

Cine, traducción y censura (años setenta):
La recepción de la mantequilla en la España del *último chotis*

Luis Serrano & Camino Gutiérrez
Universidad de León

1. El humor en tiempos de cólera

La proliferación a gran escala de publicaciones humorísticas en la España de los setenta es un fenómeno digno de estudio. A raíz de la tímida apertura legal de la Ley de Prensa de 1966, algunos editores y autores encontraron más vías abiertas y se atrevieron a ejercer una crítica al sistema franquista hasta entonces impensable. Este enfoque más atrevido se da primero en revistas semanales como *La Codorniz* (en circulación desde 1941) o en las surgidas en ese contexto como *Hermano lobo* y *Por favor*, y luego en otras muchas obras gráficas de autores individuales. Y es significativo comprobar cómo uno de los temas recurrentes en la *literatura humorística* de la época es la **censura cinematográfica**.

En este trabajo nos proponemos probar la existencia de esta nueva contestación crítica al régimen centrándonos en los textos gráficos de humor que se ocupan de la censura cinematográfica española. Los *nuevos* humoristas gráficos ya no recurren a elaborados circunloquios o fraternales *tirones de oreja* al juzgar la situación represora, sino que nos dibujan a un público atormentado por la imposibilidad de ver un cine vedado a los españoles. Al mismo tiempo, con sutileza, están señalando al culpable de esta anacrónica situación: la pervivencia del régimen franquista.

2. Anti-censura en las publicaciones humorísticas de una época (1970-1977)

Durante el mandato del *duro* Sánchez Bella al frente del Ministerio de Información y Turismo (1969-1973), el celo censor se endureció, hecho que pusieron «de manifiesto episodios referidos al cine extranjero, como la obliga-

ción de modificar diálogos, bien traicionando el original en el doblaje, bien dejando sin subtítular fragmentos enteros del film» (Torreiro, 1995: 349). Pero en sus últimos tiempos de (su)pervivencia, la Administración franquista ya no puede evitar la *contestación* a su exacerbada actuación censoria. En un principio, fueron algunas revistas cinematográficas las que se atrevieron a poner el dedo en la llaga y llamar a las cosas por su nombre¹. Pero si hubo alguna manifestación *contestatatoria* que destacó en esos años fue la enorme cantidad de material gráfico/humorístico que floreció entre 1970 y 1975 y que luego languideció en la incipiente democracia. Juan Antonio Bardem (1995: 29) habla de este fenómeno (*negrita* nuestra):

Hay en los años finales de la Dictadura, en los años del denominado tardo-franquismo, mucha más carga crítica antidictadura, mucho más posicionamiento político abiertamente democrático, en ciertas **publicaciones semanales serias y/o de humor** que en todo el cine que se hace en esos momentos. La libertad, para muchos aficionados al cine, es irse a Perpignan para ver *El último tango en París*.

Este comentario es clave para lo que pretendemos en esta comunicación. Nos queremos centrar en esas «publicaciones de humor» para probar que, en efecto, son portadoras de una gran «carga crítica anti-dictadura». Muchas de ellas se ocupan del cine y la censura, y es fácil percibir una clara actitud opositora frente al carácter retrógrado del régimen. Por otro lado, Bardem apunta hacia otro objeto de nuestro interés: buena parte de la audiencia cinematográfica española, imposibilitada para acceder a películas que la Administración no permite exhibir, traspasa la frontera con Francia en pintorescas peregrinaciones.

Veamos en algunos ejemplos el tipo de humor escrito y gráfico que refleja esta mayor confrontación con la censura y cómo lo que dichos textos *nos dicen* está en directa relación con el contexto político y el marco legal del momento. Si uno se quiere hacer una idea de la evolución de la cinematografía española y la censura en los últimos años del franquismo, basta con realizar un seguimiento cronológico de las viñetas humorísticas de la época.

¹ En 1970, y bajo el nada ambiguo título de «La censura: nuestra voraz tijera», podíamos leer: «La Comisión de Censura sigue viviendo en los años cincuenta, sólo las películas de aquellos años llegan ahora a nuestras pantallas, los años sesenta no existen para ella, porque durante ellos se descubrió y se extendió la costumbre del desnudo, y no parece dispuesta a que una espalda, un leve escorzo o un lejano pecho envuelto en velos (...) se conviertan en desnudos totales o semitotales (...). ¿Por qué los franceses, italianos, ingleses, daneses o etcétera pueden ver estas películas sin cortar y otras muchas de las que nada llega a nosotros? ¿Qué tienen ellos que no tengamos nosotros?» (Teresa Buendía, *Nuestro cine*, n.º 103-104, p. 232).

2.1. *El cine invisible en el humor de Perich*

El escritor y dibujante Jaume Perich publica en los primeros setenta varios libros de «aforismos» y viñetas de gran tirada y considerable éxito. En muchos de sus dibujos refleja una actitud crítica respecto a la cerrazón censoria en la época *negra* de Sánchez Bella. En su libro *Autopista* de 1970 aún no se atreve a caricaturizar en forma gráfica la labor censoria, pero sí deja algunas *perlas* escritas. Perich culpa a la Censura de profesar una enorme falta de respecto al espectador español, lo bastante *inmaduro* como para que no se le permita acceder al más atrevido cine extranjero que se hace en esos años².

En su libro *Nacional II* (1972) también aborda el tema de la censura que, en palabras de Rimbaut & Torreiro (1998: 66), había adquirido «durante los últimos años del franquismo, una naturaleza definitivamente perversa». Perich refleja una serie de constantes en sus viñetas anti-censura:

1. La *impotencia de la audiencia española* para acceder a las películas que desearía ver y la sensación de que *se le puede tomar el pelo* con impunidad, como lo atestiguan los productos manipulados y cortados que se exhiben en España en esos años (Perich, 1972: 173, 177-178)³.
2. La *obsesión censoria* con las relaciones de pareja y *el erotismo*, con la consiguiente actuación de la *terrible tijera* (Perich, 1972: 193).
3. La *imposibilidad del director español* para realizar sus películas deseadas, por causa de la obsesión de las normas de censura con los contenidos erótico-morbosos y por las múltiples *censuras* de la época, que transforman el producto de tal forma que al director le resulta difícil reclamar su autoría (Perich, 1972: 226, 235)⁴.

² Algunas de las *puyas* que Perich (1970) deja caer contra el régimen censor franquista son:

P. 22: «Campaña de protección al espectador: Primero mirar, luego cerrar».

P. 81: «Censura cinematográfica: Hay 3 tipos de autorizaciones cinematográficas: a) autorizada para menores de 14 años; b) autorizada para menores de 18 años; c) autorizada para españoles».

P. 104: «La censura cinematográfica: Hay gente que cree que si se eliminara la censura cinematográfica, sólo serviría para hacer pornografía. Es curioso que a esa gente no se le ocurra otras cosas que hacer».

³ Un ejemplo de viñeta (p. 173): Vemos a un chico y una chica que quieren ir al cine. Él dice: «Mira, tenemos cines de estreno, de estreno doble, Cinerama, cine clubs, de estreno preferente, de barrio, de salas especiales... ¿Qué eliges?» La chica se pone a llorar. Y él la consuela: «No te pongas así, mujer... Quizás algún día podamos elegir también por películas».

⁴ Ejemplo (p. 235): Vemos en la viñeta a un arduo matemático que llena una pizarra de cálculos y operaciones, mientras consulta las «Normas». Finalmente da con una solución al

4. El resultado de todas estas limitaciones para hacer películas en España o para importar en condiciones normales otras extranjeras es la *muerte de la afición cinematográfica* (Perich, 1972: 241). En esta viñeta se resumen muchas de las restricciones de la época y apunta directamente al culpable de todo ello: la censura franquista.

2.2. Las nuevas «normas de calificación» vistas por Summers (1975)

Pío Cabanillas vuelve al Ministerio de Información y Turismo en 1974 y parece que va a favorecer otra ansiada apertura. La Orden de 19 de febrero de 1975 establece la nueva ordenación cinematográfica por la que el término *censura* desaparece de la jerga del BOE, sustituido por el de *norma de calificación*⁵. La *censura* se ha convertido casi en una cuestión de debate nacional y el semanario *Hermano lobo*, en su habitual sección de «7 preguntas al lobo», incluye siempre como séptima la de «¿Cuándo desaparecerá la censura cinematográfica?». La respuesta, más escéptica que esperanzada, es invariablemente «El año que viene, si Dios quiere» (*Lo mejor de Hermano lobo*: 162).

El director de cine y humorista gráfico M. Summers publica en 1975 su libro-protesta *Politikk*. Nada menos que todo un capítulo lo dedica a la censura, bajo el epígrafe «Nuestra censura siempre perdura... hasta el año que viene» (Summers, 1975: 37). Acusa sin vacilaciones a la Administración de falsedad manifiesta por evitar el término tabú, cuando se sabe que tras las nuevas normas muy poco ha cambiado (1975: 40, 42)⁶. Por otro lado, le presta gran atención a los filmes extranjeros *malditos*, aquellos de renombre que ni tan siquiera han sido exhibidos con manipulaciones a través del doblaje o con los tradicionales cortes por que, simplemente, *no han sido exhibidos*.

«problema», va al «Estudio» y les dice muy eufórico a dos individuos: «Ya está calculado. Podemos bajar un centímetro más el escote sin que nos lo corten».

⁵ Muchos críticos del momento denuncian el carácter eufemístico de las nuevas normas. Pérez Gómez (*Cine para leer* 1975: 12) escribe indignado: «¡Llámesele H! Varía el nombre pero no el contenido ni el espíritu!».

⁶ Describimos una viñeta de Summers (p. 42): Un hombre presenta un guión ante una puerta donde se lee «Censura». Alguien abre la puerta y él dice con resignación estoica: «¡Buenas! Servidor venía a traer un guión para que lo censuren con las nuevas normas».

2.3. La recepción de los filmes extranjeros malditos en las viñetas humorísticas

2.3.1. La naranja mecánica

A Clockwork Orange es una producción británica del año 1971 que coincide con el peor momento de dureza censoria en España. Llega a nuestras pantallas en versión subtitulada con cuatro años de retraso respecto a su estreno mundial⁷. La película, según Pérez Gómez (*Cine para leer* 1975: 33), «se ha convertido en el portaestandarte de lo que la apertura censorial ha permitido pasar». Tras el parón obligado de cuatro años, el polémico y violento film alcanza una audiencia de más de 4 millones de espectadores en ¡su versión subtitulada! (datos del ICAA).

¿Cómo se recibe la «ausencia» de esta película? Forges nos muestra una sala de cine en la que se exhibe *La naranja mecánica* (y *El último tango en París*) pero a la que, sospechosamente, sólo se accede mediante platillo volante (Forges, 1974: 172). Obviamente, en 1974 la censura tenía prohibida la película de Kubrick, algo que Forges subraya, maliciosamente⁸. Summers, por su parte, recoge la novedad de que por fin se pueda ver la afamada película en España tras la aprobación de las nuevas normas de 1975, lo cual no le inspira mucha confianza: sospecha que la censura sigue haciendo de las suyas (Summers, 1975: 43)⁹.

2.3.2. Jesucristo Superstar

Jesucristo Superstar (N. Jewison, 1973) recrea en forma de ópera-rock los últimos momentos en la vida de Jesucristo. La película llega a nuestro país con dos años de retraso, algo comprensible en un film que trata con cierta ligereza temas que atañen a la religión católica. No se estrena en Madrid hasta febrero de 1975, coincidiendo con las normas ya no llamadas censorias. Su éxito es muy grande, casi cuatro millones de espectadores a pesar de que se exhibió en una versión con subtítulos que mutila «con criterio infantil algunas frases clave sobre la identidad de Cristo y su conciencia divina, por estar en contradicción con los evangelios...» (Alcalá, *Cine para leer* 1975: 142). La recepción por parte de la audiencia fue bastante tranquila, «si excluimos al grupo de beatas y beatos que rezaban rosarios a la puerta del cine donde se proyectaba...» (Pérez Gómez, *Cine para leer* 1975: 21).

⁷ En versión doblada no se exhibe hasta 1979.

⁸ ¿Qué nos quiere decir Forges? ¿Acaso que tardará tantos años en estrenarse que ya habrá platillos volantes? ¿O es que ya la han estrenado hasta en Marte y en España no?

⁹ El diálogo que se produce entre los personajes de Summers es significativo: «Pues me han dicho que van a poner *La naranja mecánica*», dice uno. «Sí, pero ya verás como antes le quitan el zumo», es la respuesta escéptica.

La *recepción gráfica* corre a cargo de Summers, en su ya citado libro. Con un humor que destila grandes dosis de *mala leche*, muestra al citado grupo de beatas arrodilladas a la puerta del cine, mientras un sacerdote reza: «Tercer misterio doloroso. A nuestro señor le hacen artista de cine. ¡Padre nuestro...» (1975: 43). También se burla de la actitud del gran público, deseoso de ver lo que las nuevas normas permiten pero temeroso de participar en un acto público que aún parece blasfemo (1975: 42, 43, 138)¹⁰.

2.3.3. *El último tango en París*

Las peregrinaciones vergonzantes

De auténtico fenómeno sociológico puede hablarse para definir las «peregrinaciones vergonzantes» (Pérez Gómez, *Cine para leer* 1972: 24) que, en 1972 y 1973, se produjeron entre España y la frontera francesa. Miles de españoles ávidos de *emociones fuertes* (y también algún aficionado al cine) acudieron a Perpignan y a Biarritz para ver las películas que no habían llegado a España por causa de la censura. Este fenómeno dio lugar a diversas reacciones en la prensa general y cinematográfica. Por un lado, se critica la rigidez de un régimen censor que favorecería, con su intransigencia, estas excursiones; por otro, se lamenta de la imagen que tales *week-ends* cinematográficos proyectaban de cara al exterior. En 1973 la situación casi se desborda con el estreno mundial (excepto en España) de *El último tango en París*, que movilizó a decenas de miles de españoles rumbo a Biarritz y Perpiñán.

Esta situación tan cómica y triste tiene su representación escrita y gráfica en algunas publicaciones de humor españolas¹¹. Encontramos algunos chistes gráficos que se hacen eco de estas excursiones fuera de nuestras fronteras y de las colas que se forman para tener acceso al morbo del que todos hablan. No

¹⁰ Transcripción del diálogo de un matrimonio ante la puerta de un cine donde se exhibe *Jesucristo Superstar*: Él: «Si quieres entramos, pero creo que la ponen en versión íntegra». Ella: «Por lo menos habrán cortado el beso de Judas, ¿no?». Él: «Creo que tampoco» (p. 138).

¹¹ Dos ejemplos de esta recepción humorística escrita: En un número de *La Codorniz* (19 de noviembre, 1972) aparece un artículo titulado «Una avalancha: la de los españoles que van a Biarritz» que arremete con inusitada dureza contra este fenómeno. En él se dice, entre otras cosas: «Acuden con la lengua fuera, a ver qué les van a contar a los compañeros de tertulia, taller u oficina»; «son el exponente, con esa masiva visita a la cercana villa del país vecino, de la anticultura, del antipaneuropeísmo, del apogeo del sexto y del nono mandamientos en nuestro cismático decálogo». En un número de *Hermano lobo*, Vicent firma un artículo que lleva por título «El centralismo de Perpignan» cuyo irónico comienzo es el siguiente: «Uno de los males esenciales de Madrid consiste en que nuestro señor el rey Felipe II lo plantó muy lejos de Perpiñán, donde ponen una película de Marlon Brando y venden a la salida del cine mantequilla erótica en porciones» (*Lo mejor de «Hermano lobo»*: 87).

sólo *El último tango*, también otros filmes como *Emmanuelle* llaman la atención de estos particulares excursionistas. Con estas dos tendencias:

1. *Las muchedumbres*. Perich refleja la doble moralidad; toda una muchedumbre hace cola para ver una película en francés y, si nos fijamos de sus palabras, nadie está demasiado interesado en verla (*Lo mejor de...: 44*)¹². Chummy Chumetz muestra una gran fila de campesinos que espera ver *El último tango* y pone en boca de uno de ellos una frase cruelmente improbable: «Es de Bertolucci, ¡animal! ¡Qué va a ser de Antonioni!» (*Lo mejor de Hermano lobo: 70*).
2. *La sospecha*. *Emmanuelle* (1974) y otros filmes no se estrenan en España hasta 1978, cuando la censura ya se ha abolido. Pero la audiencia y Summers saben que tales películas pueden verse en el extranjero. Los de casa se quedan con las ganas (Summers, 1975: 134, 162)¹³.

La recepción de la mantequilla en la España del último chotis

En España, el mito de *El último tango* alcanza grandes proporciones, y la rumorología por parte de los que dicen haber visto la película en el extranjero se propaga por todo el país. Es una audiencia que en su mayor parte no ha entendido los diálogos, ya que sólo ha accedido a la película en versión original francesa. La respuesta en las publicaciones de humor no se hace esperar. Aparece un artículo en *Hermano lobo* con el alucinante título de «Ruda polémica en *Le Monde* por la película española *Último chotis en la corrala*»¹⁴. El autor arremete contra las películas españolas de la época, contra la censura y el retraso cultural español, que ni tan siquiera nos deja ver las películas basadas en filmes de la casa.

El mito de las delicias de la mantequilla es reflejado por Summers en algunas de sus crueles viñetas. En ellas vemos cómo la censura de 1975 no acepta la película para la exhibición en España y cómo la escena de la mantequilla afecta al subconsciente colectivo (Summers, 1975: 39, 41)¹⁵. En España, en la

¹² Algunos dicen: «Hombre, yo no diré que nuestra censura no se pase un poco, pero al extremo que llega esa gente...». Otro dice: «No, mi mujer se ha quedado en el hotel... ¡soy muy decente!». Y un largo etcétera.

¹³ Diálogo del marido diplomático con su esposa: Él: «Vengo de París. Hemos hablado de Europa, del Mediterráneo, del Próximo Oriente...». Ella: «¡Sí, sí! Disimula. ¡Y seguro que también habéis ido a ver a la 'Emmanuelle'».

¹⁴ En él se habla de la hipotética (por supuesto, inexistente) polémica entre Sartre y Jean Cau a raíz del estreno en París de la (inexistente) película española *Último chotis en la corrala*, en la que se inspira, según el autor, la película de Bertolucci (*Lo mejor de Hermano Lobo: 94*).

¹⁵ Vemos una mesa con el epígrafe: «Junta de Censura de País Imaginario». Uno de los 3 censores allí presentes, armado con unas buenas tijeras, dice: «Pues yo ya he probado en casa lo de la mantequilla y es una bobada». «Depende», le responde otro.

etapa de censura tardía, los españoles tuvimos *Último chotis* y *Último tango en Madrid* —especie de *remake* hispano— pero no *Último tango en París*; llegaron antes los ecos de la mantequilla que el film propiamente dicho. En esos años sin tango en París, la película se convierte en un portaestandarte de la época y en icono de elemento-protesta en favor de la apertura y contra el franquismo¹⁶.

El último tango en España

La censura cinematográfica queda abolida en España en virtud del Real Decreto 3071 de 1977. A partir de este momento, comienzan a llegar todas las películas que la administración franquista había venido prohibiendo desde los años cuarenta. Una de ellas es *El último tango en París*, retenida durante casi seis años. Según datos del ICAA, se estrenó en Madrid el 1 de enero de 1978 en versión doblada y subtitulada, alcanzando la importante cifra de tres millones de espectadores. Alcalá (*Cine para leer* 1977: 304) escribe que «para un espectador normal adulto la mayoría de ellas (*secuencias exhibicionistas*) carecen de morbosidad por la ausencia, ya comentada, de un erotismo auténtico...», comentario que resulta difícil de entender tras conocer las cifras de españoles que la habían ido a ver a Francia precisamente por el morbo.

3. Tras la exhibición viene la calma

En este trabajo hemos tratado de demostrar que las palabras de Bardem, citadas al inicio del mismo, eran rigurosamente ciertas. Muchas publicaciones de humor de los setenta se atreven a mostrar sin ambages la posición anacrónica de la censura española, que desautoriza a la audiencia para acceder a multitud de títulos extranjeros y provoca situaciones tragicómicas. Cuando el régimen muere y las trabas en forma de prohibiciones, cortes y manipulaciones en la traducción desaparecen, las publicaciones también pasan a mejor vida o se reducen de manera drástica¹⁷. José Ángel Ezcurra, editor de *Hermano lobo*, ha señalado que esta revista fue «testimonio específico de la época en que surgió» (*Lo mejor de Hermano lobo*: 223). Creemos que esta afirmación es válida para las demás.

¹⁶ En una de estas viñetas (Summers, 1975: 40) vemos una manifestación, y las pancartas reivindicativas son las siguientes: «Libertad». «Justicia social». «Pan». «Último tango».

¹⁷ *Hermano lobo* dejó de publicarse en 1976, tres meses después de la muerte de Franco, y *La Codorniz* llega a su fin en 1978 coincidiendo con la Constitución, sin duda dos fechas históricas. La afirmación de Vázquez Montalbán de «*contra* Franco vivíamos mejor» parece adaptarse, por tanto, a estas publicaciones.

Estas publicaciones gráficas y escritas *hablaron* a los españoles de películas *invisibles* y de otras solamente visibles previa manipulación. Cuando a partir de 1978 la censura pasa a la historia y las películas *se hacen visibles*, pudiéndose importar con libertad y exhibirse sin modificaciones oficiales, esta curiosa intertextualidad desaparece. Sin régimen ni censura, el interés de esas publicaciones se centra en otros temas, dejando la tarea de escribir y hablar de cine a los que se dedican a ello profesionalmente, críticos, historiadores, etc. Aunque en esos primeros años de pseudo-democracia aún quedaron nostálgicos de los viejos tiempos (Caruncho, 1977: 30)¹⁸.

4. Bibliografía

- AGUILAR, C. (1997) *Guía del vídeo-cine*. Madrid: Cátedra.
- BARDEM, J.A. (1995) «El cine y la sociedad española». En J.M. GARCÍA ESCUDERO et al. 1995. *El cine español desde Salamanca (1955/1995)*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- Cine para leer 1972*. (1973) Bilbao: Mensajero.
- 1973. (1974) Bilbao: Mensajero.
- 1975. (1976) Bilbao: Mensajero.
- 1977. (1978) Bilbao: Mensajero.
- M.E.C. (2000) Películas. <http://www.mcu.es/bases/spa/cine/CINE.html>.
- Nuestro cine*. (1970) N.º 103-104. Madrid: Nuestro Cine, S.A.
- PÉREZ MERINERO, C. & PÉREZ MERINERO, D. (1975) *Cine y control*. Madrid: Miguel Castellote.
- RIAMBAU, E. & TORREIRO, C. (1998) *Guionistas en el cine español*. Madrid: Cátedra.
- TORREIRO, C. (1995) «Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)». En R. GUBERN et al. 1995. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra. 341-399.
- TOURY, G. (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.

Referencias de publicaciones humorísticas consultadas

- CARABIAS, J. (1973) *El humor en la prensa española*. Madrid: Castilla.
- CARUNCHO. (1977) *¡¡Por narices!!* La Coruña: Moret.
- CHUMY CHUMEZ. (1975) *El libro de cabecera*. Madrid: Sedmay.

¹⁸ En esta viñeta de Caruncho aparece un señor rígido y estirado, sin duda de «la vieja guardia», que proclama: «¡La censura ha muerto! ¡¡Viva la censura!!».

- FRAGUAS, A. (1974) *Forges n.º 2*. Madrid: Sedmay.
- . (1975) *Forges n.º 3*. Madrid: Sedmay.
- LUJÁN, N. (1979) *El humorismo*. Barcelona: Salvat.
- Lo mejor de Hermano lobo*. (1999) Madrid: Temas de Hoy.
- PERICH, J. (1970) *Autopista*. Barcelona: Estela.
- . (1972) *Nacional II*. Barcelona: Laia.
- PRIETO, M. & MOREIRO, J. (eds). (1998) *La Codorniz. Antología (1941-1978)*. Madrid: EDAF.
- SUMMERS, M. (1975) *Politikk*. Madrid: Sedmay.