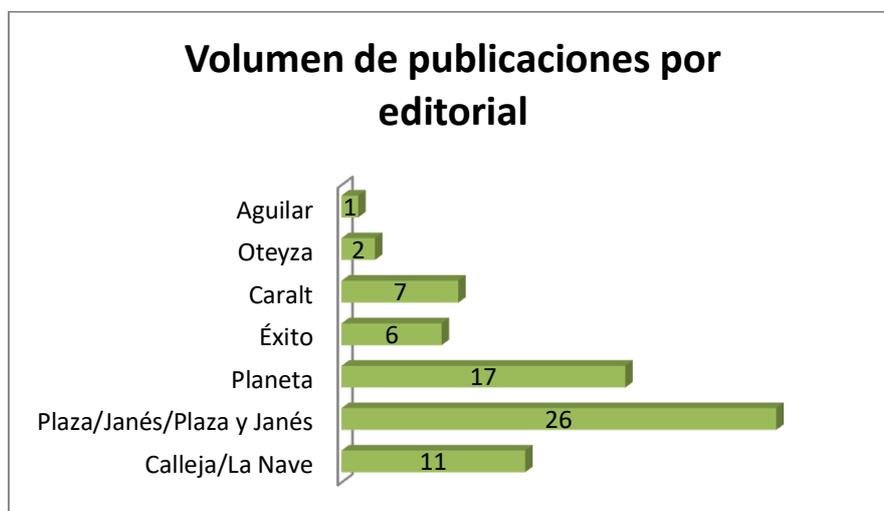


Gráfico 3: Volumen de publicaciones por editorial. En el gráfico 9 se observa que, pese ser la primera introductora y la que publica un mayor abanico de obras, Calleja/Ediciones La Nave se encuentra por detrás de Plaza/Janés y Planeta en cuanto a número total de títulos publicados.

También para las editoriales se produce una curvatura irregular en la línea de sus ediciones. Como decíamos, *My Cousin Rachel* es la principal protagonista de la década de 1950, en la que encontramos un número significativo de ediciones y reediciones, para pasar a experimentar una especie de *impasse* de espera durante la década de 1960, tras el cual, como podemos ver en el gráfico siguiente, se produce un nuevo repunte del número de expedientes de la narrativa de du Maurier en España, constituido por reimpressiones y nuevas colecciones. Entre todas ellas suman un admirable 31% en tan solo ocho años (de 1970 a 1978) del total de publicaciones de du Maurier en España en la época de estudio. Esta circunstancia solo se explica teniendo en cuenta dos factores: la prosperidad y el despegue económico español en esta década, y la admiración que había ido despertando nuestra autora durante los años precedentes, a partir de su calidad como escritora y del éxito de sus películas. No obstante, contrasta con el hecho que habíamos apuntado en párrafos anteriores, en lo que respecta a la necesidad de paso de las publicaciones por censura previa, por lo que podemos afirmar que además de los dos factores señalados principalmente, el sello editorial también pudo influir en el porcentaje de expedientes de ediciones y reediciones de du Maurier, aglomerando la gran mayoría Planeta y, especialmente, Plaza y Janés (por separado o de forma conjunta), que no dejaron de cumplir el protocolo de solicitar la revisión de la censura

hasta el final de la misma. De hecho, en el Archivo se conservan dos expedientes de *Rebeca* (Exps. 6346-82 y 3895-82) del año 1982, solicitados por Plaza y Janés, cuando ya la censura estaba incluso suprimida.

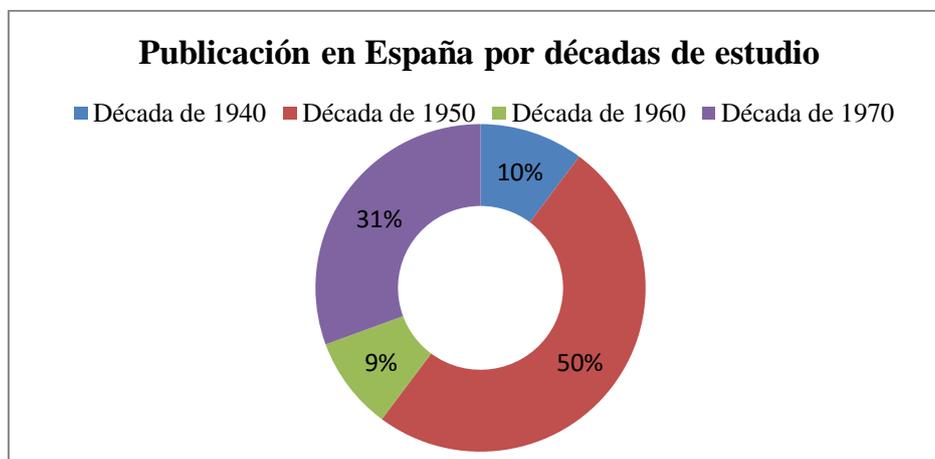


Gráfico 4: Publicación en España por décadas de estudio. El período (1938-1978) está dividido en por décadas. La década de 1960 supone un gran declive, solo salvado por la aparición de “Los pájaros” y algún relato menos conocido, como “El punto de ruptura”.

Como vimos en el apartado “Las editoriales frente a la Administración”, Calleja y su otro sello La Nave acaparan la recepción de la narrativa de Daphne du Maurier en España, con todo lo positivo en lo que respecta al éxito editorial de ventas, como lo negativo, al ser la única a la que se le deniega la publicación de algunos títulos de du Maurier. Por otra parte, Planeta lidera el número de reediciones que ya habían introducido otros editores, pero solo presenta tres relatos cortos por primera vez a censura: “El viejo”, “El manzano” y “El joven fotógrafo”, para completar un volumen recopilatorio. También el número de reimpressiones de sus propias ediciones es muy elevado, lo que confirma la potencia empresarial de esta editorial. Por otro lado, Éxito es un discreto editor que por sí solo introduce nada menos que seis obras, cuatro novelas y dos relatos cortos, de la escritora en nuestro país, seguido de Caralt, con la nada desdeñable cifra de cinco títulos introducidos al español en el periodo de estudio. Aguilar introduce el exitoso relato “Los pájaros” y Joaquín de Oteyza introduce *Julius* en español, pero a través de una importación de Argentina. En sumas totales, diez títulos solicitados mediante expediente a la censura y recepcionados en nuestro país con éxito por parte de editoriales madrileñas, tres de ellos rechazados, frente a veintiuno de las barcelonesas, y sin ninguna denegación.

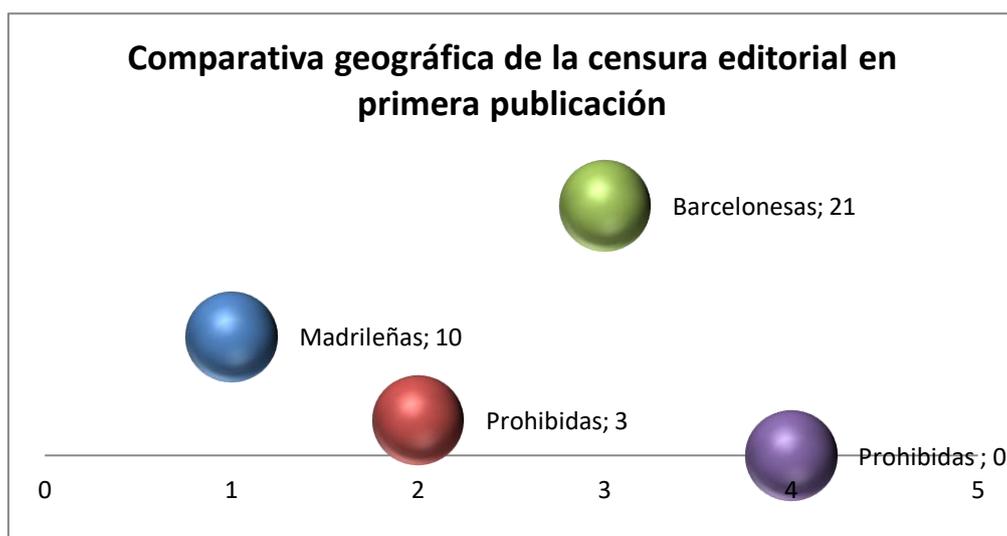


Gráfico 5: Comparativa geográfica de la censura editorial en primera publicación de du Maurier (1938-1978). Por editoriales, dentro del período de estudio, el reparto es muy desigual en cuanto a títulos introducidos por primera vez.

Por ponernos en antecedentes, y recordando datos citados en apartados anteriores, la editorial Calleja poseía una larga trayectoria bibliográfica en nuestro país, anterior al conflicto bélico español que lo cambió todo. No debió ser fácil reinventarse después, y enfrentarse a los posibles recelos del nuevo régimen hacia todo lo anterior que tuviera que ver con la República. En cambio, Planeta, constituida en 1949 por José Manuel Lara, representaba el refuerzo y consolidación de la dictadura franquista a través de uno de sus incondicionales seguidores⁶⁹. Otro de los factores que también pudieron haber influido en esta aparente discriminación inicial hacia los editores es el hecho de que Calleja fuera el primer introductor de los principales éxitos editoriales de nuestra autora en España (*Rebeca, La posada Jamaica, El general del rey*), por lo que, lógicamente, los censores afrontaban una primera lectura de du Maurier y una primera evaluación de su adecuación a los principios del régimen franquista, además en su etapa más dura, por solicitud de Calleja, y no de Planeta, que acapara ella sola 36 de las 164 publicaciones (consideradas de forma individual, y no en colecciones) de du Maurier en España. Calleja y Ediciones La Nave solo 12.

⁶⁹ “Al ram de les arts gràfiques tothom recorda com va bastir aquest imperi, en connivència amb el règim franquista, en la Barcelona grisa i reprimida dels anys cinquanta” (Borrás, 2013, edición digital Mèdia.cat)

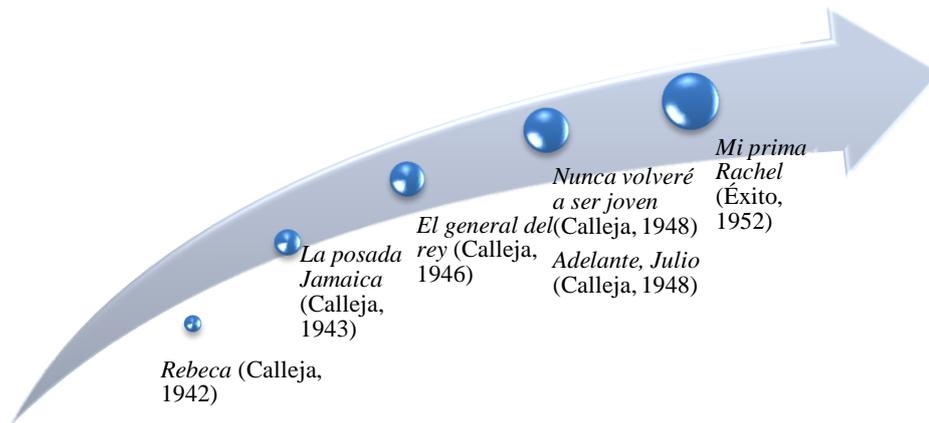


Gráfico 6: Distribución por editoriales de los seis libros más publicados de Maurier en el período de estudio.⁷⁰

En efecto, para hacernos una idea de la envergadura de ambas editoriales, el fundador de la editorial Calleja, Saturnino Calleja Fernández, fue el artífice de la modernización de la enseñanza con sus cuentos y material especializado de pedagogía. No en vano creó la Asociación Nacional del Magisterio Español y organizó la Asamblea Nacional de Maestros. En junio de 1884 sacó a la calle la revista *La Ilustración de España*. Sin embargo, no disponemos de mucha documentación al respecto porque una gran cantidad de aquellos cuentos, ilustraciones, libros de texto, entre otros muchos materiales desaparecieron durante la Guerra Civil (Fernández de Córdoba y Calleja, 2008), aunque sí tenemos conocimiento de que tuvo problemas con la censura por sus cuentos (Díaz, 2013: 276). Así que no es nada descabellado pensar, sabiendo que para esta empresa trabajaron escritores de la talla de Juan Ramón Jiménez, muchos liberales y republicanos, que el servicio de censura se mostrase especialmente meticuloso con los sucesores de Fernando Calleja, Fernando y Saturnino (nieto), que fueron luchando contra los vientos y las mareas de las susceptibilidades de la Administración para defender lo que consideraban grandes éxitos comerciales (la morbosidad de *Rebeca*, Exp. 3912-42; la propaganda de conmiseración a los judíos de *Adelante, Julio*, Exp. 224-48; la inmoralidad de *Nunca volveré a ser joven*, Exp. 4203-48; la pesadez y mala traducción de *Mi prima Rachel*, Exp. 352-52), como así lo fueron. Sin embargo, José Manuel Lara Hernández, el sevillano falangista que Franco mandó a Barcelona (Borrás, 2013) para liderar su liberación cuando los empresarios catalanes se lo demandaron, una vez instalado en Barcelona, se benefició de las barreras proteccionistas decretadas por

⁷⁰ Como puede observarse a través del gráfico, cinco de las obras más publicadas pertenecen a la editorial Calleja y solo uno a otra editorial, Éxito, de Barcelona.

los gobiernos de Madrid (Europapress, 2016) desde el siglo XIX y levantó una editorial que aprovechó libros ya editados, grandes éxitos, para sacar colecciones abultadas que se vendían en cantidades ingentes, y sin ningún impedimento del censor⁷¹. Ni siquiera le intimidaba una posible carestía de medios, sabido como era que aunque escasease el papel lo requisaba en las imprentas a punta de pistola (Borrás, 2013). Y así es como, aprovechando que du Maurier ya era bastante conocida en España, la editorial Planeta, lo mismo que sus homólogas y coetáneas Caralt, Plaza y Janés, hicieron el negocio del siglo, a pesar de las desafortunadas apreciaciones de Borrás⁷² (2013). Y así es como las editoriales madrileñas fueron viéndose eclipsadas hasta desaparecer.

Con respecto a la labor de las editoriales, nos queda una cuestión por comentar: los traductores y su posible autocensura, de la que no tenemos ningún indicio verificable. Las traducciones que hemos podido comprobar, como comentamos en el caso de Carmen Santos (traductora de *Un mundo infernal*), son muy literales, acordes con los conocimientos de inglés de la época y con estilo ceñido del lenguaje literario traducido, y no original, es decir, algo carente de soltura o doble interpretación. No parece haber ningún indicio de autocensura, de ahí que se produjesen tachaduras en algunos de los expedientes, y que fuesen autorizados de entrada o después de eliminaciones en otros, y por otras razones. En el caso de Amilibia, no obstante, resulta muy sorprendente que, con el argumento y las afirmaciones que encierra la novela *Los parásitos* (Exp. 4050-50), la traducción de Amilibia se publicara. En efecto, no deja de ser una traducción, realizada por un nacionalista exiliado, de una obra con un fuerte contenido social desde la perspectiva de la iglesia (divorcio, relación incestuosa entre hermanos, cuestionamiento de Dios, etc.), pero que no recibe más que el calificativo de “biografía de una familia inglesa de artistas, con ese aparente no decir nada de las novelas inglesas”. En esta novela se conjugan varios aspectos: la banalidad de haber sido interpretada como una novela biográfica de costumbres, el hecho de haber sido publicada por Éxito (1951) y Planeta (1958), ambas editoriales catalanas, la década de apertura de nuestro país al exterior, principalmente a través del pacto con EE.UU. y, quizás también, el hecho de haber sido una mujer quien realizó la revisión del

⁷¹ Salvo el caso de la obra *I'll Never Be Young Again* (Exp. 2040-52), en cuyo expediente pidieron suprimir algún párrafo más que cuando la publicó Calleja (Exp. 4203-48), que tuvo que reclamar el editor y aceptaron la reclamación.

⁷² “com si el fet que un imperi econòmic s’hagi bastit tan miserablement no tingui cap importància. La qüestió és fer bullir l’olla” (...). “Si Catalunya s’ha d’alliberar, també ho ha de fer de tota aquesta gentussa” (Borrás, 2013).

expediente, uno de los dos únicos casos en el total de expedientes analizados⁷³. Otros casos son, por ejemplo, el de *Adelante, Julio* (Exp. 2224-48), tan literalmente traducida por Roberto Ángel que, como dice el censor, resultaba incluso morbosa, y que el propio editor tuvo que reclamar la autorización de su traducción “a base de suavizar conceptos” y realizar las supresiones oportunas; o, en distinto sentido, de *No mires ahora* (Exp. 9777-72) en el que la traductora, Aurora Rodríguez, traduce con delicadeza el texto al español, adornado con adjetivos antepuestos, al estilo gramatical inglés. En otras palabras, donde íbamos buscando indicios de autocensura, lo que más hemos ido observando es el prejuicio hacia la excesiva literalidad de las traducciones, más morbosas y realistas, es decir, más impactantes en nuestra lengua que en el anglosajón de origen, como puede ser el caso de *Rebeca* (1942), *¡Adelante, Julio!* (1948), *El pirata del amor* (1950). Es de destacar, nuevamente, el precioso trabajo literario que realizó Fernando Calleja, el cual, al compararlo con el original, es uno de esos casos en los que se piensa que la traducción iguala en belleza al original, pero de nuevo debemos afirmar que la traducción respeta en todo momento al original y no se encuentra vestigio alguno de autocensura.

En otro orden de cosas, las conclusiones que podemos obtener de los datos aportados hasta ahora, aplicados a los gustos de las editoriales en cuanto a géneros literarios, temática abordada, comerciabilidad, rentabilidad de su reedición, así como de la evolución de estos parámetros dependiendo del período o la década histórica en que nos situemos, podemos realizar tres afirmaciones fundamentales. La primera de ellas, que la novela es el género preferido por los editores, con un claro predominio de esta por encima de los relatos cortos, y mucho más, de otras obras narrativas, especialmente a lo largo de las primeras décadas de estudio; la segunda, que el éxito comercial prevalece por delante del interés literario, a juzgar por el volumen de la tirada que se solicita, en unos casos, y por el número de reediciones en otros; y la última, que la temática amorosa, menos nociva desde el punto de vista de la censura, predomina por encima de otros aspectos literarios. De estas afirmaciones, y de su evolución histórica, tan necesaria para dar sentido a este estudio de recepción literaria, vamos a hablar en los próximos párrafos, después de realizar el contraste gráfico de los datos (véase Gráfico 7, 8 y 9).

⁷³ El otro es *Una vida por otra* (Exp. 1733-57).

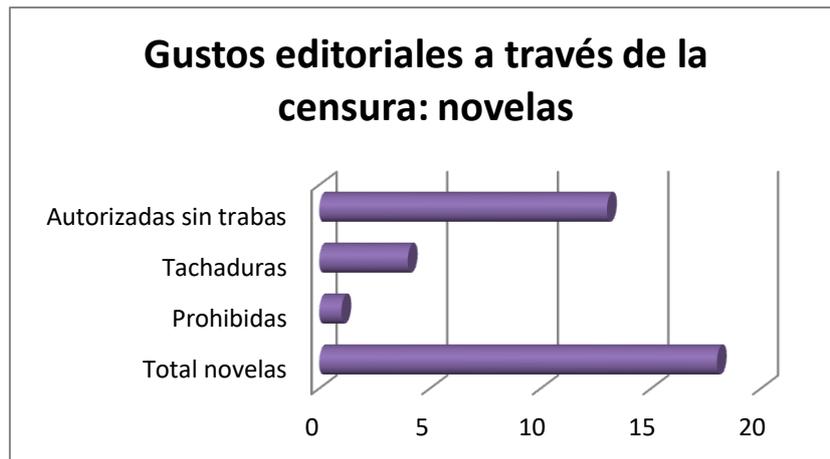


Gráfico 7: Gustos editoriales a través de la censura: novelas. Las favoritas de los editores. (18).

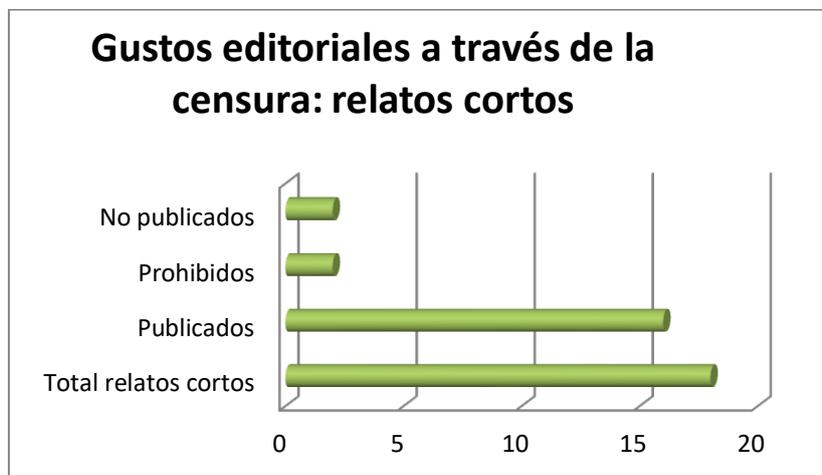


Gráfico 8: Gustos editoriales a través de la censura: relatos cortos. (18).

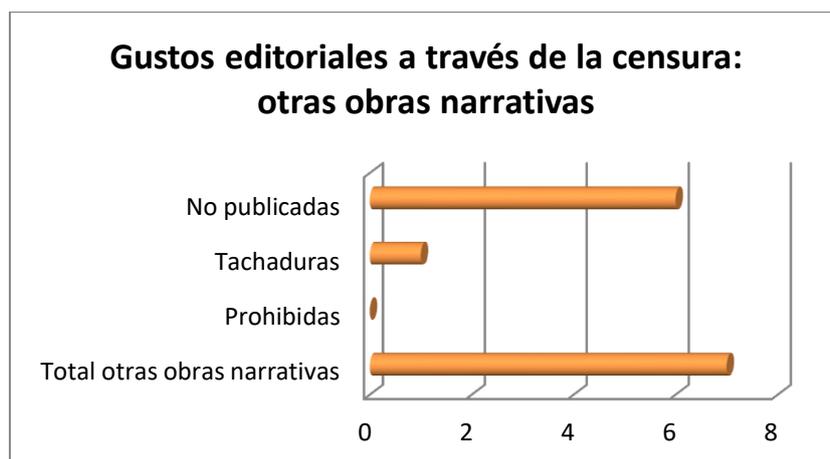


Gráfico 9: Gustos editoriales a través de la censura: otras obras narrativas. (7).

En primer lugar, la novela se perfila desde el primer momento, en efecto, como la gran favorita de los editores, que solicitan a través de los expedientes de censura estudiados la totalidad de los títulos. De la narrativa novelística, la más reeditada fue, sin duda

alguna, *Rebecca*, de la que existen 23 expedientes en el archivo, incluidas importaciones en francés e inglés, además de su reedición dentro de colecciones de historias y libros compilatorios, a continuación *Jamaica Inn*, de la que hemos estudiado 18 expedientes, también de importación en inglés y francés, y en tercer lugar, *I'll Never Be Young Again*, con 11 expedientes, uno de ellos de una importación en alemán. *Rebecca* atesora el volumen de reimpressiones y también de constancia, al seguir siendo una de las novelas más publicadas de la narrativa contemporánea y prevalecer, solo con alguna excepción muy ocasional, la versión de Fernando Calleja hasta nuestros días⁷⁴.

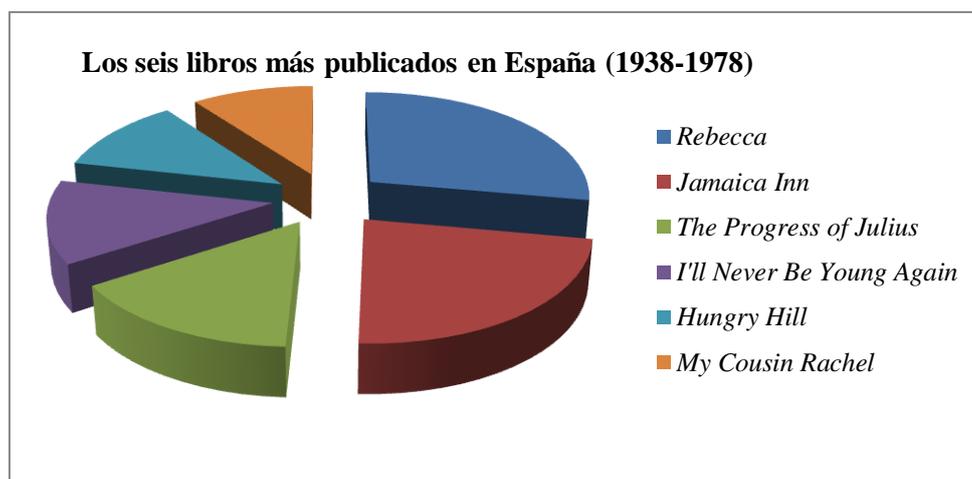


Gráfico 10: Los seis libros más publicados en España (1938-1978). Durante el período de estudio, *Rebecca* es el que más se editó, seguido de *Jamaica Inn* y *The Progress of Julius*. De estos seis títulos, todos ellos de novelas, los más conocidos en la actualidad, sin embargo, son *Rebecca* (*Rebecca*), *Jamaica Inn* (*La posada Jamaica*) y *My cousin Rachel* (*Mi prima Rachel*).

En segundo lugar, como hemos dicho, parece demostrado el interés comercial, a la par o más que el literario, de los editores en du Maurier en España. Por supuesto, también con matices, en lo que respecta a la editorial y a la época. En lo referente a la editorial, Saturnino Calleja parece realmente interesado en la calidad literaria y la consiguiente formación de sus lectores, a juzgar por los comentarios que realiza en los expedientes y en las contraportadas u otros espacios de sus libros sobre lo que él califica como “estilo ágil y sobrio peculiar de la autora”⁷⁵, “penetrante estudio psicológico” o “una novela interesante y de gran fuerza sugestiva, con una tema enteramente ajeno a los

⁷⁴ La última edición que hemos encontrado es de este mismo año 2017, de la Editorial Debolsillo, y sigue indicándose “Traductor: Fernando Calleja” en su interior. Transcurridos casi 80 años de su traducción, Fernando Calleja no ha sido igualado en su calidad interpretativa del texto.

⁷⁵ Refiriéndose a *Posada Jamaica*, “Ambiente de Primavera” y *Rebeca*, respectivamente, en el Exp. 115-46 “París y Londres”.

modernismos en boga y sin apelar a las extravagancias y complicaciones psicopáticas en que a menudo se refugia la carencia de originalidad”. Sin embargo, estas pinceladas de crítica literaria van atenuándose hasta verse eclipsadas en pos de la belleza de libro, la introducción de ilustraciones que embellecían formalmente la obra literaria⁷⁶ y, obviamente la intencionalidad comercial de posicionar la publicación en un buen lugar de ventas, máxime teniendo en cuenta la competencia existente.

Por último, en cuanto a la temática más valorada por los editores, la amorosa parece ser la que predomina, por encima, aunque muy a la par, de las historias de aventuras, preferentemente con trasfondo psicológico y de *thriller*. La evolución de la primera a la última viene marcada no tanto por la evolución de las preferencias de la censura, de los editores o de los lectores, como por la propia progresión literaria de la autora, más introspectiva y psicológica en la segunda mitad de su trayectoria como escritora. Los temas que realmente no cuajaron en la época de estudio son los biográficos, con la excepción de *The Infernal World of Branwell Brontë*, o los inspirados en la propia vida de la autora, a pesar de haberse publicado hasta la ucronía histórica *Rule Britannia*. Lo que realmente buscaban los lectores y, por tanto, los vendedores de los libros de la escritora en nuestro país eran historias arrebatadoras y atrayentes, de pasiones desatadas en medio de escenarios reales y sugerentes para las vidas del público, de unos lectores cada vez más preparados intelectualmente para recibir los productos evolucionados de la autora.

A continuación llegamos al apartado referente a la cinematografía, que respalda las conclusiones que hemos ido vertiendo en cuanto a la censura literaria de du Maurier en la mayor parte de los aspectos analizados, ya que la imagen, claro está, es un elemento visual que entra en juego y con el que no se contaba en el caso de los libros. Precedidas por el éxito editorial de los títulos de narrativa que se iban publicando en España, se doblaron y autorizaron para su exhibición un total de 7 películas de las 11 que se rodaron a lo largo de estos años. Más concretamente, de la filmografía británica y estadounidense, que llevó al cine historias como *Jamaica Inn* y *Rebeca*, ambas películas en 1939, *Frenchman's Creek* (1944), *The Years Between* (1946), *Hungry Hill* (1947), *My Cousin Rachel* (1952), *Kiss Me Again Stranger* (1953), *The Scapegoat* (1959), *The*

⁷⁶ *Obras Maestras Ilustradas*, Luis de Caralt (Exp. 3578-58).

Birds (1963), *Don't Look Now* (1973) y *The Breakthrough* (1975), se vieron en nuestros cines *La posada Jamaica* (1941), *Rebeca* (1942), *El pirata y la dama* (1944), *Mi prima Rachel* (1953), *Donde el círculo termina* (traducción de *Hungry Hill*, 1959), *Los pájaros* (1963) y *Amenaza en la sombra* (traducción de *Don't Look Now*, 1975). En el caso de los libros comentábamos que se producía una especie de campana de Gauss invertida en cuanto al interés editorial, medido en número de expedientes, pero en el caso de las películas, que se estrenan en España muy seguidas de su original en inglés, la parábola es descendente.

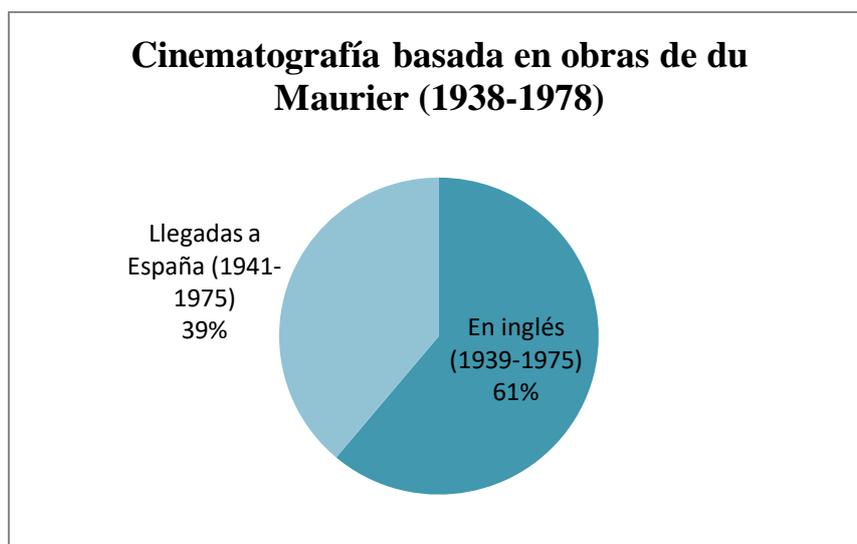


Gráfico 11: Cinematografía basada en obras de du Maurier (1938-1978). Películas basadas en la narrativa de du Maurier en el período de estudio.

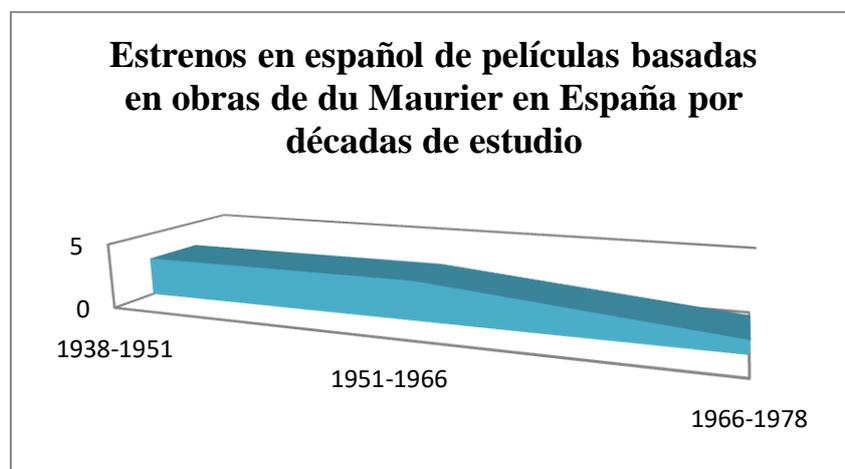


Gráfico 12: Estrenos en español de películas basadas en obras de du Maurier en España por décadas de estudio. Estadística del volumen de recepción de películas de du Maurier en España (1938-1978).

En este mismo sentido, de nuevo hay que comentar el hecho de que facetas como la sexualidad y su posible falta de coherencia con la visión de la moral en la España de la dictadura, parecen pasar desapercibidas para la censura. Poniendo por caso *Rebeca*, la película fue “aprobada totalmente” y autorizada para menores de 14 años, si bien es cierto que la película ya venía censurada desde EE.UU., principalmente en el pasaje al final de la historia que deja entrever que el carácter díscolo de Rebeca, paradigma de la sensualidad pero infiel a su marido, es la causa de su muerte, quedando en su castigo la penitencia. En la traducción del libro se pueden leer entre líneas, no obstante, muchos matices que respaldan la autenticidad del secreto, como así lo corrobora el primer censor de la novela en 1942 (Exp. 3912-42), diciendo que “parece desprenderse de sus páginas el asesinato de la primera esposa de Winter”, pero que no queda explícito. En la película se salva con un insustancial ataque de celos por parte de Maxim y la muerte accidental de Rebeca. Del mismo modo, tampoco queda expresa la supuesta homosexualidad de la Sra. Danvers, a través de pasajes como la escena en que la narradora-protagonista desea ponerse el vestido negro de satén y el collar de perlas de Rebeca para parecerse más a ella (al ideal femenino que se ha planteado alcanzar, por agradar más a su marido), y la Sra. Danvers reacciona con violencia, porque idolatraba a su anterior ama con una vehemencia obsesiva y frustrada que resulta mucho más llamativa en la película. En realidad, todos los personajes tienen algo que ocultar, y participan en una especie de juego en el que todos se protegen de los secretos de los demás. El secreto de Rebeca era, precisamente, su infidelidad, algo que “justifica” su muerte, el carácter moralizante de su historia y, aunque Hitchcock utiliza recursos visuales que ponen en evidencia una interpretación más literal de la pasión de la criada por su señora, prevalece el carácter moralizante final a ojos de la censura.

Por otra parte, una de las cuestiones que nos planteábamos al principio de este trabajo era la de si la recepción filmográfica de du Maurier se había visto influenciada por la recepción literaria, lo cual podemos afirmar con total rotundidad. Tanto es así, que la primera manifestación de recepción literaria que tenemos de du Maurier en la España de la censura es un guion cinematográfico, *Posada Jamaica* (Exp. Y-868-41). Para corroborar esta tesis de nuevo recurrimos al ejemplo de *Rebeca*, en el que parece evidente que la publicación de su primera tirada en el régimen de Franco se vio claramente precipitada e impulsada por el éxito de la película y su inminente estreno en España. En el caso del resto de las películas la relación no es evidente, si bien guarda

coherencia con las opiniones de la censura cinematográfica en sus escasos y escuetos comentarios. Así por ejemplo, en el caso del expediente de la película *Los pájaros* (Exp. 27354-63), donde vemos que se autoriza el doblaje sin adaptaciones, a pesar de existir un informe desfavorable firmado por el Director General de Cinematografía y Teatro, en el que se ofrece una visión desfavorable de la película, ya que se trata de una producción invitada para abrir el festival de Cannes, “datos de los cuales no puede inferirse que la citada película sea excepcional o ‘fuera de serie’”. Para esta película, los vocales coinciden por unanimidad en el clima morboso, igual que lo hicieron los censores del relato, “que la hace inaceptable para menores de 18 años”.

Del mismo modo, la filmografía de historias de du Maurier estrenada en España en el período de estudio refuerza el prototipo de conducta femenina que instauró y reforzó el régimen franquista. En lo que respecta a las películas, consideramos que, por su componente visual y el hecho anteriormente mencionado de que venían ya censuradas del exterior, proporcionaron un trasfondo vehicular de los principios de conducta que se querían mantener desde el franquismo sobre la vida de las familias, principalmente a través de la mujer, al estilo rousseauiano: constreñida al ámbito doméstico, sin ambiciones y con la responsabilidad de educar a los hijos en la piedad que después transportarán al ámbito público cuando se convirtieran en ciudadanos. Y la cinematografía reforzaba visualmente los principios por los que se debían regir la vida y el papel de la mujer española. La censura pareció no entender muchos matices de las historias de la escritora, la complejidad de sus personajes o sus motivaciones internas, llevada por una especie de reforzamiento conductual de la moral y la mujer femenina y sometida, mucho más visible y evidente a través del cine, que refuerza inconscientemente la adopción o imitación de modelos como el del personaje de la narradora-protagonista de *Rebeca*. Muestra de ello es que las primeras películas aparecidas son historias románticas y de misterio protagonizadas por el mismo tipo de muchacha joven e insegura, que precisa de la figura masculina para construirse (*Posada Jamaica, Rebeca*). Posteriormente, la cinematografía basada en los relatos e historias de du Maurier se centra en las obras contemporáneas de la autora, de mayor tensión y oscuridad, y con más elementos sobrenaturales (*Los pájaros*, “No mires ahora”), pero en las cuales el prototipo de mujer como centro de la familia sigue siendo evidente, aunque ligeramente modernizado.

Por último, en lo que respecta al terreno de la recepción literaria en sentido abstracto y global dentro del período de estudio, podemos afirmar que esta evoluciona de forma diacrónica y paralela a la propia evolución como escritora de du Maurier. Es decir, en lo que atañe a las características y complejidad del trabajo narrativo de la autora y su manera de ser recibida en nuestro país, se observa una evolución pareja: los censores y el público lector esperan unos, y buscan los otros unos argumentos y personajes que progresan desde las historias románticas de aventuras y misterio hacia un mayor tenebrismo en la ambientación y una introspección de los personajes, que cumplan su horizonte de expectativas. Tanto es así que todo lo que ello implica parece no afectar al juicio de los censores, más centrados en ajustarse a los reglamentos que a desentrañar las reflexiones existenciales de la autora tan visibles en su segunda y tercera etapas literarias. Se confirma así que “la evolución de la literatura, como la del lenguaje, no solo ha de determinarse de un modo inmanente por su propia relación de diacronía-sincronía sino también por su relación con respecto al proceso general de la historia” (Jauss, 1976: 161). Esto se traduce en nuestro caso en una mayor incidencia de impedimentos en los años 1940 y 1950, debidos no solo a la falta de flexibilidad que suponen los inicios de cualquier reglamento, en este caso el de la censura, sino a que las obras se presentaban por primera vez en España, y no a las trabas en sí, ni a que los criterios con que se aplicaban cambiasen a lo largo de la dictadura franquista. En efecto, la historicidad de la literatura no se agota en la sucesión de sistemas estético-formales.

No obstante, en el caso de la recepción de du Maurier en España durante la época de estudio, esta sucesión parece estar instalada bajo la corteza de los criterios de censura por los que se regía la valoración de los expedientes. El análisis de lo superficial, lo sociocultural y lo político, se situó por encima del análisis profundo, que no llegó a extraer todos los significados de los argumentos y los personajes de la autora. Podríamos hablar, por consiguiente, de una recepción externa o superficial. La complejidad de las tramas de du Maurier, auténticos testigos de la inmersión en el inconsciente colectivo, en el mundo onírico y en el desafío a los conceptos éticos que servían de referente a la sociedad, como pueden ser los viajes que hilan la estructura de *The House on the Strand*, que vimos en su momento, no son considerados por los censores más que complejas tramas de misterio de una autora exitosa que había sido consagrada por el cine ya en el año 1942, y sobre la que parecía no haber ya mucho más que añadir que el calificativo de flamante escritora de novelas de misterio, *thrillers*

exóticos en mayor o menor medida complicados, pero que fueron considerados inocuos para la salud mental y espiritual de nuestra generación femenina de la dictadura, cuando en realidad constituían verdaderos disfraces de cuestiones muy profundas. Aspectos humanos que tenían que ver con el patriotismo, en el caso de *Rule Britannia*; la vida acomodada, en el libro *I'll Never Be Young Again*, novela que fue prohibida y finalmente aprobada con muchas tachaduras por la inmoralidad que suponía que una joven estudiante parisina soltera hiciera vida marital con un joven; la relación tempestuosa entre hermanos, en el caso de *The Flight of the Falcon* y *The Parasites*; el aburrimiento en un matrimonio convencional, tema que aborda *The House on the Strand*; las relaciones sentimentales oscuras en el caso de *Rebecca*, etc. En la recepción de la autora en España parecía que se fueron acomodando los criterios en los que se basaba a la evolución literaria de la propia escritora. Se presentó a la autora, en una España de postguerra ávida de entretenimiento y distracción de sus penurias, como todo un fenómeno cultural de masas al uso de la época, maestra prolija en literatura de misterio que también llegaba a través del cine, estimulando la imaginación del público con historias moralizantes.

Paralelamente al hecho de la recepción de Daphne du Maurier en España entre 1938 y 1978, observamos la huella que ha dejado en nuestra cultura a través de la literatura y el cine, y que comentan los editores y los censores en los expedientes estudiados. A pesar de este tipo de recepción visto solo desde la corteza por parte de los censores, pero gracias ella, queda lo que podríamos denominar metafóricamente “la sombra de *Rebeca*”, es decir, el legado que ha dejado esta novela al público y los lectores españoles, a lo largo de los cuarenta años del período de estudio, que perdura y se prolonga hasta nuestros días. No nos referimos ya solo al prototipo de figura omnipresente y asfixiante instaurado en la literatura y llevado al cine, a ese efecto agobiante del personaje desaparecido sobre la protagonista de la historia, sino también a la imitación de los recursos, giros inesperados y clima de suspense de ambos exponentes artísticos. En España, por ejemplo, nos dejó la palabra “rebeca” para denominar la chaquetilla que llevaba la protagonista sin nombre en la película de Hitchcock. Del mismo modo, esa alargada sombra del misterio de *Rebeca* también inspira desde escritores como Carlos Ruiz Zafón⁷⁷, principal representante de la novela

⁷⁷ Véase, por ejemplo, el misterio sobrenatural que envuelve a los personajes de *Marina* (2007) o el ambiente gótico con mansión misteriosa de *Lucas de Septiembre* (2008).

gótica moderna en nuestro país, a cineastas como Alejandro Amenábar, que con su largometraje *Los otros* nos recuerda mucho a esta y otras historias sobrenaturales de du Maurier como “Don’t Look Now”, “The Blue Lenses” o “The Breakthrough”. Por otra parte, en cambio, surgen ejemplos que desvirtúan la proyección de du Maurier y *Rebeca* a lo largo del tiempo. Un ejemplo de ello lo encontramos en la cinematografía estadounidense, con la película *La cumbre escarlata* (2015) de Guillermo del Toro, de la que el propio director afirma que es un tributo a la literatura gótica, pero que es, desdichadamente, una mala copia desdibujada de *Rebeca*, a la que se añaden elementos inoportunos extraídos de las pócmias de terror de otras películas del género. *Rebeca* es inimitable, introduce unos temas, matices, personajes y situaciones que alcanzaron la sublimidad llevados al cine por Hitchcock, *rara avis* que conjugó genialidad y éxito en una adaptación literaria al cine y que también sigue siendo, a día de hoy, inimitable.

En consecuencia, puede hablarse de una “historización” literaria de Daphne du Maurier a través, principalmente, de su obra *Rebeca* en nuestro país durante la época de estudio. Es por todo ello por lo que constantemente nos hemos referido a *Rebeca* a lo largo de estos apartados para exponer nuestras conclusiones sobre la recepción, por ejemplo, de ciertos temas tabú en la época de estudio, como son la sexualidad (en todas sus vertientes), los rasgos prototípicos de los personajes masculinos y femeninos, el divorcio, o el suicidio/asesinato, entre otras cuestiones generales referentes a la ambientación que hemos considerado de interés señalar, en parte como homenaje y tributo final al trabajo de esta espectacular escritora, pero también en parte como herramienta recolectora de todos aquellos elementos que, pudiendo molestar a la censura, no hicieron sino torcer su recelo hacia una aprobación final. Aunque el resto de bibliografía de la autora ha aportado, en efecto, numerosos y enriquecedores datos al análisis, *Rebeca* resume y representa una parte importante de nuestras conclusiones.

Este es un estudio en el que se ha pretendido demostrar que, pese ser evidente la avalancha de ejemplos contrarios a la moral, a los roles establecidos, a la religión o incluso a la política y los convencionalismos sociales, se fueron sorteando estos obstáculos en aras de que la autora fuera recibida en nuestro país con el mayor número de obras posible, como ejemplo moralizador, como entretenimiento, como novela rosa y de mujeres, una percepción al servicio de los intereses sociales y también políticos de Franco. Una novelista que atravesó la puerta de nuestra censura franquista con paso

silencioso pero firme, que las editoriales, en su afán literario (Calleja) y comercial (Plaza, Planeta) consiguieron imponer a la censura española, y que esta aprovechó para vehicular sus intereses hacia la población. Sirva el presente estudio también como un reconocimiento en honor a esta genial escritora que tanto nos ha sorprendido y admirado: la última ocasión, el descubrimiento de unos relatos inéditos, anteriores a *Rebecca*, que se recogen en *The Doll* (2011), una caprichosa y misteriosa sorpresa que du Maurier nos tenía reservada desde el más allá, como si, en pensamientos de la propia protagonista de *Rebecca*:

“I suppose sooner or later in the life of everyone comes a moment of trial. We all of us have our particular devil who rides us and torments us, and we must give battle in the end.” (*Rebecca*, 1938: 10).

BIBLIOGRAFÍA: OBRAS CITADAS

- Abellán, Manuel L. (1980) *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Ediciones Península.
- _____ (1982) “Censura y autocensura en la producción literaria española”. Texto publicado en *Nuevo Hispanismo*, 1: 9-180.
<http://www.represa.es/represa_4_octubre_2007_articulo6.html> (Acceso 15 marzo, 2015).
- _____ (1987) “Fenómeno censorio y represión literaria”. *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, 5: 2-25, elaborado para el Simposio, celebrado en Ámsterdam los días 2 y 3 de mayo de 1985, en torno al tema: “Censura y literatura peninsulares”.
<http://www.represa.es/articulo_1_enero2007.pdf> (Acceso 19 diciembre, 2016).
- _____ (2003) “Censura como historia”. Texto publicado en la revista *Bulletin d' histoire contemporaine de l'Espagne*, Nº 11-12: 26-33.
- Acosta, Luis A. (1989) *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid: Editorial Gredos.
- Alcaraz, Ramón (2008) “Breves apuntes sobre la película Rebeca, de Alfred Hitchcock.”
<<http://sinopsisdelarte.blogspot.com.es/2008/06/breves-apuntes-sobre-rebeca-de-alfred.html>> (Acceso 15 marzo, 2016).
- Añover, Rosa (1992) “La política administrativa en el cine español y su vertiente censora”. Tesis doctoral dirigida por Ángel Luis Hueso Montón. Universidad Complutense de Madrid.
- Auerbach, Nina (1999) *Daphne Du Maurier: Haunted Heiress*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Avril Horner, Sue Zlosnik (1998) *Daphne du Maurier: Writing, Identity and the Gothic Imagination*. Revised edition. New York: Palgrave MacMillan.
- Barciela, Carlos (2000) “La ayuda Americana a España (1953-1963)”. Universidad de Alicante. Biblioteca Virtual Cervantes.
<<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00369430999903840757857/p000001.htm>> (Acceso 14 julio, 2015).
- Barnes, Djuna (1989) *Humo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Beauvoir, Simone de (1977) *El segundo sexo*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
- Beneyto, Antonio (1975) *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelona: Plaza y Janés.

- Blas, J. Andrés de (1999) “El libro y la censura durante el franquismo: un estado de la cuestión y otras consideraciones.” UNED: *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V, t-I. Contemporánea, t.12, págs. 281-301.
- Blas Ruiz, María José (2013) “Editorial Aguilar”, blog digital.
<<https://antiguaeditorialaguilar.wordpress.com/author/antiguaeditorialaguilar/page/5/>>
(Acceso 26 abril, 2015).
- Borrás Calvo, Xavier (2013) “Lara i l'imperi de les pistoles”. *Mèdia Cat*, 31 octubre.
<<http://www.media.cat/2013/10/31/lara-i-l%E2%80%99imperi-de-les-pistoles/>>
(Acceso 14 enero, 2016).
- Borrás Castanyer, Laura (2004) “De la estética de la recepción a la estética de la interactividad. Notas para una hermenéutica de la lectura hipertextual.” *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*. Ed. Miguel Ángel Muro Munilla, Tarragona: Universitat Oberta de Catalunya. 272-287. Artículo en:
<<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/940299.pdf> > (Acceso 14 julio, 2015).
- Camus, M^a del Carmen (2009) *Traducciones censuradas de novelas y películas del oeste en la España de Franco*. Tesis Doctoral dirigida por Raquel Merino Álvarez y José Miguel Santamaría López. Universidad del País Vasco / EHU.
- Cook, Judith (1991) *Daphne: A Portrait of Daphne du Maurier*. New York: Bantam Press.
- Daily, Jay (1973) *The Anatomy of Censorship*. New York: Dekker.
- “Daphne du Maurier” (2007) *El poder de la palabra*. Fragmentos seleccionados. 4 marzo.
<<http://www.epdlp.com/escritor.php?id=2020>> (Acceso 24 marzo, 2017).
- Díaz, Pilar (2013) “Los cuentos de Calleja y su influencia en la literatura infantil española: instruir deleitando”. *Revista Arenal*, 21:2; julio-diciembre: 271-294. Universidad Autónoma de Madrid. Publicado en el portal de búsqueda Dialnet, de la UNIR.
- “Du Maurier, Daphne: 100 Geburtstag” (2008). *ZVABLOG, Zentrale Verzeichnis Antiquarischer Bücher*. <blog.zvab.com/tag/jubilaum> (Acceso 26 agosto, 2016).
- Durán, Javier (2013) “Un espía canario en Londres.” *La opinión de Tenerife*.
<<http://www.laopinion.es/sociedad/2013/01/27/espia-canario-londres/456840.html>>
(Acceso 23 julio, 2015).
- “Entrevista. Miguel de Amilibia. Un socialista de los de antes” (1982) *Punto y Hora de Euskal Herria*, n. 248, 8-15 de enero de 1982: 15-18.
<<http://euskalherriasozialista.blogspot.com.es/2007/07/documento-ao-82entrevista-miguel.html>> (Acceso 23 mayo, 2015).

- Fernández de Córdoba y Calleja, Enrique (2006) *Saturnino Calleja y su editorial. Los cuentos de Calleja y mucho más*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Forster, Margaret (1993) *Daphne du Maurier. The Secret Life of the Renowned Storyteller*. London: Chatto and Windus.
- _____ (2002) “Angela du Maurier”. *The Independent*, 13 de febrero.
<<http://www.independent.co.uk/news/obituaries/angela-du-maurier-9276704.html>>
(Acceso 27 abril, 2017).
- Freire, Espido (2016) Blog “*Club cultura*”. [Texto sobre Jane Austen].
<https://espidofreire.com/rese_queridajane.htm> (Acceso 16 diciembre, 2016).
- Georgina Cisquella, José Luis Erviti, y José A. Sorolla *Diez años de represión cultural: la censura de los libros durante la ley de prensa (1966-76)* (1977). Barcelona: Anagrama.
- Gil, Alberto (2009) *La censura cinematográfica en España*. Barcelona: Ediciones B.
- Gilien, Jeremy (s.f.) “Books and Plays Reviews: *Rule Britannia*”. Publicado en dumaurier.org.
<http://www.dumaurier.org/menu_page.php?id=113> (Acceso 29 julio, 2015).
- Gómez Castro, Cristina (2009) *Traducción y censura de textos narrativos inglés-español en la España franquista y de transición: TRACENI (1970-1978)*. Tesis Doctoral dirigida por Rosa Rabadán Álvarez. Universidad de León.
- Gómez López, Encarnación (2009) “De la literatura al cine: aproximación a una teoría de la adaptación”. [Universidad de Zaragoza]. *Revista de Filología Alemana* 251, Anejo II, 245-255, Universidad Complutense de Madrid.
- Gubern, Román (1980) “Permisividad sexual y comunicación social”. UAB
<<http://www.raco.cat/index.php/Analisi/article/view/40975/88180>> (Acceso 14 julio, 2016).
- _____ (1981) *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Ediciones Península.
<http://www.quadernsdigitals.net/datos_web/biblioteca/l_967/enLinea/6.htm> (Acceso 3 mayo, 2016).
- Gutiérrez, Francisco (2012) *Literatura y cine*. Madrid: UNED.
- Guzmán, Alberto (2009) “Antonio Ribera”, *Edenet, la radio del misterio*.
<<https://fonotecadelmisterio.wordpress.com/antonio-ribera-i-jorda/>>
(Acceso 14 octubre, 2016).
- Hidalgo, Manuel (2017) “‘*Rebeca*’ y mucho más”. *El País digital*, 18 febrero.
<<http://www.elmundo.es/cultura/2017/02/18/58a749e246163fbf128b468d.html>>
(Acceso 20 febrero, 2017).

- Hurtley, Jacqueline (2008) "Transformations: Translations, Illustrators and Censor in the Early Franco Period". Universidad de Barcelona. XXXII Congreso AEDEAN.
- Jauss, Hans Robert (1982) *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- _____ (2013) *La historia de la literatura como provocación*. Madrid: Gredos.
- LaPrade, Douglas Edward (1991) *La censura de Hemingway en España*. Universidad de Salamanca.
- Lázaro, Alberto (2004) *H. G. Wells en España*, Madrid: Verbum.
- _____ (2010) "La recepción de la narrativa inglesa en la España del siglo XX: ediciones, crítica y censura". Universidad de Alcalá de Henares.
- Leng, Flavia (1994) *Daphne du Maurier: A Daughter's Memoir*. Edinburgh: Mainstream Publishing Company.
- Light, Alison (1984) "'Returning to Manderley': Romance Fiction, Female Sexuality and Class." *Feminist Review*, 16: 7-25. (Acceso 14 enero, 2016).
- McGrath, Patrick (2007) "Mistress of Menace". *The Guardian*.
 <<http://www.theguardian.com/books/2007/may/05/fiction.daphnedumaurier>> (Acceso 3 julio, 2017).
- Mañas, María del Mar (2004) "Eloísa bajo distintos almendros en su paso del teatro al cine". Departamento de Filología Española II. Universidad Complutense de Madrid, edición electrónica. Revista CES Felipe II, Número 1: 1695-8543.
 <<http://www.cesfelipesecondo.com/revista/Articulos2004/Articulo4.pdf>> (Acceso 28 septiembre, 2016).
- Martín Gaité, Carmen (1987) *Los usos amorosos de la España de postguerra*. Barcelona: Anagrama.
- Maurier, Daphne du (1938) *Rebecca*. Reimp. New York: Doubleday & Company, Inc., Garden City.
- _____ (1969) *Perdido en el tiempo*. (*The House on the Strand*). Colección Las Dos Rosas. Barcelona: Luis de Caralt.
- _____ (1977) *Echoes from the Macabre*. New York: Doubleday & Company, Inc., Garden City.
- _____ (1977) *Growing Pains: The Shaping of a Writer*. London: Victor Gollancz Ltd.
- _____ (1981) *The Rebecca Notebook, and Other Memories*. London: Victor Gollancz Ltd.
- Millán, José Antonio (2014) "Antiguos y centenarios".

- <<https://antiguaeditorialaguilar.wordpress.com/2014/01/04/antiguos-y-centenarios-por-jose-antonio-millan/>> (Acceso 13 febrero, 2015).
- Minteguía, Igor (2013) “La evolución del ejercicio de la censura cinematográfica durante el Régimen Franquista”. *El Aula de Cristal*.
<www3.unileon.es/dp/ade. <http://www3.unileon.es/dp/ade/minteguia.pdf>> (Acceso 23 agosto, 2014).
- Moret, Xavier (2002) *Tiempo de editores. Historia de la edición en España, 1939-1975*. Barcelona: Destino.
- _____ (2003) “Janés, Caralt, Vergés y Barral, cuatro grandes nombres de la edición catalana”. Web de Barcelona.cat, apartado de publicaciones. Núm. 60.
<http://www.publicacions.bcn.es/b_mm/ebmm60/bmm60_qc63.htm> (Acceso 3 agosto, 2016).
- “Muñoz Molina rebate en ‘FT’ el relato nacionalista que quiere culpar de las desgracias al ‘vecino opresor’” (2015) *Europapress*. [Actualizado el 2 de julio, 2015].
<<http://www.europapress.es/nacional/noticia-munoz-molina-rebate-ft-relato-nacionalista-quiere-culpar-desgracias-vecino-opresor-20141016144523.html>> (Acceso 6 julio, 2016).
- Netzley, Patricia (2000) *Issues in Censorship*. San Diego: Lucent.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1994) *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Oberst, Úrsula (s.f.) “La teoría de los sueños de Carl Gustav Jung”.
<<http://www.oberst.es/documentos/junguiana.pdf>> (Acceso 26 febrero, 2016).
- Olivares, Mónica (2012) *La recepción de Graham Green en España*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Alberto Lázaro. Universidad de Alcalá de Henares.
- Ortega, Marta (2009) “Juan G[onzález-Blanco] de Luaces: el traductor desconocido de la posguerra española”. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*. CLXXXV 740 noviembre-diciembre: 39-1352.
- Otero, Selina (2012) “Mano izquierda para la censura”. *La opinión*, A Coruña, 16 enero.
<<http://www.laopinioncoruna.es/galicia/2012/01/16/mano-izquierda-censura/569916.html>> (Acceso 20 junio, 2015).
- Peña, Carmen (1992) *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.
- Pérez, Ignacio (2003) “Historia de la censura en la narrativa inglés-español de posguerra: un breve recorrido.” Artículo incluido en la revista *Interlingüística*, 14: 855-860.

- Picardie, Justine (2008) “How bad was J.M. Barrie?”. *The Telegraph*, 13 julio.
 <<http://www.telegraph.co.uk/culture/donotmigrate/3556421/How-bad-was-J.M.-Barrie.html>> (Acceso 13 noviembre, 2015).
- Rabadán, Rosa (2000) *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985. Estudio preliminar*. Universidad de León.
- Ruiz Zafón, Carlos (2008) *El palacio de la medianoche*. Barcelona: Círculo de Lectores. Barcelona.
- _____ (2007) *Marina*. Barcelona: Edebé.
- Sabín, José Manuel (2005) “La cinematografía española: Autarquía y censura, 1938-1945.” *Cuadernos republicanos*, ISSN 1131-7744, 141-161.
 <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1195929>> (Acceso 4 noviembre, 2016).
- Shallcross, Martyn (1991) *The Private World of Daphne du Maurier*. London: Robson Books Ltd.
- Socials, Josep (2012) “La mujer, según la Sección Femenina”.
 <http://josepsocials.files.wordpress.com/2012/09/seccion_femenina.pdf>
 (Acceso 6 marzo, 2016).
- Soto, Adela (2016) “La mujer bajo el franquismo”. Universitat Jaume I, Castellón. Proyecto dirigido por Rosa Monlleó Peris.
 <<http://mayores.uji.es/proyectos/proyectos/lamujerbajofranquismo.pdf>> (Acceso 24 agosto, 2016).
- Spoto, Donald (2008). *Alfred Hitchcock. La cara oculta del genio*. Barcelona: RBA Coleccionables, S.A.
- Suñén, Juan Carlos (1989) “Daphne du Maurier, escritora”. *El País*, edición impresa (Gente) (20/04/1989). <https://elpais.com/diario/1989/04/20/agenda/609026402_850215.html>
 (Acceso 23 septiembre, 2016).
- Swift, Lindley Nolan (2006) “Lesbian Texts and Subtexts: [De] Constructing the Lesbian Subject in Charlotte Brontë’s *Villette* and Daphne Du Maurier’s *Rebecca*”. Tesis depositada en North Carolina University, bajo la dirección de Leila May.
 <<https://repository.lib.ncsu.edu/bitstream/handle/1840.16/2145/etd.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> (Acceso al *Abstract* digital 6 julio, 2015).
- Taylor, Helen (2007) *The Daphne du Maurier Companion*. London: Virago.
 Publicado en *The Independent*: “The Blogger’s Guide to Daphne du Maurier’s *Rebecca*. 75 years on, it’s time to go to Manderley again”. Saturday 03 August 2013.

- <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/the-bloggers-guide-to-daphne-du-mauriers-rebecca-8744834.html>> (Acceso 15 agosto, 2015).
- Uribarri, Fátima (2015) “Daphne du Maurier, la autora favorita de Hitchcock”. *El País XL Semanal*. Edición digital 5 abril.
- <<http://www.xlsemanal.com/conocer/20150405/conocer-literatura-rebeca-retorno-8332.html>> (Acceso 26 agosto 2016).
- Urrero, Guzmán (2007) “Centenario de Daphne du Maurier. El síndrome de Rebeca”. Blog de Cine y letras. Edición digital, 6 noviembre. Sección Literatura.
- <<https://www.cineyletras.es/Libros/rebeca-de-daphne-du-maurier.html>> (Acceso 26 agosto, 2016).
- Varnam, Laura (2009) “Book and Play Reviews”. Publicado en el sitio web dumaurier.org.
- _____ (2009a) “Review of *Castle Dor*”.
- <http://www.dumaurier.org/menu_page.php?id=110> (Acceso 29 julio, 2016).
- _____ (2009b) “Review of *The House on the Strand*”.
- <http://www.dumaurier.org/menu_page.php?id=112> (Acceso 29 julio, 2016).
- _____ (2010a) “Review of *The Scapegoat*”.
- <http://www.dumaurier.org/menu_page.php?id=109> (Acceso 29 julio, 2016).
- _____ (2010b) “Review of *The Flight of the Falcon*”.
- <http://www.dumaurier.org/menu_page.php?id=111> (Acceso 29 julio, 2016).
- Veerle Lut Martens, Hanna (2016) *Traducción y censura en las traducciones de literatura infantil y juvenil en la cultura franquista: los cuentos de Perrault en español hasta 1975*. Tesis doctoral. Badajoz, Universidad de Extremadura.
- “Versión textual del célebre código de censura Hays en Hollywood” (Código de censura cinematográfico de 1930: R. P. Daniel, A. Lord, S. J. Martin Quigley, Will H. Hays). Cinemateca (1979), Núm. 19, marzo 1979, 41-42, Montevideo. Consultado en <https://web.archive.org/web/20070311053616/http://www.academiadelapipa.org.ar/cod_hays.htm> (Acceso 14 marzo, 2015).
- Willmore, Ann (2002) “Book and Play Reviews”. Publicado en el sitio web dumaurier.org.
- _____ (2002a) “Review of *The Loving Spirit*”.
- <http://www.dumaurier.org/menu_page.php?id=98> (Acceso 29 julio, 2016).
- _____ (2002b) “Review of *I'll Never Be Young Again*”.
- <http://www.dumaurier.org/menu_page.php?id=99> (Acceso 29 julio, 2016).
- _____ (2002c) “Review of *Julius*”.
- <http://www.dumaurier.org/menu_page.php?id=100> (Acceso 29 julio, 2016).

- _____ (2002d) “Review of *Jamaica Inn*”.
<http://www.dumaurier.org/menu_page.php?id=101> (Acceso 29 julio, 2016).
- _____ (2002e) “Review of *Rebecca*”.
<http://www.dumaurier.org/menu_page.php?id=102> (Acceso 29 julio, 2016).
- _____ (2002f) “Review of *Frenchman’s Creek*”.
<http://www.dumaurier.org/menu_page.php?id=103> (Acceso 29 julio, 2016).
- _____ (2002g) “Review of *Hungry Hill*”.
<http://www.dumaurier.org/menu_page.php?id=104> (Acceso 29 julio, 2016).
- _____ (2003a) “Review of *The King’s General*”.
<http://www.dumaurier.org/menu_page.php?id=106> (Acceso 29 julio, 2016).
- _____ (2003b) “Review of *The Parasites*”.
<http://www.dumaurier.org/menu_page.php?id=107> (Acceso 29 julio, 2016).
- _____ (2004) “Review of *My Cousin Rachel*”.
<http://www.dumaurier.org/menu_page.php?id=108> (Acceso 29 julio, 2016).
- Zaragoza, M. Goretti (2008) *Censuradas, criticadas...olvidadas: Las novelistas inglesas del siglo XX y su traducción al castellano*. Tesis doctoral publicada por el Servei de Publicacions de la Universitat de València.

**ANEXO I: RELACIÓN BIBLIOGRÁFICA DE LA NARRATIVA DE DAPHNE
DU MAURIER Y EXPEDIENTES DEL AGA**

Título	Exp. - Año entrada	Salida/SignAGA	Editor
NOVELAS			

***The Loving Spirit*, 1931**

<i>El espíritu amante</i>	35-44	44 21/07321	Aguilar
____ ⁷⁸ <i>Espíritu de amor</i>	571-56	56 21/11332	Plaza ⁷⁹
____ <i>Espíritu de amor</i>	2677-58	58 21/12013	Janés ⁸⁰
____ <i>Espíritu de amor</i> (Obras, Tomos I y II)	4726-58	58 21/12156	La Nave

***I'll Never Be Young Again*, 1932**

<i>Nunca volveré a ser joven</i>	4203-48	48 21/08417	Sat. Calleja
<i>Nunca volveré a ser joven</i>	2040-52	52 21/09882	Planeta
<i>Nunca volveré a ser joven</i>	6217-55	55 21/11292	Germán Plaza
<i>Nunca volveré a ser joven</i>	4043-58	58 21/12114	Planeta
<i>Nunca volveré a ser joven</i>	4726-58	58 21/12156	La Nave
<i>Nunca volveré a ser joven</i>	2672-58	58 21/12013	Janés
<i>Nunca volveré a ser joven</i> (O.S.)	303-59	59 21/12274	Planeta
____ <i>Ich mochte nicht noch einmal jung sein</i>	1910-61	61 21/13256	Diana Verlag (Imp.)
<i>Nunca volveré a ser joven</i> (Novelas-O.C.)	10926-73	73 73/03481	Planeta
<i>Nunca volveré a ser joven</i>	4014-74	74 73/03989	Rodas ⁸¹
<i>Nunca volveré a ser joven</i> (O.C.)	4883-75	75 73104807	Planeta

***The Progress of Julius*, 1933**

____ <i>Julius</i>	4988-46	46 21/07902	Acme ⁸² Agency - Oteyza (Imp.)
--------------------	---------	-------------	--

⁷⁸ Los cambios significativos de título y las importaciones en otro idioma distinto del español se indican con un guion delante.

⁷⁹ Germán Plaza y José Janés ejercieron su labor profesional de modo separado hasta que se fusionaron en 1959, absorbiendo a otras pequeñas editoriales, como Cisne (también conocida como Gerpla).

⁸⁰ Figura como solicitante José Janés, antes de fusionarse con Plaza y formar Plaza Janés (o Plaza y Janés, como se conoce a la editorial actualmente).

⁸¹ Ediciones Rodas, S.L., Barcelona.

<i>Adelante, Julio</i> . Col. El arca de papel	2224-48	48 21/08288	Sat. Calleja
<i>Adelante, Julio</i>	5543-51	51 21/09746	Planeta
_____ <i>Julius</i>	5906-53	53 21/10481	Acmé Agency – Oteyza (Imp.)
<i>Adelante, Julio</i>	574-56	56 21/11333	Plaza
<i>Adelante, Julio</i>	2674-58	58 21/12013	Janés
<i>Adelante, Julio</i>	4037-58	58 21/12113	Planeta
<i>Adelante, Julio</i>	4726-58	58 21/12156	La Nave
<i>Adelante, Julio</i> (O.S.)	303-59	59 21/12274	Planeta
<i>Adelante, Julio</i> (Novelas-O.C.)	10926-73	73 73/03481	Planeta
<i>Adelante, Julio</i> (O.C.)	4883-75	75 73/04807	Planeta
<i>Adelante, Julio</i> . Col. El arca de papel.	1343-76	76 73/05808	Plaza Janés
 <i>Jamaica Inn</i>, 1936			
_____ <i>Posada Jamaica</i>	Y-868-41	41 21/06710	Alas (Guión)
_____ <i>Posada Jamaica</i>	2937-43	43 21/07157	Ed. la Nave
<i>La posada Jamaica</i>	6584-43	43 21/07268	Ed. la Nave
_____ <i>La posada maldita (La casa de las gárgolas⁸³)</i>	1889-46	46 21/07825	Acmé – Oteyza (Imp)
_____ <i>Posada de Jamaica</i>	3524-51	51 21/09605	Ed. Planeta
_____ <i>La posada maldita</i>	5100-53	53 21/10437	Acmé (Imp.)
<i>La posada de Jamaica</i>	5906-53	53 21/10481	Acmé Agency
_____ <i>L'auberge de la Jamaïque</i>	5238-54	54 ⁸⁴	Coulomiers (Imp.)
<i>La posada de Jamaica</i>	6113-55	55 21/11284	Plaza
<i>Posada de Jamaica</i>	2671-58	58 21/12013	Janés
<i>La posada de Jamaica</i>	4726-58	58 21/12156	La Nave
<i>La posada Jamaica</i>	4042-58	58 21/12114	Planeta
_____ <i>Jamaica Inn</i>	4746-60	60 21/12942	Pocket Books – S.G.E.L. (Imp.)
<i>La posada de Jamaica</i>	5988-66	66 21/17572	Plaza Janés

⁸² Acmé tenía su sede en Buenos Aires. Todas las obras en las que figure Acmé como editor fueron importadas en español por Joaquín de Oteyza, destacada figura de la editorial Éxito (Barcelona), salvo *Rebeca* (Exp. 5581-56), que fue importado por el editor Eduardo Figueroa Greco (Madrid).

⁸³ (^) Véase *Jamaica Inn*. Expediente erróneo.

⁸⁴ No tiene número de signatura en el AGA.

<i>La Posada de Jamaica</i>	2267-73	73 73/02848	Plaza Janés
_____ <i>Posada de Jamaica</i>	2395-77	77 73/05971	Luis de Caralt
<i>La posada de Jamaica i</i>	980-77	77 73/05915	C. Amigos Lec.
<i>La posada de Jamaica ii</i>	981-77	77 73/05915	C. Amigos Lec
Rebecca, 1938			
<i>Rebeca</i>	912-42	42 21/06909	Ed. La Nave
<i>Rebeca</i>	634-42	42 21/06992	Ed. La Nave
<i>Rebeca</i>	1946-43	43 21/07129	Ed. La Nave
<i>Rebeca</i>	2772-51	51 21/09545	Planeta
_____ <i>Rebecca</i>	1591-53	53 21/10245	Pocket Book- Spinelli (Imp.)
<i>Rebeca</i>	420-53	53 21/10172	Albatros
<i>Rebeca</i>	6118-55	55 21/11284	Plaza
<i>Rebeca</i> (Col. Centauro)	5581-56	56 21/11580	Acmé-Eduardo Figueroa Greco
<i>Rebeca</i>	2673-58	58 21/12013	Janés
<i>Rebeca</i>	4038-58	58 21/12113	Planeta
<i>Rebeca</i> (Obras Tomos I y II)	4726-58	58 21/12156	La Nave
<i>Rebeca</i> (Obras Completas, Tomo I)	303-59	59 21/12274	Planeta
_____ <i>Rebecca</i>	1374-60	60 21/12702	Mitchel- S.G.E.L. (Imp)
<i>Rebeca</i>	7964-65	65 21/16727	Plaza Janés
<i>Rebeca</i>	3195-70	70 66/05500	Plaza Janés
<i>Rebeca</i> Nueva ed. 1971	9042-71	71 73/01185	Plaza Janés
<i>Rebeca</i> Ed. 1972	7964-72	72 73/02096	Plaza Janés
<i>Rebeca</i> Nueva edición. Col. Obras perennes.	15158-72	72 73/02653	Plaza Janés
<i>Rebeca</i> (Novelas.-O.C.)	10926-73	73 73/03481	Planeta
<i>Rebeca</i> Ed. 1972. Col. El arca de papel.	9386-74	74 73/04327	Plaza Janés
<i>Rebeca</i>	9900-74	74 73/04354	C. de Lectores
<i>Rebeca</i> 1 edc. Col. Gran remo (O.C.)	4883-75	75 73/04807	Planeta
<i>Rebeca</i> 2 edc. Col. Obras perennes.	7507-76	76 73/05562	Plaza y Janés

(*⁸⁵)

***Frenchman's Creek*, 1941**

El pirata del amor	1148-50	50 21/11331	Claridad-Calleja (Imp.) SUSP.
--------------------	---------	-------------	----------------------------------

***Hungry Hill*, 1943**

<i>Monte bravo</i>	32-44	44 21/07321	Ed. La Nave
<i>Monte bravo</i>	3275-52	52 21/09956	Planeta
_____ <i>Hungry Hill (Cerro hambriento)</i>	848-54	54 21/10631	Cardinal- S.G.E.L. (imp.)
<i>Monte bravo</i>	6149-55	55 21/11286	Plaza
<i>Monte bravo</i>	2676-58	58 21/12013	Janés
<i>Monte bravo</i> (O.S.)	4726-58	58 21/12156	La Nave
<i>Monte bravo</i>	4819-58	58 21/12164	Planeta
<i>Monte bravo</i> (O.S.)	303-59	59 21/12274	Planeta
<i>Monte bravo</i> (O.C.)	4883-75	75 73/04807	Planeta

***The King's General*, 1946**

<i>El general del rey</i>	2146-46	46 21/07832	Calleja
_____ <i>King's General (El general del rey)</i>	1718-54	54 21/10684	Cardinal- S.G.E.L. (Imp.)
<i>El general del rey</i>	570-56	56 21/11332	Plaza
<i>El general del rey</i>	2675-58	58 21/12013	Janés (Cisne)
<i>El general del rey</i> (Obras, Tomos I y II)	4726-58	58 21/12156	La Nave
<i>El general del rey</i> (O.S.)	303-59	59 21/12254	Planeta
<i>El general del rey</i>	4028-59	59 21/12254	Planeta

***The Parasites*, 1949**

<i>Los parásitos</i> (Tit. <i>Bésame otra vez, forastero</i>)	4040-50	50 21/09218	Éxito
_____ <i>The parasites</i>	1441-53	53 21/10229	Pocket – S.G.E.L. (Imp.)

⁸⁵ *Fuera de rango: 1979 (Plaza Janés: *Rebeca*. 2ª Edic. Exp. 11991-79), 1982 (2ª Edic. de Plaza Janés, en Col. Gran Remo, Exp. 6343-82 y Col. Raíz y rama, Exp. 3895-82).

<i>Los parásitos</i>	2679-54	54 21/10729	Cardinal
<i>Los parásitos</i>	4041-58	58 21/12114	Planeta
<i>Los parásitos</i> (O.S.)	303-59	59 21/12274	Planeta
<i>Los Parásitos</i> Col buc	1640-74	74 73/03848	Plaza Janés
 <i>My Cousin Rachel</i>, 1952			
<i>Mi prima Rachel</i>	2392-53	53 21/10284	Bistagne ⁸⁶
<i>Mi prima Rachel</i>	4039-58	58 21/12114	Planeta
_____ <i>Ma cousine Rachel</i>	214-59	59 21/12264	Michel - S.G.E.L. (Imp.)
<i>Mi prima Rachel</i> (O.S.)	303-59	59 21/12274	Planeta
_____ <i>My Cousin Rachel</i> (<i>Mi prima Rachel</i>)	2113-60	60 21/12743	Pocket – S.G.E.L. (Imp.)
<i>Mi prima Rachel</i> (<i>Va hondo y sigiloso...</i>)	3234-56	56 21/11480	Selecciones
<i>Mi prima Rachel</i> (Novelas-O.C.)	10926-73	73 73/03481	Planeta
<i>Mi prima Raquel</i> (O.C.)	4883-75	75 73/04807	Planeta
 <i>Mary Anne</i>, 1954			
<i>Mary Anne</i>	3553-56	56 21/11494	Cardinal – S.G.E.L. (Imp.)
<i>Mary Anne</i>	1319-57	57 21/11642	Éxito
<i>Mary Anne</i>	4500-63	63/2114698	Caralt
 <i>The Scapegoat</i>, 1957			
<i>Una vida por otra</i>	1733-57	57 21/11659	Éxito
_____ <i>Con la cruz ajena</i>	5238-58	58 21/08288	B. Selecciones
_____ <i>The Scapegoat</i>	4923-59	59 21/12579	Pocket Books- S.G.E.L. (Imp.)
<i>Una vida por otra</i>	12504-70	70 66/06345	Plaza Janés
<i>Una vida por otra</i>	280-74	74 73/03745	Plaza Janés
 <i>Castle Dor</i>, 1962			
<i>Castillo Dor</i> (<i>Los amantes malditos; Castle</i>	4500-63	63 21/14698	L. Caralt

⁸⁶ Bistagne, Ediciones Especiales Cinematográficas, tenía su sede en Barcelona.

D'or)

Los amantes malditos. 2ª Edic. Col. Buc. 1491-76 76 73/05868 L. Caralt

***The Glass Blowers*, 1963**

Los sopladores de cristal (Cambio de tít. por *A través de la tormenta*) 523-63 63 21/14376 L. Caralt

A través de la tormenta 3469-68 68 21/18904 Plaza y Janés

A través de la tormenta 8130-73 73 73/03276 Círc.Lectores

***The Flight of the Falcon*, 1965**

El vuelo del halcón 13554-74 74 73/04557 Plaza y Janés

***The House on the Strand*, 1969**

Perdido en el tiempo. Cambio a colección Buc. 8928-69 69 66/03408 Luis de Caralt

***Rule Britannia*, 1972**

Dios salve a Inglaterra 5308-74 74 73/04081 Caralt

Dios salve a Inglaterra 9569-74 79 73/04338 Caralt

RELATOS CORTOS

***Happy Christmas*, 1942**

“Felices pascuas”⁸⁷ 493-45 45 21/07574 La Nave (Susp.)

***Nothing Hurts for Long and Scort*, 1943; *Scort*, 1944**

“El dolor no dura mucho y escolta”⁸⁸ 492-45 45 21/07574 La Nave

“La escolta” 4031-46 46 21/07882 Calleja

⁸⁷ Son tres expedientes correlativos (491, 492, 493 del año 1945): “Felices pascuas”, “El dolor no dura mucho y escolta” y “Los lirios”. El primero y el tercero fueron denegados.

⁸⁸ Autorizado en unión de otros: “El dolor no dura mucho y escolta” (Exp. 492-45), “París y Londres” (Exp. 115.46), “La escolta” (Exp. 4032-46).

Spring Picture, 1944

Cuadro de primavera (Ambiente de...) 2189-46 46 21/07833 Calleja

Consider the Lilies, 1945

“Los lirios” 491-45 45 21/07574 Calleja (Susp.)

London and Paris, 1945

París y Londres 115-46 46 21/07764 Calleja

París y Londres 4726-58 58 21/12156 La Nave

Leading Lady, 1945

Indiscretion and Other Stories, c1945

The Apple Tree: A Short Novel and Several Long Stories, 1952

“Monte Verità”

“La montaña de la verdad” 352-52 52 21/09774 Éxito

“La montaña de la verdad” (Novelas-O.C.) 10926-73 73 73/03481 Planeta

“La montaña de la verdad” (O.C.) 4883-75 75 73/04807 Planeta

“The Old Man”

“El viejo” (Tit. *Bésame otra vez, forastero*) 4040-58 58 21/12114 Planeta

“El viejo” (O.C., Tomo II) 303-59 59 21/12274 Planeta

“The Apple Tree”

“El manzano” (O.C., Tomo II) 303-59 59 21/12274 Planeta

“The Little Photographer”

“El joven fotógrafo” (O.C., Tomo II) 303-59 59 21/12274 Planeta

“Pequeño fotógrafo” (*Los pájaros*⁸⁹) 4865-63 63 21/14722 Plaza Janés

“El joven fotógrafo” 10926-73 73 73/03481 Planeta

“El joven fotógrafo” (O.C.) 4883-75 75 73/04807 Planeta

⁸⁹ El libro contiene seis novelas cortas, bajo el título de la primera: “Los pájaros”, “Monte Verità”, “El manzano”, “Pequeño fotógrafo”, “Bésame desconocido” y “El anciano”.

***Kiss Me Again Stranger*, 1953 (Orig. *The Apple Tree*)**

“Bésame otra vez forastero”	5253-52	53 21/10080	Éxito (Oteyza)
“Kiss Me Again Stranger”	1161-55	55 21/11017	Cardinal (Imp.)
“Bésame otra vez forastero” (<i>Bésame otra vez, forastero</i> , publicación de seis historias)	4040-58	58 21/12114	Planeta
“Bésame otra vez forastero” (O.S.)	303-59	59 21/12274	Planeta
“Bésame otra vez, forastero”	10926-73	73/03481	Planeta

***Early Stories*, 1955**

***The Breaking Point*, 1959; *The Blue Lenses and Other Stories*, 1970**

“El punto de ruptura”	1148-50	50 21/09033	Claridad-Calleja (Imp.)
“El punto de ruptura”	5492-61	61 21/13532	Pocket Books-S.G.E.L. (Imp.)
“Los lentes azules”	2293-61	61 21/13279	Caralt-Oreyza (Imp.)
“Los lentes azules”	1507-71	73/00594	Plaza Janés
“Los lentes azules”	9572-71	73 73/01233	Bruguera
“Los lentes azules”	1363-72	73 73/02549	Bruguera
“Las lentes azules” (+) ⁹⁰	2080-74	73 73/03880	Bruguera

***The Treasury of du Maurier Short Stories*, 1961**

***The Lover and Other Stories*, 1961**

***The Birds and Other Stories*, 1963 (Las historias que acompañan pertenecen originalmente a *The Apple Tree*, 1950)**

“Los pájaros” (O.C. Tomo II)	303-59	59 21/12274	Aguilar
“Los pájaros” (<i>Mis suspenses favoritos</i>)	6119-61	61 21/13581	Aguilar
“Los pájaros” (<i>Bésame otra vez forastero</i>)	4040-58	58 21/12114	Planeta
“Los pájaros” (“Monte Verità”, “El manzano”, “Pequeño fotógrafo”, “Bésame, desconocido” y “El	4865-63	63 21/14722	Plaza Janés

⁹⁰ (+) Exportación a Venezuela.

fotógrafo”)			
“Los pájaros”. Ed. 1971	2341-71	71 73/00658	Plaza Janés
“Los pájaros”. Nueva ed.	1640-74	73 21/03848	Plaza Janés
<i>Not After Midnight and Other Stories</i>, 1971;			
<i>Don’t Look Now and Other Stories</i>, 1971			
<i>No después de medianoche y otros relatos</i> , 1971			
“A Border Line Case”			
“Una cuestión de fronteras”	9777-72	73 73/02246	Plaza Janés
“Not After Midnight”			
No después de medianoche	2519-66	66 21/17244	Plaza Janés
No después de medianoche. Nueva edic.	9777-72	73 73/02246	Plaza Janés
No después de medianoche y otros relatos	8956-74	74 73/04308	Plaza Janés
“Don’t Look Now”			
“No mires ahora”	9777-72	73 73/02246	Plaza Janés
<i>Don’t Look Now and Other Stories</i>, 1971; 1973			
<i>No después de medianoche y otros relatos</i>, 1972			
“Don’t Look Now”			
“No mires ahora”	9777-72	72 73/02246	Plaza Janés
“Not After Midnight”			
“No después de medianoche”	9777-72	72 73/02246	Plaza Janés
“The Way”			
“El camino”	9777-72	72 73/02246	Plaza Janés
“The Way of the Cross”			
“El camino de la cruz”	9777-72	72 73/02246	Plaza Janés
<i>Split Second and Other Stories</i>, 1980			
<i>Classics of the Macabre</i>, 1980			
<i>The Doll: Short Stories</i>, 2011			

OTRAS OBRAS NARRATIVAS

Gerald, a Portrait, 1934

The du Mauriers, 1937

The Young George du Maurier, 1951

Golden Lads, 1955

The Winding Stair, 1976

Growing Pains, the Shaping of a Writer, 1977

The Rebecca Notebook and Other Memories,
1981

The Infernal World of Branwell Brontë, 1960

<i>Un mundo infernal</i>	4712-62	62 21/14120	Caralt
<i>Un mundo infernal</i>	2519-66	66 21/17244	Plaza Janés

EDICIONES COMPLETAS EN ESPAÑA

Obras Tomos I y II

Tomo I: *Rebeca. Monte bravo. Espíritu de amor.*
"París y Londres" (*sin antec.*).

Tomo II: *El general del Rey. La posada de Jamaica. Nunca volveré a ser joven. Adelante, Julio.*

4726-58	58 21/12156	La Nave
---------	-------------	---------

Bésame otra vez, forastero. Edic. de 1952.

Incluye: "Bésame otra vez, forastero". "La montaña de la verdad". "Los pájaros". "El manzano". "El joven fotógrafo". "El viejo".

4040-58	58 21/12114	Planeta
---------	-------------	---------

Obras selectas. Bajo el título *Bésame otra vez, forastero* (según anotación). (Tomo I: *Rebeca. Adelante, Julio. Mi prima Rachel. Nunca volveré a ser joven.* "Bésame otra vez, forastero". "El joven fotógrafo". Tomo II: *Monte bravo. La posada de Jamaica. Los parásitos. El general del Rey.* "Los pájaros". "El manzano". "El viejo".)

303-59	59 21/12274	Planeta
--------	-------------	---------

Los pájaros ("Monte Verità", "El manzano", "Pequeño fotógrafo", "Bésame, desconocido" y "El fotógrafo")

4865-63	63 21/14722	Plaza Janés
---------	-------------	-------------

Obras completas Tomo II

4883-75	75 73/04807	Planeta
---------	-------------	---------

_____ *No después de medianoche y otros relatos*. “No mires ahora”. “No después de medianoche”. “Una cuestión de fronteras”. “El camino de la cruz”. “El camino”.

9777-72

72 73/02246

Plaza Janés

_____ *Novelas*. (O.C.) 4ª edic. *Nunca volveré a ser joven. Adelante julio*. “La montaña de la verdad”. “El joven fotógrafo”. “Bésame otra vez, forastero”. *Mi prima Rachel. Rebeca*.

10926-73

73 73/03481

Planeta

ANEXO II: PUBLICACIONES⁹¹ DE DAPHNE DU MAURIER EN ESPAÑA (1938-1978) EN ESPAÑOL SEGÚN CRONOLOGÍA DE SU RECEPCIÓN

Jamaica Inn (1936)

- (1941) *Posada Jamaica*. [Anón.]. Guion cinematográfico. Barcelona: Alas.
- (1943) *Posada Jamaica*. Trad. “Versiones”, centro literario. Madrid: La Nave.
- _____ *Posada Jamaica*. Madrid: La Nave. Trad. “Versiones”, centro literario. Reimpresión.
- (1946) *La posada maldita*. [Anón.]. Importación. Barcelona: Oteyza.
- (1951) *La Posada de Jamaica*. Trad. José Rodríguez Arias. Barcelona: Editorial Planeta. (Colección “Goliat”).
- (1954) *La posada de Jamaica*. Trad. José Rodríguez Arias. Barcelona: Planeta (Colección “Goliat”).
- (1955) *Posada Jamaica*. Trad. “Versiones”, centro literario. Barcelona: Plaza.
- (1956) *La posada de Jamaica*. Trad. “Versiones”, centro literario. Barcelona: Plaza.
- (1958) *Posada Jamaica*. Trad. “Versiones”, centro literario. Madrid: La Nave.
- _____ *Posada Jamaica*. Trad. “Versiones”, centro literario. Barcelona: Janés.
- _____ *La posada de Jamaica*. Trad. José Rodríguez Arias. Barcelona: Planeta.
- (1959) *Posada Jamaica*. Trad. “Versiones”, centro literario. Madrid: La Nave. Barcelona: Club de Lectores.
- _____ *La posada de Jamaica*. Trad. José Rodríguez Arias. Dentro de Obras Completas (Tomo II). Barcelona: Planeta.
- (1966) *La posada de Jamaica*. Trad. “Versiones”, centro literario. Barcelona: G.P. (Libros “Reno”).
- (1967) *La posada de Jamaica*. Trad. “Versiones”, centro literario. Barcelona: G.P. (Libros “Reno”). Reimpresión.
- (1969) *La posada de Jamaica*. Trad. “Versiones”, centro literario. Barcelona: G.P. (Libros “Reno”). Reimpresión.
- (1973) *La posada de Jamaica*. Trad. “Versiones”, centro literario. Barcelona: G.P. (Libros “Reno”). Reimpresión.

⁹¹ Fuente: Biblioteca Nacional de España, Índice de publicaciones, que se contrasta con la información recogida en los expedientes del AGA.

(1977) *La posada de Jamaica*. [Anón.]. Alcobendas, Madrid: Círculo de Amigos de la historia, D.L. (Grandes clásicos contemporáneos).

Rebecca (1938)

(1942) *Rebeca*. [Anón.]. Madrid: Ediciones La Nave.

(1942) *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. Madrid: La Nave.

(1943) *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. Nueva ed. definitiva y revisada. Madrid: La Nave. Con lámina retrato de la autora.

(1951) *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. Barcelona: Planeta. (Colección "Goliath").

(1953) *Rebeca*. [Anón.]. Importación de México (Queromón Editores). Valencia: Albatros.

(1954) *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. Barcelona: Planeta. (Colección "Goliath").

(1955) *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. Barcelona: G.P. (Libros "Plaza"⁹²).

(1956) *Rebeca*. Importación de Buenos Aires. Acme Agency (Madrid: importado por Eduardo Figueroa Greco).

(1958) *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. Barcelona: Planeta.

_____ *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. Dentro de *Obras Selectas*. Barcelona: Caralt. Colección *Obras Maestras*. Se compone de: *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. *Mi prima Rachel*. Trad. A. Pundsack Lawrence. *Monte Bravo*. Trad. Santiago Valdanzo. *El general del rey*. Trad. Federico G. Quells.

_____ *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. Barcelona: Planeta. Colección "Goliath".

_____ *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. Dentro de *Obras Tomos I y II* (Tomo I). Madrid: La Nave.

(1959) *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. Barcelona: Club de los Lectores.

_____ *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. Dentro de *Obras Completas* (Tomo I). Barcelona: Planeta.

(1962) *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. Barcelona: G.P. (Libros "Plaza").

(1965) *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. Barcelona: G.P. (Libros "Reno").

⁹² Libros "Plaza" es el nombre de una colección de 451 títulos que Germán Plaza y, a partir de 1959, Plaza & Janés sacó entre 1955 y 1969, y entre los que se encuentran las principales obras de Daphne du Maurier, así como también de su hermana Ángela (*El destino de Mary*, *Ansia*, *Trágica herencia*).

- _____ *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. Barcelona: Plaza & Janes (Colección “La Obra Inolvidable”).
- (1970) *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. Barcelona: G.P. (Libros “Reno”).
- (1971) *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. Barcelona: G.P. (Libros “Reno”).
- (1972) *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. Barcelona: Plaza & Janés. (Obras Perennes).
- _____ *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. Barcelona: G.P. (Libros “Reno”). Reedición de la tirada de 1971.
- (1974) *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. Barcelona: Plaza & Janés. (El Arca de Papel).
- _____ *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. Barcelona: Círculo de Lectores.
- (1976) *Rebeca*. [Anón.]. Barcelona: Mundo actual de Ediciones.
- _____ *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. Barcelona: Plaza & Janés. (Obras Perennes).

Hungry Hill (1943)

- (1944) *Monte bravo*. Trad. Santiago Valdanzo. Madrid: La Nave.
- (1952) *Monte bravo*. Trad. Santiago Valdanzo. Barcelona: Planeta.
- (1955) *Monte bravo*. Trad. Santiago Valdanzo. Barcelona: Plaza.
- (1957) *Monte bravo*. Trad. Santiago Valdanzo. Barcelona: Cisne. [Germán Plaza].
- (1958) *Monte Bravo*. Trad. Santiago Valdanzo. Dentro de Obras Selectas. Barcelona: Luis de Caralt. (Obras Maestras Ilustradas). Ilustraciones de José Picó, Luis Alvarez, Lozano Olivares, José Luis Florit. Se compone de: *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. *Mi prima Rachel*. Trad. A. Pundsack Lawrence. *Monte Bravo*. Trad. Santiago Valdanzo. *El general del rey*. Trad. Federico G. Quells.
- _____ *Monte bravo*. Trad. Santiago Valdanzo. Barcelona: Janés.
- _____ *Monte Bravo*. Trad. Santiago Valdanzo. Dentro de Obras Completas de Daphne Du Maurier (Tomo I). Madrid: La Nave. Contiene: *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. *Monte Bravo*. Trad. Santiago Valdanzo. *Espíritu de amor*. Trad. María E. Martínez de Pineda. “París y Londres”. Trad. Berni Wremier. *El general del Rey*. Trad. Federico G. Quells. *La posada de Jamaica*. Trad. “Versiones” centro literario. *Nunca volveré a ser joven*. Trad. Ildfonso Balsaín. *¡Adelante, Julio!* Trad. Roberto Ángel.
- _____ *Monte bravo*. Trad. Santiago Valdanzo. Barcelona: Planeta.
- (1959) *Monte bravo*. Trad. Santiago Valdanzo. Dentro de Obras Completas Tomo II. Barcelona: Planeta.

(1963) *Monte bravo*. Trad. Santiago Valdanzo. Barcelona: Cisne. [Germán Plaza].

(1975) *Monte bravo*. Trad. Santiago Valdanzo. Barcelona: Planeta.

The Loving Spirit (1931)

(1944⁹³) *Espíritu de amor*. Trad. María Eugenia Martínez de Pineda. Madrid: La Nave (Colección “El Elefante blanco”).

(1956) *Espíritu de amor*. Trad. María Eugenia Martínez de Pineda. Barcelona: Plaza.

(1958) *Espíritu de amor*. Trad. María Eugenia Martínez de Pineda. Barcelona: Cisne. [Germán Plaza].

——— *Espíritu de amor*. Trad. María Eugenia Martínez de Pineda. Dentro de Obras Completas de Daphne Du Maurier (Tomo I). Madrid: La Nave. Contiene: *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. *Monte Bravo*. Trad. Santiago Valdanzo. *Espíritu de amor*. Trad. María E. Martínez de Pineda. “París y Londres”. Trad. Berni Wremier. *El general del Rey*. Trad. Federico G. Quells. *La posada de Jamaica*. Trad. “Versiones” centro literario. *Nunca volveré a ser joven*. Trad. Ildfonso Balsaín. *¡Adelante, Julio!* Trad. Roberto Ángel.

——— *Espíritu de amor*. Trad. María Eugenia Martínez de Pineda. Dentro de Obras Completas. Barcelona: Germán Plaza.

(1962) *Espíritu de amor*. Trad. María Eugenia Martínez de Pineda. Barcelona: Cisne. [Germán Plaza].

“London and Paris” (1945)

(1958) “París y Londres”. Trad. Berni Wremier. Dentro de Obras Completas de Daphne Du Maurier (Tomo I). Madrid: La Nave. Contiene: *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. *Monte Bravo*. Trad. Santiago Valdanzo. *Espíritu de amor*. Trad. María E. Martínez de Pineda. “París y Londres”. Trad. Berni Wremier. *El general del Rey*. Trad. Federico G. Quells. *La posada de Jamaica*. Trad. “Versiones” centro literario. *Nunca volveré a ser joven*. Trad. Ildfonso Balsaín. *¡Adelante, Julio!* Trad. Roberto Ángel.

The King’s General (1946)

(1946) *El general del Rey*. [Anón.]. Madrid: Saturnino Calleja.

(1956) *El general del Rey*. [Anón.]. Barcelona: Plaza.

⁹³ Por cuestión de semanas este libro se publicó después que el anterior en la bibliografía, *Monte Bravo*, aunque se vea el mismo año de publicación, 1944.

(1957) *El general del Rey*. Trad. Federico G. Quells. Barcelona: Cisne. [Germán Plaza].

(1958) *El general del Rey*. Trad. Federico G. Quells. Barcelona: Janés.

_____ *El general del Rey*. Trad. Federico G. Quells. Dentro de Obras Completas de Daphne Du Maurier (Tomo II). Madrid: La Nave. Contiene: *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. *Monte Bravo*. Trad. Santiago Valdanzo. *Espíritu de amor*. Trad. María E. Martínez de Pineda. “París y Londres”. Trad. Berni Wremier. *El general del Rey*. Trad. Federico G. Quells. *La posada de Jamaica*. Trad. “Versiones” centro literario. *Nunca volveré a ser joven*. Trad. Ildefonso Balsafín. *¡Adelante, Julio!* Trad. Roberto Ángel.

_____ *El general del Rey*. Trad. Federico G. Quells. Dentro de Obras Selectas. Barcelona: Luis de Caralt. (Obras Maestras Ilustradas). Ilustraciones de José Picó, Luis Alvarez, Lozano Olivares, José Luis Florit. Se compone de: *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. *Mi prima Rachel*. Trad. A. Pundsack Lawrence. *Monte Bravo*. Trad. Santiago Valdanzo. *El general del rey*. Trad. Federico G. Quells.

(1959) *El general del Rey*. [Anón.]. Planeta: Barcelona.

_____ *El general del Rey*. Dentro de Obras Completas (Tomo II). [Anón.]. Barcelona: Planeta. Incluye *Monte bravo*, *La posada de Jamaica*, *Los parásitos*, *El general del Rey*, “Los pájaros”, “El manzano” y “El viejo”.

(1962) *El general del Rey*. Trad. Federico G. Quells. Barcelona: Cisne. [Germán Plaza].

(1976) *El general del Rey*. [Anón.]. Barcelona: Plaza.

The Progress of Julius (1933)

(1948) *¡Adelante, Julio!* Trad. Roberto Ángel. Madrid: La Nave [Gráficas Orbe].

(1951) *¡Adelante, Julio!* Trad. Roberto Ángel. Barcelona: Planeta.

_____ *¡Adelante, Julio!* Trad. Roberto Ángel. Barcelona: Plaza. Colección Goliat.

(1957) *¡Adelante, Julio!* Trad. Roberto Ángel. Barcelona: Plaza (Libros “Plaza”).

(1958) *¡Adelante, Julio!* Trad. Roberto Ángel. Barcelona: Planeta (Colección “Clásicos Contemporáneos”). Contiene: I. *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. *¡Adelante, Julio!* Trad. Montserrat Batlle. *Mi prima Rachel*. Trad. A. Pundsack Lawrence. *Nunca volveré a ser joven*. Trad. José Navarro. “Bésame otra vez, forastero”. [Anón.]. “La montaña de la verdad”. [Anón.]. “El joven fotógrafo”. Trad. Juan G. de Luaces.

_____ *¡Adelante, Julio!* Trad. Roberto Ángel. Dentro de Obras Completas de Daphne Du Maurier (Tomo II). Madrid: La Nave. Contiene: *Rebeca*. Trad. Fernando

Calleja. *Monte Bravo*. Trad. Santiago Valdanzo. *Espíritu de amor*. Trad. María E. Martínez de Pineda. “París y Londres”. Trad. Berni Wremier. *El general del Rey*. Trad. Federico G. Quells. *La posada de Jamaica*. Trad. “Versiones” centro literario. *Nunca volveré a ser joven*. Trad. Ildefonso Balsaín. *¡Adelante, Julio!* Trad. Roberto Ángel.

(1959) *¡Adelante, Julio!* Trad. Roberto Ángel. Dentro de Obras Completas (Tomo II). 2ª Edic. Barcelona: Planeta (Colección “Clásicos Contemporáneos”). Contiene: I. *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. *¡Adelante, Julio!* Trad. Montserrat Batlle. *Mi prima Rachel*. Trad. A. Pundsack Lawrence. *Nunca volveré a ser joven*. Trad. José Navarro. “Bésame otra vez, forastero”. [Anón.]. “La montaña de la verdad”. [Anón.]. “El joven fotógrafo”. Trad. Juan G. de Luaces.

(1973) *¡Adelante, Julio!* Trad. Roberto Ángel. Dentro de Novelas I. 3ª Edic. Barcelona: Planeta. Contiene: I. *Rebeca*. Traducción de Fernando Calleja. *¡Adelante, Julio!* Trad. Montserrat Batlle. *Mi prima Rachel*. Trad. A. Pundsack Lawrence. *Nunca volveré a ser joven*. Trad. José Navarro. “Bésame otra vez, forastero”. [Anón.]. “La montaña de la verdad” [Anón.]. , “El joven fotógrafo”. Trad. Juan G. de Luaces.

_____ *¡Adelante, Julio!* Trad. Roberto Ángel. Barcelona: Círculo de Lectores.

(1975) *¡Adelante, Julio!* Trad. Roberto Ángel. Dentro de Novelas I. 4ª Edic. Barcelona: Planeta.

(1976) *¡Adelante, Julio!* Trad. Roberto Ángel. Esplugas de Llobregat, Barcelona: Plaza & Janés. (Colección El arca de papel).

I'll Never Be Young Again (1932)

(1949) *Nunca volveré a ser joven*. Trad. Ildefonso Balsaín. Madrid: La Nave.

(1952) *Nunca volveré a ser joven* Trad. Ildefonso Balsaín. Barcelona: Planeta. (Colección “Goliath”).

(1956) *Nunca volveré a ser joven*. Trad. Ildefonso Balsaín. Barcelona: Germán Plaza.

(1958) *Nunca volveré a ser joven*. Trad. Ildefonso Balsaín. Dentro de Obras Completas de Daphne Du Maurier (Tomo II). Madrid: La Nave. Contiene: *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. *Monte Bravo*. Trad. Santiago Valdanzo. *Espíritu de amor*. Trad. María E. Martínez de Pineda. “París y Londres”. Trad. Berni Wremier. *El general del Rey*. Trad. Federico G. Quells. *La posada de Jamaica*. Trad. “Versiones” centro literario. *Nunca volveré a ser joven*. Trad. Ildefonso Balsaín. *¡Adelante, Julio!* Trad. Roberto Ángel.

(1958) *Nunca volveré a ser joven*. Trad. José Navarro. Dentro de Obras Completas (Tomo II). 1ª Edic. Barcelona: Planeta (Colección “Clásicos Contemporáneos”). Contiene: I. *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. *¡Adelante, Julio!* Trad. Montserrat Batlle. *Mi prima Rachel*. Trad. A. Pundsack Lawrence. *Nunca volveré a ser*

joven. Trad. José Navarro. “La montaña de la verdad”. [Anón.] . “El joven fotógrafo”. Trad. Juan G. de Luaces.

(1959) *Nunca volveré a ser joven*. Trad. José Navarro. Dentro de Obras Completas (Tomo II). 2ª Edic. Barcelona: Planeta (Colección “Clásicos Contemporáneos”).

(1961) *Nunca volveré a ser joven* Trad. Ildefonso Balsaín. Barcelona: Planeta. (Colección “Goliath”).

(1973) *Nunca volveré a ser joven*. Trad. José Navarro. Dentro de Obras Completas (Tomo II). 3ª Edic. Barcelona: Planeta.

(1974) *Nunca volveré a ser joven*. Trad. José Navarro. Barcelona: Rodas.

(1975) *Nunca volveré a ser joven*. Trad. José Navarro. Dentro de Obras Completas (Tomo II). 4ª Edic. Barcelona: Planeta.

Frenchman’s Creek (1941)

No existen publicaciones en español. Se prohibió su importación de Buenos Aires a Saturnino Calleja en 1960 (Trad. Raquel Fusoni Elordi).

My Cousin Rachel (1951)

(1952) *Mi prima Rachel*. Trad. A. Pundsack Lawrence. Barcelona: Éxito.

(1958) *Mi prima Rachel*. Trad. A. Pundsack Lawrence. Barcelona: Éxito (Selecciones del Círculo Literario). [10ª ed.].

(1958) *Mi prima Rachel*. Trad. A. Pundsack Lawrence. Dentro de Obras Selectas. Barcelona: Luis de Caralt. (Obras Maestras Ilustradas). Ilustraciones de José Picó, Luis Alvarez, Lozano Olivares, José Luis Florit. Se compone de: *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. *Mi prima Rachel*. Trad. A. Pundsack Lawrence. *Monte Bravo*. Trad. Santiago Valdanzo. *El general del rey*. Trad. Federico G. Quells.

_____ *Mi prima Rachel*. Trad. A. Pundsack Lawrence. Barcelona: Planeta.

(1959) *Mi prima Rachel*. Trad. A. Pundsack Lawrence. Dentro de Obras Completas (Tomo II). 2ª Edic. Barcelona: Planeta (Colección “Clásicos Contemporáneos”). Contiene: I. *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. *¡Adelante, Julio!* Trad. Montserrat Batlle. *Mi prima Rachel*. Trad. A. Pundsack Lawrence. *Nunca volveré a ser joven*. Trad. José Navarro. “La montaña de la verdad”. [Anón.] . “El joven fotógrafo”. Trad. Juan G. de Luaces.

(1963) *Mi prima Rachel*. Trad. A. Pundsack Lawrence. Barcelona: Éxito. [12ª ed., reedic. de las tiradas de 1952 (x2), 1953, 1956.].

- (1974) *Mi prima Rachel*. [Condensaciones. Trad. Marco Aurelio Galindo, y otros]. Madrid: Selecciones del Reader's Digest (Grandes Clásicos del Suspense). Incluye *Mi prima Rachel*, *Los Cañones de Navarone* (Alistair MacLean), *La ventana indiscreta*, (William Irish [Seud.]), *El tercer hombre* (Graham Greene).
- (1975) *Mi prima Rachel*. Trad. A. Pundsack Lawrence. Dentro de Obras Completas (Tomo II). 4ª Edic. Barcelona: Planeta.

Kiss Me Again, Stranger (1953)

- (1953) *Bésame otra vez forastero*. Trad. Juan G. de Luaces. Barcelona: Éxito.
- (1959) “Bésame otra vez, forastero”. [Anón.]. Obras completas Tomo II. Barcelona: Planeta, (Colección “Clásicos Contemporáneos”). Contiene: I. *Rebeca*. Trad. Fernando Calleja. *¡Adelante, Julio!* Trad. Montserrat Batlle. *Mi prima Rachel*. Trad. A. Pundsack Lawrence. *Nunca volveré a ser joven*. Trad. José Navarro. “Bésame otra vez, forastero”. [Anón.]. “La montaña de la verdad” [Anón.]. “El joven fotógrafo”. Trad. Juan G. de Luaces.
- (1963) “Bésame desconocido”. [Anón.]. (Bajo el título *Los pájaros*). Barcelona: Plaza y Janés. Incluye: “Los pájaros”, “Monte Verita”, “El manzano”, “Pequeño fotógrafo”, “Bésame desconocido” y “El anciano”⁹⁴.
- (1973) “Bésame otra vez, forastero”. [Anón.]. Obras completas Tomo II. Barcelona: Planeta.
- (1975) “Bésame otra vez, forastero”. [Anón.]. Obras completas Tomo II. Barcelona: Planeta.

Mary Anne (1954)

- (1956) *Mary Anne*. [Importación de New York: Cardinal Editions]. Madrid: S.G.E.L.
- (1957) *Mary Anne*. Trad. Antonio Ribera Jordá. Barcelona: Éxito.

The Scapegoat (1957)

- (1957) *Una vida por otra*. Trad. Antonio Ribera. Barcelona: Éxito.
- (1959) *Con la cruz ajena*. [Anón.]. Madrid: Biblioteca de Selecciones (las mejores obras de éxito contemporáneo). Incluye *Las tres caras de Eva* (Corbett H. Thippen y Hervey M. Cleckley), *El último rebelde* (Gerald Green).

⁹⁴ Se indica en el expediente de censura como traductor a Adolfo Martín, pero se desconoce si solo de la historia que da título a la publicación o a todas. En otras publicaciones de *Los pájaros* en edición independiente se observa que el traductor es Adolfo Martín.

- (1970) *Una vida por otra*. Trad. Antonio Ribera. Barcelona: G.P. (Libros “Reno”).
- (1973) *Una vida por otra*. Trad. Antonio Ribera. Barcelona: G.P. (Libros “Reno”).
- (1974) *Una vida por otra*. Nueva edición. Trad. Antonio Ribera. Barcelona: G.P. (Libros “Reno”).

The Birds (“The Birds”, dentro de *The Apple Tree*, 1952), and *Other Stories* (1963)

- (1958) “Los pájaros”. (Dentro de *Bésame otra vez forastero*). Barcelona: Planeta. Integran la publicación seis pequeños cuentos: Bésame otra vez forastero, La montaña de la verdad, Los pájaros, El manzano, El joven fotógrafo y El viejo. [Anón.].
- (1959) “Los pájaros”. Dentro de *Obras Completas* (Tomo II). [Anón.]. Barcelona: Planeta. Incluye *Monte bravo*, *La posada de Jamaica*, *Los parásitos*, *El general del Rey*, “Los pájaros”, “El manzano” y “El viejo”.
- (1961) “Los pájaros” Dentro de *Obras Completas* (Tomo II). [Anón.]. Barcelona: Planeta. Incluye *Monte bravo*, *La posada de Jamaica*, *Los parásitos*, *El general del Rey*, “Los pájaros”, “El manzano” y “El viejo”. Reedic.
- _____ “Los pájaros” (dentro de *Mis suspenses favoritos-Alfred Hitchcock*⁹⁵). [Anón.]. Madrid: Aguilar.
- (1963) *Los pájaros y otras narraciones*. Trad. Adolfo Martin. Buenos Aires: Plaza & Janés. Barcelona: Plaza & Janés. Trad. *The birds and other stories*.
- (1971) “Los pájaros”. Trad. Adolfo Martin. Barcelona: G.P. (Libros “Reno”).
- (1974) “Los pájaros”. Trad. Adolfo Martin. Barcelona: G.P. (Libros “Reno”).

The Parasites (1949)

- (1951) *Los parásitos*. Trad. Miguel de Amilibia Matxinbarrena. Barcelona: Éxito.
- (1958) *Los parásitos*. Trad. Miguel de Amilibia. Barcelona: Planeta.
- (1959) “Los parásitos” Dentro de *Obras Completas* (Tomo II). [Anón.]. Barcelona: Planeta. Incluye *Monte bravo*, *La posada de Jamaica*, *Los parásitos*, *El general*

⁹⁵ Veintidós relatos de suspense entre los que se incluyen: “Los pájaros” (Daphne du Maurier), “Hombre con problema” (Donald Honig), “Muerden” (Anthony Boucher), “El enemigo” (Charlotte Armstrong), “El fantasma sin experiencia” (H. G.Wells), “Sentencia de muerte” (Thomas Walsh), “Fiebre primaveral” (Dorothy Salisbury), “La caja del puesto avanzado 1” (Matthew Gant), “Una niña mentirosa” (Guy Gullingford), “Concierto para cuatro manos” (Hilda Lawrence), “Frente a su propio cadáver” (Carter Dikson), “Aterrorizados” (C.B.Gilford), “El duelo” (Joan Vatssek), “A las cuatro en punto” (Price Day), “Demasiadas coincidencias” (Paul Eiden), “De personas desaparecidas” (Jack Finney), “Isla de miedo” (William Sambrot), “Para librarse de George” (Robert Arthur), “Tesoro Maldito” (Tennyson Jesse), “El cuerpo del delito” (Wilbur Daniel Steele), “Un contacto electrificante” (Mann Rubin) y “Una mujer acosada” (Elisabeth Sanxay Holding).

del Rey, “Los pájaros”, “El manzano” y “El viejo”. Estas tres últimas son reedición del título *Bésame otra vez forastero*, de 1959.

(1978) *Los parásitos*. Trad. Pablo Mañé. Barcelona: Luis de Caralt. (Biblioteca Universal Caralt: Serie novela).

The Breaking Point (1959)

(1961) *Los lentes azules*. [Importación]. Barcelona: Joaquín de Oteyza [Importación de Buenos Aires: Editorial de Ediciones Selectas, SRL]. Se reúnen en este volumen narraciones cortas que llevan por título “La coartada”, “Los lentes azules”, “Ganimedes”, “El estanque”, “La Archiduquesa”.

(1971) *Los lentes azules*. Trad. Ana O'Neill. Barcelona: G.P. (Libros “Reno”).

(1974) “Las lentes azules” (dentro de *Las mejores novelas cortas*). Madrid: Bruguera. Para exportación a Venezuela.

(1974) *Los lentes azules*. Trad. Ana O'Neill. Barcelona: G.P. (Libros “Reno”).

The Infernal World of Branwell Brontë (1960)

(1962) *Un mundo infernal*. Trad. Carmen Santos Fontela. Barcelona: Luis de Caralt. (Colección “Gigante”).

(1966) *Un mundo infernal*. Trad. Carmen Santos Fontela. Barcelona: Plaza Janés.

(1967) *Un mundo infernal*. Trad. Carmen Santos Fontela. Barcelona: Luis de Caralt. (Libros “Reno”).

Castle Dor (1962)

(1963) *Los amantes malditos*. Trad. José A. Macías. Barcelona: Luis de Caralt.

(1975) *Los amantes malditos*. Trad. A. Gómez Castillo. Barcelona: Luis de Caralt. (Biblioteca Universal Caralt. Serie Novela).

(1976) *Los amantes malditos*. Trad. A. Gómez Castillo. Barcelona: Luis de Caralt. 2ª ed. (Biblioteca Universal Caralt. Serie Novela).

The Glass-Blowers (1963)

(1964) *A través de la tormenta*. Trad. María Teresa Gispert. Barcelona: Luis de Caralt. (Colección “Gigante”).

(1968) *A través de la tormenta*. Trad. María Teresa Gispert. Barcelona: Luis de Caralt. (Libros “Reno”).

(1969) *A través de la tormenta*. Trad. María Teresa Gispert. Barcelona: Luis de Caralt. (Libros “Reno”).

(1973) *A través de la tormenta*. Trad. María Teresa Gispert. Barcelona: Círculo de Lectores.

The House on the Strand (1969)

(1969) *Perdido en el tiempo*. Trad. Jaime Pérez. Barcelona: Luis de Caralt (Las Dos Rosas. La Rosa Blanca).

(1977) *Perdido en el tiempo*. Trad. Jaime Pérez. Barcelona: Luis de Caralt (Las Dos Rosas. La Rosa Blanca). (Biblioteca Universal Caralt: Serie Novela).

The Flight of the Falcon (1965)

(1974) *El vuelo del halcón*. Trad. Federico López Cruz. Barcelona: G.P. (Libros “Reno”).

Rule Britannia (1962)

(1974) *Dios salve a Inglaterra*. Trad. Ramón Margalef Llambrich. Barcelona: Luis de Caralt. (Colección Gigante).

Don't Look Now and Other Stories (1971)

(1972) *No después de medianoche*. Trad. Aurora Rodríguez. Barcelona: G.P. (Libros “Reno”).

(1976) *No después de medianoche*. Trad. Aurora Rodríguez. Barcelona: G.P. (Libros “Reno”).

ANEXO III: FILMOGRAFÍA DE DU MAURIER EN INGLÉS

(extraído y adaptado de dumaurier.org)

<i>Jamaica Inn</i>	1939	* Filme en blanco y negro para el cine, protagonizado por Maureen O'Hara y Charles Laughton	Director - Alfred Hitchcock
<i>Jamaica Inn</i>	1983	* Serie de tres capítulos para la televisión (ITV Studios Ltd), protagonizada por Jane Seymour, Patrick McGoohan y Trevor Eve.	Director - Lawrence Gordon Clark
<i>Jamaica Inn</i>	2014	* Serie de tres capítulos para la televisión (BBC), protagonizada por Jessica Brown Findlay, Matthew McNulty, Sean Harris y Joanne Whalley	Directora - Philippa Lowthorpe
<i>Rebecca</i>	1939	* Filme en blanco y negro para el cine, protagonizado por Joan Fontaine y Laurence Olivier	Director - Alfred Hitchcock
<i>Rebecca</i>	1979	Serie de cuatro capítulos para la televisión (BBC), protagonizado por Joanna David, Jeremy Brett y Anna Massey	Director - Simon Langton
<i>Rebecca</i>	1997	* Miniserie en dos partes para la televisión (Carlton Television), protagonizada por Emilia Fox, Charles Dance y Diana Rigg	Director - Jim O'Brien
<i>Frenchman's Creek</i>	1944	* Filme para el cine, protagonizado por Joan Fontaine, Arturo de Cordova, Basil Rathbone y Nigel Bruce	Director - Mitchell Leisen
<i>Frenchman's Creek</i>	1998	* Filme para la televisión (Carlton Television), starring Tara Fitzgerald and Anthony Delon	Director - Ferdinand Fairfax
<i>The Years Between</i>	1946	* Filme en blanco y negro para el cine, protagonizado por Valerie Hobson, Michael Redgrave y Flora Robson	Director - Compton Burnett

<i>Hungry Hill</i>	1947	Filme en blanco y negro para el cine, protagonizado por Margaret Lockwood, Denis Price y Cecil Parker. Released on VHS cassette by Carlton Television in 2000	Director - Brian Desmond Hurst
<i>My Cousin Rachel</i>	1952	* Filme en blanco y negro para el cine, protagonizado por Olivia de Havilland y Richard Burton	Director - Henry Koster
<i>My Cousin Rachel</i>	1983	Serie de cuatro capítulos para la televisión (BBC), protagonizado por Geraldine Chaplin y Christopher Guard. En versión VHS para la BBC en 1990	Director - Brian Farnham
<i>My Cousin Rachel</i>	2017	Filme en color, protagonizado por Sam Claflin, Rachel Weisz, Holliday Grainger	Roger Michell
<i>Kiss Me Again Stranger</i>	1953	Filme en blanco y negro de 30 minutos para la televisión americana, estrenado el 14 de abril de 1953, protagonizado por Maria Riva y Michael Waring	Director - Robert Mulligan
<i>The Scapegoat</i>	1959	Filme en blanco y negro para el cine, protagonizado por Alec Guinness, Nichole Maurey y Bette Davis	Director - Robert Harmer
<i>The Scapegoat</i>	2012	* Filme para la televisión (ITV), protagonizado por Eileen Atkins y Matthew Rhys	Director - Charles Sturridge
<i>The Birds</i>	1963	* Filme para el cine, protagonizado por Tippi Hedren, Rod Taylor, Suzanne Pleshette y Jessica Tandy	Director - Alfred Hitchcock
<i>Don't Look Now</i>	1973	* Filme para el cine, protagonizado por Julie Christie y Donald Sutherland	Director - Nicholas Roeg

<i>The Breakthrough</i>	1975	Filme para la televisión, emitido en la BBC2 el 8 de enero de 1975, protagonizado por Simon Ward y Brewster Mason. Formaba parte de la serie <i>The Mind Beyond</i> producida por Irene Shubik	Director - Graham Evans
<i>The Lifeforce Experiment</i>	1994	Filme para la televisión americana, que se estrenó el 16 de abril de 1994, protagonizado por Mimi Kuzyk y Donald Sutherland. Realizado en Canadá y basado en el relato de Daphne du Maurier <i>The Breakthrough</i> . Esta película también es conocida como <i>The Breakthrough</i> y <i>Dead Men Talk</i>	Director - Piers Haggard
<i>The Birds II: Land's End</i>	1994	Filme para la televisión americana, que se estrenó el 19 de marzo de 1994, protagonizado por Brad Johnson, Chelsea Field y Tippi Hedren	Director - Rick Rosenthal (como Alan Smithee)

ANEXO IV: FILMOGRAFÍA DE DU MAURIER EN ESPAÑA (1938-1978)

(EXPEDIENTES DEL AGA)

<i>La posada Jamaica</i>	1941	(<i>Jamaica Inn</i>). Director - Alfred Hitchcock. Expediente 2863. AGA 36/03170.
<i>Rebeca</i>	1942	(<i>Rebecca</i>). Director - Alfred Hitchcock. Expediente 3793 c/32866 AGA 36/03188.
<i>El pirata y la dama</i>	1944	(<i>Frenchman's Creek</i>). Director - Mitchell Leisen. Expediente 11746-34453. SIGN 36/03188. AGA 36/03452.
<i>Mi prima Raquel</i>	1953	(<i>My Cousin Rachel</i>). Director - Henry Koster. Expediente 0379332866. 11726. AGA 36/03451.
<i>Donde el círculo termina</i>	1959	(<i>The Scapegoat</i>). Director – Robert Hamer. Expediente 23267. AGA 36/03858.
<i>Los pájaros</i>	1963	(<i>The Birds</i>). Director - Alfred Hitchcock. Expediente 27354. AGA 36/03976.
<i>Amenaza en la sombra</i>	1975	(<i>Don't Look Now</i>). Director - Nicholas Roeg. Expediente 75094. AGA 36/04484.

