

**UNIVERSIDAD DE LEÓN**

**Departamento de Filología Moderna**

**TRADUCCIÓN Y CENSURA DE TEXTOS  
CINEMATOGRAFICOS EN LA ESPAÑA DE FRANCO:  
DOBLAJE Y SUBTITULADO INGLÉS-ESPAÑOL  
(1951-1975)**

**M<sup>a</sup> del Camino Gutiérrez Lanza**

**1999**

**UNIVERSIDAD DE LEÓN**

**Departamento de Filología Moderna**

---

**TRADUCCIÓN Y CENSURA DE TEXTOS  
CINEMATOGRAFICOS EN LA ESPAÑA DE FRANCO:  
DOBLAJE Y SUBTITULADO INGLÉS-ESPAÑOL  
(1951-1975)**

**Tesis Doctoral dirigida por:  
Dra. Rosa Rabadán Álvarez**

**Presentada por:  
M<sup>a</sup> del Camino Gutiérrez Lanza**

**1999**

**El Departamento de Filología Moderna de la Universidad de León, en su reunión del día 6 de mayo de 1999, ha acordado dar la conformidad a la admisión a trámite de lectura de la Tesis Doctoral titulada *TRADUCCIÓN Y CENSURA DE TEXTOS CINEMATOGRAFICOS EN LA ESPAÑA DE FRANCO: DOBLAJE Y SUBTITULADO INGLÉS-ESPAÑOL (1951-1975)*, dirigida por la Dra. Dña. Rosa Rabadán Álvarez y presentada por Dña. M<sup>a</sup> del Camino Gutiérrez Lanza ante este Departamento.**

**En León, a 9 de julio de 1999**

**V<sup>o</sup>B<sup>o</sup> EL DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO**

**LA SECRETARIA DEL DEPARTAMENTO**

**Fdo: Dr. D. Manuel Broncano Rodríguez**

**Fdo: Dña. Carmen Carballés García**

**La Dra. Dña. Rosa Rabadán Álvarez, como Directora de la Tesis Doctoral *TRADUCCIÓN Y CENSURA DE TEXTOS CINEMATOGRAFICOS EN LA ESPAÑA DE FRANCO: DOBLAJE Y SUBTITULADO INGLÉS-ESPAÑOL (1951-1975)*, realizada en el Departamento de Filología Moderna de la Universidad de León por la Doctoranda Dña. M<sup>a</sup> del Camino Gutiérrez Lanza, autorizo la presentación de la citada Tesis Doctoral, dado que reúne las condiciones necesarias para su defensa.**

**En León, a 9 de julio de 1999**

**LA DIRECTORA DE LA TESIS**

**Fdo: Dra. Dña. Rosa Rabadán Álvarez**

## AGRADECIMIENTOS

El presente trabajo no hubiera sido posible sin la inestimable ayuda y colaboración de numerosas personas. En primer lugar deseo expresar mi agradecimiento a la Directora de esta Tesis Doctoral, Dra. Rosa Rabadán Álvarez, por su apoyo, interés, ayuda y consejos a la hora de encauzar el trabajo y por la laboriosa tarea de revisión y corrección del mismo.

Se ha contado con la colaboración de numerosos centros de trabajo nacionales y extranjeros, cuyo personal ha facilitado el acceso al material utilizado en el transcurso de esta investigación. Estoy particularmente en deuda con las siguientes personas y centros de trabajo:

- Dña. Pilar Rodríguez-Toquero, Subdirectora General de Propiedad Intelectual. Secretaría de Estado de Cultura. Ministerio de Educación y Cultura. Madrid.
- D. Juan José Barragán Pérez, Director del Archivo Central del Ministerio de Educación y Cultura (Secretaría de Estado de Cultura. Ministerio de Educación y Cultura. Madrid), y D. Ángel Antigüedad Peris, de su equipo de trabajo, por su ayuda con los expedientes de censura de películas.
- Dña. Carmen Verdejo Pérez y D. Juan Fernández López, Responsables de Documentación del Instituto Oficial de Radio y Televisión (Madrid). A este último quisiera agradecer su ayuda, amabilidad y apoyo constantes.
- Dña. Ana María Rodríguez-Galindo, Jefa de la Biblioteca de la Facultad de Derecho de la Universidad de León, y Dña. M<sup>a</sup> Luisa Caballero Noriega y Dña. Begoña García, de su equipo de trabajo, por su ayuda con las disposiciones sobre censura publicadas en el *BOE*.
- Departamento de Biblioteca y Archivo Gráfico. Filmoteca Española. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. Madrid.
- Archivo General de la Administración. Alcalá de Henares.
- Sección de Explotación (Películas Extranjeras). Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. Madrid.
- Videoteca Municipal. Madrid.
  
- Mr. Ray Templeton, Head, Mr. David Sharp, Deputy Head, y todo su equipo de trabajo. British Film Institute National Library. Londres.
- British Library. Londres.
- Euston Centre Library. University of Westminster. Londres.
- Nederlands Filmmuseum. Amsterdam.
- National Library of Scotland. Edimburgo.
- University of Edinburgh Library. Edimburgo.

A Dra. Raquel Merino Álvarez y a Dña. Marta Miguel González me gustaría agradecer su desinteresada colaboración con material de suma relevancia.

Justo es también mencionar a los compañeros y amigos que me han animado en los momentos más (y menos) ingratos y, por supuesto, a mi familia, por su cariño y apoyo constantes.

A mi Familia y Amigos  
Por el final / comienzo de otra etapa

## SIGLAS EMPLEADAS EN ESTA TESIS DOCTORAL

<b>ACT</b>	Ajuste de cohesión textual
<b>AM</b>	Ausencia de modificación
<b>AMB</b>	Ambigüedad
<b>AP</b>	Adición parcial
<b>AT</b>	Adición total
<b>C</b>	Conmutación
<b>CF</b>	Calco formal
<b>COM</b>	Comentario
<b>EDT</b>	Estudios Descriptivos de Traducción
<b>EE</b>	Elevación estilística
<b>EUF</b>	Eufemismo
<b>FCT</b>	Falta de cohesión textual
<b>GC</b>	Guión censurado
<b>GO</b>	Guión original
<b>GT</b>	Guión traducido
<b>M</b>	Modificación
<b>N</b>	Neutralización
<b>OM</b>	Orden ministerial
<b>P/EC</b>	Plano/escena censurado
<b>P/EO</b>	Plano/escena original
<b>P/ET</b>	Plano/escena traducido
<b>RF</b>	Refocalización
<b>RS</b>	Reducción semántica
<b>SP</b>	Supresión parcial
<b>ST</b>	Supresión total
<b>TM</b>	Texto meta
<b>TO</b>	Texto origen
<b>UC</b>	Unidad de comparación
<b>UCC</b>	Unidad de comparación censurada
<b>UCO</b>	Unidad de comparación original
<b>UCT</b>	Unidad de comparación traducida
<b>USA</b>	Unidad de sincronía adaptada
<b>UST</b>	Unidad de sincronía traducida
<b>VOS</b>	Versión original subtitulada

# ÍNDICE

## SIGLAS EMPLEADAS EN ESTA TESIS DOCTORAL

### INTRODUCCIÓN

<b>1. EL MARCO METODOLÓGICO .....</b>	<b>3</b>
1.1. Estudios Descriptivos de Traducción (EDT) .....	3
1.2. Especificidad de la traducción subordinada .....	8
1.2.1. Sincronía y modos de traducción cinematográfica .....	9
1.2.2. El doblaje como instrumento de control a servicio del poder .....	13
<b>2. EL MARCO CONTEXTUAL .....</b>	<b>19</b>
2.1. Censura y control de la información en la España de Franco (1939-1975) ....	19
2.1.1. El contexto político .....	19
2.1.2. El contexto social .....	23
2.1.2.1. El ejército, las fuerzas de seguridad y los grupos opositores .....	24
2.1.2.2. La Iglesia .....	27
2.1.2.3. Los terratenientes y la concentración financiera .....	29
2.1.2.4. Las clases medias .....	30
2.1.2.5. Las clases trabajadoras .....	31
2.1.3. El contexto cultural .....	32
2.1.3.1. El mensaje ideológico-cultural: mito y realidad .....	32
2.1.3.2. Ideología y lenguaje: el control de la información .....	37
El arte de la persuasión .....	38
La censura y el sentimiento de alienación cultural .....	39
Los mecanismos anti-censura: discursos opositores o <i>anti-languages</i> .....	47
2.1.3.3. La transmisión del mensaje ideológico-cultural .....	49
El sistema educativo .....	50
Los medios de comunicación .....	55
La prensa escrita .....	57



La radio .....	60
La televisión .....	61
Los espectáculos públicos .....	62
El teatro .....	63
El cine .....	64
2.2.  Censura y control del cine traducido en la España de Franco (1939-1975) ...	69
2.2.1.  La censura privada de la Iglesia .....	69
2.2.2.  La censura oficial del Estado .....	74
2.2.2.1.  De la guerra civil a la segunda guerra mundial (1937-1945) .....	74
2.2.2.2.  La autarquía (1946-1950) .....	76
2.2.2.3.  La era de Arias Salgado (1951-1962) .....	77
2.2.2.4.  La “apertura” de Fraga Iribarne y su deterioro (1962-1969) .....	79
2.2.2.5.  Entre la perpetuación y el cambio (1969-1975) .....	86
2.2.3.  Apéndice documental .....	88
2.2.3.1.  Puntos principales de las <i>Instrucciones y Normas para la Censura Moral de Espectáculos</i> de 17 de febrero de 1950 (Martínez Bretón, 1988: 38-40) .....	88
2.2.3.2.  Ministerio de Información y Turismo. Dirección General de Cinematografía y Teatro. <i>Informe sobre la Censura Cinematográfica y Teatral</i> (1964). Fragmento del capítulo III (págs. 23-30): Composición de la Junta de Clasificación y Censura, reorganizada por Decreto 2373/1962 de 20 de septiembre .....	90
2.2.3.3.  Ministerio de Información y Turismo. Orden de 9 de febrero de 1963 por la que se aprueban las “Normas de censura cinematográfica” (BOE 8/III/63: 3929-3930) .....	94
<b>3.    EL CORPUS OBJETO DE ESTUDIO: CINE ORIGINAL EN INGLÉS TRADUCIDO AL ESPAÑOL (COITE) 1951-1975 .....</b>	<b>101</b>
3.1.    La confección del <i>Catálogo COITE (1951-1975)</i> .....	101
3.1.1.  Búsqueda de datos y preparación del fichero .....	101
3.1.2.  Informatización del fichero .....	105
3.2.    Análisis estadístico del <i>Catálogo COITE (1951-1975)</i> .....	112
3.3.    Interpretación de los datos estadísticos del <i>Catálogo COITE (1951-1975)</i> ....	128
3.4.    Bibliografía para la confección del <i>Catálogo COITE (1951-1975)</i> .....	131

3.4.1.	Catálogos informatizados .....	131
3.4.2.	Obras de referencia .....	131
<b>4.</b>	<b>DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ANÁLISIS Y ESTUDIO DESCRIPTIVO</b> .....	<b>137</b>
4.1.	Establecimiento del objeto de análisis .....	137
4.1.1.	El entorno fílmico .....	137
4.1.2.	Los componentes fílmicos .....	139
4.1.2.1.	Los códigos tecnológicos .....	140
4.1.2.2.	Los códigos visuales .....	140
4.1.2.3.	Los códigos gráficos .....	142
4.1.2.4.	Los códigos sonoros .....	142
4.1.2.5.	Los códigos sintácticos: la noción de montaje .....	144
4.1.3.	Los espacios textuales y sus correspondientes guiones .....	144
4.2.	Niveles de análisis: macrotextual y microtextual .....	147
4.2.1.	Análisis macrotextual .....	149
4.2.1.1.	Descomposición del GO/T/C: segmentación macrotextual .....	149
4.2.1.2.	Comparación macrotextual GT-GO y GC-GT .....	152
4.2.2.	Análisis microtextual .....	153
4.2.2.1.	Descomposición del GO/T/C: segmentación microtextual .....	153
4.2.2.2.	Comparación microtextual GT-GO y GC-GT: unidades .....	156
4.2.3.	Recomposición macrotextual y microtextual del objeto de análisis .....	160
<b>5.</b>	<b>MODELO DE ANÁLISIS</b> .....	<b>165</b>
5.1.	Normas preliminares .....	167
5.1.1.	Estudio preliminar .....	167
5.1.2.	Estudio de los dictámenes de los órganos de censura oficial .....	169
5.1.2.1.	Estudio de los dictámenes de la Junta de Clasificación y Censura (creada por Decreto de 21 de marzo de 1952: <i>BOE</i> 31/III/52). Instituto Nacional de Cinematografía. Dirección General de Cinematografía y Teatro. Ministerio de Información y Turismo .....	170
5.1.2.2.	Estudio de los dictámenes de la Junta de Censura y Apreciación de Películas (creada por Decreto 99/1965 de 14 de enero: <i>BOE</i> 1/II/65). Instituto Nacional de Cinematografía. Dirección General de Cinematografía y Teatro. Ministerio de Información y Turismo .....	170

5.1.2.3. Estudio de los dictámenes de la Junta de Ordenación y Apreciación de Películas (creada a finales de 1974). Instituto Nacional de Cinematografía. Dirección General de Cinematografía y Teatro. Ministerio de Información y Turismo .....	171
5.2. Normas textuales y normas de recepción. Nivel macrotextual .....	171
5.2.1. Autocensura y normas textuales. Análisis comparativo GT-GO .....	174
5.2.2. Censura externa y normas de recepción. Análisis comparativo GC-GT .....	175
5.3. Normas textuales y normas de recepción. Nivel microtextual .....	175
5.3.1. Autocensura y normas textuales. Análisis comparativo GT-GO .....	175
5.3.1.1. Limitaciones formales .....	176
Correspondencia formal GT-GO .....	177
Correspondencia semántica GT-GO .....	178
5.3.1.2. Umbral de permisividad .....	179
5.3.2. Censura externa y normas de recepción. Análisis comparativo GC-GT .....	180
5.4. La traducción aceptable: naturalización pragmática .....	181
<b>6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DE GUIONES (GO/GT/GC) .....</b>	<b>189</b>
6.1. <i>The Fugitive Kind – Piel de serpiente</i> (EEUU. Lumet, Sidney. 1959) .....	193
6.1.1. Normas preliminares .....	193
6.1.1.1. Estudio preliminar .....	193
6.1.1.2. Estudio de los dictámenes de los órganos de censura oficial .....	208
6.1.1.2.1. Estudio de los dictámenes de la Junta de Clasificación y Censura. Instituto Nacional de Cinematografía. Dirección General de Cinematografía y Teatro. Ministerio de Información y Turismo .....	208
6.1.2. Normas textuales y normas de recepción. Nivel macrotextual .....	217
6.1.2.1. Autocensura y normas textuales. Análisis comparativo GT-GO .....	217
6.1.2.2. Censura externa y normas de recepción. Análisis comparativo GC-GT .....	217
6.1.3. Normas textuales y normas de recepción. Nivel microtextual .....	218
6.1.3.1. Autocensura y normas textuales. Análisis comparativo GT-GO .....	218
6.1.3.1.1. Limitaciones formales .....	219
Correspondencia formal GT-GO .....	228
Correspondencia semántica GT-GO .....	229

6.1.3.1.2.	Umbral de permisividad .....	232
6.1.3.2.	Censura externa y normas de recepción. Análisis comparativo GC-GT .....	235
6.1.4.	La traducción aceptable: naturalización pragmática .....	235
6.2.	<i>Beloved Infidel – Días sin vida</i> (EEUU. King, Henry. 1959) .....	239
6.2.1.	Normas preliminares .....	239
6.2.1.1.	Estudio preliminar .....	239
6.2.1.2.	Estudio de los dictámenes de los órganos de censura oficial .....	243
6.2.1.2.1.	Estudio de los dictámenes de la Junta de Clasificación y Censura. Instituto Nacional de Cinematografía. Dirección General de Cinematografía y Teatro. Ministerio de Información y Turismo .....	243
6.2.1.2.2.	Estudio de los dictámenes de la Junta de Censura y Apreciación de Películas. Instituto Nacional de Cinematografía. Dirección General de Cinematografía y Teatro. Ministerio de Información y Turismo .....	247
6.2.2.	Normas textuales y normas de recepción. Nivel macrotextual .....	248
6.2.2.1.	Autocensura y normas textuales. Análisis comparativo GT-GO .....	248
6.2.2.2.	Censura externa y normas de recepción. Análisis comparativo GC-GT .....	249
6.2.3.	Normas textuales y normas de recepción. Nivel microtextual .....	249
6.2.3.1.	Autocensura y normas textuales. Análisis comparativo GT-GO .....	249
6.2.3.1.1.	Limitaciones formales .....	249
	Correspondencia formal GT-GO .....	254
	Correspondencia semántica GT-GO .....	255
6.2.3.1.2.	Umbral de permisividad .....	257
6.2.3.2.	Censura externa y normas de recepción. Análisis comparativo GC-GT .....	262
6.2.4.	La traducción aceptable: naturalización pragmática .....	263
6.3.	<i>Nightmare in the Sun – Pesadilla bajo el sol</i> (EEUU. Lawrence, Marc. 1963) .....	265
6.3.1.	Normas preliminares .....	265
6.3.1.1.	Estudio preliminar .....	265
6.3.1.2.	Estudio de los dictámenes de los órganos de censura oficial .....	269
6.3.1.2.1.	Estudio de los dictámenes de la Junta de Censura y Apreciación de Películas. Instituto Nacional de Cinematografía. Dirección General de Cinematografía y Teatro. Ministerio de Información y Turismo .....	269
6.3.2.	Normas textuales y normas de recepción. Nivel macrotextual .....	271
6.3.2.1.	Autocensura y normas textuales. Análisis comparativo GT-GO .....	271
6.3.2.2.	Censura externa y normas de recepción. Análisis comparativo GC-GT .....	285
6.3.3.	Normas textuales y normas de recepción. Nivel microtextual .....	286

6.3.3.1. Autocensura y normas textuales. Análisis comparativo GT-GO .....	286
6.3.3.1.1. Limitaciones formales .....	286
Correspondencia formal GT-GO .....	294
Correspondencia semántica GT-GO .....	295
6.3.3.1.2. Umbral de permisividad .....	297
6.3.3.2. Censura externa y normas de recepción. Análisis comparativo GC-GT .....	299
6.3.4. La traducción aceptable: naturalización pragmática .....	299
6.4. <i>Repulsion – Repulsión</i> (GB. Polanski, Roman. 1965) .....	303
6.4.1. Normas preliminares .....	303
6.4.1.1. Estudio preliminar .....	303
6.4.1.2. Estudio de los dictámenes de los órganos de censura oficial .....	312
6.4.1.2.1. Estudio de los dictámenes de la Junta de Censura y Apreciación de Películas. Instituto Nacional de Cinematografía. Dirección General de Cinematografía y Teatro. Ministerio de Información y Turismo .....	312
6.4.1.2.2. Estudio de los dictámenes de la Junta de Ordenación y Apreciación de Películas. Instituto Nacional de Cinematografía. Dirección General de Cinematografía y Teatro. Ministerio de Información y Turismo .....	316
6.4.2. Normas textuales y normas de recepción. Nivel macrotextual .....	318
6.4.2.1. Autocensura y normas textuales. Análisis comparativo GTs (1967-1974) – GO (1964) .....	318
6.4.2.1.1. VOS, estrenada en 1967 en salas especiales (GT-1 – GO) Versión doblada, estrenada en 1975 en salas comerciales (GT-2 – GO) .....	318
6.4.2.2. Censura externa y normas de recepción. Análisis comparativo GCs (1967-1974) – GTs (1967-1974) .....	321
6.4.2.2.1. VOS, estrenada en 1967 en salas especiales (GC-1 – GT-1) .....	321
6.4.2.2.2. Versión doblada, estrenada en 1975 en salas comerciales (GC-2 – GT-2) .....	321
6.4.3. Normas textuales y normas de recepción. Nivel microtextual .....	322
6.4.3.1. Autocensura y normas textuales. Análisis comparativo GT-1 (1967) – GO (1964) .....	322
6.4.3.1.1. Limitaciones formales .....	322
Correspondencia formal .....	327
Correspondencia semántica .....	328
6.4.3.1.2. Umbral de permisividad .....	331
6.4.3.2. Censura externa y normas de recepción. Análisis comparativo GC-1 (1967) – GT-1 (1967) .....	336
6.4.4. La traducción aceptable: naturalización pragmática .....	338

6.5.	<i>From the Terrace – Desde la terraza</i> (EEUU. Robson, Marc. 1960) .....	343
6.5.1.	Normas preliminares .....	343
6.5.1.1.	Estudio preliminar .....	343
6.5.1.2.	Estudio de los dictámenes de los órganos de censura oficial .....	349
6.5.1.2.1.	Estudio de los dictámenes de la Junta de Clasificación y Censura. Instituto Nacional de Cinematografía. Dirección General de Cinematografía y Teatro. Ministerio de Información y Turismo .....	349
6.5.1.2.2.	Estudio de los dictámenes de la Junta de Censura y Apreciación de Películas. Instituto Nacional de Cinematografía. Dirección General de Cinematografía y Teatro. Ministerio de Información y Turismo .....	355
6.5.2.	Normas textuales y normas de recepción. Nivel macrotextual .....	360
6.5.2.1.	Autocensura y normas textuales. Análisis comparativo GT-GO .....	360
6.5.2.1.1.	Modificaciones realizadas antes del tercer visionado (16 de octubre de 1962) .....	360
6.5.2.2.	Censura externa y normas de recepción. Análisis comparativo GC-GT .....	369
6.5.3.	Normas textuales y normas de recepción. Nivel microtextual .....	370
6.5.3.1.	Autocensura y normas textuales. Análisis comparativo GT-GO .....	370
6.5.3.1.1.	Limitaciones formales .....	370
	Correspondencia formal GT-GO .....	386
	Correspondencia semántica GT-GO .....	387
6.5.3.1.2.	Umbral de permisividad .....	391
6.5.3.2.	Censura externa y normas de recepción. Análisis comparativo GC-GT .....	402
6.5.3.2.1.	Modificación realizada tras el sexto visionado (13 de noviembre de 1968) .....	402
6.5.4.	La traducción aceptable: naturalización pragmática .....	404
<b>7.</b>	<b>UN CINE “A LA ESPAÑOLA”</b> .....	411
<b>8.</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	425
8.1.	Bibliografía general .....	425
8.2.	Guiones originales en inglés .....	477
8.3.	Expedientes de censura (incluyen guión traducido al español) .....	478

8.4.	Bibliografía específica .....	478
8.4.1.	<i>The Fugitive Kind – Piel de serpiente</i> (EEUU. Lumet, Sidney. 1959) .....	478
8.4.2.	<i>Beloved Infidel – Días sin vida</i> (EEUU. King, Henry. 1959) .....	479
8.4.3.	<i>Nightmare in the Sun – Pesadilla bajo el sol</i> (EEUU. Lawrence, Marc. 1963) .....	480
8.4.4.	<i>Repulsion – Repulsión</i> (GB. Polanski, Roman. 1965) .....	480
8.4.5.	<i>From the Terrace – Desde la terraza</i> (EEUU. Robson, Marc. 1960) .....	482
8.5.	Disposiciones gubernamentales sobre censura .....	483





*... nunca se habrá insistido demasiado en la afirmación de que, por consecuencia, nada de cuanto aquí se diga deberá ser tomado como referente a la esencia del arte en general o del arte cinematográfico en concreto. No sostendré que él "sea" esto o lo otro; me limitaré a averiguar las conexiones de la producción artística con la realidad social en cuanto que sufre sus condicionamientos y en cuanto que reobra sobre ella.*

Francisco Ayalá, 1996a (1949)

## INTRODUCCIÓN

La gran cantidad de producciones cinematográficas originales en inglés traducidas al español que fueron estrenadas en las pantallas españolas en la época de Franco sitúa a la traducción cinematográfica como una de las formas de importación textual de más relevancia durante el periodo citado. Aunque pueda resultar paradójico, es éste uno de los campos de estudio que menos atención ha recibido hasta el momento por parte de los investigadores. Existen no pocas aproximaciones generales y algunos estudios puntuales sobre el fenómeno de la censura de cine en dicho periodo (los títulos más representativos se incluyen en la bibliografía final de este trabajo) y, sin embargo, todavía es necesario ahondar más en un tema de la complejidad del citado. No es otra la modesta aspiración del volumen que el lector tiene ahora entre manos: proporcionar la evidencia necesaria para la mejor comprensión del funcionamiento de la traducción y censura de textos cinematográficos importados en la España de Franco.

El fenómeno de la censura en la traducción de material cinematográfico importado es una de las principales manifestaciones de la manipulación ideológica a la que se veía sometida toda expresión discursiva durante el régimen de Franco. El rechazo al idioma original de las películas extranjeras, plasmado en la Orden del Ministerio de Industria y Comercio de 23 de abril de 1941 (que en su artículo octavo obligaba a doblar toda producción extranjera estrenada en nuestras pantallas), revela una política en todo momento favorecedora de la lengua propia como símbolo de identidad nacional. A la vez, nada impide que – gracias a la traducción del diálogo original – la naturalización vía censura del material cinematográfico extranjero ayude a consolidar y perpetuar la situación política del país. La pantalla grande se unía así al sistema

educativo, los medios de comunicación y los demás espectáculos públicos como instrumento propagandístico difusor del ideario del régimen.

La colonización extranjera de las pantallas españolas trajo consigo la preocupación de los sectores más reaccionarios de la sociedad española, que veían en las costumbres foráneas importadas a través del cine un peligro que podía hacer mella en las “maleables” conciencias del público español. Dado que la censura era el principal mecanismo mediante el cual se intentó contrarrestar la evidente peligrosidad (sobre todo moral) de las cintas importadas, en sucesivas páginas se ofrecerá una visión general de los rasgos más sobresalientes de la censura de cine en España en su doble vertiente, la eclesiástica y la oficial. La estrecha colaboración que existió entre ambas hasta principios de la década de los sesenta y el progresivo distanciamiento que tuvo lugar a partir de esa fecha se hicieron notar sobre todo en un aumento en los estrenos de aquellas películas que, debido sobre todo a su problemática moral, a buen seguro habrían sido prohibidas durante las dos primeras décadas del periodo de Franco. Sin embargo, queda por dilucidar si esa novedosa permisividad en la temática de los filmes procedentes del extranjero era correspondida también en los aspectos poéticos de forma, es decir, en la presentación externa de esos temas por medio de la imagen y del diálogo traducido. Es en este contexto donde se debe situar el estudio de la traducción y censura de los textos cinematográficos importados que llegaban a la pantalla grande, fuente de patrones culturales foráneos ajenos a los del régimen español y, por tanto, uno de los principales objetivos del lápiz censor.

Aunque conscientes de la continua evolución y de la variedad de propuestas en el campo de los Estudios de Traducción, nos hemos decantado por la observación empírica de la práctica traductora dentro de la rama descriptiva de los Estudios de Traducción tal como la concibió Holmes en 1972. La reciente aportación de Toury (1995), aunque relativa sobre todo a la traducción de obras literarias, sin embargo es suficientemente útil y aplicable al ámbito de la traducción subordinada como para ser tenida en cuenta en estas páginas. Son varias las razones por las que se ha adoptado este marco. En primer lugar, se considera que es ésta la metodología de investigación que asegura una mayor congruencia entre la teoría y la práctica. Además, el trabajar con corpus textuales suficientemente amplios y bien definidos permite trabajar sobre datos reales. Así, el campo de los Estudios Descriptivos de Traducción supone la transición

necesaria entre la abstracción de las normas y la elaboración de herramientas prácticas aplicadas al estudio de los textos traducidos.

La noción de “texto cinematográfico” como entidad semiótica equivale al más conocido término de “película” o al más especializado de “espacio textual”, que en sucesivos capítulos serán tratados en detalle. Puesto que la traducción de textos cinematográficos es un caso particular de transferencia intercultural, se aboga por el análisis retrospectivo de un comportamiento traductor concreto y de la forma en que dicho comportamiento ha surgido dentro del marco espacio-temporal correspondiente. A cada texto traducido se le asigna una función determinada dentro del contexto receptor, lo cual inevitablemente condiciona las características finales del propio texto y explica por qué determinados rasgos del texto origen (TO) son tratados de manera marginal en el texto meta (TM) mientras, por el contrario, ciertos aspectos considerados marginales en el TO adquieren especial relevancia en el TM. Dada la función principal que los textos traducidos desempeñan en la España de Franco como manifestaciones discursivas que reflejan los valores del grupo en el poder, este planteamiento resulta especialmente atractivo a la hora de realizar el estudio de la posible influencia que ejerció la censura sobre la traducción de material cinematográfico durante la época citada.

En base a estos presupuestos, una vez adoptado el enfoque epistemológico y metodológico descrito, el primer paso ha de estar necesariamente encaminado hacia el repaso a las características socio-políticas y culturales del sistema receptor de las traducciones. En este sentido, aunque el lector ya esté familiarizado con los acontecimientos más importantes de nuestro pasado más inmediato, se considera imprescindible la realización de un estudio de carácter histórico que, si no demasiado profuso en detalles, comprenda el periodo 1939-1975 y permita entender la especial naturaleza de las manifestaciones textuales y artísticas que surgían en el contexto español.

La identificación de patrones recurrentes o regularidades que gobiernan el comportamiento traductor ha de ser objetivo prioritario en la fase inicial del estudio descriptivo. Para ello, si lo que se pretende es obtener resultados relevantes, es fundamental partir de corpus textuales bien definidos, no reunidos de manera arbitraria.

En vista de la gran cantidad de material cinematográfico foráneo que fue estrenado en nuestras pantallas durante el periodo de Franco, era necesario establecer unos límites razonables que permitieran la selección de material representativo. Ya en las etapas iniciales del estudio se advirtió la dificultad de abarcar un periodo temporal tan extenso. No obstante, el establecimiento de unos límites temporales vino impuesto únicamente por la naturaleza de las fuentes referenciales consultadas y quedó fijado entre 1951, año en que se comenzó a publicar la revista *Cine asesor* – coincidiendo con el inicio de la etapa de Arias Salgado como Ministro de Información y Turismo –, y 1975, año de la muerte de Franco. En segundo lugar, dada la especial permeabilidad del sistema español con respecto a las películas procedentes de Estados Unidos y la peculiar problemática moral de dichas películas – factores que garantizaban, por una parte, el máximo interés de los casos seleccionados y, por otra, su aplastante superioridad cuantitativa –, se decidió que el campo de trabajo quedara circunscrito a aquellas producciones cuyo idioma original fuese el inglés.

En vista de la gran cantidad de producciones originales en inglés que fueron traducidas al español durante la etapa franquista, a lo largo de las siguientes páginas se hará necesario el establecimiento de un método de catalogación que además permita la selección de ciertas muestras representativas que en etapas posteriores del estudio serán objeto de un análisis más detallado. La meticulosidad y efectividad con que tanto la censura eclesiástica como la estatal procedían a la clasificación de toda producción estrenada en el cine según su potencial peligrosidad facilitará en gran medida nuestra tarea, ya que proporcionará una idea apriorística de cuáles eran las películas consideradas más peligrosas. Se evitará así la elección de muestras representativas del corpus siguiendo criterios de tipo más subjetivo.

Una vez llevada a cabo la confección del catálogo, se realizará un análisis cuantitativo (estadístico) de los datos en él contenidos que, debido a la extensión del mismo, permitirá llegar a conclusiones significativas acerca de la censura de material fílmico importado desde 1951 hasta 1975. También se podrá comprobar cuál era la evolución anual en la aplicación de las calificaciones eclesiásticas, claro indicativo de la talla moral del cine que se estrenaba en España (siempre según el criterio de la autoridad competente).

Uno de los aspectos más destacados del estudio que proponemos, por lo novedoso del tema y, sobre todo, por su relevancia dentro de los Estudios Descriptivos de Traducción y dentro del estudio de la censura cinematográfica de nuestro país, será el análisis detallado de la traducción y (auto)censura de los guiones de las películas seleccionadas como representativas del total del corpus. La especial complejidad del medio cinematográfico y de los mensajes a través de él difundidos unida a la inexistencia hasta ahora de estudios de similares características para el par inglés-español harán necesaria la elaboración de un modelo de análisis textual que pueda ser aplicado al estudio de una muestra representativa de las producciones originales en inglés recogidas en el catálogo, estrenadas en España de 1951 a 1975, y que, por extensión, pueda ser aplicado al estudio de toda producción extranjera estrenada durante la dictadura franquista. Una vez elaborado este modelo, posteriormente se seleccionará como objeto de análisis una muestra de cinco películas entre las consideradas más peligrosas por la censura eclesiástica por entenderse que, debido a su (en teoría) superior problemática moral, en ellas se manifestará un grado de manipulación textual superior al manifestado en el resto.

Sin por ello ignorar el lugar que le corresponde a la censura de la imagen (nivel macrotextual), de la que también daremos debida cuenta, se tratará de dilucidar si se puede reconocer la existencia de ciertos patrones de actuación recurrentes en el comportamiento traductor de la época (nivel microtextual) que permitan afirmar que el propio traductor se encargaba de realizar una depuración ideológica del texto original vía autocensura, previo paso del guión traducido por el organismo oficial correspondiente. El análisis comparativo del guión traducido (GT) y el guión original (GO), esto es, la reconstrucción retrospectiva de las estrategias traductorales o normas operacionales (Toury, 1995) empleadas, será, por tanto, punto de partida necesario de toda conclusión significativa.

La censura externa, por su parte, se encargaría de revisar el guión traducido, corregir *a posteriori* todas aquellas incorrecciones que el traductor hubiera pasado por alto y, en su caso, autorizar la exhibición de la cinta. Tarea del investigador será también dilucidar si el posterior doblaje o subtítulo de la película en cuestión daba como resultado una versión adaptada a las particulares características del contexto español, cumpliéndose en la medida de lo posible la tarea educadora fundamental

encomendada al cinematógrafo. De ser así, tal labor se realizaría *captando la benevolencia del espectador* creando la ilusión de que los actores hablaban el idioma meta pero alterando vía (auto)censura las incorrecciones formales y/o de contenido del diálogo original para adecuarlo a los intereses específicos del contexto meta. De ahí que el análisis tanto de la película original y de las condiciones bajo las que fue realizada como del proceso traductor y censor, del producto fílmico resultante y del lugar que ocupa dentro de la cultura receptora, sean todos aspectos fundamentales a la hora de abordar un estudio de las características del nuestro.

# 1. EL MARCO METODOLÓGICO

## 1.1. Estudios Descriptivos de Traducción (EDT)

La disciplina de los Estudios de Traducción tiene como objetivos fundamentales la descripción del fenómeno de la traducción tal y como se manifiesta en el mundo de la experiencia y el establecimiento de principios generales que expliquen de forma teórica el fenómeno empírico antes aludido. Desde este punto de vista, nos acogemos a la división propuesta por Holmes en 1972<sup>1</sup>, que distingue dos ramas principales dentro del campo: la rama descriptiva de los Estudios de Traducción, *Descriptive Translation Studies (DTS)*, presentada y definida por primera vez por dicho autor, y la rama teórica, *Theoretical Translation Studies (ThTS)* o *Translation Theory (TTh)*, que persigue la enunciación de postulados teóricos capaces de explicar y predecir la práctica traductora en una situación espacio-temporal dada.

El presente trabajo se enmarca en la primera de estas ramas, la de los Estudios Descriptivos de Traducción (EDT). Desde entonces las aportaciones que se basan en una observación empírica de la práctica traductora han ido desplazando a los estudios prescriptivos que dictan normas sobre cómo traducir correctamente. Nuestra descripción del hecho traductor está basada, por tanto, en la existencia de un texto origen (TO) y un texto meta (TM), ambos codificados en sus respectivas lenguas, y se considera a la traducción como una relación, lo cual “entraña una visión dinámica que rechaza la ‘sustitución estructural’ a favor de una concepción interactiva entre los diversos factores que intervienen en el proceso transléxico” (Rabadán, 1991: 49). Así, “texts and their situations define the translation process” (Neubert & Shreve, 1992: 5). Elementos tales como el contexto socio-cultural, político, económico, la situación espacio-temporal o las necesidades específicas del contexto receptor, se combinan para dar lugar a un TM que, bajo esas circunstancias concretas, será considerado como equivalente a un TO dado.

---

<sup>1</sup> “The Name and Nature of Translation Studies”, 1988, es una versión ampliada de la ponencia que Holmes presentó a la sección dedicada a la Traducción en el Third International Congress of Applied Linguistics, celebrado en Copenhague en agosto de 1972.

Toury (1995)<sup>2</sup> parte de que el análisis descriptivo de la práctica traductora se ha de realizar en base a fenómenos empíricos, es decir, a un comportamiento traductor concreto y a la forma en que dicho comportamiento ha surgido dentro del marco espacio-temporal correspondiente. Partiendo de este enfoque retrospectivo el estudio descriptivo de los fenómenos empíricos asociados con la traducción incluye al menos los siguientes aspectos (Toury, 1995):

- a) Los textos considerados como traducciones en el contexto receptor.
- b) La relación existente entre la que se considera traducción y el texto en otro idioma que se supone su fuente inmediata.
- c) Las estrategias en virtud de las cuales es posible afirmar que el texto considerado como traducido ha derivado del texto considerado como original y, por tanto, el proceso de traducción en su conjunto.
- d) La función que la traducción debe cumplir o, lo que es lo mismo, la posición que los textos considerados como traducciones ocupan dentro del contexto receptor.

Siguiendo este planteamiento, la descripción del fenómeno empírico de la traducción se debe centrar en el producto, el proceso y la función asignada a dicho producto dentro de la cultura receptora. Desde esta perspectiva de naturaleza cultural y semiótica “functions are assigned logical priority over their carriers, such that the latter’s appropriateness as carriers can only be determined with respect to the functions they were designed to fulfill” (Toury, 1997: 72). Así, Nord (1997: 29) afirma que “the top-ranking rule for any translation is thus the ‘*Skopos* rule’”, propuesta por Vermeer en los siguientes términos (Nord, 1997: 29):

Each text is produced for a given purpose and should serve this purpose. The *Skopos* rule thus reads as follows: translate/interpret/speak/write in a way that enables your text/translation to function in the situation in which it is used and with the people who want to use it and precisely in the way they want it to function.

En este sentido, sigue afirmando Vermeer que “what the *Skopos* states is that one must translate, consciously and consistently, in accordance with some principle

---

<sup>2</sup> El volumen titulado *Descriptive Translation Studies and Beyond* (Toury, 1995) ha sido la referencia fundamental a la hora de elaborar este breve recorrido sobre la disciplina de los EDT. A lo largo de este capítulo nos referiremos también al artículo de Toury presentado en los VI Encuentros Complutenses en



respecting the target text. The theory does not state what the principle is: this must be decided separately in each specific case”. Por este motivo Toury plantea un estudio descriptivo de la traducción, sustituyendo la tradicional noción prescriptiva y evaluativa por otra funcional, que se constituye en propiedad suficiente y necesaria para definir la traducción.

Si partimos de que todo sistema socio-cultural posee, entre otras cosas, unas variables esenciales, creencias y valores que tiende a mantener para conservar intacta su propia esencia en la medida de lo posible, hemos de reconocer la existencia de ciertas pautas de actuación recurrentes que gobiernan, identifican e individualizan el orden social de ese sistema y, por tanto, la práctica traductora. Para que el sistema no sufra cambios demasiado bruscos desarrolla un mecanismo auto regulador “which consists of the transmission of information about the system’s performance back to the system itself” (Hermans, 1991: 159). Según Toury (1995) las normas serían aquellos factores que regulan el espacio intersubjetivo comprendido entre las reglas del sistema abstracto y las particularidades propias de cada traductor. Representan, por tanto, “el conjunto de valores compartidos por los usuarios y que se plasman en instrucciones aplicables al proceso traductor” (Rabadán, 1991: 294). Por otra parte, las normas “are ways of allowing such systems, and the subgroups and individuals within them, to cope with stress by reducing the complexity and contingency of the impulses coming from the environment” (Hermans, 1991: 160). Están pensadas para mantener las variables esenciales del sistema mediante una simplificación de los modelos importados, contribuyendo así a la homogeneización y la consiguiente uniformidad de los elementos que componen el sistema. Parece lógico, por lo tanto, que sean los grupos sociales que controlan la recepción de textos traducidos los que establezcan una serie de normas o instrucciones que el traductor, de acuerdo con su responsabilidad y competencia profesional, deberá asumir en el ejercicio de su labor.

Estos pronunciamientos normativos, como fenómenos culturales del contexto receptor, afectan al propio comportamiento traductor y a los productos de él derivados. Interesa aquí subrayar los conceptos de *norma preliminar*, *norma operacional* y *norma inicial* (Toury, 1995) y también el de *norma de recepción* (Rabadán, 1991), ya clásicos

---

Torno a la Traducción (Madrid del 28 de noviembre al 2 de diciembre de 1995), publicado en 1997, que no es sino una versión simplificada del libro anteriormente citado.

dentro de la disciplina de los Estudios Descriptivos de Traducción<sup>3</sup> y fundamentales para el estudio de la traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco. Así, las *normas preliminares* se ocupan de los aspectos previos al proceso en sí y, entre otros asuntos, determinan la elección de los textos que van a ser traducidos. Se tornan así fundamentales a la hora de seleccionar (o, en su caso, excluir) los trabajos de determinados autores, escuelas de pensamiento, géneros, etc., según cuáles sean las preferencias dominantes en el contexto receptor. Las *normas operacionales* regulan las decisiones que se toman durante el proceso traductor propiamente dicho. Toury las divide en *matriciales* y *textuales*, según estudien la distribución del material lingüístico del TM con respecto al TO o la sustitución de los elementos lingüísticos, estilísticos, etc. Dado que la función que la traducción debe desempeñar dentro del contexto receptor inevitablemente gobierna las estrategias adoptadas durante la producción del texto traducido, en ocasiones “central features of a source text may be considered secondary, if not altogether negligible, for the function its intended target-language replacement is called upon to fulfill, whereas priority is often given to features which, in the source text itself, are only marginal” (Toury, 1997: 72)<sup>4</sup>. En este sentido, la *norma inicial* marca la elección prioritaria del traductor a la hora de decantarse por una adecuación de su trabajo al polo origen o su aceptabilidad en el contexto meta. Finalmente, la *norma de recepción* es la que “regula la actuación del traductor según el tipo de audiencia que se presume va a tener el TM” (Rabadán, 1991: 294).

Mientras más frecuente sea una determinada solución adoptada por el traductor, más posibilidades habrá de que esa solución siga las pautas marcadas por las normas vigentes. El establecimiento de patrones recurrentes o regularidades que gobiernan el comportamiento traductor ha de ser objetivo prioritario en la fase inicial del estudio descriptivo<sup>5</sup>. Para ello, si lo que se pretende es obtener resultados relevantes, es fundamental partir de corpus textuales bien definidos, no reunidos de manera arbitraria, que permitan llevar a cabo un estudio sistemático de los textos traducidos en una situación espacio-temporal dada. El corpus objeto de estudio es así “the result of a

---

<sup>3</sup> Estos conceptos, aunque en principio aplicados a la traducción de textos literarios, también son válidos en el estudio de las traducciones de textos cinematográficos.

<sup>4</sup> Así se justifica que “both centralization and marginalization, suppression and addition represent the same governing principle; namely, the inherent target-orientedness of translational decisions (Toury, 1997: 72).

<sup>5</sup> Es más, “it is first and foremost the uncovered regularities that would require explanation rather than any of the individual phenomena as such” (Toury, 1997: 73).

controlled intersection of a phenomenon pertaining to translation performance and/or its results, on the one hand, with an assortment of variables on the other, whose relevance to translation has been established through their proven impact on that same phenomenon” (Toury, 1997: 73).

Una vez dividido el conjunto textual en subgrupos atendiendo a aquellas variables que se consideren pertinentes se procederá a formular hipótesis en base a dichas variables y al comportamiento traductor observado<sup>6</sup>. Según Toury (1997: 77), a largo plazo

... the cumulative findings of descriptive studies of translation events should make it possible to formulate a series of *laws*, stating the intricate relations between all variables which would have been found relevant to translational behaviour, its products and their acceptability in the recipient culture. It is the formulation of such laws that lies beyond Descriptive Translation Studies. In fact, the establishment of a closely knit series thereof may well be taken to constitute the ultimate goal of Translation Studies in its theoretical facet.

Las leyes de traducción así formuladas no son sino entidades teóricas no normativas. Cada una debería ser capaz no sólo de predecir de forma justificada las principales características del comportamiento traductor en un lugar y momento dados, comportamiento que se supone depende de los factores externos – las normas – que lo condicionan, sino también de explicar la existencia de posibles excepciones a las normas traductoras vigentes<sup>7</sup>. Por ejemplo, se podría dar el caso de que tales excepciones pudieran ser indicativas de un cambio de rumbo en la estrategia traductora – y, por tanto, de una posible modificación de las normas externas que la condicionan –, y llegaran a establecerse así como común denominador de futuros textos traducidos.

En base a todo lo dicho, en páginas sucesivas será necesario comprobar en primer lugar cuáles eran las normas o condicionamientos externos que afectaban la labor del traductor de guiones cinematográficos en la España de los años 1939 a 1975. Según la aproximación empírica a la que se adscribe este estudio, dichas afirmaciones

---

<sup>6</sup> Toury (1997: 74) puntualiza que “our only hope of uncovering the full range of these variables, and especially establishing their *relevance to translational behavior*, lies in performing descriptive-explanatory work, doing our best to apply it to full-scale *translation events*, which is where function, process and product interact in the most direct way”.

<sup>7</sup> De hecho, la misma existencia de estas aparentes violaciones a lo establecido como norma confirma el carácter no normativo de las leyes de traducción.

normativas, de carácter externo y apriorístico al fenómeno traductor, deberán ser tenidas en cuenta por el investigador sin que por ello constituyan ni el objeto del estudio ni, por supuesto, sus conclusiones. Tras la recopilación de un corpus lo más exhaustivo posible de todas aquellas producciones originales en inglés que se estrenaron en España durante el régimen franquista, y tomando como punto de partida las muestras representativas seleccionadas, uno de los principales objetivos de nuestro trabajo será comprobar si el gobierno español, mecenas artístico encargado de la difusión de películas durante el periodo dictatorial, intentaba perpetuar el *status quo* imperante manipulando la traducción de cualquier fragmento de diálogo original que pudiera comprometer la seguridad de la ideología dominante. Será también objetivo fundamental comprobar hasta qué punto esa labor manipuladora era realizada de manera satisfactoria. De convertirse en una práctica recurrente, la manipulación del diálogo original a través del doblaje y subtítulo de las películas extranjeras sería así la constatación de que la traducción se realizaba pensando no sólo en las necesidades de comprensión de la audiencia meta sino también en las de los partidarios de perpetuar la situación política del país.

Dada la complejidad subyacente a la traducción del diálogo cinematográfico y su posible utilización al servicio de los intereses del grupo en el poder, en el siguiente apartado se tratará de ofrecer una visión general acerca de las peculiaridades propias de este caso particular de lo que se ha venido a denominar “traducción subordinada” y de los mecanismos que pueden posibilitar que la manipulación del diálogo original a través del doblaje o el subtítulo resulte lo más efectiva posible.

## **1.2. Especificidad de la traducción subordinada**

En términos generales el concepto de “traducción subordinada” o “constrained translation” (Titford: 1982) se refiere a “toda modalidad de transferencia interpolisistémica donde intervienen otros códigos además del lingüístico (cine, canción, cómic, etc.)” (Rabadán, 1991: 149). La traducción del diálogo cinematográfico posiblemente sea el caso más complejo de traducción subordinada, ya que está condicionada por un elevado número de restricciones y circunstancias impuestas por el

medio que condicionan la labor del traductor-sincronizador (Mayoral, Kelly & Gallardo, 1988 y Delabastita, 1989 y 1990).

En el proceso comunicativo que se establece entre el emisor y el receptor de una producción fílmica la difusión del mensaje se realiza gracias a la combinación de determinadas señales que se transmiten a través de distintos canales sensoriales<sup>8</sup>. La parte lingüística (oral y escrita), única susceptible de ser traducida, es uno de los componentes que conforman la totalidad de una producción fílmica, y al estar íntimamente relacionada con los mensajes no lingüísticos transmitidos por el canal visual (señales icónicas) o auditivo (música, ruido), ha de estar en consonancia con todos ellos<sup>9</sup>. La traducción de esta parte lingüística exige la puesta en práctica de ciertas estrategias especiales que ahora procedemos a describir.

### **1.2.1. Sincronía y modos de traducción cinematográfica**

En nuestros días la traducción cinematográfica se puede llevar a cabo al menos de tres formas: el doblaje, el subtulado y la traducción o interpretación simultánea. Dados los problemas que presenta esta última y su escasa aceptación entre el público (Rabadán, 1991: 158) sólo nos referiremos a las dos primeras modalidades: el doblaje y el subtulado. No nos vamos a detener aquí en la discutida controversia de sus ventajas e inconvenientes ni en realizar un estudio en profundidad de las características propias de uno y otro (para ello la bibliografía final de este trabajo incluye algunos de los estudios más representativos realizados al efecto). Sí quisiéramos indicar, por el contrario, el tipo de restricciones que ambas técnicas imponen a la traducción del diálogo original, aspecto que nos parece de obligada mención de cara a nuestro estudio.

En el ámbito del lenguaje cinematográfico la imagen, la música y el ruido (lenguajes universales y, por tanto, no traducibles) son las partes invariables del

---

<sup>8</sup> Este tema será analizado en profundidad en el capítulo cuarto del presente trabajo.

<sup>9</sup> Dentro de los límites del presente estudio se comprobará cómo al igual que el doblaje es un fenómeno mucho más frecuente que el subtulado, la traducción de la parte lingüística oral (el diálogo) es mucho más frecuente que la traducción de la parte lingüística escrita (didascalias, títulos, y otros escritos varios que aparecen como parte de la imagen y que serán estudiados en el capítulo siguiente en el apartado dedicado a los códigos gráficos). Por eso, aunque genéricamente nos referiremos a la traducción y censura del diálogo, somos conscientes de que el fenómeno traductor y censor también puede afectar a los mensajes lingüísticos no verbales transmitidos por el canal visual.

discurso que condicionan en mayor o menor medida el tratamiento del texto hablado (Mayoral, 1984a), mientras la pista hablada es la que sufre el trasvase de un polisistema a otro y convierte el texto cinematográfico origen en texto meta (Rabadán, 1991: 161). No sólo hay que tener en cuenta las restricciones técnicas que impone la manipulación de películas o fragmentos de películas, sino también la cuestión de la sincronía, que en términos generales se refiere a la adecuación del mensaje no verbal traducido a la imagen en el caso del subtulado o del mensaje verbal traducido a los gestos faciales de los actores en el caso del doblaje. Según Delabastita (1990: 102), el doblaje se caracteriza por la “*substitutio*” (sustitución) de unos signos verbales por otros, mientras que con el subtulado, a la vez que se pasa del medio hablado (señal verbal) al escrito (señal visual), se produce la “*adiectio*” o introducción de nuevas imágenes o comentarios<sup>10</sup>. Refiriéndose a la dificultad de tener que adaptar el texto traducido según las características de la primera de las técnicas, Fodor (1976) propone las siguientes clases de sincronía a tener en cuenta:

- a) **Character synchrony**: “the features concerned partly characterize the role the actor impersonates, partly they refer to the linguistic or rather national background of the actor”<sup>11</sup>.
- b) **Content synchrony**: “the plot of the film and the content of the dialogues determine the meaning of the target text in its details and entirety alike”.
- c) **Phonetic synchrony**: “it is the visible sound formation in the picture and the purport of the source text which are the decisive factors in shaping the target sounds and their sequences in connected speech”. La naturaleza de los movimientos articulatorios se percibe de forma clara no tanto en relación con sonidos aislados sino más bien al comienzo y al final de la secuencia oral, entre pausas. Se incluye aquí el concepto de **speech tempo** (Fodor, 1976: 31), relativo a la velocidad de producción de los sonidos en distintos idiomas. Este es un aspecto de suma importancia en la obtención de una sincronía fonética lo más perfecta posible entre la duración del fragmento de diálogo traducido y la

---

<sup>10</sup> “En el subtulado no cambia ningún elemento del TO global, como en el caso del doblaje, sino que se añade un nuevo elemento: el TM escrito”. La adición se puede realizar de dos maneras: la sobreimpresión del texto sobre la imagen fotográfica o la proyección simultánea de los subtítulos desde otra máquina (Rabadán, 1991: 159).

<sup>11</sup> A este respecto se puede consultar el estudio de Ávila (1997b), que incluso establece una breve sistematización del tipo de voz convencional a utilizar en el doblaje de acuerdo con la tipología física de los personajes que aparecen en pantalla.

imagen a la que corresponde. A este respecto Fodor de nuevo propone que “duration is measurable not only in relation to individual sounds but also to the whole utterance”.

Mientras en líneas generales el doblaje de una película se ve determinado por los tres tipos de sincronía arriba descritos, el subtítulo deberá tener en cuenta, además de la de contenido, la sincronía espacio-temporal (adecuación de la extensión y duración del subtítulo a la imagen). En la práctica, tal y como lo percibe la audiencia, sobre todo una audiencia que se supone no entiende el idioma original, por medio de la sincronía se debería conseguir el efecto deseado que ayude a hacer creíble la realización técnica del doblaje o el subtítulo. En un sentido más general pero perfectamente válido para el caso del doblaje y el subtítulo Metz (1974: 6-7) afirma:

The impression of reality – varying as it does in intensity, for it has many degrees – yielded by each of the different techniques of representation existing today (still and motion-picture photography the theater, figurative sculpture and painting, representational drawing, and so on) is always a two-sided phenomenon. One may seek to explain it by examining either the object perceived or the perception of that object. On the one hand, the reproduction resembles the original more or less closely; it contains a number, more or less great, of *clues* to reality. On the other hand, the vital, organizing faculty of perception is more or less able to *realize* (to make real) the object it grasps. Between the two factors, there is a constant interaction. A fairly convincing reproduction causes the phenomena of affective and perceptual participation to be awakened in the spectator, which, in turn, give reality to the copy.

En el caso del *público receptor en el contexto origen* una correspondencia lo más exacta posible entre la pista oral y la imagen debería *captar su benevolencia* creando la ilusión óptico-auditiva que hace olvidar que imagen y diálogo se superponen gracias a la técnica. Por otra parte, para despertar ese sentimiento de complicidad en el espectador de una película doblada o subtitulada, es decir, para *captar la benevolencia del público receptor en el contexto meta* (un caso particular de lo que en terminología de Rabadán (1996) se denomina *equivalencia*<sup>12</sup>) sería deseable lograr los siguientes objetivos:

---

<sup>12</sup> “If equivalence is to be a valid and useful concept in translation studies, it has to be functional. In fact, the very notion of equivalence is itself functional. (...) Whether a TT is more or less ‘correct’, more adequate or more acceptable, is a question of degree, but this does not change the fact that every TT has got a pragmatic *function*, and that this function will contribute meaning to its TT.” (Rabadán: 1996: 129).

- a) **Que parezca que los actores hablan el idioma meta.** Para ello el diálogo doblado al idioma meta debería mantener la sincronía fonética, de contenido y de caracterización con respecto a la imagen. La sincronía de contenido es fundamental ya que el diálogo doblado no puede contradecir lo que ocurre en pantalla sin que el espectador se sienta embaucado (a no ser, claro está, que dicha contradicción haya sido realizada a propósito). Por otra parte, también se debe procurar mantener la sincronía de caracterización haciendo que la voz del actor de doblaje refleje de manera adecuada la tipología física del personaje en cuestión. En el caso de la sincronía fonética, dado que las articulaciones aisladas son imposibles de reproducir por completo en el idioma meta, se procuraría al menos que coincidiera la articulación de la cadena hablada, en especial las pausas que marcan su comienzo y su final. Por tanto, esta sincronía fonética global (Mounin, 1965. Cfr. Rabadán, 1991: 162), junto con la sincronía de contenido y de caracterización, son sinónimo de *equivalencia* en el doblaje y deberían compensar la esperable falta de correspondencia total entre los movimientos articulatorios de los actores y el texto oral meta.
- b) **Que la extensión, la duración y, ante todo, el contenido de los subtítulos estén en consonancia con la imagen a la que corresponden.** Para ello los subtítulos deberían mantener la sincronía espacio-temporal y de contenido, que serían sinónimo de *equivalencia* en el subtítulo.

En sucesivos capítulos se verificará si la (auto)censura de la España franquista podía encontrar suficiente margen de maniobra como para desviar el aspecto formal y/o semántico del diálogo traducido/censurado con respecto al del original según fuera conveniente, procurando que no se dieran situaciones extremas en que el diálogo meta o los subtítulos rompieran los mencionados tipos de sincronía con respecto a la imagen<sup>13</sup> y resultaran así del todo incongruentes<sup>14</sup>. Así llevada a cabo, esta sutil manipulación tendría por objeto *captar la benevolencia del espectador español*, tuviera o no acceso al idioma original.

---

<sup>13</sup> La sincronía fonética, de contenido y de caracterización en el caso del doblaje y la sincronía espacio-temporal y de contenido en el caso del subtítulo.

<sup>14</sup> Al ser fácilmente reconocibles, éstos suelen ser hasta la fecha los casos más frecuentemente citados por los investigadores.



### 1.2.2. El doblaje como instrumento de control a servicio del poder

El doblaje se revela como una técnica mucho más lenta, costosa y complicada que el subtítulo<sup>15</sup>. Sin embargo muchos países, entre ellos España, prefieren doblar los diálogos de las películas importadas, a diferencia de otros países en los que la mayoría de la población entiende el idioma original<sup>16</sup>. Por otra parte, el que la audiencia española sea en la actualidad una de las menos acostumbradas a visionar películas subtituladas y el que además sea una de las más exigentes y escrupulosas en lo que se refiere a la realización del doblaje<sup>17</sup>, no es cosa que haya surgido de repente<sup>18</sup>. La elección del doblaje no viene únicamente determinada por cuestiones de desconocimiento del idioma original o incluso por una dificultad por parte de la audiencia meta para seguir con comodidad el texto escrito<sup>19</sup>. Es evidente el negocio que supone la industria del doblaje en zonas con un número suficientemente amplio de espectadores, como es el caso de España. A ello se deberían añadir otros asuntos que a simple vista no parecen tener mucho que ver con la producción, distribución o exhibición de las películas, pero que a la postre resultan determinantes: “non-filmic levels such as the (in)visible hand of patronage, film poetics and ideology in the target system do also have an enormous effect in the production of a translated film” (Bengi, 1991: 422).

En el contexto de la España de Franco la defensa de la supremacía del lenguaje nacional y de “its unchallenged political, economic and cultural power within the nation’s boundaries” (Danan, 1991: 612) se vio plasmada en la tantas veces citada Orden del Ministerio de Industria y Comercio de 23 de abril de 1941<sup>20</sup>, que en su

<sup>15</sup> Minchinton (1987: 279) opina que “dubbing is much more expensive and time-consuming than subtitling”.

<sup>16</sup> Nir (1984: 82) afirma: “the use of subtitles for translating imported films is widespread in countries with a relatively small population that does not understand the source language, such as Holland, Belgium, and Scandinavia”. Ver también Danan (1991) y Higginbotham (1988).

<sup>17</sup> Para una interesante reflexión sobre los distintos grados de tolerancia de la audiencia de varios países en relación con lo que, en lenguaje cinematográfico, se denomina “synch” (“what he writes will look as if it were being said”) ver Rowe, 1960.

<sup>18</sup> Para un recorrido histórico sobre el doblaje en España ver Ávila, 1997c.

<sup>19</sup> Minchinton (1987) defiende que la proporción de espectadores europeos adultos que tienen dificultades de lectura e interpretación de mensajes escritos es muy elevada.

<sup>20</sup> Miguel González (1998: 35) destaca que “el texto se puede consultar en su integridad en el *Índice Cinematográfico de España, 1941: 525-526*”. Añade que Ávila (1997) “apunta a su vez algo que sí considero trascendental: la oficialidad de esta Orden queda en entredicho al descubrir que ‘su publicación

artículo octavo obligaba a doblar toda producción extranjera estrenada en nuestras pantallas:

Queda prohibida la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea el español, salvo autorización que concederá el Ministerio de Industria y Comercio y siempre que las películas en cuestión hayan sido previamente dobladas. El doblaje deberá realizarse en estudios españoles que radiquen en el territorio nacional y por personal español.

A propósito de esta Orden, Piastra (1989: 345) afirma que con ella “culminaba otra medida parcial contra los ‘idiomas regionales’ y otros distintos del español, aplaudida por la Real Academia, que (como refleja *La Vanguardia Española* de 17.11.1939) vio ‘con profunda simpatía la campaña para el restablecimiento del uso público del idioma nacional, así como la defensa del señorío de la Lengua española, menoscabada por el empleo de rótulos en idioma extranjero’”. Comenta Danan (1991: 611) que “Franco also ruled against any non-dubbed version; then, he clearly favoured dubbed versions”. Este rechazo al idioma original de las películas cinematográficas revela una política favorecedora de la lengua propia como símbolo de identidad nacional. Por supuesto, a la vez se puede eliminar o modificar lo que no convenga procurando que el espectador no sea consciente de ello. Por otra parte, sobre la Orden Pérez Merinero & Pérez Merinero (1975: 23-24) señalan:

La primera medida relevante de protección al cine español tiene fecha de 23 de abril de 1941, y establece la obligatoriedad del doblaje al castellano de las películas extranjeras, quedando prohibida la proyección cinematográfica en otros idiomas. Las causas de esta medida fueron, a nuestro juicio, las dos siguientes: en primer lugar, el fervor patrioter y nacionalista, de hondas raíces fascistas, que llevó a considerar el castellano – o español, como entonces gustaba decirse – “el idioma del Imperio” y a no ver con buenos ojos los demás idiomas, llegándose a proscribir los otros ibéricos; y en segundo lugar, la obligatoriedad del doblaje abocaba al cine español a una competencia *no natural* con el cine extranjero. La superioridad de éste, más notoria aún si hablaba en castellano, se contrarrestaba con la protección estatal; protección que, dadas las características del entonces nuevo Régimen, no era sino una forma de control.

Aunque no deje de ser un dato anecdótico, no es sin embargo tan frecuente la mención de una posterior Orden del Ministerio de Educación Nacional que sólo seis años y medio más tarde, el 31 de diciembre de 1947 (Higginbotham, 1988: 9; Pérez Merinero & Pérez Merinero, 1975: 24), abolió tal imposición. Dato anecdótico porque,

---

no consta en el Boletín Oficial del Estado’, ausencia que corrobora Gubern en el prólogo de la misma obra, y que explica argumentando sospechosas maniobras legislativas posteriores. Esta más que posible

aunque oficialmente se autorizaba la práctica del subtítulado, el doblaje siguió siendo la técnica más utilizada debido en parte a su rentabilidad económica, en parte a las preferencias del público y también a la inexistencia de salas acondicionadas para la exhibición de películas subtítuladas hasta finales de los sesenta<sup>21</sup>. Pérez Merinero & Pérez Merinero (1975: 24) son de la misma opinión:

Si bien la obligatoriedad del doblaje cesa legalmente en 1947 – Orden del Ministerio de Educación Nacional de 31 de diciembre de 1946 –, aquél, acostumbrado ya el público, respondiendo a los intereses de distribuidores y exhibidores, y convertido en principio irreversible, se conserva hasta hoy. Sólo unas pocas películas, exhibidas en las llamadas “Salas Especiales”, se proyectan en versión original subtítulada. La proporción de estas últimas respecto al total es prácticamente nula.

La utilización del doblaje al servicio de los intereses de la ideología dominante en la España franquista, caso de existir, sería vivo ejemplo de cómo “translators are sometimes even required to exercise cultural criticism by their country’s censorship” (Newmark, 1991b: 170). Tendrían que utilizar sus propias habilidades (sus conocimientos individuales del idioma y su capacidad para interpretar correctamente las referencias culturales<sup>22</sup>) en favor de la uniformización de los originales siguiendo un modelo restrictivo y homogeneizante que impida “la posibilidad (potencialidad, si queremos) de actualizar este texto de maneras diferentes” que propone Gil Rovira (1989: 73). Esto significa que la traducción se tendría que adaptar al “system of popular conventions of ‘what is known’ and ‘what is acceptable’” que Robyns (1989: 58), siguiendo a Angenot, denomina “doxa”.

En resumen, para esclarecer todos estos asuntos será necesario estudiar qué factores externos condicionaban la actividad del traductor de guiones cinematográficos bajo el régimen de Franco, “the different types of film text-variants that were produced” (en este caso tanto la versión original como la estrenada en España) “and the way they functioned in their proper contexts” (Cattrysse, 1992: 66), fines a los que estarán dedicados los siguientes capítulos.

---

falta de oficialidad queda patente en las dudas respecto al día en que la Orden queda promulgada: García Escudero en su *Historia del cine* habla del 13 de abril y en el *Índice... 1941* no se recoge ninguna fecha”.

<sup>21</sup> La autoridad competente esperó hasta principios de 1967 para crear las denominadas “salas especiales” por OM del 12 de enero de 1967 (*BOE* 20/1/67: 895). Incidiremos de nuevo en el tema en el capítulo dedicado al análisis de una de las películas que sí fue estrenada en salas especiales en su versión subtítulada el 2 de octubre de 1967: *Repulsión* (Polanski, 1965).

<sup>22</sup> Ambos aspectos son importantes en opinión de Field, 1989: 151-152.

## 2. EL MARCO CONTEXTUAL

### 2.1. Censura y control de la información en la España de Franco (1939-1975)

#### 2.1.1. El contexto político

La característica más destacada del periodo transcurrido entre 1939 y 1975 fue el poder personal que Franco mantuvo hasta su muerte. La jerarquía militar, los intereses y doctrinas de la Iglesia y, hasta cierto punto, algunos colectivos con suficiente poder económico, pusieron límites a la actuación individual del Generalísimo y, sin embargo, su poder personal permaneció intacto a lo largo de cuatro décadas, lo cual no deja de ser un acontecimiento destacable<sup>23</sup>.

La evolución en la relación política que la España de Franco mantuvo con el exterior es un hecho de obligada mención. La relación de cooperación con ciertos países, sobre todo europeos, se remonta a los tiempos de la guerra civil<sup>24</sup>. Los cambios que se produjeron a nivel mundial al término de la contienda estaban fuera del alcance

---

<sup>23</sup> Este hecho ha merecido captar la atención de los historiadores que se han dedicado a estudiar el periodo que nos ocupa. Entre ellos destaca Payne, que en 1967 ya proponía una serie de razones para explicar cómo el mandato de Franco pudo durar tanto tiempo. En primer lugar, Payne (1967: 46) menciona un aspecto que tiene mucho que ver con la guerra civil española y sus consecuencias: el gran vacío que separaba a los dos bandos combatientes, sólo llenado por el miedo y el odio que se profesaban. La falta de cualquier tipo de compromiso político o ideológico previo por parte de Franco le libró de seguir una política determinada. También influyó su oportunismo táctico y su habilidad para manejar los intereses de los grupos que componían el bando nacional. Se elogia, además, su voluntad para delegar la autoridad sobre áreas significativas de la administración en personalidades elegidas por él mismo, lo cual no impedía que ellos, por su parte, contribuyeran de forma individual con aportaciones propias o asumieran las responsabilidades del cargo cuando las medidas que tomaban no eran las adecuadas. Volviendo a las cuestiones de carácter interno, Payne (1967; 47) añade “the internal weakness of the overt opposition groups due to their disunity (...) and the lack of awareness shown by most exile groups of the changes that have occurred within Spain”, todo lo cual propició que, en un periodo de casi cuarenta años, el poder unitario del régimen no se viera seriamente amenazado.

<sup>24</sup> Ya el 18 de noviembre de 1936 el gobierno alemán y el italiano reconocieron oficialmente al régimen de Franco como el gobierno legal de España. La Legión Cóndor alemana, con unos 100 aviones de combate, junto a la ayuda militar que proporcionó Mussolini, fueron factores determinantes a la hora de inclinar la balanza del lado nacional. Hitler se aprovechó de la situación creada por la contienda española y así, en noviembre de 1937, “he went so far as to tell German officials that a quick victory for Franco was not desirable” (Payne, 1969: 19), puesto que eso haría que la inestabilidad política de la Europa Central se convirtiera en el foco de atención de las potencias mundiales. Finalmente, en febrero de 1939, Francia y Gran Bretaña reconocían la legitimidad del gobierno nacional y el 28 de marzo del mismo año tendría lugar la liberación de Madrid. El 1 de abril se celebraría el día de la Victoria, al mismo tiempo que Estados Unidos daba su reconocimiento oficial al régimen de Franco.

de Franco, que, no obstante, tuvo especial habilidad a la hora de aprovecharlos favorablemente<sup>25</sup>. Así, el 4 de septiembre de 1939 España anunció su posición de neutralidad ante la guerra que acababa de estallar en Europa<sup>26</sup> a la vez que firmaba ciertos acuerdos con otros países europeos<sup>27</sup>. Posiblemente esta evidente oscilación por parte del régimen español respecto a la cooperación con el resto de países fue lo que provocó cierta desconfianza en el exterior y desencadenó una oleada de reacciones en contra del propio régimen. Desde el 21 de febrero de 1944, fecha en la cual el gobierno de Estados Unidos acusa al de España de antidemocrático y totalitario y de pretensiones imperialistas, hasta que el ochenta por ciento de los españoles aprobaran la *Ley de Sucesión* el 6 de julio de 1947 (anteriormente aprobada por las Cortes el 7 de junio), se producen las siguientes reacciones dignas de mención:

- 19 de junio de 1945: la ONU prohíbe la admisión de la España de Franco “porque es un gobierno de fuerza”.
- 17 de julio al 2 de agosto de 1945: en la Conferencia de Potsdam los Tres Grandes (Inglaterra, Estados Unidos y la Unión Soviética) hacen una declaración de principios contra el régimen español al proyectar el futuro de las Naciones Unidas. (Se puede consultar dicho documento en Díaz-Plaja, 1971: 27).
- 14 de diciembre de 1945: Francia propone a Gran Bretaña y Estados Unidos concertar su política para actuar conjuntamente contra el régimen de Franco y sustituirlo por otro democrático.
- 9 de febrero de 1946: la Asamblea de las Naciones Unidas condena de nuevo el régimen de Franco.

---

<sup>25</sup> No debemos olvidar que la posición geográfica de la península y su consiguiente valor estratégico suponen una ventaja considerable al entablar negociaciones con cualquier otro país. Además, facilita el que España sea capaz de permanecer al margen de conflictos como la segunda guerra mundial, en el que se vio envuelta la gran mayoría del resto de países europeos.

<sup>26</sup> A ello contribuiría decisivamente el gobierno portugués de Oliveira Salazar, que había apoyado a Franco durante la guerra civil. Ya en marzo de 1939 ambas partes habían firmado un tratado de amistad y no agresión, y la orientación independiente de Salazar, que en cierta manera se inclinaba hacia una relación con Gran Bretaña, “encouraged Franco’s own sense of caution” (Payne, 1969: 27). A la neutralidad española también contribuyó sobremanera el hecho de que, recién salida de una guerra civil, “Spain was in no position to become involved in military adventures either from an economic or military point of view” (Payne, 1969: 29).

<sup>27</sup> Se producían hechos tales como un acuerdo del 22 de agosto de 1941 por el cual España enviaría cien mil trabajadores a Alemania, o la organización y creación el 26 de julio de la División Azul, un cuerpo de unos veinte mil voluntarios en apoyo del régimen alemán. El 20 de diciembre de 1942 se creaba el Bloque Ibérico, un acuerdo hispano-portugués que coordinaba las políticas exteriores de ambos países para preservar la independencia y neutralidad de la península.

- 4 de marzo de 1946: los gobiernos de Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia publican una declaración conjunta condenando el régimen de Franco y pidiendo a los españoles que provoquen su partida pacífica y constituyan un gobierno provisional.
- 4 de diciembre de 1946: la delegación norteamericana en las Naciones Unidas recomienda que el Gobierno del General Franco “sea excluido de todas las Agencias internacionales organizadas por (...) las Naciones Unidas (...) el General Franco debe abandonar los poderes a un Gobierno provisional (...) que respete la libertad de palabra, de religión y de asamblea”. (Texto completo en Díaz-Plaja 1971: 273-274).
- 9 de diciembre de 1946: se aprueba en la ONU la moción recomendando la retirada de embajadores de España<sup>28</sup>.

Al término de la guerra civil el régimen de Franco vivió su etapa más represiva, lo cual trajo consigo un cierre de fronteras para mantener los rasgos distintivos nacionales al margen de toda influencia foránea<sup>29</sup>. Sin embargo, en la etapa de los años cuarenta, en que la exaltación nacional todavía primaba en la vida pública española, ya se advierten las primeras concesiones al exterior, necesarias para la supervivencia del régimen dictatorial. Tras la conclusión de la segunda guerra mundial diversos factores contribuyeron a “la construcción de una fachada de apariencia democrática” (Solé Mariño, 1983: 53), entre los que destaca la promulgación de los siguientes documentos oficiales:

- La *Ley Constitutiva de las Cortes*, “‘órgano superior’ de participación del pueblo español en las tareas del estado”. Fueron creadas el 17 de julio de 1942 “siguiendo la línea del Movimiento nacional” para “reanudar gloriosas tradiciones españolas”. La *Ley* establece un régimen jurídico y ordena la actividad administrativa del estado.

---

<sup>28</sup> Excepto las que aparecen en Díaz-Plaja (1971), todas las fechas que aquí se citan han sido tomadas de la “Cronología abreviada” que aparece en el *Número fuera de serie de La Actualidad Española* y de la “Breve cronología” (Preston, 1994). La retirada de los embajadores de Madrid fue aprobada por Naciones Unidas por treinta y cuatro votos a favor y seis en contra, más catorce abstenciones. La crónica de la reunión y los detalles de la votación se pueden consultar en Díaz-Plaja, 1971: 278-279.

<sup>29</sup> Ya en el manifiesto que Franco dirigió a su ejército cuando todavía era Comandante General de Canarias, animaba a combatir a los “enemigos de la Patria”, con las siguientes palabras: “Pero, frente a eso, una guerra sin cuartel a los explotadores de la política, a los extranjeros y extranjerizantes que directa o solapadamente intentan destruir a España” (Franco, 1936: 48).

- El *Fuero de los Españoles*, aprobado por aclamación en el Pleno de las Cortes el 29 de junio de 1945. Este texto legal proclamaba los derechos, deberes y garantías privadas y públicas de los ciudadanos.
- La *Ley de Sucesión*, aprobada el 31 de marzo de 1947. Establece la figura del futuro rey o regente<sup>30</sup>.

Con la *Ley de Sucesión* Franco consiguió dar un nuevo paso hacia la institucionalización del régimen. Se reservaba el derecho de nombrar a un sucesor, a la vez que autorizaba la creación de un Consejo del Reino, que le asistiría junto a los ministros y las Cortes a la hora de ejercer las funciones propias del poder ejecutivo. La complicada *Ley de Sucesión* en realidad no estaba pensada para acrecentar la influencia de los monárquicos, sino precisamente para solidificar y consolidar el poder de la dictadura dando “al Estado nacido de la victoria, estabilidad, comunidad y permanencia, sin que por ello pueda ponerse en peligro la grande y trascendente obra social que caracteriza el resurgir español...”. El *Fuero del Trabajo* y la *Ley del Referéndum Nacional*, dirigida a institucionalizar las consultas directas a la población, completan este breve repaso del lavado de la imagen pública del régimen de cara al exterior.

A pesar del inicial rechazo internacional al régimen dictatorial, “el expreso anticomunismo de Franco comienza a ser tenido en especial consideración (...) Estados Unidos – ya última instancia del poder mundial – se mostrará crecientemente comprensivo con las autoridades de Madrid, tanto en el plano político como en el económico” (Solé Mariño, 1983:55). La cooperación hispano-norteamericana se inicia cuando la Cámara de Representantes de Estados Unidos “aprueba la inclusión de España en el Plan Marshall” en marzo de 1948 y “vota el primer crédito a favor de España” en 1950 (Caparrós Lera, 1983: 222-223). En efecto, tanto la derogación en

---

<sup>30</sup> Se pueden consultar los textos completos de la *Ley de las Cortes*, el *Fuero de los Españoles* y la *Ley de Sucesión* en Díaz-Plaja, 1971: 260-265, 267-272 y 280-284. Por lo que se refiere a la *Ley de sucesión*, el preámbulo no tiene desperdicio. Como si España pudiera permitirse el lujo de sobrevivir al margen del exterior se afirma:

Surgida la conflagración universal apenas terminada nuestra Cruzada, las amenazas que sobre nuestro país se cernieron no terminaron con el final de la contienda, pues las alteraciones de orden moral que las guerras entrañan y las pasiones y excesos que con este motivo se desatan continúan afectando al orden internacional y provocando propósitos de intervención en lo que está universalmente reconocido pertenece al derecho privativo de cada pueblo. (...)

Fracasados aquellos intentos de intromisión en nuestros asuntos internos y apaciguadas las pasiones que exteriormente se desataron, parece llegado el momento en que, despreocupándonos del exterior, continuemos la obra institucional de nuestro régimen.

noviembre de 1950 del acuerdo de Naciones Unidas que en 1946 aconsejaba la retirada de embajadores de Madrid como el ingreso de España en los organismos especializados de la ONU supusieron un cambio importante en las relaciones del gobierno del general Franco con el resto del mundo<sup>31</sup>. La entrada de España en la ONU el 15 de diciembre de 1955, aprobada por amplia mayoría<sup>32</sup>, pone fin a su cuarentena diplomática. A partir de ese momento España se empezó a beneficiar de la nada despreciable ayuda y asistencia técnica, económica e incluso militar que Estados Unidos le proporcionaba<sup>33</sup>.

Con el desarrollo de la OTAN los líderes mundiales presionaron para que España fuera incluida en la organización, debido sobre todo a la importancia estratégica de la península. En 1951 se iniciaron las negociaciones para el establecimiento de bases militares en suelo español y se firmó un tratado de asistencia económica y cooperación militar. Así, “though democratic and leftist influences in western Europe made it impossible for Spain to be admitted in the NATO, the American pact greatly strengthened the political and diplomatic position of the regime” (Payne, 1967: 38).

Este paulatino acercamiento entre el régimen de Franco y las potencias internacionales no sólo tuvo como consecuencia lógica la cooperación político-económica esbozada en líneas anteriores sino también la invasión cultural que lleva consigo la apertura de fronteras hacia el exterior. En este sentido, en sucesivos apartados prestaremos especial atención a lo sucedido en el ámbito cinematográfico, pero antes perfilaremos las características principales de los distintos grupos sociales que convivían en la España de la época para establecer una primera aproximación a los potenciales receptores de esa invasión cultural venida del exterior.

### 2.1.2. El contexto social

Toda contienda militar tiende a dejar al país que la sufre en una situación económica precaria que evidencia la diferencia entre las clases sociales que comparten

---

<sup>31</sup> Díaz-Plaja (1971: 284-286) recoge el documento de 5 de noviembre de 1950 por el que la Asamblea General de la ONU deroga la resolución de 1946 contra España y acepta el ingreso de nuestro país en el citado organismo.

<sup>32</sup> El Consejo de Seguridad la aprueba por diez votos a favor y una abstención y la Asamblea General por cincuenta y cinco votos a favor y dos abstenciones (Díaz-Plaja, 1971: 321-322).

<sup>33</sup> A este efecto en septiembre de 1953 se redactaron los pertinentes acuerdos de cooperación y mutua defensa. Se pueden consultar en Díaz-Plaja, 1971: 287-308.



la vida cotidiana. Se tiende a la no comunicación, a vivir en compartimentos estancos, hecho que contrasta con el ambiente de un grupo social que sin temor participa de una cultura y unos bienes compartidos. Este factor de incomunicabilidad y aislamiento en general da lugar al surgimiento de una serie de sistemas sociales autosuficientes que se repliegan sobre sí mismos, “culturas centrípetas” (Tuñón de Lara, 1986: 350) que rechazan la comunicación con otros grupos y su información.

Tal fue el contexto en el que durante décadas se vio obligada a vivir la amplia mayoría de la sociedad española de hace tan sólo medio siglo<sup>34</sup>. Después de la conclusión de la guerra el ritmo social quedó trastornado y, como consecuencia lógica, la evasión era la única opción posible. Una evasión que no se puede confundir con el denominado “escapismo”, ya que “la evasión no suponía rechazo al mensaje ideológico ni a las pautas de comportamiento que de él procedían” (Tuñón de Lara, 1986: 351). Simplemente era la respuesta, más bien inconsciente, de una sociedad maltratada por los acontecimientos más recientes de su historia.

Se advirtió una tendencia en la mayoría de la población, sobre todo del sector joven, hacia los espectáculos públicos y, en general, hacia todo lo que les hiciera olvidar la realidad de la que formaban parte. Puesto que parte fundamental de ese entretenimiento público era la sala cinematográfica, pasamos ahora a señalar los rasgos más sobresalientes de los principales grupos sociales que convivieron en la España de Franco, todos ellos potenciales receptores del cine que se importaba del exterior, y cuál era su predisposición política y cultural ante el mensaje difundido por el régimen.

### 2.1.2.1. El ejército, las fuerzas de seguridad y los grupos opositores

Desde los tiempos de la guerra civil, el ejército nacional, la Legión, las fuerzas del orden y las milicias dieron muestras de su apoyo incondicional a Franco. La institución militar pasó a ocupar un puesto activo fundamental en los órganos de gobierno, con lo cual el ejército quedó íntimamente ligado a la vida política del país.

---

<sup>34</sup> En efecto, la guerra siempre trae consigo dos fenómenos psicológicos y sociológicos fundamentales: “la vivencia de la proximidad de la muerte y la militarización del medio ambiente” (Tuñón de Lara, 1986: 352), con el consiguiente miedo y, nos atreveríamos a decir, horror que ambos hechos provocan. Los cambios emocionales son constantes, yendo del temor a la derrota a la esperanza de victoria. Por eso, es

Baste recordar que el 29 de septiembre de 1936 la Junta de Defensa Nacional publicaba un Decreto por el que se nombraba al general Franco “Jefe del Gobierno del Estado español y Generalísimo de las Fuerzas Nacionales de Tierra, Mar y Aire”. En *La Actualidad Española* (pág. 59) aparece publicado el texto de dicho Decreto:

Bajo la presidencia del general Miguel Cabanellas, durante el mes de septiembre de 1936, la Junta de Defensa Nacional deliberó sobre la elección de un Generalísimo. Estaba constituida por los generales Queipo de Llano, Gil Yuste, Orgaz, Franco, Mola, Saliquet, Dávila y Kindelán, así como por los coroneles Moreno Calderón y Montaner. El primero en votar fue Kindelán, quien dio el nombre de Franco. Siguieron con la misma postura Mola, Orgaz y todos los demás, excepto Franco, que se abstuvo por tratarse de él, y Cabanellas, que era partidario de un triunvirato en vez del mando único. Kindelán se puso posteriormente de acuerdo con Nicolás Franco, Yague y Millán Astray para que al cargo de Generalísimo se uniera la Jefatura del Estado. En una última reunión se arbitró la fórmula de “Jefe del Gobierno del Estado Español y Generalísimo de las Fuerzas Nacionales de Tierra, Mar y Aire”.

Así, el mismo Jefe del Estado era a la vez el Jefe supremo de los tres ejércitos. Además, la presencia importante de otros miembros del ejército en los órganos de gobierno no se hizo esperar. Entre los once ministros que formaron el primer gobierno de Franco, constituido en Burgos el 30 de enero de 1938, se encontraban tres militares: el vicepresidente y ministro de Asuntos Exteriores, general Gómez Jordana, el ministro de Defensa Nacional, general Dávila y el ministro de Orden Público, general Martínez Anido. Poco antes, el 19 de abril de 1937, Franco había sido también proclamado Jefe Nacional del nuevo partido único, al que fueron incorporados los demás sectores políticos, “incluso aquellos que habían apoyado el alzamiento” (Benet, 1986: 105). Por su valor testimonial, recogemos de nuevo las palabras publicadas en la revista *La Actualidad Española* (pág. 65):

El 19 de abril de 1937 se había publicado el Decreto de Unificación de Falange Española con la Comunión Tradicionalista, decidido por Franco con el apoyo de Ramón Serrano Súñer, antiguo diputado de la CEDA. Por el Decreto se convertía Franco en Jefe Nacional del nuevo partido único. Franco reunía así en sus manos todos los poderes. El militar, como Generalísimo; el ejecutivo, como Jefe del Gobierno y de hecho Jefe del Estado, y el político, como Jefe Nacional del partido unificado. La estructuración política del Régimen marcha paralela con la organización militar, de la cual era un elemento importante la labor de las Academias de Alfereces Provisionales, a cargo del general Orgaz. De ellas saldrían unos mandos intermedios que resultarían decisivos para la marcha de la guerra y la consolidación del Ejército de Franco.

---

comprensible que las familias españolas vivieran una realidad distorsionada y trastocada por la guerra y que, tras el término de la misma, las relaciones humanas continuaran siendo atípicas durante largo tiempo.

A pesar de lo afirmado, una característica de la paulatina modernización institucional del régimen sería la progresiva despolitización de los militares. Franco siempre mantuvo una relación especial con la jerarquía militar, a la vez que los manejaba con relativa facilidad. En relación con el tema Payne (1992: 267-268) señala:

El hecho de que los militares ocupasen tantos puestos de ministros y otros cargos administrativos importantes, especialmente durante la primera mitad del régimen, tendía a oscurecer el hecho de que Franco intentó evitar la interferencia militar en el gobierno y eliminó la posibilidad de un papel independiente, corporativo o institucional, para los militares, fuera de su propia esfera de las fuerzas armadas. Los oficiales y jefes que ocupaban cargos en las oficinas o instituciones del gobierno o que se sentaban en las Cortes lo hacían como administradores individuales o representantes de formación militar que participaban en las instituciones estatales coordinadas e integradas, no como representantes corporativos independientes de las fuerzas armadas.

Esta progresiva despolitización del estamento militar se vio favorecida por el hecho de que los elementos activos de la oposición no fueron suficientes para derribar a los sucesivos gobiernos. A finales de los años cincuenta los grupos que formaban parte de la oposición se caracterizaban por su variedad y falta de unión, lo cual impidió una acción conjunta lo suficientemente fuerte como para constituir una amenaza contra el poder<sup>35</sup>. Refiriéndose a la relación del Partido Comunista con las demás agrupaciones políticas, Tamames (1973: 402) señala que “la propaganda anticomunista de veinte años y el temor a actuar como simples ‘compañeros de camino’, hicieron que los directivos

---

<sup>35</sup> Según señala Payne (1967: 121), los grupos políticos, la mayoría en la semi-clandestinidad, que orientaban sus actividades hacia la oposición al régimen franquista, eran, en resumen, los siguientes:

1. Grupos colaboracionistas que dicen formar parte de la oposición, entre los cuales destaca el Opus Dei, formado en su mayor parte por profesionales e intelectuales de las clases media y alta.
2. La oposición de derechas. Destacamos el grupo de los llamados “Carlistas”, que apoyan a D. Juan como heredero de la Corona española. Es uno de los grupos más fuertes de la oposición: “para Franco, lo más inquietante fue siempre la oposición de los monárquicos legitimistas” (González Duro, 1992: 333).
3. La oposición de centro-derecha.
4. La oposición de centro-izquierda.
5. La oposición de izquierdas:
6. El Partido Socialista Español.
7. CNT (federación clandestina anarco-sindicalista).
8. Los regionalistas vascos.
9. Los regionalistas catalanes.
10. El Partido Comunista Español.
11. La oposición en el exilio, que incluye a ciertos líderes del gobierno republicano, el Partido Socialista, la CNT, el Partido Nacionalista Vasco y el Partido Comunista. Muchos políticos e intelectuales que permanecieron en España tuvieron que resignarse a escoger entre el silencio o la represión que les impedía manifestar sus ideas opuestas al régimen. Fueron muchos los que prefirieron desplazarse al extranjero y así, desde el exilio, seguir editando sus escritos en la medida en que ello fuera posible. Baste el ejemplo de las gentes del teatro catalán: el gran número de exiliados permitió que en las principales comunidades de Europa y América se formaran grupos teatrales y que, con el tiempo, adquirieran una importante tradición escénica.

de las otras agrupaciones políticas clandestinas - desde los viejos republicanos a los del Partido Socialista - se negaran a la viabilidad de una coalición”. Además, la falta de recursos económicos hacía que las organizaciones no llegaran a nacer o, si lo hacían, lo normal era que no tardaran en disolverse.

El progresivo desarrollo económico del país, junto al apoyo diplomático y militar de Estados Unidos, hizo que un sentimiento de apatía generalizada se extendiera entre los grupos de la oposición. En los años sesenta, al igual que en la década de los treinta, la resistencia más activa tuvo lugar en el ámbito de los trabajadores de las regiones industriales pero, así todo, las protestas eran más por motivos económicos que políticos. Esta situación y, en especial, la incapacidad e inoperancia de las agrupaciones contrarias al régimen, hizo que el ejército constituyera a efectos de la política interna del país “una segunda línea que muy raramente ha sido necesario emplear desde que en los años cuarenta se utilizó en algunas ocasiones muy señaladas para operaciones contra los guerrilleros” (Tamames, 1973: 371).

#### 2.1.2.2. La Iglesia

El compromiso de la institución eclesial con el sistema político franquista fue notorio desde los comienzos de la guerra civil<sup>36</sup>. Poco o nada se sabía sobre la clase de gobierno por el que luchaban las fuerzas nacionales y, sin embargo, era evidente que estaría basado en el sistema de orden y justicia social promulgado por la Iglesia Católica. La colaboración entre ambos se inicia ya “con la bendición papal de Pío XI desde Castelgandolfo el 14 de septiembre de 1936, continuando con su encíclica *Comunismo ateo* (1937) en la que se presentó a la guerra española en estos términos: ‘por primera vez en la historia asistimos a una lucha fríamente calculada y cuidadosamente preparada contra todo lo divino’”(Robles, 1990: 1421)<sup>37</sup>. Por su parte, el mismo año los obispos españoles lanzaron una extensa Carta Pastoral publicada en el

---

<sup>36</sup> La Iglesia manifiesta su influencia en la estructura de la sociedad por partida doble, gracias a la acción pastoral y al sistema de enseñanza. Además, la intensa actividad censoria desarrollada por los individuos pertenecientes a la institución católica les sitúa como primeros receptores de las producciones cinematográficas que se presentaban a censura en la época de Franco. Todos estos aspectos serán estudiados en profundidad en sucesivos apartados del presente capítulo.

<sup>37</sup> También aquí se cita una relación de encíclicas y pastorales de obispos españoles, algunas muy interesantes puesto que marcan las líneas ideológicas y la orientación económica del nuevo régimen.

*Heraldo de Aragón* el 6 de agosto de 1937 en la que explicaban las causas de la guerra y su apoyo a Franco en los siguientes términos<sup>38</sup>:

Por esto se produjo en el alma nacional una reacción de tipo religioso, correspondiente a la acción nihilista y destructora de los sin-Dios. Y España quedó dividida en dos grandes bandos militares; (...) dos tendencias: la espiritual, del lado de los sublevados, que salió a la defensa del orden, la paz social, la civilización tradicional y la Patria, y muy ostensiblemente, en un gran sector, para la defensa de la religión; y de la otra parte, la materialista, llámese marxista, comunista o anarquista, que quiso sustituir la vieja civilización de España, con todos sus factores, por la novísima “civilización” de los soviets rusos.

Años más tarde, el 27 de agosto de 1953, se firmó otro documento internacional de gran relevancia: el *Concordato* con el Vaticano<sup>39</sup>. Se consolidaban así las relaciones con la Santa Sede confirmando al catolicismo como única religión oficial del estado español y consolidando aún más si cabe la omnipresencia de la institución eclesiástica en las estructuras sociales españolas. Así, según el artículo XXVI, en todos los centros docentes, estatales o no, la enseñanza se debía ajustar a los principios de la moral y el dogma de la Iglesia católica y la religión católica se establecía como materia obligatoria. Esta intervención de la Iglesia católica en asuntos que no deberían traspasar los límites de lo político ha dado lugar a reacciones airadas, como la recogida por Botti (1992: 160) a propósito de la introducción de Luciano Casali al libro *Per una definizione della dittatura franchista* (Istituto Regionale per la storia della resistenza e della guerra di liberazione in Emilia-Romagna, Annale 6, Milano, Franco Angeli, 1990)<sup>40</sup>. En la página 30 Casali afirma que “la volontà della chiesa spagnola di costruire uno stato integralmente cattolico servì solo a ‘giustificare’ la guerra civile e a dare vita ad uno stato fascista”. Uno de los procedimientos más efectivos para conseguir el apoyo de los sectores más conservadores de la sociedad consistió en recurrir a la religión católica para justificar la necesidad de una contienda nacional, que se convertiría en cruzada contra los enemigos de Dios y de la Patria. Merece la pena citar la opinión de Robles (1990: 1421) cuando afirma:

---

<sup>38</sup> El texto completo del mencionado documento aparece recogido en el volumen de Díaz-Plaja, 1971: 208-231.

<sup>39</sup> Ver texto completo en Díaz-Plaja, 1971: 308-320.

<sup>40</sup> El citado volumen pretende ser un compendio de aportaciones “di studiosi spagnoli e italiani, i cui contributi da una parte costituiscono una significativa messa a punto del dibattito storiografico sul controverso nodo della natura del regime franchista rispetto al fascismo come fenomeno storico e categoria storiografica” (Botti, 1992: 160).

La historia cultural de este periodo franquista está marcada por el peso e impronta que marcará la Iglesia. No sabría decir quién se benefició más, si la Iglesia apoyando al nuevo régimen, o éste sirviéndose de aquélla. Entre ambas instituciones se dio una simbiosis perfecta de entendimiento y de cooperación mutua. La Iglesia puso al servicio del régimen ideas y eclesiásticas que ocuparan toda una serie de jefaturas, servicios e instituciones estatales, a cambio de la protección material y política. Mediante esa fórmula, el nuevo régimen contó con el apoyo del pueblo creyente y la bendición de la jerarquía eclesiástica.

Cuando el gabinete se reorganizó en 1957, se concedió especial relevancia a la presencia en el mismo de jefes militares. A su vez, la política de confianza y apoyo al estamento eclesial trajo consigo la ascensión de un nuevo grupo: el Opus Dei. La hasta entonces semi-secreta organización había sido fundada en 1929, pero sólo después de la guerra civil empezaría a gozar de cierta relevancia en la sociedad española. Su objetivo era “to increase the influence of Roman Catholicism in political, economic and cultural affairs, proselytizing among the elite elements of society” (Payne, 1967: 42). La gran mayoría de sus miembros, sin importar si habían jurado cumplir los votos preceptivos o no, ocupaban altos cargos en el ámbito de lo económico, cultural y social. En la década de los años cincuenta el Opus Dei contaba con un elevado número de adeptos y se hacía lo imposible para promocionarlos dentro de su profesión hasta que ocuparan puestos de reconocida influencia.

Hasta principios de la década de los sesenta la Iglesia se mantuvo estrechamente vinculada al Estado. A partir de entonces, experimentó una paulatina y profunda transformación “hacia una mayor independencia y en pro de una actitud más crítica” (Tamames, 1973: 372)<sup>41</sup>.

### 2.1.2.3. Los terratenientes y la concentración financiera

El grupo social de los grandes terratenientes siempre ha sido reducido. En España, durante los años cuarenta y cincuenta, todo individuo que se enriquecía de una u otra manera invertía parte de sus ganancias en la compra de terrenos. Este hecho, unido a los progresivos contactos entre los grandes propietarios de tierra y la oligarquía

---

<sup>41</sup> Martínez Bretón (1988: 151) proporciona ejemplos de este viraje de la Iglesia ante el lavado de imagen del régimen, propiciador de un sistema más abierto en el lado político. En este sentido, por una parte se dieron reacciones contrarias como la del clero vasco y reacciones a favor de una separación de la Iglesia y el Estado dentro de unas coordenadas democráticas (uno de los cambios propugnados por la teología emanada del Concilio Vaticano II).

financiera e industrial (sobre todo a partir de 1939), hace que ya no tenga mucho sentido hablar de los terratenientes como de una clase aparte, aislada del resto y con tintes de nobleza palaciega.

El aumento del número de propietarios de tierra fue uno de los factores que propició el afianzamiento del poder de la banca. Así, “el poder de penetración de la banca se traduce de forma muy clara en una extensa y tupida red de consejeros comunes entre los bancos y las principales sociedades de las distintas actividades económicas” (Tamames, 1973: 378). Las distintas agrupaciones que se llevan a cabo entre las empresas propician que el banco en cabeza del grupo realice con frecuencia una política discriminatoria en cuanto a la concesión de créditos, favoreciendo a las empresas pertenecientes a su grupo. No nos proponemos hacer un estudio de las consecuencias económicas, inmediatas o a largo plazo, que trajo consigo la concentración financiera. En cambio, sí conviene señalar que la fuerte concentración y, por lo tanto, la virtual supresión de la competencia en el sector bancario, supuso el dominio de una sola clase en el terreno político, económico y social. Este hecho se unió al serio aumento de la inflación para obstaculizar “el establecimiento de una democracia política y económica como base para un desarrollo socio-económico selectivo y verdaderamente equilibrado a largo plazo” (Tamames, 1973: 378-379).

### 2.1.2.4. Las clases medias

En 1939 las clases medias no suponían más allá del 17% de la población, pero a partir de entonces experimentaron una fuerte expansión. Este grupo social no fue una excepción al sufrir las consecuencias de la guerra, pero parece que, con el paso del tiempo, estas heridas fueron cicatrizando. Así explicamos la opinión de Tamames (1973: 385) cuando afirma que “entre 1945 y finales de la década de 1950 las clases medias – que también engrosaron la emigración – fueron casi masivamente pro-régimen”. Esta actitud contrasta con la de ciertos colectivos de intelectuales que, tras apoyar al régimen franquista en sus primeros años, fueron cediendo paulatinamente hacia mediados de los años cincuenta, para mostrar después un carácter más liberalizante y progresista. En efecto, como consecuencia de esta nueva actitud, no pocos de los citados intelectuales se convertirían más tarde en figuras destacadas de la oposición al régimen.

Una curiosa comparación que apareció publicada en el Informe FOESSA de 1970 (Tamames, 1973: 388) señala que en un país como la India, la mayoría de los empresarios, funcionarios, terratenientes e intelectuales, en cuyas manos está el control del poder político y económico, se consideran a sí mismos parte integrante de las clases medias del citado país. Lo que esta peculiar “clase media” persigue en la lucha por la igualdad es acaparar para sí misma todas las ayudas que le sea posible, y “restar privilegios a una exigua minoría de marajás y multimillonarios, olvidando en esta dialéctica a las verdaderas clases desposeídas”. No es difícil imaginar a qué sector parecido de la sociedad española iba dirigida esta crítica. El Informe continúa diciendo: “Sin llegar a este grado de exageración, las cosas suceden muchas veces en España como si la minoría en el poder buscara un exiguo grupo de privilegiados (banqueros, grandes empresarios, etc.) contra los que lanzar las diatribas de una pretendida justicia social, a base de enriquecer al sector de ‘clase media’ al que realmente pertenecen los que mandan (que siempre es un grupo mayor del que a primera vista parece...)”. Está claro que tampoco entre las clases medias el régimen franquista va a tener que hacer frente a una oposición importante.

#### 2.1.2.5. Las clases trabajadoras

La gran masa de pequeños agricultores constituyó después de 1939 un importante grupo de apoyo a la Falange. Esta adhesión sería la consecuencia directa si no de una mejora sustancial, sí por lo menos de una sensación de mayor seguridad dentro del colectivo. Desde principios de la década de los sesenta es evidente que el futuro de los pequeños agricultores (excepto en las grandes zonas de regadío) pasa por la unión y el trabajo en grupo. Para ello, desde 1964 se irán promoviendo algunas medidas destinadas a favorecer la agricultura de grupo, aunque no a fomentarla de la manera que sería preciso.

El progreso en el campo de la tecnología fue una de las causas de la paulatina desaparición de numerosos puestos de trabajo en el campo. A ello unimos las “tradicionales fluctuaciones de demanda de mano de obra asalariada según las labores” (Tamames, 1973: 391), sobre todo en las zonas más latifundistas, como Andalucía o Extremadura, donde hay un alto porcentaje de obreros eventuales. Estas fluctuaciones y



la falta de terrenos propios son factores determinantes que propician el éxodo rural y también una elevada proporción en las cifras de desempleo. Con todo, tras analizar brevemente la situación de los grandes propietarios de tierra y de los pequeños agricultores, si bien es cierto que el proletariado rural era “the country’s principal underprivileged subclass” (Payne, 1967: 84), no parece que sea el campo un centro importante de presión contra el régimen.

Terminamos así el repaso a los distintos grupos sociales que convivían en la España de la época, potenciales receptores del mensaje difundido a través del cine. Como hemos visto, el apoyo unas veces militar y otras veces económico recibido del exterior, la falta de organización que caracterizó la actuación de los grupos opositores y la pasividad de las clases medias fueron algunos de los elementos fundamentales que permitieron garantizar el equilibrio del régimen español y la difusión de su mensaje ideológico-cultural.

### **2.1.3. El contexto cultural**

#### 2.1.3.1. El mensaje ideológico-cultural: mito y realidad

En toda sociedad la *ideología dominante* “se estructura sobre la premisa de la preservación del orden vigente y los intereses de las clases dominantes” (Echeverría & Castillo, 1973: 18). En el caso concreto de las sociedades capitalistas del siglo XX, dominadas por la burguesía, el estado es el máximo representante del interés general de la sociedad y posee la clave de lo universal frente al individuo. Esta supremacía de lo particular sobre lo universal se traduce con respecto a la conciencia en el predominio de las ideas e intereses particulares de la clase dominante sobre el interés general de la masa social. Así, en términos generales, “la clase dominante, productora de la ideología dominante, idealiza en su ideología su propia situación y mira la sociedad según esa perspectiva. (...) ... la ideología dominante, tiene un papel político que consiste en intentar imponer al conjunto de la sociedad un *modo de vida*” (Echeverría & Castillo, 1973: 27).

En realidad Franco nunca sentó las bases teóricas de una ideología perfectamente definida que se pueda comparar a cualquiera de las principales ideologías

políticas del siglo XX<sup>42</sup>. Sin embargo, parece lógico que siempre mantuviera un conjunto fundamental de valores y creencias que permanecieron constantes durante su mandato. Así, por la Ley Fundamental de 17 de mayo de 1958 se proclamaron los Principios Fundamentales del Movimiento, que, de carácter permanente e inalterable, venían a sustituir a los 26 puntos de la Falange. De carácter más bien tradicionalista,

se referían a España como unidad de destino en lo universal; al acatamiento de la nación española a la ley de Dios, según la doctrina de la Iglesia Católica, única y verdadera, que inspirará la legislación social; a la intangibilidad de la unidad entre los hombres y las tierras de España; al fundamento de la comunidad nacional en el hombre, como portador de valores eternos, y a la familia como base de la vida social; a la familia, al municipio y al sindicato como estructuras básicas de la sociedad española; a la monarquía tradicional, católica, social y representativa, como forma política del Estado nacional, etc.

Franco profesaba auténtica devoción por los aspectos tradicionales de España; de ahí su sentido nacionalista y sus principios políticos monárquicos, aunque vivió la tentación de las propuestas más radicales del fascismo antes de 1943. “Creía en el nacionalismo, la unidad central, la religión católica, un gobierno fuerte y autoritario sin partidos políticos y un programa de desarrollo económico moderno, determinado en la máxima medida posible por prioridades políticas y nacionalistas, con la reforma social como producto secundario del desarrollo económico” (Payne, 1992: 258). En líneas generales su mayor talento fue “su habilidad para mantener el equilibrio político y envolver sus intenciones en nebulosas vaguedades” (Preston, 1994: 818). Como tantos otros personajes del mundo de la política, el Caudillo se valió de las ideas de los demás; compartía algunas de las tesis fundamentales de las distintas fuerzas políticas que coexistían en tiempos de la guerra civil, a la vez que rechazaba inclinarse por completo del lado de cualquiera de ellas. Así, “fluctuaba entre el mimetismo y la insatisfacción propia de los falangistas, y la postura defensiva, a veces inquisitorial, y casi siempre buscando mantener sus privilegios, de la Iglesia. Todo esto sopesado por un hombre como Franco, con el Ejército detrás, y cuya personalidad era cuando menos contradictoria” (Valls, 1983: 8). Sobre la mezcla de ideas diferentes que se amalgamaron bajo la dirección de Franco, Payne (1992: 258) comenta:

---

<sup>42</sup> Palomino (1993: 342) dice de él: “conocedor del ser humano, posiblemente sintiera por aquellos fieles una mezcla de cariño y desconfianza, el sano escepticismo que siempre le llevó a rehuir la política y a centrarse en las cosas prácticas de la gobernación”.

De los monárquicos aceptaba el principio de la legitimidad monárquica, pero lo replanteaba totalmente a fin de adaptárselo a él mismo. Compartía el nacionalismo y, en cierta medida, el imperialismo de los falangistas, junto con su existencia en un gobierno autoritario y la forma, si no toda la esencia, de su política social y económica. Alababa el tradicionalismo carlista, el Catolicismo y la defensa de la monarquía tradicional, al mismo tiempo que rechazaba la política dinástica carlista. Creía en el sentido militar del patriotismo y la seguridad nacional, junto con la función militar corporativa que diera a las fuerzas armadas independencia institucional.

A pesar de que en líneas generales la transformación socioeconómica de España fue uno de los factores que dificultaron la consolidación de los valores culturales y religiosos tradicionalistas, la repetición de una serie de patrones ideológicos fijos e invariables influyó negativamente en la riqueza cultural de la sociedad<sup>43</sup>. En un país donde la variedad intelectual surge del reciclaje de las ideas trasnochadas y su sustitución por otras nuevas, el panorama cultural contará con suficientes alicientes para irse rejuveneciendo, pero si el discurso está lleno de referencias arcaizantes, la propia impermeabilidad del sistema provocará el estancamiento cultural del mismo. En este sentido, el uso que se hace del mito en la ideología totalitaria es un símbolo más del parón cultural que se provoca. El propio lenguaje pretende situar al hombre en un presente eterno, salvándolo de su condición humana y perecedera no sólo para ocultar la verdadera realidad sino también para procurarse una máscara que le permita alcanzar una base de legitimación (Echeverría & Castillo, 1973: 35)<sup>44</sup> más allá de la victoria militar. A este respecto Mateo (1992: 70-71) comenta que “la ideología franquista, si así puede llamarse, es esencialmente un lenguaje mitificador que intenta instaurar una visión del mundo uniforme y petrificada mediante un sistema de comportamientos y de sentimientos que sean calco de un modelo establecido como sagrado e inviolable. Estos modelos se generan por el camino de la mitificación ilusoria equivalente al engaño consciente, a la mentira inconsciente o al autoengaño”. Sigue afirmando Mateo (1992: 73):

La mitificación inundó hasta el último rincón de la sociedad española totalitaria (u orgánica, jerarquizada, autoritaria y dictatorial por vía militar), no dejando campo ni

---

<sup>43</sup> Neuschäfer (1994: 53-54) lo expresa así: “La contradicción entre la apertura económica y las prácticas retrógradas en el ámbito cultural se convertirían en uno de los problemas esenciales del franquismo tardío. Parecía como si quisieran defender, al menos en el ámbito ideológico, los postulados de la vieja España eterna, abandonados tiempo atrás en el terreno económico. Esta peculiaridad explica que, en su última etapa, la censura, en vez de relajar su presión, diese otra vuelta de tuerca en abierta contradicción con los intereses económicos”.

<sup>44</sup> “No es suficiente invertir la realidad; es necesario avalar esa inversión con un criterio de autoridad, una fuente de validación” (Echeverría & Castillo, 1973: 35).

parcela, por mínimo que fuese, sin ocupar con sus creaciones. Los mitos fueron el camino de la justificación y de la legalización de una situación injusta e ilegal. Por otra parte, invadir la cultura, las mentalidades y las conciencias de un mensaje reaccionario sobre el que instalar las bases del poder es otra de las funciones del mito: “El recurso al mito en el lenguaje de la propaganda política es un elemento constante, y es siempre - por su misma naturaleza - un elemento ‘reaccionario’<sup>45</sup>”.

El poder de convocatoria y la facilidad del mito para hacer llegar mensajes a la gran mayoría de la población hacen que sea relativamente fácil tergiversar su naturaleza, la mayoría de las ocasiones para conseguir un objetivo concreto: deformar la racionalidad del hombre y controlar su conciencia para uniformizar al conjunto de la sociedad. Este tipo de control ideológico va, por supuesto, unido al intento de controlar el poder. La doctrina totalitaria pretende que sus mitos se conviertan en el modelo ejemplar a seguir, producto de una tradición sagrada que además es la única válida. A su vez les otorga un carácter ficticio, ilusorio, que sitúa a los acontecimientos en un pasado atemporal e indeterminado. Los mitos “tecnificados”<sup>46</sup> intentan situarse en el origen de las cosas, invaden el mundo del inconsciente y anulan el de la conciencia, el de la evolución histórica del hombre.

Para dar cuenta de algunos de los principales mitos que inundaron la realidad española de la época de Franco<sup>47</sup> nos valdremos de uno de los libros de texto utilizados en los años de posguerra, lo cual pone de manifiesto la relación mito-sistema educativo como factor determinante en la elaboración de los libros de texto que se estudiaban en las escuelas. El que ahora citamos es la tercera edición (de 1939) del *Catecismo patriótico español*, obra del Padre Ignacio González Menéndez-Reigada. Fue declarado texto para las escuelas por Orden Ministerial del 1 de marzo de 1939. Ante la imposibilidad de hacernos con el texto original, todos los ejemplos han sido tomados del artículo de Robles (1990: 1426-1428), que aparece citado en nuestra bibliografía.

- a) La mitificación del *caudillaje*. Omnipresente a lo largo de su mandato, Franco no sólo era el militar que se proclamó vencedor de la guerra civil: es el líder, el

<sup>45</sup> F. Jesi. 1972. “Mito y lenguaje en la colectividad”, en *Literatura y mito*. Barcelona: Barral: 44.

<sup>46</sup> Mateo (1992: 71-72) utiliza la terminología de Jesi, que denomina *mito genuino* al que tiene carácter colectivo y no trastoca las funciones de la conciencia humana. Por otro lado, el *mito tecnificado* será el que impone un lenguaje subjetivo y manipulado que anula la capacidad comunicativa del conjunto social.

<sup>47</sup> Sevillano Calero (1998: 41) también se refiere brevemente a lo que él denomina “componentes tradicionales y religiosos” que “caracterizaron el contenido de conceptos ideológicos fundamentales”

Caudillo de España, cuya indiscutible autoridad queda respaldada por Dios y por la Iglesia. De esta forma también se logra explicar el origen de su poder sobre todas las instituciones del Estado español y, por extensión, sobre todos los españoles. En el texto el *Catecismo* se dice:

Debemos honrar a la Patria..., principalmente al Caudillo, que es como la encarnación de la Patria y tiene el poder recibido de Dios para gobernarnos... (pág. 5).

Los nombres más gloriosos de esta guerra son, ante todo y sobre todo, el del Caudillo, Generalísimo Franco, el hombre providencial, puesto por Dios para levantar a España; después los de Mola, Queipo de Llano, Aranda, Moscardó, Dávila y muchos otros. (pág. 29-30).

La unidad de España requiere como elemento principal la unidad religiosa... (pág. 31) y se constituye y concreta por la unidad de mando en la encarnación suprema del Poder.

El Poder espiritual de la Iglesia y el temporal del Estado han de marchar en un plan de franca y leal cooperación y mutua inteligencia para la mejor consecución de sus fines respectivos, que forman el fin total del hombre, sujeto de ambos Poderes. (pág. 25).

- b)** El mito del *advenimiento de un futuro mejor*, el que nos lleva a pensar que “*España es diferente*”, y el gran mito de *la esencia de lo español* o del *carácter nacional* van de la mano. Este último encuentra sus raíces en una tradición que, según Caro Baroja, “tiende a explicar algo de modo popular y que de hecho cambia más de lo que se cree o dice” (Mateo, 1992, 74). Asimismo, el “castellano puro” (Palomino, 1993: 344) será el lenguaje a utilizar. En el *Catecismo* todos estos aspectos aparecen mencionados como sigue:

...la tierra de España..., colocada providencialmente por Dios en el centro del mundo. (pág.7).

La lengua castellana será la lengua de la civilización en el futuro, porque el inglés y el francés, que con ella pudieran compartir esta función, son lenguas tan gastadas, que van camino de una disolución completa. (pág. 11).

Los dialectos principales que se hablan en España son cuatro: el catalán, el valenciano, el mallorquín y el gallego. (pág. 12).

Las principales y más gloriosas empresas de España son ocho: 1ª. Humanización y espiritualización del Imperio Romano; 2ª. Conversión y civilización de los bárbaros; 3ª. Expulsión de Europa de las huestes agarenas; 4ª. Derrota de los turcos en Lepanto; 5ª. Defensa de la civilización cristiana y del espíritu greco-romano contra el protestantismo; 6ª. Descubrimiento, conquista y civilización de América; 7ª.

---

como “Alzamiento”, “Hispanidad”, “Imperio”, la “teoría del caudillaje” y “Cruzada”. Todos ellos representan la búsqueda de legitimidad del nuevo Estado franquista más allá de la victoria militar.

Derrocamiento del Imperio espúreo de Napoleón; y 8ª. Aplastamiento del bolchevismo euro-asiático. (págs. 13-14).

- c) Podemos añadir también *la conspiración judeo-masónica y del comunismo internacional* contra las esencias de la patria y la proclamación de *España como reserva espiritual de Occidente*. El *Catecismo* ilustra estos temas como sigue:

Los países protestantes son los más adelantados, con un adelanto parcial, unilateral y morbosos, que lleva fatalmente en germen la catástrofe que en la actualidad a todos amenaza. (pág. 19).

...todas las fuerzas de la anti-Patria, a saber: los elementos o partidos separatistas, los partidos socialistas o socializantes, los partidos radicales o liberales de izquierdas, con sus respectivas internacionales marxistas y masónico-judaicas, sus logias y demás sociedades secretas, sus Ligas de derechos del hombre, Sociedades de amigos de Rusia, Socorro rojo internacional, etc., etc. (pág. 26).

Decimos empresa trascendental porque una vez más España ha cumplido su misión de salvar al mundo del más terrible enemigo que ha conocido la humanidad en toda su Historia. (pág. 28).

Los enemigos de España son siete: el Liberalismo, la democracia, el judaísmo, la masonería, el capitalismo, el marxismo y el separatismo. (pág. 28).

Ningún Católico ni español puede lícitamente cooperar con estos enemigos de la Patria, pues todos, en una forma o en otra, han sido prohibidos por la Iglesia, y vienen a ser como siete pecados capitales en que España había incurrido y fue preciso lavar con sangre. (pág. 58).

Con la gran Cruzada esos enemigos han quedado vencidos, pero no aniquilados; y ahora, como sabandijas ponzoñosas, escóndense en mechinales inmundos para seguir desde las sombras arrojando su baba y envenenando el ambiente, o atraer incautos con ayes lastimeros y cantos de sirena, principalmente la masonería, que es como la nodriza de todos los otros. (pág. 58).

El lenguaje así concebido es un instrumento engañoso que influye sobre las mentes y la opinión de los receptores, contribuyendo a crear un marco adecuado para el ejercicio del poder con el consentimiento de la población.

### 2.1.3.2. Ideología y lenguaje: el control de la información

Dado que la ideología es el mecanismo clave que permite manejar a la gran masa de gente, el discurso se hace eco de ella y se convierte en el vehículo más eficaz para su propagación, tanto más efectiva cuanto menos se note la presencia de esa ideología en el mensaje. Así es como por un proceso de *naturalización* (Leuven, 1990:

75; Simpson, 1993: 6) “dominant ideologies become ingrained in everyday discourse” y “they become rationalized as ‘common sense’ assumptions about the way things are and the way they should be” (Simpson, 1993: 6)<sup>48</sup>. La relación que existe entre el discurso y las estructuras sociales no es unidireccional. Además de ser determinado por las estructuras sociales, el discurso tiene consecuencias sobre ellas y contribuye a mantener la continuidad o a propiciar el cambio social. La relación que ambos mantienen es, por lo tanto, dinámica y dialéctica, siendo así cómo el discurso asume un papel tan relevante cuando se trata de la lucha por el poder.

### El arte de la persuasión

El arte de la persuasión, que persigue la imposición de una ideología dada, cuenta con una serie de resortes psicológicos orientados a inducir a la audiencia a integrarse y ajustarse a unos parámetros concretos. Las palabras se convierten en armas de doble filo, no tienen un sentido fijo y estable, sino que varía según el contexto en el que aparecen. En el mundo de la política se manipula el lenguaje hasta el punto de que “desde el lado del poder todo parece encaminado a glorificar y justificar la acción política” (Rodríguez González, 1988: 165), mientras desde la oposición no es que se actúe de otro modo, sino que se tiende a resaltar los aspectos negativos de la gestión del grupo en el poder. El discurso cambia a la par que cambia el punto de vista desde el que se ven las cosas y nunca aparecerá un concepto desfavorable al hablar de uno mismo. Este tipo de retórica, “empleada sistemáticamente por la clase gobernante como medio de autojustificarse (y perpetuarse) en el ejercicio del poder” (Rodríguez González, 1988: 156), es característica común en todo el mundo desarrollado, tanto en estados democráticos como totalitarios y, en general, en todo tipo de sociedades sin importar la época a la que pertenecen.

Los mecanismos de los que se vale el lenguaje para ejercer el control ideológico son un fenómeno digno de mención. Rodríguez González (1988: 163) establece los siguientes:

---

<sup>48</sup> En relación con este tema Fairclough (1991: 85-86) afirma que “the more mechanical the functioning of an ideological assumption in the construction of coherent interpretations, the less likely it is to become

Destacan, por un lado, los eufemismos y la manipulación de símbolos; por otro, aunque en grado menor, la reducción expresiva llevada a cabo por medio de las abreviaciones y las siglas. La semántica y la morfología, en suma, unidas en una conjunción de intereses: la desmotivación del signo lingüístico y el maquillaje lingüístico como camino que conduce al engaño y al falseamiento de la realidad molesta para el poder, o a su oscurecimiento. Desde un plano lingüístico ambos niveles, el morfológico y el semántico, tienen de común el permitir la condensación petrificada del significado en fórmulas y símbolos donde los conceptos quedan constreñidos, fieles a una comunicación funcional y behaviourista.

La retórica del engaño, práctica habitual de cualquier forma de gobierno, está enfocada desde el punto de vista del emisor, que utiliza palabras y expresiones con connotaciones favorables (eufemismos) o desfavorables (malfemismos)<sup>49</sup>. Los eufemismos distorsionan el significado inmediato de las palabras y con su empleo se alcanza un grado sumo de manipulación del lenguaje. Como comprobaremos en sucesivos capítulos, son expresiones ornamentales que, sin decir una mentira abierta, ocultan la realidad que se esconde detrás de ellas. Por eso se convierten en “the politician’s most useful weapon for telling lies (‘being economical with the truth’)” (Newmark, 1991a: 158).

### La censura y el sentimiento de alienación cultural

Hay *procedimientos preventivos o defensivos* que prohíben la difusión de mensajes considerados peligrosos<sup>50</sup>. La *censura* así entendida es una de las técnicas que intervienen para conseguir que la autoridad ejerza el derecho autoconcedido de prohibir la publicación escrita, hablada, visual o artística<sup>51</sup> de todo material que se oponga al régimen imperante.

En un principio el término *censura* se utilizaba para designar en latín el oficio de *ensor*. Este cargo era desde el año 443 AC “una magistratura de la República Romana a la que se atribuían las competencias de hacer el censo de los ciudadanos a los efectos

---

a focus of conscious awareness, and hence the more secure its ideological status - which means also the more effectively it is reproduced by being drawn upon in discourse”.

<sup>49</sup> Según la terminología de Rodríguez González, 1988.

<sup>50</sup> Jacquard (1986) ofrece una útil visión de las técnicas de desinformación. Por su parte, Sinova, refiriéndose al caso concreto de la prensa, apunta que la política de control no sólo consiste en eliminar lo que no se considere conveniente antes de la publicación del texto, sino que también se lleva a cabo “una auténtica labor de dirección de los periódicos como si fueran aparatos de propaganda al servicio del objetivo político”.

<sup>51</sup> Sinova (1989) proporciona un extenso análisis de los procedimientos de control de la prensa durante la dictadura franquista.



fiscales y militares, cuidar de la moral imperante y castigar a quienes se desviaban de ella” (Borrat, 1989: 159). A partir de esta primera acepción se deriva el significado que habitualmente se atribuye al término en nuestros días. El mismo autor recoge las siguientes definiciones:

- a) “La práctica de examinar, restringir y prohibir actos públicos, expresiones de la opinión y actuaciones artísticas” (Scruton, 1983).
- b) “El proceso de bloquear, regular y manipular la totalidad o una parte de un mensaje” (O’Sullivan, Hartley, Saunders y Fiske, 1983).
- c) “La competencia – autoatribuida, presumida o legal – de una autoridad, por lo general el Estado o la Iglesia, para controlar publicaciones de toda clase y representaciones públicas” (Klöckner, 1979).

La censura que consideramos *externa* es un “acto voluntario” (Jacquard, 1988) que lleva consigo la destrucción total o parcial, prohibición o mutilación de los textos y otras manifestaciones artísticas por parte de las autoridades. En este sentido “toda censura es anacrónica en cuanto entroniza y fija con criterios de eternidad valores y dogmas que la evolución de la sociedad pone necesariamente en tela de juicio” (Goytisolo, 1991: 56). Aunque sin entrar en detalle, merece la pena mencionar la clasificación establecida por Borrat (1989) con respecto a lo que él denomina “censura del poder político”. Se distinguen las siguientes categorías:

1. Según los procedimientos utilizados por el poder: censura directa y censura indirecta;
2. Según el momento en que la censura se aplica al mensaje censurado: censura pre-publicación;
3. Según los contenidos del mensaje censurado: censura a la información y censura a la opinión;
4. Según los medios censurados: censuras particularizadas y censuras generales.

Por otra parte, un segundo tipo de censura sería la *interna*, que condiciona la producción artística desde dentro, desde la óptica del propio autor. El autor puede compartir la ideología del grupo en el poder y, cuando esto ocurre, adoptar sus

premisas, contribuyendo así a mantener y perpetuar una situación con la que se ve identificado.

Puede también ocurrir que el autor no comparta la ideología dominante pero, consciente de que los órganos de censura no dejan nada por revisar, se marque unas pautas ante el temor de que su trabajo no sea publicado o sufra graves alteraciones. Así, el verdadero drama de la censura no es el número de tachaduras que el lápiz rojo dejaba en los documentos originales, sino el desencanto y la consiguiente esterilidad que ello generó entre los intelectuales. El concepto de *autocensura* surge cuando es el escritor, traductor o el emisor de cualquier mensaje el que intenta acomodar el contenido del mismo a lo que posiblemente sea dado de alta por el censor. Delibes (1985b: 113) lo expresa así:

Tal vez la fatiga de una larguísima tradición narrativa, unida a la dureza de la censura durante casi cuarenta años y a la autocensura que el novelista español se vio forzado a ejercer sobre sí, hayan originado en él una cierta incapacidad resignada, una sumisión apática, una desconfianza hacia los descubrimientos de nuevos caminos.

Por su parte, Gironella se manifestaba públicamente en el Ateneo de Madrid con las siguientes palabras, recogidas en Martínez Cachero (1979: 182):

La censura realmente importante es la que el escritor se ve obligado a ejercer *a priori* sobre su obra en la elección del tema y en la manera de desarrollarlo. Este punto es, a mi entender, decisivo y capaz, por sí solo, de frustrar la obra de toda mi generación<sup>52</sup>.

Parte fundamental del discurrir de la vida humana es la existencia de un equilibrio entre el olvido y la memoria, tanto en términos individuales como colectivos. El hombre se compone de ambos, es esencialmente conciencia, y la conciencia es retrospectiva, retiene el pasado y a su vez lo proyecta hacia el futuro<sup>53</sup>. Sin embargo, con frecuencia se dan casos en los que el individuo se ve inmerso en una situación atemporal, en un presente perpetuo, en un vacío histórico carente de recuerdos y privado de esperanzas<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Para un comentario general sobre el libro de Martínez Cachero, cfr. Villanueva, 1980.

<sup>53</sup> Ya decía Kierkegaard que “el hombre (esto es, el hombre ético) vive a la vez en la esperanza y el recuerdo, y es únicamente así como su vida toma una continuidad verdadera y llena” (Mateo, 1992: 78).

<sup>54</sup> Aunque no se pueda despojar al hombre de su conciencia privada y personal, estos paraísos individuales, desamarrados de la realidad cotidiana, sólo encuentran su reflejo en el pensamiento y en los sueños, pudiendo así volverse en contra de la persona hasta destruir la propia conciencia.

Cuando esta realidad cotidiana además tiene tintes de guerra civil se vuelve aún más dolorosa e insoportable. Es entonces, en periodos de gran dificultad, cuando el ser humano necesita expresar sus sentimientos, las emociones contenidas, pero no existe tal alivio cuando se potencia una verdad a medias, la de una victoria mitificada que gracias a la propaganda de las propias ideas y a la censura de las ajenas esconde la perspectiva del otro bando y encierra el olvido del pasado más reciente. En un estado en guerra como lo fue la España de 1936 a 1939 el ejército se ocupaba de la actividad censoria, aplicando una censura sistemática y sin fallos gracias a un control *a priori* de los medios de comunicación. Más adelante la Iglesia le toma el relevo al ejército y así esta nueva función se une a las ya conocidas de controlar tanto el púlpito como las aulas. La censura, por tanto, “se vuelve indirecta, de sanción dudosa, medida adoptada, por otra parte, por todas las iglesias e ideologías totalitarias, temerosas de un despertar de las conciencias individuales por la lectura de libros con argumentos ‘sediciosos’” (Jacquard, 1988). Se puede afirmar, por tanto, que “una de las mayores condenas es la del silencio impuesto sobre el pasado y, sobre todo, sobre el pasado reciente y trágico, sobre el drama que se acaba de vivir y cuya herida está todavía sangrando. Esta prohibición impide realizar las funciones primordiales de la catarsis y del llanto, la de que las heridas abiertas cicatricen” (Mateo, 1992: 79).

La mutilación de la personalidad colectiva e individual es igual para todo ser humano pero, si cabe, tiene consecuencias más trágicas para el escritor, puesto que “acceptance of patronage implies that writers and rewriters work within the parameters set by their patrons and that they should be willing and able to legitimize both the status and the power of those patrons” (Lefevre, 1992: 18). Así, en lo que se refiere a la poesía que surgía bajo el régimen de Franco, según García de la Concha los temas tratados se polarizaron en torno a tres núcleos: “amor, religiosidad, imperio” (Mateo, 1992: 78). Los avatares sociopolíticos y las “circunstancias exógenas a la relación poeta-lector, dictadas por la incomprensión y el menosprecio desde una óptica centralista apoyada en la sola razón de la fuerza” (Aragónés, 1980: 93)<sup>55</sup>, influyeron negativamente en la publicación de los poemas y provocaron el tardío descubrimiento de sus autores. De ahí que Gaos hable de la poesía de los primeros años cuarenta en los siguientes términos (Mateo, 1992: 78):

---

<sup>55</sup> En este artículo se relata el caso del poeta catalán Josep Janes i Olive, su impuesto silencio poético y el postrero reconocimiento a su obra.

Es casi increíble que ante el drama inmenso y próximo de la guerra civil pudiese surgir una poesía tan desvinculada de la realidad, tan sostenida en el aire como la que predominó en España entre 1939 y 1943.

En lo que se refiere al ámbito de la literatura en general, se ordenó la quema de “los libros de tendencias anarquistas y comunistas” (Robles, 1990: 1417) y se prohibió la lectura de aquéllos que contuvieran ideas izquierdistas o de tendencias separatistas. Se hizo hincapié en una censura de libros tan estricta que incluso obligaba a los editores a presentar ante las autoridades una relación de los títulos que pensaban publicar cada año. La discriminación inicial que ello supuso hacia los trabajos de ciertos autores provocó además una determinada repartición del papel disponible para cada edición. La escasez de papel, agravada por el comienzo de la segunda guerra mundial, hizo que los libros que se editaban en América gozaran de una calidad material notablemente superior. Por otro lado, “los grandes autores extranjeros contemporáneos preferían contratar con los editores hispanoamericanos las traducciones de sus libros para liberarlos de la previa censura española” (Armas, 1982: 110). Por eso muchos autores, incluso los españoles, por razones ya comerciales o de censura, preferían editar sus obras en el mercado de la competencia<sup>56</sup>.

Los premios literarios fueron otra de las manifestaciones preferenciales de la Administración, que favoreció su nacimiento contando con el apoyo de las editoriales. Éstas pretendían ampliar el número de lectores y, por consiguiente, los beneficios económicos<sup>57</sup>. El control más o menos directo por parte del Estado hizo que dichos premios se convirtieran en “una formidable fuerza propagandística” (Pérez Carrera, 1979-80: 172). Para que una obra fuera considerada debía atenerse a los parámetros previamente fijados, lo cual va en contra de la libertad esencial bajo la que toda

---

<sup>56</sup> Armas (1982: 110) recoge, entre otros, los siguientes nombres: Salvador de Madariaga, Claudio Sánchez Albornoz, Américo Castro; el penalista Luís Jiménez de Asúa; el cirujano doctor Segovia; los poetas Rafael Alberti, Pedro Salinas y Jorge Guillén; el polifacético Ramón Gómez de la Serna, y los novelistas Francisco Ayala y R.J. Sender.

<sup>57</sup> Martínez Cachero (1979: 346-363) dedica un amplio capítulo a comentar la excesiva proliferación de los premios oficiales de literatura y los intereses comerciales, personales e ideológicos que rodearon su existencia, así como la intervención y el peso de la censura. Expresa su opinión con las siguientes palabras:

Los premios no pueden ser la única muestra de vitalidad creadora atendida por el público lector, también a veces por los críticos; (...) la historia del género quedaría radicalmente dañada si se hiciera teniendo como protagonistas exclusivos o muy preferentes a premios y premiados; (...) la normalidad literaria sólo se manifiesta cumplidamente cuando existen varios y eficaces caminos de salida y atención para el escritor.

manifestación artística debe surgir. De ahí las palabras de Pérez Carrera (1979-80: 174) cuando comenta:

Me reafirmo en la consideración de los premios como un elemento esterilizante más de la actual novelística española por su conservadurismo estético, su utilitarismo comercial, su función de cultura alienada y alienante y su conformidad y compadrazgo con el sistema cultural establecido del que es uno de los pilares esenciales.

Ya en la década de los cincuenta las prohibiciones se referían más bien a la crítica al franquismo. Por aquel entonces el aparato censorio ya había estado funcionando durante algún tiempo y, según Oskam (1991: 339), “ya se había hecho agobiante el predominio clerical en el mismo”. Un claro ejemplo lo encontramos en las palabras de Emilio Romero (Oskam, 1991: 338), cuando en el número 85 de la revista *Índice* (1955) afirma:

En el momento en que existe una auténtica perra por la literatura católica, el cine católico, el teatro católico, el periodismo católico, y se organizan discusiones, asambleas, conversaciones, congresos, para esclarecer cómo ha de hacerse todo eso *en católico*, a nosotros que enseguida vamos a ser acusados de demagogia, de superficialidad, y quién sabe si de jacobinismo, se nos ocurre que católico tiene que ser todo aquello que trate de imitar o de seguir la conducta de Jesús respecto a los ocupantes, a los ricos, a los pobres, a los fariseos y a los incrédulos.

El medio más representativo de esta postura favorecedora del régimen franquista fue la revista *Ecclesia*. Este órgano de la Acción Católica aplicaba significativos dictámenes a determinadas obras y valoraba positivamente las características de otras tantas, convirtiéndose así en el instrumento de la crítica eclesial. Por eso “por una parte el peso político de la Iglesia en el control de lo que se editaba, por otra la sumisión de gran parte del público a los dictados y recomendaciones de la misma” (Mateo, 1992: 66) permitieron que el poder eclesial se consolidara cada vez más hasta finales de los cincuenta. Las siguientes son opiniones de Dionisio Ridruejo, por aquel entonces jefe de la Delegación Nacional de Propaganda, quien señala que “la investigación y la enseñanza se convierten en empresas oficiales de un Estado dogmático que, con frecuencia, las delega a una Iglesia de cruzada” (Mateo, 1992: 66). Ridruejo añade (Pérez Carrera, 1979-80: 168-169):

Fui jefe de propaganda y la censura de libros, por trámite, entraba en mi jurisdicción formalmente, pero, salvo excepciones, nunca pudo decidir mi subordinado en la materia, porque las resoluciones venían normalmente al detalle desde una misteriosa

junta eclesiástico-civil que operaba de modo soberano y mantenía en vigilancia estrecha al ejecutor correspondiente.

Podría parecer contradictorio que la característica más sobresaliente del aparato censorio del franquismo sea precisamente la falta de criterios definidos. El elevado número de funcionarios y la distancia geográfica que les separaba dificultaba enormemente la aplicación de criterios uniformes a lo largo del territorio nacional. De ahí la proliferación de opiniones como la que expresa Delibes (1985a: 21) cuando afirma que “más graves que la misma dictadura resultaban a menudo las pequeñas dictaduras que aquélla generaba, y ante las cuales toda persona, física o moral, quedaba indefensa”. Abellán (Fernández Insuela, 1983: 372) también se ha referido al tema con las siguientes palabras:

No creo que haya un criterio fijo, hablando en general. Son normas, salvo las intocables en todo régimen de las características del nuestro, que no expresan claramente lo que se puede y lo que no se puede hacer. Según las circunstancias se abre o se cierra la mano. También se tiene muy en cuenta el nombre y la trayectoria del escritor. A veces se ha ejercido una especie de veto sobre el nombre.

Fue sobre todo en los años posteriores al triunfo del bando nacional cuando la censura se mostró más rígida. Algunos estudios puntuales realizados con respecto a los criterios de censura que se aplicaron a ciertas obras coinciden en señalar distintos aspectos en los que el censor se detenía con insistencia<sup>58</sup>. A este respecto Abellán (1980: 88-89) establece una primera división entre criterios *fijos* y *variables* que, a pesar de la terminología empleada, lejos de contradecir sus palabras anteriores, termina de completarlas. Los primeros “hacen referencia a la intocabilidad y respeto al sistema institucional implantado por el franquismo, sus principios ideológicos o sus presuntas fuentes de inspiración y las leyes que tendían a configurar una sociedad acorde con los mismos”. Como es lógico, al sustentar los pilares fundamentales del régimen, son los que más resistieron el paso del tiempo, llegando incluso a perdurar durante la etapa de transición hacia la democracia<sup>59</sup>. Por otra parte, los criterios variables “estaban relacionados con una determinada manera de considerar la moral pública y eran transcripción literal de los principios imperantes en el integrismo católico”. Dado que el

<sup>58</sup> Cfr. Fernández Insuela (1983), García Fuentes (1992) y Neira (1987), entre otros.

<sup>59</sup> “En septiembre de 1976, en los albores de la transición, el mayor problema que se le planteaba al jefe de la Sección de Ordenación Editorial era compaginar la apertura exigida desde los estratos políticos con lo que, púdicamente se denominaba ‘la normativa vigente’” (Abellán, 1980: 88).

régimen no formuló sus propios principios morales sino que se valió de los de la derecha tradicional española, la censura los mantuvo hasta que empezaron a hacerse impopulares entre las clases medias tradicionales y la Iglesia dejó de ocupar su posición privilegiada. Según Abellán (1980: 88-89) el denominador común de ambos tipos de criterios se reduce a cuatro aspectos fundamentales: la moral sexual, las opiniones políticas, el uso del lenguaje y la religión<sup>60</sup>.

Fernández Insuela (1983), al estudiar los abundantes subrayados y los frecuentes trazos verticales que la mano del censor dejó en el texto teatral de *Mare Nostrum*, sigue la anterior clasificación de Abellán. Se fija, por lo tanto, más que nada en cuestiones de tipo temático que en realidad no constituyen compartimentos estancos sino que están íntimamente relacionadas entre sí ya que, por ejemplo, resulta difícil trazar una línea divisoria que distinga con nitidez la moral sexual de la religión o del lenguaje indecoroso. Se advierte también la ya señalada arbitrariedad del lápiz rojo a la hora de tachar ciertas expresiones y dejar pasar otras que parecen compartir idénticas características. Es curioso que “las cuatro quintas partes de los subrayados” se refieren al aspecto de la moral sexual: “múltiples alusiones relacionadas de cerca o de lejos con lo sexual han sido objeto de atención y de censura por parte del anónimo funcionario” (Fernández Insuela, 1983: 375).

A modo de resumen nos parece significativa la reflexión de Fernández Insuela (1983: 382) al término de su artículo:

Como conclusión creemos que puede afirmarse que el anónimo censor adopta una actitud generalmente presidida por una extraordinaria intransigencia y susceptibilidad, sin importarle que prácticamente todos los términos, sobre todo los sexuales, que

---

<sup>60</sup> En un artículo anterior Abellán proponía una clasificación más minuciosa de los criterios que sirvieron de pauta a los censores en los primeros años franquistas (Sánchez Reboredo: 1988: 11):

- 1) Criterios implícitos y explícitos del Índice Romano.
- 2) Crítica a la ideología o práctica del régimen.
- 3) Moralidad pública.
- 4) Choque con los supuestos de la historiografía nacionalista.
- 5) Crítica del orden civil.
- 6) Apología de ideologías no autoritarias o marxistas y
- 7) En principio, prohibición de cualquier obra de autor hostil al Régimen.

Por otra parte, García Fuentes (1990) no sólo se fija en las variantes temáticas (de tipo artístico, político, militar, religioso, erótico, o sobre actitudes personales), sino que añade cuestiones que pueden afectar a la estructura total del texto (variantes estructurales: supresiones, adiciones, modificaciones, etc. o variantes de estilo: mantener o eliminar referencias culturales de otros países, por ejemplo).

prohíbe no sólo aparecen en los clásicos (...) sino en los contemporáneos (...), en otras ocasiones actúa de modo incoherente pues o permite alusiones a realidades oficialmente prohibidas por las normas de censura y que son tan claras o más que otras no toleradas, o deja sin subrayar pasajes que en otros lugares ha rechazado.

Un recorrido por las diferentes manifestaciones artísticas de la época que nos ocupa revelaría que el contexto en que surgían era muy parecido o casi idéntico al que hemos comentado. Baste por ahora este escaso pero representativo número de ejemplos para dar cuenta de la tesis que presentábamos al principio de este capítulo: el intento por parte del régimen totalitario de controlar la producción intelectual del país, fenómeno que también se extendía a las traducciones al español de productos extranjeros, y el sentimiento de alienación cultural que, como consecuencia, se apodera de la población. Las siguientes palabras de Mateo (1992: 78) son claro resumen de la situación que hemos descrito:

La incapacidad de asumir la culpa colectiva de una guerra civil deja sus indudables huellas en la psicología y en los comportamientos sociales (...); es lo que podríamos llamar complejo de Antígona<sup>61</sup> que se desarrolla en las dictaduras, obsesión que hace pervivir con evidencia lacerante el dolor de la memoria mucho más allá de lo que en condiciones normales sucedería. Dicha incapacidad se libera con la negación del pasado y tiene como consecuencia una visión restringida de la realidad que se traduce en prejuicios estereotipados. El pasado no ha sido vencido sino eliminado. Eliminar el pasado es mutilar la personalidad colectiva e individual, porque es también recortar el futuro.

Los mecanismos anti-censura: discursos opositores o *anti-languages*

El grupo que controla el poder tiene el empeño constante de imponer una ideología, la suya, que sea válida para el conjunto de la sociedad pero la diversidad ideológica siempre se manifiesta, de una u otra manera, en los distintos periodos de la historia. Aunque el estado totalitario aspire a una aniquilación total de los discursos opositores, esta aniquilación no llega a ser absoluta más que en situaciones excepcionales y durante un breve periodo de tiempo. Por eso “no es posible estudiar la comunicación en este tipo de estado sin incluir en ella la clandestinidad” (Bassets, 1979: 435).

---

<sup>61</sup> (Nuestra nota) Antígona era la “hija de Edipo y de Yocasta, que con la mayor abnegación acompañó a su padre en el destierro desde que se sacó los ojos hasta su trágica muerte en Colono. Condenada a ser enterrada viva por haber enterrado y embalsamado el cadáver de su hermano Polínice, acusado de traidor a su patria, evitó el suplicio ahorcándose. Sófocles la inmortalizó en sus tragedias *Edipo en Colono*, en



En países donde la falta de libertades políticas elementales o la adulteración de corrientes ideológicas está a la orden del día, se obliga a los lectores “a utilizar la literatura como una válvula de escape y empujan al escritor auténtico a la cabeza de un combate que, saliéndose de los cauces de lo estrictamente literario, es, lisa y llanamente, un episodio más de la lucha ininterrumpida de los pueblos por su libertad” (Goytisolo, 1976b: 71)<sup>62</sup>. El evidente recorte de la libertad hasta el extremo de lo posible impone la represión de las propias convicciones<sup>63</sup> y en muchas ocasiones las diferentes formas de autocensura son difíciles de percibir, puesto que la fuerza de la costumbre elimina cualquier otro tipo de referencia exterior. No obstante, aunque la crítica social y política no sea ni mucho menos explícita, en muchas ocasiones el lector se da perfecta cuenta de las intenciones del autor, camufladas con fórmulas alusivas a las que el receptor está más o menos acostumbrado. Además, la lectura entre líneas ayuda a aplicar cualquier reflexión crítica a una situación concreta.

Éste es el carácter dialéctico del discurso de la censura, que a juicio de Freud por una parte inhibe la comunicación pero, por otra, estimula a la imaginación a buscar la forma de burlarla. Según Neuschäfer (1994: 55-57) en *La interpretación de los sueños* Freud analiza el funcionamiento de la censura onírica y propone que el sujeto, según la fuerza y la susceptibilidad de la censura, se ve obligado a prescindir de ciertas formas de ataque, a hablar por medio de alusiones en lugar de utilizar expresiones directas, o a ocultar (desfigurar, camuflar, cifrar) su comunicación escandalosa tras un disfraz inofensivo en apariencia. Así, “cuanto más severa es la censura, mayor trascendencia cobra el disfraz y más imperiosos se tornan los medios de que el escritor se sirve para poner a sus lectores en la pista del significado real”.

Halliday (1978: 164-182) denomina *anti-languages* a este tipo de discursos opositores, a menudo representativos de grupos sociales alienados, que vienen a constituir una alternativa y, por consiguiente, una amenaza al discurso dominante o

---

que se simboliza el amor filial, y *Antígona*, que exalta la idea de libertad frente a la tiranía” (*Diccionario Básico Espasa* (vol. I). 1980. Madrid: Espasa Calpe. 385).

<sup>62</sup> Sánchez Reboledo (1988) es autor de un interesante estudio sobre la retórica utilizada por los escritores españoles (sobre todo los poetas) para eludir “el rigor arbitrario de una censura omnipresente”.

<sup>63</sup> Sirva el ejemplo de James Jones, autor entre otras obras de *De aquí a la eternidad*. Uno de sus temas más recurrentes se centra en el problema de la sexualidad. Sin embargo, “escribir francamente de

establecido. El nivel de diversidad estará determinado por el grado de tolerancia existente entre los distintos grupos sociales, manteniendo ambos factores una relación directamente proporcional. Por eso, “having the power to determine things like which word meanings or which linguistic and communicative norms are legitimate or ‘correct’ or ‘appropriate’ is an important aspect of social and ideological struggle” (Fairclough, 1991: 88-89). Lo que está en juego es el establecimiento de un tipo de discurso como el dominante y, por consiguiente, la fijación de ciertos postulados ideológicos; es decir, se trata de controlar no sólo las palabras sino también (y sobre todo) los acontecimientos del mundo político.

El simbolismo, la metáfora y el manejo de la astucia serán algunos de los aspectos a tener en cuenta a la hora de estudiar el contexto situacional de la producción cultural española<sup>64</sup>. En efecto, “si algún mérito hay que reconocer a la censura es el de haber estimulado la búsqueda de las técnicas necesarias al escritor para burlarla e introducir de contrabando en su obra la ideología o temática ‘prohibidas’” (Goytisolo, 1991: 56). Así, “la idea de que la creación literaria asumía una función de denuncia suprimida en la prensa, parece acertada en la medida en que la ficción implicaba una forma de abstracción que para la censura, al parecer, hacía más aceptable la crítica social; le quitaba ‘demagogia’, en el vocabulario franquista” (Oskam, 1991: 344)<sup>65</sup>. En este sentido la censura ha actuado de catalizador, de curioso revulsivo que, por no abandonar el ámbito de la creación literaria, ha permitido a los escritores utilizar procedimientos narrativos de despersonalización que de otra manera no hubieran sido aceptados por un sector tan amplio del público receptor.

### 2.1.3.3. La transmisión del mensaje ideológico-cultural

Es un hecho constatado que el intento de captar adeptos y formar militantes no es producto de la casualidad: todos los gobiernos sienten la necesidad de crear un marco adecuado para el ejercicio de su poder con el consentimiento de la población. El

---

sexualidad en las revistas de entonces (1967) no era posible, lo cual le restaba a Jones gran parte de su temática más propia” (Tijeras, 1980).

<sup>64</sup> En este sentido es representativo el ejemplo citado por Neuschäfer (1994: 73), publicado en *La codorniz* en los años cincuenta en forma de parte meteorológico: “En España reina un fresco general procedente del noroeste de la Península y con tendencia a empeorar”.

<sup>65</sup> Para más ejemplos de censura de prensa, cfr. Luca de Tena, 1993.

gobierno de un país en guerra encarga las funciones propagandísticas a organismos militares. Los gobernantes conocen las reacciones de los destinatarios y saben de las posibilidades de influir sobre ellos con éxito. Por eso, una vez terminada la guerra, emplean los medios de comunicación habituales y las instituciones públicas para bombardear sistemáticamente a la población con sus mensajes. En el caso que nos ocupa, nos centraremos en el sistema educativo, los medios de comunicación de masas y los espectáculos públicos como instrumentos propagadores del discurso del franquismo.

### El sistema educativo

Nos gustaría comenzar este apartado con dos opiniones contradictorias que son reflejo de un hecho común compartido por ambas: la libertad de poder pensar, opinar y formar la propia conciencia está íntimamente relacionada con la educación recibida. En palabras de Foucault, “any system of education is a political way of maintaining or modifying the appropriation of discourses, along with the knowledges and power which they carry” (Fairclough, 1991: 65). Por su parte, Rodríguez González (1988: 164) afirma que “si la propaganda intenta el control social a través del lenguaje, y en definitiva controlar la mente, la educación debe intentar liberarla, por lo que es tarea y responsabilidad de educadores, profesores y sociólogos del lenguaje dar a conocer las claves del lenguaje de los políticos en la sociedad en que se vive”.

En los años que siguieron a la guerra civil la tarea del educador fue la de introducir en la sociedad de manera paulatina (y en ocasiones un tanto solapada) el ideario del nuevo régimen<sup>66</sup>. Son “los años en los que el Estado franquista *utiliza* más intensamente la educación para reproducirse y afianzarse ideológicamente” (Valls, 1983: 3)<sup>67</sup>. La filosofía que el Estado quiso imponer a través de sus leyes, normas y

---

<sup>66</sup> Otras veces esta responsabilidad se asume abiertamente y se lleva a cabo sin contemplaciones, como ya hemos tenido ocasión de comprobar al citar los ejemplos del *Catecismo patriótico español*.

<sup>67</sup> El propio Caudillo lo dio a entender en una de sus alocuciones a la Asamblea de maestros en 1937: “En los frentes de batalla se combate con las armas, mas poco importaría que allí alcanzáramos la victoria si no cumpliéramos nuestra obligación de desarmar moralmente al enemigo, formando su conciencia hasta elevar su corazón en esta otra batalla de la que vosotros, los maestros, tenéis que desarmar a la España roja” (Robles, 1990: 1417). En el mismo orden de cosas Valls (1983: 3) sigue afirmando: “La literatura se usó, pero se enseñó poco y se disfrutó menos. (...) La mayor parte de los profesores de literatura, léase los religiosos, concebían su asignatura como una continuación de la clase de religión, entre la moralina más ridícula y trasnochada y el patriotismo mal entendido”.

decretos se adivina ya en un Decreto de 8 de noviembre de 1936 en el que quedó patente que la política cultural del régimen habría de pasar por “una reorganización radical y definitiva de la enseñanza” (*BOE* 11/XI/36. Robles, 1990: 1418).

Ya que se consideraba que todos los males anteriores al triunfo del bando nacional eran fruto de la aceptación de un pensamiento extranjero, “el problema, para la derecha triunfadora consistía en encontrar en el pasado unos ideólogos que respondieran a los intereses de la nueva España”. Era necesario “encontrar una tradición de pensamiento genuinamente española que guiara los nuevos avatares de la vida del país” (Valls: 1983: 29)<sup>68</sup>. Se redactó la legislación pertinente y se establecieron los fundamentos para la enseñanza de la historia, la filosofía y la literatura que determinaron la educación de los españoles de la época en base a un lenguaje retórico que prohibía las ideas que no encajaban en su concepción del mundo<sup>69</sup>.

Puesto que a Franco le preocupaba la formación de las nuevas generaciones de españoles, los grupos y asociaciones juveniles que fueron surgiendo constituían una empresa de carácter formativo con amplio poder de convocatoria<sup>70</sup>. Tanto en estas organizaciones como en la enseñanza impartida en colegios, institutos y universidades, la presencia de la Iglesia Católica no se hizo esperar. La filosofía de Santo Tomás de Aquino, patrono de las escuelas, sustituyó al método historicista, “que puebla los entendimientos juveniles de erudición sin sostén formativo” (*BOE* 8/V/38. Robles, 1990: 1419). Poco más tarde, el 20 de septiembre de 1938, la Ley de enseñanza completó las nuevas directrices con la siguiente afirmación (Robles, 1990: 1419):

La formación clásica y humanista ha de ser acompañada por un contenido eminentemente católico y patriótico. El catolicismo es la médula de la Historia de España. Por eso es imprescindible una sólida instrucción religiosa que comprende desde el Catecismo, el Evangelio y la Moral, hasta la Liturgia, la Historia de la Iglesia y una adecuada Apologética, completándose esta formación espiritual con nociones de Filosofía e Historia de la Filosofía.

---

<sup>68</sup> Se recurrió, entre otros, a nombres como Menéndez Pelayo por su espíritu nacional, tradicionalista y catolicista, al sacerdote catalán Jaime Balmes por su filosofía tradicional y a Donoso Cortés por su conservadurismo.

<sup>69</sup> Para más información sobre el tema se puede consultar el estudio de Valls (1983), un extenso y minucioso análisis de los antecedentes ideológicos del franquismo, la legislación en materia de educación y la enseñanza de la historia, la filosofía y la literatura en España desde 1936 a 1951.

<sup>70</sup> Cfr. Palomino, 1993, “Un camino para hacer hombres libres”. *Caudillo*. 214-216.

Estos objetivos determinaron el diseño y la publicación de cuantos textos escolares aparecieron en el mercado al menos hasta el año 1953, en que el Ministerio dicta la nueva Ley de Orientación de la Enseñanza Media. Los textos contaban con la aprobación expresa del Consejo Nacional del Ministerio de Educación y la mención “NIHIL OBSTAT”<sup>71</sup> aparecía al lado del nombre del censor, que casi siempre era un miembro del clero<sup>72</sup>. También constaba quién había dado orden de imprimir el libro, y su nombre curiosamente correspondía a otro miembro del clero, a su vez por orden de un superior.

En el escaso pero representativo número de textos consultados se advierte un patrón común: la importancia que se concede a los temas religiosos, a los relacionados con el Derecho en todas sus vertientes (Internacional, Canónico, etc.) y, sobre todo, a los “Fundamentos del Estado español”. No podemos resistir la tentación de incluir aquí el “Programa” de la Lección 12 de la *Enciclopedia escolar* (págs. 308-309), publicada por Edelvives en 1948:

- 68. Significación de nuestro Glorioso Movimiento Nacional. - 69. Norma programática del mismo. - 70. Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. - 71. Frente de Juventudes. Sindicato Español Universitario. - 72. Fuero del Trabajo.

Con relación a la historia más reciente del país, es curioso comprobar que el espacio dedicado a los hechos que tuvieron lugar a partir del reinado de Alfonso XII es de sólo cinco páginas en la *Enciclopedia* de 1948 (242-246) y de otras cinco en la de 1952 (491-495). En tan poco espacio se ha condensado el más de medio siglo de

---

<sup>71</sup> NIHIL OBSTAT: “The words by which a Roman Catholic censor of books (*Censor Librorum*) declares that he has found nothing contrary to faith or good morals in the book in question. The full Latin phrase is *nihil obstat quominus imprimatur*, nothing hinders it from being printed”. (*The Wordsworth Dictionary of Phrase & Fable*. 1994. London: Wordsworth. 757).

IMPRIMATUR: “(Lat. let it be printed). An official licence to print a book. Such a licence or *royal imprimatur* was required under the Licensing Act of 1662 to secure ecclesiastical conformity. The act was initially for two years, was not renewed after 1695, and was in abeyance from 1679 to 1685.

In the Roman Catholic Church, if a priest writes on theological and moral subjects the book has to receive an *imprimatur* and NIHIL OBSTAT. The former is granted by the Bishop or his delegate”. (*The Wordsworth Dictionary of Phrase & Fable*. 1994. London: Wordsworth. 564).

<sup>72</sup> En los libros de texto que hemos tenido oportunidad de consultar consta: “NIHIL OBSTAT. El Censor, Dr. Vicente Tena, Canónigo”, en *Enciclopedia escolar. Segundo grado*. 1948. Zaragoza: Luis Vives. Y también: “NIHIL OBSTAT. - El Censor, Lic. Juan Capó, Pbro”, en Bosch y Sansó, Pbro. Bartolomé. 1954. *Cursos de español para el Bachillerato. Curso 2º. Gramática y literatura. Textos literarios*. Palma de Mallorca: Mossén Alcover.

historia transcurrido hasta la edición de ambos libros de texto, con lo cual la visión de los hechos ha de ser parcial e incompleta a la fuerza<sup>73</sup>.

En cuanto al estudio de la literatura, en todos los manuales consultados tanto en su parte teórica como en las lecturas se repiten una serie de autores emblemáticos que cuentan con el favor del régimen: Gabriel y Galán en poesía, Benavente y Marquina en teatro o Pemán y Valera en narrativa. Ni mucho menos son ejemplos representativos de todo lo que en literatura ocurría en España en el siglo XX pero, dado que “la *novela* y el *genio gacetillero* inundan el campo de la literatura en un diluvio semejante al universal, por varios conceptos, y es uno de ellos el de que estas aguas no son limpias, y, como las del tiempo de Noé, en vez de fecundar, parece que tienden a destruir los gérmenes de la vida”, por eso el estudio de la literatura en los libros de texto se realizará “insistiendo más que en su mérito literario, en su parte moral”. De ahí que sólo se citen las “hermosas excepciones”, que son “más de aplaudir y señalar” (Risco, 1954: 150).

Para tópicos y verdades absolutas mitificadas, las que comenta Sopena en *El florido pensil*. Es un compendio que, partiendo de los libros de texto de la época, repasa, en clave de humor pero también con un profundo sentido crítico, todo aquello que hizo de España un país “diferente”. La escuela cotidiana, la radio local, los tebeos, el cine y la televisión, aparecen en sus páginas llenándolas de numerosísimos ejemplos acerca de los valores sociales que formaban el conjunto ideológico del periodo franquista, estructurado en torno a la doctrina católica. En el prólogo al libro Cámara Villar se hace eco de las pretensiones del régimen: apoyarse en la conciencia ciudadana gracias a la acción educadora ejercida sobre las generaciones más jóvenes:

Sin duda, el franquismo realizó el más poderoso intento adoctrinador de toda nuestra historia. La razón es que la preocupación escolar del régimen era casi exclusivamente ideológica y política. Dicho en el lenguaje académico al uso, ausentes las instancias económicas que forzarán una instrucción compleja adecuada a la producción, la función

---

<sup>73</sup> El tratamiento de los acontecimientos coincide a grandes rasgos en ambos textos: “- 115. Alfonso XII. - 116. Nacimiento de Alfonso XIII. - 117. Regencia de doña María Cristina. - 118. Alfonso XIII. - 119. Dictadura del general Miguel Primo de Rivera. - 120. Advenimiento de la Segunda República. - 121. Fundación de la Falange Española por José Antonio. Unión con el Requeté. - 122. Primer concepto de Falange. - 123. Asesinato de Calvo Sotelo y su consecuencia inmediata. Alzamiento Nacional. - 124. Primeras gestas heroicas. - 125. Franco. Es nombrado Generalísimo y Jefe del Estado. - 126. Figuras ilustres del Alzamiento. - 127. Carácter de éste. - 128. Mártires de Dios y de la Patria. - 129. Fin de la guerra. - 130. Obra social del nuevo Estado. - 131. Unificación de Falange y Requeté. - 132. Escudo de España. - 133. Divisa UNA, GRANDE, LIBRE. - 134. Blasones. - 135. El coronel. - 136. Las dos columnas. - 137. El yugo y el haz de flechas. - 138. El águila.”

más relevante que se asignaba a la escuela era contribuir a la dominación y a la reproducción social y política mediante el adoctrinamiento en los valores propios del conjunto de las fuerzas del bloque vencedor en la guerra civil. Los instrumentos: la enseñanza religiosa, donde la religión hay que entenderla militante y ultracatólica; la patriótica, fascistoide y maniquea, de vagas ensoñaciones imperiales; y la cívica, sentimentaloides y ultraconservadora. Todas ellas, por supuesto, *more hispanico* entendidas, simbólicamente entrelazadas y dirigidas a la misma finalidad. (pág. 16).

Sobre los libros utilizados en las escuelas, Cámara Villar comenta:

En estos libros de texto o de lecturas aprendíamos con textos vehementes y sentimentaloides lo que un buen español o española, católicos fervientes, teníamos que amar u odiar, imitar o rechazar, condenar sin concesiones o exaltar con orgullo patriótico. Se trataba, como comprobará el lector, de que aquellas privilegiadas mentes se habían propuesto nada más y nada menos que formar al “caballero cristiano y español” y al ama de casa recatada, sumisa, hacendosa y hogareña. (pág. 21).

Dado que el libro de texto constituía el método e instrumento necesario de trabajo para los alumnos, el Estado se preocupó de que los manuales disponibles fueran útiles y no perjudicaran los propósitos educativos marcados en los objetivos de la autoridad gubernamental. Tal preocupación se manifiesta en la Orden Ministerial de 7 de julio de 1938, en la cual se propone acometer “una reforma sustancial de la Segunda Enseñanza”, dictando “disposiciones que regulen la publicación de libros de texto para mejor beneficio de aquélla” (Robles, 1990: 1420). La Orden añade que lo ideal en la Segunda Enseñanza es permitir la variedad y el estímulo que propician el despertar intelectual, pero se exige que los textos cumplan unos requisitos pedagógicos, científicos y políticos que respondan “a los ideales del Nuevo Estado y al imperativo de superación y perfección de la España que renace a su auténtico ser cultural” (BOE 12/VII/38. Robles, 1990: 1420). Consecuencia de todo lo dicho es la opinión manifestada por Robles (1990: 1420), que sostiene que todos los textos escolares son “libros escritos por eclesiásticos y servidores del régimen; libros escritos no para enseñar a pensar, sino para atentar las mentes. Son, en fin, libros de combate para desarmar ideológicamente al enemigo y ensalzar el régimen”.

La renovación intelectual y moral de España no se llevó a cabo sólo en el plano de la educación escolar. Los órganos de difusión del ideario político serían también las universidades, en las cuales, según Ridruejo, “la jerarquía eclesiástica tenía (y el principio fue recogido en el concordato de 1951) una potestad censoria” (Mateo, 1992: 81). El marco universitario servirá de plataforma de lanzamiento del programa del

nuevo régimen en una doble vertiente: la educativa y la de edición de textos. Además, tratará de formar académicamente a los alumnos en la investigación científica y en la descripción y transmisión de los logros alcanzados por parte de cuantos estudian en ella. Es así como, por ejemplo, la Santa Sede otorgó en 1940 el permiso necesario para la creación de la nueva Universidad Pontificia de Salamanca, que desde el principio quiso continuar con la tradición salmantina de la Universidad del siglo XVI. Debido a que las materias que se podían estudiar habían de seguir las directrices de la Constitución Apostólica *Deus Scientiarum Dominus* del Papa Pío XI, cuantos tuvieran la responsabilidad de impartir clases en la Universidad Pontificia estarían obligados a seguir la doctrina escolástica de Santo Tomás, ya antes mencionada. Sería, en fin, un centro cultural situado en una ciudad ajena a posibles influencias perniciosas y gobernado sobre todo por la jerarquía eclesiástica<sup>74</sup>.

No es necesario analizar los temas citados con mayor detenimiento puesto que su sólo mención es buena muestra del tipo de discurso empleado en general en cualquier manifestación artística que siga las indicaciones del grupo en el poder. Este verdadero rosario de valores mitificados intoxica las conciencias de los ciudadanos, la realidad lingüística se apodera de la mente apoyándose en un “sistema educativo basado en la recitación de glorias pasadas y de unos supuestos destinos patrios, con todos sus correspondientes y bien conocidos tópicos” (Mateo, 1992: 81), todo lo cual se opone al dinamismo intelectual que sería deseable.

### Los medios de comunicación

Los textos llegan a la audiencia a través de muy diversos canales de transmisión. La diferencia más evidente entre el discurso que tiene lugar “cara a cara “ y el que se emite a través de los medios de comunicación es que, en el último, la balanza se inclina del lado del emisor. No existen ni la alternancia ni la interacción, que hacen que los

---

<sup>74</sup> Así lo hizo saber el Ministro de Educación Nacional en el discurso que pronunció el mismo día de su inauguración. Recogemos el texto publicado en *El Adelanto* (Salamanca) el 7 de noviembre de 1940 (Robles, 1990: 1424): “Todos fuimos soldados de Dios y no luchamos contra otros hombres, sino contra el ateísmo y el materialismo, contra todo lo que rebaja la dignidad humana... Había que derrocar aquel régimen de oprobio que pretendió laicizar la vida, arrancando de la niñez y de la juventud la huella divina y española de la educación católica... La España de Franco, al reconocer la superioridad de la Teología sobre todas las demás ciencias humanas, se propone ayudar a la Iglesia en la realización de sus planes y trabajos... La Iglesia, pues, organizará sus Facultades y sus centros de cultura, el Estado aportará sus recursos y medios”.



emisores se conviertan en receptores y viceversa. Por otra parte, en el segundo tipo de discurso hay una línea divisoria bien definida entre los productores y los intérpretes del discurso, que pasan a ocupar un puesto pasivo como meros consumidores de mensajes. Otra diferencia importante entre ambos discursos es que en el primero el emisor adapta el lenguaje de acuerdo con las características de sus interlocutores y tiene que seguir adaptándolo según el discurrir del diálogo y de las intervenciones de los demás participantes. En cambio, el discurso transmitido a través de los medios de comunicación está siempre diseñado pensando en una audiencia colectiva y uniforme.

Debido a que el emisor (ya sea el autor original del texto o el traductor) no puede producir sus textos sin tener en mente a un receptor determinado, muchas veces se recurre a lo que Fairclough (1991:49) ha denominado “ideal subject”. La gran masa de receptores, al recibir el mensaje, tiene que ponerse en el lugar de ese receptor ideal que el emisor tenía en mente a la hora de producir el texto en sí. El tipo de relación que así se establece entre el emisor y el receptor es desigual: “we can say that producers exercise power over consumers in that they have sole producing rights and can therefore determine what is included and excluded, how events are represented and (...) even the subject positions of their audiences” (Fairclough, 1991: 50). El valor de un solo texto así difundido sería casi insignificante. No obstante, si se repiten las mismas estrategias una y otra vez, entonces se acumularán los efectos del poder del emisor y se ejercerá una notable influencia persuasiva sobre la audiencia<sup>75</sup>.

En un estado dictatorial estas estratagemas en un primer momento se utilizan para deshacerse de la oposición interna y, más tarde, para neutralizar las posibles reacciones contrarias y mantener las posiciones de dominación y dependencia promulgadas por el régimen. Por eso, “el que tiene la preocupación de convencer, puede emprender una acción por los medios de información a los que tiene acceso para

---

<sup>75</sup> Cabría preguntarse si este solapado ejercicio del poder tiene o no carácter manipulativo. El Concilio Vaticano II (1963) declara que el buen ejercicio del derecho a la información “requiere que la comunicación, en cuanto al objeto, sea siempre verídica y completa” e insiste “en que la cultura, apartada de su propio fin, no sea forzada a servir al poder político o económico”. Sin embargo, el poder y las ideologías por lo general intentan utilizar la información de tal manera que influya sobre la opinión y la forma de reaccionar de las masas, por otra parte cada vez más numerosas. Las generalizaciones nunca son aconsejables, pero la experiencia y la observación diaria revelan que la mayoría de los medios de comunicación está lejos de alcanzar ese grado de neutralidad del que muchos presumen. El poder, cualquiera que sea su naturaleza, tiende siempre a coaccionar y controlar la libertad de expresión, la opinión y las reacciones de los receptores.

difundir sus opiniones y tratar de hacerlas aceptar por los otros” (Jacquard, 1988). El grupo en el poder analizará los acontecimientos desde la óptica ideológica totalitaria y difundirá, a través de los canales que le sean propicios, la interpretación dirigida de dichos hechos. Es lo que Neumann ha denominado *espiral del silencio*, que indica un desplazamiento de opinión nacido del hecho de que un grupo “aparece más fuerte de lo que es en realidad, mientras los que tienen una opinión distinta parecen más débiles de lo que efectivamente son. El resultado es una ilusión óptica o acústica respecto a la situación efectiva de la mayoría, la balanza del poder” (Wolf, 1994: 67-68).

Veremos en los siguientes apartados cómo una de las primeras preocupaciones del nuevo gobierno será siempre manejar cuanto antes el funcionamiento de los órganos de difusión de la información (prensa, radio y televisión)<sup>76</sup>. Así tendrá la oportunidad de abusar conscientemente de “esta libertad para deformar la información, dándole la apariencia de objetividad con el fin de introducir propaganda insidiosa, abrumando las mentes sobre temas concretos y elegidos” (Jacquard, 1988)<sup>77</sup>.

### La prensa escrita

La independencia de la prensa con respecto a los poderes públicos ha sido una reivindicación constante por parte de los defensores de la libertad de información<sup>78</sup>. Sin embargo la prensa encuentra continuas dificultades a la hora de escapar de la influencia de la política y también del poder del dinero<sup>79</sup>. En este sentido, las *consignas*, órdenes procedentes del poder político, afectan en gran medida a la producción de textos de carácter informativo. Imponen restricciones sobre todo de naturaleza ideológica

<sup>76</sup> Sinova (1989: 15) señala: “Una de las primeras medidas que tomó el ejército sublevado en julio de 1936 fue hacerse con el control de los medios de comunicación existentes en la zona que dominaba”.

<sup>77</sup> Como ampliación de lo que aquí se diga se puede consultar el estudio de Sevillano Calero (1998) sobre la difusión de la propaganda oficial durante el franquismo a través de los medios de comunicación (prensa y radio).

<sup>78</sup> En la “Declaración de los derechos y deberes de la prensa libre” (extractos de *La Presse, le Pouvoir et l'Argent*, de Jean Schwoebel, 1968, Seuil. Jacquard, 1988) se afirma:

Artículo 1. - La prensa no es un instrumento para el provecho comercial. Es un instrumento de cultura; su misión es dar informaciones exactas, defender ideas, servir a la causa del progreso humano.

Artículo 2. - La prensa no puede cumplir su misión si no es en la libertad y por la libertad.

Artículo 3. - La prensa es libre cuando no depende del poder gubernamental ni del poder del dinero, sino únicamente de la conciencia de los periodistas y de los lectores.

<sup>79</sup> Según afirma Jacquard (1988) el informe anual del Instituto Internacional de la Prensa (I.P.I.) constata en 1983 que “sólo una pequeña parte del globo puede presumir de respetar y honrar la libertad de expresión”.

(cuestiones de fondo) pero también de naturaleza poética (cuestiones de forma). Se exige, por ejemplo, que todo lo relacionado con aspectos favorables al régimen político se caracterice no sólo por una buena presentación formal y una correcta redacción, sino ante todo por la exaltación y magnificación del sistema y de su máximo representante en el poder. Además, se defiende una política en la que el control de la información y de la producción textual llega a ser tan asfixiante que en términos oficiales sólo se publica aquello que favorece al propio régimen. La ideología del grupo en el poder encuentra así su reflejo en la poética dominante y mientras más mecánico sea ese proceso de asociación de la una con la otra, el público será menos consciente de la manipulación a la que se ve sometido.

El ejercicio del periodismo en la zona nacional durante la guerra civil española sirvió de apoyo a las maniobras del ejército de Franco. Se exaltaba la nueva función de la prensa, que era servir a la nación española, a su verdad y su destino. Después llegaría la constatación oficial de esta asignación de funciones, para lo cual se publicaría la Ley de 22 de abril de 1938 (*BOE* 23/IV/38 y 24/IV/38)<sup>80</sup>. Concebida en plena guerra civil y en un principio de carácter transitorio, dicha Ley permanecería vigente hasta 1966. Era un resumen de lo que para el nuevo régimen habría de ser el concepto de información y la misión de la actividad periodística. El preámbulo de la Ley (cuyo texto se reprodujo de nuevo un día más tarde a causa de ciertos errores de imprenta) es de vital importancia para entender cómo en los textos legales del franquismo se defendía que el ejercicio periodístico era en realidad una prolongación de la misión del Estado<sup>81</sup>. Según la Ley,

---

<sup>80</sup> Sinova (1989: 36-82) realiza un extenso análisis de dicha Ley, comentando sus puntos fundamentales. Señala que en realidad, en vez de “ley” (lo que se vota en el Parlamento) debería llamarse “decreto”, puesto que fue “dictado por un Gobierno rebelde, sostenido por una facción del Ejército levantada en armas contra el poder constituido, pero al que el franquismo gustaba de llamar ley basado en otra denominada ley de Administración Central del Estado, de 30 de enero de 1938. En esta norma se decía que las disposiciones y resoluciones del jefe del Estado adoptarán la ‘forma’ de leyes cuando afecten a la estructura orgánica del Estado o constituyan las normas principales del ordenamiento jurídico del país. La distinción entre ley y decreto identificaba al autor de la norma. También se trataba de dar especial relevancia a determinadas disposiciones otorgándoles el título de ley”.

<sup>81</sup> Sirva como ejemplo una de las innumerables consignas de prensa redactadas en la época de Franco, consultada en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, que con fecha de 3 de noviembre de 1939 fue enviada por la Dirección General de Prensa a la Jefatura de Pontevedra:

“Esa Jefatura transmitirá con urgencia al periódico *El Faro* de Vigo la siguiente consigna:

Tomando como fuente la declaración formulada sobre materia de Abastecimiento por el Presidente de la Junta Política en su discurso del día 31, ese periódico hará una campaña concienzuda e inteligente en editoriales que sin reproducir pasajes de esta consigna, se inspiren en las siguientes ideas:

La dureza de forma del Gobierno, es una prueba de la importancia del problema. La buena disposición del Gobierno para resolverlo, las medidas anunciadas, y las que se adivinan, son una muestra de que está decidido a resolver este aspecto, hoy uno de los fundamentales de nuestra política.

era urgente revisar el viejo concepto de prensa para adaptarlo a las necesidades del “Nuevo Estado”. Por eso se afirmaba que correspondían “a la Prensa funciones tan esenciales como las de transmitir al Estado las voces de la Nación y comunicar a ésta las órdenes y directrices del Estado y de su Gobierno”. Confirmando el ya mencionado omnipresente dirigismo estatal también añadía que “siendo la Prensa órgano decisivo en la formación de la cultura popular y, sobre todo, en la creación de la conciencia colectiva, no podía admitirse que el periodismo continuara viviendo al margen del Estado”<sup>82</sup>.

Años más tarde, a comienzos de la década de los sesenta, también en materia de prensa el gobierno se vio en la necesidad de “acomodar los viejos mecanismos de control ideológico a los nuevos métodos de organización económica a fin de evitar tiranteces que pudieran poner en peligro el proceso ‘liberalizador’ emprendido” (Cisquella, Erviti & Sorolla, 1977: 20). Mediante la redacción de una nueva Ley de Prensa, “se proyectaba adecuar la política informativa y cultural a una superación gradual de las condiciones objetivas de la posguerra civil” (Cisquella, Erviti & Sorolla, 1977: 19). La “Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta” se planteaba así como una etapa intermedia entre el férreo dirigismo cultural característico de Arias

---

Esta actitud, y la índole del problema, exigen que cada español que merezca serlo, se convierta en un eficaz colaborador de la obra gubernamental. El Gobierno necesita esta ayuda y es deber de elemental patriotismo el prestársela sin regateo. La ayuda puede tener mil formas. (...)

A la maldad de los crímenes rojos que segaron tantas vidas, sólo es comparable este otro enorme crimen que los rojos cometieron al dejarnos este legado de empobrecimiento, esta herencia de hambre. Los rojos destruyeron el material ferroviario, aniquilaron los medios de tracción por carretera (...)

Hágase notar cómo la ayuda que es necesario prestar al Gobierno es regateada principalmente por los mismos autores de esta bárbara destrucción, por los que fueron rojos, formaron frente a nosotros con gusto en las filas rojas, se acogieron luego a la generosidad de Franco y por ella llegaron a estar donde – en principios de rigurosa justicia – no deberían estar; y ahora son los que más gritan, los que más protestan, los que menos hacen por facilitar la solución del actual estado de cosas, los que en rigor tratan todavía de empeorar la situación por todos los medios. Son los que no esperan ni aguantan, los que no tienen paciencia como la tuvimos los que ya antes y por culpa suya sufrimos a causa de ellos. Son hoy, como antes nuestros enemigos: los rojos.

No necesita decir esta Dirección General que si el Gobierno exige de todos los españoles su colaboración eficaz a la obra que se está realizando en política de abastos, ese periódico debe ser el primero en el ejemplo, interpretando fielmente esa consigna y cumpliéndola con rigor y con éxito y no de un modo formulario y sin otro estímulo que el de evitar una sanción”.

<sup>82</sup> Son demasiados los ejemplos de los preámbulos de las leyes que reflejan cómo el Estado franquista consideraba a la prensa como una pieza más de su engranaje estructural. También abundan los que se refieren a los profesionales del periodismo no como los encargados de contar e interpretar los hechos de actualidad, sino como servidores de la tarea del Estado. Sinova (1989: 24-29) señala al menos quince de las disposiciones que insisten en la importancia educativa de la comunicación, el carácter de institución nacional que se atribuye a la prensa y la misión política que el periodista tiene que cumplir. Sin duda alguna, la Ley que mejor expresó el concepto totalitario de la información fue la ya citada del 22 de abril de 1938.

Salgado y la teórica libertad de expresión<sup>83</sup> de la etapa de Fraga, pero en la práctica nunca se sabía dónde acababa el margen de la libertad tolerada y dónde empezaba el del libertinaje sancionable. Por eso, aún cuando la redacción y posterior publicación de la Ley de 1966 causó un optimismo generalizado, sólo diez años después los investigadores Cisquilla, Erviti y Sorolla se han encargado de demostrar que el escrito no hizo sino representar “la regulación, mediante una ley ordinaria, de una censura marcial que había funcionado de forma excepcional y obsesiva desde 1938” (1977: 21-22).

### La radio

Todos los medios de comunicación en general entrañan riesgos para el ejercicio del poder, dada la influencia que por méritos propios se les atribuye. Si ya era importante evitar la difusión de mensajes nocivos en tiempos de guerra, no menos necesario será seguir velando por el bien de las nuevas generaciones que no conocieron tal realidad. Las ideas liberales podían prender en los jóvenes que no tenían la referencia de la guerra viva en sus mentes, por lo cual, en su mensaje de fin de año de 1955 el Generalísimo Franco expresó su preocupación con las siguientes palabras (Villanueva, 1987: 364):

Tengo que preveniros de un peligro: con la facilidad de los medios de comunicación, el poder de las ondas, el cine y la televisión se han dilatado las ventanas de nuestra fortaleza. El libertinaje de las ondas y de la letra impresa vuela por los espacios, y los aires de fuera penetran por nuestras ventanas, viciando la pureza de nuestro ambiente.

“El primer servicio de radiodifusión tuvo efecto en los Estados Unidos en 1920” (*Enciclopedia General Básica*. Vol. 7: 115). Pasarían todavía unos cuantos años hasta que la televisión se introdujera definitivamente en la sala de estar o la cocina de la mayoría de los hogares españoles. El aparato de radio sería, pues, el medio a través del cual el pueblo español se enteró de acontecimientos tan relevantes como la marcha de la guerra civil, con los famosos partes de guerra, o del final de la contienda. Las sobremesas se caracterizaban por una programación más distendida y, por ejemplo, el parte de las 10 de la noche del 22 de noviembre de 1963 llevaría a la mayoría de los

---

<sup>83</sup> Por ejemplo, se reconocía el derecho de los editores para imprimir los libros, pero el Ministerio de Información y Turismo se reservaba el derecho a suprimir o desaconsejar la publicación de ciertos pasajes o secuestrar libros enteros.

hogares españoles la noticia del asesinato de J.F. Kennedy en Dallas. La presencia de la radio como parte de la cultura y la información de la época sería, en fin, fenómeno revulsivo e importante en el desarrollo de las técnicas informativas, pero entrañaba unos riesgos que el gobierno franquista no estaba dispuesto a correr. El Decreto de 4 de agosto de 1944 hacía depender la Radiodifusión de la Vicesecretaría de Educación Popular, coartando también la libertad de este medio:

La radiofonía es instrumento de difusión de la mayor importancia política. (...) Cada día se ha ido acentuando más el interés político de la radiodifusión, a la que se han subordinado sus otros aspectos mercantil, técnico y jurídico.

Debido a las características de nuestro estudio no es necesario extenderse más en el análisis de las disposiciones gubernamentales que coartaban también la libertad de este medio. Debemos recordar, sin embargo, que el principio de la libertad de expresión se aplica a la recepción individual de todo tipo de emisiones y que debe permanecer íntegro, siendo inadmisibles su interferencia o su control interesado si dichas emisiones tienen origen nacional o extranjero.

### La televisión

Las formas de desinformación propias de la prensa y de la radio se encuentran ahora con un reto que les ofrecerá nuevas posibilidades de actuación: entre otras cosas la televisión aporta la novedad de la imagen y el reportaje en vivo. Esta inmediatez con que el televidente recibe los estímulos informativos provoca que la capacidad de reacción disminuya, y con ella el juicio crítico y la reflexión del receptor. El otro nuevo poder de la televisión es la figura del presentador o del hablante. Es el único que tiene el privilegio de emitir el mensaje, ya que entre el emisor y el receptor no hay posibilidad de intercambio de funciones.

Tanto el poder político como el económico siempre han creído que la televisión está a su servicio. No admiten que ésta goce de sentido crítico y, por el contrario, le piden que eduque a la población sin salirse del camino trazado y sin provocaciones inútiles. Aunque el control televisivo no es exclusivo de los regímenes totalitarios, en ellos se puede comprobar que la televisión no es más que otro instrumento de propaganda añadido a los que ya hemos citado, sin iniciativas propias y parte integrante

“de un programa bien definido de educación política, y no solamente en sus programas informativos, sino en las emisiones históricas, culturales o de variedades” (Jacquard, 1988). De ahí la estrecha atención que los órganos dictatoriales dispensan a todo tipo de materiales que van a ser emitidos en la pequeña pantalla<sup>84</sup>.

Televisión Española comenzó su andadura oficial el 28 de octubre de 1958. La consolidación de este medio en España en plena dictadura propició que, sobre todo al principio, la sociedad burguesa de aquellos años la considerara “un peligro, una ventana abierta sin control hacia una Europa democrática y con talante liberal, de la cual no podía venir nada bueno” (Ibarrola, 1992: 49). Sin embargo, el férreo control de la programación por parte de las autoridades censorias de la época propició un dominio absoluto de la puesta en escena del discurso televisivo y, por ende, del adoctrinamiento cultural de la población a través de este medio. En tan sólo cuarenta años de existencia la televisión española se convierte, por tanto, en una de las televisiones que desde su nacimiento más se ha identificado con la historia sociocultural de un país, haciendo de sus espectadores testigos de excepción de los más diversos acontecimientos<sup>85</sup>.

### Los espectáculos públicos

Un espectáculo público, como su propio nombre indica, es una forma de entretenimiento dirigido a una audiencia colectiva. El campo dramático es parte integrante de la idea de espectáculo como un fenómeno de masas. Abarca tanto el teatro como el cine y, en menor medida, la televisión, por ser todos ellos medios relacionados con la imagen y el estímulo visual. Las peculiaridades técnicas<sup>86</sup> que rodean al medio

---

<sup>84</sup> El doctor Dávila, comentando lo que ocurrió en una de las sesiones de tratamiento a las que acudió el Generalísimo, observó que “resultaba curioso el enorme interés que Franco tenía por la televisión” (Soriano, 1981: 88). Citaremos aquí el ejemplo de cómo pudo Franco deshacerse del problema político que se le planteó en la boda del príncipe Juan Carlos con la princesa Sofía. Peñafiel (1992: 126) comenta que la presencia del conde de Barcelona se solucionó de forma clara: ni una línea ni una foto en la prensa escrita y ni una imagen suya en la televisión: “Para el General no había imposibles. La televisión quitó de en medio al conde de Barcelona en menos que se santigua un cura loco, a base de filtros. Cuando la boda se vio por la tele, más parecía que la ceremonia religiosa se había celebrado en un frondoso jardín. Los filtros, en forma de follaje, no dejaban ver la voluminosa y humana figura de don Juan”.

<sup>85</sup> Si se desea obtener más información sobre el tema se puede consultar el estudio descriptivo de Gutiérrez Lanza (1996b), que analiza la influencia de la censura española sobre el material fílmico televisivo original en inglés (largometrajes, series televisivas y episodios de *Estrenos TV*). Se incluye también un listado y un análisis estadístico del material censurado a finales del periodo dictatorial (1972-1975).

<sup>86</sup> En efecto, la técnica de grabación del cine y la televisión son distintas: se emplea el celuloide en el cine y el soporte magnético en la televisión y las cámaras que se utilizan son de distintas características.

televisivo, su peculiar discurso, que hace disminuir el tiempo de atención del espectador<sup>87</sup>, y el ambiente en que tiene lugar el fenómeno comunicativo, familiar en el caso de la televisión y en salas acondicionadas al efecto en el caso del teatro y el cine, son factores que nos han llevado a incluir a la televisión en el apartado dedicado a los medios de comunicación, cuestión ésta meramente clasificatoria.

A pesar de que tanto el teatro como el cine conservan rasgos particulares que los identifican, comparten al menos una característica común: pueden “not only help us to pass the time agreeably but provide us with strong emotional experiences, ‘strike us to our soul’ and produce powerful effects upon our lives, our thinking, our behaviour” (Esslin, 1990: 22). Precisamente esa era la principal preocupación de los órganos oficiales del franquismo y por ello dedicarían especial atención a controlar todo tipo de mensajes cuya difusión se realizara a través de estos medios<sup>88</sup>.

### El teatro

El teatro como foco de divulgación de ideas o de simple entretenimiento no es cosa que haya surgido en el siglo veinte. No necesita de grandes presupuestos o complicadas técnicas audiovisuales; basta con unos requisitos mínimos para que la comunicación actor/es-audiencia sea efectiva. Siempre ha sido característica del teatro su tendencia a fijarse en los acontecimientos sociales y a comprometerse “con el pulso de un acontecer cultural colectivo” (Benach, 1985: 5).

---

Además la técnica de emisión no es la misma: recibimos la imagen televisiva en la pantalla de nuestras casas (*network*) y, sin embargo, para ver una película de cine tenemos que ir a una sala especial acondicionada al efecto (*narrow-work*).

<sup>87</sup> El discurso cinematográfico es ininterrumpido y continuo. (Sólo en contadas ocasiones, cuando la película es demasiado larga, se hace un pequeño descanso. Por eso se dice que la televisión es un medio *polimórfico* y el cine un medio *monomórfico*). Mientras en teatro es suficiente con una escena, el cine necesita de tres y la televisión de doce para que el receptor preste atención. Esta proporción va en aumento: el umbral de atención en televisión es cada vez más bajo y el tiempo de atención es menor.

<sup>88</sup> Basta un breve repaso a las órdenes ministeriales o decretos de ley publicados en los *Boletines Oficiales del Estado* de los años transcurridos entre 1936 y 1975 para darnos cuenta de la importancia que los órganos oficiales concedían a la celebración de espectáculos públicos. De las más de noventa disposiciones consultadas cuya referencia aparece en las páginas finales de este trabajo, al menos 56 de ellas se refieren a la censura y apreciación de películas cinematográficas y 10 a la censura de obras de teatro. Cinco de esas órdenes tratan de asuntos relacionados con la censura de películas importadas, su doblaje, e incluso la devolución de derechos arancelarios de películas prohibidas por la censura. Sólo en los tres años que duró la guerra civil se publicaron al menos 10 de esas órdenes o decretos, número ciertamente elevado si además tenemos en cuenta la situación política del país, lo cual viene a constatar que los espectáculos públicos en general, y el cine en particular, son un medio muy eficaz a la hora de hacer llegar a la población todo tipo de mensajes.



La guerra civil española ocasionó una ruptura cultural de la tradición teatral, que hasta 1946 no iniciaría un tímido resurgimiento. La crisis de empresarios, autores y actores, la crisis económica y la indiferencia de un público que prefería el cine, se unieron a una serie de medidas que proponían la estricta vigilancia de las manifestaciones teatrales<sup>89</sup>. Se añoraba a los grandes autores del modernismo y el novecentismo y, por lo general, el público ya no volvió a vibrar como antes. Sin embargo, a pesar del acoso institucional para impedir la libertad de movimientos, había ejemplos de teatro militante que de manera constante actuó “de permanente incordio de unas estructuras adocenadas” (Benach, 1985: 5) que no aportaban nada nuevo al mundo de la escena. “Así, mientras la actualidad ciudadana ofrece escasos ‘acontecimientos’ escénicos, mientras el regodeo y la chismografía teatrales apenas si cuentan para nada en el marco de los pasatiempos urbanos, Barcelona y Cataluña expresan su vitalidad teatral por otras vías” (Benach, 1985: 5). He aquí una paradoja digna de tener en cuenta<sup>90</sup>.

### El cine

En España el cine sonoro se inicia en 1932. Aunque durante la guerra civil la producción se redujo a sencillos documentales, siendo los realizadores extranjeros los que consiguieron imponerse con extraordinarios reportajes, el resurgimiento del cine español hacia 1939 y la invasión extranjera de las pantallas españolas, peligrosa fuente de posibles influencias contrarias al régimen imperante, obligó al estado a implantar una serie de medidas destinadas a la revisión y censura de todas las cintas cinematográficas que se proyectaran dentro del territorio nacional<sup>91</sup>. El *Boletín Oficial del Estado* fue el

---

<sup>89</sup> Son numerosos los ejemplos de disposiciones publicadas en el *BOE* que tratan de organizar la creación y el funcionamiento de los órganos encargados de regular los espectáculos públicos. Algunas tratan de la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro (Decreto 10/X/41; Ley 31/XII/45) y otras de la clasificación de espectáculos, incluyendo al teatro, por edad de asistencia (Orden 30/XI/54; Orden 2/III/63, etc.). También las hay sobre la constitución, actuación y régimen interno de la Junta de Censura de Obras Teatrales (Orden 1/II/63; Orden 6/II/64; Orden 27/X/70), sobre la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos (Decreto 18/I/68; Decreto 21/III/70) y sobre el Consejo Superior de Teatro (Orden 20/V/68).

<sup>90</sup> Para más información sobre el teatro de producción nacional y la censura en la España franquista se pueden consultar los estudios de Bryan (1982) y Cramsie (1984). Ver también el estudio de Merino (1994) sobre la traducción de textos teatrales en inglés en España de 1950 a 1990.

<sup>91</sup> No hace falta referirse a la época franquista para encontrar ciertas “Reales Órdenes” que ya en 1930 intentan prevenir sobre los posibles efectos perjudiciales del medio cinematográfico. A modo de ejemplo citamos el preámbulo de la Real Orden del Ministerio de la Gobernación de 12 de abril de 1930 (*BOE*

órgano emisor de tales disposiciones, destinadas a lograr la mayor eficiencia del aparato censorio del franquismo en materia cinematográfica, cuyo funcionamiento se prolongaría incluso después de la muerte de Franco.

Es curioso comprobar cómo muchos de los preámbulos de las órdenes publicadas, aunque corrían el riesgo de ser repetitivos, estaban dedicados a recordar la necesidad imperante de controlar por medio de la censura las emisiones cinematográficas, debido a los efectos perniciosos que su difusión podía ocasionar a la sociedad. No quisiéramos, por nuestra parte, parecer demasiado repetitivos al reproducir algunos de los citados preámbulos como muestra de nuestra afirmación anterior:

**a)** Orden del Gobierno General de 21 de marzo de 1937 (*BOE 27/III/37*):

En la labor de regeneración de costumbres que se realiza por el nuevo Estado no puede desatenderse la que afecta a los espectáculos públicos, que tanta influencia tienen en la vida y costumbres de los pueblos, y siendo uno de los de mayor divulgación e influencia, sobre todo en los momentos presentes, el cinematógrafo, exige la vigilancia precisa para que se desenvuelva dentro de las normas patrióticas, de cultura y de moralidad que en el mismo deben de imperar, y a ello, sin dificultar el funcionamiento de estos Centros, armonizando todos los intereses que representa, tiende la presente Orden.

**b)** Orden del Ministerio del Interior de 2 de noviembre de 1938 (*BOE 5/XI/38*):

Siendo innegable la gran influencia que el cinematógrafo tiene en la difusión del pensamiento y en la educación de las masas, es indispensable que el Estado lo vigile en todos los órdenes en que haya riesgo de que se desvíe de su misión.

**c)** Orden del Ministerio de la Gobernación de 24 de agosto de 1939 (*BOE 2/IX/39*):

La extraordinaria difusión alcanzada por el cinematógrafo y su decisiva influencia en las costumbres, ideas y formación moral de la infancia, exigen, por parte del Estado, una acción tutelar que preserve a los niños de los estragos que en ella puede producir la exhibición de películas que, por diversas circunstancias, no resulten adecuadas para proyectarse entre la gran masa de espectadores que constituyen el público infantil.

---

13/IV/30): “Exmo. Sr.: La enorme acción divulgadora del cinematógrafo, la posibilidad de que sea utilizado como medio de propaganda de determinadas doctrinas, el hecho de que se materialicen en sus escenas actos que rechazan nuestras costumbres y vedan nuestra moral, exigen una necesaria y escrupulosa selección que, llevada a cabo con un criterio único, determine, previo examen detenido, las cintas cinematográficas que puedan autorizarse para proyectarlas; las que, modificadas en la parte que se indique, puedan ser también exhibidas, y las que deban prohibirse”.

**d)** Orden del Ministerio de Información y Turismo de 19 de febrero de 1975 (*BOE* 1/III/75)<sup>92</sup>:

La cinematografía, como medio de expresión cultural al servicio de la persona humana, debe gozar de la libertad inherente a toda creación artística, libertad que tiene por límite natural el respeto a los valores sociales compartidos y a cuya defensa el Estado viene obligado por razones de bien común; ya que la cinematografía es asimismo un medio de comunicación de gran audiencia, dirigido, en consecuencia, a los sectores más diversos.

Por otra parte, el cine es en muchos casos testimonio vivo de la realidad, de donde se deriva un análisis crítico que no debe coartarse, pero que tampoco debe ir más allá de las justas limitaciones que impone el respeto a la intimidad y la dignidad de la persona humana y a los principios constitucionales del Estado.

Y así, una tras otra, se iban sucediendo el conjunto de disposiciones que intentaban unificar los criterios de actuación del aparato censorio, que en todo momento mostraba un especial interés para que nada escapara a su control.

El fenómeno del proteccionismo de la administración al cine nacional, con el consiguiente dirigismo estatal, será una de las principales manifestaciones de este intento de control<sup>93</sup>. Es en este contexto, a principios de los cuarenta, cuando el gobierno español “estableció una serie de medidas oficiales que regularían la producción cinematográfica del país” (Caparrós Lera, 1983: 30). Entre ellas destaca la ya mencionada obligatoriedad del doblaje de las películas extranjeras por OM de 23 de abril de 1941 que, concebida en favor de la defensa del idioma nacional, no hizo sino inclinar la balanza de las preferencias del público español hacia el cine importado. Martínez Bretón (1988: 51) proporciona los siguientes datos, tomados del *Anuario del cine español (1955-56)*, Sindicato Nacional del Espectáculo, Madrid, pág. 417<sup>94</sup>:

... durante el período 1939-1954, de las 3.364 cintas exhibidas en la capital de España, 1.518 tuvieron sello yanqui, 560 españolas, 239 mejicanas, 22 inglesas, 218 alemanas – de las cuales, 189 se proyectaron hasta el año en que finalizó la Segunda Guerra Mundial –, 215 italianas, 168 francesas, 122 argentinas, etc. A simple vista se aprecia una considerable mayoría de films de nacionalidad norteamericana. La presión comercial de este cine es evidente. Se mostró prácticamente sin competencia,

---

<sup>92</sup> Se advierte ya cierto tono de cambio en esta Orden, que deroga las normas de censura promulgadas por la OM de 9 de febrero de 1963, que más adelante comentaremos, para acomodarlas a la realidad española de 1975.

<sup>93</sup> Ver más información sobre el tema en los estudios de Pérez Merinero & Pérez Merinero (1975) y Caparrós Lera (1983).

<sup>94</sup> Caparrós Lera (1983: 30) destaca la supremacía de las producciones norteamericanas e italianas.

invadiendo las mentes de todas las generaciones posbélicas, dado el carácter del cinematógrafo, convertido en la primera distracción del país en aquellos difíciles años.

Esta colonización extranjera de las pantallas españolas trajo consigo la preocupación de los sectores más reaccionarios de la sociedad española, que veían en las costumbres foráneas importadas a través del cine un peligro que podía hacer mella en las “maleables” conciencias del público español. La celebración en mayo de 1955 de las Primeras Conversaciones Cinematográficas de Salamanca, “punto de encuentro de una pujante generación que buscaba nuevas vías de expresión cinematográfica”, planteó la necesidad de una alternativa a “los excesos del doblaje” (Martínez Bretón, 1988: 53), práctica que minaba la difusión del cine nacional. No es extraño, por tanto, que se recojan opiniones como la de López-Tapia<sup>95</sup>, que afirmaba que el cine extranjero en España estaba favorecido por el doblaje, la censura, sobre todo en los temas, y por el subdesarrollo económico y de envergadura de las películas españolas (Caparrós Lera, 1983: 109). Por otra parte, y según lo afirmado por Martínez Bretón (1988: 75-76), el semanario religioso *SIPE* (*Servicio Informativo de Publicaciones y Espectáculos*) se encargó de llevar a cabo una “auténtica cruzada contra lo que denomina ‘cine que hace daño’”, que debía ser combatido desde tres frentes: la censura oficial, la de los órganos privados y, “sobre todo, desde la taquilla, no acudiendo a ella”. El elevado grado de desconfianza ante la actuación de la censura administrativa se manifiesta en las páginas del citado semanario (nº 399 de 20 de enero de 1952, pág. 33) en los siguientes términos (Martínez Bretón, 1988: 75):

- a) Que en la importación de películas pesa muchísimo el factor político-económico, imponiéndose la voluntad de una de las partes, pues todos los países quieren exportar sus películas, y éstas son una de las partidas más importantes en unas negociaciones en que figuran el trigo, el algodón, el petróleo y los abonos.
- b) Que las películas extranjeras – sobre todo norteamericanas – son imprescindibles para que se sostenga el negocio del espectáculo, en el cual hay invertidas muchas decenas de millones, sostiene a muchas familias y contribuye largamente a los gastos públicos.
- c) Que la censura oficial atiende al daño inmediato y evidente que puede causar cada película aislada, pero no entra a calibrar el daño ajeno y lento, como el veneno retardado.

---

<sup>95</sup> Abogado, vinculado con el mundo del cine durante distintos periodos en las siguientes facetas: colaborador, entre otras, en las revistas *Cinestudio*, *Nuestro Tiempo*, *Estafeta Literaria*, *Reseña*, ayudante de dirección, presidente de la Federación Nacional de Cineclubs, director de la Semana Internacional de Cine de Autor, Consejero-delegado de la productora Mota Films, editor de dos cortos y cuatro largometrajes y miembro del Consejo de Dirección de la Filmoteca Nacional, consejero de Zotropo, S.A. – distribuidora y productora de cortometrajes – y director de una sala de Arte y Ensayo de Madrid (Caparrós Lera, 1983: 108-109).

Se denuncia así la actuación del Estado, “alineado a un mercantilismo sin escrúpulos y abocado a una inevitable venta de la moral cristiana, poco menos que por un puñado de dólares” (Martínez Bretón, 1988: 75)<sup>96</sup>. Respecto a ese tipo de conducta inmoral propia de las películas norteamericanas, el autor del estudio esgrime la siguiente teoría (*SIPE*, 399. 33-34), interpretada por Martínez Bretón (1988: 75):

... como el pueblo norteamericano, en su mayoría es protestante o escéptico, su cine es representativo de una moral protestante que admite, por lo tanto, el divorcio. Así teje el ejemplo de que el peligro proviene del empleo de las mismas palabras por parte de católicos y protestantes para expresar cosas distintas, como es el caso de la palabra casarse. Mientras que para el católico su esencia radica en la indisolubilidad, el protestante que “le dice a una joven de su mismo credo, me quiero casar contigo”, deja latente en la mente de ambos un oculto “cuando nos casemos, lo dejaremos”. Y tras denunciar la moral de la mayoría de las películas norteamericanas inundadas de parejas que se casan a las pocas horas de conocerse, concluye su tesis con las siguientes palabras: “Casi todas esas películas terminan en boda, para no quitar romanticismo (y veneno) a esas escenas llamadas sentimentales, y que son vulgarmente pasionales. Terminan en boda, y así ocultan y callan el divorcio, que – casi siempre – ocurre años después. Las jóvenes españolas se han tragado centenares de películas en las que las americanitas, ligeras de ropa y besuconas, salen solas de noche con sus novios y terminan en un altar (?) vestidas de novias, del brazo de un tipazo estupendo y rico. La belleza de turno nunca sale burlada ni escarnecida. Todos triunfan en la vida y en el amor – durante la hora y media que dura la cinta –; pero no se muestra el final que suelen tener esos llamados matrimonios. Por eso ha hecho tanto daño a nuestras costumbres esa ‘escuela’ cinematográfica a lo largo de centenares de cintas. Cada película aislada, expurgada con unos cortes, puede hasta parecer moral y aleccionadora, y esto es lo único que puede juzgar la censura oficial.

El cine extranjero – sobre todo el norteamericano – así entendido constituía una grave fuente de escabrosas influencias, nada recomendables para el conjunto de la sociedad española de la época. Dado que la censura era el principal mecanismo mediante el cual se intentó contrarrestar la evidente peligrosidad moral de las cintas importadas, corresponde ahora dar una visión general de los rasgos más sobresalientes de la censura de cine en España en su doble vertiente: la eclesiástica y la oficial.

---

<sup>96</sup> El mercantilismo gubernamental aquí denunciado se manifiesta abiertamente en la Orden de 22 de junio de 1948 del Ministerio de Hacienda con las siguientes palabras: “la única finalidad que se persigue en la importación de películas extranjeras no es otra que la de su explotación mercantil, mediante su proyección al público” (*BOE* 27/VI/48: 2778). A ello se unía el mercantilismo de las productoras españolas: “la libre venta de los permisos de importación obtenidos, y la superior cotización que solía tener la película extranjera, determinaba que el fin de los productores fuese el realizar beneficios con el traspaso de los permisos, siendo la producción de la película española un simple pretexto para obtener aquéllos, llegando al caso límite de que el productor no necesitase estrenar la película española, ya que

## 2.2. Censura y control del cine traducido en la España de Franco (1939-1975)

### 2.2.1. La censura privada de la Iglesia

La primera respuesta formal de la Iglesia al fenómeno cinematográfico fue la encíclica *Vigilanti cura*, dirigida por el Papa Pío XI a los preladados norteamericanos y al resto del mundo en 1936. Según el texto, dada la facilidad de asistencia que el cine ofrece “estando al alcance de las clases populares” y la “gran influencia de las malas películas sobre los espectadores”, se hacía necesaria la elaboración y edición de una “lista de películas, que con frecuente periodicidad, llegue fácilmente a conocimiento de todos” (Martínez Bretón, 1988: 28). Aunque habría sido deseable llegar a un consenso internacional, se entendía que cada nación podía publicar sus propios criterios morales, siempre dentro de unas normas generales. Para ello se recomienda la creación de una serie de oficinas nacionales dedicadas a promover la honestidad del cine, clasificar las películas y hacer llegar a sacerdotes y fieles el juicio que les merecen<sup>97</sup>.

En el caso de España<sup>98</sup>, el C.E.F.I. (Contra el Film Inmoral), reorganizado después de la guerra civil, remodeló su antigua tabla de color<sup>99</sup> al considerar que la situación había cambiado con la victoria del bando nacional, diseñando la siguiente:

---

la venta de los permisos de importación no sólo le resarcía el valor de la producción, sino que le proporcionaba pingües beneficios” (Pérez Merinero & Pérez Merinero, 1975: 27-28).

<sup>97</sup> “Sin embargo, a pesar del criterio unificador esbozado y atendiendo a peculiaridades propias de cada región, esta Encíclica otorga a los Obispos, en su propia diócesis, la prerrogativa para prohibir aquellas cintas, aprobadas en el resto de la nación” (Martínez Bretón, 1988: 29).

<sup>98</sup> Para dar una visión general de la situación en el contexto español utilizaremos la información que proporciona Martínez Bretón (1988).

<sup>99</sup> José Manuel Vivanco, citado en Martínez Bretón (1988: 17) recoge la tabla de clasificaciones de la revista mariana *Estrella del Mar*, precedente más remoto sobre la censura privada ejercida por instituciones ligadas a la Iglesia:

- Blanca: Moralidad intachable. Para todos.
- Azul: Algunos inconvenientes. Para jóvenes.
- Rosa: Para personas formadas.
- Roja: Inmoralidad de forma. Peligrosa para todos.
- Verde: Inmoralidad de forma. Pornográfica.
- Negra: Impía, atentatoria contra la religión. Rechazable en absoluto.

En la tabla que vendría a sustituir a ésta al término de la guerra civil, a la vez que por motivos obvios se sustituía el color “rojo” por el “grana”, se eliminaban el verde y el negro, correspondientes a las calificaciones más graves.

- Blanca: Para todos.
- Azul: Para jóvenes y mayores.
- Rosa: Sólo para mayores.
- Grana: Peligrosa.

Con el fin de extender la lucha contra la inmoralidad al terreno del teatro, prensa y libros el C.E.F.I. fue sustituido por el S.I.P.E. (Servicio Informativo de Publicaciones y Espectáculos). También el servicio *Filmor* de los Padres de Familia propuso su propia catalogación, pero la disparidad de criterios de ambos organismos además de ir en contra de los criterios de la encíclica papal provocó el desconcierto del público. Esta confusión se acrecentó con la aparición en 1945 de un tercer organismo de censura moral, el Secretariado Central de Espectáculo de la Junta Técnica de Acción Católica, que aportó la siguiente tabla de calificaciones:

1. Para todos.
2. Para jóvenes y mayores.
3. Para mayores.
4. Peligrosa.

Con el objeto de alcanzar una unificación de criterios, *Filmor* y S.I.P.E. antepusieron el número correspondiente a su propia calificación y se acordó la celebración de reuniones semanales de críticos de las tres organizaciones para fijar por mayoría la calificación de cada película. El paso definitivo hacia la creación de una única oficina calificadora con carácter nacional se dio el 17 de febrero de 1950, cuando la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad, de acuerdo con la Dirección Central de Acción Católica, aprobó las *Instrucciones y Normas para la Censura Moral de Espectáculos*, creándose al mismo tiempo la Oficina Nacional Permanente de Vigilancia y Espectáculos. Así, la Junta Nacional de Acción Católica y las diversas asociaciones adheridas (*Filmor*, la Confederación Católica Nacional de Padres de Familia, S.I.P.E., las Congregaciones Marianas, el periódico *Signo*, la revista *Ecclesia*, etc.), por medio de sus respectivos organismos y ramificaciones diocesanas, serían los encargados de llevar a cabo la labor de la Junta Nacional. El servicio de calificación así diseñado se regía por las citadas *Instrucciones y Normas para la Censura Moral de Espectáculos*, primer

código de censura en España, publicado en *Ecclesia* (nº 451, pág. 9) el 4 de marzo de 1950<sup>100</sup> y quedaba configurado como sigue<sup>101</sup>:

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

A la vez que se ampliaba el número de calificaciones (se añadía la 3R), se variaba su nomenclatura. Desaparecía el sistema de colores y la palabra “para”, que podía indicar una recomendación con respecto al espectáculo, cuando lo que en realidad se perseguía era orientar al público sobre la calidad moral del mismo (Martínez Bretón, 1988: 38).

La Comisión Episcopal Española de Ortodoxia y Moralidad emitió en 1958 una “Declaración sobre la Censura Cinematográfica de la Iglesia” para que la opinión pública conociera la razón de ser y la verdadera naturaleza de la censura eclesiástica. Después de recordar que la constitución de la Oficina Nacional Calificadora de Espectáculos estuvo inspirada durante el mandato de Pío XI con su encíclica *Vigilanti cura*, se menciona la encíclica *Miranda prorsus* (8 de septiembre de 1957) del Papa Pío XII, también de capital importancia para el establecimiento de oficinas nacionales que velaran por la moralidad de los espectáculos públicos<sup>102</sup>. Según esta segunda encíclica, las calificaciones debían indicar claramente qué películas eran o no nocivas, dándose así la posibilidad de que cada uno escogiera los espectáculos, y se recordaba a los fieles la “obligación grave que tienen de informarse sobre los juicios morales y de ajustar a ellos su conducta”<sup>103</sup>. Así, se apelaba a la responsabilidad de los padres para que los niños no

<sup>100</sup> Tales datos aparecen recogidos tanto en Martínez Bretón (1988: 37-38) como en la “Declaración de la Comisión Episcopal Española de Ortodoxia y Moralidad sobre la Censura Cinematográfica de la Iglesia”, publicada en la *Revista Internacional de Cine* 31 (75-78).

<sup>101</sup> El apéndice documental que consta al final de este capítulo contiene los puntos principales de las *Instrucciones*, escogidos por Martínez Bretón (1988: 38-40).

<sup>102</sup> Según consta en la “Declaración” (1958: 75), Pío XII se expresaba en estos términos: “Nos, después de considerar con toda madurez las perspectivas apostólicas que estos inventos ofrecen a la necesidad de defender la moralidad del pueblo, por desgracia frecuentemente amenazada por el espectáculo corruptor, deseamos que en todas las naciones donde tales oficinas no existan todavía, sean establecidas sin tardanza y sean confiadas a personas competentes bajo la dirección de un sacerdote escogido por los Obispos”.

<sup>103</sup> Según la “Declaración” (1958: 77), “así se comprende que los Papas digan que esas calificaciones son *juicios morales* de los críticos y guía para los espectáculos. No son, por tanto, *las oficinas* comisiones delegadas de la potestad eclesiástica de jurisdicción (ni de régimen, ni de magisterio). Son más bien tribunales de hecho, a quienes la Iglesia da un encargo o mandato, que se circunscribe a la crítica y la



vieran las de calificación 2 ni los jóvenes las de calificación 3 y se reservaba la calificación 3R para personas de sólida formación moral<sup>104</sup>.

La calificación número 4 merecía un apartado especial en la página 78 de la “Declaración” por la oposición que encontró especialmente “por parte de empresas, despreocupadas de la bondad moral de las películas” y de algunos críticos, “que quisieran ver excluido de las carteleras ese número, confiados en que la censura civil es suficiente para precaver a los fieles de los peligros graves de películas ofensivas para la fe y las costumbres”. En efecto, se reconocía que la censura del Estado no podía ser tan exigente como la pastoral pero, “en evitación de peligros que podrían perjudicar a su vida espiritual”, esta última tenía que actuar de acuerdo a su propio fin. Según lo dicho,

... la Iglesia no puede dejar de calificar con el número 4 las películas en que concurran los motivos especificados en las *Instrucciones y Normas* que publicó esta Comisión Episcopal. Tanto más, cuanto que la Iglesia no ha querido en nuestra Patria señalar como grado extremo para su Oficina el número 5, porque la actual censura cinematográfica del Estado suele ya prohibir de antemano las películas que habrían de merecer esa calificación.

Proseguía así la campaña de depuración moral del cine, iniciada a mediados de 1951<sup>105</sup> (año en que Gabriel Arias Salgado asumió la cartera de Ministro de Información y Turismo), pidiendo a los fieles que se abstuvieran no sólo de lo gravemente peligroso, como lo eran las películas del número 4, sino también de todo lo que atentara contra la honestidad privada y pública. Los medios de esta campaña básicamente consistían en “el compromiso colectivo de abstenerse de la asistencia a películas número 3, con reparos y la celebración de actos públicos cada año para esclarecer las ideas sobre la moralidad del cine” (Martínez Bretón, 1988: 74). Al mismo tiempo se trazaron las directrices adecuadas para que las calificaciones alcanzaran la máxima difusión posible por medio de carteles en las iglesias, publicaciones en la

---

calificación de los espectáculos. Solamente los clérigos son sujetos aptos para recibir *potestad de jurisdicción*”.

<sup>104</sup> Así, según la “Declaración” (1958: 78) la censura de la Iglesia “... cuando una película, aunque haya sido autorizada para mayores en general por la Censura civil, presenta reparos que pueden ofrecer peligro de alguna importancia para sus buenos hijos, pone la calificación de 3R, para poner en guardia a los mayores, avisándoles del peligro”.

<sup>105</sup> Prueba de este endurecimiento a partir de 1951 es la evolución de la calificación 4 de la Iglesia mostrada en el gráfico elaborado por Martínez Bretón (1988: 89) a partir de los datos suministrados por *Ecclesia*. El número de películas calificadas 4, que en 1948 era del 12'7%, desciende hasta estabilizarse de 1952-1961 en porcentajes que oscilan entre el 1'8% y el 0'6%.

prensa, publicidad por medio de la radio, los servicios telefónicos de información, los organismos de Acción Católica, de los Padres de Familia, etc<sup>106</sup>.

La situación arriba descrita se mantuvo durante unos diez años, después de los cuales se empezó a advertir que la sociedad occidental evolucionaba a un ritmo más rápido que los criterios morales católicos. Como consecuencia del desarrollo económico y de la lejanía de la segunda guerra mundial, se produjo una disminución del arraigo religioso del público, que, en parte debido a la aparición de la televisión, ahora buscaba más excitación en el cine. “La expansión del color, la creación de grandes formatos y la consecución de un sonido extraordinario, indudablemente consiguieron captar más la atención del espectador, pero sería la liberalización de los sentimientos, de las relaciones humanas, del sexo, etc. y la renovación del lenguaje lo que caracterizaría y concitaría la atención del cine que se iba a imponer” (Martínez Bretón, 1988: 110-111). Esta moral de miras más amplias impuesta por los cambios sociales coincidió con la llegada de Manuel Fraga Iribarne al Ministerio de Información y Turismo en julio de 1962. Este primer gran cambio de rumbo socio-político hacia una apertura en consonancia con las nuevas tendencias que llegaban desde el exterior coincidió con “los nuevos argumentos abordados en el cine occidental, que ensancharon la permisividad y abrieron las puertas de un arte dotado de un prisma erótico desconocido y de unas tramas exentas del pudor que antes protegían los sentidos humanos” (Martínez Bretón, 1988: 153). Pese a la airada reacción inicial de ciertos sectores de la Iglesia<sup>107</sup>, a partir de entonces se fue manifestando un paulatino desánimo de la presencia de los medios eclesiásticos en el cine<sup>108</sup>. Paralelamente se advertía el cada vez más poderoso influjo del análisis cinematográfico desde coordenadas preferentemente estéticas, narrativas, etc., al margen del carácter moralista y religioso imprimido con anterioridad.

---

<sup>106</sup> Según Martínez Bretón (1988: 84) en el caso de España las Congregaciones Marianas (S.I.P.E.), los Padres de Familia con *Filmor* y las revistas *Signo* y *Ecclesia* fueron los encargados de dicha divulgación. Además las calificaciones se mostraban en las iglesias y se publicaban en muchos periódicos católicos, los adheridos a la Junta Nacional de Prensa Católica.

<sup>107</sup> Martínez Bretón (1988: 156) recoge entre otras la airada reacción del obispo de Canarias en una célebre pastoral publicada en agosto de 1963, “mostrando una sorprendente iracundia contra la ‘generosa’ política censora puesta en funcionamiento por el nuevo equipo de García Escudero”, por aquel entonces Director General de Cinematografía y Teatro.

<sup>108</sup> Para Martínez Bretón (1988: 154), “fenómeno más que sintomático fue la falta de atención de *Ecclesia* a su sección cinematográfica. A partir del segundo semestre de 1963 se eliminan de los índices la extensa relación de películas con sus respectivas clasificaciones morales de la Iglesia. Y un año después se decide finiquitar las críticas de los films, labor con más de treinta años de tradición. Todo ello, además coincide con la parca difusión, en general, de la censura privada de la Iglesia. Se percibe la sensación del

### 2.2.2. La censura oficial del Estado

La preocupación del aparato censor oficial por extremar las medidas destinadas a lograr una máxima eficacia en su actuación también será una constante en el periodo franquista. Acogiéndonos a la división temporal establecida por Gubern (1975) y a una denominación muy parecida a la que el citado autor ha asignado a los distintos periodos, iniciamos ahora un repaso de los acontecimientos fundamentales que marcaron el rumbo de la censura gubernamental en la España de la época.

#### 2.2.2.1. De la guerra civil a la segunda guerra mundial (1937-1945)

Ya durante la guerra civil el objetivo común de las disposiciones gubernamentales publicadas en el *Boletín Oficial del Estado* era la creación de una serie de organismos oficiales que conformaran el entramado institucional que habría de encargarse de la censura de películas. Centrándonos en este punto, destacamos a continuación las disposiciones gubernamentales más relevantes publicadas al efecto.

Por Orden de 21 de marzo de 1937 (*BOE 27/III/37*) del Gobernador General de Valladolid se creaba con carácter nacional una Junta de Censura Cinematográfica en las provincias de Sevilla y La Coruña, destinada a “revisar o censurar debidamente todas las proyecciones o cintas cinematográficas que tengan entrada o se impresionen en nuestra Nación, expidiendo el correspondiente certificado de las que a su juicio puedan proyectarse”. Esta hoja de censura debía, por tanto, acompañar a todas las cintas que se fueran a proyectar “dentro del territorio liberado”<sup>109</sup>. Poco más tarde, por Orden y Circular de 10 de diciembre de 1937 (*BOE 12/XII/37*) de la Secretaría General de S.E. el Jefe del Estado, se creó la Junta Superior de Censura de Salamanca, bajo cuyo control había de funcionar un Gabinete de Censura Cinematográfica en Sevilla, encargado de la censura de las películas importadas. Casi un año después, por Orden de 2 de noviembre

---

agotamiento de una etapa, producto de la pérdida de influencia y del desbordamiento de la orientación cinematográfica que parece perder el respeto a los cauces enarbolados por la propaganda católica”.

<sup>109</sup> Pocos días más tarde, el 3 de mayo de 1937 (*BOE 8/V/37*), el mismo Gobernador General procedió a hacer pública la constitución de las Juntas de Censura de Sevilla y La Coruña y a dictar las instrucciones pertinentes para su correcto funcionamiento. Además se adjuntaban los formularios que habrían de rellenar los citados organismos con respecto a cada cinta conforme a unas denominadas “instrucciones privadas” que, como su propio nombre indica, no aparecen publicadas en el *BOE*.

de 1938 (*BOE 5/XI/38*) del Ministerio del Interior, se dispuso la creación de la Comisión de Censura Cinematográfica y la Junta Superior de Censura Cinematográfica, ambas dependientes del citado Ministerio.

Una vez concluida la guerra, la exaltación nacional sobre la que descansaban los pilares socio-políticos y culturales de los años de posguerra llegó al ámbito cinematográfico en forma de la ya comentada Orden del Ministerio de Industria y Comercio de 23 de abril de 1941 que, en su artículo octavo, imponía la obligatoriedad del doblaje al español de toda película cuyo idioma original fuera distinto del citado<sup>110</sup>. Con la misión de normalizar y unificar el funcionamiento de los organismos encargados de la censura cinematográfica, “que tanta importancia revisten y tan delicada misión tienen confiada” (*BOE 26/XI/42: 9630*), se reunieron en uno solo las funciones y competencias que la Comisión y la Junta Superior de Censura Cinematográfica venían desempeñando, dejando al otro la misión de tramitar los recursos de revisión. Así, por Orden de 23 de noviembre de 1942 (*BOE 26/XI/42*) de la Vicesecretaría de Educación Popular, se dispuso que la censura cinematográfica fuera ejercida por la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica y que la revisión de los recursos fuera llevada a cabo por la Junta Nacional Superior de Censura Cinematográfica. Según el artículo quinto de dicha Orden, todos los componentes de la Junta tenían voz en la apreciación general de cada película, pero cada uno debía emitir dictamen escrito y firmado según su propia competencia, es decir, “militar y defensa nacional, el primero; moral y religioso, el segundo; pedagógico y de cultura, el tercero; económico, el cuarto; técnico, político y de educación popular, el quinto” (*BOE 26/XI/42:9631*).

Destaca en esta época tanto la preocupación por el aspecto militar y de defensa nacional como la presencia del vocal representante de la autoridad eclesiástica, sin cuya asistencia no era posible celebrar sesión. Este último hecho viene a señalar el inicio de la estrecha colaboración Iglesia-Estado que, como hemos señalado en apartados anteriores, sería una constante sobre todo durante las primeras dos décadas del régimen franquista.

---

<sup>110</sup> La denominada “exaltación nacional” de la década de los cuarenta también se manifestó en el ámbito de la censura cinematográfica. Como muestra, en el expediente de censura nº 4872 de la película *Esmeralda la Zíngara/El Jorobado de Nuestra Señora de París* (*The Hunchback of Notre Dame*, William Dieterle, EEUU, 1939) se encuentran las siguientes expresiones: “¡Viva Franco!”, “¡Arriba España!” y “¡Por Dios, España y su Revolución Nacional Sindicalista!” (Gutiérrez Lanza, 1999: 227).

### 2.2.2.2. La autarquía (1946-1950)

Por Orden de 28 de junio de 1946 (*BOE 19/VII/46*) del Ministerio de Educación Nacional, la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica y la Junta Nacional Superior de Censura Cinematográfica se refundieron en la nueva Junta Superior de Orientación Cinematográfica. A partir de entonces se concedió especial relevancia no sólo a la presencia en las sesiones sino también a la decisión del representante eclesiástico en los siguientes términos: “el voto del representante de la Iglesia será especialmente digno de respeto en las cuestiones morales. Y será dirimente en los casos graves de moral en los que expresamente haga constar su veto” (*BOE 19/VII/46: 5716*). Según opinión de Gubern (1975: 53) “esta interesante modificación de las normas hasta entonces vigentes concedía un especial y discriminador privilegio al censor eclesiástico, confirmando la nueva orientación del Estado hacia el nacional-catolicismo, a expensas del falangismo, y coherente con la significación católico-integrista de José Ibáñez Martín, a la sazón Ministro de Educación Nacional”. El reglamento de régimen interior de la Junta, aprobado por Orden de 7 de octubre de 1947 del Ministerio de Educación Nacional, así lo recoge en sus artículos 3º, 12º y 13º (*BOE 11/X/47: 5598-5599*):

3º. Las sesiones de la Junta serán secretas y no podrán asistir a las mismas más que los componentes de dicho Organismo, requiriéndose para que puedan celebrarse la asistencia de cuatro de sus miembros, uno de los cuales será inexcusablemente el Vocal eclesiástico.

12º. En caso de empate el voto del presidente será decisivo, excepto en materia referente a los párrafos a) y b) del apartado 7º, en los que, de acuerdo con la consideración especial que se reconoce al Vocal eclesiástico por la Orden de 28 de junio de 1946, será éste quien dirima los empates referentes a cuestiones de moral o de dogma.

13º. Además de la especial consideración que en el apartado anterior se le reconoce, el Vocal Eclesiástico podrá asimismo interponer su veto en materia moral o dogmática cuantas veces lo estime necesario.

Este apoyo gubernamental a los principios de la moral católica coincidía con la creación en 1950 de la Oficina Nacional Permanente de Vigilancia y Espectáculos, órgano especializado de la Iglesia en materia de censura moral de espectáculos, y con la aprobación de las *Instrucciones y Normas para la Censura Moral de Espectáculos*, ya comentadas en páginas anteriores. Los organismos de censura tanto eclesiástica como

oficial consolidaban así la política de estrecha colaboración orientada sobre todo a perpetuar la condición de España como gran reserva espiritual de occidente.

### 2.2.2.3. La era de Arias Salgado (1951-1962)

El comienzo de esta etapa está marcado por el nombramiento de Gabriel Arias Salgado como Ministro de Información y Turismo. Al hacerse cargo de la cartera ministerial Arias Salgado “no quebró la línea directriz de la censura cinematográfica anterior, sino que, por el contrario, vino a oficializarla y a robustecerla desde el nuevo Ministerio creado a su hechura” (Gubern, 1975: 63). En efecto, “en 1951 el aparato censor de cine en España aparecía públicamente legitimado, con especial énfasis, por la autoridad y la bendición eclesiástica” (Gubern, 1975: 64), lo cual permitió que hasta 1962 el periodo se caracterizara “por un enérgico mandato, obsesionado básicamente por la defensa a ultranza de la moral sexual y del régimen del general Franco” (Martínez Bretón, 1988: 91).

Ante la necesidad de poner al frente de los asuntos cinematográficos a un hombre de conducta e ideales católicos intachables se recurrió a José María García Escudero, antiguo coronel del Cuerpo Jurídico del Ejército del Aire y Letrado de las Cortes, que se había ocupado de la sección de cine en la sección *Tiempo* del diario falangista *Arriba*. En una conferencia pronunciada el 16 de diciembre de 1951 en la Universidad Pontificia de Salamanca García Escudero condensó el pensamiento más aperturista de la denominada “autocrítica cristiana”<sup>111</sup> que sigue fiel al régimen. Después de afirmar que había que olvidar que el sentido estético es el auxiliar más seguro de la censura moral, añade que “a menudo, vale más prohibir que mutilar, y que, en particular, el bienintencionado empleo del doblaje como auxiliar de la moral, cuando la imagen dice lo que no dicen las palabras, podría llegar a ser en ciertos casos, un remedio peor que la enfermedad” (Martínez Bretón, 1988: 55). Este concepto de “censura inteligente”, claramente adelantado a su tiempo, y su defensa de la controvertida película de crítica social *Surcos* fueron los detonantes de su temprano relevo en la Dirección General de Cinematografía y Teatro en favor de Joaquín Argamasilla de la Cerda y Elio, marqués de Santa Clara.

Bajo el mandato de Argamasilla, más identificado con la política de Arias Salgado, tuvo lugar la creación dentro del Instituto de Orientación Cinematográfica de la Junta de Clasificación y Censura por Decreto de 21 de marzo de 1952 (BOE 31/III/52). El artículo segundo desglosaba la nueva Junta en la rama de Censura, que se ocuparía de la censura propiamente dicha y de la apreciación de películas en sus aspectos ético, político y social, y en la rama de Clasificación, que calificaría las producciones atendiendo a sus cualidades técnicas y artísticas y a sus circunstancias económicas. El artículo octavo creaba asimismo la Comisión Superior de Censura a efectos de revisión de los dictámenes de la Junta cuando así fuera ordenado por el Ministro de Información y Turismo.

La representación eclesiástica seguía estando presente en todos los ámbitos administrativos y “ejercía una influencia extraordinaria entre los demás miembros de las Juntas o Comisiones en ese periodo” (Martínez Bretón, 1988: 56). Bajo la batuta eclesiástica, la campaña gubernamental contra la inmoralidad incluía el control de la moral sexual y las denuncias contra los hábitos de otras religiones que permiten el divorcio y las relaciones extramatrimoniales, tan frecuentemente presentadas en la pantalla de cine. También se materializaba en una obsesión casi enfermiza por eliminar otros aspectos que podrían despertar pasiones más mundanas: los besos, la generosidad epidérmica, la insinuación o sugerencia erótica a través de la palabra o la violencia con ribetes eróticos (Martínez Bretón, 1988: 91-102).

Esta situación despertó algunas críticas entre los pocos que eran autorizados a expresar sus opiniones de forma pública. Baste como ejemplo la reflexión de García Escudero en su libro *Cine social* de 1958 (Gubern, 1975: 89):

La mala censura, se entiende, gracias a la cual un Estado, sin dictar el cine que desea, puede conseguir resultados parecidos, eliminando el cine que no desea. Insisto en que esto no es criticable en sí mismo, sino cuando se elimina lo que no debiera ser eliminado. Hay que distinguir entre un uso lícito de la censura y una aplicación abusiva, y es necesario distinguir, porque la extensión arbitraria no sólo es injusta, sino que esteriliza a los artistas después de irritarles, seca las fuentes de opinión de que se alimenta el propio Estado y, aun desde el punto de vista de éste, es como si tirase piedras a su tejado. Para evitarlo, la censura, sin negarse a sí misma, deberá tender a

---

<sup>111</sup> Según Martínez Bretón (1988: 54) García Escudero utiliza el término en *La primera apertura*. Barcelona. 1978.

encogerse y hacerse cada día menor, al menos para contrarrestar su tendencia natural a una expansión que acabaría identificando el bien común con los puntos de vista particularísimos de cada censor.

La evolución de la colectividad española hacia la sociedad de consumo y la ya mencionada liberalización de la moral del nuevo cine de los sesenta propició la progresiva separación entre la Iglesia y el Estado y una remodelación ministerial a principios de esta década. En el Ministerio de Información y Turismo el aperturista Manuel Fraga Iribarne sustituyó al conservador Arias Salgado el 11 de julio de 1962.

#### 2.2.2.4. La “apertura” de Fraga Iribarne y su deterioro (1962-1969)

Con la llegada del nuevo Ministro de Información y Turismo en 1962 se abrió una nueva y prometedora etapa en el mundo de la comunicación social en España, refrendada por el inmediato nombramiento de José María García Escudero al frente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

A pesar de arrastrar el siempre incómodo lastre de la herencia censora de sus predecesores, García Escudero, tras su breve paso por la Dirección General en la época de Arias Salgado, en esta ocasión gozó de mayores oportunidades para poner en práctica su ideario de talante liberal y aperturista. Como primera medida oficial dispuso la reorganización de la Junta de Clasificación y Censura por Decreto 2373/1962 de 20 de septiembre (*BOE* 28/IX/62). Según el Decreto, entre los vocales de la rama de Censura, ocho serían nombrados por el Ministerio de Información y Turismo, y habría un representante del Ministerio de la Gobernación, otro del Ministerio de Educación Nacional y otro eclesiástico. En aquellos años la identidad de estos censores permaneció en el anonimato. Sin embargo, dadas las críticas de ciertos sectores eclesiásticos, que protestaban contra una excesiva permisividad en la actuación de la censura gubernamental, en 1964 la Dirección General de Cinematografía y Teatro se encargó de redactar – con carácter privado – el *Informe sobre la Censura Cinematográfica y Teatral*, gracias al cual hemos tenido acceso a una referencia completa sobre la composición de la Junta. Dado que se trataba de tranquilizar a los sectores más reaccionarios de la Iglesia, la descripción de cada censor ponía cierta relevancia en aquellos aspectos que más le acercaban a las instituciones o doctrinas eclesiásticas. Puesto que en sucesivos capítulos los informes de estos censores serán determinantes a



la hora de analizar la traducción y censura de las películas que hemos escogido como base empírica del presente estudio, hemos decidido transcribir parte del capítulo III del citado *Informe* (sólo las páginas 23-30) en el apéndice documental al final del capítulo para que el lector tenga conocimiento de quiénes eran las personas encargadas de la censura cinematográfica dentro de la renovada Junta de Clasificación y Censura.

Tras la reorganización de la Junta y como respuesta a las insistentes peticiones que durante años se habían venido formulado al respecto, García Escudero concedió preferencia absoluta a la elaboración de un código de censura cinematográfica que recogiera cuáles eran los criterios seguidos por los censores a la hora de juzgar las películas. Las denominadas “Normas de censura cinematográfica”, con carácter de Orden del Ministerio de Información y Turismo de 9 de febrero de 1963, fueron publicadas en el *BOE* de 8 de marzo del mismo año. El procedimiento seguido en la elaboración de las mismas fue explicado *a posteriori* por la propia Dirección General en la página 17 del *Informe sobre la Censura Cinematográfica y Teatral* de 1964 en los siguientes términos<sup>112</sup>:

La primera preocupación del equipo ministerial encargado actualmente de la política de espectáculos fue la redacción de unas normas de censura, de un verdadero Código Moral al servicio de la Sociedad, Código que durante muchos años se había solicitado en vano. Las Normas no fueron fruto de ninguna improvisación. De entre los censores se nombró una Comisión delegada, que se encargó de preparar y redactar el primer anteproyecto. Antes de elaborar el texto se estudiaron los códigos extranjeros de censura. La primera redacción se estudió por todos los miembros de la Junta de Censura. Seguidamente una Comisión especial del Consejo Superior de Cinematografía, constituida sobre una amplia base representativa y en la que figuraba el Asesor religioso del Ministerio y un representante de la Comisión Episcopal de Cine, Radio y Televisión, estudió el proyecto de Normas y sugirió las enmiendas que consideró oportunas. Redactadas definitivamente, fueron promulgadas por Orden ministerial de 9 de febrero de 1963.

Dado el interés de estas Normas, referencia básica en la redacción de los distintos informes de censura de las películas que analizaremos en el capítulo sexto, el texto completo aparece transcrito en el apéndice documental que consta al final del presente capítulo. Se puede apreciar la amplia casuística en ellas contemplada, que va desde aspectos religiosos y morales (la prohibición de la justificación del suicidio, el divorcio, el adulterio, el aborto, la prostitución, los métodos anticonceptivos, la

---

<sup>112</sup> Gubern (1975: 109-110) recoge un testimonio parecido del Padre Carlos María Staehlin, uno de los redactores de las Normas.

presentación de perversiones sexuales, etc.) a otros de carácter sociopolítico (la prohibición de la presentación de la toxicomanía, el alcoholismo, escenas de brutalidad o crueldad, ofensas a la religión, a la Iglesia católica, a los principios fundamentales del Estado, a la persona del Jefe de Estado, etc.) o incluso estético (por ejemplo, la prohibición de expresiones coloquiales y escenas o planos de carácter íntimo que atenten contra las más elementales normas del buen gusto). La evidente ambigüedad en la redacción de varias Normas, entre las que Gubern (1975: 110-111) destaca la décima, la decimotercera o la dieciocho abrían la puerta “a todas las interpretaciones subjetivas, traducibles en práctica arbitrariedad y responsables de las oscilaciones entre ‘mucha severidad’ y ‘menos severidad’ con que se moverá la praxis censora española a partir de 1963”. Ciertos comentarios como el siguiente de Pérez Merinero & Pérez Merinero (1975: 97), realizado tras unos años de aplicación del Código, confirman la afirmación de Gubern:

La principal característica de las Normas de Censura de 1963, sin hacer mención, por sabido, de su considerable estrechez, es la libertad de interpretación – auténtico subjetivismo – que posibilitan. La interpretación de las Normas varía con la coyuntura: una agudización en la actuación del poder político, por ejemplo, lleva al consiguiente endurecimiento de la censura cinematográfica, entrándose en el terreno – si es que alguna vez se salió de él – de la pura arbitrariedad.

El problema reside, por tanto, en “los enunciados ambiguos”, que “sin concreción clara en su sentido, permitían argumentar cualquier decisión, y la vía del recurso quedaba tan privada de razones como en la época anterior a la codificación” (*Dirigido Por...*, 1974: 30)<sup>113</sup>. Por su parte, la Dirección General, ante las críticas suscitadas precisamente por esta manifiesta ambigüedad<sup>114</sup>, también se refirió al tema en el *Informe sobre la Censura Cinematográfica y Teatral* de 1964 (págs. 17-18):

<sup>113</sup> En relación con el tema, la citada publicación sigue afirmando lo siguiente (*Dirigido Por...*, 1974: 30):  
La censura podía mantener su acostumbrada rigidez o decidirse por una mayor tolerancia (una de las peticiones de Salamanca) sin dejar de ampararse en un mismo texto legal. El propio código prevee en su norma decimonovena una “amplitud” en la interpretación del articulado cuando el carácter minoritario de los públicos deje presumir un mayor grado de preparación. Norma pensada para hacer viables los festivales cinematográficos españoles (a medio camino entre la publicidad turística y el interés cinematográfico), las razones de su inclusión se repetirían para crear las salas de arte y ensayo. Las citadas salas debían exhibir íntegramente las versiones originales de los films contratados. Pensadas para permitir la entrada de películas invisibles hasta el momento, pronto se convertirían en “salas especiales” sin las exigencias de integralidad y pureza anteriores. La liberalización fue mínima y ello colapsó la programación de las salas de arte y ensayo. El particularismo de estas salas no fue cobijo suficiente para paliar el retraso de cultura cinematográfica que padecía, y aún padece, el espectador español.

<sup>114</sup> La publicación de las Normas no sólo suscitó reacciones en contra de su ambigüedad, sino de todo tipo (a favor y en contra), por parte de distintos personajes vinculados al mundo del cine. Muestra de tal

Comparadas con otros códigos, las normas de censura españolas han procurado un prudente equilibrio entre el detalle excesivo y las generalizaciones inoperantes. Si por un lado son amplias, para evitar un casuismo que nunca abarcaría todos los casos posibles, por otro lado resultan lo suficientemente concretas para servir de adecuada orientación, no sólo al Organismo directamente encargado de aplicarlas, sino a los autores, a los realizadores y a cuantos participan en la producción, distribución y exhibición cinematográficas.

Para justificar una vez más el criterio de actuación de la Junta ante las reticencias de ciertos sectores eclesiásticos, el *Informe* añade además que la aparición de las Normas fue en general bien acogida, exceptuando el caso de algunos defensores de una apertura a ultranza que las consideraron demasiado rigurosas, y recoge los testimonios favorables de los Obispos a los que habían sido enviadas para su conocimiento. La nueva orientación de la censura es así considerada por el Padre Staehlin (*Informe sobre la Censura Cinematográfica y Teatral*, 1964: 49) como “un paso adelante, un paso al frente (...) Ni se ha querido abrir ni se ha querido cerrar. Lo único que se ha pretendido y realizado ha sido adecuar de una manera más inteligente la moralidad de la película al espectador normal de distintas edades, con el sano deseo de servir mejor al bien común”.

Con la intención de adecuar más exactamente cada película a su correspondiente público espectador, una Orden del Ministerio de Información y Turismo de 2 de marzo de 1963 (*BOE* 9/III/63) modificó las edades de asistencia a los espectáculos públicos no deportivos. Antes de la publicación de esta Orden los espectadores se dividían en dos únicos grupos (mayores y menores de dieciséis años) en base a la Orden del mismo Ministerio de 30 de noviembre de 1954 (*BOE* 14/XII/54). Dado que durante esos años la censura estatal había medido por el mismo rasero al niño de siete años y al de quince, o al muchacho de dieciséis y al hombre de cuarenta, la experiencia demostró que la existencia de un solo límite de edad era insuficiente. Según el artículo primero de la citada Orden de 2 de marzo de 1963, a partir de entonces los espectáculos serían calificados por las respectivas Juntas de Censura teatral y cinematográfica como

---

cúmulo de reacciones fue la publicación de un libro de 194 páginas por parte del Centro Español de Estudios Cinematográficos. El volumen, titulado *La censura de cine en España*, recogía una antología de lo que se había escrito a favor y en contra de las normas de censura que regían desde febrero de 1963. Para una muestra de los artículos que aparecen en dicha antología se puede consultar la selección publicada en el número 43, correspondiente a diciembre de 1963, de la *Revista Internacional de Cine*.

“autorizados para todos los públicos”, “autorizados para mayores de catorce años” y “autorizados para mayores de dieciocho” (BOE 9/III/63: 3978).

Las consecuencias de esta medida no se hicieron esperar. Como se podrá comprobar en la documentación aportada en el capítulo seis al realizar el estudio de la película *Desde la terraza*, una resolución dictada por la Dirección General de Cinematografía y Teatro permitió someter a nuevo dictamen todas aquellas películas que habían sido prohibidas con anterioridad a la entrada en vigor de la OM de 2 de marzo de 1963. El establecimiento de un nuevo límite de edad entre los catorce y los dieciocho años hizo que muchas de las películas que habían sido prohibidas antes de la OM de 2 de marzo de 1963 pudieran ser presentadas de nuevo, con la posibilidad de merecer la autorización para un público considerado más adulto, es decir, de más de dieciocho años. La Dirección General justificó esta nueva práctica en los siguientes términos (*Informe sobre la Censura Cinematográfica y Teatral*, 1964: 50-51):

La limitación moral de espectáculos en edades tan difíciles y peligrosas como las comprendidas entre los 16 y los 18 años, que ahora quedan exentas de cualquier grave peligro, es una medida restrictiva de la censura, de innegable trascendencia, y que, sin embargo, los sectores que han atacado a la censura estatal, acusándola de una “apertura” desmedida, han silenciado sistemáticamente. Ahora bien; esta modificación de edades ha permitido que pudieran abrirse para adultos ciertos temas que quizá los censores anteriores se decidían a prohibir, no tanto por su peligrosidad para adultos, como por temor al daño que pudieran ocasionar a los adolescentes de 16 años y que, eliminando este peligro, era lógico y deseable que se autorizasen, aunque solamente fuera por el argumento que páginas atrás dimos, de que reducir a los adultos a un régimen de párvulos puede equivaler a condenarlos a una perniciosa anemia espiritual, pues considérese que bastantes películas peligrosas para jóvenes son, para los adultos, no ya indiferentes, sino decididamente positivas.

Sigue afirmando el *Informe* que con la modificación de las edades de asistencia se ha producido un cambio evidente en la labor de la censura, cambio que se manifiesta en el número de “películas prohibidas por la Junta anterior y que la nueva Junta ha revisado en aplicación de las normas pertinentes”. Así, hasta el 30 de junio de 1964, se revisaron un total de 68 películas, de las cuales se confirmó la prohibición de 15 y se autorizaron 53, es decir, el 77’94% de las revisadas<sup>115</sup>, lo cual, siempre según el

---

<sup>115</sup> En este sentido, será interesante comprobar cuál fue la suerte que les tocó correr a las cinco películas analizadas en el capítulo seis de este estudio y si su destino final confirma la tendencia de la nueva Junta de autorizar para mayores de 18 años las películas que la anterior Junta había prohibido.

*Informe*, “no ha representado ningún abandono de los principios que la censura debe salvaguardar”.

El cuadro legislativo de la censura de estos años se completó con la Orden de 16 de febrero de 1963, que regulaba el examen de guiones, y con el Reglamento de Régimen Interior de la Rama de Censura de la Junta de Clasificación y Censura (Orden del Ministerio de Información y Turismo de 20 de febrero de 1964, publicada en el *BOE* de 14/III/64 y cuyas rectificaciones aparecen en el *BOE* de 25/III/64).

Ya en el otoño de 1964 García Escudero hubo de enfrentarse a los argumentos de ciertos sectores de la crítica a los que el propio Director General agrupó como sigue, de acuerdo con las opiniones de cada grupo sobre las limitaciones de la proclamada apertura (Gubern, 1975: 139):

- 1.<sup>a</sup> No hay apertura. No la ha habido nunca. Todo ha sido pura ilusión y fantasmagoría.
- 2.<sup>a</sup> La hay, pero solamente para lo erótico.
- 3.<sup>a</sup> La hay, pero solamente para el cine extranjero.
- 4.<sup>a</sup> La ha habido; ya no la hay, o, por lo menos, empezamos a perderla.

El sello aperturista que la censura oficial pretendía imprimir durante esta etapa resultó, por tanto, insuficiente, de condición variable y limitada, aunque, eso sí, justificable económicamente en base a la popularidad en taquilla sobre todo del cine extranjero<sup>116</sup>. García Escudero trataba de situarse entre las críticas de los sectores más reaccionarios y las de los más progresistas, manifestando distintas opiniones según la clase de público que tuviera en frente, pero en ningún momento abordó la cuestión medular de la problemática censora: la libertad de expresión y el libre acceso a los bienes culturales (Gubern, 1975: 139-140). Por el contrario, en su texto *Excluire, construire, redimir*, leído en el Festival de Valladolid en 1964 (Gubern, 1975: 140), recordaba la necesidad de hacer frente a dos peligrosos enemigos, el marxismo y el erotismo, afinando la sensibilidad y el buen hacer censores. Así, por Decreto 99/1965 de 14 de enero de 1965 (*BOE* 1/II/65) se creó la nueva Junta de Censura y Apreciación de

---

<sup>116</sup> Higginbotam (1988: 12) afirma que “only economic necessity was able to force cultural change in Spain”, relacionando además la renovación ministerial de 1962 con el primer intento de España por entrar en el Mercado Común Europeo en el mismo año. A su vez, Pérez Merinero & Pérez Merinero añaden: “Dentro de su política de apertura al exterior, el sistema precisaba de una serie de normas legales que con vistas al exterior le facilitase una máscara ‘liberalizadora’. Entre esta serie de normas, está el Código de Censura de 1963”.

Películas, que sustituía con escasas variantes a la anterior, y cuyo reglamento fue aprobado por Orden del Ministerio de Información y Turismo de 10 de febrero de 1965 (BOE 27/II/65). “Que la censura patrocinada por García Escudero no podía ser muy distinta de la practicada en otras épocas quedó revelado por la composición de la nueva Junta de Censura, estructuralmente fiel a los modelos jerárquicos y sociales repetidos, con muy ligeras variantes, desde 1937” (Gubern, 1975: 141). Poco tiempo había bastado para que el optimismo inicial de la nueva tolerancia de 1962 se agotara como novedad y provocara la desilusión de los profesionales del cine español. A pesar de que la norma trigésimo cuarta de la Orden de 9 de febrero de 1963 afirmaba que las normas de censura se aplicarían por igual a todas las películas sin distinción de nacionalidades, las manifestaciones de varios productores españoles en una encuesta realizada por *Nuestro Cine* en 1967 (Gubern, 1975: 143) pusieron de manifiesto que las autoridades censoras mostraban una especial permisividad con respecto al cine extranjero. Con respecto a este tema Pérez Merinero & Pérez Merinero (1975: 94-95) afirman: “Sobre los films extranjeros que se exhiben en España no se ejerce lógicamente ni la censura previa ni la exigencia del cartón de rodaje. Esto ya supone una discriminación en contra del film nacional. Además, hay una discriminación en la censura definitiva a favor del film extranjero, que no por ridícula, mínima y marginal, debe ignorarse”<sup>117</sup>.

Así las cosas, las esperanzas que habían sido depositadas en la apertura de García Escudero se fueron desvaneciendo hasta alcanzar su cota más crítica en octubre de 1967 cuando, con motivo de las Primeras Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía celebradas en Sitges, se aprobaron unas conclusiones entre las que se propugnaba la creación de un cine independiente y libre de cualquier estructura industrial, política o burocrática (Gubern, 1975: 145). Cuando a raíz de la devaluación de la peseta en noviembre de 1967 se decidió suprimir la Dirección General de Cinematografía y Teatro, García Escudero había “quemado ya todos los cartuchos de la ‘apertura’ y las nuevas exigencias y planteamientos cada vez más desinhibidos, adultos o polémicos – aunque siempre en desfase con la evolución del cine europeo –, tropezaban con los severos e inmóviles límites de la operación ‘liberalizadora’ planeada por Fraga Iribarne en 1962” (Gubern, 1975: 146).

---

<sup>117</sup> Estos autores basan su afirmación en el resumen elaborado por la Comisión de Censura de la ASDREC, que expresa el sentir de los profesionales que por entonces hacían cine en España. En dicho

### 2.2.2.5. Entre la perpetuación y el cambio (1969-1975)<sup>118</sup>

El ocaso del régimen estuvo marcado por la incertidumbre y la involución política hacia posturas más opusdeístas, favorecidas por la composición del nuevo Gabinete nacido en octubre de 1969. El conservadurista Sánchez Bella, ex director del Instituto de Cultura Hispánica y ex embajador en Santo Domingo, Bogotá y Roma, sustituyó a Fraga Iribarne como Ministro de Información y Turismo. Su línea de actuación con respecto al cine extranjero supuso un regreso a “la tradición escolástica e intolerante de Arias Salgado, borrando en la medida de lo posible las modestas licencias implantadas por el equipo de Fraga Iribarne” (Gubern, 1975: 153). Muestra de ello es una “Nota informativa sobre censura cinematográfica durante los diez primeros meses de 1971” del Ministerio de Información y Turismo que, según Pérez Merinero & Pérez Merinero (1975: 66-67), a principios de 1972 apareció en la prensa (*Cinestudio* núm. 106, Madrid, febrero 1972, *Mundo* núm. 1655, Barcelona, 22 de enero de 1972). Empezaba de la siguiente manera:

La mayor parte de la producción cinematográfica mundial sigue acusando, en su temática y en su realización, una honda ausencia de sentido moral. Parecía que saturado el mercado de desaforado erotismo, de pornografía y de doctrinas antisociales y disolventes, iba a iniciarse la vuelta a un cine más positivo. Pero tal transformación no se deja sentir de una forma evidente, aunque sea cierto que de algún modo parezca que el cine se orienta vagamente en dicho sentido.

El hecho cierto es que hoy por hoy la producción cinematográfica extranjera sigue acusando un acentuado matiz de disolvente inmoralidad y de corrosivas doctrinas. Inevitablemente, tal orden de cosas se deja sentir, aunque sin la virulencia de otros países, en el espectáculo cinematográfico español, que se nutre, en su mayor parte, de películas de producción extranjera. Esta situación, que viene manteniéndose desde hace ya bastantes años, ha obligado a este Ministerio – competente en la materia – a extremar su atención y a adoptar medidas tendentes a evitar la invasión de nuestro país por la oleada de una cinematografía extranjera inmoral, y social y políticamente disolvente, si bien cuidando de mantener dichas medidas en términos que no den al traste con el espectáculo cinematográfico, para lo cual ha de lograrse un difícil equilibrio entre el producto existente, el tolerable, y las exigencias de un mercado que alcanzó en España en el último año 1970 cifra superior a 330 millones de espectadores...

Una de las consecuencias del endurecimiento registrado desde 1969 a 1973 fue la imposibilidad de encontrar películas de especial interés que pudieran ser autorizadas

---

informe se denuncia “la actitud claramente discriminatoria de la censura en el trato a la película nacional y a la película extranjera” (Pérez Merinero & Pérez Merinero, 1975: 67).

íntegramente en los Cines de Arte y Ensayo<sup>119</sup>, lo cual condujo a su temprana desaparición o reconversión en forma de salas especiales, donde la exhibición de películas mutiladas era práctica habitual. Por otra parte, la crítica situación por la que atravesaba el cine español se agudizó aún más debido a la demora en el pago de las subvenciones estatales y a la ya acostumbrada dureza con que el cine de producción nacional era tratado por la censura.

Tras el fallecimiento del almirante Carrero Blanco en atentado de 20 de diciembre de 1973, el 3 de enero de 1974 Carlos Arias Navarro, nuevo Presidente del Gobierno, nombró Ministro de Información y Turismo a Pío Cabanillas, que había sido el autor material de la Ley de Prensa e Imprenta de 1966. Se repetía así la opción aperturista iniciada en 1962, aunque este nuevo cambio de rumbo se produjo en la prensa de manera mucho más efectiva que en el cine. Por lo que se refiere al cine de producción nacional, en 1974 Gubern afirmaba en *Cuadernos para el diálogo* que los “nuevos centímetros de epidermis de visión autorizada para el espectador español, a bombo y platillo aperturista, no van a resolver los males del cine ni a detener el deterioro de la cultura cinematográfica española” (Gubern, 1975: 175)<sup>120</sup>. En el apartado del cine extranjero hay que destacar la revisión de ochenta películas de entre 146 que habían sido prohibidas en etapas anteriores y la autorización final de setenta de ellas, entre las que se encontraban títulos de Fellini, Visconti, Bergman, etc. Sin embargo, la prohibición o no revisión de las restantes demuestra que seguían existiendo ciertos límites que no era posible traspasar.

Las protestas de los profesionales españoles ante el recorte de la libertad de expresión se unían a las quejas que ciertas influyentes minorías ultraderechistas formularon con respecto a las excesivas libertades informativas concedidas a la prensa. Debido al mayor peso específico de las segundas, el cese de Pío Cabanillas, “nuevo

---

<sup>118</sup> Aunque Gubern (1975) cierra esta etapa en 1974, nosotros la ampliamos hasta 1975, año de la muerte de Franco.

<sup>119</sup> Las Salas de Arte y Ensayo fueron creadas por Orden del Ministerio de Información y Turismo de 12 de enero de 1967 (BOE 20/I/67) para dar salida al mencionado tipo de películas en su versión original subtitulada. En el capítulo seis se profundizará en este tema al analizar la película *Repulsión* (Polanski, 1965).

<sup>120</sup> Sobre estas concesiones que la censura se permitía realizar en el ocaso del régimen Neuschäfer (1994: 314) comenta: “Películas que levantaban vehementes polémicas en los informes de los censores acababan siendo autorizadas para desbaratar los argumentos de la oposición interna y externa o para darle al régimen una ‘imagen’ liberal”.



episodio en la lucha de dos facciones en el seno de un poder clasista y autoritario” (Gubern, 1975: 181), tuvo lugar por orden del Jefe del Estado el 29 de octubre de 1974. La nueva Junta de Ordenación y Apreciación de Películas pasó a encargarse de la censura cinematográfica, siguiendo la línea de actuación que Pérez Merinero & Pérez Merinero (1975: 97) describen con estas palabras:

Hoy como ayer, con Código o sin él, el subjetivismo y la arbitrariedad son las notas a destacar en el ejercicio de la censura cinematográfica. El sistema no ha cambiado sustancialmente desde 1939, de ahí que no deba sorprender el hecho de que la censura cinematográfica – sólo una mínima parte de su aparato restrictivo – tampoco haya alterado sus rumbos de actuación. El control perfecto y la vigilancia e intervención celosa y constante siguen en vigor.

Consideramos que esta opinión, en evidente acuerdo con tantas otras que hemos recogido en estas páginas, es lo suficientemente indicativa como para resumir con ella los casi cuarenta años de actuación de la censura cinematográfica española durante el periodo de Franco.

### **2.2.3. Apéndice documental**

2.2.3.1. Puntos principales de las *Instrucciones y Normas para la Censura Moral de Espectáculos* de 17 de febrero de 1950 (Martínez Bretón, 1988: 38-40)

#### **A. – Objeto de estas normas**

- I. Contribuir a la unificación y coordinación de la crítica moral de espectáculos en toda España.
- II. Adoptar una tabla de calificaciones más en armonía con las exigencias de la crítica y del público que asiste a los espectáculos.
- III. Disponer de unas normas de carácter general que puedan servir de guía a los críticos en su labor y que den un contenido moral a la tabla de calificaciones adoptada.
- IV. Fijar con carácter general el límite de edades en consonancia con la tabla de calificaciones elegida.
- V. Orientar al público que asiste a los espectáculos, sin que ello suponga una aprobación de los mismos, y menos aún una recomendación.

#### **B. – Calificaciones**

- I. La antigua tabla de calificaciones queda de la siguiente forma:
  1. – Todos, incluso niños.
  2. – Jóvenes.

- 3. – Mayores.
- 3R. – Mayores, con reparos.
- 4. – Gravemente peligrosa.

II. De acuerdo con la nueva tabla, las normas de carácter general a que deben ajustarse tales calificaciones son las siguientes:

- 1) Por su tesis, conclusión o consecuencia.  
Calificaciones 1 y 2. – Siempre moral, sin reservas o indiferente.  
Calificación 3. – Tesis no inmoral.  
Calificaciones 3R y 4. – Tesis contra el dogma, la moral o contra ambos.
- 2) Por su argumento o desarrollo y presentación.

Calificación 1.

- a) NO DEBEN contener o presentar en ningún caso vicios o personajes viciosos, escenas o pasajes truculentos, de miedo, presentación de vampiros, robos, duelos, salvo en caso de ser elementos cómicos o grotescos. En ningún caso, actos o muertes violentas, suicidio, asesinato, tramas exclusivamente amorosas o con algún pasaje sensual.
- b) PUEDE TOLERARSE alguna escena amorosa pasajera, si está presentada con absoluta honestidad; trama de aventuras, siempre que no sean excesivamente truculentas o violentas.

Calificación 2.

- a) NO DEBEN contener o presentar – a no ser para condenarlos – el divorcio, la vagancia, embriaguez o el hurto habituales, el suicidio, el asesinato y, en general, vicios o personajes viciosos, tramas amorosas, pasionales o sensuales, amor libre, adulterio, vestidos provocativos, concepto frívolo del matrimonio, seducción, diálogos groseros o impúdicos, frases sugerentes o picarescas de doble sentido, gestos obscenos y provocativos, incitación a la vagancia y al rencor, reiterada desobediencia a los padres o independencia y desunión familiar. Deben rechazarse las películas policíacas que puedan ser escuela de delito, y las que presenten al delincuente desde un punto de vista simpático o atrayente, y asimismo cualquier idea, tendencia o frase de carácter antipatriótico.
- b) PUEDEN TOLERARSE los argumentos amorosos correctamente expuestos, y ALUDIRSE ligeramente al vicio, exponiéndolo en forma discreta y condenándolo siempre, bien con el desprecio o la desestimación, o con el castigo de la justicia humana. Pueden tolerarse hechos o muertes violentas en aquellas tramas de aventuras propias del género policíaco en que figuren como incidentes aislados o pasajeros, sin que constituyan la finalidad del espectáculo, o se presenten con circunstancias agravantes, sadismo, etc., siendo en todo caso castigados por la autoridad y la justicia.

Calificación 3.

- a) NO DEBEN contener o presentar apetitos carnales, sensualidad, o argumentos amorosos desordenados con escenas o pasajes crudamente expuestos. No deberán aparecer entre los principales personajes los que representen escenas de perversión sexual, prostitución, violación o personajes viciosos o corrompidos; vestidos provocativos en extremo, diálogos incitantes, etc., ni ambientes o actos contrarios a la Patria o sus instituciones fundamentales.
- b) PUEDEN TOLERARSE argumentos fuertes si están expuestos con decoro y SIN ALABAR el vicio. Podrá asimismo tolerarse la presentación del divorcio, amor libre, embriaguez y vagancia habituales, toxicomanía, etc., si están expuestos sin llegar a formas agudas; los números de revistas, siempre que se limiten a ligereza de ropa, sin reiterada intención sensual en gestos o ademanes, así como las películas

de ambiente desenvuelto y modernista que no pugnen fundamentalmente con nuestra psicología y costumbres cristianas.

Calificación 3R. – Películas u obras teatrales en las que los reparos anteriores abunden o se acentúen, según juicio de la observación directa y el criterio de los críticos.

Calificación 4. – Películas y obras teatrales en las que los reparos anteriores adquieran caracteres de violencia, crudeza o desenfreno. Presentación irreverente de la religión, sus sacerdotes o sus prácticas. Anticlericalismo. Falso misticismo. Antipatriotismo declarado.

III. La tabla de calificaciones se establece para las siguientes edades:

2. – Jóvenes: de catorce años cumplidos hasta veintiún años.

3. – Mayores: de veintiún años cumplidos en adelante.

3R. – Mayores con reparos: la misma edad anterior, pero con “sólida” formación moral.

Tales límites de edad deben considerarse como una guía aproximada, especialmente aplicable a público de formación moral cristiana, para el cual van particularmente dirigidas estas líneas.

IV. Estas calificaciones tienen por objeto orientar al público habitualmente asistente a espectáculos. Las personas que suelen asistir de tarde en tarde a los mismos reaccionan ante ellos de manera distinta que el espectador habitual. No significan, por tanto, una aprobación de tales espectáculos, ni menos aún una recomendación.

Conviene que la redacción del juicio crítico que en las fichas acompaña a la calificación moral de los espectáculos sea discreta, especialmente cuando se trate de aquéllas que hayan de llevar el número 4, pues un elogio desmedido de su desarrollo técnico, o de su belleza artística o de sus intérpretes equivale a una recomendación indirecta, reñida con la finalidad de nuestra censura.

2.2.3.2. Ministerio de Información y Turismo. Dirección General de Cinematografía y Teatro. *Informe sobre la Censura Cinematográfica y Teatral* (1964). Fragmento del capítulo III (págs. 23-30): Composición de la Junta de Clasificación y Censura, reorganizada por Decreto 2373/1962 de 20 de septiembre

#### **Junta de Censura Cinematográfica**

Actúan en ella los siguientes miembros:

Presidente: D. José María García Escudero, Director General de Cinematografía y Teatro. 47 años. Casado. Cinco hijos. Coronel auditor del Aire, Letrado de las Cortes Españolas, Notario. Periodista. Cursó sus estudios de periodismo en la Escuela de “El Debate”. Ha sido miembro del Consejo de la revista “Criterio” y del Consejo de redacción de la Editorial Católica, en cuyo diario “Ya” ha colaborado asiduamente en la publicación de editoriales y con la sección cultural titulada “Tiempo”. En 1948 obtuvo el Premio Nacional de Periodismo “Francisco Franco”.

Ha publicado numerosos libros sobre temas políticos, culturales, cinematográficos y religiosos, siendo estos últimos los titulados “Catolicismo de fronteras adentro”, “Los sacerdotes obreros y el catolicismo francés” y “La frontera está delante de casa”.

En el aspecto cinematográfico, “La historia del cine español en cien palabras y otros escritos”, “El cine y los hijos”, “Cine social” y “Cine español”. Fue ya Director General de

Cinematografía y Teatro en 1951, ha sido Presidente de la Federación Nacional de Cineclubs, Premio en dos ocasiones del Círculo de Escritores cinematográficos y Jurado en diversos Festivales internacionales.

Numerosos cursos y conferencias en cineclubs y cineforos de toda la península, en Universidades y Centros culturales eclesiásticos y seculares.

Vicepresidente 1º: D. Florentino Soria Heredia, Subdirector General de Cinematografía y Teatro. 47 años. Casado. Seis hijos. Licenciado en Filosofía y Letras. Fue profesor de Literatura en la Universidad de Oviedo y encargado de la Cátedra de Filosofía en el Instituto de Gijón.

Funcionario del Cuerpo Técnico-Administrativo del Ministerio de Información y Turismo.

Periodista. Fue durante muchos años Redactor-Jefe del Semanario “El Español” y de la Revista “Africa”, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Ha escrito numerosas críticas y ensayos sobre cine en diversas publicaciones. Ha desarrollado cursos y conferencias sobre cine en la Universidad de Menéndez Pelayo de Santander; Ateneo de Madrid; Convento de las Caldas de Besaya (Dominicos) y Oña (Jesuitas), entre otros lugares y centros.

Guionista profesional. Dos veces premio del Sindicato del Espectáculo. Coautor del guión de “Calabuch”, premio de la Oficina Católica Internacional del Cine.

Titulado como Director-realizador en la Escuela Oficial de Cinematografía. Fue Subdirector, y, en la actualidad, es profesor de Guión de dicho Centro.

Vicepresidente 2º: D. Manuel Andrés Zabala, Secretario General de Cinematografía y Teatro. 50 años. Casado. Un hijo. Funcionario (Jefe de Administración de 1ª clase). Ha sido Secretario de la Junta de Censura Cinematográfica durante los años 1943 a 1946. Jefe de la Sección de Cine de la Dirección General de Cinematografía y Teatro desde 1946 a 1962 y Secretario del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (hoy Escuela Oficial de Cinematografía) desde 1942 a 1962.

Secretario: D. Sebastián Bautista de la Torre. 52 años. Casado. Abogado. Periodista. Secretario de Administración Local, Jefe de Administración del Cuerpo Técnico Administrativo del Ministerio de Información y Turismo.

En 1942 fue nombrado Secretario Provincial de la Vicesecretaría de Educación Popular en Jaén. Fue Jefe Provincial de Censura. Hizo crítica de teatro y de cine. Ha publicado y estrenado diversas obras teatrales. Desde el año 1955 desempeñó la Secretaría de la Delegación Provincial del Ministerio en Madrid. Miembro del Instituto Internacional del Teatro (UNESCO).

Vocal nato de las dos Ramas: D. Pedro Cobelas Schuartz, Jefe de los Servicios de Cine de la Dirección General de Cinematografía y Teatro. 40 años. Casado. Un hijo. Licenciado en Derecho. Del Cuerpo Técnico Administrativo del Ministerio de Industria. Del Cuerpo de Técnicos Especiales del Ministerio de Información y Turismo y del Instituto Nacional de Cinematografía. Jefe del Servicio de Cine y Secretario del Consejo Superior de Cinematografía. Jurado en el Premio de Cinematografía del Consejo de Europa.

Vocal eclesiástico: Rvdo. P. Luís González Fierro O.P. 40 años. Religioso. Facultad de Teología de Salamanca. Delegado Eclesiástico Nacional de Cine y Televisión. Representante oficial de España en UNDA. Miembro del Comité Ejecutivo. Director de las Reuniones Internacionales de TV Católica de Montecarlo. Presidente de la Comisión de Radio UNDA, a la que pertenecen 62 países. Miembro de la Comisión TV-Echanges de la Eurovisión. Miembro de varios Jurados Internacionales de Cine y TV. Durante seis años llevó, con dos emisiones semanales, los programas religiosos de TVE. Fue el primer sacerdote español que trabajó en TVE. Dirige las sesiones de cine para el clero, dos veces al mes, en Madrid. Ha asistido a numerosos Festivales Internacionales de Cine.

Suplente: Rvdo. Padre Manuel Villares Barrio. 60 años. Sacerdote. Licenciado en Teología. Maestro y cursada carrera de Filosofía y Letras. Capellán Central de la Organización Juvenil Española. Miembro de la Comisión Permanente del Secretariado de Formación Profesional de la Iglesia.

Vocal representante del Ministerio de la Gobernación: D. Luís Ayuso Sánchez-Molero. 63 años. Casado. Tres hijos. Doctor en Derecho. Fue Presidente de la Federación de Estudiantes Católicos de Madrid y Vicepresidente de la Confederación de Estudiantes Católicos de España.

En la actualidad es Jefe Superior de Administración en el Instituto Social de la Marina, donde desempeña el cargo de Director de la Mutua Nacional de Riesgo Marítimo; es Director del Departamento de Filmología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Consejero del Patronato Raimundo Lulio de dicho Organismo.

Perteneció ya a la Junta de Censura Cinematográfica durante el periodo comprendido entre 1940 y 1951. Ha desempeñado entre otros varios cargos, los de Secretario Técnico de la Subsecretaría del Ministerio de Educación Nacional; Secretario General de Cinematografía y Teatro y Director General de Enseñanza Laboral.

Abogado en ejercicio, es Secretario Asesor del Sindicato Nacional Textil.

Vocales de libre designación:

Rvdo. Padre Carlos María Staehlin, S.J. 56 años. Doctor en Filosofía y en Teología. Conferenciante. Colaborador en temas cinematográficos de revistas nacionales y extranjeras (“Razón y Fe”, “Reseña”, “Revista Internacional del Cine”, etc.). Ha publicado varios libros y folletos, la mayor parte sobre cine. Jurado en varios Festivales Internacionales (para premios oficiales y de la Oficina Católica Internacional del Cine). Profesor de Deontología en la Escuela Oficial de Cinematografía. Profesor del Instituto de Teología Pastoral (para sacerdotes) y Profesor de la Escuela de Psicopedagogía (para educadores).

Rvdo. Padre César Vaca Cangas, S.O.A. 55 años. Religioso. Médico, Predicación. Libros. Secretario de la Revista “Religión y Cultura”. Profesor de los Institutos de Pastoral de Madrid y Salamanca. Visitador Apostólico y Delegado de la Congregación de Agustinos Misioneros. Profesor en el curso de verano de Formación cinematográfica en la Cátedra de Valladolid.

Obras publicadas: Dirige y fundó la “Biblioteca Psicológica del Director Espiritual”. En ella son suyas: “Psicoanálisis y Dirección Espiritual”, “Guías de almas”, “La Castidad”, “Ensayos de psicología religiosa”.

En otras colecciones: “La vida religiosa en San Agustín” (4 volúmenes), “Mensaje a los insatisfechos”, “Carne y espíritu”, “Cartas a un Jefe”, “Hay meditación”, “Catolicismo en la calle” y “Cuestiones de hoy y de siempre”.

Rvdo. Padre Carlos Soria Heredia, O.P. 39 años. Religioso. Licenciado en Teología y Doctor en Filosofía. Autor de varios comentarios a la “Suma Teológica” y a la encíclica “Pacem in terris”, publicados en la Biblioteca de Autores Cristianos. Profesor en la Universidad Santo Tomás de Aquino, de Roma. Profesor en el Instituto León (...)

D<sup>a</sup> Elisa de Lara y Ossio. 50 años. Periodista. Regidora Central de Prensa y Propaganda en la Delegación Nacional de la Sección Femenina, desde el año 1938. Directora de las revistas “Teresa” y “Bazar”.

D. Pascual Cebollada García. 48 años. Casado. Dos hijos. Periodista. Director de la Revista Internacional del Cine. Director del Centro Español de Estudios Cinematográficos. Excrítico de “Signo” y de “Ecclesia”. Fundador de SIPE. Jurado premios Oficina Católica Internacional de Cine (O.C.I.C.), Delegado en España. Numerosísimas conferencias, Semanas, Cineforos, etc. Servicios de Cine de A.C. Crítico de Cine de “Ya”.

D. José Luís de Celis y Orue. 57 años. Casado. (...) y Licenciado en Ciencias Exactas. Realizador de sesenta documentales de arte desde 1940 a 1946. Guionista de estos documentales y de largos. Primer Premio Concurso Guiones de Cultura Hispánica en 1950. Internacional, ganado con “La Senda de California” sobre Fray Junípero Serra. Funcionario técnico (Jefe de Administración) del Cuerpo Administrativo de la Organización Sindical.

D. José María Cano Lechuga. 53 años. Casado. Un hijo. Abogado. Licenciado en Filosofía y Letras. Periodista. En el campo del cine, ha trabajado oficialmente como Secretario General de Cinematografía y Teatro y Director del I.I.E.C. (Escuela Oficial de Cinematografía) y como periodista ha sido redactor de “Ya”, “Ecclesia” y “Signo” en el campo de la prensa católica, de la que sigue siendo colaborador.

D. Juan Miguel Lamet Martínez. 31 años. Licenciado en Derecho. Jefe de la Sección de Cine, en el Servicio de Medios Audiovisuales de la Comisaría de Extensión Cultural del Ministerio de Educación Nacional. Guionista cinematográfico. Ha sido redactor de “Film Ideal”, colaborador de “Vida Nueva”, Gerente del Departamento de Medios Audiovisuales de P.P.C. Ha realizado el documental (...) para las Obras Misionales Pontificias. Ha sido asesor de cine del Servicio Nacional de Educación de Organizaciones del Movimiento. Ha sido profesor de Guión en la Escuela Oficial de Cinematografía. Ha sido Secretario del Colegio Mayor “Diego de Covarrubias”, del Ministerio de Educación Nacional.

D. Marcelo Arroita-Jáuregui Alonso. 41 años. Escritor, crítico de cine. Licenciado en Derecho. Jefe del Servicio Nacional de Formación Política del SEU, colaborador asiduo de “La Hora”, “Ateneo”, “Pueblo”, “Arriba” y Cadena Nacional de Prensa del Movimiento, así como “Film Ideal”. Redactor-Jefe de “Correo Literario” y Director de “Alcalá”. Jefe de Estudios en el Colegio Mayor “José Antonio” durante cinco años.

D. Víctor Auz Castro. 29 años. Casado. Abogado. Ha sido Jefe Nacional de Actividades Culturales del SEU. Ha dirigido el Cine-Club del SEU de Madrid. Ha dirigido varios teatros de cámara. Ha sido miembro de la Junta Rectora de la Federación Nacional de Cine-Clubs desde su creación, hasta el pasado año. Director y crítico de las revistas “Acento”, “Aulas” y “Síntesis”. Colaborador de numerosas revistas culturales españolas y extranjeras. Le ha sido concedido un Premio Doncel de Teatro infantil y accesit al Premio Ramiro de Maeztu de teatro. Guionista cinematográfico.

D. Miguel Cerezo Fernández. 33 años. Casado. Cuatro hijos. Jefe de Sección en el Servicio Central del Ministerio de Hacienda. Abogado y Licenciado en Ciencias Económicas. Inspector Técnico de Timbre del Estado. Profesor de la Facultad de Derecho. Ex-Director del Cine-Club San Pablo. Ex-Subdirector del Colegio Mayor Universitario San Pablo.

D. Carlos Fernández Cuenca. 60 años. Casado. Tres hijos. Estudios de Filosofía y Letras y Derecho. Periodista. Director de la Filmoteca Nacional. Director y Profesor de la Escuela Oficial de Cinematografía. Crítico de cine del diario “Ya” desde su fundación en 1935 hasta noviembre de 1963. Autor de más de 60 libros y folletos sobre temas de cine. Premio Nacional de Labor de Historiador del cine en 1964, del Ministerio de Información y Turismo. Cuatro Premios del Círculo de Escritores Cinematográficos. Jurado en todos los grandes Festivales Internacionales de Cine. Director del Festival Internacional del Cine de San Sebastián.

D. José María Sánchez Silva. 52 años. Casado. Seis hijos. Periodista, de la Escuela de Periodismo de “El Debate”. Subdirector de “Arriba” varios años. Fundador de varias revistas. Colaborador en toda la prensa nacional. 30 libros publicados (entre ellos “Marcelino, Pan y Vino”). Seis películas. Premios Nacionales de Periodismo, Literatura y Cine.

D<sup>a</sup> María Sampelayo Ruescas. 43 años. Licenciada en Filosofía y Letras. Auxiliar Cátedra Historia Contemporánea. Directora, Revistas “Consigna”, “Escuela de Hogar”. Regidora Central de Cultura, Coros y Danzas. Jefe Escuelas de Hogar. Inspectora del Ministerio de Educación Nacional.

D. Manuel Augusto García Viñolas. 52 años. Abogado. Periodista. Director de NO-DO. Miembro de la Junta de Televisión. Ha sido Presidente de Estudiantes Católicos. Corresponsal de “El Debate” en Roma. Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía. Agregado Cultural a las Embajadas de España en Brasil y en Portugal. Director del Teatro Español de Madrid.

D. Luís Ponce de León Ronquillo. 44 años. Casado. Médico – Universidades de Granada y Madrid – y periodista – Premio Nacional –. Ha estudiado también Filosofía y Letras y Derecho en la Universidad Central.

Su personalidad en el campo cultural es bien conocida, principalmente a través de sus colaboraciones constantes en la prensa nacional y como director que fue de “Ateneo”; dirige “La Estafeta Literaria”.

Durante la época en que dirigió la revista “Ateneo” – después de haber sido crítico de cine de la misma –, las páginas cinematográficas de esta publicación alentaron e influyeron profundamente en las promociones nuevas.

Ha sido Director de la Escuela Oficial de Cinematografía.

Rvdo. Padre Pedro Martín Hernández. Operario diocesano. Licenciado en Teología en la Universidad Pontificia de Salamanca, que fue director espiritual y rector del Colegio Mayor San Carlos de la Universidad Pontificia de Salamanca y director espiritual del Colegio Mayor Generalísimo Franco, de Madrid. Colaboró asiduamente en la Junta durante más de un año, hasta que su actual destino fuera de Madrid le ha impedido seguir prestando sus servicios.

La lista de estos nombres y sus circunstancias personales suponen una garantía inicial que no creemos se pueda dejar de reconocer. Los dos vocales eclesiásticos de carácter oficial fueron nombrados por el Excmo. y Rvdmo. Sr. Arzobispo de Pamplona, como Presidente de la Comisión Episcopal de Cine, Radio y Televisión, de acuerdo con el Excmo. y Rvdmo. Sr. Patriarca de Madrid-Alcalá, como Ordinario de la Diócesis en que están enclavadas las Juntas. Los eclesiásticos restantes fueron nombrados por el Ministerio, pero, como es natural, con la aprobación de la Jerarquía eclesiástica o de sus respectivos superiores religiosos. Entre los seculares, todos de plena madurez intelectual, padres de familia en su inmensa mayoría, se cuentan médicos, abogados, funcionarios, escritores y críticos, y de todos ellos creemos se puede decir que son “seculares de plena confianza, caballeros cristianos cien por cien, hombres de alta cultura y de carrera” (...)

2.2.3.3. Ministerio de Información y Turismo. Orden de 9 de febrero de 1963 por la que se aprueban las “Normas de censura cinematográfica” (BOE 8/III/63: 3929-3930)

Ilustrísimos señores:

El decreto 2373/1962, de 20 de septiembre, por el que se reorganiza la Junta de Clasificación y Censura de Producciones Cinematográficas, establece, en el punto segundo de su artículo séptimo, que por dicha Junta se elaborará y propondrá a la aprobación de este Ministerio un Código o Normas de Censura Cinematográfica.

Elaboradas ya por la citada Junta dichas Normas de Censura, y conocidas e informadas las mismas por la Comisión delegada correspondiente del Consejo Superior de Cinematografía.

Este Ministerio, a propuesta de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, ha resuelto:

Artículo 1º Queda aprobada la redacción de las “Normas de Censura Cinematográfica” que a continuación se inserta como anejo único de la presente Orden.

Art. 2º Las citadas “Normas de Censura Cinematográfica” entrarán en vigor a partir de la fecha de su publicación en el “Boletín Oficial del Estado”.

Art. 3º Quedan derogadas cuantas disposiciones anteriores se opongan a la presente Orden.

Lo digo a VV. II. para su conocimiento y efectos.

Dios guarde a VV.II. muchos años.

Madrid, 9 de febrero de 1963.

FRAGA IRIBARNE

Ilmos. Sres. Subsecretario de Información y Turismo y Director General de Cinematografía y Teatro.

### **NORMAS DE CENSURA CINEMATOGRAFICA**

El cinematógrafo, por su carácter de espectáculo de masas, ejerce una extraordinaria influencia, no sólo como medio habitual de esparcimiento, sino como forma nueva y eficaz de promover la cultura en el seno de la sociedad moderna.

El Estado, por razón de su finalidad, tiene el deber de fomentar y proteger tan importante medio de comunicación social, al mismo tiempo que el de velar para que el cine cumpla su verdadero cometido, impidiendo que resulte pernicioso para la sociedad.

Por ello parece conveniente establecer unas normas de censura que, si por un lado han de ser amplias, para evitar un casuismo que nunca abarcaría todos los casos posibles, por otro deben ser suficientemente concretas para que puedan servir de orientación no sólo al Organismo directamente encargado de aplicarlas, sino a los autores y realizadores y a cuantos participan en la producción, distribución y exhibición cinematográficas.

#### **I. – NORMAS GENERALES**

Primera. – Cada película se deberá juzgar, no sólo en sus imágenes o escenas singulares, sino de modo unitario, en relación con la totalidad de su contenido y según las características de los distintos géneros y estilos cinematográficos. Si una película, en su conjunto, se considera gravemente peligrosa, será prohibida antes que autorizarla con alteraciones o supresiones que la modifiquen de manera sustancial.

Segunda. – El mal se puede presentar como simple hecho o como elemento del conflicto dramático, pero nunca como justificable o apetecible, ni de manera que suscite simpatía o despierte deseo de imitación.

Tercera. – La presentación de las circunstancias que pueden explicar humanamente una conducta moralmente reprochable deberá hacerse de forma que ésta no aparezca ante el espectador como objetivamente justificada.

Cuarta. – La película debe conducir, lógicamente, a una reprobación del mal, considerado, al menos, como atentado contra los principios de la moral natural, pero no es necesario que esa reprobación se muestre explícitamente en la pantalla si se dan elementos suficientes para que pueda producirse en la conciencia del espectador.

Quinta. – La reprobación del mal no se asegura siempre de manera suficiente con una condenación en los últimos planos o hecha de modo accidental o marginal; tampoco exige,



necesariamente, el arrepentimiento del malhechor ni su fracaso humano o externo. Es conveniente que el mal esté contrapesado por el bien durante el desarrollo de la acción.

Sexta. – No hay razón para prohibir la presentación de las lacras individuales o sociales, ni para evitar lo que produzca malestar en el espectador al mostrarle la degradación y el sufrimiento ajenos, si se obedece a los principios de una crítica rectamente hecha y no se atenta a lo dispuesto en estas Normas.

Séptima. – No hay razón para prohibir un cine que se limite a plantear problemas auténticos, aunque no les dé plena solución, con tal que no prejuzgue una conclusión inaceptable, según estas Normas.

## II. – NORMAS DE APLICACIÓN

Octava. – Se prohibirá:

1.º La justificación del suicidio.

2.º La justificación del homicidio por piedad.

3.º La justificación de la venganza y del duelo. No se excluirá su presentación como simples hechos en relación con costumbres sociales de épocas o lugares determinados, siempre que se evite una justificación objetiva y general.

4.º La justificación del divorcio como institución, del adulterio, de las relaciones sexuales ilícitas, de la prostitución y, en general, de cuanto atente contra la institución matrimonial y contra la familia.

5.º La justificación del aborto y de los métodos anticonceptivos.

Novena. – Se prohibirá:

1.º La presentación de las perversiones sexuales como eje de la trama y aun con carácter secundario, a menos que en este último caso esté exigida por el desarrollo de la acción y ésta tenga una clara y predominante consecuencia moral<sup>121</sup>.

2.º La presentación de la toxicomanía y del alcoholismo, hecha de manera notoriamente inductiva.

3.º La presentación del delito en forma que, por su carácter excesivamente pormenorizado, constituya una divulgación de medios y procedimientos delictivos.

Décima. – Se prohibirán aquellas imágenes y escenas que puedan provocar bajas pasiones en el espectador normal y las alusiones hechas de tal manera que resulten más sugerentes que la presentación del hecho mismo.

Undécima. – Se respetará la intimidad del amor conyugal, prohibiendo las imágenes y escenas que la ofendan.

Duodécima. – Se prohibirán las imágenes y escenas de brutalidad, de crueldad hacia personas y animales, y de terror, presentadas de manera morbosa o injustificada en relación con las características de la trama y del género cinematográfico correspondiente, y, en general, las que ofendan a la dignidad de la persona humana.

Decimotercera. – Se prohibirán las expresiones coloquiales y las escenas o planos de carácter íntimo que atenten contra las más elementales normas del buen gusto.

Decimocuarta. – Se prohibirá:

1.º La presentación irrespetuosa de creencias o prácticas religiosas.

2.º La presentación denigrante o indigna de ideologías políticas y todo lo que atente de alguna manera contra nuestras<sup>122</sup> instituciones o ceremonias, que el recto orden exige sean

<sup>121</sup> La corrección de erratas de la Orden de 9 de febrero sustituye “moral” por “final” (BOE 30/III/63: 5369).

<sup>122</sup> La corrección de erratas de la Orden de 9 de febrero elimina el término “nuestras” (BOE 30/III/63: 5369).

tratadas respetuosamente. En cuanto a la presentación de los personajes, ha de quedar suficientemente clara para los espectadores la distinción entre la conducta de los personajes y lo que representan.

3.º El falseamiento tendencioso de los hechos, personajes y ambientes históricos.

Decimoquinta. – Se prohibirán las películas que propugnen el odio entre pueblos, razas o clases sociales o que defiendan como principio general la división y enfrentamiento, en el orden moral y social, de unos hombres con otros.

Decimosexta. – Se prohibirán las películas cuya tesis nieguen el deber de defender a la Patria y el derecho a exigirlo.

Decimoséptima. – Se prohibirá cuanto atente de alguna manera contra:

1.º La Iglesia Católica, su dogma, su moral y su culto.

2.º Los principios fundamentales del Estado, la dignidad nacional y la seguridad interior o exterior del país.

3.º La persona del Jefe del Estado.

Decimioctava. – Cuando la acumulación de escenas o planos que en sí mismos no tengan gravedad, cree, por la reiteración, un clima lascivo, brutal, grosero o morboso, la película será prohibida.

Decimonovena. – Cuando las películas se vayan a proyectar exclusivamente ante públicos minoritarios, las anteriores normas se interpretarán con la amplitud debida, conforme al grado de preparación presumible en dichos públicos. Las películas blasfemas, pornográficas y subversivas se prohibirán para cualquier público.

### III. – NORMAS ESPECIALES DEL CINE PARA MENORES

Vigésima. – Se prohibirán para menores las películas que puedan perjudicar su desarrollo intelectual y moral.

Vigésima primera. – El cine autorizado para menores no debe dar una versión deformada de la vida; pero esta versión puede estar simplificada para la comprensión del menor. No es necesario que se oculte el enfrentamiento del bien y del mal, siempre que el segundo esté claramente reprobado, que lo contrapesa el bien durante el desarrollo de la acción y que la película termine con el triunfo del bien y de la verdad, preferentemente mediante el castigo del malhechor o su arrepentimiento.

Vigésima segunda. – El mal no deberá estar encarnado en personajes que se presenten bajo aspectos atrayentes. Las personas que encarnen el bien no tendrán rasgos que los hagan ñoñas o despreciables e impidan que los menores se sientan identificados con ellas.

Vigésima tercera. – Se prohibirá no sólo la justificación, sino la presentación, en las películas para menores, del suicidio, del homicidio por piedad, del divorcio, del adulterio, de las relaciones sexuales ilícitas, de la prostitución, del aborto y de los métodos anticonceptivos y, en cualquier caso, de las perversiones sexuales. No se incluyen en esta prohibición las referencias a la separación o desacuerdo de los padres, siempre que sean exigidas por la acción y tengan una conclusión positiva.

Vigésima cuarta. – Las escenas amorosas deben estar presentadas con la máxima limpieza. Sólo podrá admitirse lo que el menor pueda observar en un medio de sana moralidad.

Vigésima quinta. – Se prohibirá cuanto turbe la imaginación de los menores, despierte en ellos curiosidad prematura o malsana y cuanto pueda producirles sufrimiento. Esta prohibición no incluye el “suspense” moderado que sirva para mantener el interés de los espectadores, siempre que la tensión creada se resuelva mediante un final justo, en un sentimiento de liberación. Podrán admitirse las escenas de violencia o muerte de personas y especialmente si su localización se fija en ambientes ajenos a los del menor o en épocas distintas, con tal que el tratamiento no sea demasiado realista o detallado.

Vigésima sexta. – Se aplicarán con el mayor rigor las normas sobre presentación de creencias o prácticas religiosas, de ideologías políticas, instituciones o ceremonias, y de hechos,

personajes y ambientes históricos. En cuanto a la presentación de los personajes, en el cine para menores no cabe hacer distinción entre la conducta de la persona y lo que representa.

Vigésima séptima. – Se prohibirán para menores las películas que, aunque no contengan escenas o planos gravemente peligrosos en sí mismos, resulten en su conjunto notoriamente deformadoras.

Vigésima octava. – La aplicación de las normas anteriores a los menores de edad superior a los catorce años, cuando proceda, se hará con la flexibilidad que lógicamente permita el mayor grado de desarrollo de aquéllos.

#### IV. – NORMAS COMPLEMENTARIAS

Vigésima novena. – En casos excepcionales, se prohibirán los títulos de las películas que en sí mismos vulneren lo dispuesto en estas Normas o que desorienten a los espectadores, con daño moral de éstos sobre el contenido real de las películas.

Trigésima. – En casos excepcionales se podrá sugerir, como condición para autorizar una película, que se inserte en la cabecera de la misma un texto explicativo u orientador. Este texto se debe limitar a aclarar el sentido real de la película, sin tergiversarlo en ningún caso. Por su parte, los particulares deberán someter a la censura para su autorización cualquier texto o explicación en “off” que pretendan introducir.

Trigésima primera. – Los propietarios de las películas deberán presentar siempre versiones íntegras, si bien podrán sugerir las modificaciones que, a su juicio, se puedan hacer.

Trigésima segunda. – Cuando la autorización de una película se subordine a la realización de determinadas modificaciones accidentales, se entenderá condicionada en todo caso a la aceptación de los interesados.

Trigésima tercera. – Estas Normas se aplicarán a los avances de las películas y a la clasificación de los mismos, según la edad de los espectadores.

Trigésima cuarta. – Estas Normas se aplicarán por igual a todas las películas que se sometan a censura, sin distinción de nacionalidades.

Trigésima quinta. – Los guiones cinematográficos que se sometan a informe del Organismo encargado de la censura de películas serán dictaminados con arreglo a las presentes Normas.

Trigésima sexta. – La interpretación de las Normas, su aplicación a los casos concretos y la resolución de los no previstos, corresponden al Organismo encargado de la censura de películas cinematográficas.

Trigésima séptima. – El Organismo encargado de la censura de películas podrá proponer las modificaciones de estas Normas que aconseje la experiencia de su aplicación.

**Corpus.** (*De or. Latino.*) m. Conjunto lo más extenso posible de datos o textos científicos, literarios, etc., que pueden servir de base a una investigación.

Real Academia Española  
*Diccionario de la Lengua Española* (1992.  
XXI ed.)

### **3. EL CORPUS OBJETO DE ESTUDIO: CINE ORIGINAL EN INGLÉS TRADUCIDO AL ESPAÑOL (COITE) 1951-1975**

La mejor manera de sistematizar el estudio de las producciones cinematográficas extranjeras originales en inglés que fueron traducidas al español, censuradas y estrenadas en los cines españoles de 1951 a 1975 es la elaboración de un catálogo, inexistente hasta la fecha, que incluya una relación lo más exhaustiva posible en forma de ficha individualizada de cada una de ellas. Una vez confeccionado el catálogo, se procederá a realizar un análisis estadístico-cuantitativo de sus datos, en base al cual debería ser posible postular de forma general hasta qué punto el cine importado se podría haber convertido en una peligrosa fuente de influencias extranjerizantes y si el contexto receptor reaccionó vía censura ante esa amenaza venida del exterior. Más tarde, en base a unos criterios que más adelante estableceremos, se seleccionará una muestra empírica representativa de películas que puedan servir como objeto de análisis para determinar si la (auto)censura intervenía o no en la traducción de los diálogos originales y, caso de ser así, cómo se llevaba a cabo esa labor manipuladora del TO.

#### **3.1. La confección del *Catálogo COITE (1951-1975)***

##### **3.1.1. Búsqueda de datos y preparación del fichero**

Han sido numerosas las fuentes consultadas en nuestra labor recopiladora de material. Por motivos meramente clasificatorios las dividiremos en tres grandes grupos:

- a) Los *Resúmenes cinematográficos* anuales de estrenos en los cines de Madrid publicados por la revista *Cine Asesor* de 1951 a 1975.
- b) Las *Hojas archivables de información*, también publicadas por *Cine Asesor* con motivo de cada estreno.
- c) Todos aquellos materiales de referencia en soporte bibliográfico e informatizado que constan al final de este capítulo. En líneas generales se entiende que el material cinematográfico estrenado en los cines de Madrid es representativo del que se estrenaba a nivel nacional.

Antes de proceder a la confección del catálogo se decidió que la información que en él se incluyera debería cumplir tres objetivos principales: identificar la película original, la copia española y delimitar los rasgos generales de la recepción de esta última en España. Por tanto, se decidió excluir todos aquellos datos que, aun siendo de interés, no fueran relevantes para los objetivos marcados<sup>123</sup>. A continuación describiremos qué datos de las fuentes de consulta fueron seleccionados a la hora de confeccionar el *Catálogo COITE (1951-1975)* y cómo se realizó la transferencia de esos datos a los campos del catálogo. A tal efecto se han confeccionado las tablas que se presentan en las páginas siguientes, cada una correspondiente a una fuente de consulta diferente, que incluyen qué datos han sido tomados de cada fuente y el nombre del campo al que equivalen en el catálogo.

Como hemos señalado en líneas anteriores la primera fuente consultada en nuestra labor recopiladora de material fueron los *Resúmenes cinematográficos* anuales de estrenos en los cines de Madrid publicados por *Cine Asesor*. Los *Resúmenes*, según consta en su página inicial de edición limitada para “los señores Empresarios suscriptores a los servicios de *Cine Asesor*, como extracto de las *Hojas archivables de información*”, contienen una relación exhaustiva de material de cualquier nacionalidad dispuesto en orden ascendente por año de estreno. Una vez consultados los volúmenes correspondientes a los años 1951-1975 únicamente se seleccionaron las fichas de aquellas películas cuya nacionalidad indicaba que su idioma original es el inglés<sup>124</sup>. De

---

<sup>123</sup> Nos referimos, por ejemplo, a la descripción física de la cinta, a la plantilla de actores o al nombre del director, información fácilmente localizable en las guías de cine que existen en el mercado.

<sup>124</sup> En caso de duda sobre el idioma original se realizaba la correspondiente ficha, que se sometía a posterior examen (para lo cual se consultaba la bibliografía que aparece al final de este capítulo) antes de ser definitivamente incluida en el catálogo. Tal es el caso – no demasiado frecuente – de las

ellas se tomaron los datos que a continuación se señalan, que se corresponden en el *Catálogo COITE (1951-1975)* con los campos indicados en la tabla:

<b>Datos de los <i>Resúmenes cinematográficos</i></b>	<b>Campos del <i>Catálogo COITE (1951-1975)</i></b>
Título en español	TIT-ESP
Nacionalidad (lugar de producción)	LUG-PROD
Género	GÉN
Duración de la versión en español (en minutos)	DUR-ESP
Calificación de la censura eclesiástica	CEN-ECLE
Calificación de la censura oficial	CEN-OFIC
Rendimiento	REND

Tabla 3.1. Correspondencia entre los datos de los *Resúmenes cinematográficos* de estrenos anuales y los campos del *Catálogo COITE (1951-1975)*

Llegados a este punto ya se contaba con los necesarios puntos de referencia sobre los cuales añadir el resto de campos de las fichas del catálogo. Dado que hasta ahora sólo se contaba con el año de estreno de cada película pero no con la fecha completa (día, mes y año) ni con el lugar de estreno en Madrid, se procedió a contrastar cada una de las fichas con las correspondientes *Hojas archivables de información*, publicadas por *Cine Asesor* con motivo del estreno de cada película en la capital. De ellas se tomaron los siguientes datos, que de nuevo se corresponden en el *Catálogo COITE (1951-1975)* con los campos señalados a la derecha de la tabla:

<b>Datos de las <i>Hojas archivables de información</i></b>	<b>Campos del <i>Catálogo COITE (1951-1975)</i></b>
Fecha de estreno (día, mes y año)	FE-ESTR
Local de estreno en Madrid	LOCAL-ESTR
Estudio de doblaje	ESTUD

Tabla 3.2. Correspondencia entre los datos de las *Hojas archivables de información* y los campos del *Catálogo COITE (1951-1975)*

Aunque debido a las características concretas de este trabajo los datos que más nos interesaban eran el título en español, el lugar de producción, la calificación de la

---

coproducciones en las que sólo uno de los países es de habla inglesa (por lo general Estados Unidos) y de las películas extranjeras (sobre todo norteamericanas) rodadas en países no anglo-parlantes (por ejemplo, España). Sobre este tipo de películas Pérez Merinero & Pérez Merinero (1975: 44) afirman que “la costumbre la iniciaron los norteamericanos mediada la década de los cincuenta. Los elevados costes salariales y los fuertes impuestos sobre actores, directores, etc., exigidos en USA, hicieron buscar a los productores yanquis tierras donde tanto unos como otros fuesen menos gravosos. La España de mediados los cincuenta era el lugar ideal. Desde su inicio, la Administración no dejó de alentar el rodaje de estos

censura oficial y la eclesiástica y la fecha de estreno, se consideró importante incluir en cada ficha los demás campos arriba mencionados no sólo para proporcionar información adicional al lector sino también de cara a posibles estudios posteriores que se realicen sobre el contenido del catálogo.

Ahora ya se contaba con todos los datos imprescindibles para tener una referencia lo más completa posible de las condiciones de recepción de cada película en España. Faltaba, sin embargo, identificar la versión original de cada película, para lo cual no resultaba suficiente con conocer su nacionalidad. Era necesario localizar al menos el título original y el año de producción y con este objetivo en mente se recurrió al resto de fuentes bibliográficas e informáticas cuya referencia consta al final de este capítulo. Los datos que estas fuentes aportaron y sus correspondencias en los campos del *Catálogo COITE (1951-1975)* son como sigue:

Datos del resto de fuentes referenciales	Campos del <i>Catálogo COITE (1951-1975)</i>
Título de la versión original	TIT-ORIG
Fecha (año) de producción	FE-PROD
Duración de la versión original (en minutos)	DUR-ORIG

Tabla 3.3. Correspondencia entre los datos del resto de fuentes referenciales y los campos del *Catálogo COITE (1951-1975)*

En principio la localización de estos datos se realizó utilizando indistintamente los diccionarios y guías de cine impresas que tuvimos ocasión de consultar en nuestros desplazamientos a diversos centros de investigación. Más tarde, una vez se logró tener acceso a la *International Movie Database Ltd* (<http://uk.imdb.com>), dicha base de datos fue la principal fuente de consulta sobre todo por cuestiones de disponibilidad, rapidez de búsqueda, por la elevada fiabilidad de su contenido y por la variada información adicional que en ella se almacena sobre cada título (crónicas de estrenos, imágenes publicitarias, vínculos a otras páginas relacionadas con el tema, etc.).

Por otra parte, sobre todo para añadir ciertos títulos originales que no había sido posible localizar en etapas anteriores, en la etapa final de elaboración del catálogo se recurrió a la base de datos informática del Ministerio de Educación y Cultura *Películas*

---

films en España; se hacía frente al paro, entraban divisas, se creaba una infraestructura, era una forma de apertura al exterior...

(<http://www.mcu.es/bases/spa/CINE.html>), de reciente aparición en Internet. Posiblemente por hallarse todavía en proceso de elaboración, esta base de datos no suele incluir la fecha de estreno de los registros y en ningún caso incluye ni la clasificación de la censura oficial ni la clasificación de la censura eclesiástica, todos ellos datos fundamentales en la confección de nuestras fichas. También se ha advertido que en muchas ocasiones, cuando sí consta la fecha de estreno, ésta no coincide con la registrada en las *Hojas archivables* sino con lo que en realidad es la fecha de concesión de licencia de exhibición a la distribuidora correspondiente. Aunque somos conscientes de que el tiempo que transcurría entre la concesión de la licencia y el estreno de la película solía ser mínimo, creemos que este pequeño detalle es digno de mención. Por todas estas razones, aun en caso de haber tenido acceso a esta fuente desde el principio de nuestra investigación, los *Resúmenes* y las *Hojas archivables* de *Cine Asesor* seguirían siendo de obligada consulta.

Con posterioridad a la confección del catálogo se ha comprobado que 16 de los registros incluidos no cuentan con fecha completa de estreno, lo cual no es sino resultado de una búsqueda infructuosa de las *Hojas archivables de información* correspondientes, que son las que contienen tal información. Ya que los mencionados registros aparecían en los *Resúmenes* de *Cine Asesor* que hemos consultado, se puede afirmar que fueron estrenados durante el periodo temporal que nos concierne. Así, se podría haber incluido el año de estreno en el campo “fecha de estreno” atendiendo al volumen de los *Resúmenes* en que fueron hallados, pero dado que la plantilla de la base de datos utilizada nos pedía el día, mes y año para que la inclusión de datos en dicho campo fuera técnicamente posible, se ha decidido dejar dicho campo en blanco y añadir el año de estreno entre paréntesis en el campo “comentarios”.

Así se ha obtenido la información de las 3.107 fichas que forman nuestro corpus de estudio, recogidas en el *Catálogo COITE (1951-1975)*. Serán objeto de un detallado análisis estadístico en sucesivos apartados del presente capítulo.

### **3.1.2. Informatización del fichero**

El *Catálogo COITE (1951-1975)* se construyó sobre la base de datos Microsoft Access 97, que opera bajo el entorno de Microsoft Windows 95 y siguientes. El



programa no sólo se caracteriza por almacenar información de una manera ordenada sino también porque es capaz de combinar los datos almacenados por separado en distintas tablas, convirtiéndose así en lo que se denomina una base de datos “relacional”. La utilización de este programa era conveniente porque se advirtió que cumplía una serie de condiciones imprescindibles para sacar el máximo rendimiento al contenido del fichero:

- a) Permite que cada ficha sea única e irrepetible, para lo cual se le asigna un valor numérico, el identificador de registro, que aumenta automáticamente a medida que va creciendo el fichero.
- b) Permite un crecimiento flexible de la base de datos, añadiendo o eliminando campos en la ficha maestra o añadiendo o eliminando registros enteros, aunque en este último caso hay que realizar una operación adicional para reajustar el valor numérico contador de cada registro (para que ese valor numérico no sea también eliminado).
- c) Cuenta con un lenguaje de ordenación (ascendente y descendente) y búsqueda de datos en cada campo lo suficientemente fácil para que el usuario se familiarice con los conceptos básicos de utilización del programa sin demasiado esfuerzo.
- d) Tiene la capacidad para realizar cálculos automáticos que convierten en cifras los datos de ciertos campos y para generar tablas y gráficos a partir de estos datos numéricos.
- e) Funciona en IBM-PC o compatible, lo cual posibilita que el catálogo sea de fácil acceso a otros usuarios.

Al diseñar la base de datos relacional que había de soportar el futuro *Catálogo COITE (1951-1975)* el primer paso fue establecer el propósito del fichero: debía ser capaz de almacenar toda la información comentada en las páginas precedentes que, extraída de nuestras fuentes de consulta, fuera indispensable para realizar un estudio global acerca de las producciones cinematográficas originales en inglés traducidas al español, censuradas y estrenadas en los cines de Madrid de 1951 a 1975. La ficha maestra que se diseñó al efecto se utilizaría como plantilla, como “esqueleto” que permitiera reorganizar la información contenida en el catálogo para su ordenamiento y búsqueda según el campo que fuera conveniente en cada momento. Atendiendo a estas necesidades la ficha maestra quedó configurada de la siguiente manera:

<b>Ficha maestra del <i>Catálogo COITE (1951-1975)</i></b>		
<b>Clave del campo (tabla principal)</b>	<b>Clave del campo (Formularios 1 y 2)</b>	<b>Información que aporta cada campo</b>
ID REG	REG	Valor numérico que sirve de identificador del registro en el orden en que fue incluido en el fichero. Aumenta automáticamente a medida que crece el fichero, evitando así la presencia de dos registros idénticos.
TIT ORIG	TIT-ORIG	Indica el/los título/s original/es en inglés de la película. Los artículos aparecen al final, separados por una coma.
TIT ESP	TIT-ESP	Indica el/los título/s traducido/s al español de la película. Los artículos aparecen al final, separados por una coma.
LUG PROD	LUG-PROD	Indica el lugar de producción de la película.
FE PROD	FE-PROD	Indica el año de producción de la película.
GEN	GÉN	Recoge la clave del género de la película.
DUR ORIG	DUR-ORIG	Indica la duración en minutos de la versión original.
DUR ESP	DUR-ESP	Indica la duración en minutos de la versión estrenada en Madrid.
EST DOB	ESTUD	Recoge la clave por la que se identifica el estudio encargado de doblar la película al español.
FE EST	FE-ESTR	Indica la fecha de estreno (día, mes y año) de la película en Madrid.
LOCAL EST	LOCAL-ESTR	Recoge la clave por la que se identifica el local donde se estrenó la película en Madrid.
CENS ECL	CEN-ECLE	Recoge la clave de la calificación que mereció la película por parte de la censura eclesial.
CLAS	CEN-OFIC	Recoge la clave de la calificación que mereció la película por parte de la censura oficial.
REND	REND	Recoge la clave del rendimiento en taquilla que se esperaba tuviera la película.
COM	COM	Recoge diversos datos: año de estreno (entre paréntesis) cuando no consta en el campo FE-ESTR, posibles reposiciones de la película (en cuyo caso consta la fecha de reposición), si se estrenó en versión original subtitulada, etc.

Tabla 3.4. Estructura de la ficha maestra

Siempre que la información fue hallada en nuestras fuentes se añadió a los correspondientes campos de la ficha maestra hasta obtener las 3.107 fichas que componen el catálogo. Con el fin de facilitar el trabajo de adición de datos a los diferentes campos se creó una serie de tablas auxiliares (se pueden consultar en la sección “tablas” del catálogo) que proporcionan una clave para identificar los siguientes conceptos:

<b>Tablas auxiliares del <i>Catálogo COITE (1951-1975)</i></b>
Clave Calificación Censura Eclesiástica
Clave Calificación Censura Oficial
Clave Estudio de Doblaje
Clave Género
Clave Local de Estreno en Madrid
Clave Rendimiento

Tabla 3.5. Tablas auxiliares del Catálogo COITE (1951-1975)

Una séptima tabla denominada *CINE*, que pasaría a ser la principal del fichero, se diseñó de tal manera que contuviera todos los campos de nuestra ficha maestra<sup>125</sup>. Sin embargo, la disposición en columnas de los datos de la tabla *CINE* dificulta enormemente la comprensión de la información. Para subsanar este problema se recurrió de nuevo a las posibilidades que nos ofrece el programa y se diseñaron dos formularios, que se pueden consultar en la sección del mismo nombre, que aportarían la apariencia definitiva del *Catálogo COITE (1951-1975)*: los denominados “*Catálogo COITE (1951-1975)*: Formulario 1” y “*Catálogo COITE (1951-1975)*: Formulario 2”. Estos formularios permitieron utilizar la información contenida en los campos de la ficha maestra y reorganizarla de tal manera que su interpretación fuera mucho más ágil y su presentación más atractiva. Ambos contienen la misma información; lo único que varía es su presentación para que el lector haga uso del que le resulte más cómodo. En resumen, el *Catálogo COITE (1951-1975)* consta de los siguientes componentes:

<b><i>Catálogo COITE (1951-1975)</i></b>	
<b>Tablas</b>	<b>Formularios</b>
Tabla principal <i>CINE</i> Tablas auxiliares	<i>Catálogo COITE (1951-1975)</i> : Formulario 1 <i>Catálogo COITE (1951-1975)</i> : Formulario 2

Tabla 3.6. *Catálogo COITE (1951-1975)*

En las tres páginas siguientes se presenta un ejemplo de las primeras fichas ya confeccionadas en sus diferentes formatos: la tabla principal *CINE* (incluimos sólo algunos campos) y los Formularios 1 y 2:

<sup>125</sup> Gracias a las relaciones que el programa Microsoft Access 97 permite establecer entre el contenido de distintas tablas, los campos de la ficha maestra que recogen la información de nuestras seis tablas auxiliares sólo contienen las claves de estas últimas.

ID REG	TIT ORIG	TIT ESP	LUG PROD	FE PROD	GEN	DUR ORIG
1	Story of Seabiscuit,	A Rienda Suelta	EEUU	1949	Com	98
2	Gunman in the Stre	Acorralado	Francia	1950	DrP	0
3	Where the Sidewalk	Al Borde del Peligro	EEUU	1950	Neg	95
4	Sands of Iwo Jima	Arenas Sangrientas	EEUU	1949	Doc	100
5	Bagdad	Bagdad	EEUU	1949	Ave	0
6	T-Men	Brigada Suicida, La	EEUU	1947	Gan	92
7	California	California	EEUU	1946	Wes	97
8	Rocky Mountain	Cerco de Fuego	EEUU	1950	Wes	83
9	Blue Skies	Cielo Azul	EEUU	1946	Mus	104
10	Spy Hunt/Panther's	Contraespionaje	EEUU	1950	Dra	74
11	Forest Rangers, The	Corazones en Llam	EEUU	1942	Com	87
12	Wyoming Mail	Correo de la Muerte,	EEUU	1950	Wes	87
13	Dallas	Dallas, Ciudad Front	EEUU	1950	Wes	94
14	You'll Never Get Ric	Desde aquel Beso	EEUU	1941	Mus	88
15	Walk Softly, Strang	Despacio, Forastero	EEUU	1950	Dra	81
16	Destination Tokyo	Destino: Tokio.	EEUU	1943	Gue	135
17	Heaven Can Wait	Diablo Dijo No, El	EEUU	1943	Com	112
18	Forsyte Saga, The/T	Dinastía de los Fors	EEUU	1949	Dra	105
19	Lady Gambles, The	Dirección Prohibida	EEUU	1949	Dra	99
20	Two Mrs. Carrol, Th	Dos Señoras Carrol,	EEUU	1947	Dra	99
21	That Dangerous Age	Edad Peligrosa, La	GB	1949	Dra	98
22	Golden Earrings	En las Rayas de la	EEUU	1947	Ave	95
23	Woman Hater	Enemigo de las Muj	EEUU	1949	Com	0
24	Wings Over Honolul	Escuadrilla del Pacif	EEUU	1937	Amo	78
25	Tonight and Every N	Esta Noche y Todas	EEUU	1945	Mus	92
26	Corridor of Mirrors	Extraña Cita, La	GB-Francia	1948	Dra	105
27	Blue Lamp, The	Farol Azul, El	GB	1950	Dra	82
28	Broken Arrow	Flecha Rota	EEUU	1950	Wes	93
29	Custer's Last Stand	Flecha Sagrada, La	EEUU	1936	Wes	0
30	Fugitive, The	Fugitivo, El	EEUU	1947	Dra	104
31	Secret Fury, The	Furia Secreta	EEUU	1950	Com	85
32	Flame and the Arro	Halcón y la Flecha,	EEUU	1950	Ave	89
33	Heiress, The	Heredera, La	EEUU	1949	Com	115
34	Miniver Story, The	Historia de los Miniv	EEUU	1950	Dra	0
35	Neptune's Daughter	Hija de Neptuno, La	EEUU	1949	Mus	95
36	Happy Go Lovely	Horas de Ensueño	EEUU	1951	Com	97
37	Hurricane, The	Huracán sobre la Isl	EEUU	1937	Ave	110
38	Unconquered	Inconquistables, Los	EEUU	1947	Wes	146
39	Jezebel	Jezebel	EEUU	1938	Com	103
40	Asphalt Jungle, The	Jungla de Asfalto, L	EEUU	1950	Pol	112
41	Colorado Territory	Juntos hasta la Mue	EEUU	1949	Wes	94
42	Kim	Kim de la India	EEUU	1950	Ave	0
43	Zorro's Black Whip	Látigo Negro	EEUU	1944	Wes	0
44	Salute John Citizen	Londres en Llamas	GB	1942	Gue	0
45	No Man of her Own	Mentira Latente	EEUU	1949	Dra	98
46	Miranda	Miranda	GB	1948	Com	80
47	My Favorite Brunett	Morena y Peligrosa	EEUU	1947	Com	87
48	Woman in Hiding	Mujer Oculta	EEUU	1949	Sus	92
49	Little Women	Mujercitas	EEUU	1949	Com	121
50	East Side, West Sid	Mundos Opuestos	EEUU	1949	Com	108

**CINE ORIGINAL EN INGLÉS TRADUCIDO AL ESPAÑOL - Catálogo COITE (1951-1975)**

Camino Gutiérrez Lanza (1999)

REG:	1	COM:	
TIT-ORIG:	<i>Story of Seabiscuit, The/Pride of Kentucky</i>		
TIT-ESP:	<i>A Rienda Suelta</i>		
GÉN:	Com	REND:	M-B
FE-PROD:	1949	FE-ESTR:	5/04/51
LUG-PROD:	EEUU	LOCAL-ESTR:	Coli
DUR-ORIG:	98	DUR-ESP:	85
		CEN-OFIC:	Tol
		CEN-ECLE:	2
		ESTUD:	FE

## CINE ORIGINAL EN INGLÉS TRADUCIDO AL ESPAÑOL - Catálogo COITE (1951-1975)

Camino Gutiérrez Lanza (1999)

TIT-ORIG	DUR-ORIG	REG	FE-PROD	FE-ESTR	GÉN	REND
TIT-ESP	DUR-ESP	LUG-PROD	LOCAL-ESTR	ESTUD	CEN-OFIC	
COM					CEN-ECLE	
<i>Story of Seabiscuit, The/Pride of Kentucky</i>	98	1	1949	5/04/51	Com	M-B
<i>A Rienda Suelta</i>	85	EEUU		Coli	FE	Tol
						2
<i>Gunman in the Streets/Time Running Out</i>	0	2	1950	7/06/51	DrP	M
<i>Acorralado</i>	90	Francia		Coli	FE	May
Original en inglés						3
<i>Where the Sidewalk Ends</i>	95	3	1950	20/08/51	Neg	M
<i>Al Borde del Peligro</i>	87	EEUU		PP	Sev	May
						3
<i>Sands of Iwo Jima</i>	100	4	1949	24/03/51	Doc	M-B
<i>Arenas Sangrientas</i>	85	EEUU		Call	FE	Tol
						2
<i>Bagdad</i>	0	5	1949	29/01/51	Ave	B
<i>Bagdad</i>	79	EEUU		Capi	Acús	Tol
						2
<i>T-Men</i>	92	6	1947	26/04/51	Gan	B
<i>Brigada Suicida, La</i>	88	EEUU		Coli	Acús	May
						3R
<i>California</i>	97	7	1946	9/04/51	Wes	M-B
<i>California</i>	92	EEUU		Rial	Cham	May
						3R
<i>Rocky Mountain</i>	83	8	1950	15/10/51	Wes	B
<i>Cerco de Fuego</i>	77	EEUU		Capi	Voz	Tol
						3
<i>Blue Skies</i>	104	9	1946	14/09/51	Mus	M-B
<i>Cielo Azul</i>	85	EEUU		Rial	Sev	May
						3
<i>Spy Hunt/Panther's Moon</i>	74	10	1950	10/11/51	Dra	B
<i>Contraespionaje</i>	71	EEUU		P-Pa	Acús	Tol
						2
<i>Forest Rangers, The</i>	87	11	1942	17/09/51	Com	B
<i>Corazones en Llamas</i>	85	EEUU		PM	FE	Tol
						3
<i>Wyoming Mail</i>	87	12	1950	26/11/51	Wes	B
<i>Correo de la Muerte, El</i>	85	EEUU		Rex	Voz	Tol
						2
<i>Dallas</i>	94	13	1950	8/11/51	Wes	B
<i>Dallas, Ciudad Fronteriza</i>	88	EEUU		Coli	FE	Tol
						2



### **3.2. Análisis estadístico del *Catálogo COITE (1951-1975)***

Una vez confeccionado el catálogo informatizado siguiendo las pautas señaladas, procedemos ahora a formular consultas de tipo general sobre bases exclusivamente numéricas que proporcionen una visión de conjunto sobre el corpus objeto de estudio. Aunque las respuestas a dichas consultas han sido ya expuestas al final del capítulo anterior en base a los testimonios de otros investigadores<sup>126</sup>, es necesario comprobar si los datos del *Catálogo COITE (1951-1975)* se corresponden con las opiniones de dichos investigadores. En consecuencia, las consultas formuladas tendrán por objeto dar respuesta a varias cuestiones fundamentales para los objetivos de la presente investigación:

- a) En primer lugar es necesario comprobar de qué nacionalidad eran las películas estrenadas en España de 1951 a 1975. Tal consulta obedece a la necesidad de dar respuesta al siguiente planteamiento: si se diera el caso de que una gran mayoría de películas importadas procedían de algún país extranjero en concreto será necesario conocer de qué país se trataba y si esa aportación en términos cuantitativos era suficientemente importante como para que fuera posible que su modelo cultural, exportado a través del cine, se fuera implantando poco a poco en suelo español a través de la pantalla grande.
- b) También será necesario comprobar de qué manera reaccionó la censura española (en su doble vertiente: la oficial y la eclesiástica) durante el citado periodo temporal (1951-1975) ante esta posible invasión cultural. Aunque en principio pueda resultar paradójico, para realizar tal verificación bastará con estudiar los porcentajes de aplicación de las calificaciones de la censura eclesiástica (1, 2, 3, 3R y 4) a las distintas películas en función de su potencial peligrosidad<sup>127</sup>.

---

<sup>126</sup> Gubern (1975), Higginbotham (1988), Martínez Bretón (1988) y Gutiérrez Lanza (1999) entre otros.

<sup>127</sup> No es posible estudiar de forma uniforme el periodo temporal 1951-1975 atendiendo a la calificación de la censura oficial porque el criterio de calificación (la/s edad/es fijada/s como límite entre los espectáculos públicos autorizados para todos los públicos y los reservados a los mayores de dicha/s edad/es) fue modificado varias veces ya desde 1939. Para comprobar la variabilidad de este criterio se pueden consultar las siguientes Órdenes, la primera de las cuales modificaba la edad (16 años) fijada en el Reglamento de Policía de Espectáculos Públicos de 3 de mayo de 1935:

1. Orden del Mº de la Gobernación de 24 de agosto de 1939 (*BOE 2/IX/39*) y Orden del Mº de la Gobernación de 5 de septiembre de 1939 (*BOE 2/IX/39*): 14 años.

Las conclusiones a las que sea posible llegar en base al análisis estadístico que ahora nos disponemos a realizar atendiendo a los dos criterios mencionados serán presentadas en los siguientes apartados del presente capítulo.

Las 3.107 fichas que forman parte del catálogo corresponden a otras tantas producciones en lengua inglesa que, por nacionalidades, se agrupan así:

Nacionalidad	Registros del <i>Catálogo COITE (1951-1975)</i>
<b>Estados Unidos (EEUU)</b>	2275 (73'22%)
<b>Gran Bretaña (GB)</b>	694 (22'34%)
<b>Otros</b>	138 (4'44%)
<b>TOTAL</b>	3107 (100%)

Tabla 3.7. Total de registros agrupados por nacionalidades

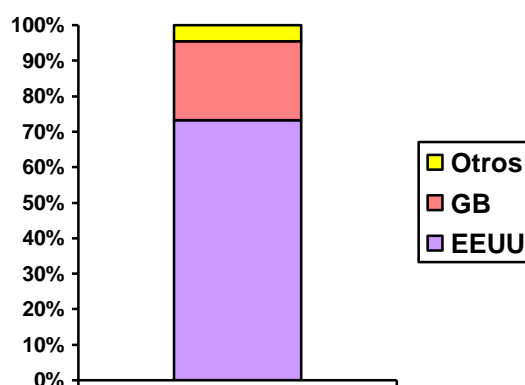


Figura III.I. Total de registros. Porcentajes por nacionalidad

Estas cifras confirman el total predominio en el estreno de producciones norteamericanas (2.275), seguidas muy de lejos por las británicas (694) y por las de otras nacionalidades (138).

Por otra parte, de acuerdo con la calificación que recibieron por parte de la censura eclesiástica, los mismos 3.107 registros se clasifican de la siguiente manera:

- 
2. Orden de la Vicesecretaría de Educación Popular de 23 de noviembre de 1942 (*BOE 26/XI/42*): 16 años.
  3. Orden de 29 de octubre de 1949: 14 años.
  4. Orden del Mº de Información y Turismo de 30 de noviembre de 1954 (*BOE 14/12/54*): 16 años.
  5. Orden del Mº de Información y Turismo de 2 de marzo de 1963 (*BOE 9/III/63*), Orden del Mº de Información y Turismo de 10 de febrero de 1965 (*BOE 27/II/65*) y Orden del Mº de Información y Turismo de 14 de octubre de 1972 (*BOE 21/X/72*): 14 y 18 años.



Calificación censura eclesiástica		Registros del <i>Catálogo COITE (1951-1975)</i>
-		16 (0'51%) <sup>128</sup>
1	Todos, incluso niños	229 (7'37%)
2	Jóvenes	794 (25'56%)
3	Mayores	1217 (39'17%)
3R	Mayores, con reparos	695 (22'37%)
4	Gravemente peligrosa	156 (5'02%)
<b>TOTAL</b>		<b>3107 (100%)</b>

Tabla 3.8. Total de registros agrupados por calificación de la censura eclesiástica

Esta falta de uniformidad en la potencial peligrosidad de los registros que forman parte del corpus y el predominio global de la calificación 3 son datos que se advierten mejor en el siguiente gráfico:

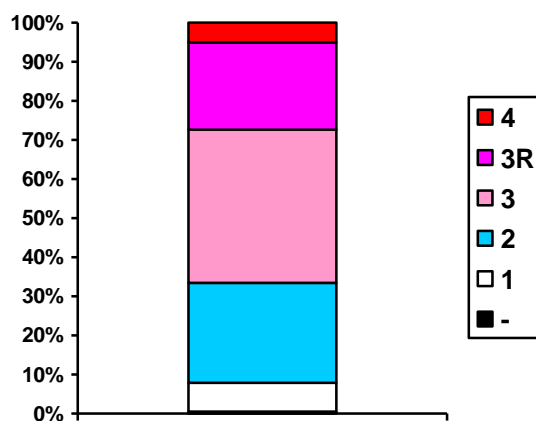


Figura III.II. Total de registros. Porcentajes por calificación de la censura eclesiástica

Dada la amplitud del periodo temporal escogido (veinticinco años) es necesario realizar una clasificación mucho más detallada que represente la progresión anual del número de estrenos atendiendo tanto a la nacionalidad de las películas como a la calificación que cada una mereció por parte de la censura eclesiástica. Para ello se ha confeccionado la tabla que se presenta a continuación:

<sup>128</sup> Dado que no ha sido posible averiguar qué calificación de la censura eclesiástica merecieron estos 16 registros, aparecen en la tabla en grupo aparte. Puesto que su porcentaje es mínimo (el 0'51%) suponemos que este hecho no afecta demasiado a los resultados de nuestro análisis estadístico.

<b>Películas estrenadas en 1951</b>								
<b>CEN-ECLE</b>	<b>EEUU</b>		<b>GB</b>		<b>OTROS</b>		<b>SUBTOTAL (%)</b>	
-	0		0		0		0	0%
1	1		0		0		1	1'37%
2	17		1		0		18	24'66%
3	26		6		1		33	45'20%
3R	13		1		1		15	20'55%
4	6		0		0		6	8'22%
<b>TOTAL</b>	<b>63</b>	<b>86'30%</b>	<b>8</b>	<b>10'96%</b>	<b>2</b>	<b>2'74%</b>	<b>73</b>	<b>100%</b>
<b>Películas estrenadas en 1952</b>								
<b>CEN-ECLE</b>	<b>EEUU</b>		<b>GB</b>		<b>OTROS</b>		<b>SUBTOTAL (%)</b>	
-	0		0		0		0	0%
1	2		0		0		2	2'13%
2	21		3		1		25	26'60%
3	49		5		0		54	57'45%
3R	11		2		0		13	13'82%
4	0		0		0		0	0%
<b>TOTAL</b>	<b>83</b>	<b>88'30%</b>	<b>10</b>	<b>10'64%</b>	<b>1</b>	<b>1'06%</b>	<b>94</b>	<b>100%</b>
<b>Películas estrenadas en 1953</b>								
<b>CEN-ECLE</b>	<b>EEUU</b>		<b>GB</b>		<b>OTROS</b>		<b>SUBTOTAL (%)</b>	
-	0		0		0		0	0%
1	6		1		0		7	5'56%
2	46		8		2		56	44'44%
3	38		7		1		46	36'51%
3R	10		5		1		16	12'70%
4	1		0		0		1	0'79%
<b>TOTAL</b>	<b>101</b>	<b>80'16%</b>	<b>21</b>	<b>16'67%</b>	<b>4</b>	<b>3'17%</b>	<b>126</b>	<b>100%</b>
<b>Películas estrenadas en 1954</b>								
<b>CEN-ECLE</b>	<b>EEUU</b>		<b>GB</b>		<b>OTROS</b>		<b>SUBTOTAL (%)</b>	
-	0		0		0		0	0%
1	5		0		0		5	3'25%
2	53		10		2		65	42'21%
3	50		10		1		61	39'61%
3R	17		3		1		21	13'63%
4	1		1		0		2	1'30%
<b>TOTAL</b>	<b>126</b>	<b>81'82%</b>	<b>24</b>	<b>15'58%</b>	<b>4</b>	<b>2'60%</b>	<b>154</b>	<b>100%</b>

<b>Películas estrenadas en 1955</b>								
<b>CEN-ECLE</b>	<b>EEUU</b>		<b>GB</b>		<b>OTROS</b>		<b>SUBTOTAL (%)</b>	
-	2		0		0		2	1'47%
1	6		0		0		6	4'41%
2	42		7		1		50	36'76%
3	57		8		0		65	47'80%
3R	12		0		0		12	8'82%
4	1		0		0		1	0'74%
<b>TOTAL</b>	<b>120</b>	<b>88'24%</b>	<b>15</b>	<b>11'03%</b>	<b>1</b>	<b>0'73%</b>	<b>136</b>	<b>100%</b>
<b>Películas estrenadas en 1956</b>								
<b>CEN-ECLE</b>	<b>EEUU</b>		<b>GB</b>		<b>OTROS</b>		<b>SUBTOTAL (%)</b>	
-	0		1		0		1	1'06%
1	0		1		0		1	1'06%
2	16		12		2		30	31'92%
3	40		5		2		47	50%
3R	12		2		1		15	15'96%
4	0		0		0		0	0%
<b>TOTAL</b>	<b>68</b>	<b>72'34%</b>	<b>21</b>	<b>22'34%</b>	<b>5</b>	<b>5'32%</b>	<b>94</b>	<b>100%</b>
<b>Películas estrenadas en 1957</b>								
<b>CEN-ECLE</b>	<b>EEUU</b>		<b>GB</b>		<b>OTROS</b>		<b>SUBTOTAL (%)</b>	
-	0		0		0		0	0%
1	5		5		0		10	12'05%
2	16		9		0		25	30'12%
3	16		17		1		34	40'96%
3R	7		6		0		13	15'66%
4	1		0		0		1	1'21%
<b>TOTAL</b>	<b>45</b>	<b>54'22%</b>	<b>37</b>	<b>44'58%</b>	<b>1</b>	<b>1'20%</b>	<b>83</b>	<b>100%</b>
<b>Películas estrenadas en 1958</b>								
<b>CEN-ECLE</b>	<b>EEUU</b>		<b>GB</b>		<b>OTROS</b>		<b>SUBTOTAL (%)</b>	
-	5		2		0		7	6'30%
1	1		1		0		2	1'80%
2	23		8		0		31	27'93%
3	36		17		0		53	47'75%
3R	12		4		2		18	16'22%
4	0		0		0		0	0%
<b>TOTAL</b>	<b>77</b>	<b>69'37%</b>	<b>32</b>	<b>28'83%</b>	<b>2</b>	<b>1'80%</b>	<b>111</b>	<b>100%</b>

<b>Películas estrenadas en 1959</b>								
<b>CEN-ECLE</b>	<b>EEUU</b>		<b>GB</b>		<b>OTROS</b>		<b>SUBTOTAL (%)</b>	
-	0		0		0		0	0%
1	3		0		0		3	4'11%
2	16		6		0		22	30'14%
3	28		9		0		37	50'68%
3R	10		1		0		11	15'07%
4	0		0		0		0	0%
<b>TOTAL</b>	<b>57</b>	<b>78'08%</b>	<b>16</b>	<b>21'92%</b>	<b>0</b>	<b>0%</b>	<b>73</b>	<b>100%</b>
<b>Películas estrenadas en 1960</b>								
<b>CEN-ECLE</b>	<b>EEUU</b>		<b>GB</b>		<b>OTROS</b>		<b>SUBTOTAL (%)</b>	
-	0		0		0		0	0%
1	9		0		0		9	7'50%
2	14		6		3		23	19'17%
3	57		9		3		69	57'50%
3R	17		1		0		18	15%
4	1		0		0		1	0'83%
<b>TOTAL</b>	<b>98</b>	<b>81'67%</b>	<b>16</b>	<b>13'33%</b>	<b>6</b>	<b>5%</b>	<b>120</b>	<b>100%</b>
<b>Películas estrenadas en 1961</b>								
<b>CEN-ECLE</b>	<b>EEUU</b>		<b>GB</b>		<b>OTROS</b>		<b>SUBTOTAL (%)</b>	
-	0		0		0		0	0%
1	11		0		0		11	8'94%
2	18		3		2		23	18'70%
3	51		16		1		68	55'29%
3R	16		1		0		17	13'82%
4	4		0		0		4	3'25%
<b>TOTAL</b>	<b>100</b>	<b>81'30%</b>	<b>20</b>	<b>16'26%</b>	<b>3</b>	<b>2'44%</b>	<b>123</b>	<b>100%</b>
<b>Películas estrenadas en 1962</b>								
<b>CEN-ECLE</b>	<b>EEUU</b>		<b>GB</b>		<b>OTROS</b>		<b>SUBTOTAL (%)</b>	
-	0		0		0		0	0%
1	12		0		0		12	8'96%
2	23		4		0		27	20'15%
3	56		8		2		66	49'25%
3R	22		4		1		27	20'15%
4	1		1		0		2	1'49%
<b>TOTAL</b>	<b>114</b>	<b>85'07%</b>	<b>17</b>	<b>12'69%</b>	<b>3</b>	<b>2'24%</b>	<b>134</b>	<b>100%</b>

<b>Películas estrenadas en 1963</b>								
<b>CEN-ECLE</b>	<b>EEUU</b>		<b>GB</b>		<b>OTROS</b>		<b>SUBTOTAL (%)</b>	
-	0		0		0		<b>0</b>	<b>0%</b>
<b>1</b>	10		2		2		<b>14</b>	<b>10'14%</b>
<b>2</b>	31		6		1		<b>38</b>	<b>27'54%</b>
<b>3</b>	37		9		2		<b>48</b>	<b>34'78%</b>
<b>3R</b>	28		5		1		<b>34</b>	<b>24'64%</b>
<b>4</b>	4		0		0		<b>4</b>	<b>2'90%</b>
<b>TOTAL</b>	<b>110</b>	<b>79'71%</b>	<b>22</b>	<b>15'94%</b>	<b>6</b>	<b>4'35%</b>	<b>138</b>	<b>100%</b>
<b>Películas estrenadas en 1964</b>								
<b>CEN-ECLE</b>	<b>EEUU</b>		<b>GB</b>		<b>OTROS</b>		<b>SUBTOTAL (%)</b>	
-	0		1		0		<b>1</b>	<b>0'67%</b>
<b>1</b>	11		1		1		<b>13</b>	<b>8'67%</b>
<b>2</b>	35		8		2		<b>45</b>	<b>30%</b>
<b>3</b>	46		9		5		<b>60</b>	<b>40%</b>
<b>3R</b>	22		4		0		<b>26</b>	<b>17'33%</b>
<b>4</b>	3		2		0		<b>5</b>	<b>3'33%</b>
<b>TOTAL</b>	<b>117</b>	<b>78%</b>	<b>25</b>	<b>16'67%</b>	<b>8</b>	<b>5'33%</b>	<b>150</b>	<b>100%</b>
<b>Películas estrenadas en 1965</b>								
<b>CEN-ECLE</b>	<b>EEUU</b>		<b>GB</b>		<b>OTROS</b>		<b>SUBTOTAL (%)</b>	
-	0		0		0		<b>0</b>	<b>0%</b>
<b>1</b>	13		0		1		<b>14</b>	<b>9'52%</b>
<b>2</b>	43		12		2		<b>57</b>	<b>38'78%</b>
<b>3</b>	25		7		1		<b>33</b>	<b>22'45%</b>
<b>3R</b>	21		11		4		<b>36</b>	<b>24'49%</b>
<b>4</b>	6		1		0		<b>7</b>	<b>4'76%</b>
<b>TOTAL</b>	<b>108</b>	<b>73'47%</b>	<b>31</b>	<b>21'09%</b>	<b>8</b>	<b>5'44%</b>	<b>147</b>	<b>100%</b>
<b>Películas estrenadas en 1966</b>								
<b>CEN-ECLE</b>	<b>EEUU</b>		<b>GB</b>		<b>OTROS</b>		<b>SUBTOTAL (%)</b>	
-	0		0		0		<b>0</b>	<b>0%</b>
<b>1</b>	9		1		0		<b>10</b>	<b>6'76%</b>
<b>2</b>	35		9		3		<b>47</b>	<b>31'76%</b>
<b>3</b>	34		25		3		<b>62</b>	<b>41'89%</b>
<b>3R</b>	20		3		0		<b>23</b>	<b>15'54%</b>
<b>4</b>	3		3		0		<b>6</b>	<b>4'05%</b>
<b>TOTAL</b>	<b>101</b>	<b>68'24%</b>	<b>41</b>	<b>27'70%</b>	<b>6</b>	<b>4'06%</b>	<b>148</b>	<b>100%</b>

<b>Películas estrenadas en 1967</b>								
<b>CEN-ECLE</b>	<b>EEUU</b>		<b>GB</b>		<b>OTROS</b>		<b>SUBTOTAL (%)</b>	
-	1		0		0		1	0'63%
1	15		3		1		19	12'03%
2	22		7		5		34	21'52%
3	35		18		4		57	36'08%
3R	21		15		3		39	24'68%
4	4		4		0		8	5'06%
<b>TOTAL</b>	<b>98</b>	<b>62'02%</b>	<b>47</b>	<b>29'75%</b>	<b>13</b>	<b>8'23%</b>	<b>158</b>	<b>100%</b>
<b>Películas estrenadas en 1968</b>								
<b>CEN-ECLE</b>	<b>EEUU</b>		<b>GB</b>		<b>OTROS</b>		<b>SUBTOTAL (%)</b>	
-	0		1		0		1	0'73%
1	8		2		0		10	7'30%
2	19		5		3		27	19'71%
3	25		14		3		42	30'66%
3R	30		8		4		42	30'66%
4	11		4		0		15	10'94%
<b>TOTAL</b>	<b>93</b>	<b>67'88%</b>	<b>34</b>	<b>24'82%</b>	<b>10</b>	<b>7'30%</b>	<b>137</b>	<b>100%</b>
<b>Películas estrenadas en 1969</b>								
<b>CEN-ECLE</b>	<b>EEUU</b>		<b>GB</b>		<b>OTROS</b>		<b>SUBTOTAL (%)</b>	
-	0		0		0		0	0%
1	9		5		0		14	10'07%
2	13		5		3		21	15'11%
3	20		12		2		34	24'46%
3R	32		17		1		50	35'97%
4	15		3		2		20	14'39%
<b>TOTAL</b>	<b>89</b>	<b>64'03%</b>	<b>42</b>	<b>30'22%</b>	<b>8</b>	<b>5'75%</b>	<b>139</b>	<b>100%</b>
<b>Películas estrenadas en 1970</b>								
<b>CEN-ECLE</b>	<b>EEUU</b>		<b>GB</b>		<b>OTROS</b>		<b>SUBTOTAL (%)</b>	
-	0		0		0		0	0%
1	11		1		0		12	9'30%
2	13		4		0		17	13'18%
3	27		11		1		39	30'23%
3R	23		16		2		41	31'78%
4	12		7		1		20	15'51%
<b>TOTAL</b>	<b>86</b>	<b>66'67%</b>	<b>39</b>	<b>30'23%</b>	<b>4</b>	<b>3'10%</b>	<b>129</b>	<b>100%</b>

<b>Películas estrenadas en 1971</b>								
<b>CEN-ECLE</b>	<b>EEUU</b>		<b>GB</b>		<b>OTROS</b>		<b>SUBTOTAL (%)</b>	
-	0		0		0		0	0%
1	11		3		0		14	11'48%
2	18		5		1		24	19'67%
3	24		12		4		40	32'78%
3R	22		11		2		35	28'69%
4	7		1		1		9	7'38%
<b>TOTAL</b>	<b>82</b>	<b>67'21%</b>	<b>32</b>	<b>26'23%</b>	<b>8</b>	<b>6'56%</b>	<b>122</b>	<b>100%</b>
<b>Películas estrenadas en 1972</b>								
<b>CEN-ECLE</b>	<b>EEUU</b>		<b>GB</b>		<b>OTROS</b>		<b>SUBTOTAL (%)</b>	
-	0		0		0		0	0%
1	12		4		1		17	11'56%
2	22		9		1		32	21'77%
3	23		8		8		39	26'53%
3R	29		16		1		46	31'29%
4	8		5		0		13	8'85%
<b>TOTAL</b>	<b>94</b>	<b>63'95%</b>	<b>42</b>	<b>28'57%</b>	<b>11</b>	<b>7'48%</b>	<b>147</b>	<b>100%</b>
<b>Películas estrenadas en 1973</b>								
<b>CEN-ECLE</b>	<b>EEUU</b>		<b>GB</b>		<b>OTROS</b>		<b>SUBTOTAL (%)</b>	
-	0		0		0		0	0%
1	8		2		0		10	6'95%
2	17		6		2		25	17'36%
3	26		17		5		48	33'33%
3R	31		15		3		49	34'03%
4	6		4		2		12	8'33%
<b>TOTAL</b>	<b>88</b>	<b>61'11%</b>	<b>44</b>	<b>30'56%</b>	<b>12</b>	<b>8'33%</b>	<b>144</b>	<b>100%</b>
<b>Películas estrenadas en 1974</b>								
<b>CEN-ECLE</b>	<b>EEUU</b>		<b>GB</b>		<b>OTROS</b>		<b>SUBTOTAL (%)</b>	
-	0		1		0		1	0'88%
1	5		1		0		6	5'26%
2	8		3		1		12	10'53%
3	24		10		2		36	31'58%
3R	31		13		2		46	40'35%
4	11		2		0		13	11'40%
<b>TOTAL</b>	<b>79</b>	<b>69'30%</b>	<b>30</b>	<b>26'32%</b>	<b>5</b>	<b>4'38%</b>	<b>114</b>	<b>100%</b>

<b>Películas estrenadas en 1975</b>								
<b>CEN-ECLE</b>	<b>EEUU</b>		<b>GB</b>		<b>OTROS</b>		<b>SUBTOTAL (%)</b>	
-	2		0		0		2	1'77%
1	7		0		0		7	6'19%
2	13		6		1		20	17'70%
3	32		11		3		46	40'71%
3R	19		10		3		32	28'32%
4	5		1		0		6	5'31%
<b>TOTAL</b>	<b>78</b>	<b>69'03%</b>	<b>28</b>	<b>24'78%</b>	<b>7</b>	<b>6'19%</b>	<b>113</b>	<b>100%</b>

Tabla 3.9. Películas estrenadas 1951-1975.  
Progresión anual por nacionalidades y por calificación de la censura eclesiástica

Aunque la tabla anterior sirve los propósitos para los que fue diseñada, su excesiva longitud puede dificultar la asimilación inmediata y la posterior interpretación de los datos que contiene. Para solventar esta pequeña dificultad en las cinco páginas siguientes se incluye una representación gráfica de su contenido:

- a) Figura III.III. Progresión anual de la cifra de estrenos por nacionalidades
- b) Figura III.IV. Progresión anual del porcentaje de estrenos por nacionalidades
- c) Figura III.V. Progresión anual de la cifra de estrenos atendiendo a las calificaciones de la censura eclesiástica
- d) Figura III.VI. Progresión anual del porcentaje de aplicación de las calificaciones de la censura eclesiástica
- e) Figura III.V. Progresión numérica anual de la aplicación de dichas calificaciones



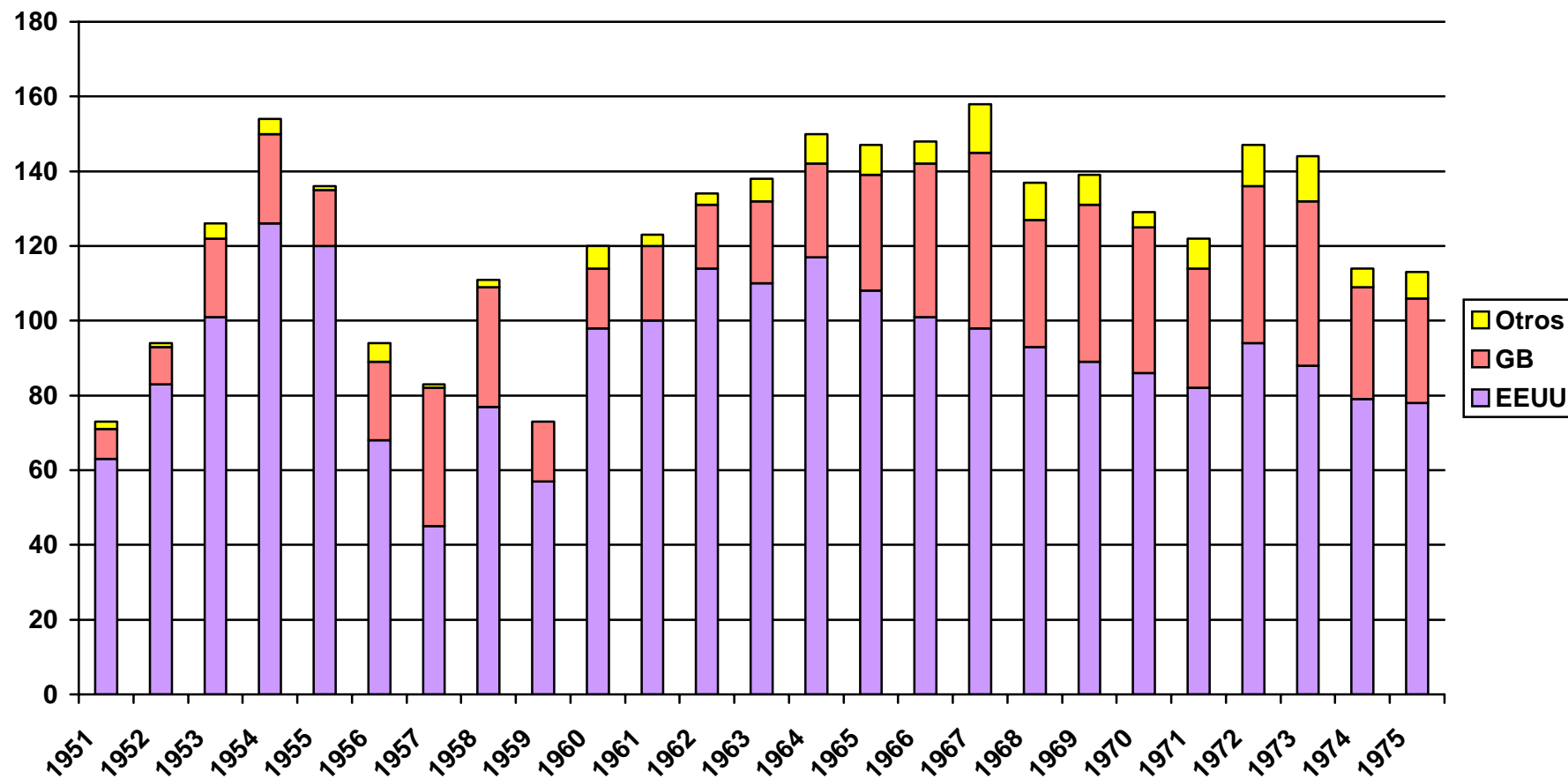


Figura III.III. Progresión anual de la cifra de estrenos por nacionalidades

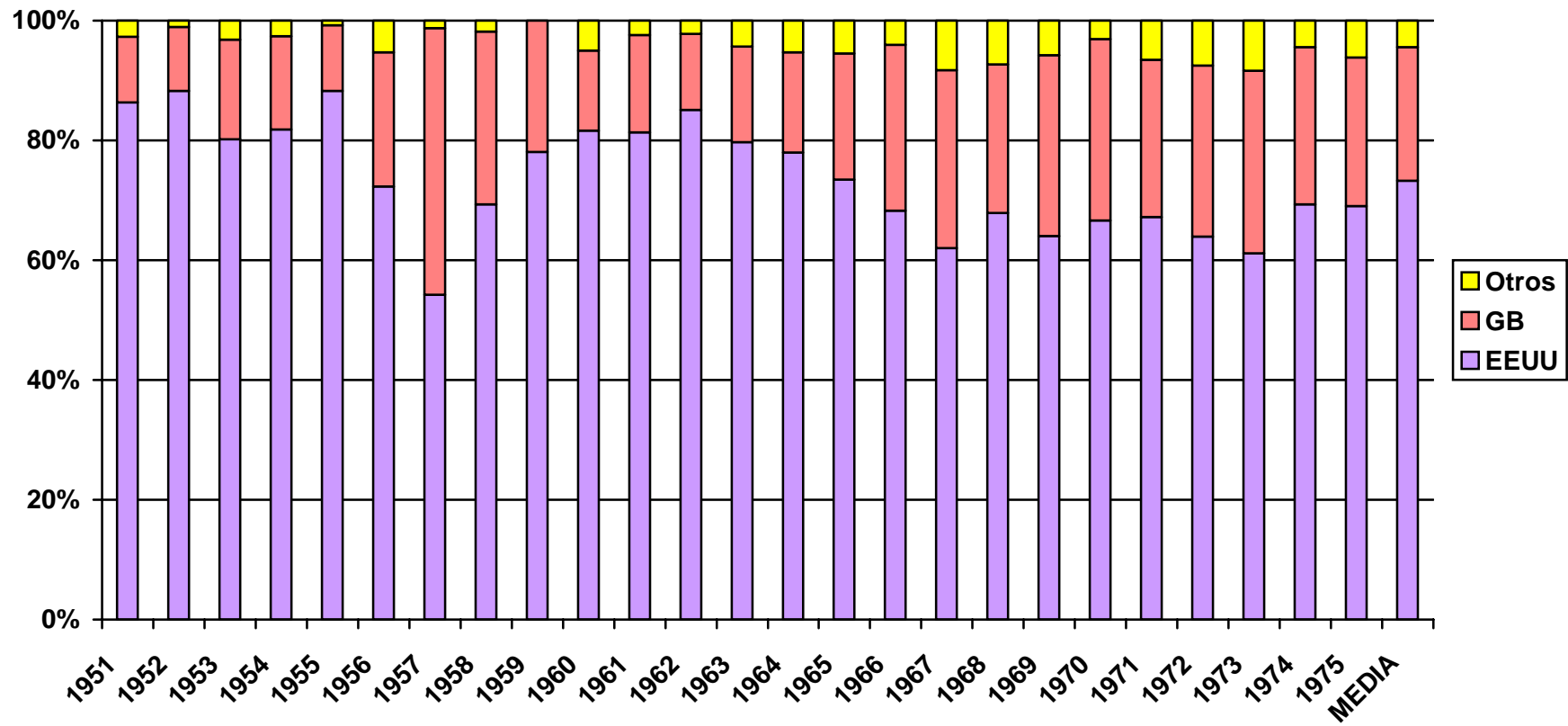


Figura III.IV. Progresión anual del porcentaje de estrenos por nacionalidades y media interanual

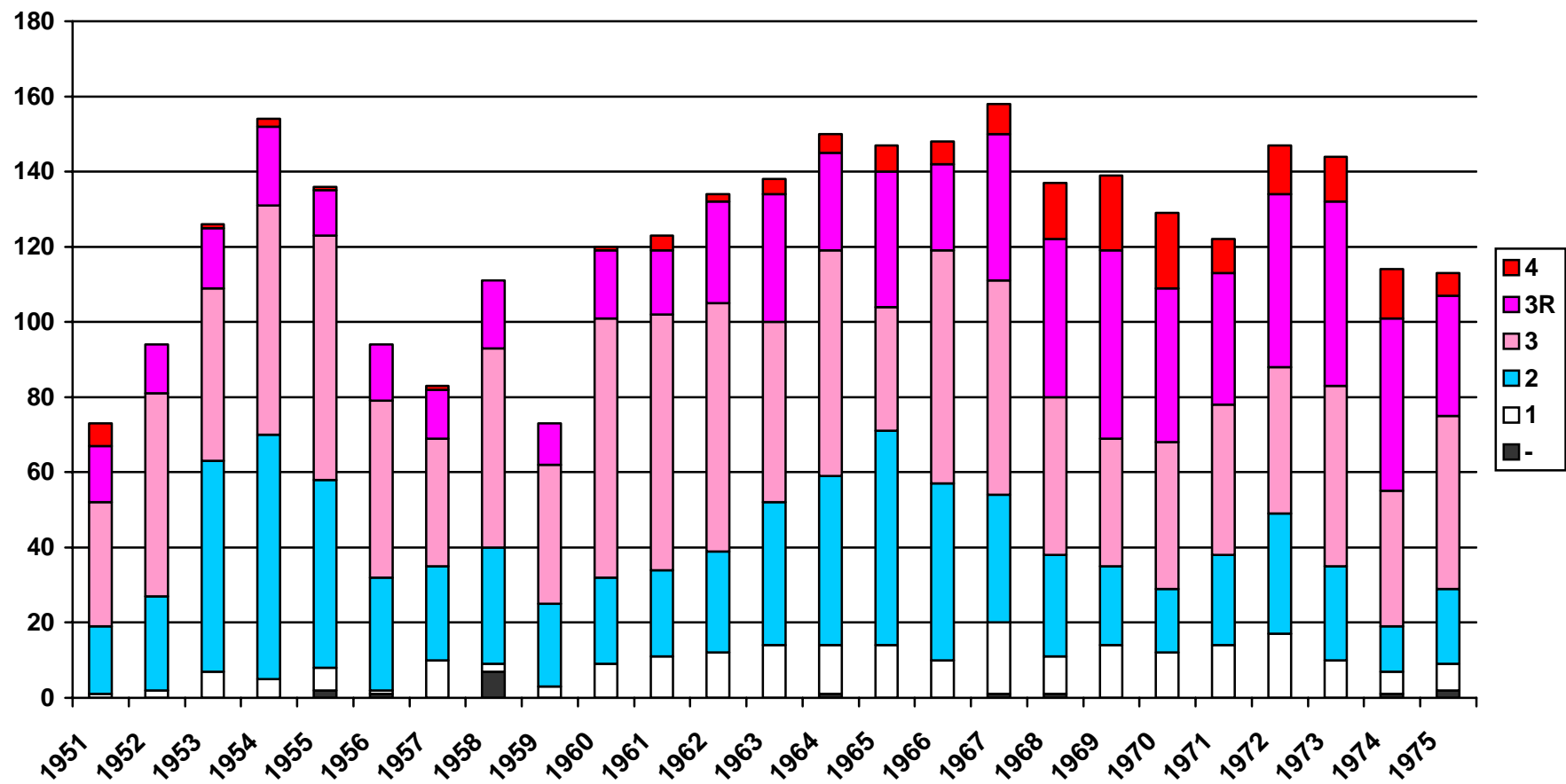


Figura III.V. Progresión anual de la cifra de estrenos por calificación de la censura eclesiástica

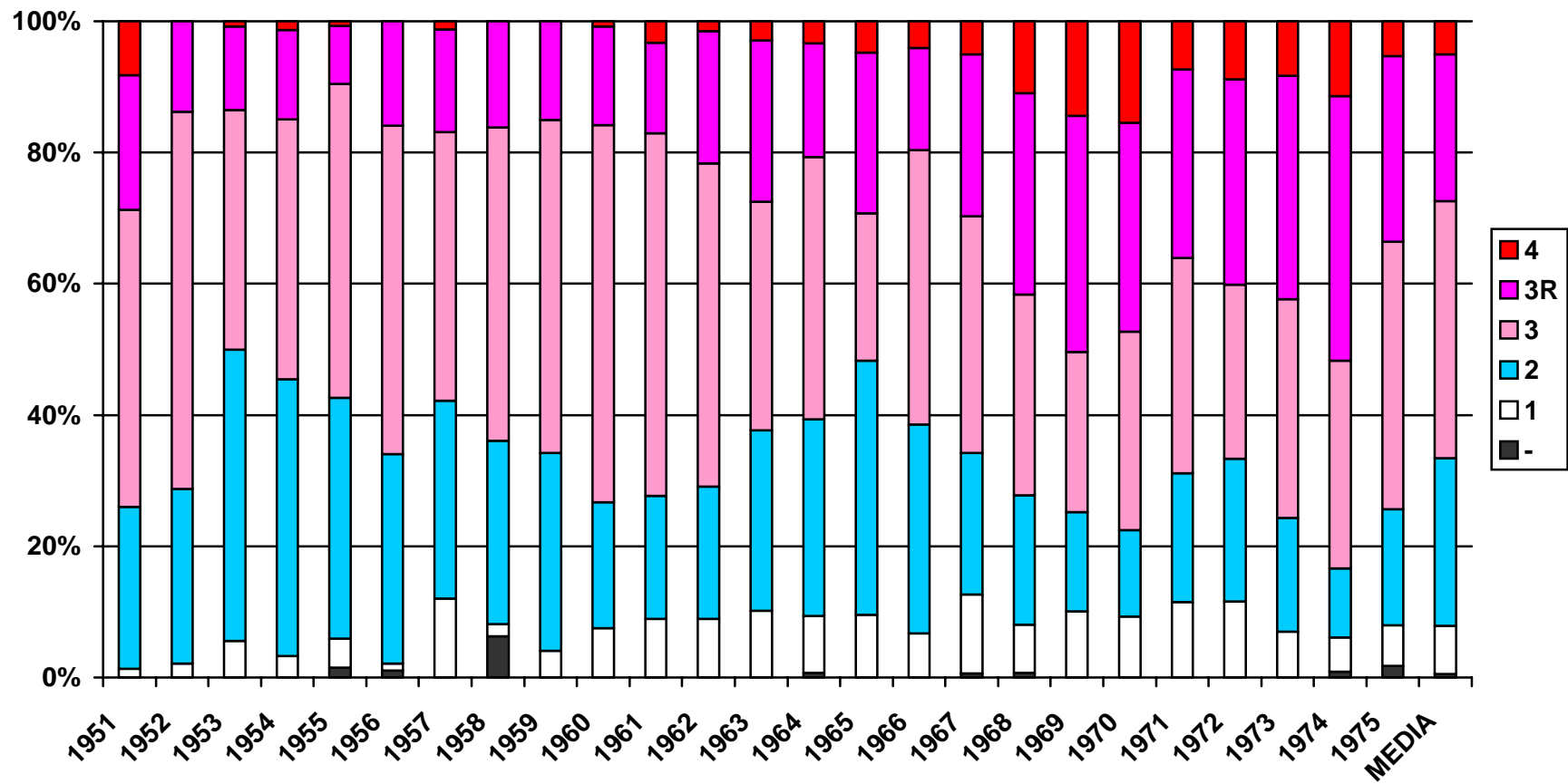


Figura III.VI. Progresión anual del porcentaje de estrenos por calificación de la censura eclesiástica y media interanual

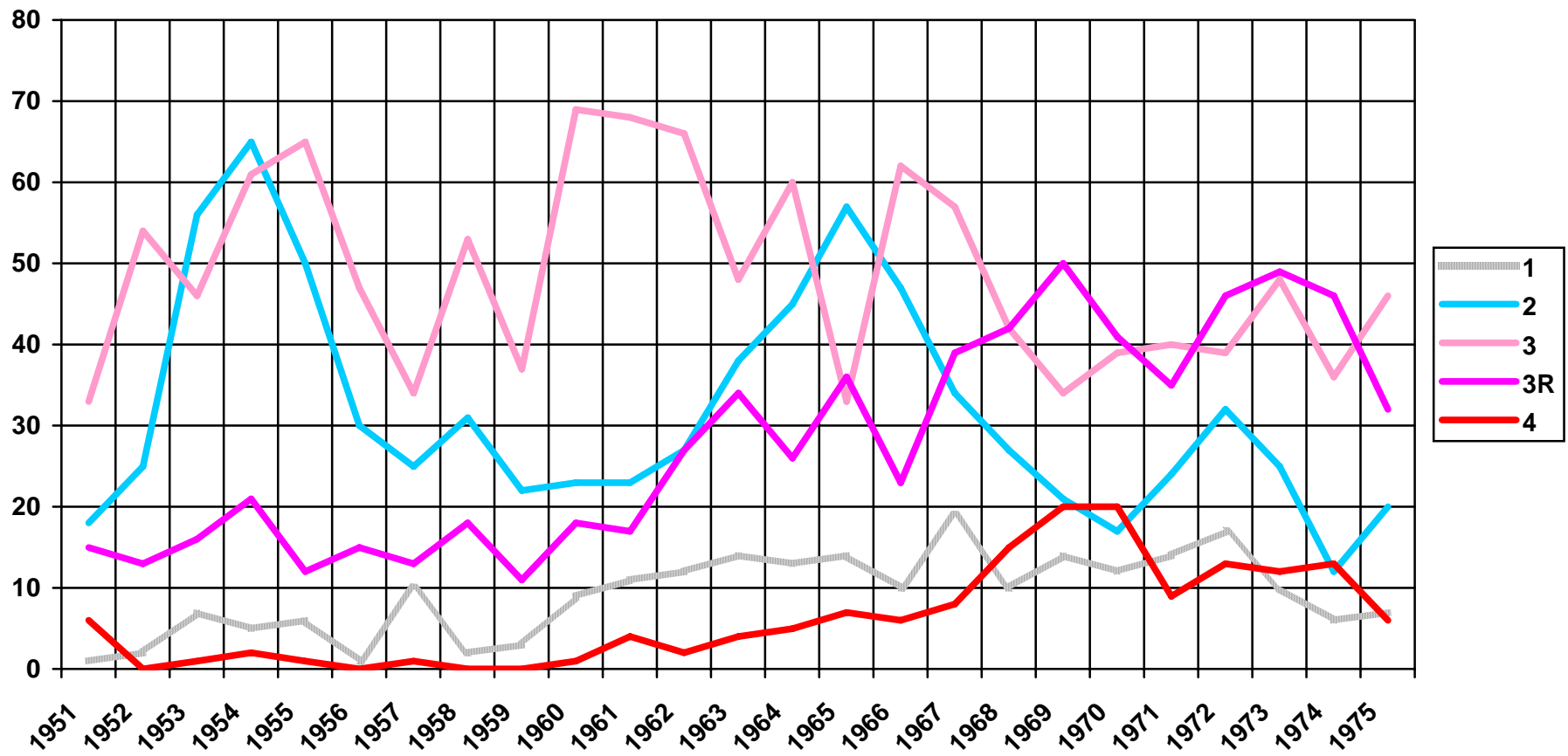


Figura III.VII. Progresión anual de las calificaciones de la censura eclesiástica (1951-1975)

Por último, para finalizar este breve análisis estadístico del *Catálogo COITE (1951-1975)*, después de comprobar cuál era la progresión anual de los estrenos en base a los dos criterios utilizados (nacionalidad y calificación de la censura eclesiástica), también es necesario establecer una visión de conjunto que sea válida para todo el periodo temporal estudiado y que combine la aplicación de ambos criterios:

<b>Total de películas estrenadas (1951-1975)</b>								
<b>CEN-ECLE</b>	<b>EEUU</b>		<b>GB</b>		<b>OTROS</b>		<b>SUBTOTAL (%)</b>	
-	10	0'44%	6	0'87%	0	0%	<b>16</b>	<b>0'51%</b>
<b>1</b>	190	8'40%	33	4'78%	6	4'35%	<b>229</b>	<b>7'37%</b>
<b>2</b>	594	26'07%	162	23'30%	38	27'54%	<b>794</b>	<b>25'56%</b>
<b>3</b>	882	38'62%	280	40'52%	55	39'86%	<b>1217</b>	<b>39'17%</b>
<b>3R</b>	488	21'56%	174	24'89%	33	23'91%	<b>695</b>	<b>22'37%</b>
<b>4</b>	111	4'91%	39	5'64%	6	4'35%	<b>156</b>	<b>5'02%</b>
<b>TOTAL</b>	<b>2275</b>	<b>73'22%</b>	<b>694</b>	<b>22'34%</b>	<b>138</b>	<b>4'44%</b>	<b>3107</b>	<b>100%</b>

Tabla 3.10. Total de películas estrenadas (1951-1975) agrupadas por nacionalidad y por calificación de la censura eclesiástica

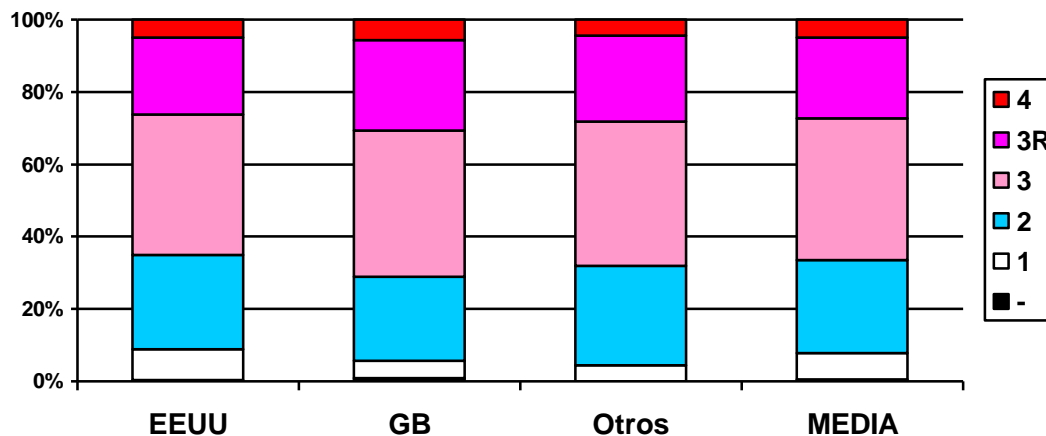


Figura III.VIII. Total de películas estrenadas (1951-1975).  
Porcentajes por nacionalidad y por calificación de la censura eclesiástica

En base a todos estos datos estadísticos se puede llegar a las conclusiones que se recogen en el apartado siguiente.

### **3.3. Interpretación de los datos estadísticos del *Catálogo COITE (1951-1975)***

En vista de los datos obtenidos en el análisis estadístico del catálogo es posible formular varias generalizaciones con respecto a las características principales del cine importado y a la reacción vía censura del contexto receptor durante el periodo temporal señalado. Como veremos, dichas cifras no hacen sino confirmar las ya citadas opiniones de otros investigadores, que han sido recogidas al final del capítulo anterior.

En primer lugar, tanto la Tabla 3.7. como las Figuras III.I., III.III. y III.IV. confirman que la gran mayoría de las películas extranjeras estrenadas en España de 1951 a 1975 procedían de Estados Unidos. Si bien el porcentaje de la nacionalidad de las películas estrenadas sufre pequeñas variaciones anuales, fácilmente reconocibles en la Figura III.III., no se desvían en gran medida de la media, establecida en el 73'22% para las películas estadounidenses, el 22'34% para las británicas y el 4'44% para las procedentes del resto de países (ver Tabla 3.7.). Destaca el progresivo aumento del estreno de películas británicas, que disminuye a finales de los cincuenta para recuperarse de nuevo a mediados de la década de los sesenta. La importación masiva de material estadounidense parece así suficientemente importante como para que, al menos en teoría, el modelo cultural del citado país, importado a través del cine y “representante de una moral protestante”, preocupara “de manera más o menos apocalíptica a ciertos sectores de la Iglesia” (Martínez Bretón, 1988: 75-76).

Corresponde ahora dilucidar si existe algún tipo de correlación entre la nacionalidad de las películas estrenadas y la calificación que reciben por parte de la censura eclesiástica. A partir del contenido de la Tabla 3.10. y la Figura III.VIII. a simple vista se puede apreciar que los porcentajes de aplicación de la calificaciones a las películas de cada nacionalidad son muy similares (no se desvían demasiado de la media). Se puede afirmar, por tanto, que la censura eclesiástica no tendía a calificar las películas extranjeras dependiendo de su nacionalidad sino de acuerdo con su potencial peligrosidad, fueran de la nacionalidad que fueran.

En cuanto a la calificación que en opinión de la censura eclesiástica merecieron las películas que componen el *Catálogo COITE (1951-1975)*, tanto en las Tablas 3.9. y 3.10 como en las Figuras III.V., III.VI., III.VII. y III.VIII. se aprecia que en términos generales la calificación 3 (mayores) es la más frecuente, con una media del 39'17%. Las calificaciones 2 (jóvenes) y 3R (mayores, con reparos) siguen en segundo y tercer lugar con un porcentaje muy parecido (el 25'56% y el 22'37% respectivamente) y, finalmente, las calificaciones menos aplicadas son la 1 (todos, incluso niños) con una media del 7'37% y la 4 (gravemente peligrosa) con el 5'02% de media.

Uno de los logros más sobresalientes de las Figuras III.V., III.VI. y III.VII. es que, además de mostrar la progresión anual y la media de aplicación del peculiar *peligrosímetro* (Galeano: 1996: 280) eclesiástico, a partir de ellas también se puede establecer cuál era la tendencia general de las prácticas de la censura oficial durante los veinticinco años que comprende el catálogo. En este sentido las potenciales ausencias (las películas prohibidas) son tan significativas como los registros que sí constan en el catálogo (las películas autorizadas y, por tanto, estrenadas). En primer lugar, un escaso porcentaje de aplicación de las calificaciones 3R y 4 a las películas autorizadas se correspondería con periodos en los que la estricta censura gubernamental habría prohibido la mayoría de las películas que, caso de haber sido autorizadas, se supone habrían merecido las calificaciones 3R y 4 de la censura eclesiástica. Por otra parte, un elevado porcentaje de aplicación de las calificaciones 3R y 4 a las películas autorizadas se correspondería con los denominados periodos de “apertura” en los que la censura oficial se mostraba más benévola. Siguiendo estos criterios se puede establecer una relación entre los datos estadísticos del catálogo y los periodos en que se ha subdividido el amplio marco temporal que sirve de referencia a este estudio. La alternancia entre la intransigencia y la permisividad de la censura oficial, manifestación externa de la “lucha de dos facciones laxamente calificables” como “inmovilistas” y “evolucionistas” y que “de hecho se venían enfrentando desde los años cuarenta” (Gubern, 1975: 181), se refleja sobre todo en la Figura III.VII. de la siguiente manera:

- a) Se advierte una escasísima aparición de las calificaciones más graves (en especial de la número 4) desde 1951 hasta aproximadamente 1962, años que se corresponden con la severa etapa de Arias Salgado como Ministro de



Información y Turismo, cuando la Junta de Clasificación y Censura era el órgano de censura oficial<sup>129</sup>.

- b) Un progresivo aumento en la aparición de ambas calificaciones a partir de 1962 alcanza su cota más alta en 1969. Dicho periodo coincide con la etapa “aperturista” de Fraga Iribarne al frente del Ministerio de Información y Turismo, cuando la reorganizada Junta de Clasificación y Censura primero y la Junta de Censura y Apreciación de Películas después eran los órganos de censura oficial<sup>130</sup>. También coincide en gran parte con el nombramiento de García Escudero como Director General de Cinematografía y Teatro (1962-1967).
- c) Un descenso considerable de las calificaciones 3R y 4 se inicia en 1970, después de que el “intolerante” (Gubern, 1975: 153) Sánchez Bella sustituyera a Fraga Iribarne en el Ministerio de Información y Turismo.
- d) Un nuevo aumento de la aplicación de ambas calificaciones tiene lugar en 1973-1974, coincidiendo con el comienzo de la breve etapa del “evolucionista” (Gubern, 1975: 175) Cabanillas como Ministro de Información y Turismo.
- e) Por último, en 1974 se registra otro descenso que marca un endurecimiento al final del periodo dictatorial, tras el cese de Cabanillas, cuando la Junta de Ordenación y Apreciación de Películas era el órgano encargado de la censura oficial.

Como conclusión se puede afirmar que en base a los datos estadísticos del *Catálogo COITE (1951-1975)* se han comprobado dos cuestiones fundamentales ya apuntadas por distintos investigadores en sus respectivos trabajos. En primer lugar se ha demostrado que a través de la importación masiva de películas cinematográficas el modelo cultural exterior, sobre todo el estadounidense, constituía una amenaza para las tesis moralizantes de la Iglesia y, por extensión, para la supremacía de la ideología dominante en España. Por otra parte, se ha demostrado el continuo vaivén en el criterio de la censura oficial que, dependiendo del periodo, se mostraba o no contraria a la moral ajena a los principios del dogma católico, propia del cine estadounidense. Así, se han

---

<sup>129</sup> Tal extremo será confirmado en el capítulo seis, donde se comprobará cómo la Junta de Clasificación y Censura decidió prohibir el estreno de todas aquellas películas escogidas como base empírica (con calificación eclesíástica 3R o 4) que fueron presentadas a censura antes de la reorganización de dicha Junta por OM de 20 de septiembre de 1962 (*BOE* 28/IX/62).

<sup>130</sup> De nuevo tal afirmación será confirmada en el capítulo seis, donde se comprobará que la reorganizada Junta de Clasificación y Censura primero y la Junta de Censura y Apreciación de Películas después, se encargaron de aprobar el estreno de las películas mencionadas en la nota anterior.

distinguido unos periodos de mandato de los sectores más “inmovilistas”, cuando la censura oficial se convertía en eficaz colaboradora de la eclesiástica, y otros periodos de mandato de los sectores más “evolucionistas”, cuando la censura oficial, menos preocupada por la calidad moral de las películas extranjeras y más atenta a los beneficios políticos y económicos que el denominado “aperturismo” podría reportar, se vio en la necesidad de ir en contra del criterio eclesiástico mostrándose especialmente permisiva con el cine extranjero.

### **3.4. Bibliografía para la confección del *Catálogo COITE (1951-1975)***

A continuación se presenta una relación del material de estructuración y compilación utilizado a la hora de confeccionar el *Catálogo COITE (1951-1975)*. Estos materiales no se recogen en la bibliografía general, puesto que no afectan al resto de capítulos.

#### **3.4.1. Catálogos informatizados**

1990-1999. *International Movie Database Ltd (IMDb)*. <http://uk.imdb.com> (1996-1999).

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA. 1999. *Películas*. <http://www.mcu.es/bases/spa/CINE.html> (1999).

#### **3.4.2. Obras de referencia**

AGUILAR, C. 1992. *Guía del video-cine*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen.

ARMOUR, R.A. 1980. *Film. A Reference Guide*. Westport & London: Greenwood Press.

AROS, A.A. 1977a. *A Title Guide to the Talkies, 1964 through 1974*. Metuchen, M.J. & London: The Scarecrow Press, Inc.

----- 1977b. *An Actor Guide to the Talkies, 1965 through 1974*. Metuchen, M.J. & London: The Scarecrow Press, Inc.

----- 1986. *A Title Guide to the Talkies, 1975 through 1984*. Metuchen, M.J. & London: The Scarecrow Press, Inc.

- BIDD, D.W. (ed). 1991. *The NFB Film Guide. The Productions of the National Film Board of Canada from 1939 to 1989*. Montréal: NFB.
- BOWLES, S.E. 1994. *The Film Anthologies Index*. Metuchen, M.J. & London: The Scarecrow Press, Inc.
- BUSHNELL, B. 1993. *Directors and Their Films. A Comprehensive Reference, 1895-1990*. Jefferson, North Carolina & London: McFarland & Company, Inc.
- CALDERÓN, T. 1997. *Movie Movie. Guía de Films*. Madrid: Calderón & Villamandós.
- CASE, C. 1996. *The Ultimate Movie Thesaurus*. New York: Henry Holt and Company.
- COREY, M. & OCHOA, G. 1992a. *A Cast of Thousands. A Compendium of Who Played What in Film. Volume One: The Casts A-L*. New York & Oxford: Stonesong Press, Facts on File.
- 1992b. *A Cast of Thousands. A Compendium of Who Played What in Film. Volume Two: The Casts M-Z. Index of Directors*. New York & Oxford: Stonesong Press, Facts on File.
- 1992c. *A Cast of Thousands. A Compendium of Who Played What in Film. Volume Three: Index of Actors*. New York & Oxford: Stonesong Press, Facts on File.
- DIMMITT, R.B. 1965. *A Title Guide To The Talkies*. (2 vols). New York & London: The Scarecrow Press, Inc.
- ELLIOT, J. 1993. *Elliot's Guide to Films on Video*. London: Boxtree.
- ELLIS, J.C.; DERRY, C. & KERN, S. 1979. *The Film Book Bibliography 1940-1975*. Metuchen, M.J. & London: The Scarecrow Press, Inc.
- EYLES, A. & MEEKER, D. (eds). 1992. *Missing Believed Lost. The Great British Film Search*. London: BFI.
- FISHER, K.N. 1986. *On the Screen. A Film, Television, and Video Research Guide*. Colorado: Libraries Unlimited, Inc.
- GALERSTEIN, C. 1989. *Working Women on the Hollywood Screen. A Filmography*. New York & London: Garland Publishing.
- GOBLE, A. (ed). 1991. *The International Film Index 1895-1990. Volume 2. Directors' Filmography and Indexes*. London, Melbourne, Munich & New Jersey: Bowker-Saur.
- KLEPPER, R.K. 1996. *Silent Films on Video*. Jefferson, North Carolina & London: McFarland & Company, Inc.
- KLOBAS, L.E. 1988. *Disability Drama in Television and Film*. Jefferson, North Carolina & London: McFarland & Company, Inc.

- KLOTMAN, P.R. 1979. *Frame to Frame - a Black Filmography*. Bloomington & London: Indiana University Press.
- LEE, R. (ed). 1992. *Film News Index 1939-1981*. Wisconsin: Highsmith Press.
- LEGUÈBE, É. 1992. *Cinéguide*. Manchecourt: Omnibus.
- LEONARD, H. (ed). 1966. *The Film Index. Vol 1: The Film as Art*. New York: Arno Press, Inc.
- 1985a. *The Film Index. Vol 2: The Film as Industry*. New York: Kraus.
- 1985b. *The Film Index. Vol 3: The Film in Society*. New York: Kraus.
- MACCANN, R.D. & PERRY, E.S. 1975. *The New Film Index. A Bibliography of Magazine Articles in English, 1930-1970*. New York: E.P. Dutton & Company, Inc.
- MALO, J.J. & WILLIAMS, T. (ed). 1994. *Vietnam War Films*. Jefferson, North Carolina & London: McFarland & Company, Inc.
- MALTIN, L. 1996. *1997 Movie & Video Guide*. Harmondsworth: Penguin.
- MANCHEL, F. 1990. *Film Study. An Analytical Bibliography*. (4 vols). London & Toronto: Associated University Press.
- NASH, J.R. & ROSS, S.R. 1987a. *The Motion Picture Guide. Index A-J*. Chicago: Cinebooks, Inc.
- 1987b. *The Motion Picture Guide. Index K-Z*. Chicago: Cinebooks, Inc.
- OLIVIERO, J. 1991. *Motion Picture Players' Credits. Worldwide Performers of 1967 through 1980 with Filmographies of Their Entire Careers. 1905-1983*. Jefferson, North Carolina & London: McFarland & Company, Inc.
- OSHANA, M. 1985. *Women of Color. A Filmography of Minority and Third World Women*. New York & London: Garland Publishing, Inc.
- PALLOT, J. & LEVICH, J. 1996. *The Fifth Virgin Film Guide*. London: Virgin Books.
- PARISH, J.R. & PITTS, M.R. 1992. *The Great Hollywood Musical Pictures*. Metuchen N.J. & London: The Scarecrow Press, Inc.
- PYM, J. (ed). 1997. *Time Out Film Guide*. London: Penguin.
- QUINLAN, D. 1996. *TV Times Film & Video Guide*. London, Auckland, Melbourne, Singapore and Toronto: Mandarin.
- REHRAUER, G. 1982a. *The Macmillan Film Bibliography. A Critical Guide to the Literature of the Motion Picture. Volume I: Reviews*. New York: Macmillan.
- 1982b. *The Macmillan Film Bibliography. A Critical Guide to the Literature of the Motion Picture. Volume 2: Index*. New York: Macmillan.

- SCHUSTER, M. 1971. *Motion Picture Performers: A Bibliography of Magazine and Periodical Articles, 1900-1972*. Metuchen, N.J. & London: The Scarecrow Press, Inc.
- 1973. *Motion Picture Directors: A Bibliography of Magazine and Periodical Articles, 1900-1972*. Metuchen, N.J. & London: The Scarecrow Press, Inc.
- 1976. *Motion Picture Performers: A Bibliography of Magazine and Periodical Articles. Supplement No. 1. 1970-1974*. Metuchen, N.J. & London: The Scarecrow Press, Inc.
- SLIDE, A. 1995. *The Hollywood Novel. A Critical Guide to over 1200 works with Film-Related Themes or Characters, 1912 through 1994*. Jefferson, North Carolina & London: McFarland & Company, Inc.
- SULLIVAN, K. 1985. *Films for, by and about Women. Series II*. Metuchen, N.J. & London: The Scarecrow Press, Inc.
- SWERN, P. & CHILDS, M. 1995. *The Guinness Book of Box Office Hits*. Enfield: Guinness.
- WALKER, J. (ed). 1994. *Halliwel's Guide to the Best Children's Films*. London: Harper Collins.
- WALKER, J. (ed). 1997. *Halliwel's Film and Video Guide*. London: Harper Collins.
- WEAVER, J.T. 1970. *Forty Years of Screen Credits 1929-1969*. (2 vols). Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press, Inc.
- WINNERT, D. 1993. *Radio Times Film & Video Guide 1994*. London, Sidney, Auckland: Hodder & Stoughton.
- ZANIELO, T. 1996. *Working Stiffs, Union Maids, Reds, and Riffraff. An Organized Guide to Films about Labor*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- ZUCHER, H.M. & BABICH, L.J. 1987. *Sports Films: A Complete Reference*. Jefferson, North Carolina & London: McFarland & Company, Inc.

## 4. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ANÁLISIS Y ESTUDIO DESCRIPTIVO

Después de haber realizado el estudio de los aspectos más interesantes de la situación socio-política en el contexto receptor y de los condicionantes externos que determinaban la labor del traductor de guiones cinematográficos durante el periodo temporal escogido, se hace necesaria la elaboración de un modelo de análisis textual que pueda ser aplicado al estudio de una muestra representativa de las producciones originales en inglés recogidas en el *Catálogo COITE (1951-1975)*, estrenadas en España durante esos años, y que, por extensión, pueda ser aplicado al estudio de toda producción extranjera estrenada durante la dictadura franquista. A continuación se recogen las distintas etapas que han conducido a la elaboración de dicho modelo: el establecimiento del objeto de análisis y la delimitación de las unidades de análisis en base a dos niveles, el macrotextual y el microtextual.

### 4.1. Establecimiento del objeto de análisis

#### 4.1.1. El entorno fílmico

En opinión de Carmona (1996: 63-64) el proceso de producción de una película se compone de varios estadios claramente diferenciados:

- a) **La preparación o pre-producción**, que consta de una primera fase de tipo financiero (incluye el presupuesto, la financiación y la organización económica de todo el proceso), una segunda de tipo “literario” (incluye tanto el guión literario como el técnico) y una tercera que comprende la elaboración del reparto y la distribución de papeles, tanto técnicos (cámaras, iluminadores, montadores, equipos de sonorización, etc.) como artísticos (diseñadores, vestuario, maquillaje, compositor o recopilador para la banda sonora, etc.).
- b) **El rodaje**, durante el cual se graban las imágenes y los sonidos.
- c) **La post-producción**, que, dedicada a la puesta en orden y organización del material rodado, da paso a dos funciones centrales en el proceso de acabado del

objeto fílmico: el montaje (se lleva a cabo un primer esbozo de organización denominado *rough cut* o *copión*, normalmente sin sonido, sobre el que se construye una maqueta definitiva reordenando los planos que han sido rodados con anterioridad, cortando o reduciendo la duración de alguno de ellos, añadiendo otros, incorporando los efectos especiales cuando así lo requiera la película, etc.) y la sonorización (se hace otro tanto con los sonidos, grabados en distintas bandas: voces, música y ruidos). Finalizados ambos procesos, se procede a su fusión de manera que exista una perfecta correspondencia denominada *sincronización*, con lo cual la película está lista para ser positivada, copiada y distribuida.

- d) **La distribución y exhibición** son los dos últimos estadios imprescindibles para que el objeto fílmico llegue a la audiencia.

Al término de su elaboración la producción fílmica es un fenómeno de comunicación de masas que, al perdurar en el tiempo, es accesible para un público que no ha sido elegido con anterioridad. La posición que ocupa el espectador no es en absoluto ajena al objeto fílmico pues en gran medida, al decodificarlo, lo construye como tal. Desde la perspectiva de la semiótica de la significación aplicada a dicho objeto, todos los comportamientos observados en la pantalla por el público receptor se convierten en significantes por el mero hecho de surgir de un contexto socializado que a su vez ha determinado la naturaleza de los distintos discursos implicados en el acto comunicativo. Por lo tanto, según Carmona (1996: 66), en la operación de significar se articulan dos posiciones diferentes:

*... desde dónde se habla y desde dónde se escucha, o en el caso del film, desde dónde se mira. Ambas están implicadas en el proceso, y su enfrentamiento dialéctico produce la transformación del significado (codificado, e histórica y socialmente objetivable) en sentido (no codificado, y, por tanto, sólo existente como resultado de una operación de lectura).*

Por todo ello Carmona (1996: 66-67) afirma que bajo la tradicional noción de *texto* se han venido entremezclando de modo ambiguamente simultáneo dos conceptos diferentes que se refieren a dos realidades y posiciones distintas: por un lado estaría el “resultado de la transformación de un objeto en estructura coherente, esto es, en un

sistema de relaciones articuladas según una cierta lógica” (el *espacio textual*<sup>131</sup>) y por otro el “resultado del trabajo que el espectador opera sobre dicho objeto, ya estructurado, en un esfuerzo por apropiárselo” (lo que de ahora en adelante denominaremos *texto fílmico*)<sup>132</sup>.

#### 4.1.2. Los componentes fílmicos

Aunque Carmona realiza un estudio exhaustivo de los distintos componentes que conforman el lenguaje fílmico, a saber, las materias de la expresión o significantes, su manifestación en una tipología de signos y la forma de articulación de esos signos con relación a una serie de códigos operantes en el discurso fílmico, es el último concepto el que más nos interesa con vistas a nuestra investigación: el de *código*, aplicado al ámbito cinematográfico.

Para que todo acto comunicativo sea eficaz se ha de basar en un código establecido de antemano y compartido por el emisor y el receptor. Ahora bien, la noción de *código* aplicada al cine no es tan firme como, por ejemplo, la del código de circulación<sup>133</sup>. A la hora de establecer una serie de correspondencias o un repertorio de señales con significado fijo, en el segundo caso los límites del significado son bastante estables, mientras que en el caso del cine debemos referirnos al uso de ciertas convenciones establecidas a lo largo de sus cien años de existencia para distinguir ciertas regularidades que nos permitan hablar de unos códigos, según Carmona (1996: 85), “no por débiles menos efectivos”. Eco (1972a: 65-66) expresa así la evidente complejidad del fenómeno comunicativo ante el que nos encontramos:

... en el análisis de la comunicación audiovisual nos encontramos ante un fenómeno comunicativo complejo que pone en juego mensajes verbales, mensajes sonoros y mensajes icónicos. Los mensajes verbales y sonoros, aun cuando se integren

<sup>131</sup> Las nociones de *espacio textual* o *texto cinematográfico* equivalen, por tanto, a las más tradicionales de “película”, “filme” o incluso “cinta”, que en sentido estricto se refiere a uno de los soportes físicos sobre los que se puede efectuar la grabación. Todas ellas son utilizadas indistintamente en el presente trabajo.

<sup>132</sup> Según esta aproximación deconstructiva habría tantos textos como posibles *lecturas*: “Yet, in that fixity, that givenness of the film, there is nevertheless, always, a present enunciation, the making of the film by the spectator...” (Heath, 1983: 16).

<sup>133</sup> A propósito de la posibilidad de codificar los signos icónicos Eco (1972a: 38) afirma: “el universo de las comunicaciones visuales nos recuerda que nos comunicamos sobre la base de códigos *fuertes* (como la lengua) e incluso *muy fuertes* (como el alfabeto Morse) y sobre la base de *códigos débiles*, muy poco definidos, en continua mutación...”.



profundamente para determinar el valor denotativo o connotativo de los hechos icónicos (siendo a la vez influenciados por ellos), no dejan de apoyarse en códigos propios e independientes, fáciles de catalogarse desde otra óptica (así, cuando un personaje del filme habla inglés, lo que dice, al menos en el plano inmediatamente denotativo, se halla regulado por el código de la lengua inglesa). Por el contrario, el mensaje icónico, que se presenta bajo la forma característica de *icono temporario* (o en movimiento), asume características particulares que deben examinarse aparte.

De acuerdo con esto, siguiendo la propuesta de Carmona (1996), se pueden distinguir al menos los siguientes tipos de códigos:

##### 4.1.2.1. Los códigos tecnológicos

Puesto que toda película requiere la utilización de un soporte físico, unos medios de reproducción y un lugar donde proyectarse, cada uno de estos elementos supone una serie de códigos relativos que no sólo tienen que ver con el dispositivo tecnológico utilizado sino también con el proceso de recepción del filme. Dichos códigos forman parte de la articulación del filme en cuanto tal. Citando de nuevo a Carmona (1996: 86), “el hecho de que un film realizado en 70 mm y sonido cuadrafónico sea emitido en formato de 35 mm y sonido monoaural o estereofónico de dos bandas significa una alteración de su espacio textual”. Una reducción en el formato del objeto fílmico puede incluso hacer que numerosos elementos visuales y auditivos se vuelvan invisibles/inaudibles para el espectador. Por otra parte, la emisión por televisión de una película hecha para la pantalla grande no sólo modifica los encuadres y el sentido de la composición sino también su misma percepción. En este sentido es obvio que una película de terror resulta más impactante en el entorno de una sala de cine que en la sala de estar del hogar familiar<sup>134</sup>.

##### 4.1.2.2. Los códigos visuales

Estos códigos se refieren a cuatro grandes bloques: la iconicidad, el carácter fotográfico, la movilidad y los elementos gráficos. Dadas las características de nuestro estudio en este apartado sólo abundaremos en las particularidades propias del primero y el último.

---

<sup>134</sup> Para obtener más información al respecto ver Carmona (1996: 85-86).

Según Eco (1972a: 27-28) los sintagmas visuales se convierten en signos icónicos desde el momento en que son seleccionados y estructurados “según sistemas de expectativas y suposiciones que son resultado de la experiencia precedente”. La relación código-mensaje no atañe a la naturaleza del signo icónico sino “a la mecánica misma de la percepción que, en el límite, puede considerarse como un hecho de comunicación, como un proceso que sólo se genera cuando, en relación con un aprendizaje, se confiere una significación a estímulos determinados y no a otros”. De esta selección significativa depende la posibilidad de reconocimiento por parte del espectador de aquellos signos icónicos que en un principio se presentan como libres y que, una vez reconocidos de modo sistemático, se tornan convencionales y por ende codificables.

Entre los códigos existentes a nivel icónico nos detenemos en los denominados iconográficos<sup>135</sup>, que “regulan la constitución de imágenes con significado estable y genérico, tanto en el nivel de los personajes como en el del espacio” (Carmona: 1996: 87). Dichos códigos son especialmente relevantes puesto que en ocasiones la iconografía empleada tanto en la caracterización de los personajes como en el espacio que les rodea determina una primacía del aspecto semántico de la imagen sobre el del diálogo. Parece ésta una característica propia del género dramático, así reconocida por Zimmer (1981) al clasificar el discurso dramático atendiendo a tres principios fundamentales:

- a) La primacía del lenguaje verbal. Se presenta a los actores como hablantes y cualquier mensaje no verbal adquiere menos relevancia dentro del proceso dramático.
- b) Aunque la expresión verbal sigue siendo la dominante, a menudo se complementa con el uso de medios de expresión no verbales.
- c) La primacía del lenguaje no verbal. El lenguaje verbal pasa a un segundo plano y se convierte en un complemento del no verbal.

---

<sup>135</sup> Acerca de la naturaleza de los códigos iconográficos Eco (1972a: 63) afirma que “eligen como significante a los significados de los códigos icónicos para connotar semas más complejos y culturalizados (no ‘hombre’ o ‘caballo’, sino ‘hombre-monarca’, ‘Pegaso’, ‘Bucéfalo’ o ‘Burra de Ballaam’). Se los puede reconocer a través de las variaciones icónicas porque descansan sobre semas de reconocimiento muy visibles. Dan origen a configuraciones sintagmáticas muy complejas y, sin embargo, inmediatamente reconocibles y catalogables del tipo ‘Natividad’, ‘Juicio Final’, ‘los cuatro jinetes del Apocalipsis’”.

Como tendremos ocasión de demostrar en el estudio detallado de la película *Repulsión* (Polanski, 1965), cuando el contenido asociado a la iconografía empleada (en este caso clave para la comprensión del filme) no se ajusta a lo establecido por el contexto receptor, el problema tiene difícil solución. Las posibles correcciones de censura que intenten paliar los efectos perniciosos de los códigos iconográficos utilizados deberán ser realizadas sobre el soporte físico del filme, labor que difícilmente se puede llevar a cabo sin alterar gravemente el orden sintáctico (el montaje) y, por consiguiente, el semántico del mismo.

#### 4.1.2.3. Los códigos gráficos

Dentro de la imagen fotográfica existe otra serie de códigos que articulan todos los elementos gráficos que pueden aparecer en pantalla. Entre ellos destacan las *didascalias*, que reproducen el diálogo ausente o separan distintas secuencias, los *títulos* de crédito, los *subtítulos*, normalmente utilizados para mantener la banda sonora original y proporcionar al espectador una traducción a su propio idioma del contenido del diálogo y, finalmente, aquellos *escritos varios* que “aparecen como parte de la imagen de la realidad o del decorado fotografiado en el cuadro” (Carmona, 1996: 105). Como la propia película *Repulsión* demostrará, la traducción de estos elementos gráficos (en este caso la adición de subtítulos) también puede servir para adecuar vía censura la forma y el contenido del diálogo original a lo considerado correcto por el contexto receptor.

#### 4.1.2.4. Los códigos sonoros

Tres son los códigos que forman parte de la banda sonora de un filme: la voz, la música y el ruido. En relación con el primero de ellos Carmona (1996: 108) distingue los siguientes tipos:

- a) **La voz *in*** es la que “interviene en la imagen, redoblando en el espacio del sonido lo que se ofrece en el campo de la visión. Es una voz que parece salir de la boca de un personaje presente en el encuadre...”.
- b) **La voz *out*** es la voz que “irrumpe *en* la imagen, por ejemplo, cuando una voz cuya fuente no se visualiza en el encuadre interroga a un sujeto en el campo”.

- c) **La voz off** es, por ejemplo, “la voz del monólogo interior o del personaje-narrador de un *flashback*, no presente en el encuadre”.
- d) **La voz through** “se ejemplifica en esos encuadres que nos muestran al personaje que habla de *espaldas* a la cámara”.
- e) **La voz over** es aquella “que se instala en paralelo a las imágenes, sin relación con ellas emergiendo de una fuente exterior a los elementos que intervienen diegéticamente en el film”. Puede ser, por ejemplo, la voz de los comentarios en un documental, la del narrador omnisciente, o la utilizada en el doblaje de filmes documentales que mantienen la voz original a menor volumen.

Puesto que la mayoría de los autores denominan **diálogo**<sup>136</sup> a toda expresión lingüística oral que forma parte de la banda sonora, nosotros también adoptaremos el citado término para referirnos a cualquiera de los conceptos arriba mencionados, todos ellos susceptibles de ser traducidos, es decir, doblados o subtitulados. Desde un punto de vista lingüístico las funciones que el diálogo desempeña como parte integrante de una película son las siguientes (Li, 1998: 153):

Function	Description
Fact (What)	to give information and tell the story in words; to present exposition and explain what has happened but not been shown; to suggest nature of each character and reveal aspects of characters not otherwise seen
Illusion (How)	to keep the human speech naturalistic-sounding as part of the cinematic illusion; to set the tone of the film (sociolinguistic background and the register of the particular film genre)
Textuality (Why)	to advance the plot or move the storyline forward; to develop issues of the story and set up next event; to add conflict; to maintain the cohesion and coherence of the film discourse

Table 1. Meaning of FIT

En principio se espera que, en la medida de lo posible, el diálogo traducido mantenga las funciones del original (lo que Li denomina “to keep FIT”) y capte la

<sup>136</sup> Para un estudio de las características y las funciones del diálogo a la hora de redactar un guión cinematográfico ver Chion (1995: 87-91). Este autor recoge opiniones de distintos estudiosos que coinciden en señalar, al igual que Li, que una de las principales funciones del diálogo es la de describir o caracterizar a los personajes que intervienen en el filme. Así, desde Aristóteles ya se recomendaba hacer hablar al “joven como un joven y al viejo como un viejo” y no cometer errores poniendo en boca de los personajes un vocabulario, un lenguaje, que no les convenga. Aunque en sucesivos apartados se proporcionará la evidencia necesaria, conviene señalar desde ahora que ésta es una de las funciones del diálogo más frecuentemente manipuladas por el lápiz (auto)ensor, que encuentra en la traducción del diálogo original la vía más fácil para alterar la caracterización inicial de los personajes.

benevolencia del espectador manteniendo la sincronía fonética, de contenido y de caracterización con respecto a la imagen. Una posible intervención de la (auto)censura podría truncar dicha expectativa. Precisamente será éste el aspecto en el que más se centre nuestra atención: si la intervención de la (auto)censura, de acuerdo con sus intereses, puede hacer que el diálogo traducido/censurado desempeñe unas funciones totalmente distintas a las del original manteniendo, sin embargo, los tres tipos de sincronía con respecto a la imagen. Dado el caso, procurando que no se den situaciones extremas en las que el diálogo meta o los subtítulos resulten del todo incongruentes en relación a la imagen, se captaría la benevolencia del público receptor consiguiendo que la manipulación interesada de las funciones del diálogo original fuera del todo efectiva.

#### 4.1.2.5. Los códigos sintácticos: la noción de montaje

El proceso de montaje articula la composición y la reunión de todos los elementos que constituyen el filme. En sentido amplio puede ser definido como “la operación destinada a organizar el conjunto de los planos que forman un film en función de un orden prefijado” (Carmona, 1996: 109) para que así sea considerado como un todo provisto de significado. Sin embargo, también veremos cómo ese orden inicial prefijado (y el consiguiente efecto de narratividad y continuidad espacio-temporal) puede sufrir variaciones por decisión propia de la distribuidora o ajena de la censura externa española.

#### 4.1.3. Los espacios textuales y sus correspondientes guiones

La noción de *texto fílmico* aplicada al presente estudio se refiere al resultado de convertir las propuestas de un *espacio textual* dado (una película original en inglés y doblada o subtitulada al español) en *sentido* concreto, para un espectador concreto (el público español) en una *situación* concreta (en términos generales, el régimen franquista). Siguiendo las puntualizaciones que Carmona realiza a propósito del comentario de textos fílmicos, el riesgo de la arbitrariedad a que puede conducir nuestro estudio puede evitarse si tenemos en cuenta que el marco espacio-temporal donde dicho estudio se desarrolla se encuentra acotado desde un principio. Así, los límites del texto fílmico tal y como lo percibía el espectador español de la época vienen determinados por los siguientes factores:

- a) Por el **espacio textual original** (la versión original) y por las condiciones según el mismo fue histórica y socialmente producido en su país de origen.
- b) Por el **espacio textual traducido** (la versión doblada/subtitulada), con frecuencia distinto del original debido a las condiciones según las que el mismo fue histórica y socialmente producido en la España franquista, es decir, debido a la influencia que la autocensura ejerce en la labor del traductor.
- c) Por el **espacio textual censurado** (la versión censurada estrenada en España), con frecuencia distinto del original y del traducido debido a las condiciones según las que el mismo fue histórica y socialmente producido en la España franquista, es decir, debido a la actuación de la censura externa.
- d) Por otra parte, los límites de lectura del espacio textual censurado, que es el que llega al receptor, vienen condicionados por la posición que ocupa el espectador en el contexto socio-político receptor al que pertenece (también la España franquista).

De acuerdo con esta división se puede establecer la existencia de tres guiones distintos<sup>137</sup> que corresponden respectivamente a los tres espacios textuales arriba descritos:

- a) **Guión original (GO):** “se trata del guión en el idioma original (...). En él deben figurar todos los diálogos de la obra audiovisual tal y como han sido filmados y sirve como guía principal para resolver cualquier duda que se plantee en el doblaje. Este guión es utilizado por la persona a la que se le ha encargado la traducción del filme...” (Ávila, 1997b: 99).
- b) **Guión traducido (GT):** “corresponde a la traducción literal del guión original” (Ávila, 1997b: 99). Aunque la definición de Ávila sólo se refiere al guión que sirve de referencia para un posterior doblaje, nuestro estudio también contempla la posibilidad de que el GT sirva de referencia para un posterior subtitulado.

---

<sup>137</sup> Ávila (1997b: 99-100) propone la existencia de siete tipos de guiones en el proceso de doblaje: el original, el traducido, el de ajuste, el de ayudantía, el de atril, el del director y el técnico. Consideramos que, dada la naturaleza de nuestro estudio, para determinar la posible influencia de la censura en la traducción fílmica (doblaje y subtitulado) sólo es necesario referirse a los dos primeros y añadir la existencia de un tercero, el guión censurado.

- c) **Guión censurado (GC):** incluye todas aquellas modificaciones practicadas sobre el guión traducido a instancias de la censura externa. Puesto que las correcciones de censura no se apuntaban en el GT sino en hoja aparte<sup>138</sup> y el marco referencial donde las sitúa el censor es el número de rollo/plano/escena/página del GT, será tarea del investigador practicar dichas correcciones sobre el GT reconstruyendo así el proceso tal y como se supone sucedió en su día. El producto resultante será lo que denominamos GC, elaborado siguiendo el proceso arriba descrito<sup>139</sup>. Obviamente, cuando la censura externa no decreta cambio alguno el GC coincidirá en su totalidad con el GT.

Varias son las razones por las que se han elegido los tres guiones arriba mencionados y no las respectivas cintas (los soportes audiovisuales) como objetos de análisis. En primer lugar, los guiones ya aportan en soporte escrito lo que las cintas, por medio del metraje (longitud de cinta), expresan a través del canal visual (imagen) y auditivo (sonido). Por tanto, tomando los datos que ya constan en los distintos guiones se evitan posibles errores de transcripción del contenido de las cintas al medio escrito. Por otra parte, contamos con la garantía de que el guión traducido al español que consta en el expediente de censura de cada película es el que en su día redactó el traductor y sirvió de referencia para el doblaje o subtítulo de la misma una vez practicadas sobre él las correspondientes correcciones de censura (GC)<sup>140</sup>, que, como ya hemos mencionado, al menos en teoría deben constar en hoja aparte en la documentación de cada expediente<sup>141</sup>.

---

<sup>138</sup> En la contraportada del informe que recogía las impresiones de los miembros la Junta existe un espacio destinado a ello: el denominado “adaptaciones”. Una vez anotadas las posibles correcciones de cada filme autorizado, dicha página sería firmada por el Presidente y el Secretario de la Junta correspondiente.

<sup>139</sup> Imaginamos que sustituyendo las expresiones incorrectas del GT por las propuestas por la censura oficial.

<sup>140</sup> El artículo 30 de la OM de 10 de febrero de 1965, por la que se aprueba el reglamento de la Junta de Censura y Apreciación de Películas, corrobora esta afirmación:

Art. 30. La Dirección General podrá admitir películas extranjeras dobladas al castellano, cuya versión original no haya sido autorizada previamente, acompañando además de los documentos señalados en los apartados b) y c) del artículo anterior, los siguientes:

- a) Un ejemplar del guión definitivo en el idioma original.
- b) Traducción fiel del guión con los diálogos exactos de la versión doblada.
- c) Manifestación de asumir íntegramente el riesgo derivado de que la autorización se supedite a la realización de modificaciones y cortes o incluso de la prohibición de la película... (BOE 27/II/65: 3103).

<sup>141</sup> Al proceder al análisis de los guiones de las películas escogidas como muestra empírica comprobaremos cómo la localización de las correcciones de censura en ocasiones es mucho más costosa.

Parece ser éste el método más fiable a la hora de asegurar que el material estudiado (en concreto el guión traducido y el censurado) es el que realmente sirvió de referencia para la censura y el posterior doblaje o subtítulo de la versión que el espectador español tuvo oportunidad de ver en pantalla.

## **4.2. Niveles de análisis: macrotextual y microtextual**

El análisis descriptivo y comparativo de los objetos de estudio debe ser realizado teniendo en cuenta que están formados por unidades más pequeñas que han de ser estudiadas tanto individualmente como en estrecha relación con el resto. Como hemos apuntado en páginas anteriores, la censura, además de alterar el montaje o sintaxis del lenguaje fílmico, también puede hacer que la forma y/o el contenido del diálogo traducido (doblado o subtítulo) se desvíe del original. Para estudiar la influencia de la censura a esos dos niveles habrá que realizar el análisis descriptivo y comparativo de los distintos guiones también en base a dos niveles: el macrotextual (que se corresponde con la noción de montaje o articulación de la sintaxis fílmica) y el microtextual (que se referirá al proceso de intervención de la censura en la traducción del diálogo original). Debido precisamente a esto último, a que la traducción sólo se realiza a nivel microtextual, es obligado distinguir ciertos matices que diferencian la naturaleza de nuestro análisis en los dos niveles citados.

En primer lugar el análisis comparativo entre el GT-GO y el GC-GT a nivel macrotextual pretenderá localizar aquéllas posibles modificaciones que afectan a la estructura global de la producción en sí – a la sintaxis fílmica o montaje de la versión original – que ante todo serán modificaciones de imagen (con o sin diálogo), en base a una segmentación de los guiones ya establecida de antemano. Por otra parte, el análisis comparativo que se realizará a nivel microtextual tiene como primer objetivo localizar aquellos casos en los que el diálogo traducido se desvíe del original a causa de la (auto)censura en base a una reconstrucción de las unidades de equivalencia transléfica que el traductor utilizó en su día en la segmentación y posterior traducción del GO y en base a las correcciones de la censura externa. Puesto que el estudio del componente



icónico y de las posibles modificaciones que éste sufra a causa de la censura sobrepasa los límites establecidos para este trabajo, abordaremos el análisis del nivel microtextual de una forma mucho más detallada.

En párrafos anteriores decíamos que los distintos guiones incluyen información macrotextual y microtextual. Establecemos ahora un esquema introductorio válido para el análisis de ambos niveles que sufrirá futuras puntualizaciones debido a las características propias de cada uno. El análisis de los TMs (GT y GC) y sus respectivos TOs (GO y GT) se debe llevar a la práctica atendiendo a tres etapas claramente diferenciadas que, combinando los modelos establecidos por Carmona (1996) y Rabadán (1991)<sup>142</sup>, son las siguientes:

1. **Descomposición.** División de la totalidad en partes. En esta etapa se delimitan las unidades internas de los guiones y se establecen las relaciones intertextuales existentes entre ellas.
2. **Comparación**<sup>143</sup>. Rabadán (1991: 198) propone el siguiente mecanismo bidireccional: por un lado se comparan “las unidades textuales del TO con sus *correspondencias formales* en el TM” y por otro se hace “un *mapping* de las unidades del TM – las que hemos obtenido en el análisis textual unilateral – sobre sus correspondientes en el TO”. La existencia de dos TOs y dos TMs obliga a establecer un doble mecanismo bidireccional para comparar las unidades macrotextuales y microtextuales de los tres guiones (GO-GT y GT-GC) y establecer los binomios comparativos microtextuales en los que el TM se

---

<sup>142</sup> El modelo de Carmona resulta insuficiente. No contempla la segunda etapa porque su análisis o “comentario textual fílmico” únicamente se refiere al TO: al conjunto de operaciones realizadas sobre un objeto “film” con el fin de describir su modo de funcionamiento estructural y el significado que le sirve de base para su articulación como tal objeto, y, por otro lado, para proponer una dirección determinada de sentido, capaz de justificar la lectura producida de forma individual cuando el film es abordado desde el punto de vista de un espectador o espectadora concretos en una situación concreta. Por otra parte, hay que señalar que el modelo de Rabadán, que sí contempla la existencia de un TO y su correspondiente TM, ha sido estructurado en base a lo propuesto por Toury (1980a) e Ivir (1981). Ver ambas referencias en Rabadán (1991).

<sup>143</sup> En opinión de Rabadán (1991: 203) toda comparación de objetos empíricos, sea o no transléfica, “es *parcial* por naturaleza. El fin de todo análisis comparativo es establecer la similitud entre dos (o más) entes que son distintos pero a los que se supone el mismo status ontológico. Esto permite reinterpretar las diferencias como similitudes y establecer algún tipo de relación que los defina como pertenecientes a determinada clase de objetos. Los aspectos (o unidades) que se comparan aportan los datos reales para reconstruir la base común que subyace al análisis”.

desvía del TO (GT-GO y GC-GT)<sup>144</sup>. Dejando al margen el nivel macrotextual, hay que puntualizar que los dos análisis comparativos (GT-GO y GC-GT) son de muy distinta naturaleza. Mientras la relación que el GT guarda con el GO es la de ser una traducción al español de un original en inglés (existe una relación de transferencia interlingüística), se podría decir que el GC es una reescritura, revisión, adaptación o corrección de un original que está redactado en el mismo idioma (existe una relación de transferencia intralingüística). Por eso la unidad de nuestro análisis comparativo GT-GO es un caso especial de lo que Rabadán (1991), siguiendo la terminología de Santoyo, denomina *translema*<sup>145</sup>, mientras la del análisis comparativo GC-GT es una unidad de adaptación del GT al contexto receptor. Más tarde habrá que precisar las características particulares de cada unidad con respecto al tipo textual “guión cinematográfico”.

3. **Recomposición.** Una vez establecidos los binomios comparativos, la comparación de las distintas unidades permitirá reconstruir la relación global de equivalencia entre el nivel microtextual de los TMs con respecto a sus TOs. Se procederá también a la reorganización final de los elementos macrotextuales de cada guión “para ofrecer una lógica que explique el funcionamiento del conjunto, entendido a la manera de un todo orgánico” (Carmona: 1996: 76) dentro de cada contexto receptor (el origen y el meta).

Para poder ser un instrumento de análisis efectivo este planteamiento general necesita una caracterización más detallada y una definición más completa de las unidades que se utilizarán en cada una de las comparaciones arriba enumeradas.

#### 4.2.1. Análisis macrotextual

##### 4.2.1.1. Descomposición del GO/T/C: segmentación macrotextual

Carmona (1996: 72) propone dos tipos de operaciones a la hora de descomponer un espacio textual: la segmentación y la estratificación. Aquí sólo nos referiremos al

---

<sup>144</sup> Se sigue el planteamiento de Rabadán (1991: 204): “Por razones obvias, el segundo paso de nuestro análisis – la comparación de unidades textuales y el establecimiento de los translemas – es de naturaleza parcial: tan sólo examinaremos los aspectos ‘problemáticos’, que son los que nos pueden proporcionar los datos más fiables respecto a la jerarquía relacional y el modelo de equivalencia subyacente”.

<sup>145</sup> Término propuesto en 1983 por Santoyo con una definición más restrictiva. Ver Rabadán, 1991: 193.

primero de ellos, que consiste en “dividir la linealidad de un film en unidades que puedan ser entendidas como unidades significativas” de acuerdo con una serie de criterios obviamente establecidos de manera convencional pero que funcionan de una manera precisa<sup>146</sup>. A la hora de estructurar la linealidad de lo que hemos venido denominando *espacio textual*

... la convención está establecida de antemano por el desarrollo histórico del cine como lenguaje y es asumida por cineastas y espectadores (tanto si las aceptan como válidas o no) en forma de reglas sintácticas determinadas, elementos morfológicos y signos de puntuación.

Se reconocen así cuatro unidades sintácticas distintas que, de mayor a menor son: el episodio, la secuencia, el plano y el encuadre. A estas cuatro unidades propuestas por Carmona es necesario añadir una quinta, la escena, ya que también es una unidad de sobra reconocida y ha sido utilizada en la segmentación de los guiones que más adelante tendremos oportunidad de analizar. Cada una de las unidades citadas podría definirse como sigue:

- a) **El episodio** “representa la unidad de mayor entidad de un film y está relacionado con la presencia en este último de varias historias o de fases marcadamente separadas dentro de una misma historia” (Casetti/De Chio, en Carmona, 1996: 72).
- b) **La secuencia** “es más breve, y menos articulada que el episodio, pero tiene, como éste, un carácter distintivo y relativamente autónomo, que viene marcado también, a menudo, por determinados signos de puntuación” (Carmona, 1996: 73). En opinión de Chion (1995: 147), sin embargo, la secuencia sería la unidad superior y se definiría como “una serie de escenas agrupadas según una idea común, un bloque de escenas”.
- c) **La escena**, tal y como la entiende Chion (1995: 147) citando palabras de Metz, se define como una unidad más pequeña que la secuencia: “la escena reconstituye (...) una unidad todavía considerada como concreta y como análoga a las que nos ofrecen el teatro o la vida” (en la que el tiempo corre en

---

<sup>146</sup> Una vez dividido el filme en las unidades lineales la estratificación consistiría en “descomponer cada una de esas unidades en sus componentes internos (tiempo, espacio, acción, elementos figurativos o de la banda sonora, etc.) para poder abordar la relación que se establece entre dichos componentes” (Carmona, 1996: 75). Esta segunda descomposición queda claramente fuera de los límites del presente estudio.

continuidad), mientras que la secuencia es “la unidad de una acción compleja (aunque única), que se desarrolla a través de varios lugares y saltando momentos inútiles”.

- d) **El plano**<sup>147</sup> es “un fragmento de film rodado en continuidad” (Carmona, 1996: 74) y puede definirse de dos maneras diferentes: “desde el punto de vista técnico” (cantidad de película impresionada) y “desde el punto de vista del montaje” (delimitado por dos cortes de tijera). De acuerdo con esto el plano “funciona más como resultado del montaje que como unidad significativa propiamente dicha”.
- e) **El encuadre**, por último, “indica la distribución de los elementos dentro del plano”(Carmona, 1996: 74).

Otra unidad de segmentación macrotextual de suma relevancia, aunque no reconocida como unidad estructural en la redacción de los diferentes guiones, es la réplica, postulada y definida por Merino (1994: 44) en relación con la descripción y comparación de textos dramáticos traducidos y sus originales:

Postulo, pues, y defino la **réplica** como aquella unidad estructural de la obra dramática, menor que el acto y la escena. Al tratarse de la mínima unidad dramática, cualquier otra unidad estructural superior puede subdividirse en réplicas. En la réplica, al igual que en el acto y la escena, encontramos los dos niveles de lengua que caracterizan la obra dramática: marco y diálogo. Gráficamente, la réplica viene indicada de forma clara: el nombre del personaje, acompañado de las acotaciones referidas a la réplica en cuestión, precede al discurso correspondiente, que el actor declamará. El nombre del personaje y todo el material textual que no ha de verbalizarse en el escenario constituyen el marco de la réplica. El discurso que ha de declamarse en escena corresponde al diálogo de cada réplica.

Puesto que la réplica está íntimamente unida no sólo a la obra de teatro escrita sino al género dramático en general, se puede encontrar también “en el guión cinematográfico, drama al fin y al cabo, en el que es vital distinguir y diferenciar los papeles de los personajes y la parte del discurso con el que cada cual contribuye a la acción” (Merino, 1994: 45). No obstante, llegados a este punto es necesario establecer una importante puntualización. Mientras la réplica definida por Merino es reconocible tanto en el texto teatral original como en el traducido (ambos susceptibles de ser representados tantas veces como se desee y, por tanto, necesitados de las pertinentes

acotaciones escénicas) es sólo en el caso del guión cinematográfico original donde tal unidad existe como más arriba se ha definido. La réplica del guión traducido/censurado es de carácter más restringido. Dado que la película sólo se rueda una vez, el GT/C tiende solamente a incluir la información necesaria para la realización del doblaje/subtitulado de la misma. Por eso, la réplica del GT/C incluye el texto primario o diálogo traducido (material textual que ha de verbalizarse o sobreimpresionarse en pantalla), mientras el texto secundario o marco se ve reducido al nombre del personaje y, como mucho, en el caso de un guión de doblaje, a las acotaciones que se refieren a la declamación del diálogo traducido/censurado por parte de los actores de doblaje<sup>148</sup>. Queda así excluida del marco de la réplica del GT/C la presencia de cuantas acotaciones se reflejan en pantalla de forma no verbal por medio de códigos no lingüísticos<sup>149</sup>.

#### 4.2.1.2. Comparación macrotextual GT-GO y GC-GT

En el apartado anterior se ha reconocido la posibilidad de dividir el nivel macrotextual del guión cinematográfico en réplicas con las debidas puntualizaciones en el caso del GT/C. No obstante, ya que la atención principal de nuestro estudio no se centra en este nivel sino en el microtextual, hemos decidido no utilizar la réplica como unidad de segmentación macrotextual y limitarnos a adoptar las divisiones establecidas de antemano en la redacción de los distintos guiones<sup>150</sup>. Las más frecuentemente utilizadas coinciden con dos de las mencionadas en el anterior apartado, el plano y la escena, que se constituyen así como unidades de segmentación intratextual:

GUIONES		NIVEL MACROTEXTUAL UNIDADES DE SEGMENTACIÓN INTRATEXTUAL	
<b>GO</b>	GUIÓN ORIGINAL	<b>P/EO</b>	PLANO/ESCENA ORIGINAL
<b>GT</b>	GUIÓN TRADUCIDO	<b>P/ET</b>	PLANO/ESCENA TRADUCIDA
<b>GC</b>	GUIÓN CENSURADO	<b>P/EC</b>	PLANO/ESCENA CENSURADA

<sup>147</sup> Para un estudio sobre la composición fotográfica o “planificación”, incluyendo una amplia descripción de los diversos tipos de plano, ver Carmona, 1996: 94-102.

<sup>148</sup> En el caso del guión de subtitulado lo lógico es que no aparezcan tales acotaciones.

<sup>149</sup> Debe quedar claro que, dado que la película ya está rodada, tales acotaciones no se traducen y, por tanto, en ningún caso formarían parte del GT/C. Por otra parte, puesto que dichas acotaciones se reflejan en pantalla por medio de códigos no lingüísticos, su modificación vía (auto)censura afectaría al nivel macrotextual: a la sintaxis fílmica, esto es, al montaje original.

<sup>150</sup> La utilización de la réplica habría supuesto la necesidad añadida de dividir los distintos guiones en sus correspondientes réplicas. Sin embargo, la división en planos/escenas resulta suficiente para realizar

Tabla 4.1. Nivel macrotextual. Unidades de segmentación intratextual

Una vez se haya establecido la segmentación macrotextual de cada guión se procederá a la identificación de la correspondencia formal intertextual existente entre los TOs y sus respectivos TM (GO-GT y GT-GC). El posterior análisis comparativo (GT-GO y GC-GT) identificará los posibles cambios a nivel macrotextual que afecten a la sintaxis fílmica, esto es, al montaje original, y que hayan sido producto de la acción de la censura en su doble vertiente: la autocensura de la propia distribuidora y la censura externa de la autoridad competente.

#### 4.2.2. Análisis microtextual

##### 4.2.2.1. Descomposición del GO/T/C: segmentación microtextual

En el nivel microtextual de los tres guiones se considera el componente lingüístico verbal del guión en el ámbito de los diferentes niveles estructurales que lo conforman: en principio, la palabra, el sintagma y la oración. El diálogo así entendido “manifiesta características típicas de la lengua coloquial, tales como elipsis, repeticiones, etc., pero presenta un acabado, una ‘redondez lingüística’, que no se da en los textos orales inmediatos” (Rabadán, 1991: 103). En base a esta potencial oralidad del diálogo de la página escrita, la segmentación intratextual deberá tener en consideración tanto el nivel sintáctico-gramatical como el suprasegmental del diálogo de cada guión.

Para determinar con respecto a qué criterios el diálogo puede ser segmentado en unidades inferiores es necesario citar una reciente propuesta (Li, 1998), que establece la unidad de entonación como unidad de traducción del diálogo original. En lo que se refiere al establecimiento de los límites de dicha unidad, aspecto clave para la segmentación microestructural de nuestros guiones, Li (1998: 171) lo resume así<sup>151</sup>:

---

nuestro estudio a nivel macrotextual. Por otra parte, el texto primario o diálogo, componente fundamental de la réplica, será el necesario punto de partida de nuestro análisis microtextual.

<sup>151</sup> Las siglas empleadas por Li en las siguientes citas son: FD (film dialogue), Fd (film dialogue in the target language), FDT (film dialogue translation), IU (intonation unit) TL (target language), NI (new information).

The FD in a film can be first cut up into acts and further divided into scenes which are the highest self-contained unit at the macro level in the film discourse. In a scene (only a *dialogue* scene as opposed to an *action* scene is being considered here), FD is organized in speech turns, each performing a general speech act function that is part of the FD functions. Each turn is then segmented into IUs with one item of new information per IU. According to Chafe, new information is the focus of an IU and is given a primary accent to make it the *nuclear* (or *tonic*) *syllable* (also called *nucleus* in the British tradition) of the segment and it is where the terminal pitch contour begins. It is one of the most important objectives of dubbing under this model to transfer this crucial part of an IU into TL in such a faithful way that not only the information content must be true to the original but the corresponding word or phrase in TL must be voiced in sync with the original timing for this item and with equal prosodic prominence. With this new information in sync (NI-sync) with the facial expression (lip movement) and body language of the speaker visible on the screen, the other words in the same IU will be expected to “fall into place” so that translation equivalence is achieved at the level of IU.

Por consiguiente, la unidad de entonación, ese fragmento textual comprendido entre dos pausas que aporta una información novedosa y que en boca de los actores describe una curva de entonación completa, será esa unidad de segmentación microtextual del GO, identificable en la fase previa a la operación traductora y, por tanto, unilateral y apriorística (Rabadán, 1991: 194).

Un segundo interés de este apartado reside en conocer las estrategias de fragmentación desde el punto de vista del traductor, en última instancia, un receptor de características especiales. Rabadán (1991: 189) defiende que “este personaje, cuando se enfrenta a la ‘descomposición’ de su TO, ha de recurrir a factores comunicativos que no se reflejan de forma directa en la representación sintáctica del texto, y ha de tener en cuenta la existencia de una relación global de equivalencia” entre un TO y un TM. De nuevo acudimos al reciente artículo de Li para intentar dar respuesta a este nuevo planteamiento. Li (1998: 170) cita a Scandura (1993) considera que “film translation is described fittingly as ‘a hybrid between translation and interpretation’”, por lo que muchas de las estrategias empleadas en la traducción simultánea pueden a su vez ser válidas en la traducción del diálogo fílmico. Por eso Li (1998: 170) propone:

Although dubbing is a planned, lag-free simultaneous interpretation, the outcome of which serves the eye more than the ear, the translation strategy remains the same as that for natural speech interpretation with respect to how to organize the ideas in manageable units and how to present them in a linear manner that is most economical in terms of cognitive load on the listener. In this connection, dubbing is source-language-oriented in terms of word order and prosodic emphasis.

Esta última afirmación es especialmente relevante. Debido a las afinidades formales existentes entre el diálogo teatral y el fílmico<sup>152</sup>, se podría suponer que existe una analogía entre las estrategias traductoras válidas para uno y otro. No obstante, la traducción de textos teatrales, en esencia un tipo de traducción literaria, suele estar orientada hacia las particularidades propias de la lengua meta<sup>153</sup>. Así, por ejemplo, si de representar la belleza del estilo idiomático del original se trata, el texto teatral traducido, para conseguir un efecto similar al del original, deberá poner en juego los recursos gramaticales y estéticos de la lengua meta. Tal estrategia no resultaría efectiva en la traducción del diálogo fílmico. No sólo hay que tener en cuenta que el diálogo fílmico traducido debe adecuarse a la imagen y a los demás códigos que forman parte del lenguaje cinematográfico. También requiere “a synthesis of instantaneous effect”, o lo que es lo mismo, debe contribuir al “original multisensory impact that is directed to the target audience” y procurar que ésta “does not lose momentum or change course through revoicing the character in a foreign language” (Li, 1998: 170-171). La equivalencia ideal existente entre el diálogo traducido y el original será juzgada en último término por la audiencia meta, que se sitúa ante la pantalla “not to be distracted by the intrusive features of the character (as speech) but guided by light, naturally-fitted utterances” (Li, 1998: 171). En el caso del doblaje, para proporcionar la equivalencia (esto es, para captar la benevolencia de los espectadores de la cultura meta manteniendo la sincronía fonética, de contenido y de caracterización entre el diálogo doblado y la imagen)<sup>154</sup>,

SL-oriented FD translation, basically by literal rendition, adds that illusory power to their expected cinematic experience, for it can efficiently minimize “linear dislocation” (Baker 1992: 167) in translation and best preserves the “translational character” (Newmark 1991: 124) of FDT that reflects the spirit of the original movie talk. Such necessary literalism in FDT is “the scientific principle of a full translation” (id.: 125) if it is applied for the right purpose, in the right manner and in the right place. (Li, 1998: 171).

En relación con el presente estudio confiamos en que esa traducción casi literal del diálogo original (esperable en nuestros GTs) sea uno de los aspectos más útiles a la

---

<sup>152</sup> Ambos forman parte del texto teatral y del guión cinematográfico (original o de doblaje) en calidad de texto escrito para ser verbalizado.

<sup>153</sup> Merino (1994: 43) confirma que “... teniendo en cuenta que un rasgo distintivo de las traducciones realizadas en el medio dramático es su irregularidad y variada casuística, la traducción ajustada al original no es la norma, sino la excepción...”.



hora de segmentar el diálogo del GO y del GT y al establecer la relación de equivalencia existente entre ambos.

#### 4.2.2.2. Comparación microtextual GT-GO y GC-GT: unidades

Puesto que es a nivel microtextual donde opera el fenómeno “físico” traductor y, por ende, manipulador del diálogo original, concederemos especial relevancia al establecimiento de una unidad comparativa adecuada, no un ideal abstracto sino un marco de referencia que resulte útil y aplicable a la comparación del diálogo de cada guión. Hace algunas páginas ya esbozábamos la diferencia fundamental entre la comparación microtextual que se establece entre el GT y el GO y la que se establece entre el GC y el GT: mientras el GT es una traducción interlingüística del GO, el GC es una reescritura, revisión, adaptación o corrección intralingüística del GT. Será necesario, por tanto, establecer una diferenciación funcional – que no formal – entre las unidades que sirven de base a cada comparación.

Por una parte, en lo que se refiere a la traducción del diálogo original, aunque las unidades de entonación se constituyen en las unidades de segmentación intratextual de los diferentes guiones “esto no indica que necesariamente tales manifestaciones textuales unilaterales sean unidades de traducción bi-textuales” (Rabadán, 1991: 193)<sup>155</sup>. Las unidades de traducción han de establecerse en el marco bi-textual delimitado por el GO y el GT. Así entendida, nuestra primera unidad comparativa será establecida *a posteriori* mediante la comparación del GT y el GO, estará formada por material procedente de ambos textos, el traducido (UCT) y el original (UCO), y será válida únicamente para ese binomio textual. Además, ha de conducir al descubrimiento de la jerarquía relacional que define el modelo de equivalencia subyacente, y en

---

<sup>154</sup> En el caso del subtítulo la equivalencia se lograría manteniendo la sincronía espacio-temporal y de contenido entre los subtítulos y la imagen.

<sup>155</sup> A este respecto Santoyo, citado en Rabadán (1991: 193), defiende que “como mucho, debiera tan sólo denominárselas ‘unidades traducibles’, porque no son sino el producto de la segmentación de un texto. Tanto la segmentación como su consecuencia, es decir, las unidades que de ella derivan serán, en todo caso, un estado previo a la traducción, nunca la traducción en sí misma ni como proceso ni como resultado”.

Rabadán (1991: 195) añade que de nada sirve hablar de unidades de tipo metalingüístico o suprasegmental “cuando estas categorías no son transléxicas, sino concepciones del ámbito de la lingüística o en el mejor de los casos de análisis textual, entendido este último en el más amplio sentido”.

cualquier caso, a la *norma textual*<sup>156</sup> adoptada por el traductor. Todo lo anterior indica que en realidad nos encontramos ante un caso particular de *translema*, la unidad de equivalencia translémica postulada por Santoyo y tal y como ha sido definida por Rabadán (1991), cuyos rasgos generales se han de circunscribir ahora a las características propias de nuestro análisis. La unidad comparativa que a partir de ahora denominaremos *unidad de sincronía traducida (UST)* sirve para establecer la relación de equivalencia microtextual entre el GT y el GO y, a nuestro entender, es *toda unidad bitextual sincronizada con respecto a una única imagen, con un mismo objetivo funcional (captar la benevolencia del público receptor) y dos manifestaciones diferenciadas pero solidarias, y cuya existencia depende de la relación global de equivalencia subyacente a cada binomio textual GT-GO*. Una vez clasificado un corpus significativo de aquellas unidades comparativas en las que la UCT se desvía de la UCO a causa de la autocensura podremos determinar hasta qué grado el GO ha sufrido una manipulación formal y de contenido que en último término puede hacer que el diálogo traducido desempeñe unas funciones totalmente distintas a las del original (Li, 1998) manteniendo, sin embargo, los tres tipos de sincronía con respecto a la imagen. Si esto fuera así, siempre que se procure que no se den situaciones extremas en las que la relación diálogo traducido-imagen resulte del todo incongruente, se captaría la benevolencia del público receptor consiguiendo que la manipulación interesada de las funciones del diálogo original fuera del todo efectiva.

Por otra parte, en lo que se refiere a la adaptación o corrección del diálogo traducido, nuestro análisis se realiza a nivel intralingüístico. Las unidades de adaptación o corrección han de establecerse en el marco bi-textual delimitado por el texto censurado (TM) y el texto traducido (TO). Así entendida, nuestra segunda unidad comparativa será establecida *a posteriori* mediante la comparación del texto censurado y el traducido, estará formada por material procedente de ambos textos, y será válida únicamente para ese binomio textual. Además, ha de conducir al descubrimiento de la jerarquía relacional que define el modelo de equivalencia subyacente, y en cualquier

---

<sup>156</sup> Las normas textuales, un tipo de normas operacionales, determinan la jerarquía de relevancia (Toury, 1980) o “conjunto de *relaciones translémicas* ordenadas según un sistema de prioridades que funciona como marco metodológico para determinar el tipo de *equivalencia translémica* que subyace a cada *binomio textual*. La relación “más alta” es la *dominante translémica* y a ella se subordinan todas las demás” (Rabadán, 1991: 293).

caso, a la *norma de recepción*<sup>157</sup> que regula la actuación del traductor. Esta unidad, que podríamos denominar *unidad de sincronía adaptada (USA)*, sirve para establecer la relación de equivalencia entre el GC y el GT y, a nuestro entender, es *toda unidad bitextual sincronizada con respecto a una única imagen, con un mismo objetivo funcional (captar la benevolencia del público receptor) y dos manifestaciones diferenciadas pero solidarias, y cuya existencia depende de la relación global de equivalencia subyacente a cada binomio textual GC-GT*. Una vez clasificado un corpus significativo de aquellas unidades comparativas en las que la UCC se desvía de la UCT a causa de la censura externa<sup>158</sup> podremos determinar hasta qué grado el GT ha sufrido una manipulación formal y de contenido que en último término puede hacer que el diálogo traducido desempeñe unas funciones totalmente distintas a las del original (Li, 1998) manteniendo, sin embargo, los tres tipos de sincronía con respecto a la imagen. De nuevo, si este fuera el caso, siempre que se procure que no se den situaciones extremas en las que la relación diálogo censurado-imagen resulte del todo incongruente, se captaría la benevolencia del público receptor consiguiendo que la manipulación interesada de las funciones del diálogo original/traducido fuera del todo efectiva.

En resumen, en base a dos análisis comparativos distintos, es necesario distinguir las siguientes unidades:

<b>ANÁLISIS COMPARATIVOS</b>	<b>UNIDADES COMPARATIVAS</b>
<b>GT-GO (NIVEL MICROTTEXTUAL)</b>	<b>UNIDAD DE SINCRONÍA TRADUCIDA (UST) (UCT-UCO)</b>
<b>GC-GT (NIVEL MICROTTEXTUAL)</b>	<b>UNIDAD DE SINCRONÍA ADAPTADA (USA) (UCC-UCT)</b>

Tabla 4.2. Nivel microtextual. Unidades comparativas<sup>159</sup>

<sup>157</sup> Las normas de recepción regulan “la actuación del traductor según el tipo de *audiencia* que se presume va a tener el TM” (Rabadán, 1991: 294). En este caso la autoridad censora es el receptor inmediato del GT.

<sup>158</sup> Fácilmente reconocibles, ya que las correcciones de censura se anotan en hoja aparte y se proporciona su localización exacta (nº de rollo/página/escena) en el GT.

<sup>159</sup> Si estas unidades de trabajo son o no susceptibles de constituirse en una única unidad de sincronía postulable a nivel teórico es algo que excede los límites del presente estudio y que habrá que abordar en el futuro.

Cada *unidad de sincronía traducida o adaptada* está formada por una UCT/O y una UCC/T respectivamente. La expresión escrita de cada **UCO/T/C**, identificable dentro de cada réplica del GO/T/C, se compone de dos niveles fundamentales de lengua (incluso en el caso extremo de que alguno de ellos tenga realización cero)<sup>160</sup>:

1. **El texto primario o diálogo**<sup>161</sup>, susceptible de ser traducido: la expresión escrita de las palabras que un actor ha de pronunciar (mensaje verbal transmitido a través de la banda sonora por el canal auditivo).
2. **El texto secundario o marco** (traducido o no según los casos): el nombre del personaje y las acotaciones referidas únicamente a esa intervención concreta del personaje en cuestión. Dichas acotaciones indican de qué forma ha de verbalizarse el diálogo<sup>162</sup> y estarán presentes según lo completa que sea la forma de presentación del GO<sup>163</sup>.

En base a todo lo expuesto, debería ser posible localizar cada intervención de la autocensura o la censura externa en una UCT/C concreta, aunque muchas veces afecte a la unidad correspondiente de forma parcial. El cómputo total del texto afectado por los cambios (auto)censores se realizará atendiendo al número de unidades comparativas completas (y no al número de palabras, sintagmas u oraciones) afectadas. El solapamiento de las UCCs y las UCTs en la mayoría de los casos aparece especificada en la propia corrección de censura redactada por el órgano oficial correspondiente. Por ejemplo, todas aquellas correcciones de la forma “sustituir ... por ...”, donde los puntos suspensivos de forma parcial se refieren en primer lugar a la UCT y en segundo lugar a la UCC, son redactadas localizando el fragmento textual en el correspondiente rollo/página/escena del GT.

---

<sup>160</sup> Se ha adoptado la división en texto primario o diálogo y secundario o marco partiendo de la unidad estructural mínima de los textos dramáticos teatrales postulada y definida por Merino (1994: 44): la réplica. Los términos “marco” y “diálogo” fueron anteriormente utilizados por House (1981).

<sup>161</sup> En el caso menos frecuente de los mensajes no verbales transmitidos a través del canal visual (intertítulos, carteles, etc.), su expresión escrita sobre el guión también se localizaría en la UCO/T/C correspondiente.

<sup>162</sup> Estas acotaciones se manifiestan, por lo tanto, por medio del lenguaje oral. En cambio, como ya hemos señalado al hablar de la réplica, las acotaciones que forman parte del marco de la réplica del texto teatral (y del guión cinematográfico original) también se pueden referir al movimiento, a los gestos de los actores, en cuyo caso se manifiestan por medio de códigos no lingüísticos (Merino, 1994: 44).

<sup>163</sup> Chion (1995: 205-210) distingue siete formas de presentación del guión cinematográfico (nuestro GO) que nada tienen que ver “con su contenido ni con su estructura dramática. No es más que una etapa de descripción y de redacción del guión, más o menos detallado, y que ya presenta, o no, ciertos tipos de precisiones, según la función que deba cumplir”.

Por otra parte, no debería resultar excesivamente difícil efectuar el solapamiento de las UCTs y las UCOs debido a lo siguiente: el traductor, incapaz de modificar la imagen, deberá adaptarse al soporte icónico ya existente y no podrá llevar a cabo alteraciones sustanciales en el diálogo traducido, ya que ello puede provocar una manifiesta isocronía de éste con respecto a la imagen. Las UCTs pueden sacrificar su correspondencia semántica con el diálogo original para adecuarse a las expectativas de la censura externa. Sin embargo, en el caso del doblaje, deberán mantener los tres tipos de sincronía entre el diálogo traducido y la imagen si se quiere captar la benevolencia del espectador meta creando la ilusión de que los actores hablan su idioma: la sincronía de caracterización por la que la voz debe estar en consonancia con el aspecto externo del personaje, la sincronía de contenido, que adecúa el tema del diálogo a la acción que se ve en pantalla, y la sincronía fonética, que conserva en la medida de lo posible el *tempo* de las UCOs<sup>164</sup>.

Por último, el estudio detallado del comportamiento traductor y censor de la época permite al investigador observar ciertas regularidades y adquirir la suficiente soltura como para identificar aquellas áreas problemáticas del original que por lógica han de sufrir variaciones en el GT. Esta expectativa también posibilitará el solapamiento UCT-UCO aun en el caso extremo de que el componente formal y/o semántico de la unidad traducida sea completamente distinto al de la original.

#### **4.2.3. Recomposición macrotextual y microtextual del objeto de análisis**

Una vez que la correspondencia formal de los distintos guiones haya sido establecida gracias a su descomposición, solapamiento y comparación a nivel macrotextual y microtextual, empieza la recomposición o reconstrucción de su estructura<sup>165</sup>. Se procederá a concretar qué tipo de correspondencia semántica

---

<sup>164</sup> Como más adelante comprobaremos, así se explica que la supresión total de las UCOs sea una estrategia traductora poco común. Aprovechamos para recordar al lector que en el caso del subtítulado se debe mantener la sincronía espacio-temporal y de contenido entre los subtítulos y la imagen, lo cual también posibilitará el solapamiento UCT-UCO.

<sup>165</sup> “Dicha estructura será la que otorgue a la totalidad del film un determinado significado y, al mismo tiempo, permita la elaboración de los diferentes sentidos en que consisten las lecturas diversas e individualizadas por espectadores concretos” (Carmona 996: 76).

mantienen entre ellos, esto es, qué bloques temáticos han sido mantenidos, cuáles han sido modificados (si es que lo han sido), por qué y por quién (la autocensura o la censura externa). Más tarde se precisará el grado de naturalización pragmática del GT/C, que sirve de base al doblaje/subtitulado del filme en cuestión.

La naturalización del TM (Simpson, 1993) en gran medida determina la lectura que cada espectador realice de acuerdo con lo establecido por la ideología dominante. Según lo expuesto en anteriores apartados puede ocurrir que la estructura sintáctica (nivel macrotextual) y/o las funciones del diálogo (nivel microtextual) del GT/C sean distintas a las del GO y, sin embargo, se mantenga la congruencia sintáctica y la sincronía entre el diálogo del GT/C y la imagen, ambas necesarias para captar la benevolencia del espectador. A este respecto se intentará comprobar si la versión estrenada en España puede resultar aceptable de cara al público meta incluso en aquellos casos en los que el nivel macrotextual y/o microtextual del GT/C haya sido modificado con respecto al del GO, siempre y cuando la sintaxis del GT/C no resulte incongruente y el diálogo del GT/C esté en sincronía con la imagen<sup>166</sup>.

---

<sup>166</sup> Una manifiesta isocronía entre el diálogo del GT/C y la imagen bastaría para que la versión estrenada en España no resultara aceptable.

## 5. MODELO DE ANÁLISIS

Una vez establecido el objeto de estudio y esbozadas las líneas generales de una aproximación analítica es necesario elaborar un modelo de análisis lo suficientemente amplio (pero no por ello menos exhaustivo), aplicable a las producciones originales en inglés escogidas como base empírica de este trabajo y, por extensión, al resto de películas extranjeras que fueron estrenadas en España durante la dictadura franquista. La falta de estudios teóricos de similares características a éste en el campo específico de la traducción subordinada ha resultado determinante en el proceso de elaboración de dicho modelo. Merino (1994: 41) ya apunta que, por un lado, “la relativa juventud de los estudios de traducción” y, por otro, “la naturaleza misma de los análisis realizados sobre traducciones específicas” son factores determinantes del yermo panorama del estudio de la literatura traducida. En nuestro caso el panorama no es mucho más alentador. Además de las dos razones arriba apuntadas, la complejidad propia tanto de la comunicación audiovisual en el medio cinematográfico como de la traducción subordinada y la dificultad añadida del rastreo, localización y disponibilidad del material necesariamente multiplican el esfuerzo del investigador.

Dos han sido los estudios que han contribuido a consolidar los pilares teóricos sobre los que se apoya la presente investigación. La reciente propuesta de Li (1998) en relación con el establecimiento de una unidad para la traducción del diálogo y su aplicación práctica en un breve fragmento de diálogo traducido del inglés al chino ha servido de gran ayuda a la hora de delimitar nuestra unidad de segmentación microtextual de guiones cinematográficos. Por otra parte, la investigación de Rabadán (1991) ha proporcionado la cimentación teórica necesaria para el establecimiento de la *unidad de sincronía traducida (UST)* y la *unidad de sincronía adaptada (USA)* como respectivas herramientas básicas de los análisis comparativos GT-GO y GC-GT a nivel microtextual. Una vez logrados ambos propósitos, sólo a través del estudio de corpus extensos como el recogido en el *Catálogo COITE (1951-1975)*, por medio del análisis minucioso de muestras representativas, se puede llegar a conclusiones significativas. Por eso nuestro estudio, aunque de diferentes características debido a las particularidades propias de los tipos textuales estudiados, se considera heredero de los dos estudios descriptivos/comparativos que hasta el momento se han realizado en

nuestro país a gran escala: el de Merino (1994), dedicado a la traducción del teatro inglés en la segunda mitad del presente siglo, y el de Fernández López (1996), dedicado a la traducción de la literatura juvenil anglosajona del siglo XX.

Lambert & Gorp (1985: 52-53) proponen un esquema para la descripción de textos literarios y sus traducciones que nos parece lo suficientemente práctico, aplicable y exhaustivo como para tomarlo como punto de referencia en la elaboración de nuestro modelo de análisis<sup>167</sup>. Su propuesta de aproximación al objeto de estudio desde cuatro perspectivas complementarias (preliminar, macrotextual, microestructural e intersistémica) es el esqueleto básico sobre el que se irá construyendo el modelo que ahora presentamos. Dado que la posible actuación de la censura, tema omnipresente a lo largo de estas páginas, será el principal eje sobre el que gire nuestro análisis, tal propuesta ha sufrido sustanciales reformas no sólo en la denominación de las distintas etapas sino también en la orientación de cada una de ellas. Así, la fase preliminar, después de avisar al lector sobre aquellos aspectos de la película original que *a priori* pudieran resultar conflictivos, establecerá una primera aproximación contextual entre la versión original y la estrenada en España, para después trazar el camino que esta última hubo de recorrer hasta que su exhibición fue autorizada. La segunda y tercera etapas se dedicarán al análisis textual propiamente dicho, que obviamente se ha de llevar a cabo atendiendo a las características propias del tipo textual que manejamos: el guión cinematográfico. La labor del traductor de guiones, debido a las particularidades propias de la traducción subordinada, no es tan creativa como la del propio guionista o la del director de la película pero también se verá sujeta al férreo control de la censura gubernamental. Por tanto, dentro de nuestro cuarto y último apartado concederemos especial importancia al estudio del grado de manipulación que ha sufrido el texto original en el proceso de adaptación al contexto receptor.

Veamos, pues, cómo ha quedado configurado el marco cuatripartito en el que se ha de desarrollar el análisis de las cinco producciones originales en inglés escogidas como muestra empírica representativa del *Catálogo COITE (1951-1975)*. Dicho análisis proporcionará la evidencia necesaria para fijar con la máxima precisión posible las estrategias utilizadas tanto por el traductor como por la censura externa a la hora de

---

<sup>167</sup> Merino (1990 y 1994) también utiliza dicho esquema como punto de partida en su descripción de la traducción al español de textos dramáticos en inglés.



adaptar el material fílmico extranjero a las características propias del contexto receptor dentro de los límites temporales establecidos.

## 5.1. Normas preliminares

### 5.1.1. Estudio preliminar

Según Neubert & Shreve (1992: 85) “situationality is the location of a text in a discrete sociocultural context in a real time and place”. La situacionalidad o los datos preliminares en principio incluyen información extra-textual, que nos da una idea sobre el tipo de películas del corpus seleccionadas (género, director, plantilla de actores, fecha y lugar de producción, duración original, duración de la versión estrenada en España calificación de la censura oficial y eclesiástica, fecha y lugar de estreno en nuestro país, etc.). Todo ello se puede encontrar ya en la ficha técnica que consta en las diferentes fuentes referenciales consultadas (ver bibliografía final) ya en las fichas de confección propia que forman parte del *Catálogo COITE (1951-1975)*.

Se incluye también en este primer apartado la posible dependencia de los mencionados espacios textuales (la versión original y la versión doblada o subtitulada) con respecto a otros anteriores o posteriores (textos literarios, diferentes adaptaciones, etc.), a otras posibles traducciones del mismo espacio textual (reposiciones, etc.) y las reacciones de la audiencia y de los críticos ante la proyección de la película tanto en las pantallas españolas como en el extranjero, sólo por citar algunas de las cuestiones más importantes. Esta intertextualidad se manifiesta no sólo en influencias literarias o citas de otras obras, sino también en la manera en que el espacio textual refleja el contexto situacional del que forma parte. Es lo que Hermans (1993: 78) denomina el “tráfico intercultural”, que

... always takes place in a given social context, a context of complex power structures. It involves agents who are both conditioned by these power structures or at least entangled in them, and who exploit or attempt to exploit them to serve their own ends.

Dicho “tráfico” es claro reflejo de lo que hemos estado tratando a lo largo de este trabajo: la estrecha relación que mantiene el poder político y cultural con el tipo de

discurso que surge en un determinado contexto social<sup>168</sup>. Por eso “the descriptive method takes the translated text as it is and tries to determine the various factors that may account for its particular nature” (Hermans, 1985a: 12-13).

En el caso concreto de las películas seleccionadas se tendrá en cuenta en primer lugar la opinión expresada por la crítica extranjera con motivo del estreno de la versión original más allá de nuestras fronteras. Las publicaciones periódicas consultadas a este efecto<sup>169</sup> han aportado datos complementarios que incluyen, además de la ficha técnica de cada película, una breve descripción de la línea argumental y/o un comentario crítico de su valor artístico y comercial. Con el ánimo de facilitar la labor al lector y debido al carácter opaco de muchos de los títulos de estas crónicas, que imposibilita reconocer a qué película corresponde cada una, se ha estimado oportuno incluirlas dentro de apartados diferentes (encabezados con el título de cada película) en la sección de bibliografía final de este trabajo.

Con el fin de establecer una primera aproximación comparativa a la posible distinta naturaleza de la versión estrenada en España con respecto a la original también se tendrá en cuenta el contenido de las *Hojas archivables de información* que *Cine Asesor* publicaba con motivo de cada estreno cinematográfico en nuestro país. Son varios los datos interesantes que aporta esta fuente referencial: la ficha técnica, la fecha y el local de estreno en Madrid, la calificación de la censura moral y la oficial, un resumen del argumento, una recopilación de frases comerciales utilizadas para el lanzamiento de la película, una transcripción de las críticas de prensa nacional más representativas y una valoración artística y comercial de cada filme en cuestión. Por otra parte, la consulta de la base de datos *Películas*, elaborada por el Ministerio de Educación y Cultura (Filmoteca Española, ICAA) y de reciente aparición en las páginas de Internet (<http://www.mcu.es/bases/spa/CINE.html>), ha permitido la consulta de las fichas documentales en ella incluidas, que han aportado otros datos de interés: en especial, el

---

<sup>168</sup> En palabras de Halliday (1978a: 141), “we shall therefore expect to find the situation embodied or enshrined in the text, not piecemeal, but in a way which reflects the systematic relation between the semantic structure and the social environment”.

<sup>169</sup> Destacan las siguientes: *American Cinematographer*, *Cahiers du Cinema*, *Cinema*, *Daily Cinema*, *Film Comment*, *Film Daily*, *Film Quarterly*, *Film Reader*, *Filmkritik*, *Films and Filming*, *Films in Review*, *Hollywood Reporter*, *Kinematograph Weekly*, *Monthly Film Bulletin*, *Motion Picture Herald*, *Movie*, *Movie Archives*, *Sight and Sound*, *Theatre Arts*, *Variety*.

número de espectadores y la recaudación que cada filme dejó en su día en las taquillas españolas.

La comparación de unas y otras fuentes referenciales permitirá analizar *grosso modo* cuáles eran las diferencias, caso de existir, entre la versión original y la doblada/subtitulada estrenada en España y el grado de orientación de la segunda hacia el polo receptor.

### **5.1.2. Estudio de los dictámenes de los órganos de censura oficial**

Tomando como referencia los informes que se recogen en los expedientes de censura de cada película se puede proceder a reconstruir el proceso que cada una hubo de seguir hasta que finalmente fue autorizada por los órganos de censura oficial. En este sentido el fichero de la Sección de Explotación (Películas Extranjeras) del ICAA, que recoge todos los títulos nacionales y extranjeros estrenados en nuestro país clasificados alfabéticamente por su título en español, también ha sido de gran utilidad. Tales fichas documentales no han hecho sino confirmar las fechas de censura y los dictámenes que cada producción mereció en los distintos visionados de que fue objeto por parte del organismo oficial correspondiente. De esta manera hemos comprobado cómo la información hallada en los distintos expedientes de censura en todos los casos se corresponde con la del fichero (y viceversa). Podemos afirmar, por tanto, que el proceso que cada producción siguió hasta ser autorizada ha sido reconstruido de la forma más fidedigna posible.

En relación con los distintos organismos de censura oficial que en su día emitieron dictamen con respecto a las producciones extranjeras que han servido como objeto de estudio, el marco temporal escogido ofrece el siguiente abanico de posibilidades:

5.1.2.1. Estudio de los dictámenes de la Junta de Clasificación y Censura (creada por Decreto de 21 de marzo de 1952: *BOE* 31/III/52). Instituto Nacional de Cinematografía. Dirección General de Cinematografía y Teatro. Ministerio de Información y Turismo

Se procederá a realizar el estudio de los informes individuales redactados por los miembros de dicha Junta y del dictamen que, en base al recuento total de votos<sup>170</sup>, se emita en cada visionado de la película en cuestión (prohibición o autorización de la cinta con o sin adaptaciones de imagen y/o diálogo<sup>171</sup>). Conviene recordar una vez más que a comienzos de la etapa de García Escudero como Director General de Cinematografía y Teatro (1962-1967) se produjeron tres hechos de gran trascendencia que marcarían un antes y un después en la línea de actuación de la Junta de Clasificación y Censura: la reorganización de dicha Junta por Decreto 2373/1962 de 20 de septiembre, la publicación del código de normas de censura cinematográfica (OM 9/II/63) y la modificación de las edades de asistencia a espectáculos públicos no deportivos (OM 2/III/63).

5.1.2.2. Estudio de los dictámenes de la Junta de Censura y Apreciación de Películas (creada por Decreto 99/1965 de 14 de enero: *BOE* 1/II/65). Instituto Nacional de Cinematografía. Dirección General de Cinematografía y Teatro. Ministerio de Información y Turismo

Como en el caso anterior, se procederá a realizar el estudio de los informes individuales redactados por los miembros de dicha Junta y del dictamen que, en base al recuento total de votos, se emita en cada visionado de la película en cuestión (prohibición o autorización de la cinta con o sin adaptaciones de imagen y/o diálogo). En este apartado es necesario tener en cuenta que, al proceder a la revisión de aquellas producciones que habían sido prohibidas por la anterior Junta de Clasificación y Censura, en muchas ocasiones la nueva Junta de Censura y Apreciación de Películas tenía por costumbre abrir un nuevo expediente de censura, con lo cual la documentación relacionada con una misma producción ha podido ser archivada en distintos expedientes.

---

<sup>170</sup> Los informes oficiales utilizan el término “compulsa” para referirse al recuento total de votos.

<sup>171</sup> Tal era la terminología empleada en los informes de censura oficial. A veces también se utiliza el término “corte” para referirse a las adaptaciones de imagen.

5.1.2.3. Estudio de los dictámenes de la Junta de Ordenación y Apreciación de Películas (creada a finales de 1974). Instituto Nacional de Cinematografía. Dirección General de Cinematografía y Teatro. Ministerio de Información y Turismo

A pesar de que el grueso de las producciones fílmicas analizadas fue autorizado en la etapa de García Escudero, se da el caso de que una de ellas (*Repulsión*) en un principio fue autorizada solamente para salas especiales en su versión subtitulada y más tarde, por decisión de la Junta de Ordenación y Apreciación de Películas, para salas comerciales en su versión doblada. Aunque queda fuera del marco temporal en el que se estrenó el resto de películas seleccionadas, con el ánimo de ser lo más exhaustivos posible hemos creído conveniente hacer referencia al paso de dicha película por el órgano de censura oficial vigente en 1974, cuando se dictaminó la autorización de la versión doblada y, por lo tanto, su estreno en salas comerciales.

Teniendo en cuenta todo lo afirmado hasta ahora, y en base a la muestra representativa de filmes originales en inglés traducidos (doblados o subtitulados) cuyo estreno en España tuvo lugar en la etapa de García Escudero, se procederá a analizar en detalle el grado de manipulación al que, a causa de la censura, se veía sometida toda producción que cumplía con dichas características. Atendiendo a las regularidades que se observen tal análisis conducirá a la formulación de los principios subyacentes a la actividad traductora y censora y a las normas textuales y de recepción que regulen ambas prácticas en dos niveles diferentes, el macrotextual y el microtextual.

## **5.2. Normas textuales y normas de recepción. Nivel macrotextual**

El análisis macrotextual se realizará atendiendo a los tres objetos de estudio que han sido definidos en anteriores apartados: el guión original en inglés (GO), el guión traducido (doblado o subtulado) al español (GT) y un tercero que incluiría las modificaciones macrotextuales dictadas por la censura externa: el guión censurado (GC), también en español. Se han distinguido tres unidades de segmentación textual

distintas (P/EO, P/ET y P/EC)<sup>172</sup> que serán la base de un análisis comparativo entre los tres guiones que tiene como principal objetivo localizar todas aquellas modificaciones, cambios de orden, o posibles adiciones o supresiones de planos o escenas, realizados por la propia distribuidora antes o después de que la cinta fuera visionada por la censura externa con vistas a su estreno en España.

A propósito de los diferentes cambios que pueden darse a nivel macrotextual Leuven-Zwart (1989: 154-155) afirma:

... on the macrostructural level, where units of meaning are involved which transcend sentences, clauses and phrases, shifts occur with respect to such things as the attributes and characterization of persons, the nature and ordering of the action and the time and place of events.

Nuestro objetivo principal será, por tanto, la localización de todos aquellos cambios macrotextuales practicados sobre la versión original estrenada en otros países, cuyo producto final sería la versión traducida y censurada estrenada en España, tomando como punto de referencia los tres guiones y las respectivas unidades anteriormente citadas. Las variantes formales que se pueden distinguir al realizar el análisis comparativo P/ET-P/EO y P/EC-P/ET en el nivel macrotextual son:

<b>NIVEL MACROTEXTUAL CORRESPONDENCIA FORMAL P/ET-P/EO y P/EC-P/ET</b>	
<b>AP</b>	ADICIÓN PARCIAL
<b>AT</b>	ADICIÓN TOTAL
<b>M</b>	MODIFICACIÓN
<b>SP</b>	SUPRESIÓN PARCIAL
<b>ST</b>	SUPRESIÓN TOTAL

Tabla 5.1. Nivel macrotextual. Correspondencia formal P/ET-P/EO y P/EC-P/ET

Mientras la censura externa interviene sobre todo en las supresiones o cortes, las posibles adiciones, el cambio en el orden de los planos o escenas y su posible repercusión en la línea argumental de la película será con toda probabilidad producto de la actuación de la propia distribuidora previa presentación de la cinta a censura<sup>173</sup>. La

<sup>172</sup> Se recuerda al lector el significado completo de estas siglas: P/EO (plano/escena original), P/ET (plano/escena traducido) y P/EC (plano/escena censurado).

<sup>173</sup> Esta afirmación será confirmada en páginas sucesivas cuando realicemos el análisis detallado de las películas escogidas como base empírica. Baste por ahora como muestra el testimonio publicado en

falta de correspondencia en el orden de los planos o escenas del GO y el GT, cuando exista, será debidamente anotada en las tablas elaboradas a tal efecto. Se tomará como punto de referencia el GO para pasar a comprobar cómo el orden macrot textual se corresponde o no con el del GT: dado que los números de planos o escenas originales seguirán una sucesión lineal ascendente, la falta de tal sucesión en los números de planos o escenas del GT será evidente en nuestras tablas.

Teniendo en cuenta las variantes formales arriba descritas, en el análisis comparativo se pueden dar, al menos, las siguientes posibilidades:

- a) **No se puede asegurar que el P/EO haya sido objeto de cambios formales.** En muchas ocasiones el GT sólo recoge el diálogo en español y, como mucho, una indicación del P/ET, que no tiene por qué coincidir con el P/EO. Cuando el P/EO no contiene diálogo el material de que disponemos no permite asegurar con certeza que el P/ET haya sido añadido/modificado/suprimido con respecto al P/EO. En caso de haberlo sido, la adición/modificación/supresión podría tener consecuencias a nivel semántico y/o pragmático (como las constantes supresiones de besos y otros contactos físicos) o, como en el caso de algunos de los ejemplos que más adelante analizaremos, no tener mayor repercusión en el desarrollo de la trama. En este segundo caso, serán alteraciones practicadas sobre fragmentos que no presentan mayor peligrosidad posiblemente para reducir el excesivo metraje de la cinta original (en el caso de las supresiones) y no en previsión de una posible prohibición por parte de la censura externa.
- b) **El P/EO no ha sido objeto de cambios formales.** Sobre todo en el caso de que el P/EO contenga diálogo el material de que disponemos sí permite asegurar cuándo el P/EO no ha sufrido cambios formales a nivel macrot textual. Entonces caben dos posibilidades: que el diálogo sea considerado formalmente correcto (tanto por el traductor como por la censura externa), en cuyo caso el GT/C no se desviaría del original, o que el diálogo sea considerado formalmente incorrecto, en cuyo caso se tomarían las medidas oportunas (vía autocensura o censura externa) a nivel microtextual.

---

*Dirigido por...* (1974: 30-31), que, entre otros procedimientos, presenta el añadido de fotogramas en *La huída* (Peckinpah, 1972) y de textos aclaratorios en *Soldado azul* (Nelson, 1970) como estrategia manipuladora previa presentación de la cinta a censura.

- c) **El P/EO ha sido objeto de cambios formales.** De nuevo en el caso de que el P/EO contenga diálogo el material de que disponemos sí permite asegurar cuándo el P/EO ha sufrido cambios formales a nivel macrotextual: adiciones, modificaciones o supresiones, que con toda probabilidad van a tener consecuencias a nivel semántico y/o pragmático.

Una vez realizado el análisis comparativo macrotextual siguiendo las pautas ya señaladas podremos realizar un somero estudio de los cambios semánticos que haya sufrido la línea argumental de la película y del grado de orientación de la película doblada o subtitulada hacia el polo de aceptabilidad en el contexto receptor (naturalización pragmática)<sup>174</sup>. Debido a que el verdadero interés de este trabajo se centra en el estudio del comportamiento traductor y (auto)ensor en lo que al diálogo se refiere, dicho análisis no se verá completado con un estudio estadístico y, por tanto, no será tan exhaustivo como el que realizaremos a nivel microtextual.

### 5.2.1. Autocensura y normas textuales. Análisis comparativo GT-GO

Dentro de este apartado se recogerán todos aquellos casos en que la falta de correspondencia entre el nivel macrotextual del GT y del GO sea debida a los frecuentemente denominados cambios “voluntarios” o “accidentales”<sup>175</sup> realizados por la distribuidora antes de que la película fuera presentada a censura. En realidad la realización de dichos cambios no sería de carácter voluntario, sino que a todas luces se vería condicionada por las previsibles expectativas de la censura externa.

<sup>174</sup> La continuidad macrotextual de la versión estrenada en España debería ser suficiente para *captar la benevolencia del público receptor* aunque el montaje no se corresponda con el de la versión original.

<sup>175</sup> Por ejemplo, el artículo 27 c) de la OM de 10 de febrero de 1965, por la que se aprueba el reglamento de la Junta de Censura y Apreciación de Películas, afirma que a cada solicitud de censura de películas, además de la instancia, la casa distribuidora adjuntará una

declaración manifestando la calificación que, a su juicio, corresponde a la película y, en su caso, manifestación de las supresiones o modificaciones accidentales que propongan, exponiendo, asimismo, su conformidad expresa con las mismas o, si lo considera oportuno, con cualquier otra que pueda decretar el Organismo censor, y declarando si el solicitante está jurídicamente facultado para admitir las supresiones o modificaciones accidentales que se hagan. (*BOE* 27/II/65: 3103).

A este respecto hay que señalar que aunque el texto del *BOE* recoge sólo dos tipos de alteraciones macrotextuales (supresiones y modificaciones) los ejemplos analizados en este trabajo evidencian la posibilidad de una tercera, normalmente practicada antes de la presentación de la cinta a censura: la adición. (Ver la propuesta de la distribuidora para añadir un prólogo explicativo en la versión doblada de *Piel de serpiente*).



### **5.2.2. Censura externa y normas de recepción. Análisis comparativo GC-GT**

Dentro del presente apartado se analizarán aquellos casos en los que la falta de correspondencia entre el nivel macrotextual del GC y del GT sea debida a los cambios que la casa distribuidora debía realizar siguiendo órdenes de la censura externa (es decir, después de que la película hubiera sido presentada a censura y visionada por el correspondiente organismo oficial). La realización de dichos cambios, decretados por el órgano de censura oficial y recogidos con todo tipo de detalle en el informe de la reunión correspondiente, era condición obligatoria previa a la exhibición de la cinta<sup>176</sup>.

### **5.3. Normas textuales y normas de recepción. Nivel microtextual**

El análisis del corpus a nivel microtextual se llevará a cabo atendiendo a los tres objetos de estudio anteriormente citados: el guión original en inglés (GO), el guión traducido al español (GT) y el guión censurado (GC), también en español. En el capítulo anterior se ha postulado la existencia de dos unidades, la *unidad de sincronía traducida* (UST: UCT-UCO) y la *unidad de sincronía adaptada* (USA: UCC-UCT), que servirán de base para otros tantos análisis comparativos: GT-GO y GC-GT.

#### **5.3.1. Autocensura y normas textuales. Análisis comparativo GT-GO**

Nos encontramos ante uno de los apartados clave del presente estudio. Tiene por objeto demostrar en primer lugar si el traductor, consciente de que su trabajo iba a ser revisado por el lápiz censor, ponía sus conocimientos al servicio de la ideología dominante aplicando los criterios censores previo paso del guión traducido por la

---

<sup>176</sup> El artículo 30 c) de la OM de 10 de febrero de 1965 es claro al respecto. Cuando la película era presentada en su versión doblada sin que la original hubiera sido autorizada la casa distribuidora, además de otros documentos que también se enumeran en la mencionada OM, debía presentar “manifestación de asumir íntegramente el riesgo derivado de que la autorización se supedite a la realización de modificaciones y cortes o incluso de la prohibición de la película...” (BOE 27/II/65: 3103).

comisión correspondiente. Se intentará dilucidar si esta práctica autocensora era una constante en la actuación de los distintos traductores puesto que, caso de serlo, la autocensura se convertiría en la norma textual por excelencia del traductor-tipo de la época. En segundo lugar, se comprobará si las soluciones adoptadas por cada traductor eran o no satisfactorias de cara a la autoridad y al público receptor. En caso afirmativo ello significaría que su trabajo contribuía en gran medida a la uniformización de los originales – a la reducción de su potencial peligrosidad – y, por consiguiente, al mantenimiento del *status quo* imperante.

El método más efectivo a la hora de abordar todas esas cuestiones es la elaboración de una tabla comparativa denominada “limitaciones formales” que recoja de modo gráfico todos aquellos binomios textuales en los que el GT se desvía del GO a causa de la autocensura. Se podrán así localizar todos aquellos cambios practicados por el traductor a nivel formal, su repercusión a nivel semántico y pragmático y establecer el grado de efectividad de las estrategias utilizadas comprobando si su trabajo debió o no ser objeto de posteriores correcciones por parte de la censura externa. Por otra parte, una segunda tabla denominada “umbral de permisividad” recogerá aquellos casos en los que el GT no se desvía del GO para comprobar hasta qué punto la norma textual autocensora se aplicaba o no con efectividad y, si era así, en base a qué criterios. Como se ha señalado en el capítulo anterior, la herramienta de análisis bi-textual diseñada para el caso, la *unidad de sincronía traducida (UST)*, formada por una UCT y su correspondiente UCO, permitirá elaborar ambas tablas y, a partir de ellas, dar respuesta a los interrogantes planteados en el párrafo anterior.

#### 5.3.1.1. Limitaciones formales

Según el *Informe* inédito redactado por la Dirección General de Cinematografía y Teatro (1964: 19) “la presentación del mal ha de tener sus lógicas limitaciones formales” en base a lo establecido en las normas de censura cinematográfica (OM 9/II/63) publicadas en el *BOE* de 8/III/63. El análisis comparativo GT-GO permitirá aislar un número de *USTs* en las que el traductor ha conseguido que las UCTs se desvíen de las correspondientes UCOs con el único objetivo de acatar los preceptos de la censura externa. La tabla resultante, siguiendo la terminología empleada por la propia Dirección General, será la denominada “limitaciones formales”.

## Correspondencia formal GT-GO

Atendiendo a los registros de la tabla “limitaciones formales” nuestro análisis comparativo tendrá como primer objetivo identificar los posibles cambios formales (morfológicos y/o sintácticos) que afectan a los diferentes niveles microtextuales (palabra, sintagma, oración) que se engloban dentro de cada *UST*. Dichos cambios podrán clasificarse dentro de las siguientes categorías:

<b>NIVEL MICROTTEXTUAL CORRESPONDENCIA FORMAL UCT-UCO</b>	
<b>AM</b>	AUSENCIA DE MODIFICACIÓN
<b>AP</b>	ADICIÓN PARCIAL
<b>AT</b>	ADICIÓN TOTAL
<b>CF</b>	CALCO FORMAL
<b>M</b>	MODIFICACIÓN
<b>SP</b>	SUPRESIÓN PARCIAL
<b>ST</b>	SUPRESIÓN TOTAL

Tabla 5.2. Nivel microtextual. Correspondencia formal UCT-UCO

Si bien en muchas ocasiones los cambios afectarán a las unidades de forma parcial, el recuento total de unidades afectadas y el consiguiente análisis estadístico de los registros correspondientes se realizará sobre UCT/Os completas. El estudio cuantitativo de los datos de la tabla permitirá comprobar cuáles eran las estrategias traductorales más recurrentes en la labor de cada traductor que permitían alcanzar el máximo nivel de aceptabilidad del GT de cara a la censura externa.

Puede sorprender la inclusión de una categoría de correspondencia formal, la “ausencia de modificación” (AM), que en principio parece ir en contra del principio fundamental de esta tabla. Tal categoría tiene, no obstante, su razón de ser. Como se comprobará en el siguiente apartado, en ocasiones ciertas *USTs* que formalmente manifiestan una ausencia de modificación de la UCT con respecto a la UCO pueden influir positiva o negativamente en el mantenimiento de “the cohesion and coherence of the film discourse”, una de las funciones textuales que el diálogo traducido ha de intentar conservar (Li, 1998: 153).

## Correspondencia semántica GT-GO

En base al tipo de correspondencia formal evidenciado en las distintas *USTs*, el análisis del conjunto de unidades identificará los posibles cambios semánticos que afectan al diálogo traducido con respecto al original. Se pueden dar las siguientes posibilidades

NIVEL MICROTTEXTUAL CORRESPONDENCIA SEMÁNTICA UCT-UCO		
<b>ACT</b>	AJUSTE DE COHESIÓN TEXTUAL	
<b>FCT</b>	FALTA DE COHESIÓN TEXTUAL	
<b>C</b>	CONMUTACIÓN	
<b>COM</b>	COMENTARIO	
<b>N</b>	NEUTRALIZACIÓN	
	<b>AMB</b>	AMBIGÜEDAD
	<b>EE</b>	ELEVACIÓN ESTILÍSTICA <sup>177</sup>
	<b>EUF</b>	EUFEMISMO <sup>178</sup>
	<b>RF</b>	REFOCALIZACIÓN <sup>179</sup>
	<b>RS</b>	REDUCCIÓN SEMÁNTICA

Tabla 5.3. Nivel microtextual. Correspondencia semántica UCT-UCO

Por medio de la **conmutación (C)** semántica “la información original permanece en secreto. Se comunica una información totalmente diferente de la original” (Vilches, 1989: 31). Por otra parte, cuando se emite un **comentario (COM)** el propio narrador o enunciador (el traductor en este caso) “refuerza intencional y declaradamente un estado de opinión y de juicio sobre el enunciado” (Vilches, 1989: 29) en consonancia con lo estipulado por la ideología dominante. En tercer lugar, las distintas estrategias **neutralizadoras (N)** que aparecen señaladas en la siguiente tabla tienen por objeto debilitar el efecto pernicioso de la UCO reduciéndolo en muchos casos a un nivel cero.

<sup>177</sup> Toury, 1980: 128.

<sup>178</sup> La utilización del eufemismo como estrategia de manipulación textual ya ha sido suficientemente explicada en el capítulo segundo, en la sección dedicada al análisis de la relación ideología-lenguaje.

<sup>179</sup> Vilches (1989: 30) denomina “ocultamiento” a todo fenómeno que tenga que ver con una cierta perspectiva, focalización o punto de vista. Sería, por lo tanto, aquel “procedimiento que consiste en focalizar ciertos contenidos y en ocultar otros”. Citando a Greimas (1986), afirma que es un procedimiento de heterogeneización que construye puntos de vista exclusivos y supone competencias de observación incompatibles. En el ámbito de la influencia de la (auto)censura en la traducción se da una segunda focalización o “refocalización” que supone una reordenación de los núcleos de información y, por tanto, del contenido del TO.

Estos cambios semánticos de ciertas UCTs pueden repercutir en otras UCTs colindantes que en principio no hayan sufrido cambios formales con respecto a sus originales. Cuando las UCTs colindantes aun sin desviarse del original se adaptan a un cambio semántico de UCTs anteriores o posteriores, se producirá un **ajuste** de tipo semántico (**ACT**) que favorecerá la cohesión textual del GT (continuidad microtextual). Dicho ajuste, caso de producirse, evidencia la destreza de ciertos traductores que son capaces de hacer que ciertos cambios formales y, por consiguiente, semánticos repercutan positivamente alterando el significado de las UCTs colindantes en beneficio de la cohesión textual del GT<sup>180</sup>. Si, por el contrario, esas UCTs colindantes no se adaptan a los cambios semánticos de UCTs anteriores o posteriores, se producirá el efecto contrario, un desajuste o **falta de cohesión textual (FCT)** en el diálogo traducido, que pone en entredicho la labor del traductor. En estos casos la UCT colindante al violar el principio de continuidad microtextual carece de sentido y, por tanto, lo más normal es que resulte incongruente dentro del contexto en el que ocurre.

Una vez establecida la correspondencia semántica del GT y el GO, se tratará de comprobar si hay algún tipo de relación o tendencia esperable entre la utilización de ciertas estrategias formales y las consecuencias que ello puede tener a nivel semántico. Finalmente, tomando como referencia las normas de censura cinematográfica por las que se guiaba la Junta correspondiente, se realizará un estudio de aquellos bloques temáticos que han visto manipulado su significado original para que sea aceptable a juicio de la censura externa.

#### 5.3.1.2. Umbral de permisividad

Para defenderse de las acusaciones de ciertos miembros de la Iglesia que denunciaban la excesiva permisividad del órgano de censura oficial en la etapa de García Escudero, el citado *Informe* de la Dirección General señalaba que “la censura oficial española ha puesto el ‘mínimo’ muy alto”. El presente apartado es la línea de corte que verifica hasta dónde llegaba la permisividad de la censura externa en dicha etapa y si lo que se proponía en las normas de censura se llevaba a efecto. En las tablas

---

<sup>180</sup> Recordemos que en opinión de Li (1998: 153) una de las funciones que el diálogo desempeña como parte integrante de una película es precisamente la de “to advance the plot or move the storyline forward” y “to maintain the cohesion and coherence of the film discourse”.

tituladas “umbral de permisividad” que serán elaboradas a tal efecto, el común denominador de las UCTs será que, pudiendo haber sido modificadas tanto por el traductor como por la Junta correspondiente, sin embargo, no se desvían del original. Dichas UCTs presentarán ciertas incorrecciones formales o de contenido que en principio, siguiendo las indicaciones de las normas de censura cinematográfica, también podrían haber sido limadas. Puesto que no lo han sido, se entiende que pueden existir dos posibilidades: si las UCTs manifiestan un elevado nivel de peligrosidad serían claro reflejo de una inconsistencia en la aplicación de los criterios (auto)censores. Si, por el contrario, son de menor peligrosidad que las incluidas en las tablas denominadas “limitaciones formales” se puede considerar que ese nivel de incorrección formal o de contenido era el mínimo permitido, el límite de lo que la censura externa consideraba “correcto” o “aceptable”.

### **5.3.2. Censura externa y normas de recepción. Análisis comparativo GC-GT**

Dentro de este segundo análisis a nivel microtextual estudiaremos los tramos revisados y reformulados del GT que han dado lugar al producto final: el GC. Nuestra *unidad de sincronía adaptada (USA)* parte de la expresión escrita de cada una de las correcciones de censura, localizables en una UCC concreta, para compararlas con el texto español que en un principio había propuesto el traductor (UCT). Cada UCC incluye también información sobre el rollo de cinta donde se encuentra el texto a modificar y la página del guión traducido donde se encuentra el mismo fragmento textual, todo lo cual constituye el marco referencial que localiza los segmentos concretos de diálogo en los dos tipos de soporte físico citados.

Uno de los objetivos de este análisis es comprobar el grado de orientación del GC hacia el polo de aceptabilidad en el contexto receptor con respecto al GT. Las correcciones de censura son producto de la aplicación por parte del censor, de acuerdo con su interpretación, de ciertos criterios que podrán o no coincidir con los propuestos en las normas de censura cinematográfica. Después de que se haya establecido el tipo de correspondencia formal y semántica entre las UCCs y sus correspondientes UCTs siguiendo el esquema propuesto en el apartado anterior, el cómputo global de casos en que se han aplicado los distintos tipos de criterios de censura no sólo posibilitará el

análisis cuantitativo de la frecuencia de aplicación de cada criterio, sino que también facilitará el estudio de la influencia (si la hubiere) de la censura externa en la actividad traductora de la época en cuestión y su contribución (caso de que exista) al mantenimiento de la dinámica social controlada y promulgada desde el poder. Un elevado porcentaje de intervenciones por parte de la censura externa indicará además que la labor autocensura del traductor no habría sido todo lo efectiva que en principio cabría esperar.

#### **5.4. La traducción aceptable: naturalización pragmática<sup>181</sup>**

Una vez realizados los análisis comparativos GT-GO y GC-GT (siguiendo las pautas ya señaladas) o, en otras palabras, una vez que la distribución microtextual de los textos meta (GT y GC) haya sido contrastada con la del original (GO), podremos estudiar el grado de orientación de los mismos hacia el polo de aceptabilidad en el contexto receptor, lo cual posibilitará la formulación de los principios subyacentes (si los hubiere) a la actividad traductora y censora de la época en cuestión.

El estudio cuantitativo de los registros afectados entre otras cosas permitirá distinguir el nivel de incorrección formal y de contenido problemático del diálogo original que no llega a manifestarse en el diálogo traducido/censurado. Por otra parte, se podrá distinguir el porcentaje de registros cuyo contenido ha sido manipulado (posiblemente alterando de paso la línea argumental de la película) para favorecer los postulados del régimen imperante de acuerdo con lo establecido en las normas de censura cinematográfica. Así se podrá comprobar si, por influencia de la (auto)censura, el diálogo traducido/censurado mantiene o deja de desempeñar las mismas funciones que desempeñaba el original (Li, 1998: 153) para ponerse al servicio de ideología dominante en el contexto receptor.

---

<sup>181</sup> El proceso de naturalización pragmática que puede tener lugar a nivel macrotextual se analiza dentro del apartado titulado “Normas textuales y normas de recepción. Nivel macrotextual”. Debido a su especial interés la naturalización pragmática a nivel microtextual se estudia en este apartado especial titulado “La traducción aceptable: naturalización pragmática”.

El resultado de este análisis se indagará *a posteriori* a partir de los datos descriptivos presentados en el capítulo siguiente. Se intentará comprobar si las cinco películas escogidas pudieron resultar aceptables de cara al público meta<sup>182</sup> en aquellos casos en los que el nivel macrotextual y/o microtextual del GT/C haya sido modificado con respecto al del GO, siempre y cuando la sintaxis del GT/C no resulte incongruente y el diálogo del GT/C esté en sincronía con la imagen.

Para finalizar este apartado, hemos creído conveniente resumir el marco de análisis y las unidades de trabajo propuestas en los esquemas que aparecen a continuación.

---

<sup>182</sup> Lo que Mann denomina “*pragmatic acceptance*” tiene lugar cuando “the individual complies because he perceives no realistic alternative” (Lodziak, 1986: 85).



## **ESQUEMA-RESUMEN DEL MODELO DE ANÁLISIS A APLICAR**

### **1. Normas preliminares**

#### **1.1. Estudio preliminar**

#### **1.2. Estudio de los dictámenes de los órganos de censura oficial**

1.2.1. Estudio de los dictámenes de la Junta de Clasificación y Censura. Instituto Nacional de Cinematografía. Dirección General de Cinematografía y Teatro. Ministerio de Información y Turismo

1.2.2. Estudio de los dictámenes de la Junta de Censura y Apreciación de Películas. Instituto Nacional de Cinematografía. Dirección General de Cinematografía y Teatro. Ministerio de Información y Turismo

1.2.3. Estudio de los dictámenes de la Junta de Ordenación y Apreciación de Películas. Dirección General de Espectáculos. Ministerio de Información y Turismo

### **2. Normas textuales y normas de recepción. Nivel macrotextual**

#### **2.1. Autocensura y normas textuales. Análisis comparativo GT-GO**

#### **2.2. Censura externa y normas de recepción. Análisis comparativo GC-GT**

### **3. Normas textuales y normas de recepción. Nivel microtextual**

#### **3.1. Autocensura y normas textuales. Análisis comparativo GT-GO**

3.1.1. Limitaciones formales

3.1.2. Umbral de permisividad

#### **3.2. Censura externa y normas de recepción. Análisis comparativo GC-GT**

### **4. La traducción aceptable: naturalización pragmática**

	<b>GO</b>	<b>GT</b>	<b>GC</b>
<b>NIVEL MACROTEXTUAL</b>	<p><b>(P/EO)</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. La expresión escrita de cada una de las segmentaciones macrotextuales (normalmente planos o escenas) según aparecen en el GO.</li> <li>2. El marco referencial que sitúa al plano/escena en contexto: <ul style="list-style-type: none"> <li>• N° de plano/escena.</li> <li>• N° de rollo del GO.</li> <li>• N° de página del GO.</li> </ul> </li> </ol>	<p><b>(P/ET)</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. La expresión escrita de cada una de las unidades macrotextuales (planos o escenas) añadidos, modificados o suprimidos (omisión del texto escrito en el GT) por la distribuidora antes de la presentación de la cinta a censura.</li> <li>2. El marco referencial que sitúa al plano/escena en contexto: <ul style="list-style-type: none"> <li>• N° de plano/escena.</li> <li>• N° de rollo del GT.</li> <li>• N° de página del GT.</li> </ul> </li> </ol>	<p><b>(P/EC)</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. La expresión escrita de cada una de las modificaciones o supresiones de planos/escenas decretadas por la censura externa y a realizar por la distribuidora después de la presentación de la cinta a censura.</li> <li>2. El marco referencial que sitúa al plano/escena en contexto: <ul style="list-style-type: none"> <li>• N° de plano/escena.</li> <li>• N° de rollo del GT/C.</li> <li>• N° de página del GT/C.</li> </ul> </li> </ol>
<b>NIVEL MICROTEXTUAL UNIDADES COMPARATIVAS</b>	<b>UNIDAD DE SINCRONÍA TRADUCIDA (UCT-UCO)</b>		<b>UNIDAD DE SINCRONÍA ADAPTADA (UCC-UCT)</b>
	<p><b>(UCO)</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <b>Texto primario:</b> la expresión escrita de las palabras que un actor ha de pronunciar. Cada UCO se corresponde con un segmento textual con sentido completo.</li> <li>2. <b>Texto secundario:</b> el marco referencial que sitúa al diálogo traducido en contexto: <ul style="list-style-type: none"> <li>• N° de rollo/escena/plano del GO.</li> <li>• N° de página del GO.</li> <li>• Nombre del personaje.</li> </ul> </li> </ol>	<p><b>(UCT)</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <b>Texto primario:</b> la expresión escrita de cada uno de los cambios efectuados por el traductor con respecto al diálogo original, localizados en la UCT correspondiente.</li> <li>2. <b>Texto secundario:</b> el marco referencial que sitúa al diálogo traducido en contexto: <ul style="list-style-type: none"> <li>• N° de rollo/escena/plano del GT.</li> <li>• N° de página del GT.</li> <li>• Nombre del personaje.</li> </ul> </li> </ol>	<p><b>(UCC)</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <b>Texto primario:</b> la expresión escrita de cada una de las correcciones de censura que se han de efectuar sobre el diálogo traducido, localizadas en la UCC correspondiente.</li> <li>2. <b>Texto secundario:</b> el marco referencial que sitúa a los segmentos de diálogo a modificar en contexto: <ul style="list-style-type: none"> <li>• N° de rollo/escena/plano del GT/C.</li> <li>• N° de página del GT/C.</li> <li>• Nombre del personaje.</li> </ul> </li> </ol>

Tabla 5.4. GO, GT y GC (nivel macrotextual y microtextual): segmentación, comparación y localización de cambios

<b>NIVELES DE ANÁLISIS</b>	<b>AUTOCENSURA Y NORMAS TEXTUALES ANÁLISIS COMPARATIVO GT-GO</b>	<b>CENSURA EXTERNA Y NORMAS DE RECEPCIÓN ANÁLISIS COMPARATIVO GC-GT</b>
<b>NIVEL MACROTEXTUAL</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. El estudio de la influencia (si la hubiere) de la autocensura en los cambios macrotextuales realizados por la distribuidora antes de la presentación de la cinta a censura.</li> <li>2. El estudio del grado de orientación del nivel macrotextual del GT hacia el polo de aceptabilidad en el contexto receptor y su contribución (caso de que exista) al mantenimiento de la dinámica social controlada y promulgada desde el poder (naturalización pragmática).</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. El estudio de la influencia (si la hubiere) de la censura externa en los cambios macrotextuales realizados por la distribuidora después de la presentación de la cinta a censura.</li> <li>2. El estudio del grado de orientación del nivel macrotextual del GC hacia el polo de aceptabilidad en el contexto receptor y su contribución (caso de que exista) al mantenimiento de la dinámica social controlada y promulgada desde el poder (naturalización pragmática).</li> </ol>
<b>NIVEL MICROTEXTUAL</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. El estudio de la influencia (si la hubiere) de la autocensura en los cambios microtextuales realizados por el traductor antes de la presentación del GT a censura.</li> <li>2. La formulación de los principios subyacentes (si los hubiere) a la actividad traductora de la época en cuestión.</li> <li>3. El análisis cuantitativo de la frecuencia de aplicación de cada cambio formal, semántico y pragmático.</li> <li>4. El estudio del grado de orientación del nivel microtextual del GT hacia el polo de aceptabilidad en el contexto receptor (naturalización pragmática): su contribución (caso de que exista) al mantenimiento de la dinámica social controlada y promulgada desde el poder.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. El estudio de la influencia (si la hubiere) de la censura externa en los cambios microtextuales realizados después de la presentación del GT a censura.</li> <li>2. La formulación de los principios subyacentes (si los hubiere) a la actuación de la censura externa sobre la actividad traductora de la época en cuestión.</li> <li>3. El análisis cuantitativo de la frecuencia de aplicación de cada cambio formal, semántico y pragmático.</li> <li>4. El estudio del grado de orientación del nivel microtextual del GC hacia el polo de aceptabilidad en el contexto receptor (naturalización pragmática): su contribución (caso de que exista) al mantenimiento de la dinámica social controlada y promulgada desde el poder.</li> </ol>

Tabla 5.5. Análisis comparativo GT-GO y GC-GT (nivel macrotextual y microtextual): objetivos

ANÁLISIS COMPARATIVO GT-GO y GC-GT (NIVEL MACROTEXTUAL)		
CORRESPONDENCIA FORMAL		CORRESPONDENCIA SEMÁNTICA
<b>AP</b>	ADICIÓN PARCIAL	Puesto que el estudio de los cambios introducidos en la producción fílmica a nivel macrotextual no es el verdadero objetivo de este trabajo, solamente se efectuará un somero análisis descriptivo de aquellas unidades macrotextuales añadidas / modificadas / suprimidas y de las repercusiones de estos cambios en la continuidad y en la línea argumental de la película. No se realizará, por tanto, análisis estadístico alguno en este apartado.
<b>AT</b>	ADICIÓN TOTAL	
<b>M</b>	MODIFICACIÓN	
<b>SP</b>	SUPRESIÓN PARCIAL	
<b>ST</b>	SUPRESIÓN TOTAL	

Tabla 5.6. Análisis comparativo GT-GO y GC-GT (nivel macrotextual). Correspondencias (no unívocas): formal y semántica

ANÁLISIS COMPARATIVO GT-GO y GC-GT (NIVEL MICROTEXTUAL)						
CORRESPONDENCIA FORMAL			CORRESPONDENCIA SEMÁNTICA			
<b>AM</b>	AUSENCIA DE MODIFICACIÓN	<b>ACT</b>	AJUSTE DE COHESIÓN TEXTUAL	<b>N</b>	NEUTRALIZACIÓN	
<b>AP</b>	ADICIÓN PARCIAL	<b>FCT</b>	FALTA DE COHESIÓN TEXTUAL		<b>(AMB)</b>	AMBIGÜEDAD
<b>AT</b>	ADICIÓN TOTAL	<b>C</b>	CONMUTACIÓN		<b>(EE)</b>	ELEVACIÓN ESTILÍSTICA
<b>CF</b>	CALCO FORMAL	<b>COM</b>	COMENTARIO		<b>(EUF)</b>	EUFEMISMO
<b>M</b>	MODIFICACIÓN				<b>(RF)</b>	REFOCALIZACIÓN
<b>SP</b>	SUPRESIÓN PARCIAL				<b>(RS)</b>	REDUCCIÓN SEMÁNTICA
<b>ST</b>	SUPRESIÓN TOTAL					

Tabla 5.7. Análisis comparativo GT-GO y GC-GT (nivel microtextual). Correspondencias (no unívocas): formal y semántica

## 6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DE GUIONES (GO/GT/GC)

La aplicación práctica del modelo de análisis diseñado en el capítulo anterior se ha de realizar en base a un número representativo del total de películas del *Catálogo COITE (1951-1975)* y a sus respectivos guiones (GO/GT/GC), que han quedado establecidos como objetos de análisis de esta investigación.

En el proceso de selección de películas se decidió escoger una muestra de las que evidenciaban un mayor grado de peligrosidad, entendiendo que las demás sufrirían el mismo tipo de intervención censora en menor medida debido a su supuesta menor peligrosidad. A tal efecto se elaboró una lista de todos aquellos títulos que habían recibido las calificaciones 3R y 4 de la censura eclesiástica entre 1951 y 1975, independientemente de su nacionalidad<sup>183</sup>.

Puesto que el objeto de análisis es el guión en su triple variante (GO/GT/GC) se procedió en primer lugar a localizar los guiones traducidos en los expedientes de censura de cada película, custodiados en el Archivo Central del Ministerio de Educación y Cultura (Madrid). Los guiones traducidos así localizados, escasos en comparación con la longitud de nuestra lista, correspondían en su gran mayoría a películas estrenadas durante la etapa de García Escudero (1962-1967), algunas de las cuales ya habían sido presentadas a censura en los años finales del periodo de Arias Salgado, a finales de los cincuenta y principios de los sesenta. Era el turno ahora de localizar los guiones originales de aquellas películas de las que ya se había localizado el guión traducido. Para ello se recurrió a la colección de guiones no publicados del British Film Institute (Londres) y, debido a que no todos los guiones originales que buscábamos constaban en los fondos del BFI, nuestra lista de películas se redujo aún más. Se puede, por tanto, afirmar que la elección final se ha visto afectada por esta limitación evidente y que ha sido realizada en base a la disponibilidad del material (el guión traducido y el original) y no a otro tipo de preferencias.

---

<sup>183</sup> En el capítulo tres se comprobó que la censura eclesiástica no establecía distinción entre las películas de acuerdo con su nacionalidad. Por tanto, no es éste criterio válido para la selección de muestras representativas del corpus.

Al finalizar la búsqueda de material fueron cinco las películas escogidas de acuerdo con los criterios ya comentados, que las definen como representativas del corpus recogido en el *Catálogo COITE (1951-1975)* y del posible grado de manipulación textual a la que se veía sometida toda producción original en inglés estrenada en España por influencia de la (auto)censura. Son las siguientes, ordenadas por fecha de estreno en Madrid:

1. *The Fugitive Kind – Piel de serpiente* (EEUU. Lumet, Sidney. 1959).  
*Catálogo COITE (1951-1975)*: registro nº 1459. Estreno: 29 de marzo de 1964.
2. *Beloved Infidel – Días sin vida* (EEUU. King, Henry. 1959).  
*Catálogo COITE (1951-1975)*: registro nº 1707. Estreno: 10 de octubre de 1966.
3. *Nightmare in the Sun – Pesadilla bajo el sol* (EEUU. Lawrence, Marc. 1963).  
*Catálogo COITE (1951-1975)*: registro nº 1913. Estreno: 30 de enero de 1967.
4. *Repulsion – Repulsión* (GB. Polanski, Roman. 1965).  
*Catálogo COITE (1951-1975)*: registro nº 1932. Estreno: 2 de octubre de 1967.
5. *From the Terrace – Desde la terraza* (EEUU. Robson, Marc. 1960).  
*Catálogo COITE (1951-1975)*: registro nº 2006. Estreno: 20 de diciembre de 1968.

Los correspondientes guiones, objeto del análisis descriptivo-comparativo que realizaremos en el capítulo seis, son los siguientes:

**a) Guiones originales (GOs):**

1. WILLIAMS, T. & ROBERTS, M. 1959. *The Fugitive Kind*. BFI Script Collection. S2166. Unpublished.
2. BARTLETT, S. 1959. *Beloved Infidel*. BFI Script Collection. S3479. Unpublished.
3. THOMAS, T. & LAWRENCE, F. 1963. *Nightmare in the Sun*. BFI Script Collection. S2728. Unpublished.
4. POLANSKI, R.; BRACH, G. & STONE, D. 1964. *Repulsion*. BFI Script Collection. S9987. Unpublished.
5. LEHMAN, E. 1960. *From the Terrace*. BFI Script Collection. S986. Unpublished.

**b) Guiones traducidos (GTs):**

1. *El fugitivo de sí mismo - Piel de serpiente (The Fugitive Kind)*. Ministerio de Información y Turismo. Expediente nº 21159.
2. *Días sin vida (Beloved Infidel)*. Ministerio de Información y Turismo. Expedientes nº 21172 y nº 35969.
3. *Pasión bajo el sol - Pesadilla bajo el sol (Nightmare in the Sun)*. Ministerio de Información y Turismo. Expediente nº 38554.
4. *Repulsión (Repulsion)*. Ministerio de Información y Turismo. Expediente nº 40168.
5. *Desde lo alto de la terraza - Desde la terraza (From the Terrace)*. Ministerio de Información y Turismo. Expedientes nº 21431 y nº 42343.

**c) Guiones censurados (GCs):** de elaboración propia a partir de cada GT y de las correcciones de censura que sobre ellos se habían de practicar.

Siguiendo los pasos establecidos en el modelo de análisis y haciendo uso de las unidades de trabajo propuestas, en sucesivas páginas se procederá a realizar el análisis descriptivo-comparativo de los guiones seleccionados, todos ellos correspondientes a películas autorizadas ya por la reorganizada Junta de Clasificación y Censura ya por la Junta de Censura y Apreciación de Películas y estrenadas en la etapa de García Escudero (1962-1967)<sup>184</sup>. Puesto que algunas de estas películas ya habían sido presentadas a censura cuando Arias Salgado todavía era Ministro de Información y Turismo, tendremos ocasión de comprobar no sólo cuál era la línea de actuación de las citadas Juntas, sino también la de la Junta de Clasificación y Censura antes de haber sido reorganizada.

---

<sup>184</sup> Es indispensable que las películas seleccionadas hayan sido autorizadas, dado que su exhibición en el contexto meta justifica los cambios realizados por la (auto)censura.

El héroe cinematográfico sobresale, como un eje, de los polos de cada obra. Le concebimos abstraído de toda situación; le otorgamos un ser independiente. Y podemos reconocerle, no por los rasgos de su fisonomía, sino por sus atributos, por su máscara.

Francisco Ayala, 1996a (1929)

## **6.1. *The Fugitive Kind* – *Piel de serpiente* (EEUU. Lumet, Sidney. 1959)**

### **6.1.1. Normas preliminares**

#### **6.1.1.1. Estudio preliminar**

*The Fugitive Kind* (*Piel de serpiente*), adaptación cinematográfica de la obra de teatro de Tennessee Williams *Orpheus Descending*, es el primero de los cinco títulos, elegidos de acuerdo con los criterios señalados en anteriores apartados de este trabajo, cuyo análisis posibilitará el establecimiento de ciertas regularidades en el comportamiento traductor y censor de aquellas producciones originales en inglés que se estrenaron en España durante la etapa de García Escudero como Director General de Cinematografía y Teatro.

Coincidiendo con su estreno en el extranjero a principios de los sesenta, la citada producción estadounidense, dirigida por Sidney Lumet y con la presencia del propio Williams como co-guionista junto a Meade Roberts, recibió la calificación de “sex drama” (*Variety*, 1960) o de “small-town melodrama, having deep sex and psychiatric overtones” (*Kinematograph Weekly*, 1960: 20). Sorprende que ni el prestigio de los nombres anteriormente citados ni la presencia en el reparto de algunas de las primeras figuras del momento parecieran ser garantía suficiente para tratar de emular las elevadas cotas que, sin embargo, habían alcanzado anteriores adaptaciones de la obra del



afamado autor teatral<sup>185</sup>. La opinión de *Variety* (1960) al respecto es representativa de la opinión general de la crítica de entonces:

*The Fugitive Kind* is not basically one of Williams' better works and, as directed by Sidney Lumet, it sputters more often than it sizzles. Aside from the fact that the screenplay is overlength and untidy at two hours, less one minute, the combination of Marlon Brando and Anna Magnani fails to generate the electricity hoped for...

Los comentarios que el filme sigue cosechando a finales de la década de los noventa, de entre los cuales destaca el siguiente de Davis, expresan la misma opinión:

An almost unbelievably sluggish and uninflected adaptation of Tennessee Williams' searing *Orpheus Descending*, Sidney Lumet's *The Fugitive Kind* – released two years after the disappointing Broadway debut run of Williams' revised play – is all the more galling a misfire for the fact that Williams himself was onboard the project, personally reconfiguring his script. *Orpheus Descending* was always his most problematic play to iron out (the original version, called *Battle of Angels*, was a 1940 flop that never launched from its workshop run in Boston), but Lumet's undisciplined direction squashes any hope that the material will succeed in the new form into which Williams and collaborator Meade Roberts have cast it.

La decepción que la crítica en general experimenta parece estar motivada ante todo por la incapacidad de Williams para trasladar al guión cinematográfico el trasfondo mítico del personaje interpretado por Marlon Brando. En efecto, Val Xavier pretende ser la reencarnación del arquetípico Orfeo, quien sólo logra reunirse con su esposa Eurídice cuando, tras entonar su bello canto acompañado de una lira, muere a manos de las Ménades, cuyo amor él osa rechazar<sup>186</sup>. En palabras de Tyler (1960: 49),

---

<sup>185</sup> Según *Kinematograph Weekly* (1960: 20) “the leading players meet all demands, its grimy story has a certain fascination, and the dialogue contains some pointed lines, but the film lacks the box-office gimmicks of the author's *Cat on a Hot Tin Roof* and *Suddenly, Last Summer*”. Por su parte, *Variety* (1960) opina que la película “will stimulate some morbidly curious audiences” pero añade que “this picture is not likely to be as strong a boxoffice attraction as, for example, his *Cat on a Hot Tin Roof* or the current *Suddenly, Last Summer*”. Al contrario de lo que cabría esperar después de esta negativa recepción por parte de la crítica, sólo tres años más tarde la labor del director sí estaría a la altura de lo esperado al realizar la adaptación fílmica de la obra teatral de Eugene O’Neil *Long Day’s Journey into Night*, “quite possibly the best memorial of modern American drama on film” (Davis), lo cual hace que el revés de *The Fugitive Kind* sea, si cabe, aún más sorprendente.

<sup>186</sup> Según la narración ovidiana del mito de Orfeo, en traducción de Ramírez de Verger y Navarro Antolín (1998: 303-329), Orfeo pretende que los hados devuelvan la vida a su esposa Eurídice porque murió envenenada por una víbora cuando todavía era demasiado joven. Después de haber conseguido su propósito, incapaz de no volver la vista atrás hasta haber salido de los valles del Averno, Eurídice cayó muerta de nuevo. Después del suceso Orfeo evitó toda relación femenina, “... sin embargo, a muchas la dominaba el deseo / de unirse al poeta: muchas se dolieron de verse rechazadas”, por lo cual, al oírle entonar su bello canto “unas enloquecidas muchachas ciconas” derramaron su sangre y ahogaron su voz a pedradas. Así es como finalmente “la sombra de Orfeo desciende bajo tierra, y los lugares / que antes viera, todos los reconoce; y al buscar por los Campos / Elíseos encuentra a Eurídice y la abraza con pasión”.

Orpheus' tragedy is that he cannot dissociate his physical love for his dead wife from the ideal plane of its musical coefficient, the magic of his lyre, and therefore, wanting her back from death in her fleshly form, he must be taught the great lesson that is the essence of Orphic religion: the soul, in its eternal life, must die to the flesh over and over (even as the flesh "dies" again and again in the act of sex) and that lovers are reconciled to this by putting their faith in the ceaseless "music of the spheres", of which the passing music of earthly instruments is a mere magical emulation. In other words, sometime, somewhere, through heavenly harmony, lovers will be reunited after death.

El gran motivo trágico subyacente se ve reducido en la adaptación fílmica a dos ingredientes fundamentales: la temática erótico-sentimental y el sensacionalismo formal. Tyler (1960: 47) no puede ser más explícito al respecto:

One cannot deny that Williams' present formula sustains an original inflection: so original that he seems to depend for his effects not, as it were, on the culture of his audiences so much as on their *lack* of culture. That is, it seems an asset, loosely speaking, for the audience to be more aware of the evident genealogical link between Val Xavier, the itinerant café entertainer, and Elvis Presley, than of that between Val and the classic Orpheus.

Por consiguiente, "considering all the poetic-symbolic innuendoes with which the dialogue and action are strewn, there is nothing to do but face the problem at the author's level rather than the mass audience's" (Tyler, 1960: 48). En efecto, en lo que al argumento se refiere "raw sexuality, with its more esoteric nuances congenial to our Freud-educated era, is the one solid métier Williams apparently does not abandon. More erotic innuendoes issue from Val's lips than does heavenly music from his guitar" (Tyler, 1960: 48)<sup>187</sup>. En relación con este tema, Tyler añade (1960: 48):

Val's incidental addiction to playing a guitar is, in the most reasonably available sense, simply his refuge from his own sexual hypocrisy, and ostensibly also the sublimation of his distaste for *demonstrating* his alleged erotic endurance. As to 'burning a woman down', he specifically tells Lady that he 'could', not that he 'would'. Yet, apparently, for the necessary purposes of Williams-type drama, he *does*.

Por otra parte, la caracterización de los distintos personajes (en especial de Val como representante de los que huyen de sí mismos) por medio de la artificiosa grandilocuencia de ciertas partes del diálogo es buena muestra del sensacionalismo formal al que antes nos hemos referido. Por ejemplo, "the implication that

---

<sup>187</sup> "In *The Fugitive Kind*, when Marlon Brando sleepily assures Magnani "I can burn a woman down", his flat-out sexual hubris hits home" (Murphy, 1990: 62).

representatives of the fugitive kind have an instinctive understanding of each other's enigmatic utterances soon becomes small comfort to the unfugitive spectator, who has not" (*Sight and Sound*, 1960: 145)<sup>188</sup>. Como consecuencia, muchas de las situaciones expuestas no son en realidad producto de una natural interacción entre los personajes o de un hilvanado devenir narrativo, sino más bien de "the need for a 'topper', the bizarre and grotesque scene that will climax all previous" (Powers, 1960: 3)<sup>189</sup>. Posiblemente ésta sea la razón de que en esta ocasión los elocuentes silencios de Brando, ya por aquel entonces característicos de su peculiar dicción, hayan sido mucho más apreciados por la mayor parte de la crítica que gran parte de las palabras puestas en boca del actor<sup>190</sup>.

En contadas ocasiones, sin embargo, "some of Williams' dialog is strong and frank, as when Brando tells Miss Woodward he doesn't intend to serve her as a convenient 'stud'; as when he at first rebukes Miss Magnani by declaring contemptuously that he sees her as 'a not-so-young and not-so-satisfied woman that hired a man off the highway to do double duty without paying overtime" (*Variety*, 1960). Sería precisamente esta incisiva franqueza lo que el espectador español no iba a tener oportunidad de disfrutar, como más adelante comprobaremos.

Aunque la adaptación fílmica haya visto reducidas sus originales referencias mitológicas, el hecho de que se centre en las más mundanas necesidades de los personajes de una pequeña ciudad de Mississippi junto al reconocido prestigio del reparto parecen ser razón suficiente para que cuente con el necesario "box office lure" que Powers (1960: 3) pronostica. Uno de los aspectos que a priori más parece atraer la atención del espectador es la presencia de "as splendid a set of performances, individually and in concert, as has graced the screen in many a day" (Aronson, 1960:

---

<sup>188</sup> "Need, for instance, the down-trodden little sheriff's wife who has found relief and self-expression in her painting listen with such an air of stupefaction when Val suggests that this gave a meaning to her existence? And then go on to echo his words in the tones of one who fears they might break" (*Sight and Sound*, 1960: 145).

<sup>189</sup> "Invention becomes desperate when character and situation are even more lurid" (Powers, 1960: 3).

<sup>190</sup> Según *Monthly Film Bulletin* (1960: 91),

Marlon Brando's familiar habit of long eloquent silences provides the film with some unexpectedly luminous moments, equalled only – as far as the writing is concerned – by his intensely affecting rendering of the 'bird that don't have legs' speech. Sandwiched between so much that is distasteful, constrained and remote, the effect of this beautiful speech is actually human, and so not a little sad.

Powers (1960: 3) añade: "Brando gives considerable weight to his claim to be a woman-igniter, playing with his usual loquacious pauses, sullen and smouldering".

660). Sin embargo, lo que podría esperarse de esta combinación de primeras figuras no se corresponde con lo que después aparece reflejado en la pantalla<sup>191</sup>. Así, según Davis,

Brando and Magnani sleepwalk through their scenes together, desperately selling ennui in hopes it will be interpreted as slow-burn eroticism (it isn't), while Joanne Woodward is coaxed along in a brassy, bedraggled, racoon-eyed turn that brims over admirably with uncorked energy but unfortunately plays utterly out of synch with anything else in this somber production.

Sería, por tanto, la atmósfera de rebeldía sexual implícita en ciertas frases sueltas ya comentadas y en la actitud y apariencia externa de ciertos personajes el único aspecto que a la larga haría perdurar el espíritu del filme, aspectos que precisamente se convertirían, como más adelante comprobaremos, en el blanco perfecto del lápiz rojo de la censura española de la época.

Así, para las generaciones más jóvenes la desigual pareja formada por Brando, que entonces contaba con 36 años, y la más veterana Magnani, de 52 años, seguramente sería y sigue siendo la viva imagen de unos “outlaw parents, larger than life in their sexual authority” (Murphy, 1990: 59). Ella, mujer ya madura que ve en Val la única tabla de salvación ante un pasado tormentoso y un presente sin demasiados alicientes<sup>192</sup>. Él, joven marcado por la seña de identidad de su chaqueta de piel de serpiente, “the advertisement of his wild-child sexuality and the promise of future comebacks” (Murphy, 1990: 59), y, al mismo tiempo, símbolo emblemático de la conducta indisciplinada de los jóvenes de su generación: “Wild things leave skins behind them... They leave clean skins and teeth and white bones, and these are tokens from one to another so that the fugitive kind can follow their kind” (Williams & Roberts. 1959. *The Fugitive Kind*. BFI Script Collection. S2166. Unpublished. Reel 8-A. Page 1). Estas palabras, puestas en boca del tercer personaje principal (Joanne Woodward) al final de la película, la caracterizan como “a lost soul once jailed as a ‘lewd vagrant’, who falls

<sup>191</sup> La crítica de Weldon Kuhn (1960: 290-292) es especialmente dura al respecto al asegurar que “*The Fugitive Kind* is such a mess of technical incompetence and psychopathic misrepresentation as to be a disgrace to US culture”.

<sup>192</sup> En relación con el personaje interpretado por Magnani *Variety* (1960) opina:

The only fully rounded character provided by Williams in the drama's collection of anguished and spiritually empty souls is that of Lady Torrance portrayed by Miss Magnani with a faded veneer of lustfulness. At least one can understand her frustration and loneliness, being married to a man she doesn't love, and her bitterness toward fellow townfolks, her father having died trying to save his wine garden set afire by vigilantes because he sold liquor to Negroes. Moreover, she bore secretly out of wedlock a child (dead) fathered by a leading rich citizen who married another more socially acceptable.

natural heir to Brando's mantle" (Murphy, 1990: 59). Hija desahuciada de una familia rica, Carol es descrita por la crítica como "a degenerate blond always on the bottle" (Foster, 1960: 354), una "nymphomaniac" (*Kinematograph Weekly*, 1960: 20; Weldon Kuhn, 1960: 292) o una "nympho-dipsomaniac" (*Monthly Film Bulletin*, 1960: 90) que "looking like a battered fugitive from skid row, pops in and out of the story to provide a distasteful and often ludicrous extra dash of degeneracy" (*Variety*, 1960)<sup>193</sup>.

A la vista de estos conflictivos asuntos, y si bien ha quedado claro que la película no fue objeto de una acogida demasiado favorable, su problemática tanto temática como formal sin duda la convierten en un ejemplo representativo para el objetivo de esta investigación.

Con motivo de su estreno en Madrid el 29 de marzo de 1964, *Cine Asesor* publicó la *Hoja archivable de información número 72-64*, en la que aparece la siguiente información:

<b>Título:</b>	<b>PIEL DE SERPIENTE</b> (aut. <sup>a</sup> Mayores 18 años)
<b>Intérpretes:</b>	Marlon Brando ( <i>Val</i> ), Ana Magnani ( <i>Lady Torrance</i> ), Joanne Woodward ( <i>Carol</i> ), Maureen Stapleton ( <i>Sra. Talbott</i> ), Victor Jory ( <i>Jabe</i> ), R.G. Armstrong ( <i>Sheriff Talbott</i> ).
<b>Director:</b>	Sidney Lumet.
<b>Producción:</b>	Norteamericana 1959. – Versión doblada.
<b>Distribuidora Nacional:</b>	Rey Soria Films.
<b>Local de estreno en Madrid:</b>	Real Cinema y "La Torre".
<b>Fecha de su estreno:</b>	29 Marzo 1964.
<b>Permanencia en cartel:</b>	... laborables y ... festivos.
<b>Asunto:</b>	Drama de pasiones. – El trágico fin de un joven desplazado, que encuentra la muerte al lado de la mujer casada que se enamoró de él.
<b>Calificación censura moral:</b>	Grana (4)-Prov.
<b>Tiempo de proyección:</b>	122 minutos <sup>194</sup> .
<b>Doblaje:</b>	No se consignan autores.
<b>Sonido:</b>	Normal-Óptico, no estereofónico.
<b>Título original:</b>	"The fugitive kind".

A diferencia de lo registrado en los comentarios de la crítica extranjera, *Cine Asesor* no hace referencia alguna a las frases emblemáticas antes comentadas que en la versión original habían caracterizado a los distintos personajes. El astuto procedimiento

<sup>193</sup> Según *Sight and Sound* (1960: 145) Carol es "a wild child, who hurtles through the countryside in a mud-spattered car bent on proving to all and sundry 'just how lewd a lewd vagrant can be'".

<sup>194</sup> Paradójicamente, la versión doblada al español excede en un minuto la duración de la cinta original.

(que más tarde analizaremos en detalle) puesto en práctica al realizar el doblaje al español sería el encargado de enmascarar el sentido original de dichas frases que, al no aparecer en boca de los actores tal y como habían sido formuladas en el original, difícilmente podrían verse reflejadas en el argumento o en la publicidad del filme.

El argumento de *Cine Asesor*, que conscientemente focaliza los aspectos más inocuos de la historia, narra los sucesos acaecidos al joven Val Xavier después de que fuera puesto en libertad bajo promesa de abandonar Nueva Orleans e iniciar una nueva vida “lejos de su trabajo anterior como animador de los clubs nocturnos”, pero al lado de dos compañeras inseparables: su guitarra y su chaqueta de piel de serpiente. Cuando Lady Torrance, “mujer otoñal cuyo marido Jabe está enfermo de cáncer”, le ofrece trabajo en su establecimiento Val se da cuenta de que Lady es “una mujer insatisfecha” y surge entre ellos un sentimiento de mutua comprensión. Actitud muy distinta a la que mantiene con Carol, “corrompida muchacha a la que han expulsado del pueblo por sus frecuentes escándalos públicos”, a la que rechaza una vez tras otra. Pronto Lady y Val “se convierten en amantes” y se dedican a reconstruir la confitería que el fuego había destruido en el pasado. Es entonces cuando, “en un rapto de excitación y de celos” Jabe revela que él había participado en el incendio provocado que terminó con la vida del padre de Lady, quien ya no puede sentir ninguna compasión hacia él. En los momentos finales el sheriff ordena a Val que abandone el pueblo pero Lady “lo retiene cuando se descubre que ella va a tener un hijo”. Cuando ambos se disponen a inaugurar la nueva confitería Jabe incendia de nuevo el establecimiento “al tiempo que de un disparo mata a su adúltera mujer”. Val también perece en el fuego arrastrado hacia las llamas por las bombas extintoras “manejadas por el sheriff”, y lo único que queda de él es la chaqueta de piel de serpiente que Carol pide como recuerdo póstumo, “como un amuleto de los que tratan de huir de sí mismos”.

Ni rastro, por tanto, de aquel fogoso joven que anunciaba “I can burn a woman down”, o de la ninfómana “lewd vagrant” que aparecía en el original. Y para qué hablar del hijo ilegítimo muerto de Lady. Bastante se hace con apuntar la existencia de otro hijo concebido por obra de Val (o al menos eso se nos permite suponer, puesto que están “felices ambos”). Pero, eso sí, el adulterio consumado recibe su merecido con la muerte ejemplarizante de los osados amantes, a quienes podemos contemplar en las siguientes imágenes publicitarias, incluidas en el expediente de censura de la película:

REY SORIA FILMS  
presenta



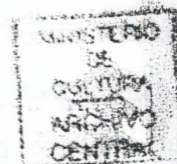
MARLON  
**BRANDO**  
ANNA  
**MAGNANI**  
JOANNE  
**WOODWARD**

EN LA OBRA MAESTRA DE  
TENNESSEE WILLIAMS



# **PIEL DE SERPIENTE**

DIRECTOR SIDNEY LUMET









REY SORIA FILMS PRESENTA A

**MARLON BRANDO • ANNA MAGNANI**  
**JOANNE WOODWARD**

EN LA OBRA MAESTRA DE  
TENNESSEE WILLIAMS

**PIEL DE SERPIENTE**

DIRECTOR: SIDNEY LUMET

UNITED ARTISTS

REY SORIA FILMS  
PRESENTA A

**MARLON BRANDO**  
**ANNA MAGNANI**  
**JOANNE WOODWARD**

EN

LA OBRA MAESTRA DE  
TENNESSEE WILLIAMS

**PIEL DE SERPIENTE**

DIRECTOR: SIDNEY LUMET

UNITED ARTISTS

Como antes hemos apuntado, tampoco las frases publicitarias elegidas para el lanzamiento de la película centran su atención en las emblemáticas afirmaciones características de los distintos personajes. Las recogidas por *Cine Asesor*, basadas sobre todo en el prestigio de Williams y del plantel de actores, son las siguientes:

El impresionante juego de pasiones humanas que caracteriza el estilo de Tennessee Williams culmina en PIEL DE SERPIENTE. – Nadie comprendía sus soledades, propicias al delito, y cuando quiso salvar su amor... tuvo que hundirse en los infiernos. – Vestía una chaqueta de PIEL DE SERPIENTE que simbolizaba su afán de independencia, su voluntad de vivir una vida liberada de las trabas convencionales de cada día. – Tres ganadores de Oscar – Marlon Brando, Ana Magnani y Joanne Woodward – en la interpretación más impresionante de su carrera artística. – Un argumento fuerte, de la más alta intensidad dramática, cruzado por los tensos nervios de la violencia y de las pasiones desatadas.

Por otra parte, la gran mayoría de las conservadas en el expediente de censura nº 21159, presentadas en esta página y en las tres siguientes, destacan por su vaguedad y su constante mención a los afamados protagonistas y al prestigio de previos éxitos de Williams. Nótese cómo el lápiz censor decidió eliminar las más explícitas, que, por motivos obvios, no se ajustaban a la norma:

PIEL DE SERPIENTE

Frases publicitarias

Tres seres extraños en el misterioso mundo del deseo.

Tres pasiones distintas encadenadas a la fatalidad.

Tres nombres explosivos en la pantalla.

Tres vidas dominadas por el fuego devastador de las pasiones.

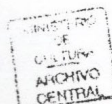
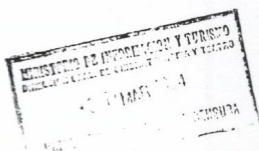
Marlon Brando, Ana Magnani, Joanne Woodward ... ¡Tres explosiones en la pantalla!

El argumento más explosivo del año.

Como tres explosivos que estremecen a todos, llegan Marlon Brando, Ana Magnani, Joanne Woodward.

La vulgaridad destruída por tres explosiones de la pantalla.

Una obra genial ... Una interpretación cumbre ... Una película impar.



21107

FRASES "PIEL DE SERPIENTE"

= = = = =

AMOR, ODIO, DESEO ... UN DRAMA PROFUNDO Y VIOLENTO EN LAS VIDAS DE TRES PERSONAJES QUE SOLO TENNESSE WILLIAMS PODIA CONJUGAR CON ACIERTO.

"UN TRANVIA LLAMADO DESEO", "LA ROSA TATUADA", "LA GATA SOBRE EL TEJADO DE CINCO", "VERANO Y HUMO", "EL DULCE PAJARO DE JUVENTUD" ... ¡AHORA!... "PIEL DE SERPIENTE" ... UNA CADENA ININTERRUMPIDA DE EXITOS DE TENNESSE WILLIAMS, EL MAS COTIZADO DRAMATURGO DE HOLLYWOOD.

TRES VIDAS INQUIETAS EN UN DRAMA VIOLENTO Y PROFUNDO.

TRES PERSONAJES VENCIDOS POR LA FATALIDAD, EN UN MUNDO VIOLENTO Y DESENFRENADO

UN MUNDO CORROMPIDO POR LA VIOLENCIA Y EL ODIO

UNA EXPLOSION DRAMATICA EN TORNO A TRES PERSONAJES MOVIDOS POR VIOLENTOS IMPULSOS

TRES REBELDES FRENTE A LA VIDA, LUCHANDO CONTRA SUS FERREAS LEYES Y PRECEPTOS, EN POS DE TODO AQUELLO QUE LES INSPIRABA A VIVIR

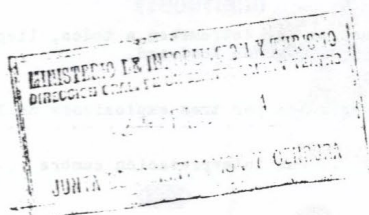
MARLON BRANDO PIDIENDO COMPRESION... ANA MAGNANI BUSCANDO AMOR... JOANNE WOODWARD REBELANDOSE CONTRA LA SOCIEDAD ... ¡TRES VIDAS QUE SE ARRASTRAN COMO SERPIENTES PARA SATISFACER SUS VAGOS DESEOS!

TRES CORAZONES EN LLAMAS ... TRES PASIONES ENCONTENIBLES ... TRES DRAMAS QUE ALCANZAN NIVELES DE INSOSPECHADA VIOLENCIA.

UN MUNDO DE VIOLENTAS PASIONES EN TORNO A TRES SERES QUE LUCHABAN INTENSAMENTE POR ARRANCAR DE LA VIDA LO QUE ELLOS CREIAN SUYO

TRES SERES REBELDES QUE SUPRIAN LOS RIGORES DE UNA EXISTENCIA VIOLENTO Y DRAMATICA, QUE ELLOS MISMOS HABIAN CREADO POR SU DESENFRENADO VIVIR.

VIOLENTO, CRUDO Y PASIONANTE FILM que PRESENTA LA FATAL CONSECUENCIA DE LOS DESENFRENADOS IMPULSOS DEL SER HUMANO.





"PIEL DE SERPIENTE"

FRASES

Sólo Marlon Brando, Anna Magnani y Joanne Woodward pueden ser personajes del profundo drama de Tennessee Williams.

¡3 grandes intérpretes para un genial autor!

¡Marlon Brando, Ana Magnani y Joanne Woodward en la obra más profunda de Tennessee Williams!

Otra vez Marlon Brando con su personalísimo estilo.

Con la impresionante Anna Magnani ...

Con la sensacional Joanne Woodward.

¡En el drama marcado por la violencia del deseo!

¡Marlon Brando, Ana Magnani y Joanne Woodward en las más geniales interpretaciones!

Sólo Marlon Brando podía encarnar al hombre cercado por el deseo.

Sólo Anna Magnani podía interpretar la mujer dominada por el amor violento.

Sólo Joanne Woodward podía representar la muchacha impulsada por el desenfreno.

Llegó de un camino extraño para que las dos mujeres marchasen por derroteros violentos, espinoso, fatales.

¡Marlon Brando, Anna Magnani y Joanne Woodward en el drama más profundo!

¡Marlon Brando, Anna Magnani, Joanne Woodward, en la mejor obra de Tennessee Williams!

¡El drama en que el deseo es personaje sinuoso, violento, ciego, fatal!

¡La mejor interpretación de Marlon Brando que supera a la de "VIVA ZAPATA" y la de LA LEY DEL SILENCIO!

¡Una interpretación genial de Marlon Brando con las sensacionales de Anna Magnani y Joanne Woodward!

¡Tres geniales intérpretes para la obra de un genial autor!

¡Marlon Brando, Ana Magnani y Joanne Woodward en el más sensacional drama de Tennessee Williams!

Le asedió el capricho de una frívola muchacha. Le cercó la pasión de una mujer ultrajada ...

¡Los tres vivieron entre la violencia del deseo y del pecado!

Llegó como un extraño para convertirse en el dueño de todas las pasiones.

Llegó sin rumbo para encontrar el amor más violento y sincero.

¡Marlon Brando, Ana Magnani y Joanne Woodward, en el más humano y patético drama!

- II -

~~x~~ ~~¡En la vida amor y en la pasión y deseo irrenunciable!~~  
¡Dos mujeres cercaron su vida para hundirle en la fatalidad!

¡Tres vidas impresionantes en el drama más sensacional!  
¡Tres personajes dominados por la fatalidad!  
¡Marlon Brandt, Ana Magnani y Joanne Woodward en la obra genial de Tennessee Williams!

¡El amor, la juventud y la fatalidad juntos en el drama de Tennessee Williams!  
¡Marlon Brando, Ana Magnani y Joanne Woodward en las más geniales de sus interpretaciones!

¡El amor junto al odio! ¡La juventud junto a la pasión!  
¡Y el destino destruyéndolo todo implacablemente!  
¡Un patético drama más violento que la propia vida!

Al presentar la genial obra de Tennessee Williams, Rey Soria Films se enorgullece de ofrecer al público español un acontecimiento único.

¡Un orgullo para Rey Soria Films es presentar en España a Marlon Brando, Ana Magnani y Joanne Woodward en la genial obra de Tennessee Williams!

~~x~~ ~~¡La fuerza del deseo brotó en aquellos tres seres como impetuosa corriente de pecado, amor y violencia!~~

~~x~~ ~~¡La fuerza del deseo brotó en aquellos tres seres con el brutal impulso del pecado y la violencia!~~

¡La pasión desenfrenada de dos mujeres en la vida del hombre que no sabía lo que buscaba!

En lo que se refiere a las críticas publicadas en la prensa española de 1964, las recogidas por el “resumen de algunas críticas de prensa” de *Cine Asesor*, lejos de lo anteriormente expresado por sus homólogos extranjeros, se limitan a destacar o bien el prestigio del director, los actores y el guionista, o bien el clima de dramática violencia en el que se desenvuelve la acción<sup>195</sup>, ya sea por carecer de los datos necesarios para realizar una crítica debidamente documentada o por el empeño de conceder un prestigio a todas luces inexistente a toda obra estrenada en los cines españoles. Por su parte, la “opinión comercial”, después de seguir la misma línea de la prensa nacional<sup>196</sup>, resalta el ejemplarizante trágico final y afirma con cierto desaire que “gustará a esos públicos – a veces numerosos – que se complacen con las tramas agrias y materialistas”. Por todo lo anteriormente expuesto, *Cine Asesor* le auguraba un buen rendimiento “entre públicos que gusten de los temas fuertes y no se retraigan por Clasificación Moral”, que en este caso le había adjudicado la más grave, el color grana y el número 4, reservados a las cintas gravemente peligrosas.

Pese al juicio favorable de *Cine Asesor*, y puede que debido a la rigurosa calificación moral de la censura eclesiástica, en el periodo que duró la licencia concedida a Rey Soria y Cía. S.L. el 7 de febrero de 1964, *Piel de serpiente* sólo contabilizó un número total de 210.742 espectadores, que dejaron en taquilla 4.487.246

---

<sup>195</sup> Las opiniones expresadas en los diarios citados son las siguientes (*Hoja archivable de información 72-64*):

*YA.* – Estamos ante el mundo torturado y revuelto de Tennessee Williams, en una película bien dirigida, de acuerdo con las exigencias del denso tema. La humana aventura se contempla con asustadizo asombro. Es también película de intérpretes.

*ARRIBA.* – Tal y como está desarrollada la película en un recargamiento de excesos, de virulencia, de brutalidad, sin quererlos refrenar, cae en el folletínismo. Se sigue con interés y se acepta el predominio de diálogos. Seleccionados intérpretes.

*ABC.* – Retrata un mundo sombrío con descarnado realismo. Ninguna sombra, ningún matiz de la historia se aparta del hervidero de pasiones. “Piel de serpiente” es una película sin sol, una obra cinematográfica importante y amarga.

*MADRID.* – Un relato intenso, profundo e intelectual, un drama impresionante, eterno y actual. Violencia de tipos y de hechos, ofrecidos en planos de gran belleza. En la interpretación, tres figuras máximas en geniales trabajos.

*INFORMACIONES.* – Acción dramática en ese violento clima pasional que es marca de fábrica de su autor Tennessee Williams. Todo en el tema es cruel, cortante como un vidrio roto. Realización de extraordinaria inteligencia. Buena película en suma.

<sup>196</sup> La opinión comercial, además de destacar “el magnífico reparto de intérpretes que tiene esta película, donde se reúnen 3 ganadores de Oscar” y “el nombre de Tennessee Williams como autor del argumento”, cita otras conocidas obras del dramaturgo (*Un tranvía llamado deseo*, *La gata sobre el tejado de cinc*, *Verano y humo*, o *Dulce pájaro de juventud*) cuyo prestigio se sitúa bien por encima del de *Piel de serpiente*, en un posible intento de elevar las expectativas del público y de justificar la decisión de permitir el estreno pese a la evidente turbiedad de algunos de los temas expuestos.

pts. (Base de Datos del MEC *Películas*, 1999), con diferencia, la cifra más baja de las alcanzadas por las cinco producciones que sirven como ejemplo en el presente estudio.

### **6.1.1.2. Estudio de los dictámenes de los órganos de censura oficial**

6.1.1.2.1. Estudio de los dictámenes de la Junta de Clasificación y Censura. Instituto Nacional de Cinematografía. Dirección General de Cinematografía y Teatro. Ministerio de Información y Turismo

Primer visionado (11 de noviembre de 1960)

De acuerdo con la información recogida en el expediente de censura nº 21159 del Ministerio de Información y Turismo, correspondiente a la película *Piel de serpiente*, el mismo año en que el filme norteamericano fue estrenado en el extranjero la casa distribuidora C.B. Films S.A. presentó ante la Junta de Clasificación y Censura la versión original de la película, inicialmente titulada en español *El fugitivo de sí mismo*. En comunicado fechado el 26 de agosto de 1960 la propia casa declaraba que de momento no era su intención efectuar voluntariamente supresión o adaptación alguna en dicha película, lo cual aparece reflejado en el resumen del argumento que, con objeto de cumplir con los trámites necesarios para la solicitud del primer visionado, fue presentado ante la Junta<sup>197</sup>. En oficio fechado el 13 de septiembre del mismo año la Sección de Licencias<sup>198</sup> del Instituto Nacional de la Cinematografía certificó que la película se hallaba exenta del pago del canon por haber sido importada “con cargo a la designación de beneficiario para película americana concedido a C.B. Films en el cupo de 1960” por haber sido presentada en el Festival de San Sebastián, pero aún así, para

---

<sup>197</sup> En efecto, dicha sinopsis argumental confirma la decisión de la distribuidora de no introducir cambio alguno en la versión presentada ante la Junta, puesto que en ella aparecen reflejados todos aquellos fragmentos que *a priori* podrían resultar conflictivos en opinión de la censura oficial y que, por lo tanto, podrían haber sido eliminados si la casa así lo hubiera decidido.

<sup>198</sup> Según el artículo 8º de la OM de 22 de enero de 1959 (*BOE* 5/III/59: 3695), por la que se dictan normas sobre la organización y el funcionamiento del Instituto Nacional de la Cinematografía,

La Sección de Licencias tendrá como misión:

- a) Estudiar e informar las solicitudes de licencias de importación de películas extranjeras que se formulen ante el Ministerio de Comercio y proponer al Director del Instituto los beneficiarios a cuyo favor deban expedirse, a los efectos determinados en el artículo primero de la Orden de 7 de mayo de 1958, teniendo en cuenta la debida satisfacción de la necesidad pública de exhibición cinematográfica, así como la producción nacional y las disponibilidades de divisas para la adquisición de películas extranjeras.

que la película fuera estrenada en salas comerciales debía antes someterse al juicio de los vocales de la Junta de Clasificación y Censura.

En reunión celebrada el 11 de noviembre de 1960 los miembros asistentes<sup>199</sup> acordaron por amplia mayoría prohibir la exhibición de la película en todo el territorio nacional. El único vocal que en esta primera reunión decidió emitir un informe favorable (autorizada para mayores) fue Don Patricio González de Canales, a cuyo juicio la realización de las dos adaptaciones siguientes en los rollos 4 y 9 posibilitaría su estreno:

#### ADAPTACIONES

4. Plano de pareja bailando.

9. (Creo que el 9). Abreviar el largo beso de la consumación del adulterio, que no puede cortarse por ser esencial para el argumento.

En la detallada argumentación que sirve de fundamento a su voto favorable Canales resaltaba en primer lugar la Concha de Plata que la cinta había merecido en el Festival de San Sebastián, evidencia de una teórica calidad artística corroborada por el vocal técnico de la Junta, quien afirmaba que “la película está magníficamente realizada a lo que hay que añadir una interpretación excepcional debido a su maravilloso reparto”. En lo que se refiere al aspecto temático del filme, Canales consideraba que el fatal desenlace justificaba la presentación de un adulterio consumado que, aunque moralmente inadmisibles, no era sino producto del matrimonio desdichado de la protagonista<sup>200</sup>.

---

<sup>199</sup> La Junta de Clasificación y Censura reunida el 11 de noviembre de 1960 estaba formada por los siguientes miembros: el Presidente, Don José Muñoz Fontan, el Vicepresidente, Don Alfredo Tímermans Díaz, los Vocales de la Rama de Censura, Rvdo. Padre Juan Fernández, Rvdo. Padre Andrés Avelino Esteban, Don Mariano Daranas, Don Miguel Cuartero, Don Patricio González de Canales, Don José Luis García de Velasco, el Vocal Técnico, Don Rafael de Casenave, y el Secretario, Don Francisco Ortiz Muñoz.

<sup>200</sup> Debido a su extraordinario valor documental, transcribimos el siguiente fragmento del citado informe:

El clima: personajes depravados. Los protagonistas luchan desesperadamente por conducirse socialmente bien y borrar el pasado.

El tema: un adulterio consumado. Al final ella es “ejecutada” por su moribundo esposo y él asesinado.

Corriente filosófica: Realismo crudísimo en la corriente abiertamente naturalista, pero con un factor en contra: lo moralmente imposible. Se trata de un drama con grandeza trágica: la corriente vital del hombre (como portador de la felicidad y de la vida) pasa como una tempestad por el alma de una mujer matrimonialmente desdichadísima. La tensión pasional se sostiene y el adulterio se justifica. Al fin, la fatalidad.

Juicio: Aunque moralmente es inadmisibles el adulterio consumado, entendemos puede autorizarse:

1º Porque los adúlteros pagan con la vida.



Tal interpretación, a todas luces adelantada a su tiempo, pues de nuevo aparecerá en los informes de los vocales que tres años más tarde autorizarían la importación definitiva de la película, no era, sin embargo, compartida por el resto de los miembros de la Junta. Desde el más alentador juicio del Presidente, que se adhería al casi unánime veredicto prohibitivo no sin apuntar que con algunas modificaciones “podría autorizarse para mayores”, pasando por el brevísimo del Vicepresidente, que sin dar más explicaciones se limita a anotar que “su desarrollo moral es inaceptable”, hasta el más exhaustivo e intransigente de los demás vocales, todos ellos coincidían en que, a pesar de la buena realización y de la presencia de destacados actores, la tesis moral de la película debía ser considerada inaceptable. Sirvan como muestra los siguientes fragmentos:

Película desagradable y dura. En el aspecto moral la encuentro inadmisibile en cuanto al fondo y a la forma. Abundan las efusiones; y se pone de manifiesto el adulterio consumado en el que los protagonistas se complacen. A mi juicio no hay lección positiva, porque el mismo incendio provocado por el marido no guarda una relación lógica de causa y efecto por el adulterio cometido, que sirva de antídoto contra el adulterio. Aun cuando se introdujeran adaptaciones estimo que el fondo de la película quedaría igual; y la tesis es inadmisibile. (Rvdo. Padre Juan Fernández).

Drama de bajos fondos, aunque no entre delincuentes profesionales. Vidas sin cimientos morales, a la deriva, relaciones carnales entre viejas y jóvenes, malos tratos de obra de varones o hembras. No hay contrapartida, contrapunto de elementos edificantes moralizadores, aunque a título de tal puede aducirse la tardía maternidad de la otoñal amancebada con el mozo. Todo es feo, repulsivo y no se pierde nada ignorándolo, aunque se trate o porque se trate de la adaptación de una obra de Tennessee Williams. (Don Mariano Daranas).

... su contenido es sumamente desagradable y aun inadmisibile en el asunto moral, puesto que se trata de una justificación (casi diríamos de una glorificación) del adulterio, cuidadosamente preparada con el consabido juego de contrastes entre los tipos humanos buscados al efecto. Sí hay, en fin, poesía del adulterio en un relato lleno de complejos, situaciones amargas, bajas pasiones y odio muy poco edificante. (Don José Luís García de Velasco).

Repugna a la conciencia, admite la exhibición como espectáculo, de tal cúmulo de miserias y temas morales. La morbosa delectación en el estudio de tipos, inmorales o enfermos, y en aberraciones y ambientes sórdidos (...) no puede aceptarse. La película no admite posibles adaptaciones, porque carece en absoluto de ejemplaridad. (Don Francisco Ortiz Muñoz).

---

2º Por tratarse de una tragedia muy veraz.

3º Resultaría impolítica esta prohibición.

4º Por el tono trágico de la obra, no creo que su trascendencia social sea grave. Se lucha con lo imposible.

Un joven degenerado es objeto de la atracción amorosa de dos mujeres; una con su marido enfermo de cáncer, otra una maniaca. En sus relaciones se producen reacciones animales que hacen el ambiente repulsivo... (Don Miguel Cuartero).

Así fue como, tras la emisión de estas opiniones, algunas de las cuales ya advierten que ni siquiera la introducción de adaptaciones conseguiría que la cinta fuera autorizada en el futuro, la Junta de Clasificación y Censura se declaró en contra de la exhibición de la película, lo cual fue comunicado tanto al Sr. Jefe de la Sección de Protección y Licencias (oficio nº 3645/60 de 14 de noviembre de 1960) como al Sr. Director de C.B. Films S.A. (oficio nº 3651/60 del mismo día), quien tenía derecho a “interponer recurso de apelación ante la Comisión Superior de Censura, en el plazo de quince días hábiles, a contar de la fecha de notificación, presentando el oportuno escrito en la Secretaría de la Junta”.

### Segundo visionado (21 de febrero de 1961)

En vista de algunos de los informes redactados por los vocales que llevaron a cabo el segundo visionado de la cinta<sup>201</sup> y de un posterior escrito de la propia distribuidora<sup>202</sup>, parece que la casa, voluntariamente decidió practicar ciertos cortes y modificaciones en el diálogo y, apelando al sentido trágico subyacente<sup>203</sup>, presentar la versión original reformada ante la Junta de Clasificación y Censura. Con todo, los miembros asistentes<sup>204</sup> a la reunión del 21 de febrero de 1961 decidieron por mayoría ratificar el dictamen anterior y prohibir por segunda vez consecutiva la exhibición de la película en todo el territorio nacional.

---

<sup>201</sup> Ver los siguientes testimonios: “Han quedado atenuados algunos defectos que indudablemente determinaron la casi unanimidad en el anterior fallo prohibitivo” (Muñoz Fontan). “Prohibida anteriormente, se presenta de nuevo con adaptaciones de imagen y diálogo que tienden a suavizar la crudeza del tema. No obstante, esta intención reduce las escenas e imagen, pero no parece eliminar el ambiente inmoral en que se producen las luchas” (Cuartero). “Se han realizado algunas supresiones de imagen así como varias modificaciones en los diálogos, que tienden a suavizar las situaciones” (Velasco).

<sup>202</sup> Nos referimos al escrito fechado el 13 de marzo de 1961, que confirma que por escrito de 15 de diciembre de 1960 (que no consta en el expediente de censura nº 21159) la casa había comunicado a la Junta que, previo al segundo visionado, se habían acentuado en los diálogos los deseos de Val de mejorar su conducta y de huir de su pasado, a la vez que se había dotado “a los referidos diálogos de una excepcional elegancia literaria”.

<sup>203</sup> Según los distintos informes: “... hay notables diferencias entre la tragedia griega y la novela rosa...” (Daranas). “... toda la película tiene una altura trágica que le quita peligrosidad...” (Padre Villares). “Muy inteligente el texto del recurso de la casa, pero entiendo que no puede compararse la película con las tragedias griegas clásicas...” (Ortiz Muñoz).

De nuevo sería Canales el único valedor del estreno para mayores basándose en una interpretación de la película como tragedia “protagonizada por el Destino, por las fuerzas superiores que mueven la naturaleza de los pobres seres humanos, hacia un desenlace fatal”<sup>205</sup>; castigo ejemplar para una conducta previa de los personajes que Canales también justifica por tratarse de “un estudio psicológico portentoso sobre la sexualidad normal con dos mujeres: una entregada y otra de sexualidad contenida, tardíamente despierta”.

Este juicio positivo sería de nuevo acallado por los informes de los demás vocales, que coinciden en afirmar que los cambios de imagen y diálogo tienden a suavizar las situaciones y la crudeza del tema pero, “sin embargo, sustancialmente, continúan las cosas como estaban y, por tanto, no hay motivo para un cambio de calificación” (Velasco)<sup>206</sup>. Curiosamente, es el representante eclesiástico el que más cercano está al razonamiento de Canales<sup>207</sup>, aunque finalmente se decide a emitir un juicio negativo sólo en base a que la descripción del ambiente y de los personajes “acaso no sea debidamente interpretada en su simbolismo por públicos populares”. El Presidente deja un camino abierto a una posible autorización a condición de que se realice un examen más detenido para concretar otras modificaciones que resultarían más efectivas, pero el veredicto prohibitivo prevalece una vez más, lo cual se comunica tanto al Sr. Jefe de la Sección de Protección y Licencias como al Sr. Director de C.B. Films S.A. en sendos oficios (nº 358 y nº 774) fechados el 22 de febrero de 1961.

---

<sup>204</sup> El único cambio con respecto a la anterior composición de la Junta es la sustitución de los vocales Rvdo. Padre Juan Fernández y Rvdo. Padre Andrés Avelino Esteban por el Rvdo. Padre Manuel Villares.

<sup>205</sup> El informe de Canales continúa en el mismo tono afirmando que la película se mueve, pues, en un plano investigador del misterio del alma humana. Y se mueve con tal empuje, que los frenos del condicionamiento moral quedan atrás, rebasados o rotos, como en este caso, a pesar de haberse observado un máximo esfuerzo para guardarlos. (...) Y como en toda tragedia, no sólo no es peligrosa socialmente, sino que se cierra con feroz ejemplaridad.

<sup>206</sup> Mientras Cuartero afirma al respecto que el adulterio, la venganza y la actuación tendenciosa de la Justicia “constituyen aspectos que no se limpian con adaptaciones”, Daranas es mucho más apocalíptico: “aquí las almas sudan con el hedor de camisas que no se mudan ni se lavan”.

<sup>207</sup> El Padre Villares declara

Moralmente la creo autorizable en lo fundamental, pues el adulterio consumado que nos presenta aparece castigado con el fuego que abrasa a los dos amantes y que no pueden alcanzar la otra orilla del río para gozar de una nueva vida. No tiene tampoco escenas de crudeza visual. En la línea argumental tampoco aparece el adulterio como justificable y por las palabras de la enfermera y las finales de la loca es en cierto modo reprobado. Por otra parte, toda la película tiene una altura trágica que le quita peligrosidad.

## Tercer visionado (5 de junio de 1961)

Conocida la decisión de la Junta, Don Luís Garrido Molina, en calidad de delegado de la casa C.B. Films S.A. en Madrid, procedió a interponer recurso de apelación el 13 de marzo de 1961 con la esperanza de que en un nuevo visionado la Comisión Superior diera el visto bueno a la película. Al tratar de localizar los motivos que antes pudieran haber inducido a su prohibición, la casa ratificaba el contenido del ya citado escrito previo de 15 de diciembre de 1960, dirigido a la Junta de Clasificación y Censura, que expresaba la intención por parte de la casa de “acentuar en los diálogos los deseos de mejorar su conducta y huir de extravíos anteriores que expresa el personaje de Val”, así como “dotar a los referidos diálogos de una excepcional elegancia literaria”. Se sugiere además la posibilidad de insertar un prólogo, del que se adjunta modelo<sup>208</sup>, con la intención de crear una situación dramática que, si bien ha de vincular la película con las tragedias griegas, no pretende reflejar “ambientes o tendencias que existan en la realidad del momento”. Por último, se reclama la atención de la Comisión sobre “la poesía y profundidad de muchos de los conceptos vertidos”, así como sobre

el dramático final de los protagonistas, que crea con impresionantes trazos, en el ánimo del espectador, la idea de que no puede alcanzarse la felicidad, si no existe la fuerza de voluntad necesaria para seguir el camino recto, dejándose llevar de la simple conclusión, de admitir, como esencial, el fatalista ambiente en que se viva.

A pesar de los esfuerzos de la casa por conseguir un dictamen favorable a expensas de la aséptica focalización de aquellos asuntos considerados más inofensivos,

---

<sup>208</sup> Es el siguiente:

EL FUGITIVO DE S  MISMO  
PRÓLOGO

La leyenda y el mito de Orfeo, cuyo significado en la dramática universal es el de que la ira de los dioses se desencadena siempre contra los que pretenden torcer o desviar los imperativos divinos del Amor, perduran después de dos mil quinientos años. Hoy se presentan actualizados en tiempo y espacio, es decir, vestido Orfeo sin cl mide y vestida Eurídice con blusa, porque los mitos subsisten sin que importen ni el tiempo ni el lugar, y porque el odio constituye eternamente la maldición de los hombres, de la misma forma que la falta de fe y la soberbia constituyen, por los siglos de los siglos, los más directos caminos de la condenación.

Ni hay redención para el que odia, ni hay salvación posible para el que pretende quebrantar las leyes divinas, que castigan inexorablemente al que no sabe amar; porque así como el Cielo sembr  el Amor en la tierra para elevar el corazón humano, reserv  los infiernos para los que, como Eurídice y Orfeo, pretendieron hace ya 2500 años, violar la ley divina del Amor entre el género humano: vista la cl mide griega o la camisa multicolor del muchacho de Texas.

la Comisión Superior de Censura, reunida el 5 de junio de 1961, acordó ratificar el dictamen emitido por la Junta el 21 de febrero del mismo año por mayoría de cinco votos contra uno. A excepción del Vicepresidente y el Secretario, que se limitaron a ratificar sus informes anteriores, los demás miembros asistentes a la reunión<sup>209</sup> emitieron una explicación razonada de su decisión. Fraguas decidió autorizarla para mayores en base a que la obra teatral había sido autorizada previamente y “en atención a que en la Junta cuatro o cinco vocales la privan de peligrosidad”. Además, como “no hay posibilidad de que nadie obtenga lección en contra”, le parecía que era inocua para la mayoría del público. Sin embargo, los demás vocales coincidían en señalar el ambiente de degradación moral que impide la regeneración del protagonista, que se había propuesto rectificar su conducta anterior sin llegar a conseguirlo (Llorente afirma que “huye de sí mismo porque comprende que no puede redimirse de su propia concupiscencia”)<sup>210</sup>. Aunque la “anormalidad” de los personajes le resta peligrosidad, el final trágico “no consigue purificar el sórdido mundo que se suscribe” (Fuertes).

En vista de todo lo expuesto, el 6 de junio de 1961 se enviaron sendos oficios (nº 2237 y nº 2242) al Sr. Jefe de la Sección de Protección y Licencias y al Sr. Director de C.B. Films S.A. comunicándoles el fallo negativo de la Comisión Superior.

#### Cuarto visionado (5 de diciembre de 1963)

En instancia dirigida a la Dirección General de Cinematografía y Teatro el 20 de diciembre de 1962 Don Luís Garrido, delegado de la casa central de C.B. Films S.A. en Madrid, solicitó la revisión del acuerdo dictado por la Comisión Superior. En esta ocasión la casa no muestra ningún reparo a la hora de intentar complacer a las

---

<sup>209</sup> Los Vocales Rvdo. Padre Antonio Garau, Don Julio Fuertes, Don Antonio Fraguas y Don Vicente Llorente.

<sup>210</sup> En palabras del Padre Garau,

Val, el protagonista, aparece como inmunizado contra el peligro del odio común y de las mujeres; pero no por conocimiento sino porque “está harto de mujeres”. Y, claro, en estas condiciones nadie puede evitar que renazca el hambre cuando se le pone la carne ante las narices y, naturalmente, se merienda a la esposa de su patrón aunque vieja y fea como la Ana Magnani...

Fuertes lo expresa en los siguientes términos:

Todos los personajes, rebuscadamente anormales, no tienen ni buscan asideros, aunque sólo fuera en una moral aséptica y fría, desalmada, sin mirar a lo alto jamás. Pasiones turbias y hasta morbosas.

Llorente añade:

autoridades con tal de que éstas autoricen la exhibición de la película. Como venía siendo habitual, insiste en que “con la corrección en los diálogos”, que no desvirtuaba la línea argumental y sí facilitaba “una mayor comprensión del público español”, los problemas que se apoderan de los protagonistas, aunque “parecen salirse de lo humano”, son propios de la grandeza de “las tragedias griegas clásicas”. Dando por hecho que la sociedad española está por encima de todo ello, afirma que estos problemas, “debido a la situación por que atraviesa el mundo”, sí son causa de preocupación en otros países y de ahí su presentación en el filme. Como ya expresara Canales en sus informes afirmativos, y dado que es el único argumento posible que puede inclinar la balanza hacia el polo positivo, el delegado recuerda el deseo de superación de algunos personajes que sólo la fatalidad, “personaje principal en todas estas tragedias”, no les dejará alcanzar, “haciéndoles llegar a caer en situaciones que al final, en justa ejemplaridad, les llevan a un desastre definitivo”.

En contestación a la instancia la Dirección General, por oficio nº 666 de 23 de febrero de 1963, accedió a que la película fuera sometida a dictamen del Pleno de la Junta de Censura a condición de que la copia examinada coincidiera íntegramente “con la versión original de la película, sin introducir en ella la menor modificación de imagen o diálogo”. No obstante, la distribuidora podía proponer por escrito las adaptaciones que estimara convenientes.

Después de que C.B. Films S.A. cediera sus derechos sobre *Fugitivo de sí mismo* a Rey Soria Films, esta distribuidora la presentó ante el Pleno el 22 de octubre de 1963. En la reunión celebrada el 5 de diciembre del mismo año, los miembros asistentes<sup>211</sup> decidieron, por mayoría de 15 votos contra uno, que dicha película podía importarse definitivamente en España sin adaptaciones. El único voto negativo basaba su prohibición en la aplicación de las normas 13, 14-2º y 18 de la OM de 9/III/63<sup>212</sup>,

---

... culmina la cinta con el adulterio consumado por los dos protagonistas, agravado para ella por la circunstancia de estar su marido gravemente enfermo, en la cama, y ser ella misma la que induce al protagonista a cometer el adulterio.

<sup>211</sup> El Pleno de la Junta de Clasificación y Censura reunido el 5 de diciembre de 1963 estaba formado por los siguientes miembros: el Vicepresidente, Don Florentino Soria, los Vocales de la Rama de Censura, Don Manuel Andrés Zabala, Rvdo. Padre Luís G. Fierro, Rvdo. Padre César Vaca, Rvdo. Padre Carlos María Staehlin, Rvdo. Padre Manuel Villares, la Srta. Elisa de Lara, Don José María Cano, Don Luís Ayuso, Don José Luís de Celis y Orue, Don Pedro Cobelas, Don Carlos Fernández Cuenca, Don Víctor Aúz, Don Miguel Cerezo, Don Marcelo Arroita-Jáuregui, y el Secretario, Don Sebastián Bautista de la Torre.

<sup>212</sup> Las normas citadas son las siguientes (BOE 8/III/63: 3930):

mientras que de entre todos los demás sólo merece la pena destacar el de Zabala, que opina que, aunque “hay exposición de pasiones y miserias humanas (...) resulta todo tan repulsivo, y por ello condenado, que no creo que pueda inducir al mal en ningún caso” y el de Cano, que defiende que “el mal acumulado se reprueba por sí mismo”.

Sin más explicaciones se procedió a enviar tanto al Sr. Jefe del Servicio de Cine como al Sr. Director de Rey Soria Films sendos oficios (nº 5488 y nº 5504) de 9 de diciembre de 1963 comunicando que la licencia de exhibición que se concediera autorizaría la proyección de la película en su versión doblada.

#### Quinto visionado (6 de febrero de 1964)

La casa Rey Soria Films decidió probar suerte y solicitar a la Dirección General por escrito de 22 de enero de 1964 que el título español del filme pasara a ser el más sugerente de *Unidos por el pecado*. Como era de esperar, sólo un día más tarde se desestimó el título propuesto, en vista de lo cual por escrito de 24 de enero la casa propuso el nuevo y a la postre definitivo título de *Piel de serpiente*, autorizado por la Dirección General el 28 del mismo mes.

Presentada con el título ya definitivo de *Piel de serpiente*, el vocal de la Rama de Censura Don José Luís de Celis y el Secretario de la Junta de Clasificación y Censura, Don Sebastián Bautista de la Torre, procedieron a revisar la versión doblada de la película el 6 de febrero de 1964, aprobando el doblaje y calificándola como autorizada únicamente para mayores de 18 años sin adaptaciones. Tras la expedición de la oportuna licencia de exhibición el día 7 del mismo mes quedaron cumplimentados los trámites necesarios para su estreno comercial, que tuvo lugar en los cines Real Cinema y La Torre de Madrid el 29 de marzo de 1964.

---

Decimotercera. – Se prohibirán las expresiones coloquiales y las escenas o planos de carácter íntimo que atenten contra las más elementales normas del buen gusto.

Decimocuarta. – Se prohibirá:

2º En cuanto a la presentación de los personajes, ha de quedar suficientemente clara para los espectadores la distinción entre la conducta de los personajes y lo que representan.

Decimooctava. – Cuando la acumulación de escenas o planos que en sí mismos no tengan gravedad, cree, por la reiteración, un clima lascivo, brutal, grosero o morboso, la película será prohibida.

## **6.1.2. Normas textuales y normas de recepción. Nivel macrotextual**

### **6.1.2.1. Autocensura y normas textuales. Análisis comparativo GT-GO**

Como se ha podido apreciar en los sucesivos documentos consultados parece que la casa distribuidora voluntariamente decidió practicar ciertos cortes y modificaciones en el diálogo antes del segundo visionado de la cinta (21 de febrero de 1961). Sin embargo, cuando la Dirección General, por oficio nº 666 de 23 de febrero de 1963, accedió a que la película fuera sometida a dictamen del Pleno de la Junta de Censura, lo hizo a condición de que la copia examinada coincidiera íntegramente “con la versión original de la película, sin introducir en ella la menor modificación de imagen o diálogo”. De ello se deduce que el GT presentado por la casa distribuidora en el cuarto visionado (5 de diciembre de 1963) no habría sufrido ninguna modificación macrotextual con respecto al GO, hecho que hemos constatado al realizar el análisis comparativo de ambos guiones.

### **6.1.2.2. Censura externa y normas de recepción. Análisis comparativo GC-GT**

Tampoco la censura oficial creyó necesario realizar ningún corte o modificación macrotextual con vistas a la autorización de la película. Cuando el 5 de diciembre de 1963 el Pleno de la Junta decidió autorizar su importación definitiva en España, se señaló expresamente que dicha importación se podía llevar a cabo “sin adaptaciones” de ningún tipo. Se entiende, por tanto, que el nivel macrotextual del GT que consta en el expediente de censura nº 21159, al haber sido aceptado por el Pleno tal cual había sido presentado por la distribuidora, coincide en su totalidad con el del GC.



### **6.1.3. Normas textuales y normas de recepción. Nivel microtextual**

#### **6.1.3.1. Autocensura y normas textuales. Análisis comparativo GT-GO**

El primer texto utilizado en la realización de este análisis comparativo ha sido el GT que consta en el expediente de censura nº 21159. Conviene recordar que la última vez que la distribuidora C.B. Films S.A. presentó *Fugitivo de sí mismo* a censura fue con ocasión del tercer visionado. Después de que C.B. Films S.A. hubiera cedido los derechos sobre el filme a Rey Soria Films, esta segunda distribuidora fue la responsable de presentar la documentación pertinente, GT incluido, ante el Pleno de la Junta que, en el cuarto visionado, emitiría su dictamen positivo de 5 de diciembre de 1963.

Los datos de que disponemos permiten afirmar que el GT presentado en ambos visionados es el mismo. Por una parte, habría sido presentado por C.B. Films S.A., puesto que en la portada consta como título *El fugitivo de sí mismo* (y no el posterior y definitivo *Piel de serpiente*). Además, el sello de dicha distribuidora aparece estampado en la portada y ha sido escrita a mano la palabra “reformados”, en clara referencia a las modificaciones del diálogo introducidas por la propia casa para, recordemos, acentuar en los diálogos los deseos de Val de mejorar su conducta y de huir de su pasado, y de paso dotarlos de una “excepcional elegancia literaria”. Por otra parte, este GT también habría sido presentado por Rey Soria Films, puesto que el hecho de que haya sido conservado en el expediente de censura de la película parece demostrar que es el que sirvió de base para el doblaje que más tarde habría sido aprobado por la Junta en el quinto visionado<sup>213</sup>.

El segundo texto utilizado ha sido el GO de *The Fugitive Kind*, redactado en 1959 por Tennessee Williams y Meade Roberts y conservado en la colección de guiones inéditos del British Film Institute de Londres (referencia S2166).

---

<sup>213</sup> Según lo que hemos podido comprobar al consultar una buena muestra de expedientes de censura, la práctica habitual de los encargados de mantener los archivos era conservar el GT que en su día había servido como referencia para el doblaje de la misma.

### 6.1.3.1.1. Limitaciones formales

El análisis comparativo GT (1963) –GO (1959) ha permitido elaborar la tabla que presentamos en las páginas siguientes, aislando un total de 62 registros en los que, en nuestra opinión, la labor del traductor ha conseguido que el GT se desvíe del GO con el único objetivo de acatar los preceptos de la censura externa.

Debido a la ausencia de alteraciones macrotextuales de la cinta original, en este caso es el nivel microtextual el que soporta todo el peso en el proceso manipulador del texto fílmico. La evidente perfección con que el traductor ha conseguido suavizar la acritud de forma y contenido representativa tanto de la caracterización de los personajes como de la temática del original manifiesta un excelente dominio de ambas lenguas (la original y la meta) y de las estrategias traductorales que permitían alcanzar el máximo nivel de aceptabilidad del texto meta en el contexto receptor. Destaca en este sentido una práctica no demasiado utilizada en los textos analizados, posiblemente por la dificultad que entraña su ejecución: la refocalización del contenido de varias UCOs que resultan fundamentales en la caracterización de los distintos personajes, en especial de Val<sup>214</sup>, que sutilmente hace variar el significado original atenuando el efecto pragmático de las UCTs. Veamos ahora cuál es el contenido de la citada tabla:

---

<sup>214</sup> Nótese la refocalización del contenido original de los registros 21 y 22, que recogen la famosa sentencia de Val: “Well, they say that a woman can burn a man down, you know. But I can burn a woman down”.

**Tabla 6.1.1. Piel de Serpiente (Lumet, 1959). Nivel microtextual. Autocensura y normas textuales: limitaciones formales**

Rollo/Página GO		Rollo/Página GT		Comentarios
Registro	UCO GO (1959)	UCT GT (1963)		
1A/2 1	VAL: ... he wanted me to entertain at this party...	1/2	VAL: ... quería que animara la reunión...	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morboso del diálogo.
1A/2 2	VAL: ... all you got to do is - you know - be part of this - well - party.	1/2	VAL: ... todo lo que tiene que hacer - sabe - es formar parte de esta - bueno - reunión.	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morboso del diálogo.
1A/2 3	JUDGE: And you started this disturbance at this party?	1/2	JUEZ: ¿Y empezó usted todo este jaleo en aquella reunión?	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morboso del diálogo.
1A/2 4	VAL: ... I felt like my whole life was - a - something sick on my stomach...	1/2	VAL: ... de lo que era mi propia vida - eh - una molestia en el estómago...	M>N (EE) Limita la forma de la expresión.
1A/2 5	VAL: ... and I just had to throw it up.	1/2	VAL: ... que tenía que arrojar.	M>N (EE) Limita la forma de la expresión.
1A/2 6	VAL: So I threw it up - and - a -	1/2	VAL: Y la arrojé - y - eh -	M>N (EE) Limita la forma de la expresión.

1A/2 7	VAL: ... I started to bust up the joint.	1/2	VAL: ... empecé a desbaratarme.	M>N (EE) Limita la forma de la expresión. Parece que la principal consecuencia es la elevación estilística. El cambio de significado, inintencionado en nuestra opinión, puede haber sido debido a un error de comprensión del original.
1A/2 8	VAL: ... and I'm all through with those parties, too.	1/3	VAL: ... he acabado con esas reuniones, también.	M>C Reduce el contenido erótico/sugere/morbo del diálogo.
1B/2 9	VAL: Well, you're not young at thirty if you've been on a party since you were fifteen.	2/2	VAL: No, ya no se es joven a los treinta años si desde los quince has estado frecuentando esas reuniones.	M>C Reduce el contenido erótico/sugere/morbo del diálogo.
2A/4 10	CAROL: Is that what you're saying about me - that I'm corrupt?	3/4	CAROL: ¿Eso es lo que están diciendo de mí - que estoy loca?	M>C Limita la forma de la expresión.
2B/1 11	RUBY: You with that gal, buster?	4/1	RUBY: ¿Va usted con esa muchacha, amigo?	M>N (EE) Limita la forma de la expresión. "Buster" en registro coloquial significa "macho", "tío". Aunque puede que estas expresiones todavía no se utilizaran en la época, "amigo" eleva el registro del original.
2B/2 12	CAROL: Because I'm an exhibitionist.	4/2	CAROL: Porque me gusta ser así.	M>N (RS) Reduce el contenido erótico/sugere/morbo del diálogo.
2B/2 13	CAROL: I used to be what they call - a - church-bitten reformer.	4/2	CAROL: Había sido antes algo así como una propagandista de la comprensión.	M>C Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante.
2B/2 14	CAROL: Well, that's a kind of benign exhibitionist...	4/3	CAROL: Pues, es una especie de sufragista de la bondad.	M>C Reduce el contenido erótico/sugere/morbo del diálogo.

2B/2 15	CAROL: ... for having improper relations with a white slut...	4/3	CAROL: ... por haber tenido relaciones con una desvergonzada mujer blanca -	M>N (EUF) Limita la forma de la expresión.
2B/2 16	CAROL: And you know what for -- lewd vagrancy.	4/3	CAROL: ¿Y sabe por qué? Por vagancia y escándalo.	M>C Reduce el contenido erótico/sugere/morbo del diálogo.
2B/3 17	CAROL: ... I'm just a lewd vagrant -	4/3	CAROL: ... y ahora me aplican la ley de vagos...	M>C Reduce el contenido erótico/sugere/morbo del diálogo.
2B/3 18	CAROL: ... and show 'em all - just how lewd a lewd vagrant can be...	4/3	CAROL: - se lo demostraré a todos - cómo puede comportarse una vagabunda despreciada.	M>C Reduce el contenido erótico/sugere/morbo del diálogo.
3A/2 19	VAL: Well, she thought I had a sign hung on me -- make at stud.	5/2	VAL: Pensó que yo llevaba colgado un cartel... muy especial.	M>N (RS) Reduce el contenido erótico/sugere/morbo del diálogo.
3B/1 20	LADY: I couldn't hire no stranger with a snakeskin jacket and a guitar and a temperature as a dog's.	6/1	LADY: No podría emplear a un extraño con una chaqueta de piel de serpiente y una guitarra, y con una temperatura superior a la corriente.	M>N (RS) Reduce el contenido erótico/sugere/morbo del diálogo.
3B/2 21	VAL: Well, they say that a woman can burn a man down, you know.	6/2	VAL: Bueno, se dice que una mujer puede hacer que un hombre se consuma por ella.	M>N (RF) Reduce el contenido erótico/sugere/morbo del diálogo.
3B/3 22	VAL: But I can burn a woman down.	6/2	VAL: Pero yo podría hacer que una mujer se consumiera por mí.	M>N (RF) Reduce el contenido erótico/sugere/morbo del diálogo.

4A/2 23	JABE: But before I die, you'll be too old for a lover.	7/2	JABE: Pero ya antes de que me muera, serás demasiado vieja para que nadie te quiera.	M>N (RS) Limita la forma de la expresión.
4B/2 24	LADY: I hold hard feelings.	8/2	LADY: Mis sentimientos no son amistosos.	M>N (RF) Limita la forma de la expresión.
4B/2 25	LADY: Remember those wine-drinking nights when someone loved you better than anybody loved you since? DAVID: I don't remember anything else.	8/2	LADY: ¿Recuerdas aquellas noches en las que bebíamos y alguien te quería como nadie te ha querido después? DAVID: No recuerdo nada.	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
4B/2-3 26	LADY: ... and took that society girl...	8/3	LADY: ... y te casaste con una señorita...	M>C Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante.
4B/3 27	LADY: ... that restored your homeplace and gave you such well-born children.	8/3	LADY: ... que remontó tu hogar y te dio hijos legítimos.	M>C Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante.
4B/3 28	LADY: I carried your child in my body the summer you quit me.	8/3	LADY: Me dejaste cuando dos corazones palpitaban en mí.	M>C Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante.
4B/3 29	LADY: But I lost your child.	8/3	LADY: Murió el que más quería.	M>C Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante.
4B/3 30	LADY: So I took the best next thing...	8/3	LADY: Por lo tanto hice lo mejor...	M>C Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante.

5A/1 31	VEE: I want to see that poor sick man come back to Jesus.	9/1	VEE: Querría darle un poco de conformidad.	M>C Limita la forma de la expresión.
5A/2 32	LADY: This is where the young couples would come to make love.	9/2	LADY: Aquí es donde las parejas jóvenes vendrían a arrullarse.	M>N (EUF) Limita la forma de la expresión.
5A/2 33	LADY: ... he sold liquor to nigras.	9/2	LADY: ... vendió licor a los negros.	M>N (RS) Limita la forma de la expresión. Los eufemismos utilizados hoy en día ("de color"... ) hacen que el término "negro" ahora sea políticamente incorrecto. En los 60 habría que utilizar algo como "negro asqueroso" para igualar la ofensa de "nigras".
5B/1 34	VAL: But I may have trouble sleepin' with that naked lady hangin' over me.	10/1	VAL: Pero esa obra maestra colgada de la pared podría turbarme el sueño.	M>N (RS) Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
5B/1 35	LADY: ... with your dog's temperature...	10/1	LADY: ... con sus dos grados más de temperatura...	M>N (RS) Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
6A/1 36	VAL: I see a not so young...	11/1	VAL: Veo a una mujer ya madura...	M>N (RF) Mejora la imagen del personaje (Lady).
6A/1 37	VAL: ... not so satisfied woman...	11/1	--	ST>N (RS) Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
6A/1 38	VAL: ... who hires a guy in off the highway to do double duty...	11/1	VAL: ... que tiene un negocio viejo y un marido enfermo...	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.

6A/1 39	VAL: ... Without even given him overtime for it...	11/1	VAL: ... y que contrata a un desconocido para ayudarla...	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
6A/1 40	VAL: ... being a store clerk by day...	11/1	VAL: Dependiente para todo...	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
6A/1 41	VAL: ... and by night...	11/1	VAL: ... en fin...	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
6A/1 42	VAL: ... whatever you want to call it.	11/1	VAL: ... qué más puedo decirle.	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
6A/1 43	LADY: You cheap...	11/1	LADY: Miserable...	M>N (EUF) Limita la forma de la expresión.
6A/1 44	LADY: It's a Palm Sunday branch.	11/1	LADY: Una palma.	M>N (RS) Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Se evita que el regalo de Lady a Val tenga connotaciones religiosas.
6A/1 45	LADY: It's blessed.	11/1	LADY: La palma de la paz y del mejor deseo.	M>C Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Se evita que el regalo de Lady a Val tenga connotaciones religiosas.
6B/1 46	JABE: Artistic as hell.	12/1	JABE: Artístico como el infierno.	CF>N (RS) Limita la forma de la expresión. En la UCO "as hell" es una expresión irónica despectiva cuya traducción literal en la UCT no consigue el mismo efecto.



6B/1 47	JABE: What dago song did'ya sing?	12/2	JABE: ¿Y qué vieja melodía entonó?	M>N (RS) Limita la forma de la expresión.
6B/1 48	JABE: Boy, I sure married a live one, didn't I?	12/2	JABE: Muchacho, seguro que me casé con una ardilla ¿verdad?	M>N (RS) Limita la forma de la expresión. "Ardilla" amplía el marco de significación de "live one": si bien es cierto que es "despierta", la ardilla no inspira sentimientos de desprecio o repulsión en el hombre, sino que suele inspirar cierta ternura.
6B/1 49	JABE: Yeah, I sure did marry me a live one.	12/2	JABE: Sí, seguro que es una ardilla.	M>N (RS) Limita la forma de la expresión. Ver registro anterior.
6B/1 50	JABE: Her daddy, the wop...	12/2	JABE: Su padre, el negro...	M>C Limita la forma de la expresión.
6B/1 51	JABE: ... was just as much of a live one before he burned up.	12/2	JABE: ... lo era también antes de morir abrasado.	M>N (RS) Limita la forma de la expresión.
6B/1 52	JABE: Well, he made a mistake selling liquor to niggers.	12/2	JABE: Bueno, cometió un error vendiendo licor a los negros.	M>N (RS) Limita la forma de la expresión. Hoy en día "negro" es un término muy ofensivo pero en los sesenta no tenía la misma fuerza expresiva que "nigger". Debería haber sido traducido por "negro asqueroso", por ejemplo.
7A/1 53	SHERIFF: "Nigger, don't let the sun go down on you in this country".	13/1	SHERIFF: "Negro, no dejes que el sol se ponga estando tú en esta tierra".	M>N (RS) Limita la forma de la expresión.
7A/1 54	SHERIFF: Well, son, you ain't that nigger...	13/1	SHERIFF: Bueno, hijo, usted no es aquel negro...	M>N (RS) Limita la forma de la expresión.

7A/4 55	LADY: I guess my heart knew that somebody must be coming here to take me out of this hell.	13/4	LADY: Porque no sabía que estaba entre los que quemaron vivo a mi padre.	M>C Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante evitando la referencia a la relación adúltera de Lady y Val.
7A/4 56	LADY: You did it.	13/4	LADY: Pero ahora no puedo.	M>C Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante evitando la referencia a la relación adúltera de Lady y Val (viene del registro anterior: en el original Lady se refiere a que fue Val el que la sacó del infierno en que vivía).
7A/4 57	LADY: Now, look at me...	13/4	LADY: Es algo superior a mí.	M>C Mejora la imagen del personaje (Lady).
7B/1 58	NURSE PORTER: I knew you was pregnant.	14/1	ENFERMERA PORTER: ... me dí cuenta de su estado.	M>N (RS) Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante evitando la referencia al embarazo ilegítimo de Lady. Así, mejora la imagen del personaje (Lady) de acuerdo con dichos postulados.
7B/1 59	NURSE PORTER: I also knew, the moment I looked at your husband, that it wasn't by him.	14/1	ENFERMERA PORTER: Y, en cuanto conocí a su marido, comprendí todo lo demás.	M>N (RS) Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante evitando la referencia al embarazo ilegítimo de Lady.
8A/1 60	CAROL: Wild things...	15/1	CAROL: Los que se arrastran por la tierra...	M>C Reduce el contenido erótico/sugere/morboso del diálogo. El adjetivo "wild" se refiere a las serpientes y, por extensión, a Val, personaje que destaca por su atractivo físico. La UCT no permite esa asociación de "wild" con el personaje.
8A/1 61	--	15/1	CAROL: ... como las serpientes...	AT>COM Reduce el contenido erótico/sugere/morboso del diálogo (ver registro anterior).
8A/1 62	CAROL: They leave clean skins and teeth and white bones...	15/1	CAROL: La piel... y los colmillos con que mordieron.	M>C Reduce el contenido desagradable del diálogo. La traducción de "and white bones" por "con que mordieron" elimina la referencia a los restos de las víctimas de la mordedura de serpiente.

## Correspondencia formal GT-GO

El resultado cuantitativo de los datos de la tabla anterior refleja la siguiente correspondencia formal entre el GT y el GO en el nivel microtextual:

CORRESPONDENCIA FORMAL	Registros	%
AM	0	0
AP	0	0
AT	1	1'61
CF	1	1'61
M	59	95'17
SP	0	0
ST	1	1'61
<b>TOTAL</b>	<b>62</b>	<b>100</b>

Tabla 6.1.2. *Piel de serpiente* (Lumet, 1959). Nivel microtextual.  
Correspondencia formal GT-GO: análisis cuantitativo

El predominio absoluto de la modificación (M: 95'17%) sobre el resto de categorías de correspondencia formal convierte a esta estrategia manipuladora en la preferida del traductor, lo cual, como se irá comprobando, será común denominador de todos los ejemplos analizados. Este predominio se advierte con claridad en la representación gráfica de los datos de la tabla anterior:

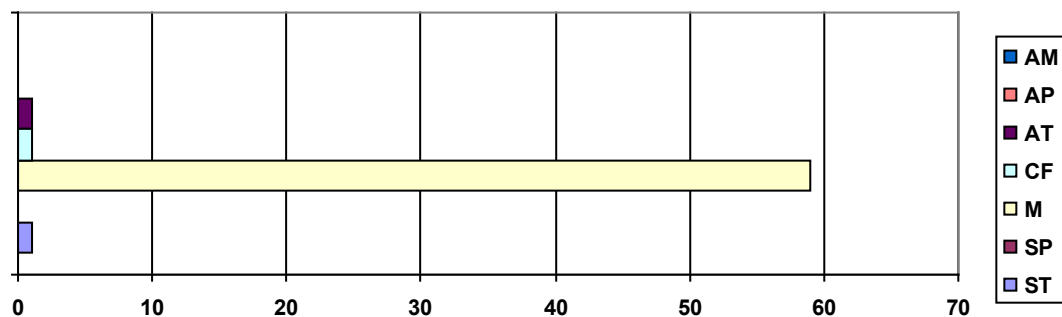


Figura VI.I.I. *Piel de serpiente* (Lumet, 1959). Nivel microtextual.  
Correspondencia formal GT-GO: análisis cuantitativo

## Correspondencia semántica GT-GO

Las anteriores categorías formales han dado lugar a la siguiente correspondencia semántica entre el GT y el GO en el nivel microtextual:

CORRESPONDENCIA SEMÁNTICA		Registros	%
ACT		0	0
FCT		0	0
C		30	48'39
COM		1	1'61
N	AMB	0	0
	EE	5	16'13
	EUF	3	9'68
	RF	4	12'90
	RS	19	61'29
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>31</b>	<b>50</b>
<b>TOTAL</b>		<b>62</b>	<b>100</b>

Tabla 6.1.3. *Piel de serpiente* (Lumet, 1959). Nivel microtextual.  
Correspondencia semántica GT-GO: análisis cuantitativo

La representación gráfica de los datos de la tabla anterior pone de manifiesto que, por un estrecho margen, la neutralización es el fenómeno semántico más frecuente, seguido muy de cerca por la conmutación:

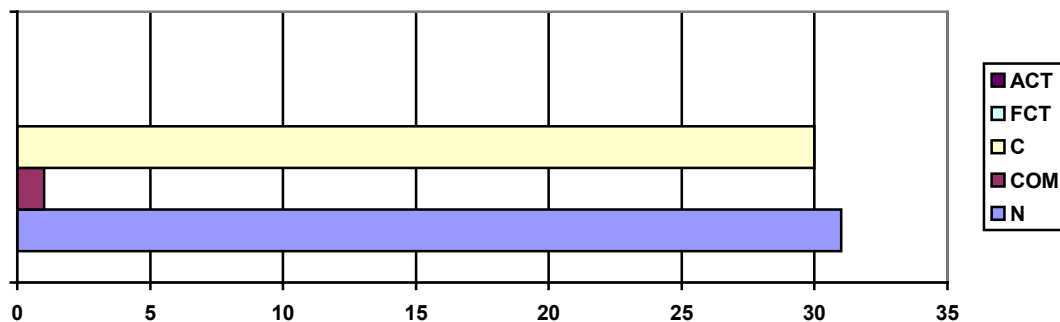


Figura VI.I.II. *Piel de serpiente* (Lumet, 1959). Nivel microtextual.  
Correspondencia semántica GT-GO: análisis cuantitativo

Del total de 31 neutralizaciones (N), 29 de ellas procedentes de otras tantas modificaciones formales (el 93'55%), 19 (el 61'29%) se materializan en forma de reducciones semánticas (RS), seguidas muy de lejos por el resto de estrategias neutralizadoras<sup>215</sup>:

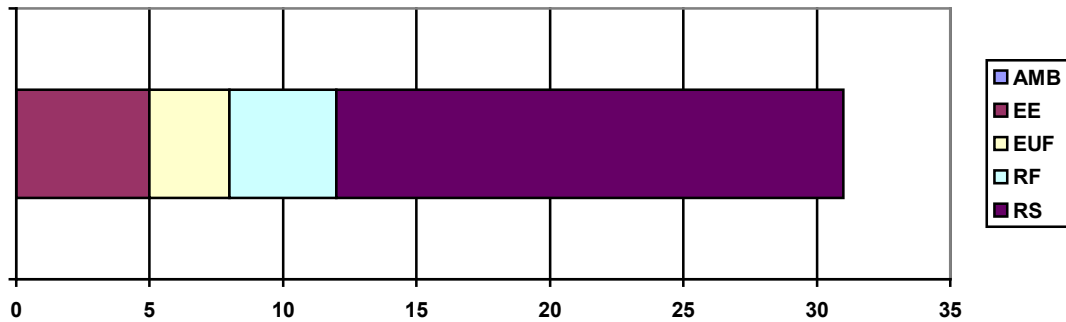


Figura VI.I.III. *Piel de serpiente* (Lumet, 1959). Nivel microtextual. Correspondencia semántica GT-GO (neutralizaciones): análisis cuantitativo

Por otra parte, las 30 conmutaciones (C) registradas también proceden de otras tantas modificaciones, lo cual confirma que ambos fenómenos (la neutralización y la conmutación) tienden a derivar de las correspondientes modificaciones formales.

La única adición total (AT) contabilizada en el registro 61 sigue la tendencia esperable al derivar en un comentario intencionadamente añadido por el traductor para deshacer la asociación que el adjetivo “wild” establecía en el original entre las serpientes y Val, reduciendo así la referencia al atractivo físico del personaje masculino. El calco formal (CF) del registro 46 tiene como resultado la reducción semántica (RS) de la UCT y la supresión total (ST) del registro 37, como es de esperar, deriva en una reducción semántica (RS) en la UCT.

La estrategia manipuladora que, como hemos señalado al comienzo de este apartado, merece la pena destacar en la labor de este traductor es la neutralización en forma de refocalización semántica (RF) del contenido de la UCO en los registros 21, 22, 24 y 36. Tales refocalizaciones son en todos los casos producto de otras tantas modificaciones (M).

<sup>215</sup> En este caso sólo se distingue la utilización de 3 eufemismos: “desvergonzada” (registro 15),

En vista de lo expuesto anteriormente podemos establecer las siguientes generalizaciones en la relación “correspondencia formal > correspondencia semántica”:

Correspondencia formal > Correspondencia semántica	Registros	%
M>N	29	M> 93'55% N
M>C	30	M> 100% C
AT>COM	1	100% AT>COM
CF>N (RS)	1	100% CF>N (RS)
ST>N (RS)	1	100% ST>N (RS)
M>N (RF)	4	M> 100% N (RF)

Tabla 6.1.4. *Piel de serpiente* (Lumet, 1959). Nivel microtextual.  
Correspondencia formal > Correspondencia semántica. Ocurrencias más comunes

Gracias a estos mecanismos el traductor ha logrado que el contenido de las UCTs difiera sustancialmente del de las UCOs. Los bloques temáticos que han visto manipulado su significado original para que sea aceptable a juicio de la censura externa son los siguientes:

- Se evita que las UCTs, contra la norma 3 de la OM 9/II/63, muestren una “conducta moralmente reprobable”, encubriendo cualquier referencia a las fiestas a las que Val solía acudir en el pasado, que en el GT se convierten en “reuniones” (registros 1-3, 8 y 9), a la conducta de Carol (registro 10), o al rencor que Lady siente hacia los asesinos de su padre (registro 24).
- Se evita que las UCTs infrinjan la norma 8ª-4º de la OM 9/II/63 sobre todo en las intervenciones de Lady. Se modifican las referencias a la relación prematrimonial que Lady mantuvo con David antes de casarse con Jabe (registros 25-30) y a la relación adúltera de Lady con Val (registros 55-59) o con cualquier otro (registro 23).
- Se evita que las UCTs, contra la norma 10 de la OM 9/II/63, presenten “imágenes y escenas que puedan provocar bajas pasiones en el espectador normal y las alusiones hechas de tal manera que resulten más sugerentes que

---

“arrullarse” (registro 32) y “miserable” (registro 43).

la presentación del hecho mismo”. Por ejemplo, alusiones a partes del cuerpo, a contactos físicos, expresiones coloquiales y juegos de palabras con referencias sexuales, etc., sobre todo en las intervenciones de Carol y Val (registros 12, 14, 16-22, 60-62, 32, 34, 35 y 38-42).

- Se evita que las UCTs, contra la norma 11 de la OM 9/II/63, ofendan “la intimidad del amor conyugal” (registros 36 y 37).
- Se evita que las UCTs infrinjan la norma 13 de la OM 9/II/63, que prohíbe “las expresiones coloquiales y las escenas o planos de carácter íntimo que atenten contra las más elementales normas del buen gusto”, como puede serlo la utilización de un lenguaje despectivo, que en ocasiones llega a ser insultante, por parte de los distintos personajes, en especial de Jabe y el sheriff (registros 4-7, 11, 15, 33, 43 y 46-54).
- Se evita que las UCTs vayan en contra de la norma 17<sup>a</sup>-1º de la OM 9/II/63 atentando “contra la Iglesia Católica, su dogma, su moral y su culto” (registros 13, 31, 44 y 45).

#### 6.1.3.1.2. Umbral de permisividad

El análisis comparativo GT-GO también ha dado como resultado la tabla que presentamos a continuación, que recoge los 12 registros en los que el diálogo traducido no se desvía del original y parece ser continuo reflejo de una serie de situaciones que podrían atentar contra las normas de censura. Con todo, en su día fue aprobado por el Pleno tal cual aparece en el campo “UCT GT (1963)” de nuestra tabla.

El reducido número de registros que conforman la tabla revela que el traductor llevó a cabo una concienzuda labor de depuración de la gran mayoría de los asuntos controvertidos que estaba en su mano ocultar (ver “limitaciones formales”), dejando sólo los que ahora apuntamos. Comparados con los registros que sí pasaron por el filtro de la autocensura, son bastante más inocuos, razón por la cual suponemos se mantuvieron tal cual aparecen en el original.

La mencionada tabla aparece recogida en las dos páginas siguientes:

**Tabla 6.1.5. Piel de serpiente (Lumet, 1959). Nivel microtextual. Autocensura y normas textuales: umbral de permisividad**

Rollo/Página GO		Rollo/Página GT		Comentarios
Registro	UCO GO (1959)		UCT GT (1963)	
1A/1 1	JUDGE: Are you drunk?	1/1	JUEZ: ¿Está usted borracho?	No limita la forma de la expresión. La UCT mantiene la referencia al vicio de la bebida.
2A/1 2	SHERIFF: Not that boy, you fool.	2/3	SHERIFF: No me refiero a ese, imbécil.	No limita la forma de la expresión. Suponemos que el término "imbécil" no era considerado demasiado ofensivo.
2A/4 3	CAROL: That I'm degraded?	3/4	CAROL: ¿Que estoy degradada?	No limita la forma de la expresión. La UCT mantiene el significado de la UCO: "humillada, envilecida".
2B/2 4	CAROL: ... and then you stop dancin' and you just drink...	4/2	CAROL: ... y luego se deja de bailar y sólo se bebe...	No mejora la imagen del personaje (Carol). La UCT mantiene la referencia al vicio de la bebida.
2B/2 5	CAROL: ... and then you stop drivin' and you just drink...	4/2	CAROL: ... entonces se deja de conducir y sólo se bebe...	No mejora la imagen del personaje (Carol). La UCT mantiene la referencia al vicio de la bebida.
2B/2 6	CAROL: This country used to be wild... but now it's just drunk.	4/2	CAROL: Este país era salvaje antes... pero ahora se emborracha.	No limita la forma de la expresión. La UCT mantiene la referencia al vicio de la bebida.



3B/1 7	LADY: ... a warm-blooded boy.	6/1	LADY: ... un muchacho de sangre ardiente.	No reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo. La UCT mantiene, e incluso agrava, el tono sugereante de la UCO.
4A/3 8	CAROL: I tried to pour oblivion out of a bottle...	7/4	CAROL: ... intenté encontrar el olvido en una botella...	No mejora la imagen del personaje (Carol). La UCT mantiene la referencia al vicio de la bebida.
4B/1 9	CAROL: I'd love to hold you that way...	8/1	CAROL: Me gustaría cogerle así...	No reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo. Aunque formalmente correcta, la UCT no evita la referencia al contacto físico.
4B/2 10	LADY: I carried your child in my body the summer you quit me.	8/2	LADY: El verano que tú me abandonaste, una vida tuya alentaba en mí.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. El hijo de Lady hubiera sido producto de una relación prematrimonial. Al final el niño nació muerto y él, sin haber tenido nunca noticias del embarazo, la dejó por otra.
5A/1 11	SHERIFF: Dog-gone it...	9/1	SHERIFF: ¡Maldita sea!	No limita la forma de la expresión. La UCO no es ofensiva formalmente. Tal vez por eso se haya mantenido el registro en la UCT.
7B/2 12	LADY: Oh, Val, unpack the box of Christmas ornaments and put them on me...	14/2	LADY: ¡Oh Val! ¡Val! Desempaqueta la caja de los adornos y cúbreme con ellos...	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. La ambigüedad del contexto (Lady dice que había adornado el árbol del jardín cuando éste, tardíamente, dio fruto) se resuelve en la UCO y en la UCT: Lady está embarazada de Val.

Según la tabla anterior las UCTs que la autocensura (y también la censura externa) se ha permitido el lujo de pasar por alto a pesar de su posible peligrosidad son:

- Las que, contra la norma 8ª-4º, mantienen la referencia a los embarazos de Lady, producto de una relación prematrimonial (registro 10) y de una relación adúltera (registro 12). Posiblemente tal referencia fue permitida porque dichos embarazos no se confiesan abiertamente.
- Las que, contra la norma 9ª-2º, presentan el vicio de la bebida “de manera notoriamente inductiva” en boca de Carol en los registros 1, 4-6 y 8.
- Las que, contra la norma 10, conservan su contenido sugerente en los registros 7 y 9.
- Las que, contra la norma 13, contienen expresiones coloquiales que pueden resultar de mal gusto en los registros 2, 3 y 11 (reiteramos que no son tan incorrectas formalmente como las estudiadas al analizar las limitaciones formales).

#### **6.1.3.2. Censura externa y normas de recepción. Análisis comparativo GC-GT**

La efectividad del trabajo del traductor propició que en ningún momento la censura oficial se viera obligada a dictar modificaciones en el diálogo con vistas a la autorización de la película. Podemos deducir, por tanto, que el nivel microtextual del GT que consta en el expediente de censura nº 21159, al haber sido aceptado por el Pleno tal cual había sido presentado por la distribuidora, coincide en su totalidad con el del GC.

#### **6.1.4. La traducción aceptable: naturalización pragmática**

En el proceso seguido por *Piel de serpiente* hasta que vio la luz en las pantallas españolas se han distinguido dos etapas claramente diferenciadas: la primera, que comprende los tres primeros visionados, corresponde al periodo en que Arias Salgado

todavía se encontraba al frente del Ministerio de Información y Turismo y se saldó con otros tantos veredictos prohibitivos por parte de los componentes de la Junta de Clasificación y Censura. La segunda, que comprende los dos últimos visionados, corresponde al periodo en que García Escudero había pasado a tomar las riendas de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, estampando su sello característico desde el momento en que, por Decreto de 20 de septiembre de 1962 (BOE 28/IX/62) se llevó a cabo la reorganización de la Junta de Clasificación y Censura. Tal sello no era otro que el que acaba de ser ejemplificado en estas páginas: una novedosa permisividad en relación con la estricta etapa anterior, sobre todo en ciertos temas que antes habrían resultado terminantemente prohibidos<sup>216</sup>, a condición de que, en especial gracias a la manipulación del diálogo traducido, el nivel de peligrosidad se viera sustancialmente reducido. Así fue como *Piel de serpiente*, en principio calificada por la censura moral como “gravemente peligrosa” (4: grana), llegó a ser estrenada para mayores de dieciocho años según lo dispuesto por la OM de 2 de marzo de 1963 (BOE 9/III/63), por la que se modificaban las edades de asistencia a espectáculos públicos no deportivos.

La ausencia de cambios macrotextuales voluntarios u obligatorios en este caso dejó en manos del traductor toda la responsabilidad a la hora de adecuar el GT a las necesidades del contexto receptor. Fue, por tanto, a nivel microtextual donde se realizaron las maniobras necesarias para reducir la ostensible peligrosidad de la versión original al mínimo exigido en las normas de censura cinematográfica. Tal proceso de naturalización pragmática se resume en la siguiente tabla:

<b>NATURALIZACIÓN PRAGMÁTICA (Nivel microtextual)</b>	<b>GT-GO(%)</b>	<b>GC-GT(%)</b>
<b>1. Favorece los postulados del régimen imperante.</b>	12 (19'36%)	0
<b>2. Limita la forma de la expresión.</b>	22 (35'48%)	0
<b>3. Mejora la imagen del personaje.</b>	2 (3'23%)	0
<b>4. Reduce el contenido erótico/sugere/morbo del diálogo.</b>	26 (41'93%)	0
<b>TOTAL: autocensura (62) y censura externa (0).</b>	<b>62 (100%)</b>	<b>0</b>

Tabla 6.1.6. *Piel de serpiente* (Lumet, 1959).  
Nivel microtextual. Naturalización pragmática (autocensura y censura externa).  
Estudio cuantitativo de los registros afectados

<sup>216</sup> Sólo con nuestro primer ejemplo tal afirmación ya se ha visto demostrada. Los siguientes no harán más que confirmar esta línea de actuación de las autoridades censoras.

Los principales objetivos pragmáticos son, pues, la reducción del contenido sugerente del diálogo y la limitación formal de las expresiones utilizadas por los distintos personajes, seguidos por un intento de favorecer los postulados del régimen franquista sobre todo en lo que se refiere a la ocultación del tema del adulterio:

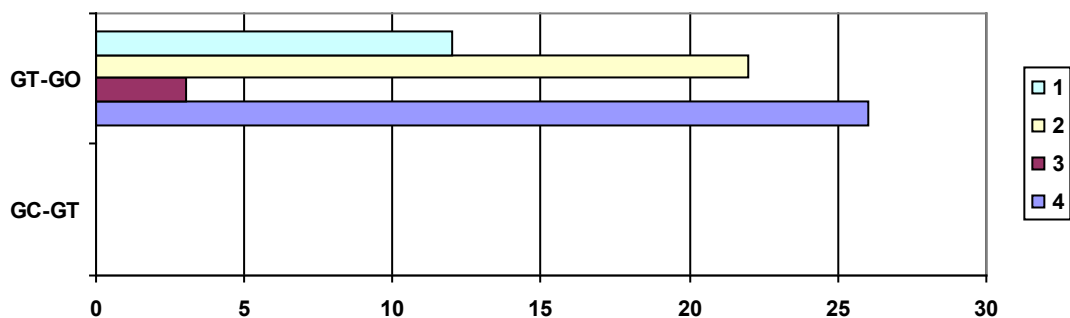


Figura VII.IV. *Piel de serpiente* (Lumet, 1959).  
Nivel microtextual. Naturalización pragmática (autocensura y censura externa).  
Estudio cuantitativo de los registros afectados

La variedad de estrategias semánticas empleadas por el traductor al perseguir los principales objetivos pragmáticos citados y la ausencia de correcciones por parte de la censura externa son datos que permiten corroborar la antes comentada eficiencia con que el traductor realizó su labor autocensora. A la hora de establecer generalizaciones entre la correspondencia semántica del GT/GC y el GO (influencia de la autocensura) y el nivel de naturalización pragmática del GT/GC se pueden distinguir las siguientes:

Correspondencia semántica > Naturalización pragmática	Registros	%
C>Reduce cont. erótico/sug./morboso del diálogo.	17	56'67% C
C>Favorece los postulados del régimen imperante.	9	30% C
N (EE)>Limita la forma de la expresión.	5	100% N (EE)
N (EUF) >Limita la forma de la expresión.	3	100% N (EUF)
N (RF)>Reduce cont. erótico/sug./morboso del diálogo.	2	50% N (RF)
N (RS)> Limita la forma de la expresión.	9	47'37% N (RS)
N (RS)> Reduce cont. erótico/sug./morboso del diálogo.	6	31'58% N (RS)

Tabla 6.1.7. *Piel de serpiente* (Lumet, 1959). Nivel microtextual.  
Correspondencia semántica > Naturalización pragmática (GT/GC-GO).  
Ocurrencias más comunes

El estudio comparado del GT/GC y el GO, en especial al apartado titulado “limitaciones formales”, ha puesto de manifiesto las estrategias utilizadas por el traductor para garantizar la aceptabilidad del filme en la cultura meta.

El sugerente contenido del original se ha visto sustancialmente reducido, así como las expresiones formales incorrectas que, como vimos en el estudio preliminar, eran precisamente las que más y mejor caracterizaban a los principales personajes. Como consecuencia el público español de 1964 fue el receptor de un texto fílmico en el que Carol había dejado de definirse como la ninfómana exhibicionista y “lewd vagrant” del original para convertirse en una “sufragista de la bondad” y “una vagabunda despreciada” en la versión doblada. Val dejaba de ser el fogoso joven de turbio pasado que podía “burn a woman down” y que había sido contratado para “do double duty”, Jabe se había vuelto mucho más educado y Lady se mostraba menos atraída por Val para encubrir, en la medida de lo posible, la relación adúltera de la que ambos eran protagonistas.

Se advierte, por tanto, que en el presente ejemplo la principal preocupación a la hora de adaptar el diálogo original al contexto meta ha consistido en mejorar la imagen de los personajes para dar buen ejemplo ante el público receptor de acuerdo con los postulados socio-políticos y morales del régimen imperante.

“La biografía pasa a ser así, no ya el previo paradigma cívico, sino un producto más vendible, a la manera del periódico tabloide o el relato de ese tipo. La notoriedad ha dejado paso a la curiosidad chismosa como marco de la biografía: noticias más o menos sensacionales han reemplazado a un material histórico más sólido”.

George F. Custen. En Francisco Ayala, 1996a (1983)

## **6.2. *Beloved Infidel* – Días sin vida**

**(EEUU. King, Henry. 1959)**

### **6.2.1. Normas preliminares**

#### **6.2.1.1. Estudio preliminar**

*Beloved Infidel*, dirigida por Henry King en 1959 y basada en la autobiografía del mismo título escrita un año antes por Sheilah Graham con la ayuda de Gerold Frank, narra la relación que la por entonces célebre columnista de Hollywood mantuvo con F. Scott Fitzgerald en los cuatro últimos años de vida del escritor estadounidense. A pesar del matiz confesional de ciertos pasajes de la autobiografía la crítica coincide en afirmar que “Sheilah Graham’s recent book managed to convey a good deal that seemed true and moving about her relationship with Scott Fitzgerald” (*Monthly Film Bulletin*, 1960: 18). Según la misma fuente el mayor fracaso de la adaptación fílmica residiría, sin embargo, “in the attempt to turn this adult and bitter story into out and out romance” sobre todo gracias a la elección de unos actores principales que, si bien aseguraban el éxito en taquilla, no parecían ser los más adecuados a la hora de interpretar un drama de las características que nos disponemos a detallar<sup>217</sup>.

---

<sup>217</sup> Longwell (1959: 621) es especialmente crítico con todas y cada una de las personas implicadas en la realización del filme:

It would be interesting to know why Producer Jerry Wald consented to the casting of Miss Kerr and Mr. Peck in roles in which they could be merely adequate. I suspect Miss Graham may have exerted a misguided influence. And yes, Kerr-Peck on a marquee is “boxoffice insurance”. But why Henry King to direct? The disintegration of a Scott Fitzgerald is not his sort of drama. Why not Billy Wilder? And why Sy Bartlett for the screenplay? Granted Wald could not get Budd Schulberg, whose novel, *The Disenchanted*, about Fitzgerald’s disaster while on location at Dartmouth for Walter Wanger’s *Winter Carnival*, will presumably soon be filmed. Why not Nunnally Johnson? Or does he write screenplays only for films he himself produces? Or dislike Fitzgerald too much? And why Franz Waxman for the music? Surely the music of someone who

Si bien en el libro es ella la peor parada mientras la fascinante y torturada genialidad de Fitzgerald prevalece sobre su afición por la bebida y sus múltiples excentricidades, “in the picture, possibly for reasons of audience appeal, the tables have been turned” (*Variety*, 1959)<sup>218</sup>. Calificada por los críticos extranjeros de la época como “a big romance with big star appeal” (*Daily Cinema*, 1959: 4) o un “adult ‘boy meets girl’ romantic melodrama” (*Kinematograph Weekly*, 1959: 153), la película se centra en la ascensión social de ella, una huérfana cuyo ingenio y buena presencia la convirtieron en una de las corresponsales en Hollywood mejor pagadas de su tiempo<sup>219</sup>. Asimismo, al tiempo que surge entre ambos una relación amorosa, presenciamos la tragedia del afamado escritor, venido a menos en sus últimos años y angustiado por serios problemas de tipo personal y económico.

Por aquel entonces Fitzgerald se hallaba en el punto más bajo de su carrera. Había abandonado su verdadera vocación para dedicarse al más lucrativo pero menos afortunado oficio de guionista con el objeto de poder sufragar los gastos de su esposa, internada en un sanatorio mental, y de su hija, todavía una estudiante. Tanto la desgraciada situación familiar como su fracaso profesional empujan a Fitzgerald al abismo de la bebida, que empeora las cosas aún más si cabe. Tal es el marco en el que se desarrolla la acción de la película, que, en efecto, “deals with the period when his luck had run out, when he had become a Hollywood hack and when almost every nickel

---

knew the American musical idiom of the ‘20s would have added subtleties that could only have helped.

<sup>218</sup> *Variety* (1959) añade:

It is the columnist, played by Deborah Kerr, who suffers nobly and ‘serves’ sympathetically. It is Fitzgerald who is portrayed as a weak, moody, spoiled child with little more to his credit than the attractive looks of Gregory Peck.

<sup>219</sup> La opinión de *Monthly Film Bulletin* (1960: 18) al respecto es la siguiente:

Sheilah Graham, ex-East End orphan, ex-Cochran chorus girl, ex-Beaverbrook journalist, sails from Southampton on the *Queen Mary* (...). Rapidly she establishes herself as a gossip writer, then as a syndicated Hollywood columnist whose indiscretions alarm her employers.

*Variety* (1959) manifiesta la misma opinión:

This is primarily a film about a sharp, aggressive film columnist who falls in love with a man who is her intellectual superior by miles and who, through the associations with him, attains a new human stature.

Por su parte, Longwell (1959: 620) afirma con rotundidad:

Sy Bartlett, who wrote the screenplay, put the dramatic emphasis on Miss Graham. This was a mistake and the root cause of this picture’s mediocrity. The emphasis should have been on Fitzgerald, for, as dramatic subject matter, an interlude in the life of Sheilah Graham is less consequential and interesting than the horrible finish of a man as talented as Fitzgerald.

he could scrape together was needed to support his child and to maintain his wife in an asylum” (Moffitt, 1959: 3). Por su parte, Canby (1959: 491) lo resume así:

He had been like the times: in his ‘20s he was the boy wonder of the literary world and the symbol of the jazz age; by the end of the ‘30s he was tired, an alcoholic, an unsuccessful screen writer, married to a hopeless mental patient and pursued by the ghosts of his early talents.

Su relación con Shelia Graham, principal desvelo de la censura española, le proporcionó la estabilidad y el coraje necesarios para elaborar su más célebre novela, la inconclusa *The Last Tycoon*, y la oportunidad de transmitir a Sheilah un grado de educación que, parafraseando el subtítulo de su autobiografía (*The Education of a Woman*), las circunstancias del pasado se habían encargado de denegarle. Aunque adúltera, la relación entre ambos no fue por ello menos sentida y sincera. De hecho, la no comparecencia en pantalla de la mujer e hija de Scott y la en ocasiones inestable pero casi siempre persistente afinidad de los protagonistas hace que “the adulterous association” (*Kinematograph Weekly*, 1959: 153) quede relegada a un segundo plano. Opinión, sin embargo, contraria a la en un primer momento expresada en los informes de censura, que retrasarían el estreno de la cinta en España nada menos que hasta octubre de 1966.

Aunque no disponemos de las pruebas documentales que lo demuestren con total fiabilidad, ¿quién si no la censura se habría encargado de que el opaco título de la versión estrenada en España, *Días sin vida*, no muestre parecido alguno con el original *Beloved Infidel*? La actuación de la censura en este sentido no fue todo lo exhaustiva que cabría esperar. La lista de créditos recoge la siguiente referencia a la canción que sirve de prólogo a la versión filmada (Bartlett, 1959. *Beloved Infidel*. BFI Script Collection. S3479. Unpublished: 2):

Song  
“Beloved Infidel”  
by  
PAUL FRANCIS WEBSTER AND FRANZ  
WAXMAN

Tal referencia, aunque posiblemente demasiado breve, sí habría aparecido en pantalla con la posibilidad de que el espectador, debido a la evidente semejanza formal



de “infidel” e “infiel”, asociara los dos términos. Aunque tal vez la función de la música sea puro ornamento por entender que el público no tendría acceso al mensaje, hay que tener en cuenta que la letra de dicha canción no ha sido doblada al español, como así lo prueba el GT que hemos manejado. Se hace inevitable la audición de la letra original, donde de nuevo se repite la susodicha referencia al título original tanto de la película como de la canción (Bartlett, 1959. *Beloved Infidel*. BFI Script Collection. S3479. Unpublished: 192-193):

SONG:

I hear your voice in the song of the breeze  
And I rejoice in the chance to reprise  
Those breathless moments when love casts its  
spell in the sound of the surf on the shore,  
Beloved Infidel... I see your face when I look at a star  
And I embrace all the things that you are  
My love for you time can never dispel  
Oh my beloved - Beloved Infidel.

La búsqueda de la *Hoja archivable de información* que se supone *Cine Asesor* habría publicado con motivo del estreno de la película en Madrid el 10 de octubre de 1966 ha resultado infructuosa. Los únicos datos que ha sido posible recabar proceden del resumen del contenido de dicha *Hoja*, publicado por *Cine Asesor* junto con los resúmenes de todos los estrenos de 1966, en el que aparece la siguiente información:

DÍAS SIN VIDA – Nort. Cinemascope – Color de Luxe – Mayores 18 a. – (3R).  
Deborah Kerr, Gregory Peck, Eddie Albert, etc. – Dtor: Henry King. – Delta Films. –  
127 minutos<sup>220</sup> – Comedia dramático-biográfica sobre la vida de un novelista alcohólico  
– BUEN RENDIMIENTO inicialmente.

La Base de Datos del MEC *Películas* (1999) asegura que en el periodo que duró la primera licencia de exhibición, concedida a Delta Films S.A. el 14 de septiembre de 1966, *Días sin vida* recaudó 12.294.656 pts. y contabilizó un número total de 687.246 espectadores.

---

<sup>220</sup> La Base de Datos del MEC *Películas* (1999) inexplicablemente asegura que la duración de la cinta original es de 123 minutos, 4 minutos más breve que la de la cinta estrenada en España. (Nuestra nota).

### 6.2.1.2. Estudio de los dictámenes de los órganos de censura oficial

6.2.1.2.1. Estudio de los dictámenes de la Junta de Clasificación y Censura. Instituto Nacional de Cinematografía. Dirección General de Cinematografía y Teatro. Ministerio de Información y Turismo

La documentación utilizada a propósito del estudio de los dos primeros visionados de la película por parte de la Junta de Clasificación y Censura consta en el expediente de censura nº 21172, correspondiente a *Días sin vida*. El citado expediente sólo incluye la documentación fechada hasta julio de 1962. Después de la promulgación del Decreto 99/1965 de 14 de enero (*BOE* 1/II/65), por la que se crea la Junta de Censura y Apreciación de Películas, se abrió el expediente nº 35969 del mismo título en el que consta la documentación correspondiente a los trámites administrativos realizados a partir de la fecha de publicación del Decreto y al resto de visionados.

#### Primer visionado (30 de noviembre de 1960)

El 8 de septiembre de 1960 la distribuidora Delta Films S.A. presentó la correspondiente solicitud de censura previa de la película *Beloved Infidel* en escrito dirigido a la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Dos meses más tarde, el 7 de noviembre de 1960, y con el fin de que pudiera ser visionada por la Junta de Clasificación y Censura, el Secretario de la misma comunicó las instrucciones pertinentes al Sr. Administrador de la Delegación de Aduanas en el aeropuerto de Barajas para que la cinta fuera depositada en la Sala de Proyección de la Junta el día 11 del mismo mes<sup>221</sup>.

La Junta de Clasificación y Censura se reunió el 30 de noviembre de 1960 con objeto de visionar la versión original de la película. Una vez compulsados todos los

---

<sup>221</sup> Este mismo comunicado también requería que se cursaran las órdenes oportunas para que la película *From the Terrace* (último de los títulos escogidos para nuestro análisis) fuera presentada en la Sala de Proyección de la Junta el mismo día. Es de señalar que desde el 11 de noviembre de 1960, en que ambas fueron presentadas, hasta que por fin fueron estrenadas transcurrieron nada menos que seis años en el caso de *Beloved Infidel* y ocho en el caso de *From the Terrace*. Las circunstancias que propiciaron el considerable retraso de ambos estrenos se detallan en los correspondientes apartados de este trabajo.

votos los miembros asistentes<sup>222</sup> acordaron por mayoría denegar la importación de la película en base a dos motivos principales: la relación adúltera de los protagonistas, justificada<sup>223</sup> y presentada “con complacencia y naturalidad” (Ortiz Muñoz) y, en menor medida, la afición de Scott por la bebida. El Rvdo. Padre Juan Fernández lo resume así:

... se presenta en la película un amor adúltero como la cosa más natural; agravado por la circunstancia de que la mujer legítima está internada en un sanatorio. Esta es la tesis de la película. Lo que desde el punto de vista moral es inadmisibile. Hay circunstancias tales como él, que se dedica a la bebida; ella se considera obligada a prestarle su ayuda para liberarlo. De todos modos entiendo que es inadmisibile.

Ante la posibilidad de realizar cortes o adaptaciones que pudieran propiciar la autorización de la película Velasco afirma que considera “totalmente improcedente reformar el argumento, aun cuando la circunstancia de que la mujer legítima ni aparece, ya que entonces la película quedaría desprovista de contenido”. Es también de destacar el informe de Daranas, quien, con la supresión o sustitución de la referencia a la guerra civil española (“aviones rebeldes bombardean Madrid”) en el rollo 1º, estaría a favor de la autorización para mayores en base al siguiente argumento:

Un buen hombre, escritor, marido y padre que se sacrifica por una esposa que está en el manicomio y una hija que estudia una carrera cohabita con una muchacha pero se entrega al alcohol, porque despreciado en su profesión se siente amenazado por la miseria. Aunque excesiva, exagerada la referencia a la intimidad amorosa del adúltero, descrita con algunos detalles de naturalismo, entiendo que no hay inconvenientes de carácter moral...

Sin embargo, es el veredicto prohibitivo el que prevalece, y así se lo comunica el Secretario de la Junta al Sr. Jefe de la Sección de Protección y Licencias y al Sr. Director de Delta Films S.A. en sendos oficios (nº 3957/60 y nº 3977/60) fechados el 2 de diciembre de 1960.

---

<sup>222</sup> La Junta de Clasificación y Censura reunida el 30 de noviembre de 1960 estaba formada por los siguientes miembros: el Presidente, Don José Muñoz Fontan, el Vicepresidente, Don Alfredo Tímermans Díaz, los Vocales de la Rama de Censura, Rvdo. Padre Juan Fernández, Rvdo. Padre Andrés Avelino Esteban, Don Pío García Escudero, Don Miguel Cuartero, Don Mariano Daranas, Don Patricio González de Canales, Don José Luís García de Velasco, el Vocal Técnico, Don Rafael de Casenave, y el Secretario, Don Francisco Ortiz Muñoz.

<sup>223</sup> Según Cuartero “toda la película constituye la consumación de un adulterio, que se observa a través de un prisma justificado, por la relación particular de los amantes”. Velasco añade que “hay una cierta

## Segundo visionado (30 de enero de 1961)

Aunque la opinión de Velasco arriba citada no admitía reforma alguna del argumento de la película, el 15 de diciembre de 1960 Don Miguel Ruiz Ruiz, en calidad de Gerente de Delta Films S.A., interpuso recurso de apelación a la decisión de la Junta en base a dos razones principales: el perjuicio económico que supondría la no exhibición de la cinta y la voluntad por parte de la casa de realizar algunas adaptaciones que limpiarían “toda escena que pudiera suponer algún roce en el aspecto moral”. Son las siguientes<sup>224</sup>:

GT (1960)	PROPUESTA DE LA DISTRIBUIDORA (15 de diciembre de 1961)
Rollo 4º: SHEILAH: ¿Y dónde está ahora?	Rollo 4º: SHEILAH: ¿Era de Hollywood?
Rollo 4º: CARTER: En Asheville.	Rollo 4º: CARTER: Era de Asheville.
Rollo 4º: SHEILAH: ¿Están divorciados?	Rollo 4º: SHEILAH: ¿De qué murió?
Rollo 4º: CARTER: Zelda está en un manicomio.	Rollo 4º: CARTER: Cáncer en el cerebro.
Rollo 4º: CARTER: Tienen una hija. Tenía trece años cuando Zelda enfermó y Scott la llevó a un Colegio. Hizo venir especialistas de todas partes para que trataran a Zelda. Se quedó sin dinero y empezó a beber... Y ahora, ironías del destino... aquí tenemos a Scott, uno de los mejores novelistas de América, trabajando en Hollywood, aceptando cualquier trabajo luchando para... ganar el dinero con el que pueda pagar las cuentas del manicomio y para que su hija pueda seguir en el Colegio.	Rollo 4º: CARTER: Tuvieron una hija. La niña tenía dos años al morir Zelda y Scott la llevó a un Colegio. Hizo venir a especialistas de todas partes para que trataran a Zelda. Se quedó sin dinero y empezó a beber... Y ahora, ironías del destino... Aquí tenemos a Scott, uno de los mejores novelistas de América, trabajando en Hollywood, aceptando cualquier trabajo, para... pagar las deudas contraídas por la enfermedad de Zelda y para que su hija pueda seguir en el Colegio.
Rollo 9º: WHELER: El peor momento para que esto ocurriera, Zelda, las facturas del hospital, la hija...	Rollo 9º: WHELER: El peor momento para que ocurriera esto, Sheilah. Las deudas que tiene, la hija...
Rollo 9º: SCOTT: Sabes que Zelda está en un manicomio. No puedo permitir que la metan en un asilo. ¡No puedo!	Rollo 9º: SCOTT: Mi hija está en el mejor Colegio de América. No quiero que tenga una educación deficiente. ¡Seguirá allí!

Tabla 6.2.1. Adaptaciones propuestas por la distribuidora Delta Films S.A. (15/XII/61)

justificación del adulterio, más bien, se presenta éste, a mi juicio, de forma romántica y absolutamente amoral”.

<sup>224</sup> Estas modificaciones serán estudiadas con más detalle en el apartado correspondiente a la autocensura y normas textuales (fueron voluntariamente propuestas), dentro del análisis microtextual (puesto que, caso de haber sido llevadas a cabo, habrían tenido repercusión en el contenido del diálogo).

Como solución al adulterio se propone que se considere fallecida a la esposa del protagonista y que su hija permanezca internada en un colegio durante el desarrollo de la acción. Como consecuencia, en vez de preocuparse por pagar el sanatorio mental en el que su esposa estaba recluida, Scott se mostraría preocupado por pagar las deudas contraídas con motivo de la enfermedad de su esposa, “muerta a causa de un cáncer de cerebro”, y por cumplir con “la obligación que él mismo se ha impuesto de dar a su hija educación en el mejor Colegio de América”. Según lo expuesto en el recurso las modificaciones propuestas, aunque tendrían la repercusión macrotextual anteriormente descrita, serían realizadas tomando como referencia el diálogo (nivel microtextual) del GT que ya había sido presentado en 1960 con motivo del primer visionado.

En vista del recurso interpuesto por la casa y teniendo en cuenta las adaptaciones arriba detalladas, la Comisión Superior de Censura de la Junta de Clasificación y Censura se reunió el 30 de enero de 1961 para revisar la versión original de la película. Los miembros asistentes<sup>225</sup> a la reunión acordaron unánimemente ratificar el fallo emitido por la Junta el 30 de noviembre del año anterior denegando su importación definitiva en España. Una vez más el principal motivo en contra de la autorización era “la constante afirmación de felicidad a través de un adulterio conocido de los adúlteros e incluso la redención pretendida por el amor de los protagonistas”, lo cual “constituye un obstáculo a mi juicio insuperable” (Fraguas). En palabras del Padre Garau, se presentan “unos amores adulterinos que discurren placentera y envidiablemente hasta que el fracaso profesional de Scott como escritor desencadena la tragedia. Como se ve se trata de un motivo extrínseco a las relaciones amorosas y, en consecuencia, resta ejemplaridad”. Se rechazan, por tanto, las adaptaciones sugeridas por la distribuidora en los siguientes términos:

... no sería rectificable el acertado fallo de la Junta, aunque se introdujera la propuesta modificación de que el protagonista apareciera como viudo, porque así aún resulta menos explicable el que viva amancebado con la mujer que ama y con la que podría casarse” (Fuertes)<sup>226</sup>.

---

<sup>225</sup> La Comisión Superior de Censura reunida el 30 de enero de 1961 estaba formada por los siguientes miembros: el Presidente, Don José Muñoz Fontan, los Vocales, Rvdo. Padre Antonio Garau, Don Julio Fuertes, Don Antonio Fraguas, Don Vicente Llorente, Don Alfredo Tímermans, y el Secretario, Don Francisco Ortiz Muñoz.

<sup>226</sup> Los demás vocales son de la misma opinión:

Las reformas sugeridas por la casa no corregirían estos graves defectos, haciendo todavía más inexplicables unas relaciones legítimas entre personas libres que viven su vida sin atisbos de

El veredicto prohibitivo fue comunicado tanto al Sr. Jefe de la Sección de Protección y Licencias como al Sr. Director de Delta Films S.A. en sendos oficios (nº 432 y nº 442) fechados el 1 de febrero de 1961.

6.2.1.2.2. Estudio de los dictámenes de la Junta de Censura y Apreciación de Películas. Instituto Nacional de Cinematografía. Dirección General de Cinematografía y Teatro. Ministerio de Información y Turismo

Tercer visionado (2 de agosto de 1965)

Por escrito fechado el 12 de julio de 1965 la distribuidora Delta Films S.A. presentó ante la Junta de Apreciación y Censura la “versión íntegra” de la película *Beloved Infidel*. En vista de lo sucedido en anteriores visionados se sugiere que en el caso de que ofreciera dificultades para su aprobación “se podrían efectuar las modificaciones que detallamos en nota aparte”, que no son otras que las que la propia casa había propuesto sin éxito hacía casi cuatro años, el 15 de diciembre de 1961. Asimismo se declaraba que la casa no pretendía efectuar “supresiones ni cortes, a excepción de aquellos que esa Junta de Censura estime oportunos”.

Reunidos los miembros<sup>227</sup> de la Comisión de Censura de la Junta de Censura y Apreciación de Películas el 2 de agosto de 1965, procedieron a examinar la versión original de la película y acordaron por unanimidad autorizar su importación y la realización del doblaje, proponiendo como anticipo la calificación de “autorizada para mayores de 18 años sin adaptaciones”.

La novedosa interpretación por parte de los censores del tema conflictivo por excelencia, a saber, la relación adúltera de los protagonistas, se resume en el parco informe de Cobelas, que opina que “no es el tema de la acción” y por eso “no se puede

---

moralidad. Y, encima, sobreviene la reconciliación sorprendiendo así la muerte a Scott por ataque cardíaco (Rvdo. Padre Garau).

La fórmula sostenida o propuesta por la importadora que pretende “hacer” soltero al protagonista es absurda: ¿por qué si es soltero y la ama tanto no se casa? (Fraguas).

<sup>227</sup> La Comisión de Censura de la Junta de Censura y Apreciación de Películas reunida el 2 de agosto de 1965 estaba formada por los siguientes miembros: el Presidente, Don Florentino Soria, los Vocales, Rvdo. Padre Carlos Soria, Dña. Elisa de Lara, Don Marcelo Arroita, Don Luís Ayuso, Don José María Cano, Don Pedro Cobelas, Don Luís Gómez Mesa, Don Florencio M. Ruiz, Don Pedro Rodrigo, Don Miguel Lamet, y el Secretario, Don Enrique Rodríguez Laso.

afirmar que haya verdadera justificación”, siendo “un hecho más de la historia del escritor”. Martínez Ruiz propone la modificación en el rollo 4 de la frase “cuando estoy contigo en la cama me falta la respiración”<sup>228</sup> pero tal propuesta aparece tachada, posiblemente por no haber tenido el apoyo suficiente de los demás Vocales. Sin más comentarios la unánime decisión fue comunicada tanto al Sr. Jefe del Servicio de Cine como al Sr. Director de Delta Films S.A. en sendos oficios (nº 2619 y nº 2627) fechados el 3 de agosto de 1965.

#### Cuarto visionado (9 de septiembre de 1966)

Reunida la Comisión de Censura, esta vez para examinar la versión doblada de la película, los miembros asistentes<sup>229</sup> procedieron a aprobar el doblaje y, como se había apuntado anteriormente, autorizarla únicamente para mayores de dieciocho años. El dictamen positivo se comunicó tanto al Sr. Jefe de la Sección de Licencias como al Sr. Director de Delta Films S.A. en sendos oficios (nº 3592 y nº 3609) fechados el 13 de septiembre de 1966. El estreno en Madrid tuvo lugar el 10 de octubre de 1966 en los cines Palacio de la Prensa, Progreso, Carlos III, Benlliure y Velázquez.

## **6.2.2. Normas textuales y normas de recepción. Nivel macrotextual**

### **6.2.2.1. Autocensura y normas textuales. Análisis comparativo GT-GO**

Como hemos comprobado en los documentos consultados, la versión original de la película en ningún momento se vio sujeta a alteración macrotextual alguna previa a su presentación a censura.

---

<sup>228</sup> La cita correcta de las palabras de Sheilah en el GT (rollo 4, pág. 12) es: “Bueno, estando en la cama... cuando estoy contigo parece que me falta la respiración”.

### **6.2.2.2. Censura externa y normas de recepción. Análisis comparativo GC-GT**

Tampoco la censura externa consideró necesaria la realización de adaptación alguna a nivel macrotextual con vistas a la autorización de la cinta. Podemos afirmar que la versión estrenada en España coincide íntegramente con la versión original.

### **6.2.3. Normas textuales y normas de recepción. Nivel microtextual**

#### **6.2.3.1. Autocensura y normas textuales. Análisis comparativo GT-GO**

Ya que el organismo oficial correspondiente no consideró oportuno llevar a cabo las correcciones del diálogo traducido propuestas por la distribuidora el 15 de diciembre de 1961, únicamente se realizará el estudio detallado de las modificaciones que el traductor, por iniciativa propia (autocensura), decidió realizar a nivel microtextual.

##### **6.2.3.1.1. Limitaciones formales**

El análisis comparativo GT (1966) - GO (1959) ha dado como resultado la tabla que presentamos a continuación, que recoge los 29 registros en que, en nuestra opinión, el GT se desvía del GO para cumplir con lo requerido por la censura externa. La brevedad de la tabla confirma que la potencial peligrosidad a nivel microtextual era más bien escasa puesto que el principal obstáculo para la autorización de la película siempre había sido su temática (la presentación de una relación adúltera). Sin ir más lejos, el lenguaje insultante en ocasiones utilizado por los distintos personajes es resultado de ciertas situaciones concretas (la borrachera de Scott, la rivalidad existente entre Sheilah y Janet) pero no es rasgo fundamental en la caracterización de dichos personajes.

---

<sup>229</sup> La Comisión de Censura de la Junta de Censura y Apreciación de Películas reunida el 9 de septiembre de 1966 estaba formada por los siguientes miembros: los Vocales, Don Pascual Cebollada, Don Marcelo Arroita, y el Secretario, Don Sebastián B. de la Torre.



**Tabla 6.2.2. Días sin vida (King, 1959). Nivel microtextual. Autocensura y normas textuales: limitaciones formales**

Rollo/Página/Escena GO		Rollo/Página GT		Comentarios
Registro	UCO GO (1959)		UCT GT (1966)	
1/8/26 1	WHEELER: "Stage-door Johnnies - by a London Chorus Girl." (Stage-door Johnnies: men who frequent theatres in order to take out chorus girls).	1/1	WHEELER: "Un Don Juan... visto por una corista de Londres".	M>N (EUF) Limita la forma de la expresión.
1/9/36 2	WHEELER: And - are you still going to marry Lord Donegall? SHEILAH: Certainly -- eventually.	1/1	WHEELER: ¿Y... sigue pensando en casarse con Lord Donegall? SHEILAH: Desde luego... por el momento.	M>C Mejora la imagen del personaje (Sheilah): no se asegura su matrimonio con Lord Donegall para así justificar su relación con Scott.
1/11/43 3	WHEELER'S VOICE: Is it hot enough for you?	1/2	WHEELER: ¿Que tienes calor?	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morboso del diálogo.
2/20/17 4	SHEILAH: Oh yes... the cow that kicked over the lamp that burned Chicago. Janet Pierce...	2/5	SHEILAH: Ah, sí... la vaca que derribó la lámpara que incendió Chicago. Janet Pierce.	M>N (RS) Limita la forma de la expresión, puesto que "vaca", no llega a ser tan despectivo e insultante como el original "cow".
2/27/40 5	JANET: Tell me, Miss Graham, how did a girl as pretty as you are ever get to be the biggest witch in Hollywood --	2/6	JANET: Dígame, señorita Graham, ¿cómo una chica tan bonita como usted se ha convertido en la más temible cotilla de Hollywood?...	M>C Limita la forma de la expresión.
2/27/40 6	JANET: ... and that word is spelled with a capital "B"	2/6	JANET: Una comadre, que sólo inventa chismes.	M>C Limita la forma de la expresión.

2/28/40 7	SHEILAH: Not the biggest, Miss Pierce. The second biggest.	2/6	SHEILAH: Aún más temible, señorita Pierce, es usted.	M>C Limita la forma de la expresión.
2/28/40 8	JANET: Oh, Stan, why do you bring these stray cats onto the set? (cat: derogatory term for sharp tongued woman)	2/6	JANET: Oh, Stan, ¿cómo traes a estas brujas a los estudios?	M>N (EUF) Limita la forma de la expresión.
3/36/14 9	CARTER: And I should know because as a punishment I was forced to read him since I was six years old.	3/8	CARTER: Yo lo sé muy bien porque, cuando era niño, me dormían leyéndome algo suyo.	M>C Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante (mejora la imagen de la institución familiar).
5/61/11 10	SCOTT: Have you got any plans for us for tonight? SHEILAH: Yes. The same as last night -- to be with you.	5/15	SCOTT: ¿Tienes algún plan hecho para esta noche?	ST>N (RS) Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
5/62/11 11	SCOTT: I'll wear black tie.	5/15	SCOTT: Yo me pondré elegante.	M>N (RS) Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante.
6/82/12 12	SHEILAH: It's those damn willow trees --	6/20	SHEILAH: Es el aroma de los sauces...	SP>N (EE) Limita la forma de la expresión.
6/83/11 13	SCOTT: I knew it. A little knowledge is a dangerous thing.	6/20	SCOTT: No hay que limitar nuestros conocimientos.	M>C Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante.
7/90/22 14	SCOTT: Well, over my dead body.	7/23	SCOTT: Pues por encima de todo...	M>C Limita la forma de la expresión.

8/106/15 <b>15</b>	SCOTT: You silly brat!	8/26	SCOTT: ¡Mocosa estúpida!	M>N (EUF) Limita la forma de la expresión.
8/115/39 <b>16</b>	SCOTT: ... before you switch on the current...	8/28	SCOTT: ... antes de que se cumpla la condena...	M>N (RS) Limita la forma de la expresión.
9/122/12 <b>17</b>	SCOTT: ... just relax...	9/29	SCOTT: Aleja las preocupaciones...	M>C Reduce el contenido erótico/sugere/morbo del diálogo.
9/125/24 <b>18</b>	WHEELER: Oh hell, don't worry about me.	9/29	WHEELER: Bueno, no te preocupes por mí.	M>N (EE) Limita la forma de la expresión.
9/132/38 <b>19</b>	SCOTT: I've always felt that Hollywood has a wonderful kind of a foolish grandeur...	9/31	SCOTT: Siempre he pensado que Hollywood era algo de maravilloso esplendor...	SP>C Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante.
9/132/38 <b>20</b>	SCOTT: ... wicked princes and clever mistresses...	9/31	SCOTT: ... Príncipes malos e inteligentes, amantes...	M>C Limita la forma de la expresión.
9/133/38 <b>21</b>	SHEILAH: ... but what on earth for?	9/31	SHEILAH: ... ¿pero para qué sirve?	M>N (EE) Limita la forma de la expresión.
9/133/38 <b>22</b>	SCOTT: What on earth for?	9/31	SCOTT: ¿Para qué sirve?	M>N (EE) Limita la forma de la expresión.

10/139/11 23	SHEILAH: I have all the excitement I need right here with you...	10/32	SHEILAH: Aquí, a tu lado, tengo cuanto necesito.	M>N (RS) Reduce el contenido erótico/sugere/morbo del diálogo.
10/141/16 24	SHEILAH: I know it's sacrilegious, but you must admit it's rather long.	10/33	SHEILAH: Sé que no debo decirlo, pero tienes que reconocer que es largo.	M>N (RS) Limita la forma de la expresión.
12/158/10 25	SHEILAH: I didn't drag myself up from the gutter to waste myself...	11/36	SHEILAH: No mejoré mi vida para dedicársela...	M>N (RS) Limita la forma de la expresión.
13/173/30 26	SCOTT: ... on "The Last Tycoon." It's going to be the best thing that I've ever done -- thanks to you.	13/43	SCOTT: ... "El último magnate" será mi mejor novela, gracias a ti.	M>COM Mejora la imagen del personaje (Scott). Se pretende recalcar un hecho puntual, que Sheilah le ha ayudado a escribir su mejor novela, sin restar valor a otros logros de Scott fuera del ámbito de la escritura.
14/176/1 27	SCOTT: "Her eyes invited him to a romantic communion of unbelievable intensity".	14/45	SCOTT: "Sus ojos le invitaban a una romántica unión de increíble intensidad".	M>N (RS) Limita la forma de la expresión.
14/176/1 28	SCOTT: "She dropped her arms and looked at him, a laughing wanton".	14/45	SCOTT: "Dejó caer sus brazos y le miró con una viva sonrisa".	M>C Reduce el contenido erótico/sugere/morbo del diálogo.
14/181/14 29	SHEILAH: He's working on a most exciting novel.	14/46	SHEILAH: Está escribiendo una gran novela.	M>C Reduce el contenido erótico/sugere/morbo del diálogo.

### Correspondencia formal GT-GO

Los datos de la tabla anterior reflejan la siguiente correspondencia formal entre el GT y el GO en el nivel microtextual:

CORRESPONDENCIA FORMAL	Registros	%
AM	0	0
AP	0	0
AT	0	0
CF	0	0
M	26	89'65
SP	2	6'90
ST	1	3'45
<b>TOTAL</b>	<b>29</b>	<b>100</b>

Tabla 6.2.3. *Días sin vida* (King, 1959). Nivel microtextual.  
Correspondencia formal GT-GO: análisis cuantitativo

El predominio absoluto de la modificación (M: 86'20%) sobre el resto de categorías de correspondencia formal convierte de nuevo a esta estrategia manipuladora en la preferida por el traductor para hacer que el texto meta se desvíe del original.

La representación gráfica de los datos de la tabla anterior es buena muestra de este predominio:

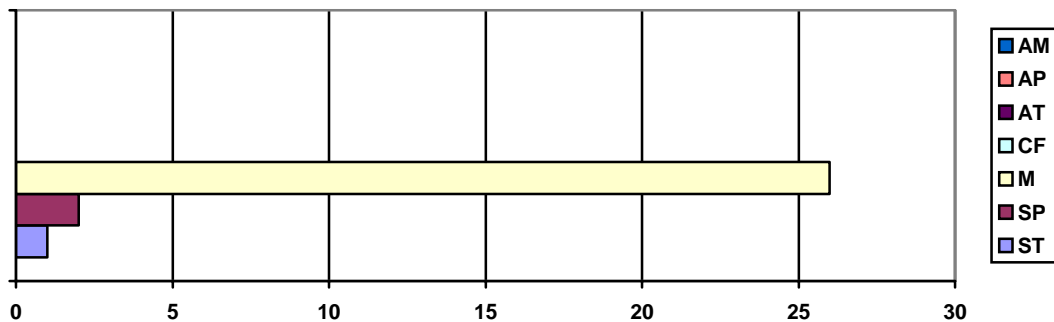


Figura VI.II.I. *Días sin vida* (King, 1959). Nivel microtextual.  
Correspondencia formal GT-GO: análisis cuantitativo

## Correspondencia semántica GT-GO

Las estrategias utilizadas por el traductor a nivel formal han dado lugar a la siguiente correspondencia semántica entre el GT y el GO en el nivel microtextual:

CORRESPONDENCIA SEMÁNTICA		Registros	%
ACT		0	0
FCT		0	0
C		13	44'83
COM		1	3'45
N	AMB	0	0
	EE	4	26'67
	EUF	3	20
	RF	0	0
	RS	8	53'33
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>15</b>	<b>51'72</b>
<b>TOTAL</b>		<b>29</b>	<b>100</b>

Tabla 6.2.4. *Días sin vida* (King, 1959). Nivel microtextual.  
Correspondencia semántica GT-GO: análisis cuantitativo

La estrategia de este traductor es muy similar a la empleada por el traductor de *Piel de serpiente*: por un estrecho margen, la neutralización es el fenómeno semántico más frecuente, seguido muy de cerca por la conmutación:

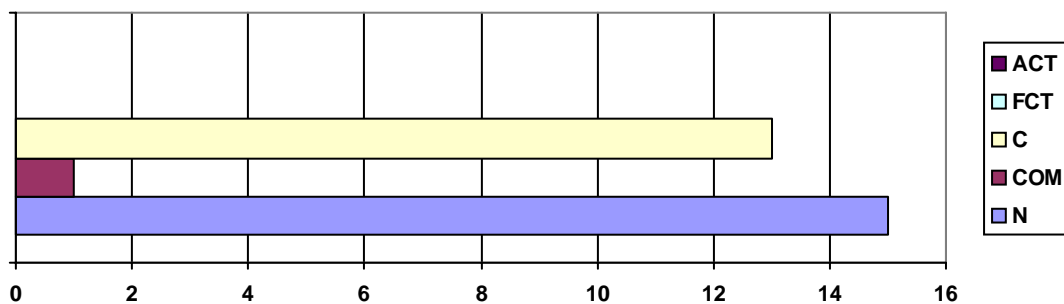


Figura VI.II.II. *Días sin vida* (King, 1959). Nivel microtextual.  
Correspondencia semántica GT-GO: análisis cuantitativo

Del total de 15 neutralizaciones (N), 13 de las cuales proceden de otras tantas modificaciones formales (el 86'67%), 8 (el 53'33%) se materializan en forma de reducciones semánticas (RS), seguidas de lejos por el resto de estrategias neutralizadoras: 4 elevaciones estilísticas (el 26'67%) y 3 eufemismos<sup>230</sup> (el 20%):

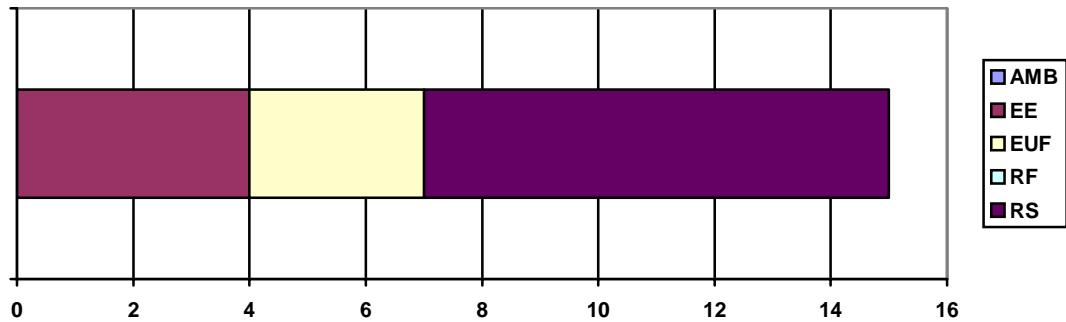


Figura VI.II.III. *Días sin vida* (King, 1959). Nivel microtextual.  
Correspondencia semántica GT-GO (neutralizaciones): análisis cuantitativo

Por otra parte, 12 de las 13 conmutaciones (C) registradas (el 92'31%) proceden de otras tantas modificaciones, lo cual confirma de nuevo que ambos fenómenos (la neutralización y la conmutación) tienden a derivar de las correspondientes modificaciones formales. En evidente semejanza con lo advertido para la estrategia manipuladora del traductor de *Piel de serpiente*, se pueden establecer las siguientes generalizaciones en la relación “correspondencia formal > correspondencia semántica”:

Correspondencia formal > Correspondencia semántica	Registros	%
M>N	13	M> 86'67% N
M>C	12	M> 92'31% C

Tabla 6.2.5. *Días sin vida* (King, 1959). Nivel microtextual.  
Correspondencia formal > Correspondencia semántica. Ocurrencias más comunes

Al traductor le ha bastado con recurrir a las dos estrategias más comunes (la neutralización y la conmutación) para lograr que el contenido de las UCTs difiera del de las UCOs. Los bloques temáticos que han visto manipulado su contenido original para adecuarlo al criterio de la censura externa son:

<sup>230</sup> Los eufemismos utilizados son: “Don Juan” (reg. 1), “brujas” (reg. 8) y “mocosa estúpida” (reg. 15).

- Se evita que las UCTs, contra la norma 3 de la OM 9/II/63, muestren una “conducta moralmente reprobable”, como puede serlo la de los hombres que presencian espectáculos para luego salir con las chicas (registro 1).
- Se evita que las UCTs infrinjan la norma 8<sup>a</sup>-4<sup>o</sup> de la OM 9/II/63 para favorecer la imagen de la institución matrimonial y la familia (registros 2, 9 y 20) encubriendo, en la medida de lo posible, la relación adúltera de Scott y Sheilah (registro 10).
- Se evita que las UCTs, contra la norma 10 de la OM 9/II/63, presenten “imágenes y escenas que puedan provocar bajas pasiones en el espectador normal y las alusiones hechas de tal manera que resulten más sugerentes que la presentación del hecho mismo”. Por ejemplo, alusiones a partes del cuerpo, a contactos físicos, expresiones coloquiales y juegos de palabras con referencias sexuales, etc. (registros 3, 17, 23, 28 y 29).
- Se evita que las UCTs infrinjan la norma 13 de la OM 9/II/63, que prohíbe “las expresiones coloquiales (...) que atenten contra las más elementales normas del buen gusto”, como puede serlo la utilización de un lenguaje despectivo por parte de los distintos personajes, en especial de Janet, Scott (sobre todo cuando está borracho) y Sheilah (registros 4-8, 12, 14-16, 18, 21, 22 y 25).
- Se evita que las UCTs, contra de la norma 17<sup>a</sup>-1<sup>o</sup> de la OM 9/II/63, atenten “contra la Iglesia Católica, su dogma, su moral y su culto” (reg. 11 y 27).

Aunque no son fácilmente clasificables en relación a una norma determinada, los registros 19 y 26 intentan favorecer la imagen de Hollywood y de Scott respectivamente, mientras el registro 13 es un claro caso de ocultación de una premisa con la que el régimen no podría estar más de acuerdo, pero cuya evidencia debía permanecer en secreto: “a little knowledge is a dangerous thing”.

#### 6.2.3.1.2. Umbral de permisividad

La siguiente tabla muestra los 27 registros en los que el diálogo traducido, aunque podría haber sido modificado, no se desvía del original.



**Tabla 6.2.6. Días sin vida (King, 1959). Nivel microtextual. Autocensura y normas textuales: umbral de permisividad**

Rollo/Página/Escena GO		Rollo/Página GT		Comentarios
Registro	UCO GO (1959)		UCT GT (1965)	
1/12/52 <b>1</b>	NEWSBOY: Read all about it -- (turns left holding a paper) Mrs Wallis Simpson granted divorce.	1/2	VENDEDOR: Lea todo lo relacionado con el divorcio concedido a Wallis Simpson.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante.
1/12/52 <b>2</b>	NEWSBOY: Rebel planes bomb Madrid.	1/2	VENDEDOR: Aviones rebeldes bombardean Madrid.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. El inicio de la película transcurre en 1936. Se mantiene, por tanto, la clara referencia al bando franquista, denominado "rebelde".
1/12/52 <b>3</b>	NEWSBOY: Read Sheila Graham's column -- "Is Marriage Obsolete?"	1/2	VENDEDOR: Lea el artículo de Sheilah Graham... "¿Está en desuso el matrimonio?"	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante.
1/14/54 <b>4</b>	WHEELER: ... unfortunately it is in an opposition paper.	1/3	WHEELER: ... pero por desgracia es un periódico de la oposición.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante.
1/15/56 <b>5</b>	WHEELER: "Who Cheats The Most in Marriage?"	1/3	WHEELER: "¿Quién comete más infidelidades?"	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante.
1/15/58 <b>6</b>	WHEELER: 'If it were not for the fact that the main occupation of American women is alimony, Americans would cheat the most.	1/3	WHEELER: "Si no fuera porque la principal exigencia de la divorciada americana es la manutención los americanos serían los más infieles.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante.

6/81/11 7	SHEILAH: Well, current literature --	6/20	SHEILAH: Pues, literatura corriente...	La falta de comprensión del original propicia que la UCT empeore la imagen del personaje (Scott).
6/82/11 8	SCOTT: I'd hardly call him current...	6/20	SCOTT: Yo no la llamaría corriente...	La falta de comprensión del original propicia que la UCT empeore la imagen del personaje (Scott).
6/82/11 9	SCOTT: Well, you little witch.	6/20	SCOTT: Oh, pequeña bruja.	No limita la forma de la expresión.
7/85/1 10	BROADCASTER'S VOICE: ... Adolph Hitler's troops goose - stepped into Vienna, ex-chancellor Kurt von Schuschnigg was reported to be under arrest.	7/22	VOZ DEL LOCUTOR: ... Las tropas de Adolfo Hitler han entrado en Viena, el ex-canciller Kurt von Schuschnigg ha sido detenido.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. La UCT mantiene las referencias al líder alemán a su expansión europea, temas polémicos que podrían suscitar todo tipo de comentarios por parte del público.
7/85/1 11	BROADCASTER'S VOICE: Following an ultimatum by Austrian Nazi leader -- Arthur Seyss - Inquart the Fatherland Front forces were disarmed...	7/22	VOZ DEL LOCUTOR: Según un ultimátum del jefe del nazismo austriaco, Arthur Seyss-Inquart, las fuerzas del país fueron desarmadas...	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. La UCT mantiene las referencias al líder alemán a su expansión europea, temas polémicos que podrían suscitar todo tipo de comentarios por parte del público.
7/85/1 12	BROADCASTER'S VOICE: ... and the Swastika was flown over all public buildings.	7/22	VOZ DEL LOCUTOR: ... y la cruz esvástica ondeó en todos los edificios públicos.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. La UCT mantiene las referencias a la expansión y la iconografía fascistas, temas polémicos que podrían suscitar todo tipo de comentarios por parte del público.
10/141/16 13	SCOTT: It took Tolstoy four years to write that...	10/33	SCOTT: Tolstoi tardó cuatro años en escribirlo...	La referencia al mencionado escritor no favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante.
10/142/16 14	SHEILAH: I'll sit right here with Mr. Tolstoy, darling, until the mail man comes.	10/33	SHEILAH: Me sentaré aquí con el señor Tolstoi hasta que venga el cartero.	La referencia al mencionado escritor no favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante.

11/155/49 <b>15</b>	SCOTT: My phony darling -- my fine lady from the slums.	11/35	SCOTT: Mi querida embustera... la elegante de los barrios bajos.	No limita la forma de la expresión.
11/155/49 <b>16</b>	SCOTT: You're just plain silly Lily Sheil!	11/35	SCOTT: ¡No eres más que la tonta Lily Sheil!	No limita la forma de la expresión.
12/158/10 <b>17</b>	SHEILAH: ... a worthless drunk like you!	11/36	SHEILAH: ... un borracho inútil como tú.	No limita la forma de la expresión.
12/161/16 <b>18</b>	SCOTT: Well then, I'll blow my brains out.	11/36	SCOTT: Entonces me saltaré la tapa de los sesos.	No limita la forma de la expresión.
12/165/30 <b>19</b>	CARTER: Oh, that's just the nature of the beast.	12/37	CARTER: ¡Oh, tiene la naturaleza de la bestia!	No limita la forma de la expresión.
12/165/30 <b>20</b>	SHEILAH: Oh, I have had Mr. Fitzgerald, and his charm, and his liquor, and his genius.	12/37	SHEILAH: Oh, ya estoy harta del señor Fitzgerald y de su encanto, y de su vino, y de su genio.	La falta de comprensión del original propicia que la UCT empeore la imagen del personaje (Scott).
14/176/1 <b>21</b>	SCOTT: "She picked up her long dress and turned".	14/45	SCOTT: "Ella levantó su vestido y se volvió".	La utilización del verbo "levantar", que puede dar lugar a una errónea interpretación, propicia que la UCT empeore la imagen del personaje (Kathleen, el personaje de la novela de Scott).
14/183/16 <b>22</b>	SCOTT: Germany, Italy and Japan have signed a mutual aid pact.	14/46	SCOTT: Alemania, Italia y Japón han firmado un acuerdo de ayuda mutua.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. La UCT mantiene la referencia a los países aliados, tema polémico que podría suscitar todo tipo de comentarios por parte del público.

14/183/16 23	SCOTT: Well, that means we're going to be in the war... sooner or later.	14/46	SCOTT: Eso significa que tarde o temprano tendremos guerra.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. La UCT mantiene la referencia a la segunda guerra mundial, tema polémico que podría suscitar todo tipo de comentarios por parte del público.
14/183/16 24	SCOTT: I'd like to go to Europe... (Sheilah looks to him) get a job as a war correspondent.	14/46	SCOTT: Me gustaría ir a Europa y trabajar como corresponsal de guerra.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. La UCT mantiene la referencia a la segunda guerra mundial, tema polémico que podría suscitar todo tipo de comentarios por parte del público.
14/186/20 25	SCOTT: What would you say, for instance, to... Italy when things clear up over there?	14/47	SCOTT: ¿Qué te parecería, por ejemplo, Italia? Cuando las cosas estén mejor por allí.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. La UCT mantiene la referencia a la segunda guerra mundial, tema polémico que podría suscitar todo tipo de comentarios por parte del público.
15/192/24-25 26	SONG: Beloved Infidel... I see your face when I look at a star... (Song "Beloved Infidel" by Paul Francis Webster and Franz Waxman).			No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Aunque la canción no ha sido traducida, la banda sonora mantiene la referencia al título original de la película, "Beloved Infidel".
15/192/26 27	SONG: Oh my beloved - Beloved Infidel.			No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Aunque la canción no ha sido traducida, la banda sonora mantiene la referencia al título original de la película, "Beloved Infidel".

La reducida dimensión de la tabla pone de manifiesto la ya mencionada ausencia de peligrosidad del diálogo en general. Recordemos además que el traductor ya se había encargado de ocultar aquellos asuntos formales que a priori podrían resultar más controvertidos (ver “limitaciones formales”). Con todo, entre los permitidos, bastante más inocuos que los modificados, destaca la permanencia de un número de UCTs que podemos dividir en los siguientes bloques temáticos:

- La UCT del registro 20, contra la norma 3, alude al vicio de la bebida y al mal genio de Scott.
- Las que, contra la norma 8<sup>a</sup>-4<sup>o</sup>, mantienen referencias contrarias a la institución matrimonial y a la familia (registros 1, 3, 5, 6, 26 y 27).
- La UCT del registro 21, contra la norma 10, agrava el contenido sugerente de la UCO.
- Las que, contra la norma 13, contienen expresiones coloquiales que pueden resultar de mal gusto (registros 7-9 y 15-19). Hay que recordar que no son tan incorrectas formalmente como las modificadas por el traductor.
- Otro conjunto de registros que difícilmente se puede agrupar bajo ninguna de las normas de censura de la OM 9/II/63 es el que mantiene referencias a temas de carácter político tales como el fascismo, la guerra civil, los países aliados o la segunda guerra mundial. Sorprende que dichas referencias no hayan sido modificadas, puesto que podrían suscitar todo tipo de comentarios por parte del público (registros 2, 4, 10-14 y 22-25).

#### **6.2.3.2. Censura externa y normas de recepción. Análisis comparativo GC-GT**

Cuando los vocales de la Rama de Censura en su reunión del 2 de agosto de 1965 (correspondiente al tercer visionado) autorizaron la importación de la película, lo hicieron proponiendo que en una reunión posterior fuera autorizada para mayores de dieciocho años “sin adaptaciones”. Por lo tanto, parece que las modificaciones previas que el traductor tuvo a bien practicar habían sido suficientes a la hora de adaptar la forma y el contenido de la misma a los mínimos exigidos por la censura externa.

### 6.2.4. La traducción aceptable: naturalización pragmática

Como antes sucedió en el caso de *Piel de serpiente*, el proceso que *Días sin vida* hubo de seguir hasta que finalmente pudo ser estrenada en las pantallas españolas se puede dividir en dos etapas claramente diferenciadas: la primera, que comprende los dos primeros visionados, corresponde al periodo en que Arias Salgado desempeñaba el cargo de Ministro de Información y Turismo y la Junta de Clasificación y Censura era el órgano oficial de censura cinematográfica. Aunque la casa distribuidora manifestó estar dispuesta a realizar ciertas modificaciones voluntarias para anular el adulterio de los protagonistas, la Junta no las consideró suficientes y emitió sendos veredictos prohibitivos que en su momento parecieron definitivos. Sin embargo, en 1965 un tercer visionado por parte de la Junta de Censura y Apreciación de Películas (ya en época de García Escudero al frente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro) rectificó las anteriores decisiones oficiales autorizando la importación de la película sin adaptaciones. El análisis comparativo GT-GO, entre otras cosas, ha evidenciado que *Días sin vida* no se caracteriza por una especial crudeza de la imagen o del diálogo original. De ahí la ausencia de cambios macrotextuales voluntarios u obligatorios. A nivel microtextual fue el traductor el encargado de reducir el nivel de peligrosidad de los registros formalmente más incorrectos que, si bien poco numerosos en relación con otras películas, era necesario adecuar a los mínimos exigidos por el contexto receptor. Ese proceso de naturalización pragmática se resume como sigue:

<b>NATURALIZACIÓN PRAGMÁTICA (Nivel microtextual)</b>	<b>GT-GO(%)</b>	<b>GC-GT(%)</b>
<b>1. Favorece los postulados del régimen imperante.</b>	4 (13'79%)	0
<b>2. Limita la forma de la expresión.</b>	19 (65'52%)	0
<b>3. Mejora la imagen del personaje.</b>	2 (6'9%)	0
<b>4. Reduce el contenido erótico/sugere/morbo del diálogo.</b>	4 (13'79%)	0
<b>TOTAL: autocensura (29) y censura externa (0).</b>	<b>29 (100%)</b>	<b>0</b>

Tabla 6.2.7. *Días sin vida* (King, 1959).

Nivel microtextual. Naturalización pragmática (autocensura y censura externa).  
Estudio cuantitativo de los registros afectados

Los principales objetivos pragmáticos son, pues, la limitación formal de las contadas ocasiones en las que los personajes utilizan expresiones formalmente incorrectas, lo cual de paso mejora su imagen de cara al público receptor de acuerdo con lo que el régimen entiende por “correcto” o “aceptable”. El tema del adulterio se halla latente pero rara vez su consumación se pone en boca de los personajes (en la tabla “limitaciones formales” sólo la UCO del registro 10 alude al encuentro adúltero entre los protagonistas y es eficazmente suprimida):

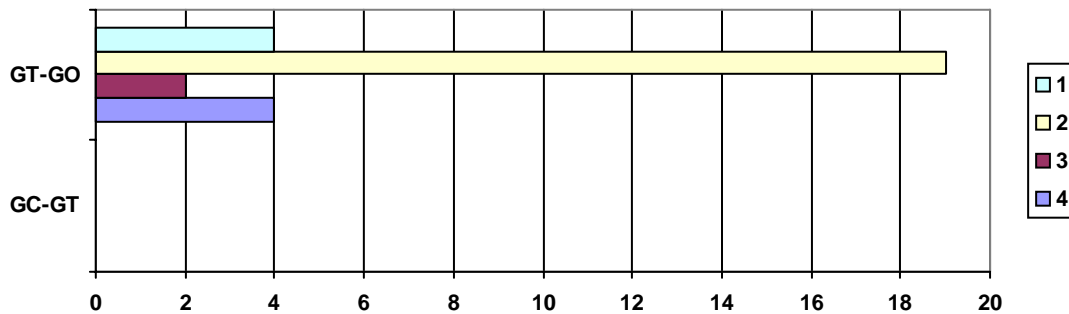


Figura VI.II.IV. *Días sin vida* (King, 1959). Nivel microtextual. Naturalización pragmática (autocensura y censura externa). Estudio cuantitativo de los registros afectados

Las generalizaciones que se pueden establecer entre la correspondencia semántica del GT/GC y el GO (influencia de la autocensura) y el nivel de naturalización pragmática del GT/GC no son, por tanto, demasiado numerosas:

Correspondencia semántica > Naturalización pragmática	Registros	%
C>Limita la forma de la expresión.	6	46'15% C
N (EE)>Limita la forma de la expresión.	4	100% N (EE)
N (EUF) >Limita la forma de la expresión.	3	100% N (EUF)
N (RS)> Limita la forma de la expresión.	6	75% N (RS)

Tabla 6.2.8. *Días sin vida* (King, 1959). Nivel microtextual. Correspondencia semántica > Naturalización pragmática (GT/GC-GO). Ocurrencias más comunes

De ello se desprende que la escasa variedad de recursos semánticos utilizados por el traductor en la manipulación del diálogo (la neutralización y la conmutación son prácticamente los únicos) no habría sido resultado de una falta de habilidad por su parte sino más bien síntoma de la poca peligrosidad formal del GO.

(A veces la proyección sentimental del público coincide, ínfima, no ya con un personaje, sino con una línea de conducta; tal significa el adjetivo “bueno”, equivalente a “héroe”, que aplica quien, en la dinámica de la pantalla, asume el papel favorito.)

Francisco Ayala, 1996a (1929)

### **6.3. *Nightmare in the Sun – Pesadilla bajo el sol***

**(EEUU. Lawrence, Marc. 1963)**

#### **6.3.1. Normas preliminares**

##### **6.3.1.1. Estudio preliminar**

La primera vez que el veterano actor Marc Lawrence ocupó su puesto detrás de una cámara de cine tuvo como resultado este tórrido filme de dramático suspense, “steamy tale of sex and violence” (*Daily Cinema*, 1964: 4), que, envuelto en un aura de “steamy heat and ignorant, uncontrolled passion” (*Kinematograph Weekly* 1964: 12), “adds up to a powerful and undiluted study of inhumanity” (Eyles, 1965: 38). Tórrido no sólo por el sol aplanador que acompaña al fugitivo en su huida<sup>231</sup>, sino también por el prometedor plantel de actores que en él estamparon su firma, encabezado por “the gorgeous Ursula Andress” (*Daily Cinema*, 1964: 4), unánimemente aclamada por la crítica extranjera como uno de los principales atractivos del filme<sup>232</sup>. La brevedad de su aparición se torna fundamental y a ella se supeditan los demás componentes de la historia. Así, “the situation of the innocent ‘fall guy’ pitting himself against the ruthless forces of law and injustice” es únicamente “a fine frame for the kind of cinematic novelties that are usually pretentious but often arresting, too” (*Daily Cinema* 1964: 4). Y una de esas novedades es, sin duda, el retrato de una *femme fatale* que en su fugaz

---

<sup>231</sup> Eyles (1965: 38) describe así el pictórico ambiente en el que se desarrolla la acción:

Photographed in the vivid hues of De Luxe, the exteriors are searingly bright and give a full feeling of an unfriendly environment. With the interiors, Stanley Cortez employs his familiar form of highly stylised lighting which here is quite appropriate in its unreal way. Shafts of deep shadow cut through and across areas of light, and repeatedly the edge of the frame coincides with a strip of shadow or one side of a face is a dark silhouette.



pero generoso paso por la pantalla ofrece “ample opportunities for sexy provocation” (*Daily Cinema* 1964: 4)<sup>233</sup>. En efecto, aunque “the hot sex represented by Ursula Andress dies with her early death” (*Kinematograph Weekly*, 1964: 12) cuando el espectador casi no ha tenido tiempo de saborear el magnífico esplendor que irradia la estrella, su personaje se convierte en indispensable pivote cuya fuerza centrífuga desencadena la serie de acontecimientos que acaecen a partir de su más que temprano eclipse.

“The beautiful but sex-starved discontented and immoral wife of the local tycoon and drunkard” (*Kinematograph Weekly* 1964: 12), un momento de debilidad del joven Steve<sup>234</sup>, que en principio se dirigía al encuentro de su esposa en Los Ángeles, el marido celoso, que “kills Marsha in a drunken rage” (*Monthly Film Bulletin* 1965: 25), la codicia del sheriff, “who has also been following up an affair with the dead woman” (*Kinematograph Weekly* 1964: 12), son todos ingredientes fundamentales que desembocan en la rabiosa cacería que tiene al joven protagonista como víctima inocente. Y, por si fuera poco, aquellos personajes que a lo largo del filme parecen poder ayudar a Steve en su desesperada huida, “a gallery of vivid eccentrics” (Eyles, 1965: 38)<sup>235</sup>, se muestran tan poco dignos de confianza como el árido espectáculo natural que le rodea. A modo de moraleja la conclusión (“You’re free... We’re sorry. Mistakes happen. Try to forget it”. Thomas & Lawrence, 1963: 109-110) redime al chivo expiatorio y deja en evidencia la cruel falta de escrúpulos de los corruptos representantes de la ley.

Con motivo del estreno en Madrid el 30 de enero de 1967 *Cine Asesor* publicó la *Hoja archivable de información número 26-67*, en la que aparece la siguiente información:

---

<sup>232</sup> “All names appear after title with current star-guester sleights of pen, with Derek, Aldo Ray, Arthur O’Connell and Ursula Andress top-featured in that order. Ad layouts have moved Miss Andress to top of list...” (*Variety*, 1965).

<sup>233</sup> Momento estelar será sin duda “the zoom onto Ursula Andress sitting on the edge of the pool” (Eyles, 1965: 38) cuando ésta se dispone a seducir al personaje interpretado por John Derek.

<sup>234</sup> “Promiscuous Marsha picks up a hitch-hiker on the road and brings him back to the ranch, where they make love” (*Monthly Film Bulletin*, 1965: 25). “Idea is to place blame on Derek, hitch-hiker transient who has also made it with Miss Andress before moving on” (*Variety*, 1965).

<sup>235</sup> Entre ellos destaca “bird-loving Lurene Tuttle-George Tobias married couple” (*Variety*, 1965), “who devote their lives to bird and animal welfare but have no pity for a human being similarly victimised” (*Monthly Film Bulletin*, 1965: 26). Eyles (1965: 38) es de la misma opinión: “Lurene Tuttle brilliantly

<b>Título:</b>	<b>PESADILLA BAJO EL SOL</b> (aut. <sup>a</sup> para mayores de 18 años)
<b>Intérpretes:</b>	John Derek ( <i>Steve</i> ), Aldo Ray ( <i>sheriff Max</i> ), Arthur O’Connell ( <i>Sam Wilson</i> ), Ursula Andress ( <i>Marsha</i> ). – En otros papeles: Sammy Davis, Keenan Wynn, etc.
<b>Director:</b>	Marc Lawrence.
<b>Producción:</b>	Norteamericana 1964. – Versión doblada.
<b>Distribuidora Nacional:</b>	Discentro (lote 1966-67).
<b>Local de estreno en Madrid:</b>	Carlos III, Consulado, Regio y Roxy A.
<b>Fecha de su estreno:</b>	30 Enero 1967.
<b>Permanencia en cartel:</b>	... laborables y ... festivos.
<b>Asunto:</b>	Drama policíaco. – Un hombre comete un crimen pasional y el propio “sheriff” le aconseja culpar a un forastero, que injustamente se ve acosado.
<b>Calificación Censura Moral:</b>	(3R)-Prov.
<b>Tiempo de proyección:</b>	82 minutos.
<b>Doblaje:</b>	Ibersón. – Con sonido óptico, no estereofónico.
<b>Título original:</b>	“Night mare in the sun”.

El argumento propuesto por *Cine Asesor*, exponente de la perspicaz maniobra de asimilación de los contenidos originales al contexto receptor, comienza situando la acción más allá de nuestras fronteras, en “un pequeño pueblo norteamericano del oeste” (comentario que intencionalmente ubica al espectador en la típica historia de “buenos” y “malos” tan característica del género), donde “la joven y bella Marsha engaña con mucha frecuencia a su marido Sam”<sup>236</sup>. Es ella la que seduce al forastero Steve en una piscina, y es él, “que es casado”, el que decide poner fin al asunto, lo cual da a entender que prefiere renunciar a los encantos de Marsha por lealtad a su esposa. La “sinopsis” del argumento que consta en el expediente de censura nº 38554 confirma tal deducción: a diferencia de lo expuesto por la crítica extranjera, simplemente afirma que “ambos – ya en el rancho – cambian frases y sonrisas en la intimidad de la casa”, sin llegar más lejos. Sin embargo, la fatalidad hace que después de verlos juntos el marido de ella la mate “en un arrebato de celos” y que el sheriff, “uno de los amantes de Marsha”, acuse al inocente Steve “temiendo un escándalo que pudiera ir contra sus intereses y su carrera” (cuando en realidad ofrece la libertad a Sam a cambio de sustanciosos beneficios económicos). La mala esposa y el marido engañado (que en la versión española sólo se emborracha cuando “marcha al cementerio a llorar a su esposa”) no dejan de ser más que una mera anécdota que deja paso al verdadero motivo del filme: el enfrentamiento entre el bueno de Steve y la pandilla de malos del sheriff Max que, unidos a los personajes que aspiran a delatarle para obtener una teórica recompensa,

---

enacts an absent-minded, fussy old woman, with George Tobias as her animal-loving husband whose sympathy for hunted creatures stops far short of helping Derek”.

<sup>236</sup> Descripción harto parca en detalles a tenor del evidente atractivo físico de la actriz.

obligan al fugitivo a “luchar contra la hostilidad de los hombres y del paisaje”. Como Sam está a punto de confesar la autoría del crimen Max le convence de que su mujer era “mala esposa” y le proporciona “mujeres de vida alegre para que olvide sus penas” (todo hay que decirlo: la idea del sheriff era pasar él también un buen rato). Sin embargo, “humillado y arrepentido”, mata al sheriff y se confiesa autor de los crímenes mientras Steve, que había sido apresado al salvar de un accidente a un niño excursionista, por fin ve reconocida su inocencia y se dirige “al encuentro de su mujer en Los Ángeles”.

Aunque, al igual que el resumen del argumento, la “Opinión comercial” recogida en la misma *Hoja archivable* no evita tocar temas como la codicia e injusticia con que conscientemente actúan los representantes de la ley, consigue desviar la atención del lector hacia el “acoso y persecución de un hombre al que injustamente acusaron de asesinato”. Como alicientes primordiales que permiten augurar un “mediano a buen rendimiento, incrementable a bueno donde predominen los sencillos públicos aficionados al género”<sup>237</sup>, destaca el cuadro de intérpretes, cuya correcta interpretación “puede decepcionar por la breve actuación de Ursula Andress”, su argumento, “drama pasional que deriva en relato policiaco”, y el escenario donde se desarrolla, “un paisaje del oeste norteamericano en época actual”. Por su parte, y siguiendo la tónica general de esta *Hoja archivable*, el “Resumen de algunas críticas de prensa” también se limita a mencionar la participación de la tantas veces citada actriz (sin incidir en las pasiones que su sola presencia podría desatar) e incluso a desmerecerla sugiriendo que al ser tan breve casi no merece la pena mencionarla. Además, como ya viene siendo habitual a tenor de lo que se desprende de otras críticas de la prensa española presentadas en diferentes apartados de este trabajo, *Arriba* culpa al cine estadounidense de mostrar en pantalla personajes y actitudes tan reprobables que bajo ningún concepto deberían ser imitadas por el público español<sup>238</sup>.

---

<sup>237</sup> La Base de Datos del MEC *Películas* (1999) asegura que en el periodo que duró la primera licencia de exhibición, concedida a la Distribuidora Cinematográfica del Centro S.A. el 3 de diciembre de 1966, *Pesadilla bajo el sol* recaudó 13.421.393 pts. y contabilizó un número total de 804.206 espectadores. Según copia de la licencia que se conserva en el expediente de censura nº 38554, Discentro estaba autorizada a exhibir la película en todo el territorio nacional hasta el 29 de noviembre de 1972.

<sup>238</sup> El “Resumen de algunas críticas de Prensa” incluye las siguientes (*Hoja archivable de información* 26-67):

ABC. – Es una película menor realizada a la sombra del “mito de Ursula Andress”. Si prescindimos de la breve actuación de la estrella, queda poco en pie de esta producción que parte de un guión desmedido en las situaciones. El director encontró una historia a la que falta ritmo.

Serán algunas de las frases publicitarias utilizadas a propósito del lanzamiento comercial de la película las únicas que, sin abandonar la convencional fórmula del comentario correcto<sup>239</sup> pero con ánimo de atraer al espectador a la sala, dejan entrever algunos de los aspectos que en principio pudieran resultar más atractivos para el gran público. Destaca entre todas, por su inesperada franqueza, el reconocimiento de que “en el tedio infinito que la consumía, él sólo era un alivio para ella”, oasis en medio del desierto de sol y arena que transcribimos como colofón de este apartado:

Jamás en película alguna lució Ursula Andress más atractiva y llena de encanto como en este alucinante film. – Un drama de pasiones que le conmoverá. – El acoso y persecución a muerte de un hombre, acusado injustamente de un crimen del que es inocente. Una historia del oeste americano actual. Una zona árida, casi desértica y quemada, es el escenario de esta PESADILLA BAJO EL SOL. – Ursula Andress, ‘la anatomía humana más perfecta’, que dijo Salvador Dalí, en su mejor película. – ¿Una historia de pesadilla o una pesadilla hecha realidad?. – En el tedio infinito que la consumía, él sólo era un alivio para ella. – Herido, esposado y acorralado por todos, tenía que huir sin descanso por un crimen que no había cometido.

### **6.3.1.2. Estudio de los dictámenes de los órganos de censura oficial**

6.3.1.2.1. Estudio de los dictámenes de la Junta de Censura y Apreciación de Películas. Instituto Nacional de Cinematografía. Dirección General de Cinematografía y Teatro. Ministerio de Información y Turismo

Primer visionado (14 de abril de 1966)

Según la documentación que consta en el expediente de censura nº 38554, correspondiente a *Nightmare in the Sun* (en un principio titulada en español *Pasión bajo*

---

*ARRIBA*. – Parece inspirada en la sangrienta crónica de sucesos. Una vez más el cine de Hollywood presenta a personajes y costumbres muy reprobables. La intervención de Ursula Andress es muy breve. Film de “suspense”.

*DIGAME*. – Bajo el clima tremendo de los terrenos soleados y resecos de Arizona se desarrolla esta tragedia que impresiona y ofrece una buena actuación de los intérpretes. La película no resulta pesada y sí digna de ser seguida con interés en las aventuras que cuenta.

*EL ALCÁZAR*. – El reparto es de calidad pero desgraciadamente el guión no está a la altura de sus merecimientos. La aventura termina de un modo inesperado y poco satisfactorio. Buen color y buenos actores.

*INFORMACIONES*. – Pertenece a ese cine de consumo destinado solamente a procurar que el espectador pase el rato. Con un ritmo mejor regulado el relato ganaría intensidad. Su final es convencional pero aceptable.

<sup>239</sup> Nótese, por ejemplo, la utilización del calificativo “perfecta”, formalmente impecable, para describir la anatomía de Ursula Andress.

*el sol*), fue el 19 de enero de 1966 cuando la distribuidora Discentro S.A. presentó solicitud de censura previa de la producción norteamericana antes citada, manifestando a la vez que se sometía en todo al criterio de la Junta “para que la misma pueda suprimir o modificar las escenas que crea oportunas”.

En vista de dicha solicitud la Comisión de Censura de la Junta de Censura y Apreciación de Películas procedió a examinar la versión original de la película el 14 de abril del mismo año. Los miembros asistentes<sup>240</sup> decretaron por unanimidad que la cinta podía ser importada definitivamente en España con la siguiente adaptación: “debe cambiarse el título propuesto por el de *Pesadilla bajo el sol*, que es el que se corresponde con el original inglés o proponer otro, a fin de evitar la coincidencia con otra película española de igual título al que se propone”<sup>241</sup>. Este dictamen favorable fue comunicado al Señor Jefe de la Sección de Licencias y al Director de Discentro por medio de sendos oficios (nº1570 y nº 1575) fechados el 15 de abril de 1966.

#### Segundo visionado (29 de noviembre de 1966)

Reunida la Comisión de Censura de la Junta de Censura y Apreciación de Películas el 29 de noviembre de 1966, los miembros asistentes<sup>242</sup> decidieron autorizar la versión doblada, ahora titulada *Pesadilla bajo el sol*, únicamente para mayores de 18 años. La decisión fue comunicada tanto al Señor Jefe de la Sección de Licencias como al Señor Director de Discentro S.A. en sendos oficios (nº 4747 y nº 4752) fechados el 1 de diciembre del mismo año.

---

<sup>240</sup> La Comisión de Censura reunida el 14 de abril de 1966 estaba formada por los siguientes miembros: los Vocales, Rvdo. Padre César Vaca, Rvdo. Padre Luís G. Fierro, Rvdo. Padre Carlos María Staehlin, Srta. María Sampelayo, Don Juan Miguel Lamet, Don Pedro Rodrigo, Don Marcelo Arroita-Jáuregui, Don Luis Ayuso, Don Pascual Cebollada, Don Luis Gómez Mesa, Don Miguel Cerezo, Don Florencio Martínez Ruiz, Don José María Cano, y el Secretario, Don Sebastián B. de la Torre.

<sup>241</sup> Algunos vocales propusieron otras razones para el cambio de título porque consideraban que “es equívoco buscando la publicidad con Ursula Andress” (Cerezo), que tenía “mala intención” (Fierro) o que no se correspondía con el título original ni con el contenido de la película (Arroita-Jáuregui).

<sup>242</sup> La Comisión de Censura reunida el 29 de noviembre de 1966 estaba formada por los siguientes miembros: los Vocales, Don Pascual Cebollada, Don Marcelo Arroita-Jáuregui, Don Luis Gómez Mesa, Don José María Cano, y el Secretario, Don Sebastián B. de la Torre.

## 6.3.2. Normas textuales y normas de recepción. Nivel macrotextual

### 6.3.2.1. Autocensura y normas textuales. Análisis comparativo GT-GO

Al realizar el análisis comparativo entre el GT que consta en el expediente de censura nº 38554, y el GO S2728 del catálogo de guiones inéditos del British Film Institute, ha sorprendido la gran cantidad de planos originales que no encuentran correspondiente en el GT y la diferente disposición en el orden de algunos de los planos restantes. El método descriptivo más efectivo a la hora de representar la correspondencia macrotextual sobre el papel ha sido la elaboración de la tabla comparativa de las páginas siguientes, que ha querido reflejar tal ausencia de reciprocidad de forma clara y comprensible. Hemos recurrido a la utilización de las dos unidades macrotextuales distintas pero fácilmente contrastables que ya constan en los respectivos guiones: mientras el GO aparece dividido en los diferentes planos que lo conforman (PO), el GT aparece dividido en una unidad más amplia, la escena (ET). Además de las obligadas referencias numéricas a cada plano (PO) y escena (ET), se han incluido los siguientes campos:

- a) **GO (resumen del contenido)**: la transcripción literal de aquellas acotaciones e intervenciones de los personajes (en negrita) más representativas de cada PO.
- b) **GT (correspondencia formal/semántica con respecto al GO)**:
  - Cuando los POs hallan correspondiente en las ETs se ha recogido su contenido gracias a la transcripción literal de las acotaciones del GT (en mayúscula) y de ciertos fragmentos del diálogo traducido (en negrita). Cuando ha sido necesario, se han añadido algunos comentarios por nuestra parte (en minúscula).
  - Si el PO ha sido suprimido en su totalidad, se ha representado con las siglas (ST: supresión total), anotando el número de planos suprimidos entre paréntesis.
  - Si el PO ha sido suprimido sólo parcialmente, se ha representado con las siglas (SP: supresión parcial).
- c) **Naturalización pragmática del texto fílmico**: se ha llegado a las correspondientes conclusiones en vista de la correspondencia formal/semántica entre el GT y el GO.

**Nivel macrotextual. Autocensura y normas textuales.**

<b>Plano (PO)</b>	<b><i>Nightmare in the Sun</i> (GO, 1963) Resumen del contenido</b>	<b>Escena (ET)</b>	<b><i>Pesadilla bajo el sol</i> (GT/GC, 1966) Correspondencia formal/semántica</b>	<b>Naturalización pragmática del nivel macrotextual</b>
A-1	Titles and Credits are superimposed over the following shots... The natural sound effects would be the deep breathing of the woman under the sheet... Abstract patterns of the sheet... as the woman underneath turns... The abstract pattern now becomes a more realistic view of a woman under the sheet... A nude arm emerges from the sheet... the naked shoulder is seen... The arm beckons to someone OFF SCREEN.		<b>1: ST (1 plano)</b>	Reduce el contenido erótico de la imagen.
1-3	Walking along the shimmering bleached road is a young man (Steve). He kicks a tin can along the road as he walks... looks back hoping for a car or truck to give him a lift... sees nothing along this desolate wasteland... EXT. DESERT ROAD - CLOSE UP OF CAN BEING KICKED		<b>2: ST (3 planos)</b>	No afecta al desarrollo de la trama.
4-5	A woman's rump is covered by a flimsy sheet. The shadow of a man enters -- a large masculine hand slaps the woman's rump. <b>MARSHA: Schwein!</b> Max, fully dressed in uniform and badge, is rubbing the sting out of her slap. She breaks out in a childish giggle. Max joins her.		<b>3: ST (2 planos)</b>	Reduce el contenido erótico de la imagen.
6-8	Steve, still walking along the road... Steve decides he'd risk riding with the Devil himself rather than keep walking in the heat. He climbs into the truck cab.	3	EXT. DÍA. CARRETERA. STEVE HACE PARAR UN CAMIÓN QUE PASA.	Ninguna.
8A	Marsha's in bed. A few carnival dolls are on the dresser. Max Elrod, fully dressed, playfully teases Marsha to get up. Marsha laughs, clutches the sheet tighter -- she's a child enjoying an early morning tussle.	2	INT. DORMITORIO EN UN PARADOR. MARSHA EN LA CAMA Y EL SHERIFF ACABANDO DE VESTIRSE.	Limitaciones formales del diálogo. Ver análisis comparativo GT-GO.
8A	<b>MAX: After I get the job Sam owes me -- after I get the money -- MARSHA: After this -- after that -- when do you think of me?</b>		<b>4: SP de 1 plano</b>	Mejora la imagen de los personajes (Max y Marsha) eliminando la referencia al adulterio.

8AX	But Max isn't satisfied. Her brief kiss whetted his desire for more. He moves his arms to embrace her. Marsha senses the temperature of his lust, slithers away and Max embraces an armfull of nothing. By the time he turns around, she is shutting the bathroom door -- the shower starts running...		<b>5: ST (1 plano)</b>	Reduce el contenido erótico de la imagen.
8B, 8C	Steve notices a peculiar tense sensitivity about Joe. Maybe he offended Joe by refusing to drink out of the same bottle with him... he decides to explain. . Steve decides it's better to gulp down an unwanted drink than hurt his host's feelings.	3	EXT. DÍA. CARRETERA. STEVE HACE PARAR A UN CAMIÓN QUE PASA.	Limitaciones formales del diálogo. Ver análisis comparativo GT-GO.
8C	<b>STEVE: I'm sorry about the misunderstanding about the drink. (motions to bottle) You see, I've had too much liquor. In fact, I've taken too much of everything... like it was intended just for me... it made it tough on my wife... my friends, too. That's why I took a year out. (...) (to himself) I can hardly wait to get home...</b>		<b>6: SP de 1 plano</b>	Mejora la imagen del personaje (Steve) eliminando la referencia a su adicción a la bebida en el pasado y a que va a reunirse con su esposa, cuando en realidad está a punto de cometer adulterio.
8D, 9	The truck door opens. Steve climbs out of the cab and sets his valise down on the sidewalk.	3		Ninguna.
10-13	Steve drops the hose and tries wiping the water off the fender with his handkerchief. The gleaming car finish streaks worse.	4	EXT. DÍA. PUESTO DE GASOLINA. SE ACERCA UN COCHE QUE POR POCO ATROPELLA A STEVE.	Limitaciones formales del diálogo. Ver análisis comparativo GT-GO.
14-16	<b>HOGAN: Fill - check - wash - park! Keeps barkin' orders like he was a King or somethin'.</b> Sam Wilson walks over to the window of a store and looks inside. He turns around, glowers and walks toward the bar.		<b>7: ST (3 planos)</b>	Mejora la imagen del personaje (Hogan) eliminando la expresión formal incorrecta
17	Steve picks up his suitcase, walks over to the roadside and waits for a 'ride' to come along.	4	Steve se dispone a marcharse al próximo pueblo.	Limitaciones formales del diálogo. Ver análisis comparativo GT-GO.
18-20	The bartender places a 'shot' glass and a whiskey bottle in front of Wilson. He pours himself a drink, swallows it neat. Sam pours himself another drink.	1	INT. CANTINA. ENTRA SAM WILSON. Pregunta por el sheriff y por su mujer.	Ninguna.
21-30	Sam walks to the side of the Beauty Parlor and spots Marsha's convertible parked in back. He rushes over to the car and looks down at the speedometer.	5	Sam en la calle.	Ninguna.



31-32	<b>DEPUTY: Had a big night in town? SHERIFF: (stretching) Big - big... the biggest.</b>		<b>8: ST (2 planos)</b>	Mejora la imagen del personaje (Max) eliminando la referencia al adulterio.
33-35	Sam Wilson paces up and down in front of the Beauty Parlor. The door opens and Marsha walks out looking radiantly beautiful.	5	EXT. DÍA. MARSHA SALE DE LA PELUQUERÍA.	Ninguna.
36	The bartender brings the 'shot' glass and the bottle. Sam pours himself a drink until his 'cup runneth over.'		<b>9: ST (1 plano)</b>	Mejora la imagen del personaje (Sam) eliminando planos de su afición por la bebida.
37-42	While Steve moves around to cool his feet from the hot road, Marsha gives him a second, a closer look. He is different from Sam, Max -- there is a clean cut healthy look about this stranger that appeals...	6	EXT. DÍA. CALLE. MARSHA DETIENE SU COCHE JUNTO A STEVE.	Ninguna.
42-49	Before Steve can puzzle out the meaning of this sudden double-entendre invitation, Marsha steps on the gas and the car zooms off.	7	INT. COCHE DE MARSHA. EN MARCHA POR LA CARRETERA.	Limitaciones formales del diálogo. Ver análisis comparativo GT-GO.
50-51	Marsha walks inside the house. Steve follows. The windows are shut and the shades drawn to keep out the heat.	8	INT. HABITACIÓN CASA DE MARSHA.	Ninguna.
51	The water turns off. As the bathroom door opens a crack, Marsha quickly snatches a fresh towel from a nearby linen cupboard. Steve's wet bare arm and shoulder emerge from the half opened door. Marsha hands him the towel. The nightgown falls to the floor. As she picks it up -- it leans against her body. Nice ---- lovely. Marsha is tempted and then decides to try it on.		<b>10: SP de 1 plano</b>	Reduce el contenido erótico de la imagen.
52-57	Sam gulps down his drink, spills some coins on the bar and heads for the door. The buildings are distorted, leaning in crazy directions. A playful kitten is magnified to look like a monstrous man-eating jungle beast rubbing itself against Sam's trouser leg.		<b>11: ST (6 planos)</b>	Mejora la imagen del personaje (Sam) eliminando los planos que le muestran borracho.
58-60	Hogan opens the car door, straightens Sam's body up -- the horn stops blowing. <b>HOGAN: (into phone) Gus -- come on over. Sam Wilson's passed out again. Look after the station while I drive him home. Sure, we'll split the five bucks like last time.</b>	9	EXT. GASOLINERA. Como ya viene siendo habitual, Hogan tiene que llevar a Sam a casa debido a su borrachera.	Debido a la ST13 el espectador no sabe que Sam está borracho. Mejora la imagen del personaje.

61	The music is going full blast and Marsha is dancing around in the nightgown. Steve comes out of the bathroom. He looks at her...	10	INT. HABITACIÓN EN CASA DE MARSHA. STEVE SALE DEL CUARTO DE BAÑO Y VE QUE MARSHA SE HA PUESTO UN CAMISÓN QUE HA SACADO DE LA MALETA DE STEVE.	Limitaciones formales del diálogo. Ver análisis comparativo GT-GO.
61	Marsha stops before him, places her arms around Steve, kisses him. <b>MARSHA: Will she kiss you like this?</b> She twirls around, the gown fluffs out and catches on the table edge. <b>STEVE: Take it off. MARSHA: (dancing - twisting) You take it off.</b>		<b>12: SP de 1 plano</b>	Reduce el contenido erótico de la imagen y el diálogo.
61-63	He stands on the porch watching her with mixed emotions of admiration and anger. She is almost within arm's reach, but suddenly spins around and heads for the pool. Steve dashes after her. Marsha darts to the pool's side. As he lunges toward her, she dives into the water. Steve shrugs, he has to grin as he watches her play in the water like a young dolphin.	11	EXT. MARSHA SALE DE LA CASA, ECHA A CORRER PERSEGUIDA POR STEVE. SE LANZA A UN LAGO. STEVE SACA UNA MONEDA DEL BOLSILLO Y LA ARROJA AL AGUA. <b>Steve: Es suya si consigue cogerla.</b>	El original no aparecen ni la moneda ni la intervención de Steve. Se muestran sólo los planos más inocuos para reducir el contenido erótico de la imagen.
64-66	The water almost seems to evaporate the nightgown. Her almost nude body is discernible under the shimmering water. The wet nightgown clings to her body and leaves very little to the imagination. . She holds on to him, and pulls him into the pool with her. The game is a mixture of child's play and the sex game of adults. Suddenly, Steve catches Marsha and lifts her up out of the water. Her laughing face is close to his... he looks at her... his own laughter fades... Marsha's laughter stops abruptly... She looks into Steve's eyes... then she starts to cry -- This voluptuous, almost nude woman, is crying like a little child. She is clinging to Steve... Suddenly, Marsha pulls herself out of his arms -- jumps out of the pool -- and starts to run towards the house... her laughter comes back -- as Steve gets out and runs after her.		<b>13: ST (3 planos)</b>	Reduce el contenido erótico de la imagen.
67-70	Sam Wilson's car rides along the highway and comes to a stop at the dirt road turn-off leading to the ranch house.	11	HOGAN LLEGA CON SAM EN EL COCHE.	Limitaciones formales del diálogo. Ver análisis comparativo GT-GO.
70	He could find some sort of life with her... but, being with her, would be exactly the self-indulgence he is determined to get rid of.	12	INT. CASA DE MARSHA. STEVE SE VA. MARSHA QUEDA SOLA.	Limitaciones formales del diálogo. Ver análisis comparativo GT-GO.

70	<b>MARSHA: (screams, gets up from bar - grabs Steve) You got no wife... you only got what's right <u>now!</u> You got me? STEVE: (struggling with her) Stop that... damn it!... Stop. Please. MARSHA: Don't leave me alone -- please...</b>		<b>14: SP de 1 plano</b>	Mejora la imagen de los personajes (Marsha y Steve) eliminando la expresión formal incorrecta y la referencia al adulterio.
71	<b>MARSHA: (with passion) Don't be a fool like me... I got a nothing for a husband... Take what's now. Take what you got now -- that's all that counts -- what you've got now... MARSHA: (suddenly gets very angry) Fool -- idiot -- you'll fall back into a trap - like me. Come back, you hear me -- come back...</b>		<b>15: ST (1 plano)</b>	Mejora la imagen del personaje (Marsha) eliminando la referencia al adulterio.
72-77	Los planos no aparecen en el GO.		Tampoco hay constancia de estos planos en el GT.	
78-78C	She's aware of Sam being home, but pays no attention to him. He pulls the trigger again -- it slowly dawns on his humbed brain that the gun is empty. He stands looking down with glazed eyes at Marsha's body.	12	AL RATO APARECE SAM CON UN RIFLE QUE DISPARA. MARSHA CAE MUERTA.	Ninguna.
79-85	Steve lugs his suitcase out of the car. The car turns off the highway and disappears up a dirt road.		<b>16: ST (7 planos)</b>	No afecta al desarrollo de la trama.
86-88	Marsha's lifeless body lies sprawled on the floor. Sam Wilson doesn't blink or move a muscle. Hogan picks up the phone and starts dialling.	13	INT. CASA. LLEGA HOGAN.	Ninguna.
89	As Sheriff Max listens his whole attitude undergoes a startling change. The sleep leaves his eyes -- he becomes wide awake -- alert. He reaches for a report blank and fills in the details being told to him over the phone.	14	INT. HABITACIÓN DEL SHERIFF. SUENA EL TELÉFONO.	Ninguna.
90-93	The sheriff reaches behind him and pulls out a powder compact. The powder compact is monogrammed with a rhinestone name, 'M A R S H A.' It gets hot in Max's hand. He frowns, scowls and flings it out the window.		<b>17: ST (4 planos)</b>	Mejora la imagen de los personajes (Max, Marsha) eliminando la referencia al adulterio.
94	Steve's dusty shoes plod along the highway.		<b>18: ST (1 plano)</b>	No afecta al desarrollo de la trama.
95	Hogan stares down at Marsha's body.	15	INT. CASA DE MARSHA.	Ninguna.
95	<b>HOGAN: Don't figger. It's like puttin' a jalopy motor in a Rolls Royce body. I...</b>		<b>19: SP de 1 plano</b>	Mejora la imagen de los personajes (Hogan, Sam) eliminando la referencia a que Sam no puede satisfacer a su esposa.

95-96	Sam doesn't move a muscle. His stubborn silence gets under the Sheriff's skin.	15	INT. CASA DE MARSHA.	Limitaciones formales del diálogo. Ver análisis comparativo GT-GO.
96	<b>MAX: That's what turned her into a tramp. SAM: I know.</b>		<b>20: SP de 1 plano</b>	Mejora la imagen del personaje (Marsha) eliminando la expresión.
96	<b>MAX: And if I keep my nose clean, I'll wind up in Sacramento.</b>		<b>21: SP de 1 plano</b>	Mejora la imagen del personaje (Max) eliminando su corrupción.
96	The prospect of his getting away with murder begins tempting Sam... Max drinks, his eyes on Sam. Slowly Sam raises his glass - they drink to seal their Devil's Bargain.	16	INT. CASA DE MARSHA.	Limitaciones formales del diálogo. Ver análisis comparativo GT-GO.
97	Deputy Jannings sits at the desk talking over the phone.	17	INT. DESPACHO DEL DELEGADO.	Ninguna.
98	The sleazy Woman scowls and acknowledgement, "Son of a Bitch", under her breath, and finishes her beer. While she's drinking, the Older Woman makes a comment: <b>OLDER WOMAN: Your old man's like everybody else -- always interferring with everybody else. -- Why don't people mind their own God Damned business? OLD MAN: Nobody's safe any more, nobody...</b> She sets her glass down with a slam, wipes her mouth with the back of her hand, and smudges her lipstick over her mouth and cheek.		<b>22: ST (1 plano)</b>	Mejora la imagen del personaje (Older Woman y Old Man) eliminando la expresión formal incorrecta y la referencia al vicio de la bebida. Nótese la sistemática eliminación de la presencia del viejo cuando está bebiendo o borracho.
99-102	<b>RANCH WIFE: (Continues) And stay inside! There's a monster loose.</b> Hot, weary, disgusted, Steve grimly plods down the deserted highway.		<b>23: ST (4 planos)</b>	No afecta al desarrollo de la trama.
103-115	The approaching car comes around the curve. Steve sees it is an official sheriff's car.	18	EXT. CARRETERA. STEVE CAMINANDO. EL COCHE DEL SHERIFF SE DETIENE JUNTO A ÉL.	Ninguna.
116	The Sheriff and his Deputy study a large detailed map of the area spread out on the desk. The phone RINGS. Max picks up the receiver.	19	INT. DESPACHO DEL DELEGADO.	Ninguna.
117	The CAMERA FOLLOWS a trail of erratic footprints to Steve resting on a rock.			La ausencia de diálogo nos impide verificar en el GT si este plano ha sido suprimido. En caso de que así sea, la supresión no afecta al desarrollo de la trama.
118-119	The motorcyclists climb off their machines. Hogan puts down the comic book and walks toward them admiring the motorcycles.	21	EXT. GASOLINERA.	Ninguna.

120	Sheriff Max supervises a group of men installing a new road block.	22	EXT. CARRETERA.	Ninguna.
121	The bar is deserted, except for Jim and Rod. They sit at a table drinking and eating. Behind the bar, the Bartender wipes glasses.	23	INT. CAFÉ OASIS.	Ninguna.
121	Rod bites into a sandwich. The taste is disgusting. He's revolted, splits the sandwich open and looks inside. <b>ROD: Sham-Hamm. Stinking stale bread. JIM: (without a smile) This joint's a cemetery. Corpses walk in here to get buried -- in the sand.</b>		<b>24: SP de 1 plano</b>	Mejora la imagen de los personajes (Rod, Jim) suprimiendo la expresión formal incorrecta.
121	The Bartender reaches under the counter and then pours Hogan a tall highball glass full of milk. A burst of shrill laughter erupts from Rod. Hogan nods and decides to ignore the 'cats.' He sips his milk.	23	INT. CAFÉ OASIS.	Se muestra a Hogan bebiendo leche porque mejora la imagen del personaje (no toma bebidas alcohólicas).
121	Jim and Rod leave. The Bartender wipes up his bar - as though he were cleaning out a real dirty spot as he looks after them.	24	INT. CAFÉ OASIS.	Ninguna.
122-124	Rod and Jim stand near their motorcycles.	25	EXT. GASOLINERA.	Limitaciones formales del diálogo. Ver análisis comparativo GT-GO.
125-128	Marsha's body has been removed by the Coroner. Sam Wilson's at the bar. He's lined up ten whiskey glasses and is filling them all. Sam glances up at the Sheriff.	20	INT. NOCHE. CASA DE SAM.	Limitaciones formales del diálogo. Ver análisis comparativo GT-GO.
129-137	Steve sleeps in the partial shelter of the sand bank shallow foxhole. He realises that he has been the target of a windblown tangle of tumbleweed. Steve gets to his feet.			La ausencia de diálogo nos impide verificar en el GT si estos planos han sido suprimidos. En caso de que así sea, la supresión no afecta al desarrollo de la trama.
138	Max supervises a group of men installing a new road block.	26	EXT. PUESTO DE VIGILANCIA EN LA CARRETERA.	Ninguna.
139	Rod and Jim ride down the highway.	27	EXT. CARRETERA.	Limitaciones formales del diálogo. Ver análisis comparativo GT-GO.
140-145	Steve cautiously, silently, approaches a window and looks inside. A shaft of moonlight illuminates a pay telephone. Rod and Jim zoom up to the front of the cafe and stop.			La ausencia de diálogo nos impide verificar en el GT si estos planos han sido suprimidos. En caso de que así sea, la supresión no afecta al desarrollo de la trama.

146	<b>STEVE: (into phone) Operator - please -- please answer. I'm in trouble. This is an emergency... I've got to get in touch with my wife. STEVE: I've got the money... you can have it all - just - please...</b>		<b>25: ST (1 plano)</b>	Mejora la imagen del personaje (Steve) eliminando la referencia a su esposa para no reincidir en el tema del adulterio.
147-172	Steve turns away from the dead phone and walks over to the garage work bench. Sheriff Elrod and a Deputy question the driver and search a car that has been stopped. Steve looks around the garage for some other means to free himself from the shackles. The wet rags enable him to endure the heat. The intense heat starts drying out the rags -- a wisp of smoke forms. The dry rags have caught fire. He drops the rags, goes to the garage's front door, fumbles with the lock until it snaps open.			La ausencia de diálogo nos impide verificar en el GT si estos planos han sido suprimidos. En caso de que así sea, la supresión no afecta al desarrollo de la trama.
173-174	Hogan picks up a rag and spreads a film of white cleaning goo over the windshield.	28	EXT. GASOLINERA. MADRUGADA. LLEGAN EL SHERIFF Y SAM EN UN JEEP.	Ninguna.
175-176	The old man sets down his half empty beer glass. <b>OLD MAN: Nobody's safe any more -- no place.</b>		<b>26: ST (2 planos)</b>	Mejora la imagen del personaje (Old Man) eliminando los planos que le muestran en el bar.
177-178	The Sheriff's car pulls up at a road block. Sheriff Elrod's about to get out.	29	EXT. PUESTO DE VIGILANCIA EN LA CARRETERA. LLEGA EL JEEP DEL SHERIFF.	Ninguna.
179-191	Steve stops to rest and suck some of the anguish out of his wrists. The sight of the searching Deputies kindles a spark of terror in Steve. Like a pack of wild Comanches the motorcyclists circle around the car that Steve abandoned.			La ausencia de diálogo nos impide verificar en el GT si estos planos han sido suprimidos. En caso de que así sea, la supresión no afecta al desarrollo de la trama.
192-195	The Sheriff's car, SIREN SCREECHING at full blast, races over the desert toward the abandoned car.	30	EXT. LUGAR EN LA CARRETERA. VARIOS AYUDANTES DEL SHERIFF RODEAN UN COCHE DE LA POLICÍA ABANDONADO.	Ninguna.
196-203	Steve's eyes fill with confusion and question -- he looks around not knowing where he is. In the lamplight, hugging himself, sits a hulk of a man, wild eyed desert rat, looking down at Steve. Scotty's expression is frightened. Scotty jumps away from Steve, frightened, he thinks Steve is going to grab him. <b>SCOTTY: I can't help you... Don't ask me... I'm sick... I can't use my arms good... I'm a cripple... I'm an old man...</b>		<b>27: ST (8 planos)</b>	Mejora la imagen del personaje (Steve) reafirmando su inocencia y la de los personajes en general, eliminando la intervención de un pobre hombre rechazado por la sociedad.

204-205	Jim and Rod ride their motorcycles down a steep embankment and come to a stop near the abandoned car. A moment later Max walks over to the car. The mountain search for the killer has left him hot, mad and miserable.	30	A LOS POLICÍAS SE LES UNEN LOS CICLISTAS. LLEGA EL SHERIFF EN SU JEEP.	Limitaciones formales del diálogo. Ver análisis comparativo GT-GO.
206-214	Despite hunger, thirst -- the most desirable tidbit in the cafe is the telephone that fills up every inch of the screen.			La ausencia de diálogo nos impide verificar en el GT si estos planos han sido suprimidos. En caso de que así sea, la supresión no afecta al desarrollo de la trama.
215-218	Steve stops running, looks at the light burning in an isolated little ranch house. Desperate to establish contact with his wife, Steve decides to risk using the elderly woman. The woman shuts the door.	31-32	EXT. NOCHE. STEVE LLEGA ANTE UNA CASA. INT. NOCHE. CASA.	Ninguna.
218-219	Mrs. Conrad returns carrying a tray of tea things and cookies.	33	INT. CASA.	Ninguna.
219-223	<b>MRS. CONRAD: Those are pictures of people my husband and I believe in. Know any of 'em? STEVE: That's Emile Zola. STEVE: The one with the beard -- Karl Marx? MRS. CONRAD: Let me introduce you to the others. Morris Hillquit, De Leon, Emma Goldman, Liebknecht, Lasale, James, Engels, John the Baptist, Isaiah, Amos, Ezekial and... MRS. CONRAD: Peace, Labor and Bread. MR. CONRAD: Tyrannus obita! MRS. CONRAD: Resent the Tyrant. MR. CONRAD: Labor omnia fecit! MRS. CONRAD: Labor produces all wealth. MR. CONRAD: Surplus value! MR. CONRAD: It's when one man hires another man... MRS. CONRAD: ... for the sake of the wealth he'll produce... MR. CONRAD: ... over what he's paid in wages. MRS. CONRAD: Surplus value. MR. CONRAD: Money cancer. MRS. CONRAD: Makes some live without working. MR. CONRAD: And others work without living. MR. CONRAD: It's the road of freedom. MRS. CONRAD: Dignity! MR. CONRAD: Liberty! MRS. CONRAD: Security! MR. CONRAD: Justice!</b>	33-35	<b>GUIDDEON: Matar... mutilar... asesinar... No tienen otra cosa que hacer excepto estar al acecho en los valles y disparar a inocentes criaturas. Te curarás, Dovie. MUJER: Nadie te hará daño aquí. GUIDDEON: El viejo Gideon te ha sacado el perdigón del ala, ¿verdad? MUJER: Todos los animales acuden aquí; confían en nosotros. GUIDDEON: Sí, parecen darse cuenta de que somos sus amigos. Te pondrás bueno, no te apures. MUJER: Dentro de unas semanas volarás por aquí como nuevo. GUIDDEON: Te lo prometemos. Puedes apostar las plumas de tu cola. GUIDDEON: Vive y deja vivir. La gente que dice que los animales son tontos, son unos estúpidos. Ellos no hacen barrios de pobres ni guerras... MUJER: Gideon dice que todos los animales de por aquí saben leer. GUIDDEON: Por eso es por lo que he puesto esos carteles anunciando el refugio por ahí. Cualquier pájaro o animal que está en apuros, viene derecho aquí...</b>	Elimina las referencias a conocidos teóricos de la izquierda política y a lemas revolucionarios. El distinto orden en las intervenciones de los personajes y la distinta longitud de dichas intervenciones en el GO y en el GT/GC hace pensar que los cambios no fueron efectuados a nivel microtextual (diálogo), sino macrotextual (planos y escenas). Por eso aparecen en este apartado. Nos inclinamos a pensar que estos cambios fueron también introducidos en la versión original que se estrenó en el extranjero, puesto que la presencia de la pareja amante de los pájaros ya había sido comentada por la crítica extranjera. No serían producto, pues, de la actuación de la censura española.

224-229	The truck is heading back to Manberg! Exhausted, lying in a jiggling nest of crates, completely unaware that the truck is taking him back to Manberg -- Steve sleeps.	36	EXT. CARRETERA. STEVE ACECHA LA LLEGADA DE UN CAMIÓN Y SE SUBE A ÉL.	Ninguna.
230	Deputy Jannings pinned to his desk by an avalanche of phone calls from ranchers and their terrorized families. <b>DEPUTY JANNINGS: Somebody drained 20 gallons of gas out of your tractor? Yes, sure -- but why are you so sure it was the killer? Uh huh...</b>		<b>28: SP de 1 plano</b>	Mejora la imagen del personaje (Steve) reafirmando su inocencia.
230	<b>DEPUTY JANNINGS (CONT'D): You put three pies on the window sill to cool and the killer stole them -- I'll be out first thing in the morning, Mrs. Appleby.</b>	37	INT. OFICINA DEL SHERIFF.	Único ejemplo que contiene referencias de gente que duda de la inocencia de Steve.
230	<b>DEPUTY JANNINGS: There's nothing the law can do about your cow running dry.</b> The Sheriff fears Sam's weakness -- Sam's loaded with too much information -- it's dangerous for him to wander around loose. Sheriff Elrod's too impatient to wait for the Deputy to finish. <b>DEPUTY JANNINGS: (into phone) ... you suspect the killer milked the cow before you brought her into the barn? Well -- I'll be out first thing in the morning...</b>		<b>29: SP de 1 plano</b>	Mejora la imagen de los personajes (los representantes de la ley) eliminando la codicia y mezquindad que muestran en este caso.
231-232	The only light burning in Manberg at this hour is the Oasis Bar sign. Max heads toward it. The Old Man still leans against the bar, slobbering words of wisdom into a half empty beer mug. <b>OLD MAN: Nobody's safe any more -- nobody.</b>		<b>30: ST (2 planos)</b>	Mejora la imagen del personaje (Old Man) eliminando los planos que le muestran en el bar.
232	Sheriff Elrod's mad enough to slap some information out of the bartender. The Old Man pushes himself away from the bar and turns to the Sheriff.	38	INT. CAFÉ OASIS.	El viejo aparece porque el espectador no le identifica como un borracho habitual.
232	<b>OLD MAN: Nobody's safe -- any more.</b>		<b>31: SP de 1 plano</b>	La presencia del viejo ya no es necesaria para el desarrollo de la trama.
233	The Old Man leads Sheriff Elrod down the deserted Main Street.		<b>32: ST (1 plano)</b>	La presencia del viejo ya no es necesaria para el desarrollo de la trama.
234-235	A stranger whimpering sound -- Sam Wilson kneels by the side of a freshly filled grave.	39	EXT. NOCHE. AFUERAS DEL PUEBLO. SAM JUNTO A LA TUMBA DE MARSHA.	Limitaciones formales del diálogo. Ver análisis comparativo GT-GO.



236	<b>SAM'S VOICE:</b> The Sheriff won't let me tell, Marsha - he stole your body -- now he's got my tongue. He's pinned the blame on somebody else... Some stranger... everybody's looking for him -- the whole country. Please, darling -- I must know you understand, I ---		<b>33: ST (1 plano)</b>	Mejora la imagen del personaje (el sheriff Max) eliminando una clara muestra de su codicia y mezquindad.
236A	<b>SAM:</b> (dazed by booze and grief) ... something, darling --- something...		<b>34: SP de 1 plano</b>	Mejora la imagen del personaje (Sam) eliminando el plano en que está borracho.
236A-237	Sam sinks down on his knees and caresses the grave.	39	EXT. NOCHE. AFUERAS DEL PUEBLO. SAM JUNTO A LA TUMBA DE MARSHA.	Limitaciones formales del diálogo. Ver análisis comparativo GT-GO.
237	<b>SAM (CONT'D):</b> A half man had no right marrying a whole woman - that's what killed you, Marsha - I want what's due me -- I'm tired of being cheated -- short changed.		<b>35: SP de 1 plano</b>	Mejora la imagen del personaje (Marsha) eliminando la referencia al adulterio.
238	<b>MAX:</b> My future's kind of an expensive price to pay for keeping your wife happy.		<b>36: SP de 1 plano</b>	Mejora la imagen de los personajes (Max, Marsha) eliminando la referencia al adulterio.
238	<b>MAX:</b> Why bother? If you're so anxious to die... (unsnaps his holster and draws out his revolver) ... I'll oblige.	39	JUNTO A LA TUMBA DE MARSHA. <b>SHERIFF:</b> De acuerdo. Si estás tan deseoso de morir toma, anda, mátate.	Ninguna.
238	<b>SAM:</b> Wait - no... (crawls closer to Max) Please, Max -- I was out of my head. (embraces Max's feet) I'll do whatever you say.		<b>37: SP de 1 plano</b>	Mejora la imagen del personaje (sheriff Max) eliminando la referencia al chantaje.
238-239	He snaps the holster shut, turns his back on Marsha's grave and walks away.	39	JUNTO A LA TUMBA DE MARSHA.	Limitaciones formales del diálogo. Ver análisis comparativo GT-GO.
240-247	The truck speeds along the highway, approaches a sharp curve and slows down. The slackening of speed sets up a vibration and jostles Steve awake. Steve leaps out of the moving truck, loses his balance and rolls in the dust. His rheumy old eyes look down on the highway and see...	40	EXT. CARRETERA. STEVE SE APEA DEL CAMIÓN. UN BORRACHO LE VE.	Ninguna.
248-249	The Old Man rushes in and keeps coming until his head FILLS UP the ENTIRE SCREEN. The Deputy and the Sheriff exchange a shrewd glance. Max suspects the Old Man's seen a beer mirage. Deputy Jannings nods, takes the Old Man by the arm and leads him outside.	41	INT. OFICINA DEL SHERIFF.	Se permite la presencia del viejo porque en las escasas veces que aparece en pantalla el espectador no le identifica como un borracho. Limitaciones formales del diálogo. Ver análisis comparativo GT-GO.

250-252	Steve is careful to always keep a tall pile of some junk between himself and Bing -- to prevent him from seeing the handcuffs.	42	EXT. DÍA. CAMPO.	Ninguna.
253-259	Steve eyes the phone -- wanting, but not daring to reach for it. Bing bolts out of the house. The second the door shuts, Steve pounces on the phone and feverishly establishes contact with the operator.	43	SIGUE LA ANTERIOR.	Ninguna.
260-270	The CAMERA MOVES BACK to reveal Bing, holding a long rusty pipe up against Steve's chest. Steve runs into the junk jungle. Bing follows.	44	STEVE SE PELEA CON EL CHATARRERO Y HUYE.	Limitaciones formales del diálogo. Ver análisis comparativo GT-GO.
271-274	Rose is about to get out. Violet stops her -- not so fast! Arrangements must be made first. Cheering up sad men is her business.	45	EXT. ANTE LA CASA DE SAM WILSON. LLEGA EL SHERIFF EN SU COCHE CON DOS CHICAS.	Limitaciones formales del diálogo. Ver análisis comparativo GT-GO.
274A	Max and the two girls enter. Sam's at the bar pouring himself a fresh drink.	46	INT. CASA DE SAM.	Limitaciones formales del diálogo. Ver análisis comparativo GT-GO.
274A	<b>MAX: What's the matter with you! Crazy? I know what you need. A good time -- a binge. Some fun. Make you forget. Now you pull yourself together, I'm gonna bring the dames back.</b>		<b>38: SP de 1 plano</b>	Mejora la imagen de los personajes (Max, Sam) eliminando la referencia a su actitud inmoral.
275-280	DAWSON, a gentle Englishman who devotes his spare time to working with boys. Five ten-year-old BOYS leap out of the jeep and start scattering in all directions.		<b>39: ST (6 planos)</b>	No afecta al desarrollo de la trama.
281-301	Unnoticed, Philip veers away from the other rock hounds. Turbulent clouds gather. Dawson shakes his head and rushes off to round up Phillip. Steve squirms out of his ledge, fights his way across the sand to Phillip, grabs hold of the boy and drags him back toward the ledge shelter.	47	EXT. MONTAÑA. UN GRUPO DE NIÑOS EXPLORADORES CON EL JEFE.	Ninguna.
302	Phillip's eyes open. He looks frightened. Steve smiles, loosens the tourniquet.	48	EXT. MONTAÑA.	Ninguna.
303-306	The kids can't think of anything. Dawson starts to sing. A stumbling shadow appears -- Steve carries Phillip's unconscious body in his arms.	49	INT. JEEP DE LOS NIÑOS EXPLORADORES.	Ninguna.
307-325	<b>PHILLIP: You'll help him, Mr. Dawson -- I made a promise... DAWSON: I'll help him.</b> Dawson tiptoes away from the jeep, looks back to make sure Steve's still asleep and the rushes inside the Sheriff's office.		<b>40: ST (9 planos)</b>	Mejora la imagen del jefe del grupo de exploradores eliminando su promesa de ayudar a Steve para poco después entregarle al sheriff.

326-330	Deputy Jannings nods for Steve to get out of the jeep. Phillip looks around at the armed deputies. The boy turns his eyes on Dawson. The man he loved and respected and trusted has suddenly been transformed into a double dealing monster.	50	EXT. EL JEEP DE LOS NIÑOS EXPLORADORES LLEGA ANTE LA OFICINA DEL SHERIFF.	Ninguna.
331-339	<b>DEPUTY JANNINGS: You're free. He confessed. He shot him. We're sorry. Mistakes happen.</b>	51	<b>DELEGADO: Está usted libre. Ha confesado. Mató al sheriff también. Oiga, lo lamentamos... Ha sido un error.</b>	Ninguna.
339	<b>DEPUTY JANNINGS: Try to forget it.</b> Steve smiles a silly grin. 'Forget it?' not if he lives to be a million.		<b>41: SP de 1 plano</b>	Mejora la imagen del personaje (Deputy Jannings).
340	<b>OLD MAN: (standing at the bar drinking) That Sam Wilson sure is crazy. Murdered his wife... murdered the Sheriff... almost had that poor man murdered...</b>		<b>42: ST (1 plano)</b>	Mejora la imagen del personaje (el viejo) eliminando los planos que le muestran en el bar.
340A	A hand turning body over. The hand belongs to Sam, the body is Max, who is obviously dead. Sam is shooting into Max's dead body... <b>SAM: (frenzied) I gotta kill you... I gotta kill you...</b> Sam stops his mad fusillade of bullets, falls back into his chair... as he stares down at Max's body.		<b>43: ST (1 plano)</b>	Mejora la imagen del personaje (Sam) eliminando la crudeza del plano en el que se ensaña con el cadáver del sheriff.
340B	<b>BARTENDER: What did Sam want to kill the Sheriff for? OLD MAN: (shading his head, can't come up with an answer) I wonder why...</b>		<b>44: ST (1 plano)</b>	Mejora la imagen del personaje (el viejo) eliminando los planos que le muestran en el bar.
341-347	Steve walks down Main Street. Hogan and Gus are working in the station. Steve stops, looks at Hogan, then bends down to the faucet for a drink. Hogan glances at Gus... they understand each other, they both know that although there is a mountain of words to be said about what happened to Steve -- it's better not to say anything. They just stand looking down the road -- Steve's figure grows smaller and smaller...	52	EXT. GASOLINERA.	Ninguna.

Tabla 6.3.1. *Pesadilla bajo el sol* (Lawrence, 1963). Nivel macrotextual.  
Autocensura y normas textuales. Análisis comparativo GT-GO

La supresión total de nada menos que 73 planos, la supresión parcial de otros 18 y la alteración en el orden de algunas escenas en el GT (1-3 y 20) da idea de la magnitud de la transformación en el nivel macrotextual de la película. No debe extrañar que esta evidente alteración de lo que Carmona (1996: 184) denomina “puesta en serie narrativa” suscite tales comentarios en la prensa española como el que ha sido citado al comienzo: “con un ritmo mejor regulado el relato ganaría intensidad” (*Informaciones*).

Es especialmente sorprendente la correspondencia entre los POs 219-223 y las ETs 33-35, donde se han sustituido las intervenciones de la pareja protagonista, inicialmente partidarios de una ideología política de izquierdas y, sin embargo, acérrimos defensores de los pájaros en el texto traducido. Como explicamos en el comentario incluido en la tabla, el distinto orden en las intervenciones de los personajes y la distinta longitud de dichas intervenciones en el GO y en el GT hace pensar que los cambios no fueron efectuados a nivel microtextual sino macrotextual.

Puesto que la presencia de la pareja amante de los pájaros ya había sido subrayada por la crítica extranjera (ver estudio preliminar), nos inclinamos a pensar que todos estos cambios ya habían sido practicados en la versión original de la película que se estrenó en el extranjero. No habrían sido, por tanto, producto de una acción voluntaria por parte de la distribuidora para adecuar la cinta a los requerimientos de la censura española sino del proceso de montaje de la cinta original. A pesar de ello, han sido comentados dentro de este apartado por ser el más indicado de cuantos conforman el presente estudio.

#### **6.3.2.2. Censura externa y normas de recepción. Análisis comparativo GC-GT**

Los informes de censura oficial redactados a propósito de los dos únicos visionados de la película por parte de la Junta de Censura y Apreciación de Películas evidencian una ausencia total de modificaciones macrotextuales obligatorias dictadas por el organismo censor. Esta es otra de las razones que inducen a pensar que los cambios arriba descritos fueron realizados antes de que la cinta fuera presentada a censura.

### **6.3.3. Normas textuales y normas de recepción. Nivel microtextual**

#### **6.3.3.1. Autocensura y normas textuales. Análisis comparativo GT-GO**

##### 6.3.3.1.1. Limitaciones formales

Tanto el GT conservado en el expediente de censura nº 38554 como el GO de *Nightmare in the sun*, redactado en 1963 por Ted Thomas y Fanya Lawrence y conservado en la colección de guiones inéditos del British Film Institute de Londres (ref. S2728), han servido como base a este estudio comparativo.

En la tabla que presentamos a continuación se han recogido los 48 registros que, en nuestra opinión, se desvían del original para adaptarse a los requerimientos de la censura externa. En lo que se refiere al proceso manipulador del diálogo original el traductor ha demostrado ser un perfecto conocedor de aquellos aspectos formales del GO que convenía retocar y de las técnicas necesarias para llevarlo a cabo. Éstas han resultado de sobra efectivas: las modificaciones y supresiones parciales introducidas a nivel formal, un aparentemente sencillo procedimiento manipulador, han dado lugar a las consiguientes conmutaciones y neutralizaciones semánticas. A nivel pragmático se cumple el principal objetivo de mejorar sustancialmente la problemática imagen que todos los personajes sin excepción presentaban en el original, como ha quedado reflejado en el estudio preliminar.

Todo ello aparece detallado en la mencionada tabla:

**Tabla 6.3.2. Pesadilla bajo el sol (Lawrence, 1963). Nivel microtextual. Autocensura y normas textuales: limitaciones formales**

Página/Plano GO		Rollo/Página/Escena GT		
Registro	UCO GO (1963)	UCT GT (1966)		Comentarios
68A/204 37	MAX: So get the hell out of here!	6/2/30 SHERIFF: Por eso... ¡Largáos!		M>N (EE) Limita la forma de la expresión.
81/235 38	SAM: It wouldn't be so bad if I could tell what I did -	7/3/39 SAM: No quería que nadie te mirase. Sólo te quería para mí...		M>C Mejora la imagen del personaje (Sam) justificando su conducta.
81/235 39	SAM: ... explain, get it off my chest.	7/3/39 SAM: ... tenerte para mí.		M>C Mejora la imagen del personaje (Sam) justificando su conducta.
81/235 40	SAM: There's something big about a man who kills for jealousy...	7/3/39 SAM: Fue Max... Max es el culpable...		M>C Mejora la imagen del personaje (Sam): justifica su conducta, pero no echa la culpa a sus celos sino al sheriff.
82/236 41	MAX: She was a slut.	7/4/39 SHERIFF: Era una perdida.		M>N (EUF). Limita la forma de la expresión.
84/238 42	SAM: A slut -- she deserved what she got.	7/4/39 SAM: Tuvo lo que se mereció...		SP>N (RS) Limita la forma de la expresión.

85/249 43	MAX: A call came from the All Night Truck Cafe -	7/4/41	SHERIFF: Acabo de recibir una llamada del parador del camino.	M>N (RS) Reduce el contenido erótico/sugerente/morbo del diálogo.
91/260 44	STEVE: ... for God's sake, I -	8/2/44	STEVE: ... por Dios bendito.	M>N (EUF) Limita la forma de la expresión.
91/260 45	STEVE: ... love me...	8/2/44	STEVE: ¿Quieres oirme?	M>C Reduce el contenido erótico/sugerente/morbo del diálogo.
93-94/274 46	MAX: His wife died -- got no fun left in him -- turning into a zombie.	8/3/45	SHERIFF: Nos cuidaremos de vosotras. Pasad.	M>C Mejora la imagen del personaje (Max) eliminando la referencia a la mujer muerta cuando el sheriff aparece con un grupo de chicas.
95/274 47	MAX: I could stand a little cheering up myself.	8/3/45	SHERIFF: En realidad, creo que yo también procuraré distraerme un rato...	M>N (AMB) Reduce el contenido erótico/sugerente/morbo del diálogo. "Distraerse" puede significar "divertirse" pero también "apartar la atención".
95/274 48	SAM: Tart. Slut -- get out -- out -- out!	8/3/46	SAM: ¡Fuera!... ¡Fuera!	SP>N (RS) Limita la forma de la expresión.
4/8A 1	MAX: Why'd you marry him? MARSHA: Passport -- visa -- America (laughs).	1/3/2	SHERIFF: ¿Por qué te casaste con él? MARSHA: ¡Oh! Me gustaba... Quería venir a América, ver Nueva York, Chicago, San Francisco...	M>C Mejora la imagen del personaje (Marsha) ocultando su conducta moralmente incorrecta (se casó para poder vivir en EEUU).
4/8A 2	MARSHA: I cheated myself.	1/3/2	MARSHA: Y no he visto nada.	M>C Mejora la imagen del personaje (Sam) modificando la referencia a que no es un buen marido.

4/8A 3	MAX: Let me make up the difference.	1/3/2	SHERIFF: ¿Por qué no lo ves conmigo?	M>C Reduce el contenido erótico/sugerente/morbo del diálogo al modificar la sugerencia del sheriff: él puede satisfacer a Marsha mejor que Sam.
4/8A 4	MAX: He doesn't know how to use his money -- his wife -- his...	1/3/2	SHERIFF: Él no sabe cómo emplear su dinero, su mujer, su...	M>N (EUF) Reduce el contenido erótico/sugerente/morbo del diálogo.
4/8A 5	MARSHA: I don't get what I want from anybody.	1/3/2	MARSHA: Es que nadie me comprende.	M>C Mejora la imagen del personaje (Marsha) ocultando la referencia a su conducta moralmente incorrecta (no se conforma con su marido).
4B/8C 6	STEVE: I bummed all over Europe to find out what I wanted...	1/4/3	STEVE: He visto la mayoría de Oriente y una buena parte de Europa.	M>N (EE) Limita la forma de la expresión.
4B/8C 7	STEVE: I think I kind of grew up anyway, my wife's expecting me... and I'm glad...	1/4/3	STEVE: ... pero dí con una... Es preciso ser un poco generoso...	M>C Mejora la imagen del personaje (Steve) evitando la referencia a su esposa ante el adulterio que está a punto de cometer (conducta moralmente incorrecta).
5/13 8	SAM: Why the hell don't you watch what you're doing?	1/4/4	SAM: ¿Por qué no se fija en lo que hace?	SP>N (EE) Limita la forma de la expresión.
6/13 9	STEVE: Just stopped for a drink.	1/4/4	STEVE: Yo soy forastero.	M>C Mejora la imagen del personaje (Steve) modificando la referencia a la bebida (conducta moralmente incorrecta).
6/13 10	SAM: Chief, seen my squaw?	1/4/4	SAM: ¿Has visto a mi mujer?	M>N (EE) Limita la forma de la expresión (despectiva).



7/13 <b>11</b>	SAM: She's always in a big hurry.	1/5/4	SAM: Todo el mundo lleva prisa...	M>N (RS) Mejora la imagen del personaje (Marsha) al modificar la expresión despectiva original.
9/17 <b>12</b>	STEVE: Thanks for the drink --	1/5/4	STEVE: Gracias.	SP>N (RS) Mejora la imagen del personaje (Steve) eliminando la referencia a la bebida (conducta moralmente incorrecta).
17/42 <b>13</b>	MARSHA: Rotting.	2/1/7	MARSHA: Ser desgraciada.	M>N (EE) Limita la forma de la expresión.
17/42 <b>14</b>	MARSHA: I've asked myself that question a million times.	2/1/7	MARSHA: Bueno, es difícil de explicar...	M>C Mejora la imagen del personaje (Marsha), ocultando que Marsha no le encuentra sentido a la clase de vida que lleva (mujer casada adúltera: conducta moralmente incorrecta).
17/42 <b>15</b>	MARSHA: Maybe I'm afraid to go alone...	2/1/7	MARSHA: Tal vez tengo miedo de estar sola.	M>C Mejora la imagen del personaje (Marsha), dando a entender que necesita a su marido, cuando el original sugiere que quiere marcharse pero con otra persona que no sea su marido (conducta moralmente incorrecta).
17/42 <b>16</b>	MARSHA: What would you do if I took you to L.A.?	2/1/7	MARSHA: ¿Qué le parecería si le llevase a Los Angeles?	M>C Mejora la imagen del personaje (Marsha), puesto que su pregunta original lleva implícita una invitación para que Steve la saque de su aburrimiento (conducta moralmente incorrecta).
17/42 <b>17</b>	STEVE: I'd thank you.	2/1/7	STEVE: Me parecería muy bien.	M>C Como consecuencia de la modificación del registro anterior, la UCT mejora la imagen del personaje (Marsha).
22/61 <b>18</b>	MARSHA: It must have cost a lot.	2/2/10	MARSHA: Es una preciosidad.	M>C Mejora la imagen del personaje (Marsha) ocultando que sólo piensa en el dinero que cuesta la prenda (conducta moralmente incorrecta).

22/61 <b>19</b>	MARSHA: Is she pretty as me?	2/2/10	MARSHA: ¿Es bonita?	SP>N (RS) Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
22/61 <b>20</b>	MARSHA: Has she a good figure --- like me?	2/2/10	MARSHA: ¿Tiene buen tipo?	SP>N (RS) Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
22/61 <b>21</b>	STEVE: You'll tear it -- it's for my wife.	2/2/10	STEVE: Ande, yo me vuelvo de espaldas y usted se lo quita.	M>C Mejora la imagen del personaje (Steve) ocultando la referencia a su esposa y subrayando su decencia.
25/70 <b>22</b>	STEVE: You've got to figure that one yourself.	3-4/1/12	STEVE: Aquí no se está tan mal.	M>C Limita la forma de la expresión (contestación un poco brusca por parte de Steve).
25/70 <b>23</b>	MARSHA: Sam came to Germany..	3-4/1/12	MARSHA: ¡Oh! Me moriré aquí.	M>C Mejora la imagen del personaje (Marsha), que en el original echa la culpa de su conducta (moralmente incorrecta) a su marido.
25/70 <b>24</b>	MARSHA: He's a big spender...	3-4/1/12	MARSHA: Sam ya está muerto.	M>C Además de lo comentado en el registro 23, se mejora la imagen del personaje (Sam).
25/70 <b>25</b>	MARSHA: He made me promises...	3-4/1/12	MARSHA: Toda la casa está muerta.	M>C Ver registros 23 y 24.
25/70 <b>26</b>	MARSHA: I didn't want his money, I still don't...	3-4/1/12	MARSHA: Por favor, lléveme a algún sitio agradable.	M>C Mejora la imagen del personaje (Marsha) ocultando referencias a su posible codicia (conducta moralmente incorrecta).

25/70 27	MARSHA: I want fun -- and --	3-4/1/12	MARSHA: ¡Por favor!	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
33/96 28	SAM: She kissed him.	3-4/2/16	SAM: Hablaba con él.	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
33/96 29	SAM: You - me - like all the others.	3-4/2/16	SAM: Era como todos los demás.	M>N (RS) Mejora la imagen del personaje (elimina la referencia a Max como uno de los amantes de Marsha: conducta moralmente incorrecta).
34/96 30	MAX: You braided your own noose, Sam.	3-4/3/16	SHERIFF: Te expones a perder la vida.	M>N (RS) Reduce el contenido desagradable del diálogo.
48/122 31	ROD: Smash him into a bloody pulp.	5/2/25	ROD: Le haré papilla.	SP>N (EE) Limita la forma de la expresión.
48/122 32	ROD: God damn it!	5/2/25	ROD: Maldita sea...	M>N (EUF) Limita la forma de la expresión.
50/127 33	SAM: ... and their god damned sympathy.	3-4/5/20	SAM: Estoy abrumado de cariño...	M>C Limita la forma de la expresión.
50/127 34	SAM: No - no. I'm afraid to be here alone.	3-4/5/20	SAM: Yo iré contigo.	M>C Mejora la imagen del personaje (Sam) al ocultar su cobardía.

50/127

SAM: I can still see her on the floor -- over there.

3-4/5/20

SAM: Tengo la sensación de que Marsha sigue aún aquí...

M>N (RS) Reduce el contenido desagradable del diálogo.

35

53/139

ROD: We'll show that jerk how to catch a killer.

5/2/27

CICLISTA 1: Enseñaremos a ese fulano cómo se caza a un asesino...

M>N (EUF) Limita la forma de la expresión.

36

## Correspondencia formal GT-GO

El resultado cuantitativo de los datos de la tabla anterior refleja la siguiente correspondencia formal entre el GT y el GO en el nivel microtextual:

CORRESPONDENCIA FORMAL	Registros	%
AM	0	0
AP	0	0
AT	0	0
CF	0	0
M	41	85'42
SP	7	14'58
ST	0	0
<b>TOTAL</b>	<b>48</b>	<b>100</b>

Tabla 6.3.3. *Pesadilla bajo el sol* (Lawrence, 1963). Nivel microtextual.  
Correspondencia formal GT-GO: análisis cuantitativo

La modificación (M) se revela una vez más como la estrategia manipuladora más utilizada a nivel formal por los distintos traductores, en este caso seguida muy de lejos por la supresión parcial (SP). La representación gráfica del contenido de la tabla refleja la claridad de tal supremacía:

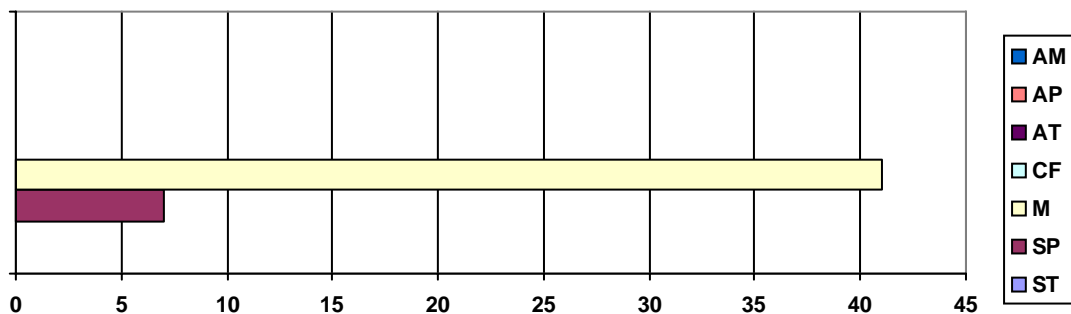


Figura VI.III.I *Pesadilla bajo el sol* (Lawrence, 1963). Nivel microtextual.  
Correspondencia formal GT-GO: análisis cuantitativo

## Correspondencia semántica GT-GO

Las anteriores categorías formales han dado lugar a la siguiente correspondencia semántica entre el GT y el GO en el nivel microtextual:

CORRESPONDENCIA SEMÁNTICA		Registros	%
ACT		0	0
FCT		0	0
C		26	54'17
COM		0	0
N	AMB	1	4'55
	EE	6	27'27
	EUF	5	22'73
	RF	0	0
	RS	10	45'45
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>22</b>	<b>45'83</b>
<b>TOTAL</b>		<b>48</b>	<b>100</b>

Tabla 6.3.4. *Pesadilla bajo el sol* (Lawrence, 1963). Nivel microtextual.  
Correspondencia semántica GT-GO: análisis cuantitativo

La representación gráfica de la tabla pone de manifiesto que, por un estrecho margen sobre la neutralización (N), la conmutación (C) es el fenómeno semántico más frecuente:

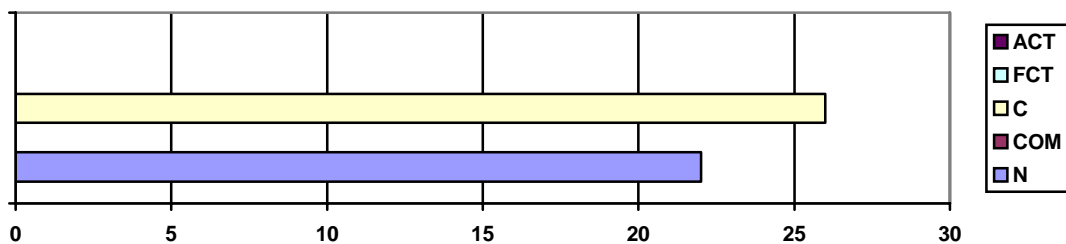


Figura VI.III.II. *Pesadilla bajo el sol* (Lawrence, 1963). Nivel microtextual.  
Correspondencia semántica GT-GO: análisis cuantitativo

En este caso se confirma la tendencia esperable: las 26 conmutaciones registradas (el 100%) y 15 de las 22 neutralizaciones (el 68'18%) proceden de otras

tantas modificaciones formales, mientras 5 de las 7 supresiones parciales (el 71'43%) derivan en otras tantas reducciones semánticas (RS). En el caso concreto de las neutralizaciones, las reducciones semánticas (el 45'45%) predominan sobre el número de elevaciones estilísticas (el 27'27%) y de eufemismos<sup>243</sup> (el 22'73%) registrados:

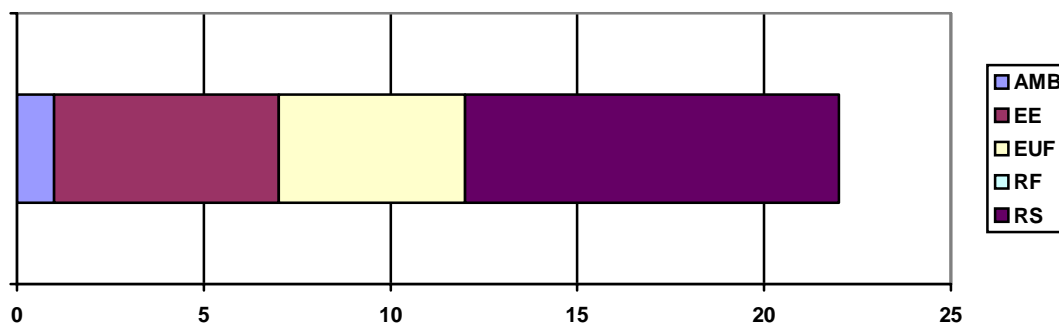


Figura VI.III.III. Pesadilla *bajo el sol* (Lawrence, 1963). Nivel microtextual. Correspondencia semántica GT-GO (neutralizaciones): análisis cuantitativo

En vista de lo expuesto anteriormente podemos establecer las siguientes generalizaciones en la relación “correspondencia formal > correspondencia semántica”:

Correspondencia formal > Correspondencia semántica	Registros	%
M>C	26	M> 100% C
M>N	15	M> 68'18% N
SP>N (RS)	5	71'43% SP>N (RS)

Tabla 6.3.5. Pesadilla *bajo el sol* (Lawrence, 1963). Nivel microtextual. Correspondencia formal > Correspondencia semántica. Ocurrencias más comunes

Valiéndose de las estrategias más arriba comentadas, practicadas a nivel microtextual, el traductor ha conseguido manipular el texto original de tal forma que el contenido del texto meta resulte más aceptable a ojos de la censura externa. Tomando como punto de referencia las normas censura por las que se guiaba la Junta podemos distinguir los bloques temáticos que han visto modificado su contenido, ahora más acorde con dichas normas. Son los siguientes:

<sup>243</sup> Destaca la utilización de los siguientes eufemismos: “maldita sea” (registro 32), “fulano” (registro 36), “perdida” (registro 41) y “por Dios bendito” (registro 44).

- Las UCTs, siguiendo la norma 3 de la OM 9/II/63, intentan evitar la referencia a cualquier “conducta moralmente reprobable” por parte de los distintos personajes, por ejemplo, al posible interés/codicia de Marsha (registros 1, 2, 18 y 24-26), al comentario despectivo de Sam hacia su mujer (registro 11), o al asesinato cometido por Sam (34, 35, 38 y 39).
- Se evita que las UCTs infrinjan la norma 8<sup>a</sup>-4<sup>o</sup> de la OM 9/II/63. En este grupo tienen cabida las referencias a la conducta adúltera de Marsha y de sus distintos amantes (registros 3-5, 7, 14-17, 21, 23, 29, 40, 45 y 46).
- Se evita que las UCTs, contra la norma 10 de la OM 9/II/63, presenten “imágenes y escenas que puedan provocar bajas pasiones en el espectador normal y las alusiones hechas de tal manera que resulten más sugerentes que la presentación del hecho mismo”. Destacan las alusiones a contactos físicos y las expresiones coloquiales y juegos de palabras con referencias sexuales (registros 19, 20, 27, 28, 43 y 47).
- Se evita que las UCTs infrinjan la norma 13 de la OM 9/II/63, que prohíbe “las expresiones coloquiales y las escenas o planos de carácter íntimo que atenten contra las más elementales normas del buen gusto”, en especial aquellas expresiones despectivas e incluso insultantes puestas en boca de Steve, Max y Sam (registros 6, 8, 10, 13, 22, 30, 41, 42, 31, 36, 37 y 48), lo cual mejora sustancialmente la imagen de dichos personajes.
- De acuerdo con la norma 9<sup>a</sup>, 2<sup>o</sup>, que prohíbe la presentación del alcoholismo “hecha de manera notoriamente inductiva”, se evita que las UCTs hagan referencia al vicio de la bebida (registros 9 y 12).
- Se evita que las UCTs vayan en contra de la norma 17<sup>a</sup>-1<sup>o</sup> de la OM 9/II/63 atentando “contra la Iglesia Católica, su dogma, su moral y su culto” (registros 32, 33 y 44).

#### 6.3.3.1.2. Umbral de permisividad

El análisis comparativo del GT y el GO también ha posibilitado la elaboración de la siguiente tabla, que recoge aquellos registros en los que el diálogo traducido podría haber sido (pero no fue) objeto de las pertinentes modificaciones por ir en contra de lo dispuesto por las normas de censura:



**Tabla 6.3.6. Pesadilla bajo el sol (Lawrence, 1963). Nivel microtextual. Autocensura y normas textuales: umbral de permisividad**

Plano/Página GO	Rollo/Página/Escena GT		
Registro	UCO GO (1963)	UCT GT (1966)	Comentarios
4/8AX 1	MAX: Please, stop giving me trouble.	1/3/2 SHERIFF: Nenita, no me compliques la vida.	No reduce el contenido erótico/sugerente/morbo del diálogo. El uso del término "nenita", demasiado familiar y algo despectivo, añade connotaciones que no están presentes en el original.
32/95 2	HOGAN: He was blind drunk. GUS: Happens two-three times a month.	3-4/2/15 HOGAN: Estaba como una cuba. GUS: Esto ocurre unas tres veces al mes.	No limita la forma de la expresión. Se permite la referencia a las borracheras habituales de Sam, cuando otras veces se ha intentado eludir el tema (ver limitaciones formales).
32/96 3	MAX: You're a fool, Sam.	3-4/2/15 SHERIFF: Eres un idiota, Sam.	No limita la forma de la expresión. Se permite la utilización del insulto "idiota".
49/126 4	MAX: You're drunk.	3-4/5/20 SHERIFF: Estás borracho.	No limita la forma de la expresión. Se permite la utilización del término "borracho".
50/127 5	MAX: Imagination - booze.	3-4/5/20 SHERIFF: ... y olvidarte del alcohol.	No limita la forma de la expresión. Se permite la referencia a las bebidas alcohólicas, cuando en otras ocasiones se ha intentado eludir el tema (ver limitaciones formales).
82/236A 6	MAX: You're drunk.	7/4/39 SHERIFF: Estás borracho...	No limita la forma de la expresión. De nuevo se permite la utilización del término "borracho".

La brevedad de la tabla pone de manifiesto que la labor del traductor en este caso ha sido extremadamente efectiva a la hora de adecuar el contenido del GT a lo esperado por la censura externa. Además de la utilización del término excesivamente familiar “nenita” (registro 1) y del insulto “idiota” (registro 3), bastante inocuo por otra parte, en varios registros (2 y 4-6) se ha admitido la presentación del vicio de la bebida de manera un tanto incoherente, ya que en otras ocasiones (ver registros 9 y 12 de la tabla “limitaciones formales”) dicha referencia había sido silenciada en la traducción.

#### **6.3.3.2. Censura externa y normas de recepción. Análisis comparativo GC-GT**

Puede que el lector se haya sorprendido del ágil y nada polémico aunque, eso sí, algo tardío paso de la producción estadounidense por la Comisión de Censura. Debido a la efectividad con que el traductor había llevado a cabo su cometido, el único cambio exigido por el organismo oficial para que la película pudiera ser autorizada fue la sustitución de “pasión” por “pesadilla” en el título de la misma (M>C). Se supone, por tanto, que los demás aspectos de la misma, tanto el formal como el temático, eran admisibles tal y como llegaron a manos de la Comisión, sin necesidad de retoques adicionales. Por tanto, el GT que consta en el expediente de censura nº 38554, a excepción del cambio de título, coincide en su totalidad con el GC.

#### **6.3.4. La traducción aceptable: naturalización pragmática**

El estudio detallado del paso de *Pesadilla bajo el sol* por el filtro de la censura ha puesto de manifiesto los criterios seguidos por la Junta de Censura y Apreciación de Películas a la hora de autorizar el estreno de una cinta extranjera en la segunda mitad de la década de los sesenta.

El análisis comparativo del GT y el GO ha demostrado que el mayor peso a la hora de limar las asperezas formales lo ha soportado el traductor, quien se supone debía conocer las normas de censura vigentes para realizar su trabajo de acuerdo con lo

requerido por la autoridad. Si de paso, y gracias a su labor manipuladora a nivel microtextual, también se las arreglaba para modificar aquellos aspectos semánticos más controvertidos, como así se ha demostrado, su labor era doblemente efectiva. Tanto, que la censura externa sólo se tuvo que encargar de la corrección del título para dar el visto bueno definitivo a la cinta.

El proceso de naturalización pragmática, que muestra el grado de orientación del GT/GC hacia el polo de aceptabilidad en el contexto receptor, en el caso de *Pesadilla bajo el sol* se resume en la siguiente tabla:

NATURALIZACIÓN PRAGMÁTICA (Nivel microtextual)	GT-GO(%)	GC-GT(%)
<b>1. Favorece los postulados del régimen imperante.</b>	0	0
<b>2. Limita la forma de la expresión.</b>	14 (29'17%)	0
<b>3. Mejora la imagen del personaje.</b>	23 (47'92%)	0
<b>4. Reduce el contenido erótico/sugerente/morbo del diálogo.</b>	11 (22'91%)	1 (100%)
<b>TOTAL: autocensura (48) y censura externa (1).</b>	<b>48 (100%)</b>	<b>1 (100%)</b>

Tabla 6.3.7. *Pesadilla bajo el sol* (Lawrence, 1963).  
Nivel microtextual. Naturalización pragmática (autocensura y censura externa).  
Estudio cuantitativo de los registros afectados

Todo lo expresado anteriormente se resume en el siguiente gráfico:

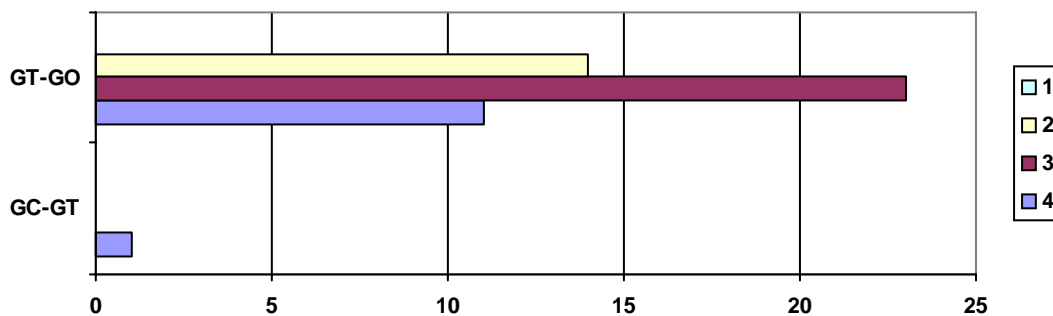


Figura VI.III.IV. *Pesadilla bajo el sol* (Lawrence, 1963).  
Nivel microtextual. Naturalización pragmática (autocensura y censura externa).  
Estudio cuantitativo de los registros afectados

A la hora de establecer generalizaciones entre la correspondencia semántica del GT y el GO (influencia de la autocensura) y el grado de naturalización pragmática conseguido por el GT destaca el número de conmutaciones (20 de un total de 26) destinadas a mejorar la imagen de los personajes y la esperable tendencia de las elevaciones estilísticas (las 6 contabilizadas) y los eufemismos (4 de 5), que casi siempre derivan en una limitación de la forma de la expresión:

<b>Correspondencia semántica &gt; Naturalización pragmática</b>	<b>Registros</b>	<b>%</b>
C>Mejora la imagen del personaje.	20	76'92% C
N (EE)>Limita la forma de la expresión.	6	100% N (EE)
N (EUF)>Limita la forma de la expresión.	4	80% N (EUF)

Tabla 6.3.8. *Pesadilla bajo el sol* (Lawrence, 1963).  
Correspondencia semántica > Naturalización pragmática (GT-GO).  
Ocurrencias más comunes

En este caso la encomiable labor del traductor propició que la censura externa no se viera obligada a intervenir más que en una ocasión, en la que se valió de la única conmutación contabilizada para reducir el contenido erótico/sugereente del título inicialmente propuesto:

<b>Correspondencia semántica &gt; Naturalización pragmática</b>	<b>Registros</b>	<b>%</b>
C>Reduce cont. erótico/sug./morboso del título.	1	100% C

Tabla 6.3.9. *Pesadilla bajo el sol* (Lawrence, 1963).  
Correspondencia semántica > Naturalización pragmática (GC-GT).  
Ocurrencias más comunes

Se advierte con claridad que algunos de los criterios utilizados en la descripción del grado de naturalización pragmática del GT se complementan entre sí. Por ejemplo, la limitación de la forma de las expresiones utilizadas por los personajes siempre tiende a favorecer su imagen a ojos del público receptor para dar buen ejemplo al espectador español, que es lo que en último término siempre ha perseguido la censura cinematográfica. Aun así, la anterior división es útil a efectos prácticos ya que gracias a ella se puede distinguir el uso de expresiones formales incorrectas o el elevado nivel de

contenido sugerente, característico del diálogo original, que no llega a manifestarse en el diálogo traducido.

Tomando como referencia la tabla titulada “limitaciones formales”, ha sido especialmente interesante comprobar cómo por medio de la manipulación de las intervenciones de los personajes se ha conseguido mejorar su imagen, en un principio bastante opuesta a lo que sería recomendable (recordemos lo afirmado en el estudio preliminar), gracias a los siguientes procedimientos:

- a) Ocultando su vicio por la bebida: Sam y el viejo.
- b) Ocultando referencias al adulterio: Marsha, Max y Steve como responsables y Sam como marido engañado.
- c) Reafirmando la inocencia de Steve para que el público lo identifique como el héroe de la historia.
- d) Ocultando la codicia y mezquindad de los representantes de la ley: Max y Jannings.
- e) Ocultando la promesa de Dawton de no delatar a Steve, puesto que más tarde no la va a cumplir.
- f) Eliminando la crudeza de ciertos planos: por ejemplo, cuando Sam se ensaña con el cadáver del sheriff.
- g) Eliminando o neutralizando expresiones formalmente incorrectas utilizadas por los distintos personajes, sobre todo por Steve, Sam y Max. Se distinguen expresiones que no se pueden traducir literalmente por motivos morales (“tart”, “slut”), religiosos (“God damn it!”) o por ser consideradas ofensivas (“bloody”, “the hell”).

Lo expuesto en páginas anteriores permite afirmar que, sobre todo gracias a la intervención del traductor, el GT/GC que en 1966 sirvió de referencia para el doblaje de *Pesadilla bajo el sol* ha alcanzado un elevado grado de naturalización pragmática tanto de forma como de contenido. Todo ello no es más que el resultado de la adecuación de la problemática naturaleza del original a las exigencias del contexto receptor vigentes en aquel momento.

En su creación, la personalidad humana del creador estará implicada a fondo, por mucho que el relato carezca de cualquier referencia anecdótica a circunstancias concretas de su vida. Los vínculos que lo unan a su producción tendrán desde luego un carácter esencial, al haber dejado impresas en ella las marcas inconfundibles de su estilo único.

Francisco Ayala, 1996a (1995)

## **6.4. *Repulsion – Repulsión*** **(GB. Polanski, Roman. 1965)**

### **6.4.1. Normas preliminares**

#### **6.4.1.1. Estudio preliminar**

*Repulsión* representa al grupo de películas de características especiales estrenadas en España en la segunda mitad de la década de los sesenta gracias a la creación de las denominadas “salas de arte y ensayo”, pero aún así sometidas a la actuación de la censura oficial.

El filme, definido por los críticos extranjeros de la época como “a classy, truly horrible psychological drama” (*Variety*, 1965) basado en el “superb study of a psychotic girl” (*Daily Cinema* 9075: 10), es la primera producción británica del director polaco Roman Polanski. En opinión de McArthur, (1968/69: 14) de entre las tres corrientes artísticas que más han influido en la creación de los artistas polacos de este siglo<sup>244</sup>, la que más ha condicionado la producción fílmica de Polanski ha sido “the Avant-Garde” que, al igual que el Romanticismo, da lugar a una expresión artística caracterizada por la gran riqueza formal y la búsqueda de emociones extremas. Así, en la época que desarrolló su labor a la vanguardia del teatro polaco conoció la influencia del teatro del

---

<sup>244</sup> Las tres corrientes citadas son (McArthur, 1968/69: 14):

... the tradition of Polish Romanticism which, because of the nation’s history of political dismemberment, finds its most usual expression in intensely patriotic works of art; the Avant-Garde, including Surrealism, which influenced Polish literature and music in the Twenties and the visual arts in the post-Second World War period; and Socialist Realism which, though not unknown in the Thirties, became the official aesthetic with the establishment of the communist regime in 1945.

absurdo pero, según él mismo ha declarado<sup>245</sup>, sería sobre todo la corriente surrealista la influencia más formativa de Polanski en sus primeros años como cineasta.

Puesto que sus primeros contactos con el surrealismo vinieron de la mano de pintores como Dalí, Matta o Tchelichev, “his surrealism is visceral rather than intellectual and he seems not to be aware of surrealist theory and revolutionary implications as set out in the writings of, for example, André Breton” (McArthur, 1968/69: 15). Por otra parte, y a tenor de lo que se desprende de su propia producción, ha sido ante todo la maestría de Luís Buñuel la que le ha servido como punto de referencia en el terreno cinematográfico. Buena muestra de ello es la película *Repulsión*, que “in its presentation of a sexual obsessive and in its recurrent imagery, is the most Buñuelian of films. Indeed, it is explicitly a *hommage*” (McArthur, 1968/69: 15)<sup>246</sup>.

Durante la realización del filme, y según sus propias palabras, Polanski no parecía estar del todo familiarizado con las teorías psicoanalíticas de Freud<sup>247</sup> y, sin embargo, los preceptos freudianos están presentes en todo momento “through the specific pronouncements of psychiatrists, as well as in thematic structure and more subtle culturally defining characteristics of body, expression, movement, gesture and dress” (Bisplinghoff, 1982: 37)<sup>248</sup>. El director, más preocupado por el proceso de

---

<sup>245</sup> “I must confess that I was completely formed by surrealism. Ten years ago, and even at the time when I was making my first shorts, I saw everything in the mirror of surrealism” (McArthur, 1968/69: 15).

<sup>246</sup> Basta visionar el comienzo de la cinta para darse cuenta de ello: “The image behind the credits is a huge close-up of an eye with the credits moving at random across it. When the credit ‘directed by Roman Polanski’ comes up, it moves precisely from right to left across the centre of the eyeball, recalling the notorious opening sequence of *Un Chien Andalou* in which an eyeball is sliced by a razor”. Y, poco más tarde, “the first intimations of violence are conveyed by the juxtaposition within the frame of Carol (Catherine Deneuve) washing her legs, and her sister’s lover’s razor – two familiar Buñuelian images” (McArthur, 1968/69: 15). Si bien es cierto que hay quien piensa que “those affectionate shots of rotting rabbit, those balletic razor-slittings, have neither Hitchcock’s chill deliberation nor Buñuel’s compulsive savagery” (Dyer, 1965: 146).

<sup>247</sup> *Kinematograph Weekly* (1964: 14) recoge el siguiente testimonio:

Said Polanski: “We showed the finished script to John Trevelyan, the censor, for his comments. He liked it, but showed it to a psychiatrist – Dr. Black, who was technical adviser on John Huston’s *Freud* – to check on how it might affect possibly psychotic people in the audience. The psychiatrist said it was frightening, every symptom was so accurate, and asked me if I had studied the subject”. The answer was no: Polanski was just using his intuition.

<sup>248</sup> Caen (1966a: 56-57) señala:

It is only on this level, that of the psychoanalytical parabola, that it is legitimate to quibble with Polanski. Not that he has committed flagrant errors, on the contrary. But having refused himself the recourse of lyricism, the symbols employed inevitably take the appearance of rhetorical figures. The obsession with rhythmic movements (be it that of a pendulum), the pillows that one must ceaselessly put back in place, recall too precisely certain cases described by Freud in his *Introduction to Psychoanalysis*.

desintegración física y mental que por la causa<sup>249</sup>, se dedica a mostrar cómo Carol fracasa a la hora de amoldarse al comportamiento que sería esperable en una mujer en el contexto social que la rodea y así, “the more the male characters advance, the further the female protagonist retreats” (Bisplinghoff, 1982: 40). De hecho, según McArthur (1968/69: 15),

... it is the most single-minded of Polanski’s films, every element sucked into the sexual vortex at the centre. Moving outward from the central situation of the film, a young girl’s disgust with sexuality and her descent into madness and violence, almost every character, relationship and situation is defined in sexual terms.

Y es en ese “mostrar cómo” donde Polanski alcanza las cotas más elevadas desplegando “a remarkable filmic technique, the closest analogy to which is Hitchcock’s in *Psycho*” (McArthur, 1968/69: 15). Así, desde los objetos más cotidianos al más sofisticado empleo de imágenes distorsionadas, la iconografía utilizada rebosa de elementos cargados de referencias culturales establecidas de antemano<sup>250</sup>. Especialmente controvertidas resultan las escenas de las violaciones imaginarias que, debido a su carácter obsesivo, “are entirely opposed to the normal sexuality of her sister” (Caen, 1966a: 57). Por otra parte, “Polanski has always lavished as much care on his sound images as on his visuals, and sounds play an important part in the audience’s

---

Asimismo, para un estudio sobre las normas que establecen el límite entre la cordura y la locura en el caso de la protagonista, “specifically defined in terms of her sexual identity as a female, within culturally coded limits” en relación con los preceptos freudianos, “based on this masculine mental health ethic”, ver Bisplinghoff, 1982.

<sup>249</sup> Como él mismo señala, “human behaviour is too complex to be explained by one or two simple reasons. I know by instinct how people behave and the motive does not interest me” (*Films and Filming*, 1965: 51).

<sup>250</sup> A continuación, y como muestra, se presentan distintas referencias al magistral tratamiento de la iconografía de *Repulsión*:

Apart from his more traditional surrealist imagery (razors, raw meat) the violent reference of which is absolutely precise, he presents other images which evoke a less precise, but none the less chilling, horror. The most striking is the image of the three buskers... (McArthur, 1968/69: 15).

Just as the sudden fissures, and the stretched hands rising from walls become pasty, borrow too obviously from a repertoire, become classic. For a moment one fears seeing those eels emerging from the washbasin... (Caen, 1966a: 57).

Polanski is at his most convincing depicting the early stages of Carol’s collapse by subtle distortions in the visible world, the reflection of her face in a kettle, or the potatoes with ever more grotesque tentacles growing from them, the naturalism of which enhances their quality as images of a disordered mind. (McArthur, 1968/69: 16).

At the film’s conclusion the camera pans slowly across the debris of Carol’s disintegration – items of her life documenting specific moments of her breakdown – from a row of small dog statues on the mantle to her sewing box and robe on the floor, to the book that she used to wipe away Colin’s blood, the crumpled post card from Pisa, the lone crushed cracker and finally the family photograph. (Bisplinghoff, 1982: 38).



disorientation in *Repulsion*” (McArthur, 1968/69: 16)<sup>251</sup>. Entre ellos, destaca el sorprendente realismo del jadeo amoroso que Carol oye desde su habitación, unánimemente aclamado por la crítica<sup>252</sup> y, como veremos en nuestro estudio, motivo de preocupación de la censura española en el estreno comercial del filme en 1974.

No es de extrañar, pues, que al comentar las excelencias tanto temáticas como formales de *Repulsión*, sea imposible no referirse a clásicos como *Psycho* (Hitchcock, 1960), “so clear is the relation between the two films” (Barr, 1965: 26), o *The Birds* (Hitchcock, 1962)<sup>253</sup>, todo lo cual da idea del vigor artístico de la película que nos ocupa.

La realización de la película británica en 1965 se enmarca dentro del contexto receptor español en el periodo de relativa apertura que caracterizó la gestión de Fraga Iribarne y García Escudero al frente de la censura cinematográfica. Según Alonso

---

Ver también el interesante estudio de Bisplinghoff (1982) sobre la presentación de la identidad de Carol a través de su apariencia física, en especial, de la ropa que lleva y de su largo pelo rubio.

<sup>251</sup> Destacan, entre otros, los siguientes efectos sonoros:

He frequently cuts to objects emitting sudden and startling sounds (telephones, doorbells, lift-buttons); and the ‘atmosphere’ relies heavily on sound or the lack of it: the unearthly jangling of the busker’s banjo, the tolling of the convent bell, the off-key piano upstairs counterpointing the violence in Carol’s flat, the sound of a razor cutting into flesh. (McArthur, 1968/69: 16).

<sup>252</sup> Los siguientes comentarios son buena muestra de ello:

A notable plus is Polanski’s use of sound. There are two brief sequences, for instance, when the young heroine tosses in her bed as she listens to the muted sound of her sister and her lover in the next room. All the audience hears are the moans and ecstatic whimperings of the love act and it is a dozen times more effective and sensual than any glimpse of the lovers in bed. (*Variety*, 1965).

C’est l’incroyable scène où Carol, de son lit, assiste au plaisir de Helen et Michael dans la chambre à côté. Dix fois le cinéma avait exploité une situation similaire. Polanski joue avec la suggestion auditive, coupe toute musique, allonge la scène jusqu’au plafond du supportable et nous donne en pâture deux éléments sensoriels: sur l’image, le visage immobile de Carol; sur la bande-son, le halétement d’orgasme de sa soeur. Gros effet, dira-t-on. Non; raffinement subtil dans le dosage de ‘jusqu’où on peut aller trop loin. (Clouzot, 1966: 109-110).

When she hears the couple in the neighboring bedroom, the groans and plaints, which indicate with an astonishing realism the different parts of orgasm, they are to her so many undecipherable calls coming from an unknown world. (Caen, 1966: 57).

She experiences an apprehensive chill upon hearing a stranger breathe amorously over the phone, and in one of the film’s most agonizing (and sensational) sequences, Carol lies in bed, listening to her sister’s love-gasps in the next room. The psychological effect of this episode is unnerving enough to make even a sophisticated film audience titter with embarrassment, yet one marvels at Polanski’s brilliance in throwing the structure of *Repulsion* askew with such Kafkaesque impressions. (Johnson, 1966, 44).

<sup>253</sup> Barr (1965: 26) comenta al respecto:

*Repulsion* has a Norman-Bates-like heroine, Carol, driven by early experiences – implied ones – into a violent revulsion from sex. There are two savage murders, placed at intervals similar to those in *Psycho*, the first one coming after 50 minutes. The picture ends with Carol, like Norman, totally cut off from her environment. There is no doubt that the influence is conscious.

Tejada (1977: 173), el tratamiento cada vez más explícito y atrevido de los temas eróticos, presente en el cine europeo y americano a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta, amplió el nivel de tolerancia sexual de los demás países y obligó a los responsables de la censura española a tomar medidas especiales para que su injustificada intransigencia no les dejara en evidencia. Fue así como, por OM del 12 de enero de 1967 (*BOE* 20/I/67: 895), se crearon las denominadas “salas cinematográficas especiales” o de arte y ensayo “en las capitales de provincia y ciudades de más de 50.000 habitantes” y “con cabida máxima de 500 espectadores”, destinadas exclusivamente a dar salida a “películas en su versión original o subtitulada y españolas que hayan sido declaradas de ‘interés especial’”<sup>254</sup>.

La versión oficial del Ministerio de Información y Turismo explicaba en esta OM que la regulación de las salas especiales aparecía motivada, entre otras razones, por la creciente presencia de un importante núcleo de población turística “que, por razones idiomáticas, difícilmente puede asistir a espectáculos cinematográficos en nuestro país” y por la dificultad de explotar en salas comerciales “películas de calidad y de carácter minoritario” (*BOE* 20/I/67: 895). Sin embargo, el reconocido prestigio internacional de producciones como *Repulsión*<sup>255</sup>, del que ya hemos dado debida cuenta, permite aventurar que, aunque el drama psicológico pueda no agradar del todo al gran público, hubiera sido una perfecta candidata para la programación habitual de los circuitos comerciales ordinarios, con éxito de taquilla asegurado. De hecho, según la Base de Datos del MEC *Películas* (1999), en el periodo que duró la primera licencia de exhibición, concedida a José Ortiz Segura el 1 de julio de 1967, *Repulsión* recaudó

---

Polanski even uses bird-like screeches on the soundtrack after the first murder, precisely as Hitchcock did.

<sup>254</sup> Hecho que corrobora el comentario de Higginbotham (1988: 9), que afirma que aunque “on December 31, 1947, dubbing of foreign films was ruled no longer obligatory, (...) almost twenty years passed before original versions were shown to more than a tiny film-club public”.

<sup>255</sup> El siguiente testimonio de Brown (1998: 1) tampoco deja lugar a dudas:

*Repulsion* is one of those rare horror films which manages to transcend its genre ghetto to be a must see for anyone with an interest in cinema generally. In this, and many other ways, it follows in the footsteps of Hitchcock’s *Psycho* and Powell’s *Peeping Tom*. Like Hitchcock’s film, *Repulsion* is a prime example of the cinema as a shock machine.

La crónica de *Wicked Al’s Horror Reviews* (1998: 1) añade: “to be perfectly honest, *Repulsion* was one of the most suspenseful movies I have ever seen, suspenseful enough to be put in the same class as both *Halloween* and *Psycho*”. Si nos atenemos a estos juicios, la película, en condiciones normales, habría sido por méritos propios una perfecta candidata para el circuito comercial.

16.562.373 pts. y contabilizó un número total de 449.382 espectadores, lo cual no deja de ser una cifra abultada teniendo en cuenta las circunstancias del estreno<sup>256</sup>.

Aun en las condiciones especiales a las que nos hemos referido, y como más adelante comprobaremos, las películas seguían siendo igualmente mutiladas por la censura oficial, lo cual “enfrió mucho el fervor del público” (Alonso Tejada: 1977: 173) y propició que a la larga el proyecto no tuviera continuidad. En efecto, “resultó muy difícil encontrar films de calidad artística notable susceptibles de ser autorizados por el Ministerio sin cortes sustanciales” (Alonso Tejada, 1977: 173)<sup>257</sup>. A pesar de esto, consideramos imprescindible destacar que a finales de la década de los sesenta, durante los aproximadamente cuatro años transcurridos entre la publicación de la OM y el ocaso de la experiencia<sup>258</sup>, las denominadas salas especiales hicieron posible que un sector del público español disfrutara del más que inesperado privilegio de visionar cierto tipo de películas, cuyas características más adelante describiremos, en su versión original subtitulada. Un sector de público no tan minoritario como cabría esperar, tal vez con suficiente dominio del idioma original como para poder desenmascarar posibles manipulaciones en los subtítulos españoles y, a buen seguro, ansioso de vivir la experiencia cinematográfica no como el mero entretenimiento de masas en que se había convertido, sino como un medio de expresión cultural, artística y estética en constante evolución. Por todo ello, y a pesar de la relativamente efímera historia del proyecto, consideramos que el análisis de al menos una de las películas estrenadas en salas especiales constituye un ejemplo de sumo interés para el objetivo final de esta investigación.

La OM del 19 de agosto de 1964 (*BOE* 1/IX/64: 11461-11466) establece cuatro puntos esenciales que pueden determinar que ciertos proyectos o películas sean considerados de interés especial<sup>259</sup>. Suponemos que, puestos a escoger, fue la

---

<sup>256</sup> Supera, por tanto, la recaudación y el número de espectadores de *Piel de serpiente*, otro de los filmes que han servido de objeto de estudio detallado en el presente trabajo, exhibido en salas comerciales.

<sup>257</sup> Páginas más tarde, Alonso Tejada recalca que los cines especiales “en realidad, habían sido creados por Fraga Iribarne y García Escudero, para films de calidad que pudieran proyectarse íntegramente. Tal cosa era imposible mientras las películas de arte y ensayo estuvieran sometidas a la misma censura oficial” (1977: 227).

<sup>258</sup> Según Alonso Tejada (1977: 227), “como consecuencia de la estrechez de miras de la censura de Sánchez Bella, los cines de arte y ensayo, que ya languidecían en la época de Fraga, se extinguieron por completo. En 1971 ya no quedaba ninguno”.

<sup>259</sup> El artículo 3º de la citada OM considera proyectos o películas de interés especial los siguientes:

sobradamente reconocida calidad artística de los filmes de Polanski (que no su valor moral, como quedará demostrado) la que motivó que al menos tres de ellos (*Repulsión*, *Cul-de-sac* y *La semilla del diablo*) fueran exhibidos en salas especiales<sup>260</sup> y, por tanto, en versión original subtitulada. En efecto, en la *Hoja archivable de información 2* publicada por *Cine Asesor* con motivo de su estreno en Madrid en 1967, *Repulsión* fue reconocida como “la obra maestra de Polanski” hasta la fecha, ganadora del Oso de Plata en el Festival de Berlín 1965 “entre la aclamación popular que preveía para el film el máximo galardón”<sup>261</sup>. Posiblemente fuera este éxito internacional de la cinta el que catapultara el prestigio artístico de la misma, obligando a la censura española a levantar la prohibición que en un principio había pesado sobre ella. La citada *Hoja archivable de información 2* también recoge los siguientes datos:

<b>Título:</b>	<b>REPULSIÓN</b> (aut. Mayores 14 años)
<b>Nacionalidad:</b>	Inglesa 1965.
<b>Intérpretes:</b>	Catherine Deneuve (Carol), Ian Hendry (Michael), John Fraser (Colin), Patrick Wymark (Abogado), Yvonne Furneaux (Helen), Helen Fraser (Bridget), etc.
<b>Director:</b>	Roman Polanski.
<b>Distribución:</b>	Cidensa-Mercurio.
<b>Estreno en Madrid:</b>	Palace (Sala de Arte y Ensayo).
<b>Fecha:</b>	2 de Octubre de 1967.
<b>Asunto:</b>	Dramático-psicológico de “suspense”. – La repulsión sexual de una muchacha hacia los hombres la hace enloquecer progresivamente hasta llegar al crimen.
<b>Calificación Moral:</b>	(4)-Prov.
<b>Tiempo de proyección:</b>	99 minutos.

La sinopsis del argumento que propone *Cine Asesor*, con un final distinto del que narran los guiones consultados y la misma película, gira en torno a la figura de la protagonista, Carol, “una joven tímida e introvertida” que trabaja en un salón de belleza

---

1º Los proyectos que, ofreciendo suficientes garantías de calidad, contengan relevantes valores morales, sociales, educativos o políticos.

2º Los especialmente indicados para menores de catorce años, por ajustarse a su inteligencia y sensibilidad.

3º Los que con un contenido temático de interés suficiente presenten características de destacada ambientación artística, especialmente cuando faciliten la incorporación a la vida profesional de titulados de la Escuela Oficial de Cinematografía o, en general, de nuevos valores técnicos y artísticos.

4º Las películas que hubiesen obtenido gran premio en los festivales internacionales de categoría A o sean declaradas de mayores méritos artísticos entre las producidas cada año.

<sup>260</sup> De lo cual se deduce que, en opinión de la censura española, Polanski debía ser el prototipo de director no apto para salas comerciales.

<sup>261</sup> “Berlin caused another fluttering in the BFPA dove cote over the entry of Roman Polanski’s *Repulsion*, not eased when stories filtered back that the Jury discounted it from the major award because

y vive con su hermana Helen, la cual, a pesar de lo mucho que esto desagrada a Carol, recibe las visitas de su amante en el piso que ambas comparten. El texto va desgranando los hechos más trascendentales que alimentan la “enfermiza obsesión” de la joven. Por ejemplo, el hecho de que “sufre horriblemente escuchando los murmullos amorosos de su hermana con Michael, los cuales duermen separados de ella por un delgado tabique”, o “algunas alusiones que oye de desprecio a los hombres en el salón de belleza”, van creando en ella “un profundo asco a todo lo masculino”, e incluso “los objetos usados por Michael” le producen un sentimiento de rechazo. Al quedarse sola en casa cuando Helen y Michael se van de vacaciones, vive “espantosas pesadillas donde es violada por un hombre” y experimenta un progresivo aislamiento del exterior que culmina en el asesinato de todo aquél que se atreva a invadir su territorio: los cadáveres de su joven admirador y del casero, quien osa “querer aprovecharse del desamparo de Carol”, se convierten en trágico testimonio de su demencia. Cuando Helen y Michael regresan la joven “está en un estado de locura completamente inconsciente” y él “se abre paso entre los curiosos vecinos, llevando en brazos a la muchacha para recluirla en el manicomio”.

Una singular interpretación del final cinematográfico, bien distinta a lo que aparece en pantalla y en las páginas de los distintos guiones<sup>262</sup>. La gran mayoría de los cronistas extranjeros de la época, a diferencia de *Cine Asesor*, se limitan a describir las escenas finales de forma muy similar a la que aparece en el GO y, cuando se arriesgan a aventurar una interpretación, lo hacen en los siguientes términos (Johnson, 1966: 45):

The final sequences of the film exemplify those areas of social satire that Polanski handles so authoritatively: in the shambles of apartment fifteen, he studies the Britisher's reaction to gore as Carol's neighbors crowd into the rooms. There is curiosity on their part, with each face a splendid reflection of prurient horror, but there is also inherent in them a somber awareness of the *dignity* of the situation; after taking a good look round, an elderly gentleman decorously puts out the lights before leaving the chaotic living-room. The inescapable reality of human aberration always numbs the sensibilities, especially in England, where decorum in the midst of murder is a part of

---

the Germans would be unhappy to see a Golden Bear go to a Polish film-maker” (*Films and Filming*, 1965: 44).

<sup>262</sup> Ni las imágenes de la película ni los guiones consultados clarifican hasta tal extremo el destino último de Carol. El guión original narra la escena de la siguiente forma: “Michael lifts Carol in his arms and pushing aside the others, advances out of the room into the passage, the camera lingers, fixing the family photograph. It moves in closer to the photo, isolating Carol, then framing her face, then still closer to her beautiful and proud implacably vague child's eyes where madness had already gained the day. THE END” (POLANSKI, R.; BRACH, G. & STONE, D. 1964. *Repulsion*. BFI Script Collection. S9987: 79). En los guiones traducidos la transcripción del diálogo termina en el instante en que Michael pide paso a los vecinos para recoger a Carol. Por tanto, en ninguno de los textos se advierte la más ligera alusión a la reclusión de la protagonista en un manicomio.

the social and literary tradition. In the unnatural order of violent death, only the English are able to master the paradoxical conflict of repulsion and pleasure which represents the passion of restraint, a mood that seemingly dominates the country when viewed by a foreigner. It is edged sharply in that moment when Michael holds the unconscious Carol in his arms, pitying her terrible madness and yet still drawn to her beauty.

La recepción de *Repulsión* en España se muestra totalmente ajena a la crítica social implícita en el comentario anterior. Al justificar la tesis de la película gracias a la imaginada reclusión de la protagonista, *Cine Asesor* sin duda pretende salvaguardar el tono moral de la cinta, acomodando su conclusión a lo establecido por la quinta norma general de censura cinematográfica, que asume que toda película debe conducir a la “reprobación del mal”<sup>263</sup>. Sin embargo, la primera de dichas normas ya recomienda que, “si una película, en su conjunto, se considera gravemente peligrosa” (como es el caso), “será prohibida antes que autorizarla con alteraciones o supresiones que la modifiquen de manera sustancial” (*BOE 8/III/63: 3929*). Los censores no sólo hacen caso omiso de esta norma; también incurren en una manifiesta contradicción, puesto que, según la quinta de las normas, “la reprobación del mal no se asegura siempre de manera suficiente con una condenación en los últimos planos o hecha de modo accidental o marginal (...). Es conveniente que el mal esté contrapesado por el bien durante el desarrollo de la acción” (*BOE 8/III/63: 3929*). Por el contrario, en nuestra opinión, el estado inconsciente en el que se encuentra Carol en las escenas finales no es sino la consecuencia lógica del proceso de debilitamiento físico y mental que ha sufrido la protagonista, y de ninguna manera se puede entender como un castigo ejemplarizante destinado a compensar el mal que su enfermedad haya podido ocasionar<sup>264</sup>.

Por otra parte, según la norma segunda “el mal se puede presentar como simple hecho o como elemento del conflicto dramático, pero nunca como justificable o apetecible, ni de manera que suscite simpatía o despierte deseo de imitación” (*BOE*

<sup>263</sup> “OM 9/II/63. Normas Generales: Quinta.- La película debe conducir, lógicamente, a una reprobación del mal, considerado, al menos, como atentado contra los principios de la moral natural, pero no es necesario que esa reprobación se muestre explícitamente en la pantalla si se dan elementos suficientes para que pueda producirse en la conciencia del espectador”. (*BOE 8/III/63: 3929*).

<sup>264</sup> De hecho, en palabras de Brown (1998: 1), “the emphasis is upon exploring the lead character’s insanity”. Karten (1997: 1) comenta al respecto: “Polanski’s violence is rarely prominent. He exploits brutality in more subtle ways than Sam Peckinpah and Arthur Penn, being more concerned with how savagery arises from solitariness, from people cut off, unsupported by any shared view of life and society. His direction is slow and deliberate, exhibiting Carol’s change in her London tenement from marginal functioning to withdrawal to ferocity with English patience”. Al igual que Johnson (1966: 45) en su ya comentada interpretación del final cinematográfico, Karten opina que es el ambiente de pasividad hostil que rodea a Carol, propio de la sociedad londinense, el causante de todos sus males.

8/III/63: 3929). A este respecto es preciso indicar que de nuevo el filme contraviene a la norma, puesto que el espectador no puede evitar experimentar una singular (y, nos atreveríamos a decir, morbosa<sup>265</sup>) atracción hacia la persona de Carol, interpretada por una fascinante Catherine Deneuve, que por aquél entonces contaba con sólo 21 años. Por ello no sorprende que, mientras los cronistas extranjeros de nuestro tiempo se deshacen en elogios al comentar el incuestionable magnetismo de la actriz<sup>266</sup>, la principal característica del comentario publicado por *Cine Asesor* en 1967 sea la repetición de fórmulas descriptivas que se limitan a subrayar el estado enfermizo y el deterioro mental de la joven, (“desligada del mundo exterior”, “cada vez va sumergiéndose más en un abismo de locura”, etc.).

Veamos, pues, cuál fue la línea de actuación de la censura oficial a propósito de tan controvertido estreno.

#### **6.4.1.2. Estudio de los dictámenes de los órganos de censura oficial**

6.4.1.2.1. Estudio de los dictámenes de la Junta de Censura y Apreciación de Películas. Instituto Nacional de Cinematografía. Dirección General de Cinematografía y Teatro. Ministerio de Información y Turismo

Primer visionado (1 de julio de 1966)

Habiendo transcurrido al menos seis meses desde la realización de la película, la versión original de *Repulsión* fue sometida por primera vez al juicio de la Comisión de

---

<sup>265</sup> En efecto, como más adelante aparece constatado, ésta será también la impresión de los censores al visionar la película.

<sup>266</sup> Recogemos los siguientes testimonios: “Deneuve is utterly convincing in her role. Largely mute, she accomplishes so much through gestures and looks” (Brown, 1998: 1). “Polanski portrays a paranoid individual (played fantastically by the lovely Catherine Deneuve) who is both sexually repressed and very anti-social (...). Deneuve’s performance added to the great power the film portrayed” (*Wicked Al’s Horror Reviews*, 1998: 1). “Young, beautiful Deneuve plays the sexually repressed outsider in a foreign land whose precarious mental state is the film’s subject. Her stunning beauty and cool insularity make her a compelling protagonist even as she’s overtaken by a subjective surreality” (Baumgarten, 1997: 1). “Mental deterioration has rarely been so convincingly portrayed and by so lovely a star (...). As for Catherine Deneuve, who appears in virtually every scene, is it possible for any in the audience not to fall in love with such beauty? No matter that she scarcely utters a word, and that when she does she is anything but encouraging or warm. It’s simply not possible to be unaffected by her loveliness. We need wonder not at all how she could beckon a cornucopia of male attention simply walking down the street, eyes down, unsmiling” (Karten, 1998: 1).

Censura de la Junta de Censura y Apreciación de Películas. El resultado de la votación de los miembros de la Junta<sup>267</sup>, aunque no unánime, decretó la prohibición de la cinta por una mayoría de ocho votos contra los cinco restantes, que proponían su autorización para mayores de dieciocho años.

El común denominador de los informes prohibitivos presentados por García Escudero, Soria, Cebollada, Sampelayo y de la Torre es que “la turbiedad del ambiente y la complacencia sádica, crean un clima morboso inadmisibile de acuerdo con la norma 18” (de la Torre), que recomienda la prohibición de la película siempre que la acumulación de escenas o planos cree un clima morboso<sup>268</sup>. Martínez Ruiz añade una justificación más sustancial a su decisión cuando afirma que “la película es morbosa no tanto por su realización sino porque abunda en situaciones patológicas que resultan no sólo molestas, sino irritantes para el espectador común. La muerte del casero, la actuación reprimida de la chica, su fetichismo latente” le hacen prohibirla. Por su parte, amén de la norma 18, el Padre Villares, debido a la “perversión sexual” de la trama, propone también la aplicación de la norma 9 (1º), que prohíbe la presentación de tales perversiones como eje de la trama, y Cano la de la norma 12, que, entre otras cosas, prohíbe las imágenes de terror presentadas de manera morbosa<sup>269</sup>. Los restantes informes proponen, sin conseguirlo, la autorización de la película para mayores de dieciocho años. A este respecto, es de especial interés el razonamiento de Arroita-Jáuregui, quien, a pesar de reconocer que la película es “desagradable y violenta” y “muy dura y con el morbo imprescindible para encuadrar un caso especial”, piensa que “no hay posibilidad de encuadrar lo patológico en lo sexual” y consiente su estreno para mayores de dieciocho sin modificaciones ni supresiones.

<sup>267</sup> La Comisión de Censura reunida el 1 de julio de 1966 estaba formada por los siguientes miembros: el Presidente, Don José María García Escudero, el Vicepresidente 1º, Don Florentino Soria, los Vocales, Rvdo. Padre Manuel Villares, Don José María Cano, Don Pascual Cebollada, Don Florencio Martínez Ruiz, Don Luís Ayuso, Don Carlos Fernández Cuenca, Don Marcelo Arroita-Jáuregui, Don Juan Miguel Lamet, la Srta. María Sampelayo, la Srta. Elisa de Lara, y el Secretario, Don Sebastián B. de la Torre.

<sup>268</sup> La norma 18 aplicada por los censores es la recogida en la OM de 9 de febrero de 1963: “cuando la acumulación de escenas o planos que en sí mismos no tengan gravedad, cree, por la reiteración, un clima lascivo, brutal, grosero o morboso, la película será prohibida” (BOE 8/III/63: 3930).

<sup>269</sup> De acuerdo con la OM de 9 de febrero de 1963, la norma 9 (1º) prohíbe “la presentación de las perversiones sexuales como eje de la trama y aún con carácter secundario, a menos que en este último caso esté exigida por el desarrollo de la acción y ésta tenga una clara y predominante consecuencia final”. Por otra parte, la norma 12 de la citada OM prohíbe “las imágenes y escenas de brutalidad, de crueldad hacia personas y animales, y de terror, presentadas de manera morbosa o injustificada en relación con las características de la trama y del género cinematográfico correspondiente, y, en general, las que ofendan a la dignidad de la persona humana” (BOE 8/III/63: 3930).



Pese a los cinco votos favorables, parece que la decisión de la Comisión no deja lugar a dudas. La película atenta contra lo dispuesto por las normas de censura cinematográfica publicadas en 1963, en especial contra la ya citada norma 18, lo cual hace preciso decretar su prohibición.

#### Segundo visionado (14 de abril de 1967)

Hubo que esperar casi un año para que la Comisión de Apreciación de la Junta de Censura y Apreciación de Películas procediera a examinar por segunda vez la versión original de la película. Una vez compulsados los votos de los miembros de la Junta asistentes a la reunión<sup>270</sup>, la cinta fue calificada por unanimidad para mayores de dieciocho años en salas especiales y quedó pendiente su autorización hasta que fuera presentada con el texto de los subtítulos. En esta ocasión los asistentes, sin excepción, se limitaron a dar el visto bueno a la cinta sin recomendar adaptación alguna y sin explicar por escrito los motivos de tal decisión, ni siquiera aquéllos que habían cambiado de parecer con respecto a su informe anterior<sup>271</sup>. Si bien es cierto que la autorización definitiva quedaba temporalmente aplazada, la ahora unánime conformidad de la Comisión (novedosa sentencia, a diferencia de la dada a conocer con anterioridad) nos hace pensar que, o bien se utilizaban baremos más benévolo a la hora de juzgar las películas destinadas a salas especiales, o bien la aplicación de las normas de censura cinematográfica vigentes había dejado de ser materia preferente a la hora de juzgar la potencial proyección del título que nos ocupa.

#### Tercer visionado (27 de abril de 1967)

Los miembros asistentes<sup>272</sup> a esta nueva reunión de la Comisión de Apreciación de la Junta de Censura y Apreciación de Películas debían dar su parecer acerca de la

---

<sup>270</sup> La Comisión de Apreciación reunida el 14 de abril de 1967 estaba formada por los siguientes miembros: el Presidente, Don José María García Escudero, el Vicepresidente 1º, Don Florentino Soria, el Vicepresidente 2º, Don Manuel Andrés Zabala, los Vocales, Rvdo. Padre Manuel Villares, Don Pedro Rodrigo, Don Carlos Fernández Cuenca, Don Juan Miguel Lamet, Don Luís Gómez Mesa, y el Secretario, Don Sebastián B. de la Torre.

<sup>271</sup> Es el caso de García Escudero, Soria, el Padre Villares y de la Torre, que esta vez se declaran a favor del estreno.

<sup>272</sup> Sólo tres miembros de la Comisión de Apreciación estuvieron presentes en la reunión del 27 de abril de 1967: los Vocales, Rvdo. Padre Manuel Villares, Don Juan Miguel Lamet, y el Secretario, Don Sebastián B. de la Torre.

versión subtitulada de la película. Por unanimidad decidieron autorizar sin reparos el texto de los subtítulos, con las advertencias que se detallan a continuación:

Rollo 3º.- Traducir correctamente “lúridos”.-

Sustituir “tetras”.- (por pechos)

Sustituir “¿Tortilleras?”.- (por “¿anormales?”)

Rollo 7º.- Sustituir “¿Todavía se mantiene con las piernas cruzadas?”.-

(por “¿Todavía no se rinde?” o “¿Todavía sigue dándote calabazas?”)

Sustituir “Ya me la estoy gozando”.- (por “ya me la estoy imaginando”)

Sustituir la palabra “cabrees”.- (por una expresión coloquial)

Rollo 8º.- Sustituir “putilla”.-

Las sustituciones deberán conservar la identidad del concepto, aunque suavizando la expresión.-

Asimismo deberán presentar los nuevos textos para su aprobación.-

Las sustituciones que nos hemos permitido señalar entre paréntesis, anotadas a mano por el Secretario en la segunda página del acta de la reunión, aparecen tachadas en esa misma página, mientras que el texto restante es el que finalmente fue redactado a máquina al dorso del acta. Con este gesto suponemos que los censores se limitaron a formular la recomendación y a dejar en manos del traductor la redacción de los nuevos equivalentes suavizados, que serían presentados de nuevo “para su aprobación”.

Destaca, sin duda, la nula mención por parte de los vocales a escenas tan controvertidas como la repetida violación, imaginada eso sí, de la protagonista o el jadeo amoroso que oye a través de la pared, que podrían perfectamente haber sido objeto de sendos cortes de la tijera censora<sup>273</sup>.

Cuarto visionado (1 de julio de 1967)

Comprobados los subtítulos en la reunión de la Comisión de Apreciación de la Junta de Censura y Apreciación de Películas, los miembros asistentes<sup>274</sup>, de conformidad con los cambios y por unanimidad, cumplieron con el trámite de emitir el informe definitivo que autorizaba el estreno de la cinta en salas especiales para mayores

---

<sup>273</sup> De hecho, como veremos más adelante, la duración del citado jadeo se verá reducida en la versión estrenada en salas comerciales en 1974.

<sup>274</sup> Cuatro miembros de la Comisión de Apreciación estuvieron presentes en la reunión de 1 de julio de 1967: los Vocales, Rvdo. Padre Carlos María Staehlin, Don Luís Gómez Mesa, Don Marcelo Arroita-Jáuregui y el Secretario, Don Sebastián B. de la Torre.

de dieciocho años. Dicho estreno, según consta en la *Hoja archivable de información 2* editada por *Cine Asesor*, tuvo lugar en Madrid en la sala de arte y ensayo Palace el 2 de Octubre de 1967, con dos años de retraso respecto a la fecha de producción de la cinta original.

#### 6.4.1.2.2. Estudio de los dictámenes de la Junta de Ordenación y Apreciación de Películas. Dirección General de Espectáculos. Ministerio de Información y Turismo

Quinto visionado (30 de enero de 1974)

A petición de la casa distribuidora Columbus Films, en la etapa final del periodo dictatorial la Comisión de Ordenación A de la Junta de Ordenación y Apreciación de Películas estudió la posibilidad de estrenar la versión doblada de *Repulsión* en salas comerciales. Los miembros asistentes<sup>275</sup> a la reunión procedieron a examinar la versión original de la cinta y decidieron por seis votos contra dos que la película fuera “autorizada para mayores de dieciocho años exclusivamente”, atendiendo a lo recogido en el “apartado e) del párrafo segundo, artículo único de la OM de 14 de octubre de 1972”<sup>276</sup>. El informe añade que “la citada autorización queda subordinada a la aprobación en su día del oportuno doblaje y a la realización, técnicamente aceptable<sup>277</sup>, de la adaptación que queda dicha”, que no es otra que la reducción en la banda sonora (rollo 3º) de “la duración del jadeo amoroso que la protagonista está oyendo desde su cama”.

Como dato negativo los censores no tienen más remedio que reconocer que el desarrollo del filme, y sobre todo el final, ha sido tratado de una forma “algo morbosa”, por lo que debe limitarse su proyección a mayores de dieciocho años. También parecen estar de acuerdo en que el corte recomendado es oportuno, puesto que se debe intuir lo que ocurre al otro lado de la pared, pero, según Carnicero, “sin excesos”. Aunque pueda

---

<sup>275</sup> La Comisión de Ordenación A reunida el 30 de enero de 1974 estaba formada por los siguientes miembros: los Vocales, Don Luís de Andrés, Rvdo. P. José Martínez Serrano, Doña Blanca Álvarez, Don Gregorio Marcotegui, Don Jesús Carnicero, Don Fernando Merelo, Don Buenaventura López Ruano, y el Secretario, Don Pablo Martín Vara.

<sup>276</sup> Esta OM, publicada en el *BOE* del 21/X/72, da nueva redacción a los números 1º y 2º del artículo 33 del Reglamento por el que se rige la Junta de Ordenación y Apreciación de Películas, aprobado por OM de 10 de febrero de 1965. Recoge las nuevas calificaciones de cada película autorizada según la edad de los espectadores que pueden asistir a la proyección.

<sup>277</sup> Nótese la preocupación de los censores por que el citado corte pase desapercibido.

resultar contradictorio, las repetidas violaciones imaginadas que sufre la protagonista (mostradas en pantalla a diferencia de la escena amorosa antes comentada) una vez más pasan desapercibidas.

Sin embargo, destaca la defensa generalizada de la película, conocida ya por el público de las salas especiales, en comparación con otras de más reciente factura (y al parecer menos recomendables) que, no obstante, ya han llegado al público espectador. En relación con el tema Álvarez opina que “no presenta problemas de aprobación para salas comerciales, donde antecedentes más duros y desagradables se han pasado” y Martín Vara considera “cierto que existe a lo largo de la narración un clima morboso que desemboca en varios crímenes, pero éstos, a diferencia de otras películas más modernas autorizadas, no se contemplan detalladamente, ni hay una complacencia en la sangre”, por lo que no se ve inconveniente en autorizarla para la edad citada.

#### Sexto visionado (6 de abril de 1974)

Una vez autorizada la exhibición del filme en salas comerciales la distribuidora Columbus Films solicitó que se le concedieran los beneficios que darían derecho a su reposición en el futuro. Presentado de nuevo en su versión original, los miembros asistentes<sup>278</sup> a la reunión de la Comisión de Apreciación de la Junta de Ordenación y Apreciación de Películas acordaron por mayoría denegar dichos beneficios porque “aunque la película es estimable no reúne unas condiciones tan excepcionales que, sobre todo por el tema, me induzcan a concederlos” y, puesto que ya ha sido autorizada para salas comerciales, la distribuidora “ya va a encontrar un estímulo económico al poder explotarla para mayor amplitud de público” (Martín Vara)<sup>279</sup>.

---

<sup>278</sup> La Comisión de Apreciación reunida el 6 de abril de 1974 estaba formada por los siguientes miembros: los Vocales, Rvdo. P. Eugenio Benito, Don José Luís Sáenz de Heredia, Don José M<sup>a</sup> Ramos, Don José Luís Gómez Mesa, Don Carlos Fernández Cuenca, Don Rafael Gil, Don Guillermo Fernández López Zúñiga, y el Secretario, Don Pablo Martín Vara.

<sup>279</sup> A modo de anécdota reveladora del progresivo cambio de opinión manifestado por el representante de la jerarquía eclesiástica en los sucesivos dictámenes, recogemos parte del informe del Rvdo. P. Eugenio Benito:

Es uno de los mejores films que se han hecho en torno a las enfermedades mentales, quizá un tanto excesivamente inclinado a lo truculento, sacrificando cierto rigor científico. No obstante es una maravilla de pulso en la dirección, en la expresión de un mundo neurótico, en la creación de un clima tan alucinante y tan real.

### Séptimo visionado (21 de agosto de 1974)

De acuerdo con lo dictaminado el 30 de enero de 1974, se presentaba en esta ocasión la versión doblada de la película, una vez efectuada la ya citada adaptación en el rollo 3°. Los miembros asistentes<sup>280</sup> a la reunión de la Comisión de Ordenación de la Junta de Ordenación y Apreciación de Películas procedieron a expresar su conformidad con dicha versión y con la citada adaptación, ultimándose así los trámites necesarios para su pase en salas comerciales.

## **6.4.2. Normas textuales y normas de recepción. Nivel macrotextual**

### **6.4.2.1. Autocensura y normas textuales. Análisis comparativo GTs (1967-1974) - GO (1964)**<sup>281</sup>

6.4.2.1.1. VOS, estrenada en 1967 en salas especiales (GT-1 - GO)

Versión doblada, estrenada en 1975 en salas comerciales (GT-2 - GO)

Al realizar el análisis comparativo de los GTs que constan en el expediente de censura nº 40168 y el GO (ref. S9987 en el catálogo de guiones no publicados del British Film Institute) sorprende en primer lugar el hecho de que nada menos que seis páginas del GO (67-72: desde la escena 427 a la escena 467) carezcan de sus

---

<sup>280</sup> La Comisión de Ordenación reunida el 21 de agosto de 1974 estaba formada por los siguientes miembros: los Vocales, Rvdo. P. Eugenio Benito, Don Aurelio Castillo Peláez, Don Juan Francisco Martínez Tirado, y el Secretario, Don Enrique Rodríguez Laso. La presencia de sólo cuatro miembros estaba justificada (en los visionados cuarto y séptimo) según el Reglamento de Régimen Interior de la Rama de Censura (OM de 20/II/64), que en el artículo 12 señala que

la válida constitución de la Comisiones Delegadas requerirá la asistencia de un número de miembros no inferior a cinco, que podrá reducirse por decisión del Presidente cuando se trate de películas a proyectar en sesiones no comerciales, publicitarias o de naturaleza similar, o de la comprobación de doblajes de películas ya autorizadas en su versión original y de las modificaciones acordadas por la Rama (*BOE* 14/III/64: 3343).

<sup>281</sup> El doble proceso de censura externa que la película sufrió debido a su estreno en dos fechas distintas propició la existencia de dos GTs y dos GCs, todos ellos conservados en el expediente nº 40168. Empleamos las siglas GC-1 y GT-1 para referirnos a los guiones de la versión subtitulada en 1967 y GC-2 y GT-2 para referirnos a los de la versión doblada en 1974.

correspondientes en el rollo 9º de los GTs<sup>282</sup>. Dichas escenas narran un tercer asesinato cometido por Carol, el de la esposa de Michael, quien llega al piso de las dos hermanas decidida a recuperar a su marido y a terminar con la relación adúltera que le tiene a él como protagonista. La mujer confunde a Carol con la amante de Michael y lanza una serie de improperios contra ambos, hasta que se da cuenta de su equivocación. Una vez dentro del piso, mientras intenta calmarse con una botella de vitriolo y Carol va a buscarle un vaso de agua, la mujer ve los pies del cadáver del casero, que sobresalen del sofá. El pánico hace que se le caiga la botella y que corra hacia el baño para aliviar las quemaduras, pero entonces descubre el cadáver de Colin en la bañera. Carol, apareciendo por detrás y con una fuerza increíble producto de su estado de locura, la empuja hacia adelante y la ahoga en el agua de la bañera.

Puesto que dos de los artículos consultados a propósito de esta película, ambos redactados antes de su estreno mundial, se refieren a la existencia de este tercer asesinato (uno de ellos incluso incluye una foto de Polanski con una peluca rubia suplantando a la actriz Sheila Allen, mujer de Michael en la ficción), tenemos la casi completa seguridad de que el fragmento fue rodado<sup>283</sup>. Aunque no sería conveniente afirmarlo con rotundidad, nos inclinamos a pensar que el mismo no fue incluido en ninguna de las versiones estrenadas en el extranjero, puesto que el resto de las crónicas consultadas, publicadas con posterioridad al estreno, o silencian el asunto o sólo se refieren a la existencia de dos asesinatos y, como consecuencia, no incluyen a la actriz Sheila Allen en el reparto<sup>284</sup>.

<sup>282</sup> En ambos GTs el final del rollo 9º recoge las últimas palabras pronunciadas por el casero antes de ser asesinado.

<sup>283</sup> Según artículo de *Kinematograph Weekly* (1964: 14-15) “... as she loses her mind three people (played by John Fraser, Patrick Wymark and Sheila Allen) lose their lives”. Más adelante añade:

Incidentally, Roman Polanski was in front of the camera instead of behind it in this scene in which a woman is killed by being ducked in a bath. Complete with blonde wig and suitable clothes, he stood in for the actress. Said Polanski when he surfaced, breathless and dripping, ‘I really wanted to struggle more, but I didn’t like to move too much because I was afraid you’d see my face’. So he did it again.

El texto al pie de la foto de *Films and Filming* (1965: 51) también confirma que “Roman Polanski insisted on being immersed in a bath to save actress Sheila Allen the discomfort”, todo lo cual prueba que las escenas fueron rodadas.

<sup>284</sup> Por ejemplo: “... elle commet deux assassinats” (*Cinema*, 1965: 29), “the picture has two murders guaranteed to transfix the toughest of audiences...” (*Kinematograph Weekly*, 1965: 15), “we do watch two exceptionally brutal murders...” (Johnson, 1966: 44), “there are two savage murders...” (*Movie*, 1965: 26). Las crónicas que no incluyen a la actriz Sheila Allen en el reparto son, por ejemplo, las de CAEN (1966a & 1966b), *Daily Cinema* (1965), *Monthly Film Bulletin* (1965) y *Variety* (1965).

Por otra parte, al visionar las dos versiones filmadas de la película que hemos podido conseguir<sup>285</sup> hemos advertido que parte de la conversación telefónica que, según el GO, Carol debe mantener con la supuesta mujer de Michael antes de ser asesinada, tampoco aparece en dichas copias<sup>286</sup>. Dicha supresión corresponde precisamente al fragmento en que la mujer que está al otro lado del hilo telefónico se identifica como presunta esposa de Michael, o al menos eso es lo que se desprende de sus palabras, por lo que dicha omisión parece más bien un ajuste de cohesión textual necesario para la total eliminación del personaje interpretado por Sheila Allen. Por tanto, la práctica de dicha supresión a nuestro juicio no tendría nada que ver con la actuación de la censura española. EL fragmento suprimido es el siguiente (GO, pág. 57):

WOMAN (Cont)           ...and tell him he  
                                  can clear all his things out...  
                                  he's dirty... like you...

Por último, la comparación de los GTs con el GO también ha revelado la adición de una intervención de Miss Balch (registros 9-12 en “umbral de permisividad”) y de una escena final que narra la reacción de los vecinos de Carol al contemplar el estado inconsciente en el que se encuentra la protagonista. Esta vez no hay duda posible: la adiciones no pueden haber sido responsabilidad de las autoridades censoras.

En vista de lo expresado anteriormente parece que tanto la supresión de las intervenciones de la mujer de Michael como la adición de la escena final son más bien producto del proceso de montaje de la cinta original y no de la realización de cortes o modificaciones macrotextuales voluntarias por parte de la casa distribuidora con vistas a su exhibición en España. Hecha esta salvedad, se ha decidido incluirlas en este apartado por ser el más apropiado de cuantos conforman el presente estudio.

---

<sup>285</sup> La versión original subtitulada que TVE2 emitió el 24/XI/98 y la versión doblada que amablemente nos facilitó la Videoteca Municipal de Madrid.

<sup>286</sup> Este es otro de los indicios que mueve a pensar que el diálogo recogido por escrito en el GO no coincide por completo con el que finalmente apareció en la cinta original. Una vez realizada la comparación entre el diálogo del GO y el de la VOS emitida por TVE2 hemos comprobado que, si bien es cierto que, a excepción de la ya comentada desaparición de un tercer asesinato cometido por Carol, las diferencias entre la cinta y el GO son mínimas, siempre que éstas existen han sido concienzudamente señaladas tanto en las tablas como en nuestros comentarios.

### 6.4.2.2. Censura externa y normas de recepción. Análisis comparativo GCs (1967-1974) - GTs (1967-1974)

#### 6.4.2.2.1. VOS, estrenada en 1967 en salas especiales (GC-1 - GT-1)

En lo que se refiere a la omisión de las palabras de la esposa de Alfred y del tercer asesinato cometido por Carol en ambos GTs, debido a la ostensible inmoralidad de lo narrado (parece que se trata de un asesinato más, pero el fragmento es único en el filme porque descubre la identidad de la esposa de Alfred evidenciando así el tema del adulterio), cabía la posibilidad de que hubiera sido la censura española la encargada de suprimir ambos fragmentos. Sin embargo, en ninguno de los sucesivos informes de censura que hemos analizado consta referencia alguna a la obligatoriedad de tales supresiones. Además, ni el resumen argumental publicado por *Cine Asesor* ni ninguna de las dos copias de que disponemos incluyen tales escenas. Por todo ello, aunque no hemos tenido oportunidad de consultar la versión visionada por la censura española, nos inclinamos a pensar que dichos fragmentos nunca llegaron a formar parte de ella.

#### 6.4.2.2.2. Versión doblada, estrenada en 1975 en salas comerciales<sup>287</sup> (GC-2 - GT-2)

A diferencia de lo sucedido en 1967, y basando su informe en un GT-2 completamente distinto del GT-1, el 30 de enero de 1974 la Comisión de Ordenación A autorizó el estreno previa reducción en el rollo 3º de la banda sonora de “la duración del jadeo amoroso que la protagonista está oyendo desde su cama”<sup>288</sup>. A excepción de este corte en la cinta, que también afecta al diálogo en tanto en cuanto el referido jadeo ciertamente forma parte del componente verbal, la Comisión no ordenó ninguna otra modificación en el diálogo del GT-2, lo cual a efectos prácticos favorece la identificación del GC-2 con el GT-2.

<sup>287</sup> La casa Columbus Films fue la encargada de presentar la película a censura el 30 de enero de 1974. El sello de dicha distribuidora, estampado en la portada del segundo guión (GC-2/GT-2) que aparece en el expediente de censura nº 40168, lo identifica como el correspondiente a la versión doblada autorizada por la Comisión en dicha fecha.

<sup>288</sup> El espectador debía intuir lo que estaba sucediendo en la habitación contigua pero no debía disponer del tiempo necesario para recrearse en la escena.



### **6.4.3. Normas textuales y normas de recepción. Nivel microtextual**

#### **6.4.3.1. Autocensura y normas textuales. Análisis comparativo GT-1 (1967) - GO (1964)**

Puesto que este trabajo se centra en el estudio detallado de un número representativo de películas originales en inglés estrenadas en España durante la etapa de García Escudero, nos hemos limitado a profundizar en el análisis comparativo entre el GT-1, que sirvió de referencia para el estreno de la VOS en salas especiales en 1967, y el GO redactado en 1964. El GT-2 también ha sido incluido en nuestras tablas pero no será analizado tan en detalle como el GT-1 por quedar fuera del citado periodo temporal y por la menor repercusión del estreno en salas comerciales en 1974.

##### **6.4.3.1.1. Limitaciones formales**

El análisis comparativo GTs-GO ha dado como resultado la siguiente tabla, que recoge las 29 ocasiones en que, a nuestro entender, las UCTs se desvían del original para adecuar el texto resultante a las exigencias de la censura externa:

**Tabla 6.4.1. Repulsión (Polanski, 1965). Nivel microtextual. Autocensura y normas textuales: limitaciones formales**

Página GO Registro	UCO GO (1964)	Rollo/Página/Escena GT-1 UCT GT-1 (1967)	Rollo/Página/Escena GT-2/GC-2 UCT GT-2/GC-2 (1974)	Comentarios (correspondencia formal y semántica: GT-1 - GO)
1 1	BRIDGET: Why does the old bitch always pick on me?	1/1/1 ¿Por qué la toma conmigo la vieja?	1/2/2 ¿Porqué se la habrá tomado ese vestejorio conmigo?...	M>N (EE) Las UCTs limitan la forma de la expresión.
1 2	BRIDGET: I nearly told her what she could do with the job.	1/1/1 He estado a punto de despedirme.	1/2/2 Pero yo le he dicho que si le conviene lo tome, o si no, lo deje...	M>C Las UCTs limitan la forma de la expresión.
11 3	MICHAEL: That bloody bell.	2/2/7 Esa maldita campana!	2/2/7 Vaya ruido que hacen esos.	M>N (EE) Las UCTs limitan la forma de la expresión.
12 4	MICHAEL: Perhaps they have wild parties.	2/2/7 A lo mejor es que dan fiestas.	2/2/7 A lo mejor, están de juerga...	SP>N (RS) La UCT-1 reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
12 5	MICHAEL: Maybe they'll invite me one night.	2/2/7 Puede que me inviten a mí alguna vez.	2/2/7 A ver si se les ocurre invitarme alguna vez...	M>N (RS) Las UCTs reducen el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
14 6	MICHAEL: You want to see the Leaning Tower of Pisa. You'll see the bloody thing!	2/3/8 Querías ver la Torre inclinada de Pisa. Pues la veremos.	2/2/9 Así que quieres que te lleve a ver "La Torre inclinada de Pisa"... Bien. Iremos...	SP>N (EE) Las UCTs limitan la forma de la expresión.

18	HELEN: Darling, it's my affair.	3/1/11	Eso es asunto mío.	3/1/13	Eso es asunto mío.	M>C Las UCTs limitan la forma de la expresión.
7						
21	HELEN: Christ, I'll be late again.	3/2/11	Qué barbaridad, voy a llegar tarde!	3/2/15	¡Santo cielo...! Otra vez voy a llegar tarde!	M>N (EE) Las UCTs limitan la forma de la expresión.
8						
22	BRIDGET: Just bloody men.	3/2/13	Los malditos hombres.	3/2/16	Esos malditos hombres!	M>N (EE) Las UCTs limitan la forma de la expresión.
9						
22	BRIDGET: Oh, I could cut my throat.	3/2/13	Ah, tengo ganas de morirme!	3/2/16	Ojalá me hubiese cortado el cuello...!	M>C La UCT-1 reduce el contenido desagradable del diálogo.
10						
27	COLIN: For Christ's sake...	4/1/16	Por amor de Dios!	4/1/20	Por amor del cielo!	M>N (EUF) Las UCTs limitan la forma de la expresión.
11						
44	MADAME DENISE: ... Anyway, I'd better see what the bitch wants.	6/1/23	Bueno, voy a ver qué quiere esa bruja.	6/1/27	Bueno, voy a ver qué desea ahora esa bruja...	M>N (EUF) Las UCTs limitan la forma de la expresión.
12						
47	JOHN: Virgins are all the same.	7/1/26	Todas son iguales, esas niñas.	7/1/29	Todas son iguales, esas semi-virgenes...	M>C La UCT-1 limita la forma de la expresión. En la UCT-2, en cambio, el término "semi-virgenes" resulta incluso más despectivo que el original.
13						
47	JOHN: Just bloody teasers, that's all.	7/1/26	Se hacen las interesantes... eso es todo.	7/1/29	Son unas relamidas y nada más.	SP>C Las UCTs limitan la forma de la expresión.
14						

48	REGGIE: Just tell her, either, or...	7/1/26	No te impacientes...	7/1/29	Plántala de una vez...	M>C Las UCTs reducen el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
<b>15</b>						
48	REGGIE: ... she'll soon strip off.	7/1/26	... ya caerá.	7/1/29	Verás como se viene a la varilla.	M>C Las UCTs reducen el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
<b>16</b>						
48	JOHN: We can lay something on, can't we Reg?	7/1/26	Reggie preparará el ambiente, eh, Reggie?	7/1/29	Reggie seguro que te enseñaría algo bueno, ¿verdad, Reggie?	M>C Las UCTs reducen el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
<b>17</b>						
48	REGGIE: Or on something.	7/1/26	Estate seguro!	7/1/29	Eso te lo aseguro!	M>C Las UCTs reducen el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
<b>18</b>						
48	JOHN: By the end of the evening she'll be begging for it.	7/1/26	Al cabo de una hora se insinuará ella.	7/1/30	Con ello, seguro de que antes de acabarse la noche, ya te estaría ella buscando.	M>N (EUF) Las UCTs reducen el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
<b>19</b>						
49	REGGIE: Christ, you've got it bad...	7/2/26	Muchacho, te ha dado fuerte!	7/2/30	Muchacho, lo has tomado por el revés!	M>C Las UCTs limitan la forma de la expresión.
<b>20</b>						
52	COLIN: ... Look, if you won't open the door I'll bloody well break it down.	7/2/27	Si no abres la puerta te juro que la echo abajo!	7/2/31	Si no abres la puerta, voy a echarla abajo!	SP>N (EE) Las UCTs limitan la forma de la expresión.
<b>21</b>						
52	COLIN: Carol... I'm sorry, oh Christ I'm sorry for that...	7/2/28	Lo siento. Perdona. Todo esto es...	7/2/32	Lo siento!... Perdona!	SP>N (EE) Las UCTs limitan la forma de la expresión.
<b>22</b>						

56 23	WOMAN: You filthy bitch?	8/1/29	Eres una zorra!	8/1/35	¿Eres tú, inmunda zorra?	M>N (EUF) Las UCTs limitan la forma de la expresión.
56 24	WOMAN: Who's this, who's this. The Virgin, Mary...	8/1/29	¿Que quién es?	8/1/35	¿Quién es? ¿Quién es?	SP>N (RS) Las UCTs limitan la forma de la expresión.
57 25	WOMAN: Who d'you think, you dirty tart. (Conversación telefónica que sólo aparece en el GO y no en la cinta).	8/1/29	¿Quién va a ser, fulana asquerosa?	8/1/35	¿Quién piensas tú que pueda ser, maldita ramera?	M>N (EUF) Las UCTs limitan la forma de la expresión. (En el GT-1 aparece tachada la palabra "prostituta").
61 26	LANDLORD: Look, I'm not a bloody owl.	9/1/31	Hija mía, que no soy un buho!	9/1/36	Oiga, que yo no soy una lechuza sangrienta, joven!	SP>N (EE) Las UCTs limitan la forma de la expresión. El GT-2 muestra un claro error de comprensión del original.
61 27	LANDLORD: I thought I'd seen everything...	9/1/31	Vaya! No hay quien lo entienda.	9/1/39	Bueno... Me parece que ya he visto bastante.	M>C Las UCTs favorecen la imagen del personaje (Carol) al modificar el comentario del casero, que se sorprende ante el caos en el que vive la joven.
76 28	MICHAEL: For Christ's sake...	10/1/33	Por Dios...	10/1/43	Oye...	SP>N (EE) Las UCTs limitan la forma de la expresión.
-- 29	WOMAN: They don't speak English, do they? (Diálogo de la versión emitida por TVE2, 24/11/98).	11/1/35	Son extranjeras, verdad?	11/1/35	¿Qué le pasa... ella no puede hablar quizá?	M>C La UCT-1 favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante al subrayar que ese modo de vida no es propio de jóvenes españolas.

## Correspondencia formal

El resultado cuantitativo de los datos de la tabla anterior refleja la siguiente correspondencia formal entre el GT-1 y el GO en el nivel microtextual:

<b>CORRESPONDENCIA FORMAL</b>	<b>Registros</b>	<b>%</b>
AM	0	0
AP	0	0
AT	0	0
CF	0	0
M	21	72'41
SP	8	27'59
ST	0	0
<b>TOTAL</b>	<b>29</b>	<b>100</b>

Tabla 6.4.2. *Repulsión* (Polanski, 1965). Nivel microtextual.  
Correspondencia formal GT-1 - GO: análisis cuantitativo

En este caso el traductor sólo se ha decantado por dos estrategias de correspondencia formal a la hora de adecuar el GT-1 a lo requerido por la censura externa: la modificación (M) de la UCO en 21 registros (el 72'41% del total) y la supresión parcial (SP) en los 8 restantes (el 27'59% del total). El predominio, una vez más, de la modificación como estrategia preferida por el traductor se aprecia en la figura siguiente:

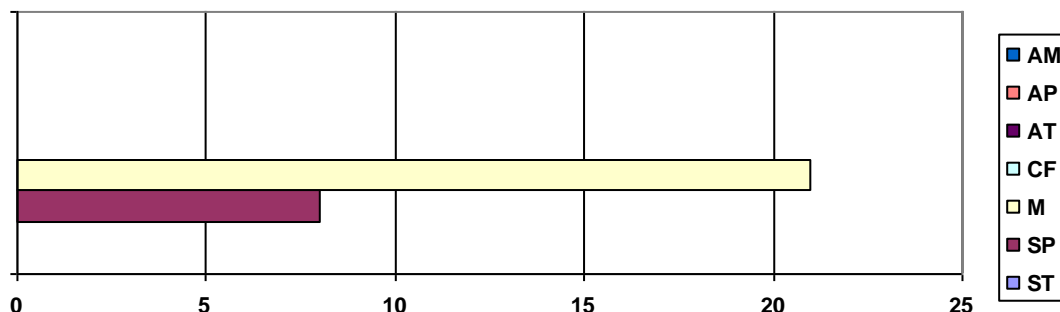


Figura VI.IV.I. *Repulsión* (Polanski, 1965). Nivel microtextual.  
Correspondencia formal GT-1 - GO: análisis cuantitativo

## Correspondencia semántica

Las anteriores categorías formales han dado lugar a la siguiente correspondencia semántica entre el GT-1 y el GO en el nivel microtextual:

CORRESPONDENCIA SEMÁNTICA		Registros	%
ACT		0	0
FCT		0	0
C		12	41'38
COM		0	0
N	AMB	0	0
	EE	9	52'94
	EUF	5	29'41
	RF	0	0
	RS	3	17'65
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>17</b>	<b>58'62</b>
<b>TOTAL</b>		<b>29</b>	<b>100</b>

Tabla 6.4.3. *Repulsión* (Polanski, 1965). Nivel microtextual.  
Correspondencia semántica GT-1 - GO: análisis cuantitativo

La representación gráfica de los datos de la tabla anterior pone de manifiesto que, la neutralización (N) es el fenómeno semántico más frecuente, seguido a cierta distancia por la conmutación (C):

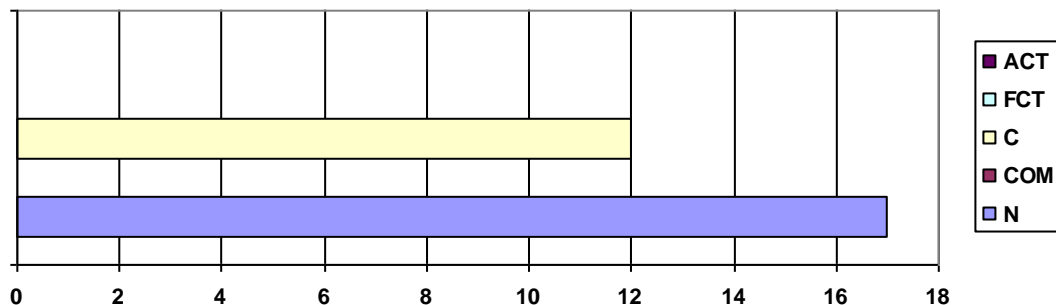


Figura VI.IV.II. *Repulsión* (Polanski, 1965). Nivel microtextual.  
Correspondencia semántica GT-1 - GO: análisis cuantitativo

Del total de 17 neutralizaciones (N), 10 de ellas procedentes de otras tantas modificaciones formales (el 58'82%) y las 7 restantes procedentes de otras tantas supresiones parciales (el 41'18%), 9 (el 52'94%) se materializan en forma de elevaciones estilísticas (EE), 5 en forma de eufemismos (EUF) y 3 en forma de reducciones semánticas<sup>244</sup>:

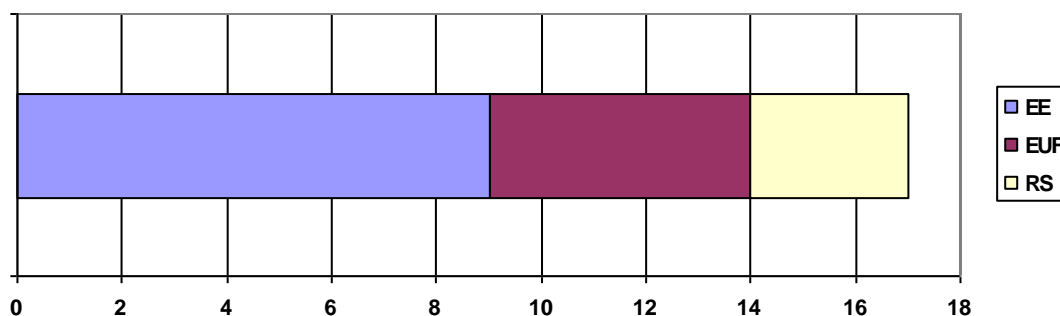


Figura VI.IV.III. *Repulsión* (Polanski, 1965). Nivel microtextual.  
Correspondencia semántica GT-1 - GO (neutralizaciones): análisis cuantitativo

Otra regularidad advertida en la relación “correspondencia formal > correspondencia semántica” del GT-1 es que de las 8 supresiones parciales contabilizadas en la correspondencia formal, la práctica totalidad (7 de ellas: el 87'50%) deriva en neutralizaciones semánticas: ya en elevaciones estilísticas (5 registros, el 71'43%, correspondientes a la sistemática supresión del intensificador “bloody” y de la expresión exclamativa “Christ”), ya en reducciones semánticas (2 registros, el 28'57% restante).

Por otra parte, de las 12 conmutaciones semánticas registradas, 11 de ellas (el 91'67%) proceden de otras tantas modificaciones y la única restante procede de una supresión parcial.

En vista de lo expuesto anteriormente podemos pasar a confeccionar la tabla que muestra las diferentes generalizaciones que es posible establecer en la relación “correspondencia formal > correspondencia semántica”:

<sup>244</sup> Destaca la utilización de los siguientes eufemismos: “bruja” en el registro 13, “zorra” (GT-1) e “inmunda zorra” (GT-2) en el registro 24 y “fulana asquerosa” (GT-1) y “maldita ramera” (GT-2) en el registro 26.



Correspondencia formal > Correspondencia semántica	Registros	%
M>N	10	M> 58'82% N
SP>N	7	87'50% SP>N
SP>N (EE)	5	55'56% SP>N (EE)
M>C	11	M>C 91'67%

Tabla 6.4.4. *Repulsión* (Polanski, 1965). Nivel microtextual.  
Correspondencia formal > Correspondencia semántica (GT-1). Ocurrencias más comunes

La utilización de dos únicas estrategias manipuladoras del diálogo original (a nuestro juicio de relativamente sencilla ejecución: la modificación y la supresión parcial, que derivan tan sólo en dos categorías semánticas, la conmutación y la neutralización) pone de manifiesto que los recursos de este traductor, aunque suficientes para llevar a cabo su labor profesional, en general son bastante más limitados que los empleados por otros colegas. Pese a todo la manipulación formal llevada a cabo durante el proceso de traducción del diálogo original ha favorecido la aceptabilidad semántica a nivel microtextual de al menos algunos de los bloques temáticos más peligrosos que componen la totalidad del texto fílmico<sup>245</sup>. En resumen, son los siguientes:

- Se evita que las UCTs, contra la norma 3 de la OM 9/II/63, muestren una “conducta moralmente reprobable”. En el registro 27 se modifica el comentario del casero sobre el caótico estado del piso donde vive Carol y en el registro 29 el GT-1 amplía el significado del original para dar a entender que el citado modo de vida no es el propio de las jóvenes españolas.
- Se evita la abierta referencia a la relación adúltera entre Helen y Michael, contraria a la norma 8<sup>a</sup>-4<sup>o</sup> (registro 7) y la justificación del suicidio, también prohibida por la norma 8<sup>a</sup>-4<sup>o</sup> (registro 10, GT-1).
- Se oculta el tono morboso y las connotaciones sexuales de ciertas expresiones del GO, que pueden “provocar bajas pasiones en el espectador normal”, atentando contra la norma 10 (registros 4, 5, 15-19 y 24).
- Se evita el uso continuado de intensificadores y expresiones coloquiales que, de acuerdo con la norma 13, atentan “contra las más elementales normas del

buen gusto” (registros 1-3, 6, 9, 12-14, 21, 23, 25 y 26). Predomina la supresión del intensificador “bloody”.

- Se ha modificado también toda expresión que atente “contra la Iglesia Católica, su dogma, su moral y su culto”, de acuerdo con lo señalado en la norma 17. Destaca el empleo de “Christ”, sistemáticamente suavizado o eliminado (registros 8, 11, 20, 22 y 28), y la alusión despectiva a “The Virgin, Mary” (suprimida en el registro 24).
- Sólo en dos ocasiones el GT-2, a diferencia del GT-1, no parece haberse visto afectado por el mismo tipo de restricciones: mantiene la referencia del GO al suicidio (registro 10: “ojalá me hubiese cortado el cuello...!”), e incluso agrava la irónica connotación sexual de “virgins” con el equivalente “semi-virgenes” (registro 13).

#### 6.4.3.1.2. Umbral de permisividad

Al realizar el análisis comparativo de los GTs y el GO hemos hallado un número parecido de binomios textuales, recogidos en la tabla que se muestra a continuación, que ponen de manifiesto lo que se nos antoja el posible umbral de permisividad establecido por la censura externa para el diálogo de esta película.

Hay que tener en cuenta que en numerosas ocasiones la explícita claridad de la imagen dificulta la suavización del diálogo, sobre todo en el caso de aquellos registros que, como ocurre en las intervenciones del casero (registros 19-25), mantienen el tono morboso del original. Destaca también la ya mencionada intervención de Miss Balch (registros 9-12) que, aunque ausente del GO, sí forma parte de la versión original subtitulada emitida por TVE2.

La tabla a la que se remiten todos estos comentarios es la siguiente:

---

<sup>245</sup> Nada puede hacer el traductor para adecuar el problemático contenido de la imagen a lo requerido por la autoridad.

**Tabla 6.4.5. Repulsión (Polanski, 1965). Nivel microtextual. Autocensura y normas textuales: umbral de permisividad**

Página GO Registro	UCO GO (1964)	Rollo/Página/Escena GT-1 UCT GT-1 (1967)	Rollo/Página/Escena GT-2/GC-2 UCT GT-2/GC-2 (1974)	Comentarios
17 1	CAROL: Is he going to stay here every night?	3/1/11 ¿Se va a quedar aquí todas las noches?	3/1/13 Pero oye ¿es que va a quedarse ese aquí todas las noches?	La clara alusión a la relación ilícita de Helen y Michael no favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante.
18 2	CAROL: He's married though.	3/1/11 Pero está casado.	3/1/13 Sin embargo, es un hombre casado.	La clara alusión a la relación ilícita de Helen y Michael no favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante.
22 3	BRIDGET: Oh, he was a pig...	3/2/13 Era un cerdo.	3/2/16 Oh... ha sido un cerdo!	Las UCTs no reducen el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
22 4	BRIDGET: ... ugh, why are they all so filthy?	3/2/13 ¿Por qué serán tan sucios?	3/2/16 ¿Por qué serán todos tan asquerosos?	Las UCTs (aunque limadas por la censura externa: ver modificación 1) no reducen del todo el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
24 5	JOHN: She's a black belt.	3/3/14 Es cinturón negro.	3/3/17 Es una mestiza.	Las UCTs no reducen el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo. El GT-2, en un posible error de comprensión del GO, incluso lo intensifica.
24 6	REGGIE: A black belt?	3/3/14 ¿Cinturón negro?	3/3/17 ¿Mestiza?	Las UCTs no reducen el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo. El GT-2, en un posible error de comprensión del GO, incluso lo intensifica.

24	REGGIE: She sounds fun.	3/3/14	Debe ser estupenda.	3/3/18	REGGIE: Parece apagado.	El GT-1 no reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
7						
25	COLIN: You playing hard to get or something?	4/1/15	¿Te estás haciendo de desear?	4/1/19	¿Puede saberse qué te ha pasado?	El GT-1 no reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
8						
--	MISS BALCH: There's only one thing they want... (Reg. 9-12: diálogo de la versión emitida por TVE2, 24/11/98).	5/1/20	Ellos sólo buscan una cosa...	5/1/22	No van más que detrás de una cosa...	Las UCTs no reducen el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
9						
--	MISS BALCH: ... and I'll never know why they make such a fuss about it. Ver registro 9.	5/1/20	... y no sé por qué se ponen tan pesados.	5/1/22	... y la verdad es que no sé por qué se empernan tanto en ello.	Las UCTs no reducen el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
10						
--	MISS BALCH: But they do. Ver registro 9.	5/1/20	Pero se ponen.	5/1/22	Pero se empernan.	Las UCTs no reducen el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
11						
--	MISS BALCH: And the more... the happier they are. Ver registro 9.	5/1/20	Y cuanto más nos resistimos nosotras, más insisten.	5/1/22	Y cuanto más se lo haces desear, más contentos se ponen.	Las UCTs no reducen el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
12						
47	JOHN: The old, old story.	7/1/26	La historia de siempre.	7/1/29	El cuento de siempre...	Las UCTs no reducen el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
13						
47	JOHN: Not until we're married, darling.	7/1/26	Que antes tenéis que casaros.	7/1/29	Hasta que no estemos casados, nada cariño!...	Las UCTs no reducen el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
14						

48	JOHN: Ha, I do believe the lad's in love!	7/1/26	Ha, me parece que este chico está enamorado!	7/1/29	En fin... me parece que el viejo zorro está enamorado de veras!	La expresión "viejo zorro" del GT-2 no limita la forma de la expresión.
<b>15</b>						
49	JOHN: Believe me, she'll weep with gratitude.	7/1/26	La chica llorará de gratitud.	7/1/30	Y ella acabaría llorando de gratitud.	Las UCTs no reducen el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
<b>16</b>						
49	REGGIE: Maybe we will, too.	7/1/26	Y a lo mejor nosotros.	7/1/30	A lo mejor nosotros también...	Las UCTs no reducen el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
<b>17</b>						
57	WOMAN: I suppose you thought I didn't know what you were up to...	8/1/29	WOMAN: ¿Crees que no sé que está contigo?	8/1/35	¿Es que crees que no sé quién está contigo?	Las UCTs no favorecen los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante refiriéndose directamente a la relación adúltera de Helen y Michael.
<b>18</b>						
62	LANDLORD: ... poor little girl...	9/1/31	Pobre chiquitina...	9/2/39	Pobrecita ella...	Las UCTs no reducen el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo. Registros 19-25: la claridad de las imágenes dificulta la modificación del diálogo.
<b>19</b>						
62	LANDLORD: ... all by herself...	9/1/31	... toda solita.	9/2/39	... tan guapa y tan sola...	Las UCTs no reducen el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
<b>20</b>						
62	LANDLORD: ... all shaking like a little frightened animal...	9/1/31	Temblando como un animal asustado...	9/2/39	... temblando como una ratita asustada...	Las UCTs no reducen el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
<b>21</b>						
63	LANDLORD: ... I can be a good friend to you...	9/2/31	Yo podría ser un buen amigo tuyo, sabe?	9/2/39	Yo... yo podría ser un buen amigo tuyo... ¿sabes?...	Las UCTs no reducen el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
<b>22</b>						

63	LANDLORD: ... You look after me,	9/2/31	Sea amable...	9/2/39	Tú... tú me cuidarías un poquito y...	Las UCTs no reducen el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
23						
63	LANDLORD: and you can forget the rent... eh?...	9/2/31	... y olvidaremos el alquiler.	9/2/39	... nos olvidaríamos hasta del alquiler ¿eh?...	Las UCTs no reducen el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
24						
63	LANDLORD: ... come on, a little kiss between friends...	9/2/31	Un besito entre amigos, ¿quiere? Vamos...	9/2/39	Anda... sólo un besito... uno sólo... de amigos... eh?... vamos... ven...	Las UCTs no reducen el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
25						

El contenido de la tabla anterior permite distinguir los siguientes temas:

- Si antes habíamos comprobado cómo los GTs parecían evitar la referencia a la relación adúltera de Helen y Michael, cuya justificación contraviene lo dispuesto por la norma 8 de la OM de 9/II/63, ahora recogemos una serie de registros (1, 2 y 18) que aluden abiertamente a dicha relación.
- Aunque la norma 8 también prohíbe la justificación de las relaciones sexuales ilícitas y toda actitud que atente contra la institución matrimonial y la familia, un buen número de registros (3, 4, 9, 10-14, 16 y 17) pone de manifiesto que ambos GTs, han hecho caso omiso de la citada norma.
- Por último, el tono morboso del original, tantas veces denunciado por los censores y prohibido por la norma 12 de la OM de 9/II/63, se mantiene en los GTs en los siguientes registros: 5 (GT-2), 6 (GT-2)<sup>246</sup>, 7 (GT-1), 8 (GT-1), 15 (GT-2) y 19-25 (GT-1 y GT-2)<sup>247</sup>.

La censura externa, como hemos comprobado en los sucesivos informes, también hizo caso omiso de todas las unidades comparativas que acabamos de comentar, muchas de las cuales, debido sobre todo a su temática, podrían ser tan censurables como las que en su día suavizó el traductor o enmendó la Comisión.

#### **6.4.3.2. Censura externa y normas de recepción. Análisis comparativo GC-1 (1967) - GT-1 (1967)**

El expediente de censura nº 40168 de *Repulsión* incluye, como hemos visto más arriba, el informe de la reunión de la Comisión de Apreciación de la Junta de Censura y Apreciación de Películas de 27 de abril de 1967, con la anotación por parte de los censores de los cambios a nivel microtextual que debían ser realizados en los subtítulos antes del estreno de la película en la sala de arte y ensayo Palace el 2 de octubre de 1967. El mismo expediente también conserva la copia del guión español que la casa distribuidora Rey Soria Films presentó por aquel entonces a Sincronía, en el cual ya

---

<sup>246</sup> Nótese en los registros 5 y 6 la traducción de “a black belt” por “mestiza”. Esta posible falta de comprensión del GO por parte del traductor tiene como consecuencia el añadido tono morboso del GT-2.

<sup>247</sup> En los registros 24-30 las imágenes del casero que, al sentirse atraído por Carol intenta aprovecharse de ella, son hartamente explícitas. Cualquier modificación en la traducción del diálogo correspondiente podría dar lugar a una incongruencia palabra-imagen que no pasaría desapercibida a ojos del espectador español.

habían sido introducidos los cambios citados (dando así como resultado lo que denominamos “GC-1”). Se puede afirmar que lo que diferencia al GC-1 del GT-1 es que en aquél (GC-1) constan todas aquellas modificaciones en su día recomendadas por los órganos de censura oficial sobre el guión ya traducido al español (GT-1). Hay que señalar, por tanto, que en este caso las únicas diferencias entre el GC-1 y el GT-1 serán la supresión parcial del adjetivo “sordid” y de la frase nominal “cheap little whore” y la sustitución de cinco expresiones coloquiales que se supone resultaban improcedentes por su elevado contenido morboso, por otras en las que dicho contenido no sea tan evidente. Las propuestas de la Comisión, señaladas por los censores entre paréntesis y ya apuntadas en un apartado anterior de este trabajo, cumplen con este requisito, pero no son las mismas que aparecen en los guiones censurados, por lo que suponemos que sería el traductor quien, en último término, decidió sobre los nuevos subtítulos. De acuerdo con todo lo anterior, la tabla de correspondencias es la siguiente:

GO (1964)	GT-1 (1967)	GC-1 (1967)	GC-2/GT-2 (1974)
1. BRIDGET: I'll tell you the sordid details later... ugh, why are they so filthy?	... lúridos... (rollo 3º, plano 51)	Luego te contaré los detalles. ¿Por qué serán tan sucios? <b>SP&gt; N (RS)</b>	Ya te lo contaré todo con detalles, luego. ¿Por qué serán todos tan asquerosos?
2. JOHN: ... with bloody great tits... (GO). ... with bloody big charlies... (cinta)	... tetas... (rollo 3º, p. 7, plano 55)	...con montañas de pelo... <b>M&gt;C</b>	... con fuertes músculos...
3. REGGIE: Lesbians?	¿Tortilleras? (rollo 3º, pág. 7, plano 59)	¿Estaban locas? <b>M&gt;C</b>	¿Lesbianas?
4. JOHN: Still keeping her legs crossed?	¿Todavía se mantiene con las piernas cruzadas? (rollo 7º, p. 13, plano 34)	¿Sigue dándote calabazas? <b>M&gt;C</b>	¿Aún sigue esa con las piernas cruzadas?
5. REGGIE: I'm getting excited already.	Ya me la estoy gozando. (rollo 7º, p. 13, plano 50)	Chico... ¡qué idea has tenido! <b>M&gt;N (RS)</b>	Hey... A mí se me está haciendo ya la boca agua!
6. JOHN: ...take a joke...	... cabrees... (rollo 7º, plano 58)	... tranquilo... <b>M&gt;C</b>	... tranquilízate...
7. WOMAN: ... you cheap little whore...	... putilla... (rollo 8º, p. 15, plano 4)	... eres una... <b>SP&gt;N (RS)</b> <sup>248</sup>	... inmundada...

Tabla 6.4.6. *Repulsión* (Polanski, 1965). Censura externa. Unidades de Comparación.

Con el propósito de ser lo más exhaustivos posible, además de reflejar las unidades de comparación del GC-1 (supuestos sustitutos redactados por el traductor) y

<sup>248</sup> El hecho de que la mujer esté fuera de pantalla (su voz se oye por teléfono) facilita en la unidad número siete la sustitución de “... you cheap little whore...” por expresiones más breves (“eres una...” e “inmundada...”), que de otra forma podrían presentar problemas de sincronía temporal con la imagen.



del GT-1 (modificaciones señaladas por los censores), nos hemos permitido anotar también los que suponemos sus correspondientes en el GO y en el GC-2 (que corresponde a la copia doblada de la película que en 1974 recibió la autorización para ser estrenada en el circuito comercial). El GC-1 muestra la suavización de que fueron objeto las siete unidades de comparación del GT-1 gracias a las cinco modificaciones formales (M) y dos supresiones parciales (SP) que derivan en 4 conmutaciones (C) y 3 reducciones semánticas (RS). En todos los casos se persigue limitar la forma de la expresión utilizada por el traductor, de paso reduciendo la carga morbosa del original<sup>249</sup>.

#### 6.4.4. La traducción aceptable: naturalización pragmática

El proceso de traducción del GO y de revisión del GT-1 por la Junta de Censura y Apreciación de Películas en 1966 y 1967 ha permitido comprobar cuáles eran los criterios exigidos por dicho organismo oficial para decretar la autorización de una versión original subtitulada para salas especiales. La labor del traductor, complementada por la de la censura externa, ha conseguido limar un cierto número de expresiones que en un principio atentaban contra las normas de censura para hacer más aceptable para los censores el producto final. El resultado de este proceso de naturalización pragmática aparece resumido en la siguiente tabla:

NATURALIZACIÓN PRAGMÁTICA (Nivel microtextual)	GT-GO(%)	GC-GT(%)
<b>1. Favorece los postulados del régimen imperante.</b>	1 (3'45%)	0
<b>2. Limita la forma de la expresión.</b>	19 (65'52%)	7 (100%)
<b>3. Mejora la imagen del personaje.</b>	1 (3'45%)	0
<b>4. Reduce el contenido erótico/sugereante/morbooso del diálogo.</b>	8 (27'58%)	0
<b>5. La UCT carece de sentido a causa de la FCT.</b>	0	0
<b>TOTAL: autocensura (112) y censura externa (1).</b>	<b>29 (100%)</b>	<b>7 (100%)</b>

Tabla 6.4.7. *Repulsión* (Polanski, 1965). Nivel microtextual.  
Naturalización pragmática (autocensura y censura externa).  
Estudio cuantitativo de los registros afectados

<sup>249</sup> Contrasta este hecho con la decisión de la Comisión en 1974, que mantiene intactas las decisiones del traductor, especialmente explícitas en el caso de las unidades tres y cuatro. La ausencia de modificaciones microtextuales propicia, en este último caso, la coincidencia del GC-2 y el GT-2.

Se ha comprobado una vez más que la corrección en la expresión formal es una de las máximas preocupaciones a la hora de considerar aceptable el GT de una película, lo cual a la vez mejora sustancialmente la imagen de los personajes que en el original hacen uso de un lenguaje poco recomendable (en este caso prácticamente todos, excepto Carol, que a diferencia del resto no se caracteriza por un empleo de lenguaje inapropiado). El siguiente gráfico es buena prueba de esta afirmación:

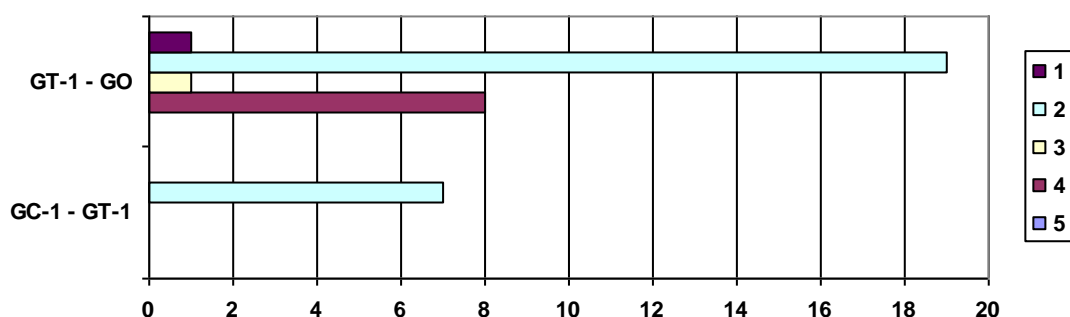


Figura VI.IV.IV. *Repulsión* (Polanski, 1965). Nivel microtextual.  
Naturalización pragmática (autocensura y censura externa).  
Estudio cuantitativo de los registros afectados

A la hora de establecer generalizaciones entre la correspondencia semántica del GT-1 y el GO (influencia de la autocensura) y el nivel de naturalización pragmática alcanzado se distingue la utilización de 9 elevaciones estilísticas (el 100% del total) y de 4 eufemismos (el 80% del total) para limitar la forma de la expresión. Por otra parte, 2 reducciones semánticas (el 66'67% del total) y 5 conmutaciones (el 41'67% del total) derivan en una reducción del contenido erótico/sugere/morbo del diálogo:

Correspondencia semántica > Naturalización pragmática	Registros	%
N (EE) > Limita la forma de la expresión.	9	100% N (EE)
N (EUF) > Limita la forma de la expresión.	4	80% N (EUF)
N (RS) > Reduce cont. erótico/sug./morbo del diálogo.	2	66'67% N (RS)
C > Reduce cont. erótico/sug./morbo del diálogo.	5	41'67% C

Tabla 6.4.8. *Repulsión* (Polanski, 1965). Nivel microtextual.  
Correspondencia semántica > Naturalización pragmática (GT-1 - GO).  
Ocurrencias más comunes

Aunque el número de registros modificados por la censura externa no es excesivo, sí ha resultado bastante más numeroso que en los demás ejemplos analizados, lo cual da a entender que, en la parte que le tocaba, el traductor había dejado demasiadas lagunas formales que era necesario corregir. Basta un breve repaso para darse cuenta de la evidente inaceptabilidad de los términos elegidos por el traductor en los casos que han necesitado de una posterior revisión (“tetas”, “tortilleras”, “putilla”, etc.). En vista de lo que venía siendo habitual en la actuación de la Junta de Censura y Apreciación de Películas, el mismo traductor debería haberse dado cuenta de que la censura externa de ninguna manera iba a consentir el uso de tales expresiones, no sólo formalmente incorrectas sino también cargadas de connotaciones morbosas, lo cual las hacía aún más inadmisibles.

Entre las generalizaciones que se pueden establecer entre la correspondencia semántica del GC-1 y el GT-1 (actuación de la censura externa) y el grado de naturalización pragmática se distingue la utilización de 4 conmutaciones y 3 reducciones semánticas para limitar la forma de la expresión y, de paso, reducir el contenido morboso del diálogo:

<b>Correspondencia semántica &gt; Naturalización pragmática</b>	<b>Registros</b>	<b>%</b>
C>Limita la forma de la expresión/Reduce el contenido erótico/sug./morboso del diálogo.	4	100% C
N (RS) > Limita la forma de la expresión/Reduce el contenido erótico/sug./morboso del diálogo.	3	100% N (RS)

Tabla 6.4.9. *Repulsión* (Polanski, 1965). Nivel microtextual.  
Correspondencia semántica > Naturalización pragmática (GC-1 - GT-1).  
Ocurrencias más comunes

A diferencia de la estricta exigencia de corrección en la forma del texto subtítulo, aspecto suponemos observado por aquel sector del público con suficiente dominio del idioma original, se advierte un más permisivo tratamiento censorio tanto en el contenido del argumento como en la iconografía utilizada para desarrollarlo.

En cuanto a la imagen se refiere, el enorme poder expresivo de la misma, con el sinfín de connotaciones morbosas que encierra (recordemos nuestro análisis inicial de la

compleja pero fácilmente identificable simbología visual utilizada por Polanski) en ningún instante logra ser camuflado a ojos del espectador. Debido a este hecho nos atrevemos a aventurar que no es probable que la censura oficial pecara de inconsistencia (y ni mucho menos de ingenuidad) al autorizar la película, sino que en realidad siguió una línea de actuación harto permisiva. Tal decisión, consciente a nuestro juicio, demostraría que en el caso de *Repulsión* la censura oficial había decidido ser especialmente benévola tanto con los temas tratados como con la iconografía empleada al desarrollarlos, posiblemente debido al carácter especial de las programaciones destinadas a las salas de arte y ensayo<sup>250</sup>.

---

<sup>250</sup> En relación con el tema (y confirmando nuestras suposiciones) Caparrós Lera (1983: 54) afirma: “El problema mayor que se daba era la discriminación censora entre el film comercial y el film de ‘arte y ensayo’, pues el gobierno autorizó la apertura de unas salas a fin de ‘pasar’ aquellas películas extranjeras que pudieran contener reparos ideológicos o morales para los ciudadanos del país”.

La desintegración social ha ido desprendiendo y descartando uno tras otro, en el curso del presente siglo, los ingredientes que componían la compleja unidad de la institución doméstica para, sobre todo a partir del Romanticismo, dejarle a esta despojada “familia nuclear” como decisivo y casi único criterio legitimador la recíproca atracción erótica de los contrayentes y la felicidad que a partir de ella pudieran alcanzar. Si se considera cuán problemático es en todo caso el ideal de felicidad humana, y más aún cifrado sobre tan ilusoria perspectiva, se entenderá mejor la hoy tan corriente ocurrencia de divorcios.

Francisco Ayala, 1996a (1990)

## **6.5. *From the Terrace – Desde la terraza***

**(EEUU. Robson, Marc. 1960)**

### **6.5.1. Normas preliminares**

#### **6.5.1.1. Estudio preliminar**

El argumento del guión original de *From the Terrace* (Lehman, E. 1960. BFI Script Collection. S986), adaptación de la novela del mismo título de John O’Hara, está basado en los acontecimientos acaecidos después de que Alfred Eaton (Paul Newman) regresara de la Segunda Guerra Mundial para descubrir que la muerte de su hermano había sumido a su padre, Samuel Eaton (Leon Ames), en una profunda depresión que le había apartado de su vida familiar para dedicarse de lleno a su negocio. Debido a ello, y según la “Synopsis” que acompaña al GO, “his mother, a chronic alcoholic, has been involved in an unsavory affair in a desperate search for affection”<sup>296</sup>.

---

<sup>296</sup> En efecto, las distintas crónicas extranjeras publicadas al hilo del estreno de *From the Terrace* en 1960 son unánimes al subrayar la condición patológica de la señora Eaton, una esposa infeliz que se entrega a la bebida y además tiene un amante, Charlie Frolick (Lauren Gilbert): “... his mother is a hopeless drunk...” (*Daily Cinema*, 1960: 9), “... his mother, a dipsomaniac, has taken a lover...” (*Kinematograph Weekly*, 1960: 27), “... to find his mother an incurable dipsomaniac who has taken a lover... (...) ... Myrna Loy’s thorough portrayal of alcoholic misery becomes a stiff price to pay for what amounts to very meagre enlightenment...” (*Monthly Film Bulletin*, 1960: 124), “... his mother is an incurable drunkard who takes on a lover...” (*Variety*, 1960), “... to find his mother an alcoholic...” (Gertner, 1960: 755), “... his alcoholic mother...” (Herbstman, 1960: 6), “Newman’s mother, Myrna Loy, excluded from love also, has degenerated into an alcoholic involved in sordid and squalid affairs” (Powers, 1960: 3), “... to find his

El señor Eaton espera que Alfred se una al negocio familiar, pero éste, queriendo superar a su padre, decide marcharse a Nueva York y fundar la Nassau Aeronautical Company con su viejo amigo Lex Porter (George Grizzard). Alfred conoce a Mary St. John (Joanne Woodward), una “pretty, gay socialite” de familia adinerada, quien, a pesar de la oposición de sus padres, deja a su prometido Jim Roper (Patrick O’Neal) para casarse con Alfred<sup>297</sup>. El matrimonio conviene a ambos: él consigue ascender en la escala social, mientras ella ve satisfecho su deseo de casarse con un atractivo soltero<sup>298</sup>. Los compromisos profesionales de Alfred le separan cada vez más de su esposa, que empieza a sentirse abandonada. Poco después Alfred conoce a Duncan MacHardie (Felix Aylmer), financiero de Wall Street, que ve en él a un joven “of unusual intelligence and ambition” y le ofrece trabajo en su compañía. Como Alfred se ausenta de casa con bastante frecuencia, Mary “becomes involved in an affair with her ex-fiance”<sup>299</sup> y él conoce a Natalie (Ina Balin), “a young woman of great sensitivity and charm whose ideals and values are far removed from those of his socialite wife”. Alfred y Natalie inician una serie de encuentros furtivos pero al final deciden no volver a verse.

Cuando él regresa a Nueva York su jefe le informa de la conducta de su mujer pero le promete un ascenso en la compañía (pasar a ser socio de la misma) si renuncia a “any possibility of scandal or divorce, and maintains his marriage to all outward appearances”<sup>300</sup>. También le encomienda la misión de redactar un informe sobre la compañía Nassau, investigación que antes había estado en manos de Creighton Duffy. Más tarde y por casualidad Alfred se encuentra con Natalie en Nueva York. Planean verse en un hotel y “as they are on the bed in a passionate embrace”, dos enviados de Duffy, celoso del éxito profesional de Alfred y con sospechosos intereses en la Nassau, sacan fotos de la pareja. Es entonces cuando Alfred explica a Natalie que si no cede al

---

mother (Myrna Loy) a dipsomaniac...” (Whitehall, 1960: 23). También la más reciente crónica de Koller (1997) la describe como “... his drunken, unloved, pathetic wife”.

<sup>297</sup> Alfred “in a wittily written and acutely observed sex-duel woos and wins a daughter of one of the top top-families” (Whitehall, 1960: 23).

<sup>298</sup> Según los críticos de la época, “Miss Woodward arrives on the scene as a spoiled society girl who gets a yen for Newman and throws over her rich fiance in favor of wedding a man without money or background” (Gertner, 1960: 755). “There is a strong indication that the marriage is based more on sexual attraction than on deeper love” (*Variety*, 1960).

<sup>299</sup> Según Whitehall, “the heroine enjoys some extra-marital moments, with a pet psychiatrist” (1960: 23).

<sup>300</sup> De hecho, “it becomes a problem for Newman whether to try to save his marriage at the cost of his career or vice-versa” (Herbstman, 1960: 6).

chantaje ella se verá envuelta en un escándalo, pero ella le responde que lo que él teme en realidad es que “the scandal will ruin his career, which is his main interest”<sup>301</sup>.

Al día siguiente MacHardie anuncia que Alfred ha pasado a ser socio de la compañía “praising him for putting his career above personal considerations”. En su discurso final Alfred admite con ironía que nadie se merece el ascenso más que él porque siempre se ha dejado llevar por su ambición, distribuye el informe de la Nassau revelando “Duffy’s illicit dealings and opening himself to Duffy’s scandalous revenge”. Exige a Mary la concesión del divorcio, puesto que si ella no accede no va a ser capaz de mostrarse en público después de la publicación de las comprometedoras fotografías, y va a reunirse con Natalie.

Aunque según parece la película original ya había pulido muchas de las asperezas de la novela<sup>302</sup>, “its ethics are strange indeed: it’s all right for a man to commit infidelity, providing his wife has already done so” (*Daily Cinema*, 1960: 9) y “the audience is supposed to approve of his affair but not his wife’s” (Koller, 1997). En opinión de *Variety* (1960) los puntos fuertes que asegurarían el éxito en taquilla de la versión cinematográfica eran “the O’Hara name, the attention the novel received although considered pedestrian O’Hara by the literary reviewers, the marquee value of Joanne Woodward, Paul Newman and Myrna Loy, and the promise of some hot sex scenes that goes with almost any O’Hara work”<sup>303</sup>. Entre las crónicas consultadas, unánimes al subrayar la cada vez más explícita atmósfera de deseo sexual e infidelidad que invade la pantalla gracias a películas como ésta<sup>304</sup>, destacamos la siguiente (Whitehall, 1960: 23):

<sup>301</sup> En un primer momento Alfred siente “the need to maintain the appearance of respectability because of career considerations” (Herbstman, 1960: 6), lo cual, como más tarde comprobaremos, ha sido visiblemente modificado en la versión estrenada en España.

<sup>302</sup> Según la crónica de *Monthly Film Bulletin* (1960: 124), “Ernest Lehman’s adaptation has done a radical job of emasculation”. Ver también la crónica de *Variety* (1960) y la de Powers (1960: 3), que en su comienzo afirma que “John O’Hara sex-ridden characters, clawing and tearing at one another and at themselves, talking each other to death, have been given some dignity and humanity in Mark Robson’s film version of *From the Terrace*”.

<sup>303</sup> Tanto Newman como Woodward, casados en la vida real, “reveal the stages in the disintegration of this relationship with consummate craftsmanship” (Gertner, 1960: 755).

<sup>304</sup> Presentamos los siguientes ejemplos: “It has Paul Newman, glooming around as Alfred, and Joanne Woodward and Ina Balin as wife and mistress respectively, and a seemingly-frank attitude to their various sexual relations that will have every woman’s bated-breath attention” (*Daily Cinema*, 1960: 9), “Joanne Woodward is in her element as the jealous, proud and sex-starved Mary; Ina Balin wears her halo becomingly, even on the bed, as Natalie” (*Kinematograph Weekly*, 1960: 27), “(In treating marital infidelities, incidentally, the picture is extremely frank in both situation and dialogue.) (...) Miss Balin and

Honesty in the treatment of sex is just as important as honesty in social values. The literature of Little Dots is behind us, the era of the quick fade out has gone, but this work uses the hard won freedom of the screen for the ‘adult’ treatment of juvenalia. An honest treatment of sex relationships is never sordid but here, all too often, the references seem stuck on for the purposes of titillation.

El anterior recorrido, aunque pueda pecar de breve y somero, deja al descubierto numerosos puntos conflictivos que explican las reticencias de la censura ante un posible estreno de la película en España. Aunque en sucesivos apartados estudiaremos con detalle los múltiples cambios introducidos en la versión original para adaptarla a las exigencias del mercado español, baste señalar por ahora que hubo que esperar nada menos que ocho años desde la realización del filme en 1960 hasta su estreno en nuestras pantallas.

El cariz de esas exigencias se advierte ya en el contenido de la *Hoja archivable de información* 371-68, publicada por *Cine Asesor* en 1968. Advertimos el propósito de aclarar que las actitudes, costumbres y los problemas reflejados en *Desde la terraza* son los típicos del cine de Hollywood y de la sociedad estadounidense, con la supuesta intención de hacer notar que la sociedad española debería estar al margen de todos ellos. Así, el “Resumen de algunas críticas de prensa” recoge opiniones de diversos diarios de ámbito nacional que siempre resaltan la procedencia de la película como factor determinante de su temática<sup>305</sup> y la “Opinión comercial” considera que la película, “de

---

Newman are drawn to each other in their loneliness; and their love scenes together, which are most tenderly played, give the film a poignant emotional quality it has not had up until then” (Gertner, 1960: 755), “An obvious effort is made at being ‘adult’ in the sex scenes as Joanne Woodward, playing Newman’s neglected wife takes on a lover. Then Newman and Miss Balin are caught in a hotel room by photographers hired by a jealous business rival. And there’s the philosophy of Newman’s boss. Divorce is out of the question, even for infidelity, if it is to affect the career of a young executive” (*Variety*, 1960), “... Mark Robson’s enquiry into the mating habits of the sex and hard liquor set... (...) It throws in a good many erotic undertones and sufficient doses of ‘frank’ dialogue to get by, in some quarters, as an adult sexual drama. It is nothing of the sort, merely a woman’s magazine story thrown off by someone with a command of the four-letter word” (Whitehall, 1960: 23).

<sup>305</sup> Las opiniones expresadas en los diarios citados son las siguientes (*Hoja archivable de información* 371-68):

*ABC*. – Trama procedente de una novela de costumbres norteamericanas en la que pasan muchas cosas. Desarrolla una historia de ambiciones y pasiones tormentosas, como otras veces hemos visto en el cine.

*ARRIBA*. – Una clase de cine, muy en boga en su tiempo, de factura excelente – como es peculiar en Hollywood – y con buenos artistas en el cuadro interpretativo. Muestrario negativo de la fauna humana.

*DIGAME*. – Basada en una “novela-río”, que fue “best seller” en los EE.UU., la película describe una historia dramática, vibrante e interesante, aunque a veces pierde pie por un guión demasiado literario.



tono dramático, crítico y costumbrista, testimonio de un sector de la alta burguesía norteamericana”, trata de

... los problemas íntimos y sociales de un grupo de personas encuadradas en la burguesía americana de Filadelfia y Nueva York, presentando un censo de personajes, de conductas muy discutibles, en los que se manifiestan ambiciones, egoísmos, comportamientos desleales, amores de conveniencia e ilícitos, y anotaciones críticas de la alta sociedad a la que todos pertenecen.

Aunque el argumento redactado por *Cine Asesor* no disimula los problemas arriba citados (se mencionan los conflictos familiares, las numerosas infidelidades, el empeño por guardar las apariencias, etc.) sutilmente evita referirse a temas más escabrosos, como el lugar de encuentro de Alfred y Natalie al ser sorprendidos por los enviados de Duffy (la habitación de un hotel). Tampoco dos de los puntos clave para el desarrollo de la trama, que serán comentados en profundidad en sucesivos apartados, encuentran referencia alguna en este resumen argumental: en primer lugar, el ambicioso egoísmo de Alfred al rechazar a Natalie en un primer momento, según *Cine Asesor* “más que por estar casado porque su trabajo sigue absorbiéndole por completo” (cuando en realidad lo que le movía era el deseo de no perder su prestigio profesional) y, en segundo lugar, su decisión de divorciarse de Mary, que no aparece siquiera mencionada al final del argumento<sup>306</sup>. Otros datos de interés recogidos por *Cine Asesor* a propósito del estreno son los siguientes:

<b>Título:</b>	<b>DESDE LA TERRAZA Cinemascope – Color de Luxe (aut.<sup>a</sup> mayores 18 años)</b>
<b>Intérpretes:</b>	Paul Newman ( <i>Alfred</i> ), Joanne Woodward ( <i>Mary</i> ), Myrna Loy ( <i>Sra. Eaton</i> ), Leon Ames ( <i>Mr. Eaton</i> ), Ina Balin ( <i>Natalie</i> ), y Elizabeth Allen, Bárbara Eden, George Grizzard, Patrick O’Neal, Félix Aymler, Ted de Corsia, etc.
<b>Director:</b>	Mark Robson.
<b>Nacionalidad:</b>	Norteamericana 1960. – Versión doblada.
<b>Distribuidora Nacional:</b>	Selecciones Fuster (lote 1968-69).
<b>Local estreno en Madrid:</b>	Callao y Richmond.

---

*MARCA*. – Costumbres sociales estadounidenses, en un relato de fuerte impacto dramático. Magnífico guión, experimentado equipo artístico, el film ofrece una pintura de trazos definidos en sus personajes.

*YA*. – Panorama desolador de cierta sociedad americana. Novela costumbrista, de exposición de lacras sociales. Cuadro de densas tintas negativas, como reflejo crítico. Intérpretes de buena clase.

<sup>306</sup> Según el argumento de *Cine Asesor*, la película termina cuando Alfred “en el discurso, se burla de todo, decide romper los convencionalismos, entrega el informe negativo y se marcha a California buscando la felicidad al lado de Natalie”.

<b>Fecha de estreno:</b>	20 Diciembre 1968.
<b>Permanencia en cartel:</b>	... laborables y ... festivos.
<b>Asunto:</b>	Comedia psicológica dramático-novelesca. – Un hombre ambicioso de posición social siente fracasar su matrimonio al entregarse a sus negocios.
<b>Calificación Censura Moral:</b>	(3R) – May. 18 años con reparos.
<b>Tiempo de proyección:</b>	142 minutos.
<b>Doblaje:</b>	Sincronía. – Con sonido monoaural.
<b>Título original:</b>	“From the terrace”.

Como frases publicitarias para su lanzamiento se escogieron las que a continuación enumeramos:

Pudo tocar el sol con las manos desde lo más alto de su ambiciosa cumbre, pero renunció a todo por defender su dignidad de hombre. – Una de las mejores películas de la temporada: DESDE LA TERRAZA. – Una página auténtica y digna de la vida en determinados círculos sociales norteamericanos. – En su prometedora carrera por Wall Street pudo alcanzar la meta de sus ambiciones, pero el dilema del amor o el dinero lo colocó en una encrucijada precisamente en el momento en que veía logrados sus propósitos. – Un film que justifica se clasifique al cine de séptimo arte. – La primera vez que la vio estaba de pie, en la terraza, y le pareció la mujer más deseable que jamás había visto.

La práctica totalidad de las frases publicitarias empleadas (que, de paso, dirigen al espectador hacia una determinada interpretación de los acontecimientos) tienen por objeto o bien resaltar la supuesta pero siempre discutible calidad del filme<sup>307</sup>, o bien plantear un dilema que el espectador sólo podrá resolver viendo la película: el protagonista deberá escoger entre el amor verdadero o el éxito profesional que le ofrece la compañía para la que trabaja. Con estos antecedentes, *Cine Asesor* auguraba un buen

---

<sup>307</sup> Decimos “discutible” porque algunos de los críticos ya citados, aun reconociendo el atractivo del filme, coinciden en señalar algunos de sus puntos débiles: “Whatever bite there was in the original John O’Hara novel is muzzled by a screenplay that never knows when to leave well enough alone, and wrings every situation dry of its emotional tears” (*Daily Cinema*, 1960: 9), “... *From the Terrace* does not really attempt to portray reality. One’s main quarrel with it is that, having made up its mind to divorce itself from recognisable human behaviour, it still goes on wearing a humourless, socially-preoccupied frown. After 144 minutes such an expression tends to become a little glazed, not to say downright vacuous” (*Monthly Film Bulletin*, 1960: 124), “... the more discriminating film-goer will find *From the Terrace* seriously deficient” (*Variety*, 1960). Rosenbaum (1998) la define como “a tolerable (if interminable) piece of mediocrity...”. Con respecto a este tema, destacamos la opinión de Whitehall, 1960: 23:

It may seem foolish to take seriously what is, after all, only a classier version of *Peyton Place* (one of the achievements of the Fox scenario department is that it can make a William Faulkner indistinguishable from a John O’Hara, and reduce both to the level of a Grace Metallious) but what we have here, I suspect, is a blueprint for the hokum of the sixties. What is so hard to take is the blowzy brazenness of its pretence to shrug off any discussion of the implications of the material.

rendimiento de la producción “principalmente donde gusten las producciones americanas basadas en ‘best-seller’”<sup>308</sup>.

#### **6.5.1.2. Estudio de los dictámenes de los órganos de censura oficial**

6.5.1.2.1. Estudio de los dictámenes de la Junta de Clasificación y Censura. Instituto Nacional de Cinematografía. Dirección General de Cinematografía y Teatro. Ministerio de Información y Turismo

La documentación necesaria para realizar el estudio de los dos primeros visionados de la película por parte de la Junta de Clasificación y Censura consta en el expediente nº 21431, correspondiente a *Desde lo alto de la terraza*. Después de la promulgación de la OM de 20 de septiembre de 1962 (BOE 28/IX/62), por la que se reorganiza la Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas, la nueva Junta de Censura y Apreciación de Películas abrió el expediente nº 42343, del mismo título, en el que consta la documentación correspondiente a los trámites administrativos realizados a partir de la fecha de publicación de la OM y al resto de visionados.

Como se comprobará más adelante, varios de los informes de las sucesivas reuniones de las Comisiones han desaparecido de los respectivos expedientes de censura, al igual que todas las páginas finales de los restantes informes. Este hecho es de especial relevancia para el objetivo de nuestra investigación, puesto que es en la página final de cada informe donde, siempre que la película es autorizada, se anotan las modificaciones del diálogo y los cortes en la imagen, caso que los hubiera. A pesar de todo, el historial de la película ha sido reconstruido con todo tipo de detalles gracias al resto de documentos que se conservan en los expedientes, que serán debidamente citados en el transcurso de nuestro análisis.

---

<sup>308</sup> La Base de Datos del MEC *Películas* (1999) asegura que en el periodo que duró la primera licencia de exhibición, concedida a José Fuster Candell el 19 de diciembre de 1968, *Desde la terraza* recaudó 46.068.157 pts. y contabilizó un número total de 1.755.919 espectadores.

### Primer visionado (8 de febrero de 1961)

La película norteamericana *From the Terrace* fue presentada por primera vez a censura por la distribuidora Hispano Fox Film S.A.E. el 7 de noviembre de 1960, según escrito de la citada distribuidora al Sr. Secretario de la Junta de Clasificación y Censura, con registro de entrada nº 2266. La Junta de Clasificación y Censura, en su reunión del día 8 de febrero del siguiente año, procedió a examinar la versión original, denominada en español *Desde lo alto de la terraza*, tomando el acuerdo de denegar su importación definitiva en España. Al menos así consta tanto en el oficio nº 536, enviado por el Secretario de la Junta al Sr. Jefe de la Sección de Protección y Licencias, como en el oficio nº 560 que la Dirección de la Junta envió al Sr. Director de Hispano Foxfilm S.A.E., ambos fechados el nueve de febrero de 1961. A falta del informe de esta primera reunión de la Junta, no disponemos de datos fiables que permitan hacer más comentarios a propósito del fallo prohibitivo.

### Segundo visionado (8 de mayo de 1961)

Ante tal decisión, haciendo uso de su derecho legal<sup>309</sup>, Don José D'Ors Vera, en calidad de gerente de la distribuidora en Madrid, procedió a interponer recurso de apelación (registro de entrada nº 508) ante la Comisión Superior de Censura el 3 de marzo de 1961. Se solicitaba les fuera autorizada la importación y el doblaje de la película aduciendo que la distribuidora aceptaba de antemano “todas las sugerencias, modificaciones, adaptaciones y supresiones” que el Juicio del Organismo Superior creyera conveniente llevar a cabo, a condición de que ello no fuera en detrimento de la línea argumental, “suavizando escenas o frases, y eliminando cualquier motivo que pueda producir alguna extorsión de tipo moral, ya que esta película es de una evidente altura artística, aunándose en su realización valores verdaderamente positivos”<sup>310</sup>.

---

<sup>309</sup> De acuerdo con el oficio nº 560, la distribuidora podía interponer recurso de apelación contra el acuerdo prohibitivo de la Junta ante la Comisión Superior de Censura “en el plazo de quince días hábiles a contar de la fecha de notificación, presentando el oportuno escrito en la Secretaría de la Junta”.

<sup>310</sup> En el párrafo siguiente el gerente insiste en que, debido a la dificultad de “sustituir en similar categoría comercial y artística” a la película prohibida, “efectuando algunas adaptaciones y algunas modificaciones en aquellas escenas que por su crudeza así lo exijan, no ha de existir inconveniente para que sea aprobada”. De nuevo en el párrafo tercero suplica que la cinta sea autorizada “mediante las adaptaciones” que la Comisión Superior “considere oportunas”. Todo el documento es un primer reconocimiento por parte de la distribuidora de que no tiene intención de renunciar a la explotación comercial del filme.

En virtud de lo expuesto, la Comisión Superior de Censura procedió a revisar la versión original de la cinta el día 8 de mayo de 1961. Los miembros asistentes a la reunión<sup>311</sup> acordaron por unanimidad ratificar el dictamen anteriormente emitido por la Junta denegando su importación en España. El firme testimonio de los censores estimaba que la película es “inmoral, asquerosa” y “de tal crudeza que no hay posibilidad de aprobarla”, y así fue comunicado tanto al Sr. Jefe de la Sección de Protección y Licencias como al Sr. Director de Hispano Foxfilm S.A.E., en sendos oficios ( n° 1917 y n° 1971) fechados el 10 de mayo del mismo año.

### Tercer visionado (16 de octubre de 1962)

El fallo de la Comisión Superior, lejos de amedrentar a la distribuidora, pareció espolear a la casa central de la misma en Nueva York, desde la cual se intentó realizar todas las gestiones posibles para conseguir que la película fuera aprobada. A este efecto, el Sr. Silverstone redactó un escrito, original en inglés (con traducción al español realizada en la casa central de Hispano Foxfilm S.A.E. en Barcelona) y fechado el 2 de junio de 1961, que calificaba como “severa” la decisión de la Comisión y solicitaba que la película fuera censurada de nuevo por la Junta de Censura como película reformada, ya que era “una de las más comerciales” de su programa de producción<sup>312</sup>. Para ello disponía de una versión de la película que estaba siendo preparada para la distribución “en el Canadá y otros países donde la censura es tan severa como la canadiense”. El Sr. Silverstone asegura que la versión “no tiene ninguna escena meramente comercial sino que relata simplemente el problema real de la película: cómo reacciona un hombre joven cuando una sociedad le exige proceda con indignidad para triunfar” y añade que “la película manipulada en esta forma es de todavía más atractivo para el público”. La nueva copia, junto con los diálogos rectificadas, fue presentada a censura el 18 de enero de 1962. Sin embargo, la Dirección General de la Junta, por oficio n° 552 de 16 de

---

<sup>311</sup> La Comisión Superior de Censura reunida el 8 de mayo de 1961 estaba formada por los siguientes miembros: el Vicepresidente, Don Alfredo Tímermans, los Vocales, Rvdo. Padre Antonio Garau, Don Julio Fuertes, Don Vicente Llorente, Don Antonio Fraguas, y el Secretario, Don Francisco Ortiz Muñoz.

<sup>312</sup> Sorprende el tono desafiante de la misiva, que culpa a las autoridades españolas de ser tan responsables de la prohibición como la propia distribuidora. Además, en un alarde de autoconfianza, el Sr. Silverstone da por sentado que las gestiones necesarias para que la película sea aprobada se reducen a la presentación de la nueva versión, que, en su opinión, elimina las escenas inadecuadas: “tales gestiones que Vds. llaman “película reformada” o “película nueva” deben efectuarse y sólo entonces estaremos en condiciones de hablar sobre la rectificación de la estimación de programación. (...) Somos productores

febrero de 1962, resolvió que, puesto que “no se deduce del contenido y tenor de los dictámenes de los Vocales que unánimemente acordaron la prohibición, la posibilidad de un segundo visionado<sup>313</sup> previas determinadas modificaciones o adaptaciones”, no procedía acceder a la petición formulada por la entidad y, por lo tanto, debía “considerarse firme y definitiva la prohibición de la película”<sup>314</sup>.

Como era de suponer, la contestación del Sr. Silverstone no se hizo esperar. Su carta, fechada en Nueva York el 6 de marzo de 1962 y de nuevo traducida al español, recuerda a las autoridades que, puesto que la distribuidora siempre ha cooperado “en todo sentido con los organismos cinematográficos de España”, éstos deben actuar “con su acostumbrada rapidez y eficiencia” para proteger sus derechos comunes y evitar que sean causados perjuicios “que no beneficiarían a nadie”. Por su parte, Don José D’Ors Vera, en calidad de gerente de la entidad en Madrid, expone en un comunicado de cuatro páginas fechado el 22 de marzo del mismo año, que “la posterioridad de la Norma al acto administrativo que generó el derecho” y “la no publicidad o imposibilidad de conocimiento de la Norma” anulan las bases de la resolución. Insiste en que la introducción de ciertos cambios en la cinta<sup>315</sup> favorecería un nuevo visionado que no perjudicaría a la censura española y, en cambio, supondría el reconocimiento de la Dirección General de la “tradicional lealtad y sumisión a sus disposiciones” mostrada por la distribuidora.

---

exclusivos – Vds. son exhibidores exclusivos; no puede existir ninguna duda en cuanto a nuestro interés común que no necesita intermediario”. Sin duda, la distribuidora subestimaba el poder de las autoridades.

<sup>313</sup> Segundo visionado por parte de la Junta de Censura, tercero si contamos el de la Comisión Superior. (Nuestra nota).

<sup>314</sup> El Director General de la Junta explica que las Normas de esa Dirección de 1 de diciembre de 1961 “deniegan la posibilidad de que una película prohibida pudiera ser sometida nuevamente al examen de la Junta si la propia Junta al dictaminar su prohibición no prevé esa posibilidad previa la ejecución de determinadas adaptaciones en la película”. Aunque reconoce que “esta Norma de la Dirección General es posterior al examen y prohibición de la película de referencia, y por consiguiente no se formuló ninguna salvedad ni observación a esa distribuidora cuando se le comunicó la prohibición de la película”, deduce, de manera un tanto imprudente, que el tono firme del dictamen de los censores lo convierte en definitivo.

<sup>315</sup> El gerente argumenta que si la película mereció en su día “los rigores de una prohibición fue debido a una traducción desdichada de los diálogos y a la sinceridad nuestra de presentarla con escenas que si en otros países son admitidas, caen fuera del criterio de Censura aplicado en España”. Añade que, si para defender la exhibición “hace falta suprimir determinadas escenas, como si hace falta suprimir varios rollos”, no le parece justo que se deba impedir la realización de los cambios “siempre que la película quede inteligible y no constituya ni un fraude para el público, ni un atentado contra la moral o el orden establecido”. Y de nuevo insiste en que “la prohibición inicial, aun siendo unánime, no debe prejuzgar el fallo posterior”, puesto que la nueva versión “sin alterar para nada su argumento, contiene hoy los valores, que errores de traducción anteriores y un fárrago de escenas innecesarias desde el punto de vista argumental, impedían apreciar con justeza”.

Previa concesión del nuevo visionado, la Dirección General solicitó por oficio nº 1296 de 29 de marzo de 1962 “una relación detallada rollo por rollo de todas las adaptaciones tanto de imagen como de diálogo” introducidas en la película. Aunque el gerente en Madrid declara en su contestación de 7 de abril la imposibilidad de poder concretar las modificaciones solicitadas, la Dirección General excepcionalmente accedió por oficio nº 1885 de 5 de mayo a que la distribuidora de nuevo presentara la película a examen de la Junta de Censura, siempre y cuando se incluyera el escrito detallado de las modificaciones. El 18 de mayo fue enviada desde Nueva York una relación en inglés de las modificaciones introducidas en la primera versión de la película “para adaptarla a las exigencias de varios mercados extranjeros (sin alteración de su línea argumental)<sup>316</sup>, así como sinopsis de dicha película”.

Una vez presentada a censura la documentación de la película el 22 de mayo<sup>317</sup>, transcurrieron cinco meses hasta que el día 16 de octubre de 1962 la Junta de Clasificación y Censura procedió a examinar la versión original (reformada) de la película. A pesar de los esfuerzos de la distribuidora, la Junta acordó “prohibir su exhibición en todo el territorio nacional”. La decisión fue comunicada tanto al Sr. Jefe de la Sección de Protección y Licencias (oficio nº 2730) como al Director de Hispano Foxfilm S.A.E. (oficio nº2608) el 20 de octubre. En este último oficio, acaso queriendo evitar cualquier posterior defecto de forma en las solicitudes, también se recordaba a la entidad que podía “interponer recurso de alzada ante la Junta constituida en pleno, en el plazo de quince días hábiles, contados a partir de la fecha de notificación, presentando el oportuno escrito en la Secretaría del mencionado Organismo”.

---

<sup>316</sup> Se deduce que dichos cambios fueron realizados por la propia distribuidora, pero podemos afirmar que no de manera voluntaria, sino condicionada por la decisión de la censura española de no autorizar la primera versión del filme. Por eso serán estudiados más adelante bajo la actuación de la censura externa.

<sup>317</sup> En la carta que acompaña a la citada documentación, el gerente de la distribuidora en Madrid, en un nuevo intento de convencer a la Junta, insiste en que “las modificaciones realizadas no afectan en lo más mínimo al argumento de la película, y se han limitado a suprimir aquellas reiteraciones innecesarias que podrían, por su crudeza o realismo, perjudicar o desviar el verdadero propósito de la película”. También recalca que el contenido de la versión reformada “carece de toda peligrosidad y puede, por el contrario, aleccionar a determinados sectores sociales entregados a la ambición con olvido de otros valores humanos”.

#### Cuarto visionado (6 de diciembre de 1962)

Ante “los quebrantos de toda índole” que dicha resolución ocasionaba a la distribuidora, Don José D’Ors Vera se vio obligado a interponer recurso de apelación, fechado en Madrid el 25 de octubre de 1962<sup>318</sup>. Parece que la entidad en ningún momento había contemplado la posibilidad de una nueva prohibición<sup>319</sup> y, sosteniendo que “ni la versión original de esta película, ni la adaptación realizada, constituyen atentado grave contra nada fundamental”<sup>320</sup>, recuerda a las Autoridades que “el fallo que haya de recaer, será el último posible dentro de las normas actuales con que se rige la Censura”<sup>321</sup>. Por último, reitera que aceptaría de antemano “cuantas sugerencias crea oportuno el Pleno de la Junta de Censura hacernos, tanto en lo que se refiere a adaptaciones, rectificaciones o modificaciones” para que la película “fuera aprobada para su explotación y exhibición en España”.

El Pleno de la Junta de Clasificación y Censura, en su reunión del día 6 de diciembre de 1962, procedió a revisar la película y, a pesar del contenido del recurso de apelación, o precisamente debido al tono desafiante del mismo, tomó el acuerdo de

---

<sup>318</sup> El mencionado recurso de apelación cita como “quebrantos irreparables” los siguientes: “la pérdida total de nuestro prestigio en la Central Norteamericana de nuestra Compañía” y el que se establezca como norma de conducta “el recelo, la desorientación y la desconfianza absoluta” ante el trato desfavorable que, en opinión del gerente, sufre la distribuidora, “pues hasta hace poco han subsistido unos tratos de favor y unas discriminaciones que si nosotros estamos muy lejos de confirmar, tampoco nos es posible descartar si recordamos el número de películas que desde hace tres años nos han sido prohibidas y el de autorizaciones que a otras Compañías les han sido autorizadas ante el asombro general”.

<sup>319</sup> La distribuidora esperaba el fallo positivo de la Junta, puesto que “la copia sometida a Censura en el último visionado, era una adaptación que nos había sido impuesta anteriormente con vistas a la aprobación de la película, privada ya ésta de varias escenas, como consecuencia del criterio aplicado por entonces”.

<sup>320</sup> En lo que se nos antoja una crítica abierta a los criterios de la Junta, la distribuidora se permitía afirmar que la película “es una fuerte exposición de la realidad viva en otros países y en sectores concretos de la sociedad que merecen la repulsa más cruda de todas las manifestaciones de la inteligencia y por todos los medios de divulgación”. Menospreciando la opinión de los Vocales, el gerente añade que “es una película mucho más útil socialmente, mucho más moral incluso que otras, bastante numerosas, que vienen exhibiéndose libremente en nuestras pantallas: ésta, cuando menos, impone al espectador una postura de beligerante hostilidad, hacia la corrupción dorada de los financieros que operan al margen de la dignidad humana o contra ella misma”.

<sup>321</sup> En un intento de condicionar la decisión de la Junta, el gerente afirma que el Pleno sólo podrá pronunciarse en uno de los dos sentidos siguientes: aprobando la película original íntegra o con adaptaciones, “lo cual constituiría un pronunciamiento justo, prueba de que impera un criterio amplio, generoso y equitativo sin excepciones ni prejuicios”, o prohibiéndola definitivamente, lo cual “demostraría hasta qué punto un error inicial puede sostenerse hasta el final aunque ocasione graves quebrantos irreparables”.



ratificar el dictamen emitido por la Junta el 16 de octubre, en el sentido de prohibir su exhibición en todo el territorio nacional<sup>322</sup>.

6.5.1.2.2. Estudio de los dictámenes de la Junta de Censura y Apreciación de Películas. Instituto Nacional de Cinematografía. Dirección General de Cinematografía y Teatro. Ministerio de Información y Turismo

Quinto visionado (18 de abril de 1967)

Transcurrieron cuatro años hasta que, según escrito de 5 de noviembre de 1966, la distribuidora volvió a depositar la oportuna documentación de solicitud de visionado a través de la Aduana, “de acuerdo con las normas vigentes para revisión de películas prohibidas en años anteriores”. Al abundar en el tema, comprobamos que, según oficio nº 2651 que el Director General de Cultura Popular y Espectáculos envió al Sr. Jefe del Gabinete Jurídico-Administrativo el 26 de junio de 1968, las citadas normas se referían a la “resolución dictada por la Dirección General de Cinematografía y Teatro, que permite someter a dictamen de la Junta de Censura y Apreciación de Películas todas aquéllas que fueron prohibidas con anterioridad a la entrada en vigor de la OM de 2 de marzo de 1963”. Aunque el oficio no recoge más información al respecto, hemos podido constatar que dicha OM modificaba las edades de asistencia a espectáculos públicos no deportivos, ya que el límite de edad de dieciséis años, establecido por OM de 14 de diciembre de 1954<sup>323</sup>, resultaba insuficiente<sup>324</sup>. El establecimiento de un nuevo límite de edad entre los catorce y los dieciocho años<sup>325</sup> hizo que muchas de las películas que habían sido prohibidas antes de la OM de 2 de marzo de 1963 pudieran ser

---

<sup>322</sup> Tampoco disponemos del informe de dicha reunión, pero los oficios nº 3792 y nº 3859, enviados el 14 del mismo mes al Sr. Jefe de la Sección de Protección y Licencias y al Sr. Gerente de Hispano Foxfilm S.A.E. respectivamente, constatan el dictamen prohibitivo.

<sup>323</sup> Según el artículo 1º de la OM de 30 de noviembre de 1954, “la calificación que de los espectáculos públicos no deportivos efectúen los Organismos dependientes de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, se dividirán en: ‘Apto para todos los públicos’ y ‘Autorizado para mayores de dieciséis años’”. (BOE 14/XII/54: 8228).

<sup>324</sup> En efecto, el preámbulo de la OM de 2 de marzo de 1963 así lo expone: “la experiencia ha demostrado suficientemente, de acuerdo con la tendencia generalmente seguida por las legislaciones, la insuficiencia de un solo límite y la necesidad de distinguir, a efectos de asistencia de los menores a espectáculos públicos, dos edades, en atención a que el desarrollo físico y psicológico de aquéllos permita calificarlos de niños o de adolescentes” (BOE 9/III/63: 3978).

<sup>325</sup> El artículo 1º de la OM de 2 de marzo de 1963 dispone que “los espectáculos públicos no deportivos dependientes de la Dirección General de Cinematografía y Teatro se calificarán en: ‘Autorizados para todos los públicos; ‘Autorizados para mayores de catorce años’ y ‘Autorizados para mayores de dieciocho años’” (BOE 9/III/63: 3978).

presentadas de nuevo, con la posibilidad de merecer la autorización para un público considerado más adulto, es decir, de más de dieciocho años.

Este fue el caso de *Desde lo alto de la terraza*. Como hemos señalado al principio, acogiéndose a las citadas normas, la distribuidora solicitó un nuevo visionado declarando a la vez que no tenía intención de “efectuar voluntariamente cortes o adaptaciones” en la película, y que la copia presentada tenía subtítulos en francés “por tratarse de una copia que se encuentra actualmente en explotación en Francia”<sup>326</sup>.

Reunida la Comisión de Censura de la Junta de Censura y Apreciación de Películas el 28 de noviembre de 1966, los miembros asistentes<sup>327</sup> procedieron a examinar la versión original de la película y acordaron por mayoría no emitir dictamen sobre la misma “hasta que la casa distribuidora presente la película en su versión original íntegra, con la debida correspondencia entre la imagen y el diálogo”. Por lo que se deduce de un escrito enviado por la casa a la Junta el 6 de diciembre de 1966, el defecto consistía en que “se había incluido una escena que figura al principio de los diálogos originales, la cual ha sido suprimida por la Productora al iniciarse la explotación mundial de este título, debido al hecho de que la misma es como una prolongación o repetición de otra escena posterior”.

Para corregir el error, el 25 de febrero del año siguiente la casa presentó a visionado “una copia nueva íntegra (...) en versión original”, que fue examinada por la Comisión de Censura el 18 de abril de 1967. Los miembros asistentes a la reunión<sup>328</sup> acordaron por mayoría de siete votos contra tres “prohibir su exhibición en todo el territorio nacional”. Mientras el Padre Fierro, Cano y de la Torre opinaban que se trataba de una crítica de la inmoralidad en la alta sociedad financiera americana y

---

<sup>326</sup> Desconocemos si esta copia coincide con la original o la reformada anteriormente prohibidas.

<sup>327</sup> La Comisión de Censura reunida el 28 de noviembre de 1966 estaba formada por los siguientes miembros: el Presidente, Don José María García Escudero, los Vocales, Rvdo. Padre Luís G. Fierro, Rvdo. Padre Carlos María Staehlin, Rvdo. Padre César Vaca, Don Luís Gómez Mesa, Don Pedro Rodrigo, la Srta. Elisa de Lara, Don Luís Ayuso, Don Pedro Cobelas, Don Marcelo Arroita-Jáuregui, Don José María Cano, la Srta. María Sampelayo, Don Florencio Martínez Ruiz, y el Secretario, Don Sebastián B. de la Torre.

<sup>328</sup> La Comisión de Censura reunida el 18 de abril de 1967 estaba formada por los siguientes miembros: el Presidente, Don José María García Escudero, el Vicepresidente 1º, Don Florentino Soria, los Vocales, Rvdo. Padre Manuel Villares, Rvdo. Padre Luís G. Fierro, Don Juan Miguel Lamet, Don Florencio Martínez Ruiz, Don José María Cano, Don Luís Ayuso, la Srta. Elisa de Lara, y el Secretario, Don Sebastián B. de la Torre.

recomendaban su autorización para mayores de dieciocho años, el resto de asistentes dictaminó su prohibición acogiéndose a la norma 8ª-4º de la OM de 9 de febrero de 1963, que prohíbe la justificación de la gran mayoría de las situaciones que el filme presenta<sup>329</sup>. Dicha resolución fue comunicada el 19 de abril tanto al Sr. Jefe de la Sección de Licencias (oficio nº 1648) como al Sr. Director de Hispano Foxfilm S.A.E. (oficio nº 1676), a quien se recordaba que contra el acuerdo cabía a la distribuidora “interponer recurso de alzada ante la Comisión de Censura en Pleno, en el plazo de quince días hábiles, contados a partir de la fecha de notificación”.

#### Sexto visionado (13 de noviembre de 1968)

Después de la quinta negativa de la Censura a autorizar la exhibición de *Desde lo alto de la terraza*, Hispano Foxfilm S.A.E. decidió no recurrir contra dicho fallo y renunciar a la presentación del oportuno recurso de alzada ante el Pleno de la Junta. Sin embargo, Don José Fuster Candel, Director-Propietario de la distribuidora cinematográfica Selecciones Fuster, con domicilio central mercantil en Valencia, pactó los derechos de explotación de la citada producción a través de la firma neoyorquina Mantell Export Company y, por escrito de 9 de mayo de 1968, explicó que la última copia visionada (enviada por la oficina en París de la anterior distribuidora) había sido “comprimida”. En su opinión, “tal imperfección obligaba a contemplar una obra cinematográfica, incompleta, sin la ilación precisa y por tanto, confusa de comprensión”, lo cual habría resultado decisivo y habría influido en el dictamen negativo del Organismo Censor, denegando su importación en abril de 1967. Puesto que Selecciones Fuster acababa de recibir “una copia íntegra y fiel reflejo del negativo”, teniendo presente que el fallo anterior de la Junta no había sido recurrido “al advertirse de la inutilidad de hacerlo con la misma copia dañada”, solicitó que, teniendo en cuenta las anteriores circunstancias, la producción fuera admitida a nuevo examen fuera del plazo legal establecido a tal efecto.

La Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, por oficio nº 2173 de 24 de mayo de 1968, denegó la petición de Selecciones Fuster argumentando que “la

---

<sup>329</sup> OM 9/II/63, norma 8ª-4º: “Se prohibirá la justificación del divorcio como institución, del adulterio, de las relaciones sexuales ilícitas, de la prostitución y, en general, de cuanto atente contra la institución matrimonial y contra la familia” (BOE 8/III/63: 3929-3930).

desestimación acordada por la Junta en 18 de abril de 1967 no se fundamentaba en que la película viniese incompleta, adulterada o tergiversada, sino en su propio contenido”. No obstante, el motivo fundamental de la negativa era que el recurso era formulado por una empresa “que no es aquella a quien le fue prohibida la película en las ocasiones anteriores”. Por tal motivo, “en el supuesto de que se produjese colisión de intereses entre Fox y Fuster y que el asunto pasase a los Tribunales de justicia, cobraría relieve y trascendencia el hecho de haber admitido a recurso una película después de haber transcurrido el plazo legal” establecido para la presentación del mismo. Don José Fuster Candel, en respuesta fechada el 8 de junio de 1968, presentó sendos escritos declarativos de los representantes de 20<sup>th</sup> Century Fox, Radio Films S.A.E. (31 de mayo) e Hispano Foxfil S.A.E. (6 de junio), por los que se comprometían a no poner objeción alguna apoyándose en este antecedente, “en el supuesto de que si al atender dicha súplica y ser revisada por el Pleno de las Juntas de Censura y Apreciación de Películas, mereciera un favorable dictamen y se aprobase su importación definitiva para su explotación en este país”.

Con el fin de asesorarse sobre lo que en derecho procedía resolver, la Dirección General, por oficio nº 2651 de 26 de junio de 1968, envió copia de la documentación pertinente al Sr. Jefe del Gabinete Jurídico-Administrativo, incluyendo una detallada explicación de los antecedentes del caso. El Jefe del Gabinete, en su respuesta de 8 de julio, informó que parecía existir “una discrepancia entre el oficio del 19 de abril de 1967, comunicando la prohibición de exhibición y plazo de recurso de alzada, y el vigente Reglamento de la Junta de Censura y Apreciación de Películas, aprobado por OM de 10 de febrero de 1965”<sup>330</sup>. Sobre este mismo tema debía tenerse en cuenta el artículo 18, “meramente graciable, que dispone que excepcionalmente el Presidente de la Junta pueda solicitar del Ministro una revisión por Comisión especial. Y que el propio Ministro puede acordar la revisión, e incluso la decisión que considere

---

<sup>330</sup> El Jefe del Gabinete aclara que mientras “en la notificación se da un plazo de quince días hábiles para interponer recurso de alzada ante la Comisión de Censura en Pleno”, el artículo 17 del Reglamento dispone que “contra los acuerdos de las Subcomisiones los interesados podrán interponer recurso ante la Comisión correspondiente, distinguiendo la censura de guiones o apreciación de proyectos, en cuyo caso el plazo será de quince días hábiles, y la de películas, para las que amplía el plazo de recurso a treinta días, es de suponer también hábiles”. En efecto, según cita textual del referido artículo 17, “en el caso de películas, el plazo será de treinta días, contados a partir del recibo de una copia de la película por la Secretaría de la Junta y su resolución estará condicionada a que la película no sea exhibida antes de que se resuelva el recurso o el recurrente desista de él” (*BOE* 27 /II/65: 3102).

oportuna”<sup>331</sup>. Por otra parte, examinada la norma 8ª-4º motivo de la prohibición, se ve que es terminante al prohibir la justificación de “cuanto atente contra la institución matrimonial y contra la familia”, pero “se desconoce hasta qué punto la Junta de Censura apreció la existencia de tal ‘justificación’, o bien si en la película se contienen meros hechos episódicos que pudieran ser corregidos o suprimidos, lo que pudiera originar la autorización”<sup>332</sup>. Teniendo en cuenta que la copia que presenta el Sr. Fuster es fiel reflejo del negativo y que el tiempo transcurrido desde la última presentación se debió a las gestiones encaminadas a conseguir una copia real y fiel del original, el Jefe del Gabinete informa que “una nueva revisión no perjudicaría a la Administración, mientras que la negativa a la misma puede suponer la lesión de un derecho al solicitante”.

En vista de lo expuesto con anterioridad, la Comisión de Censura en Pleno se reunió el 13 de noviembre de 1968 y procedió a revisar la versión original de la película, esta vez presentada por Selecciones Fuster. Los miembros asistentes<sup>333</sup> rectificaron el fallo emitido por la Comisión el día 18 de abril de 1967, y acordaron por mayoría autorizar su doblaje “cuidando en el mismo la fidelidad al texto original y suprimiendo la palabra ‘sacramento’, aplicada al matrimonio”<sup>334</sup>. Dicho fallo se le

---

<sup>331</sup> Según cita textual del artículo 18, “excepcionalmente, el Presidente, por iniciativa propia o a petición del representante de la Jerarquía Eclesiástica, cuando se trate de censura de películas, podrá dejar en suspenso un acuerdo de la Comisión y solicitar del Ministro de Información y Turismo su revisión por una Comisión especial constituida al efecto para cada caso por las personas que el Ministro designe. (...) El Ministro podrá, por propia iniciativa, ordenar la revisión e incluso acordar, cuando circunstancias notoriamente extraordinarias lo aconsejen, la decisión que considere oportuna en orden a la autorización o prohibición de las películas o a la adopción de las medidas excepcionales a que condicione la autorización” (BOE 27 /II/65: 3102-3103).

<sup>332</sup> Nótese que el propio Jefe del Gabinete Jurídico-Administrativo reconoce que la aplicación de las Normas de Censura, lejos de ser clara y objetiva, depende en gran medida de la interpretación de cada Vocal.

<sup>333</sup> El Pleno de la Comisión de Censura reunida el 13 de noviembre de 1968 estaba formado por los siguientes miembros: el Vicepresidente 1º, Don Francisco Sanabria Martín, el Vicepresidente 2º, Don Manuel Andrés Zabala, los Vocales, Rvdo. Padre Manuel Villares, Rvdo. Padre Carlos María Staehlin, Don Carlos Fernández Cuenca, Don Juan Bautista Pérez Azpeitia, Don Pedro Rodrigo, Don José María Cano, Don Pascual Cebollada, Don Luís Ayuso, Don Carlos Moreno Arenas, Don Pedro Cobelas, Don Arturo García y García, Don Carlos Suevos, y el Secretario, Don Sebastián B. de la Torre.

<sup>334</sup> Siguiendo la costumbre, también la página final del informe de esta reunión, donde constan los cortes, modificaciones o supresiones decretados, fue arrancada y sustraída del expediente nº 42343. El informe particular emitido por Don Arturo García y García alude a la existencia de cierto cambio al apuntar que autoriza el doblaje “cuidando matices en el diálogo”. Ni siquiera el oficio nº 4707, por el que se le comunicó el fallo del Pleno al Sr. Jefe de la Sección de Cinematografía, recoge el detalle (sólo menciona que se autoriza el doblaje “con determinada adaptación”). Sin embargo, gracias al oficio nº 4708 de 14 de noviembre de 1968, por el que se comunicó el fallo del Pleno al Sr. Director-Propietario de Selecciones Fuster, finalmente hemos podido constatar la supresión de la palabra “sacramento”.

comunicó tanto al Sr. Jefe de la Sección de Cinematografía (oficio nº 4707) como al Sr. Director-Propietario de Selecciones Fuster (oficio nº 4708) el 14 de noviembre de 1968.

Séptimo visionado (18 de diciembre de 1968)

Antes de empezar el doblaje de la cinta la distribuidora solicitó autorización para cambiar el título en español que constaba en los expedientes nº 21431 y nº 42343 (*Desde lo alto de la terraza*), y sustituirlo por el definitivo *Desde la terraza*. Una vez confirmada dicha autorización, el laboratorio Fotofilm Madrid, S.A. efectuó el tiraje de la primera copia de la película en su versión doblada, que fue examinada en la reunión de 18 de diciembre de 1968 de la Comisión de Censura de la Junta de Censura y Apreciación de Películas. Los miembros asistentes<sup>335</sup> aprobaron el doblaje sin adaptaciones y autorizaron la película para mayores de dieciocho años, lo cual fue comunicado al Sr. Jefe de la Sección de Cinematografía (oficio nº 5283) y al Sr. Director de Selecciones Fuster (oficio nº 5292) el 19 de diciembre del mismo año. El estreno en Madrid tuvo lugar el 20 de diciembre en los cines Callao y Richmond.

## **6.5.2. Normas textuales y normas de recepción. Nivel macrotextual**

### **6.5.2.1. Autocensura y normas textuales. Análisis comparativo GT-GO**

6.5.2.1.1. Modificaciones realizadas antes del tercer visionado (16 de octubre de 1962)

Como señalamos anteriormente, previa concesión del tercer visionado de la versión original de la película por parte de la Junta de Censura y Apreciación de Películas, la Dirección General de Cinematografía y Teatro solicitó por oficio nº 1296

---

<sup>335</sup> La Comisión de Censura reunida el 18 de diciembre de 1968 estaba formada por los siguientes miembros: los Vocales, Rvdo. Padre Manuel Villares, Don Marcelo Arroita-Jáuregui, Don José Antonio

de 29 de marzo de 1962 “una relación detallada rollo por rollo de todas las adaptaciones tanto de imagen como de diálogo” introducidas en la película. De acuerdo con los deseos manifestados por la Dirección General, el 18 de mayo del mismo año fue enviada desde Nueva York una relación (en inglés y en español) de las modificaciones introducidas en la primera versión de la película “para adaptarla a las exigencias de varios mercados extranjeros (sin alteración de su línea argumental), así como sinopsis de dicha película”. Dichos cambios fueron realizados por la propia Twentieth Century-Fox International Corporation en Nueva York, consciente de la decisión de la censura española de no autorizar la primera versión del filme, y afectan a la versión original de la cinta (y, por tanto, al GO). Veamos cuáles fueron las modificaciones que la distribuidora anotó en su escrito de 18 de mayo de 1962<sup>336</sup> y cuál fue el efecto real sobre el primer GO (1960), que es el que nosotros hemos manejado<sup>337</sup>.

---

de Ory, Don José María Cano, Don Pascual Cebollada, Don Luís Gómez Mesa, y el Secretario, Don Sebastián B. de la Torre.

<sup>336</sup> Tomamos como referencia el documento que la distribuidora redactó en inglés, puesto que su traducción al español no consta en el expediente de censura nº 21431.

<sup>337</sup> Además del visible efecto de los cortes que nos disponemos a comentar sobre el primer GO, pueden haber sido los responsables de que la duración de la versión estrenada en España en 1968 se viera reducida en dos minutos con respecto a los 144 de la cinta original.

**Nivel macrotextual. Autocensura y normas textuales.**  
**Modificaciones introducidas por la 20<sup>th</sup> C. Fox en la versión original de *From the Terrace*.**

Modificación según escrito de 18/5/62	Correspondencia en el GO (1960)	Correspondencia en el GT (1968)
<p><b><u>Modificación 1.</u></b></p> <p><u>Reel 1.</u> Pathologic features of Mrs. Eaton were carried to an extreme making of her a repulsive woman. Reducing her intervention, she now is just a chronic patient dominated by a doctor without scruples, and having a husband who, selfish and greedy as he is, is unable to help her.</p>	<p>La <b>supresión 1</b> de nuestro estudio corresponde a la reducción de la intervención de la señora Eaton (GO: rollo 11, páginas 6-7):</p> <p>CUT TO:            SCENE 5 - INT. PULLMAN CAR - MS - WEINKOOP, FOLLOWED BY JONES AND DOCTOR MOVE TO FG. PAST A PASSENGER. CAMERA PULLS BACK TO INCLUDE PORTER BESIDE MARTHA EATON SPRAWLED IN HER SEAT IN A DRUNKEN STUPOR. THE DOCTOR REMOVES HIS HAT, SETS HIS BAG DOWN AND STOOPS BESIDE HER (OVER FOLLOWING DIALOGUE)</p> <p style="padding-left: 40px;">WOODRUFF (PORTER)            Five minutes outa Port Johnson,            she went into the ladies' room. Musta            finished off a pint...</p> <p style="padding-left: 40px;">JONES            Your telegram said she fell.</p> <p style="padding-left: 40px;">WEINKOOP            Rolled off the seat like a sack of flour.</p> <p>DOCTOR LIFTS MARTHA'S EYELID, SHE MOANS</p>	<p>El fragmento desaparece en el GT.</p>



CUT TO:  
SCENE 6 - CU - DOCTOR EXAMINES MARTHA'S EYES,  
MOVES HIS FACE CLOSE TO HERS

JONES' VOICE  
Well?

DOCTOR  
(looks up)  
She's dead drunk.

CUT TO:  
SCENE 7 - CS - PORTER, WEINKOOP AND JONES CLUSTER  
AROUND DOCTOR AND MARTHA

JONES  
Ohhh...

DOCTOR  
I'll say something else in my report if you  
want, but that's what it is. She ought to be  
in a hospital.  
(gets to his feet)

JONES  
Anything to get her off Company property.

CUT TO:  
SCENE 8 - SEMI CU - WEINKOOP, JONES AND DOCTOR

JONES  
Come on, Doc.

	<p>CUT TO:  SCENE 9 - CS - DOCTOR TAKES HIS HAT AND BAG FROM PORTER AND HE AND JONES EXIT FG. WEINKOOP AND PORTER START TO LIFT MARTHA</p>	
<p><b><u>Modificación 2.</u></b></p> <p><u>Reel 2.</u> There were two scenes which were meant to increase spectators' aversion towards Mrs. Eaton: the almost unconscious coolness with which she receives her son, and when her husband slaps her face as she is not willing to give the name of the scoundrel who, pretending to heal her, prescribes her dopes. Both scenes have been suppressed, and Alfred, her son, is informed of the quack's address by the nurse.</p>	<p>La <b>supresión 2</b> corresponde al frío recibimiento que la señora Eaton dispensa a Alfred a su regreso de la guerra (GO: rollo 2, páginas 29-30):</p> <p>CUT TO:  SCENE 29 - CS - EATON LEFT, AND ALFRED RIGHT, FACING TOWARD ONE ANOTHER</p> <p>(cont'd next page)</p> <p>MARTHA'S VOICE  Sleep as late as you like. And remember, you're coming home tomorrow.</p> <p>CUT TO:  SCENE 30 - MS - SHOOTING UP TO MARTHA AND NURSE GOING UP UPPER RIGHT SECTION OF STAIRWAY TO UPPER FLOOR</p> <p>MARTHA  Tonight never even happened.</p> <p>La <b>supresión 3</b> corresponde a la bofetada que el señor Eaton da a su mujer cuando ella se niega a revelarle el nombre de su médico y amante (GO: rollo 2, página 35):</p> <p>CUT TO:</p>	<p>El fragmento desaparece en el GT.</p> <p>El fragmento desaparece en el GT pero en este caso la supresión sólo afecta a la imagen y no al diálogo.</p>

	SCENE 50 - CU - THE TWO, FAVORING MARTHA. EATON SLAPS HER FACE AND SHE DROPS BACK ON THE BED	
<p><b><u>Modificación 3.</u></b></p> <p>Reel 4. In order to emphasize corruption of the milieu in which Alfred's wealthy friend lives (Porter), there was an inadmissible scene on a sofa. Since the milieu already has been made clear, the scene mentioned has been suppressed, and the party at Porter's place appears now as just a party of young, wealthy Americans.</p>	<p>La <b>supresión 4</b> corresponde a la escena que Lex y Sage protagonizan en un sofá (GO: rollo 4, página 57):</p> <p>CUT TO: SCENE 23 - CS - LEX AND GIRL NECKING ON COUCH. LIGHT FROM OPEN DOOR SHINES ON THEM. LEX RAISES UP</p>	<p>El fragmento desaparece en el GT pero, como en el caso anterior, la supresión sólo afecta a la imagen y no al diálogo.</p>
<p><b><u>Modificación 4.</u></b></p> <p>Reel 5. As in the foregoing reel the fact that Mary and Alfred are mutually attracted already has been shown, the kisses emphasizing this fact have been suppressed.</p>	<p>Las supresiones siguientes corresponden a los besos entre Alfred y Mary:</p> <p><b>Supresión 5</b> (GO: rollo 5, página 72): HE PULLS HER TO HIM, THEY KISS PASSIONATELY. SHE PUSHES HIM AWAY</p> <p><b>Supresión 6</b> (GO: rollo 5, página 72): HE KISSES HER BARE SHOULDER</p> <p><b>Supresión 7</b> (GO: rollo 5, página 72): HE KISSES HER AGAIN</p> <p><b>Supresión 8</b> (GO: rollo 5, página 79): CUT TO: SCENE 30 - SEMI CU - MARY - ALFRED ENTERS R.FG. TO</p>	<p>Todos los fragmentos desaparecen en el GT, pero las supresiones sólo afectan a la imagen y no al diálogo.</p>

	<p>HER, KISSES HER. SHE PUSHES HIM AWAY AND EXITS SCENE R.FG.</p> <p><b>Supresión 9</b> (GO: rollo 5, página 81):</p> <p>CUT TO: SCENE 36 - CU - ALFRED AND MARY KISSING</p>	
<p><b><u>Modificación 5.</u></b></p> <p><u>Reel 7.</u> As Alfred and Mary are married and he is working hard, in order to continue the plot it suffices to mark Sage's reticences (friend of Mary's) with regard to Alfred's leaving alone his wife. Consequently, the scene of the two friends' confidential conversation as well as that of the couple in their bedroom, are not necessary. For the plot's continuity it is unnecessary, too, that Roper kisses Mary when skating on the pond, because the fact that the former suitor skates in public with his former fiancée, indicates the frivolity of these two and stirs comments which do not benefit Alfred. Although the kiss was stolen, it has been suppressed.</p>	<p>La <b>supresión 10</b> corresponde a la conversación privada que Sage mantiene con Mary (GO: rollo 7, páginas 103-107).</p> <p>La <b>supresión 11</b> corresponde a la conversación de Alfred y Mary en su habitación (GO: rollo 7, páginas 11-112).</p> <p>La <b>supresión 12</b> corresponde al beso que Roper le da a Mary cuando están patinando (GO: rollo 7, página 115):</p>	<p>Aunque según el escrito de la distribuidora se entiende que dicha supresión ha sido realizada, el fragmento está presente en el GT (rollo 7, páginas 1-2), si bien es cierto que ha sido sustancialmente suavizado para eliminar toda referencia que pudiera ir en contra de lo requerido por la censura externa (ver registros 39-48 de la tabla titulada "Autocensura: limitaciones formales", dentro del estudio microtextual).</p> <p>Dicha supresión tampoco ha sido realizada, puesto que el fragmento está presente en el GT (rollo 7, página 3), pero también ha sido suavizada para cumplir con los requerimientos de la censura externa (ver registros 49-50 de la tabla titulada "Autocensura: limitaciones formales", al final de este apartado).</p> <p>El fragmento desaparece en el GT, pero la supresión sólo afecta a la imagen y no al diálogo.</p>

	<p>SCENE 51 - CS - MARY SITS DOWN ON BENCH. ROPER ENTERS TO HER, KISSES HER. SHE RESISTS AT FIRST, THEN RETURNS THE KISS</p>	
<p><b><u>Modificación 6.</u></b></p> <p><u>Reel 9.</u> In order to give evidence of Alfred's faithfulness to his wife, when on trips, it is not necessary that he is being seen surrounded by fast girls and that he rejects them as he is waiting for a long distance call with his wife to come through, whilst she at that moment is having a wonderful time at a party given by her at her home. This scene has been suppressed.</p>	<p>La <b>supresión 13</b> corresponde al encuentro de Alfred con una chica en el hotel donde se aloja (GO: rolo 9, páginas 153-156).</p>	<p>Aunque se supone que toda la escena debería haber sido suprimida, el fragmento aparece en el GT (rolo 9, páginas 4-5) y el diálogo no ha sido suavizado (ver registros 133-136 de la tabla titulada "Autocensura: umbral de permisividad", al final de este apartado). Suponemos que la censura externa consideró que ni la escena ni el diálogo son demasiado peligrosos porque al final Alfred demuestra su fidelidad hacia Mary rechazando a la chica.</p>
<p><b><u>Modificación 7.</u></b></p> <p><u>Reel 11.</u> Natalie's falling in love with Alfred should be as pure as her family's home and Alfred's astonishment when he discovers that there exists so happy and honest a home. The former version exaggerated this purity and Alfred's surprise by the contrast between the decorousness of Alfred and Natalie at the drive-in movie, and the fast behaviour of other couples who, sitting in their cars, watch the show. Such contrast has been suppressed, and Natalie and Alfred continue admiring each other purely.</p>	<p>La <b>supresión 14</b> corresponde a las escenas en que otras parejas del auto-cine se están besando (GO: rolo 11, páginas 179 y 180):</p> <p>CUT TO:  SCENE 18 - AT CARS - MS - ALFRED GETS OUT OF HIS CAR - CAMERA PANS RIGHT PAST TWO OTHER CARS IN WHICH COUPLES ARE NECKING, AS ALFRED CROSSES IN BACK OF THEM, AND COMES FORWARD AT SIDE OF THE YELLOW CONVERTIBLE IN WHICH NATALIE IS SITTING, WATCHING PICTURE O.S. - CAMERA HOLDS - ALFRED LOOKS IN WINDOW, KNOCKS ON IT</p> <p>CUT TO:  SCENE 23 - CS - THE TWO IN THE CAR. ALFRED SCRATCHES HIS HEAD. HE LOOKS LEFT TO:</p> <p>CUT TO:</p>	<p>Los fragmentos desaparecen en el GT, pero las supresiones sólo afectan a la imagen y no al diálogo.</p>

	<p>SCENE 24 - EXT. A CAR - CS - COUPLE IN IT, NECKING</p> <p>CUT TO: SCENE 25 - INT. CAR - CU - NATALIE. HER EYES GLANCE TO WINDOW LEFT</p> <p>CUT TO: SCENE 26 - EXT. ANOTHER CAR - CS - COUPLE IN IT NECKING</p> <p>La <b>supresión 15</b> corresponde al beso de Alfred y Natalie, cuyo decoro contrasta con el descaro de las otras parejas (GO: rollo 11, página 183):</p> <p>CUT TO: SCENE 40 - CU - NATALIE. ALFRED MOVES IN FROM LEFT AND KISSES HER. HER HAND MOVES TO HIS CHEEK. THEY SEPARATE. NATALIE LOOKS STRAIGHT AHEAD</p>	<p>El fragmento desaparece en el GT, pero la supresión sólo afecta a la imagen y no al diálogo.</p>
<p><b><u>Modificación 8.</u></b></p> <p><u>Reel 13.</u> In the same scene of the ball in which Orchid shows openly the little respect Mary is held in by men, such disrespect was emphasized by some violent scenes which are not necessary. These scenes have been shortened remaining only her violent reaction when converted into the laughing stuff, so that Alfred, who attends the party, may become aware of the atmosphere created around his wife.</p>	<p>La <b>supresión 16</b> corresponde a las violentas escenas en que Orchid muestra su poco respeto hacia Mary (GO: rollo 13, página 210):</p> <p>AS SHE MAKES MOVE TO GO, ORCHID PRESSES HER CLOSE TO HIM HE PRESSES HER CLOSE AGAIN</p>	<p>Aunque el diálogo no ha desaparecido en el GT (rollo 13, páginas 1-2), las imágenes sí pueden haber sido suprimidas.</p>

Tabla 6.5.1. Nivel macrotextual. Autocensura y normas textuales. Modificaciones introducidas por la 20<sup>th</sup> C. Fox en la versión original de *From the Terrace*

Las modificaciones realizadas sobre la primera copia original (y sobre el primer GO de 1960) dieron lugar a una segunda versión original (y a un segundo GO) que a su vez sirvió de base para la existencia del GT de 1968. El hecho de que estas modificaciones hayan sido realizadas a petición de la censura española da a entender que, en realidad, no era la intención de los censores que la casa modificara la versión original que sería estrenada en otros países, sino sólo la versión original que después iba a ser estrenada en su versión doblada en las pantallas españolas. Hay que distinguir, por tanto, la existencia de dos versiones originales: la estrenada fuera de nuestras fronteras y la estrenada en España en su versión doblada.

Según el comunicado de la distribuidora, las modificaciones que hemos detallado tenían la función de reforzar la historia, es decir, el rechazo de un joven a la avaricia de los que le rodean, que le hace tomar un rumbo diferente y buscar la felicidad en una familia honesta. Aunque se admite que la película ataca a un sector de la sociedad, el hecho se justifica aduciendo que “such sector exists in spite of divine and human law”. La codicia de Mary, sin duda uno de los aspectos más difíciles de camuflar, puesto que sirve como justificación del posterior divorcio, se ve como símbolo de la corrupción. Así, el divorcio solicitado por Alfred es “the violent reaction of human dignity to all that wants a man to submit to indignity and to live without rule or order”. A pesar de las explicaciones de la distribuidora, en nuestra opinión los cambios tenían la clara intención de limar ciertas asperezas formales que podrían haber sido las responsables de los anteriores dictámenes negativos de la censura española, eso sí, evitando serias alteraciones en la línea argumental de la película. Con todo, como hemos señalado con anterioridad, las modificaciones no fueron suficientes para que la Junta accediera al estreno inmediato de la película.

#### **6.5.2.2. Censura externa y normas de recepción. Análisis comparativo GC-GT**

Los informes de censura oficial, como hemos visto, no recogen ningún otro corte o modificación en el nivel macrotextual del texto fílmico.

### **6.5.3. Normas textuales y normas de recepción. Nivel microtextual**

#### **6.5.3.1. Autocensura y normas textuales. Análisis comparativo GT-GO**

##### 6.5.3.1.1. Limitaciones formales

El análisis comparativo GT (1968) - GO (1960) ha dado como resultado la tabla que presentamos a continuación, que recoge los 112 registros en que, en nuestra opinión, el texto traducido se desvía del original para cumplir con los requerimientos exigidos por la censura externa.

El elevado número de registros anotados confirma que las modificaciones macrotextuales que habían sido practicadas con anterioridad no eran ni mucho menos suficientes a la hora de conseguir la reducción al máximo de la peligrosidad del filme. Como complemento a dichas modificaciones se hizo necesario un complicado proceso manipulador de la traducción del diálogo original (complicado por lo entramado del argumento y manipulador porque, como tendremos ocasión de comprobar, el texto meta difiere sustancialmente del original) que limara todas las posibles asperezas formales y de contenido puestas en boca de los distintos personajes. La extremada sutileza con que las transformaciones han sido realizadas demuestra una sorprendente agudeza por parte del traductor en el manejo de ambas lenguas, la original y la meta, y un profundo conocimiento de su trabajo como profesional al servicio de los intereses del grupo en el poder. Especialmente interesante resulta el grado de manipulación textual, semántica y pragmática alcanzada incluso en el caso de ciertos registros que, aunque fiel reflejo del original (a simple vista la traducción no parece desviarse del original y, por tanto, hay una ausencia de modificación estructural - AM), a consecuencia de previas o posteriores modificaciones adquieren un nuevo significado (distinto del original) que siempre está en consonancia con lo dispuesto por el contexto receptor. Son los denominados “ajustes de cohesión textual” que más adelante serán comentados en detalle (ACT: registros 55, 73, 79, 85, 98, 102-104, 107-112).

Las limitaciones que han condicionado la labor del traductor son las siguientes:



**Tabla 6.5.2. Desde la terraza (Robson, 1960). Nivel microtextual. Autocensura y normas textuales: limitaciones formales**

Rollo/Página/Escena GO		Rollo/Página/Escena GT		Comentarios
Registro	UCO GO (1960)	UCT GT (1968)		
6/98/40 <b>36</b>	ROPER: You don't have to marry him to get what you want of him...	6/3/48	ROPER: No es preciso que te cases con él para obtener cuanto deseas...	M>N (RS) Reduce el contenido erótico/sugere/morbo del diálogo.
7/101/4 <b>37</b>	LEX: Oh, I like this little baby.	7/1/51	LEX: Oh, me gusta esta avioneta.	M>N (RS) Reduce el contenido erótico/sugere/morbo del diálogo.
7/101/4 <b>38</b>	LEX: She's like my ideal woman... handles easily, levels off without too much work.	7/1/51	LEX: Es como la mujer ideal, se comporta bien, se maneja sin muchas dificultades.	M>C Reduce el contenido erótico/sugere/morbo del diálogo.
7/104/13 <b>39</b>	SAGE: I hate the little stinkers and you know it...	7/1/52	SAGE: Detesto la infancia, bien lo sabes.	M>N (EE) Limita la forma de la expresión.
7/105/14 <b>40</b>	SAGE: ... what it's like when we're alone together...	7/1/53	SAGE: ... sin ocultarte nada...	M>C Reduce el contenido erótico/sugere/morbo del diálogo.
7/105/14 <b>41</b>	SAGE: ... and you not only don't let me in on a thing that goes on between you and that gorgeous fellow of yours...	7/1/53	SAGE: ... y tú no solamente no me dices nada referente a tu estupendo marido...	M>N (RS) Reduce el contenido erótico/sugere/morbo del diálogo.

7/105/16 42	MARY: The trouble with you, Sage, is you're nothing but a frustrated Peeping Tom.	7/1/53	MARY: Lo malo de ti, Sage, es que eres demasiado curiosa.	SP>N (RS) Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
7/105/18 43	MARY: He's fun...	7/2/53	MARY: Es agradable.	M>N (EUF) Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
7/106/21 44	SAGE: ... what can a group of red-blooded American males...	7/2/53	SAGE: ... ¿qué puede hacer un grupo de robustos americanos...	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
7/106/21 45	SAGE: What does success look like when you turn out the lights?	7/2/53	SAGE: ¿qué impresión produce el éxito cuando se apaga la luz?	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo. No se trata de qué impresión produce, sino de qué apariencia física tiene Alfred.
7/107/22 46	SAGE: Well, I say if work is a man's mistress...	7/2/53	SAGE: Y lo que yo digo es que si su única ambición es el trabajo...	M>C Limita la forma de la expresión.
7/107/22 47	SAGE: ... then there's only one answer for the wife - another man.	7/2/53	SAGE: ... no le queda más que una solución a la mujer... otro cariño.	M>N (EUF) Limita la forma de la expresión. La UCT sólo acepta una relación extramatrimonial en la que exista el amor.
7/107/24 48	SAGE: Now, don't let faint heart spoil life's golden opportunities, darling.	7/2/53	SAGE: No dejes que un desengaño te aparte de la felicidad, amiga mía.	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
7/111/40 49	MARY: I'd hate to have her think I'm a, what do you call me? A hot number?	7/3/55	MARY: No sé qué opinión tiene de mí, debe suponer... no sé... que soy una estúpida.	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.

7/112/42 <b>50</b>	MARY: How much I wanted you.	7/3/55	MARY: ... en que te quiero mucho.	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo. Ver registro 31.
7/114/49 <b>51</b>	ROPER: Look, you were my girl. Right?	7/3/58	ROPER: Oye, fuiste mi novia ¿no?	M>C Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. La UCT pretende legitimar la relación que hubo entre Mary y Roper.
7/114/49 <b>52</b>	MARY: Obviously I wasn't your girl.	7/3/58	MARY: Se vé que no me querías.	M>C Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. La UCT pretende justificar la ruptura de Mary y Roper.
7/115/52 <b>53</b>	MARY: That's a filthy thing to say.	7/4/58	MARY: No debes decir esas cosas.	M>N (RS) Limita la forma de la expresión.
7/115/52 <b>54</b>	ROPER: I've had a dozen girls since you left me, but they've all been you, Mary.	7/4/58	ROPER: He salido con muchas chicas desde que me dejaste, pero en todas ellas te veía a ti, Mary.	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
7/115/52 <b>55</b>	ROPER: And that's the way it's gonna be with you.	7/4/58	ROPER: Y a ti ha de ocurrirte lo mismo.	AM>AJUSTE DE COHESIÓN TEXTUAL. Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo. Tras la modificación del registro 54, la UCT pierde su sentido original.
7/115/52 <b>56</b>	ROPER: Some night in bed he'll turn into me...	7/4/58	ROPER: Cuando le mires a él, acabarás pensando en mí...	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
8/118/1 <b>57</b>	MARY: I like him, and I always have liked him.	8/1/60	MARY: Le tengo aprecio, y siempre se lo he tenido.	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo. Ver registro 33.

8/118/1 <b>58</b>	MARY: Now you can't expect me to stop liking my men friends,	8/1/60	MARY: No vas a pretender que deje de ver a mis amigos anteriores,	M>C Reduce el contenido erótico/sugerente/morbo del diálogo. Ver registro 33.
8/118/1 <b>59</b>	MARY: ... anymore than I can expect you to stop liking your women friends.	8/1/60	MARY: ... como yo tampoco pretendo que tú dejes de ver a tus amigas.	M>C Reduce el contenido erótico/sugerente/morbo del diálogo. Ver registro 33.
8/118/1 <b>60</b>	MARY: And I say liking.	8/1/60	MARY: Y he hablado de amistad.	M>C Reduce el contenido erótico/sugerente/morbo del diálogo. Ver registro 33.
8/125/442 <b>61</b>	MARY: I'd love the idea of your being available to me more often.	8/2/62	MARY: Me encanta la idea de que puedas pasar conmigo más tiempo.	M>C Reduce el contenido erótico/sugerente/morbo del diálogo.
8/125/42 <b>62</b>	MARY: Well, what's wrong with a girl worrying about her own needs now and then?	8/2/62	MARY: ¿Qué hay de malo en que una mujer se preocupe por sus gustos de vez en cuando?	M>C Reduce el contenido erótico/sugerente/morbo del diálogo.
9/150/23 <b>63</b>	MARY: I ran into him on Fifth Avenue, and I invited him.	9/4/73	MARY: Me lo encontré en la Quinta Avenida, y tuve que invitarlo.	M>C Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Mary invita a Roper a una fiesta en la que no va a estar Alfred, consciente de que eso va a molestar a su marido. La UCT suena más a modo de disculpa.
12/194/18 <b>64</b>	ALFRED: ... and I'm surprised at Mr. St. John -- that he didn't tell Percy Hasbrouck to go to the devil!	12/2/91	ALFRED: ... y me extraña que el señor St. John no le dijera a Percy Hasbrouck que se fuese a paseo.	M>N (EUF) Limita la forma de la expresión.
12/195/23 <b>65</b>	MACHARDIE: And if you want my personal theology...	12/2/91	MACHARDIE: Y según mi opinión personal...	M>C Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante evitando que el tema de la infidelidad (ver siguiente registro) se asocie a las creencias religiosas.

12/195/23 <b>66</b>	MACHARDIE: ... infidelity is the lesser sin.	12/2/91	MACHARDIE: ... cualquier extravío puede corregirse.	M>N (EUF) Limita la forma de la expresión.
12/195/25 <b>67</b>	MACHARDIE: I condone none of it.	12/2/91	MACHARDIE: No se trata de eso.	M>C Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. En la UCO MacHardie declara que no condena la infidelidad. La UCT modifica el significado de la original.
12/200/38 <b>68</b>	ALFRED: I know all about you and Roper at the Cashes.	12/3/92	ALFRED: Estoy informado de las visitas de Roper, y de los Cash.	M>C Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. La UCT modifica el significado de la UCO, que alude a los encuentros amorosos de Roper y Mary en casa de los Cash.
12/200/40 <b>69</b>	ALFRED: You flaunted your affair publicly...	12/3/92	ALFRED: No te has recatado en tu conducta...	M>C Limita la forma de la expresión.
12/201/41 <b>70</b>	MARY: And I don't like having a husband who isn't a husband!	12/3/92	MARY: Ni yo quiero tener un marido que nunca está aquí.	M>C Reduce el contenido erótico/sugerente/morbo del diálogo. En el original Mary sugiere que su marido no la satisface como ella quisiera (recordemos que para ella la atracción física es el motor de la relación).
13/222/41 <b>71</b>	ROPER: Honey, I adore you. But I don't believe in love, any more than you do.	13/4/105	ROPER: Pero lo más importante es nuestro deseo de estar siempre juntos...	M>C Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Como en el registro 47, la UCT sólo acepta una relación extramatrimonial en la que exista el amor.
13/222/41 <b>72</b>	ROPER: I believe in you wanting me, and me wanting you.	13/4/105	ROPER: ... a pesar de todo.	M>C Reduce el contenido erótico/sugerente/morbo del diálogo. El matiz de deseo que encierra el verbo "to want" desaparece en la UCT (ver registro 31).
13/222/41 <b>73</b>	ROPER: That's what brings you here, and that's what'll keep us together.	13/3/105	ROPER: Por eso vienes, por eso siempre seguiremos unidos.	AM>AJUSTE DE COHESIÓN TEXTUAL. Reduce el contenido erótico/sugerente/morbo del diálogo. Como consecuencia de los registros 71 y 72, la UCT modifica su significado: parece que Mary va a ver a Roper por amor.

13/223/44 <b>74</b>	MARY: Want me... please want me...	13/5/105	MARY: Ven... ven a mi lado.	M>C Reduce el contenido erótico/sugerente/morbo del diálogo. De nuevo la UCT evita la traducción literal del verbo "to want". Ver registro 31.
14/225/10 <b>75</b>	ALFRED: ... because it would have meant damaging my career.	14/1/107	ALFRED: ... esperando poder traerla otra vez al buen camino.	M>C Mejora la imagen del personaje (Alfred). Se evita mostrar que Alfred antepone su carrera profesional al amor conyugal.
14/226/11 <b>76</b>	ALFRED: ... and God help me, my career seems to be more important than I ever thought it could be.	14/1/107	--	ST>N (RS) Mejora la imagen del personaje (Alfred). La UCO ha sido suprimida para no poner en boca de Alfred que su trabajo es más importante que todo lo demás.
14/226/11 <b>77</b>	ALFRED: ... and buried myself in my work, even deeper than before.	14/1/107	ALFRED: ... me he sumergido por completo en mi trabajo, para olvidarlo todo.	M>COM Mejora la imagen del personaje (Alfred). La UCT justifica la actitud de Alfred ( se sumerge en su trabajo para olvidar las infidelidades de su esposa y no debido a su ambición profesional).
14/227/14 <b>78</b>	NATALIE: Oh, David, I can't bear being with you any longer and just talking...	14/1/107	NATALIE: David, no podemos hablar así, entre la gente...	M>C Reduce el contenido erótico/sugerente/morbo del diálogo. ("David" es el nombre que utiliza Natalie para referirse a Alfred).
14/227/14 <b>79</b>	NATALIE: Isn't there some place we can go?	14/1/107	NATALIE: ¿No podríamos ir solos a otro sitio?	AM>AJUSTE DE COHESIÓN TEXTUAL. Reduce el contenido erótico/sugerente/morbo del diálogo. A consecuencia de la modificación del registro 78, en la UCT parece que Natalie quiere estar a solas con Alfred sólo para hablar con él.
14/227/14 <b>80</b>	NATALIE: But arrange it, darling... Please?	14/1/107	NATALIE: ¿Pero qué vamos a hacer, cariño, qué vamos a hacer?	M>C Reduce el contenido erótico/sugerente/morbo del diálogo. La UCT oculta el hecho de que Natalie le pida a Alfred que prepare su cita en un hotel. Ver registro 78.
14/228/15-16 <b>81</b>	DUFFY: ... making love in public to a young lady who bears no resemblance to your wife?	14/2/108	DUFFY: ... cortejando en público a una linda joven que no se parece a su esposa?	M>N (EUF) Limita la forma de la expresión.

14/233/32 <b>82</b>	NATALIE: ... and some day, when we finally part, I'll go to Spain and live with my memories...	14/3/109	NATALIE: ... y algún día, cuando definitivamente nos separemos, me iré a España a escribir mis memorias...	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morbooso del diálogo. La UCT no da a entender que Natalie irá a España a vivir del recuerdo de sus encuentros con Alfred.
1/8/11 <b>1</b>	JONES: Ah... Looking for quail, Frolick? (quail: young promiscuous women).	1/2/4	JONES: Ah... ¿buscando palomitas, Frolick?	M>N (EUF) Limita la forma de la expresión.
2/21/4 <b>2</b>	JOSEPHINE: Stop, Nellie, for the Lord's sake.	2/1/12	JOSEPHINE: Basta ya, Nellie, por lo que más quieras.	M>N (EUF) Limita la forma de la expresión.
2/21/4 <b>3</b>	JOSEPHINE: Shut your mouth, for the Lord's sake.	2/1/12	JOSEPHINE: ¡Cállate de una vez, por lo que más quieras!	M>N (EUF) Limita la forma de la expresión.
2/21/5 <b>4</b>	ALFRED: I brought you two old crows some presents from London.	2/1/13	ALFRED: Os he traído a las dos algunos regalitos de Londres.	SP>N (RS) Limita la forma de la expresión.
2/34/44-45 <b>5</b>	EATON'S VOICE: ... wallowing in filth together.	2/3/19	VOZ EATON: ... y ya lo saben todos.	M>C Limita la forma de la expresión.
2/34/46 <b>6</b>	EATON'S VOICE: Every damn place!	2/3/19	VOZ EATON: ¡Tienes que decírmelo!	M>C Limita la forma de la expresión.
2/35/49 <b>7</b>	EATON: You could stay with him and me the same night?	2/4/20	EATON: ¿Y pudiste volver después tranquilamente a mi lado?	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morbooso del diálogo.

2/35/51 <b>8</b>	EATON: Did you think you were any better than one of those sluts on River Street?	2/4/20	EATON: ¿Y crees que eres mejor que cualquier mujerzuela del arroyo?	M>N (EUF) Limita la forma de la expresión.
2/36/54 <b>9</b>	EATON: Love? You're a pig!	2/4/22	EATON: ¿Cariño? ¡Eres una infame!	M>N (EUF) Limita la forma de la expresión.
3/38/1 <b>10</b>	MISS TRIMINGHAM'S VOICE: He's a terrible, evil man!	3/1/24	VOZ MISS TRIMINGHAM: Es un hombre malo, desalmado.	M>N (EUF) Limita la forma de la expresión.
3/42/17 <b>11</b>	EATON: ... and now those darn fool workers are going to strike.	3/1/27	EATON: ... y ahora los trabajadores pretenden ir a la huelga.	SP>N (RS) Limita la forma de la expresión.
3/44/20 <b>12</b>	EATON: The hell it will.	3/2/27	EATON: No lo permitiré.	M>C Limita la forma de la expresión.
3/44/20 <b>13</b>	ALFRED: The hell it won't!	3/2/27	ALFRED: ¡Claro que lo permitirás!	M>C Limita la forma de la expresión.
3/52/47 <b>14</b>	MARTHA: A pig, he called me.	3/4/28	MARTHA: Me llamó infame.	M>N (EUF) Limita la forma de la expresión.
4/55/7 <b>15</b>	CLEMMIE: Are you going to make a pass at me, Alfred?	4/1/30	CLEMMIE: ¿Me vas a hacer una declaración de amor, Alfred?	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.



4/55/9 <b>16</b>	CLEMMIE: Come on, let's dance, and crowd each other.	4/1/30	CLEMMIE: Ven, vamos a bailar y a divertirnos.	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
4/59/26 <b>17</b>	SAGE: I think I'll go put on something a little more comfortable, hmm? Like my husband.	4/1/31	SAGE: Voy a un sitio donde estorbe menos ¿eh? Os dejaré que habléis.	M>C Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Como Sage ha sido sorprendida con Lex, se evita la referencia a que ella está casada.
4/59/26 <b>18</b>	LEX: I've snapped out of it though.	4/2/32	LEX: Pero ya se me ha pasado.	M>C Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. En la UCO Lex no puede ser más claro al despreciar la vida en familia. Tal referencia desaparece en la UCT.
4/62/32 <b>19</b>	LEX: Two hundred beautiful Long Island virgins...	4/2/33	LEX: Doscientos preciosidades de Long Island...	M>C Limita la forma de la expresión.
4/62/32 <b>20</b>	LEX: Unless I start getting drunk and taking those little girls upstairs.	4/2/33	LEX: Salvo que me emborrache y me líe con alguna de esas chiquillas.	M>N (RS) Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
15/238/24 <b>83</b>	ALFRED: If I don't play ball with Duffy tomorrow, you're gonna be undressed in public...	15/1/111	ALFRED: Si no accedo mañana a lo que pretende Duffy, te expondrán al escándalo público...	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo. Duffy va a publicar unas fotos comprometedoras de Alfred y Natalie si éste no accede a seguir casado con Mary para que el escándalo del posible divorcio no perjudique a la compañía.
15/238/25 <b>84</b>	ALFRED: Well, I won't let him do it to you. NATALIE: Not to me.	15/1/111	ALFRED: Yo no permitiré que te haga eso. NATALIE: Por mí no lo hagas.	M>C Mejora la imagen del personaje (Alfred). En el original Natalie afirma que al evitar la publicación de las fotos Alfred no pretende protegerla a ella sino a sí mismo. En la UCT Natalie pide a Alfred que no acceda al chantaje.
15/238/25 <b>85</b>	NATALIE: If you're going to let that man blackmail you, it's to protect your career...	15/1/111	NATALIE: Si dejas que ese hombre te haga chantaje, será para que no te despidan de la compañía...	AM>AJUSTE DE COHESIÓN TEXTUAL. Mejora la imagen del personaje (Alfred). Como consecuencia de la modificación del registro 84 parece que Natalie, en vez de recriminar a Alfred su actitud, la justifica.

15/239/27 <b>86</b>	NATALIE: That's the death I feel.	15/1/111	NATALIE: Esa era la angustia que sentía.	AM>FALTA DE COHESIÓN TEXTUAL. Puesto que antes (registros 84 y 85) parecía que Natalie estaba de acuerdo con la decisión de Alfred, no se entiende la "angustia" que ahora siente. Las UCTs de los registros 86-89 carecen de sentido.
15/239/27 <b>87</b>	NATALIE: There'll always be that uncertainty for you, won't there?	15/1/111	NATALIE: Siempre habrá en ti esa incertidumbre.	AM>FALTA DE COHESIÓN TEXTUAL. Ver registro 86.
15/239/27 <b>88</b>	NATALIE: Why you did it? For whom	15/1/111	NATALIE: ¿Por qué lo hice? ¿Por quién?	AM>FALTA DE COHESIÓN TEXTUAL. Ver registro 86.
15/239/28 <b>89</b>	NATALIE'S VOICE: Well, I don't think I could live with that.	15/1/111	VOZ NATALIE: No creo que se podría seguir viviendo con esa duda.	AM>FALTA DE COHESIÓN TEXTUAL. Ver registro 86.
15/241/41 <b>90</b>	MARY: You and I could have such a pleasant relationship if you'd just unbend a little...	15/2/112	MARY: Tú y yo podíamos tener muy buenas relaciones, si tú fueses un poco más...	M>N (RS) Reduce el contenido erótico/sugereute/morbo del diálogo.
15/242/41 <b>91</b>	MARY: Whatever we liked, whenever we liked it, silly.	15/2/112	MARY: Amistosas, sin estridencias, nada más.	M>C Reduce el contenido erótico/sugereute/morbo del diálogo. En la UCO Mary sugiere que la relación con su marido se base en satisfacer la mutua atracción física según las necesidades de cada momento.
15/242/41 <b>92</b>	MARY: ... we might have the same enjoyable relationship that a lot of our married friends have...	15/2/112	MARY: ... podríamos llevarnos como se llevan otros matrimonios.	M>N (RS) Reduce el contenido erótico/sugereute/morbo del diálogo. En la UCO Mary sugiere que la relación que mantienen muchos de los matrimonios que conocen se basa en satisfacer su mutua atracción física.
15/242/42 <b>93</b>	MARY: Well, I've seen you look at me when I knew you wanted me...	15/2/112	MARY: Yo he visto cómo me mirabas, cuando querías que enmendara mi conducta...	M>C Reduce el contenido erótico/sugereute/morbo del diálogo. De nuevo la UCT evita traducir literalmente el verbo "to want". Ver registro 31.

15/242/42 <b>94</b>	MARY: ... and I certainly wanted you...	15/2/112	MARY: ... querías hablarme...	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo. Ver registro 31.
15/242/42 <b>95</b>	MARY: ... and you just turned around and walked back in your own bedroom.	15/2/112	MARY: ... pero luego te absorbían los negocios, y todo quedaba por decir...	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo. En opinión de Mary, ambos se desean, pero siente que Alfred no da rienda suelta a ese deseo.
15/242/42 <b>96</b>	MARY: I always thought he's such a fool...	15/2/112	MARY: ... yo volvía a encontrarme sola y olvidada.	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
15/242/42 <b>97</b>	MARY: -- such a waste --	15/2/112	MARY: Es una lástima...	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
15/242/42 <b>98</b>	MARY: Well, wouldn't it be nicer if we were friends this way?	15/2/112	MARY: ¿No sería mejor que fuésemos buenos amigos, así...?	AM>AJUSTE DE COHESIÓN TEXTUAL. Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo. Debido a las modificaciones realizadas en las UCTs de los registros anteriores, esta pregunta pierde el tono sugereante del original.
15/243/43 <b>99</b>	MARY: Is your girl friend holding out on you and demanding marriage? (holding out on you: withholding sexual affections from you).	15/2/112	MARY: ¿Qué pasa, no te hace caso tu amiguita?	M>N (RS) Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
15/245/46 <b>100</b>	MARY: As a matter of fact, maybe it would be more interesting without it.	15/3/112	MARY: Podemos tratar de vivir así.	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo. Mary sugiere que puede que su matrimonio vaya mejor ahora que ya no existe el sentimiento que les unía.
15/245/48 <b>101</b>	MARY: I'm going to bed now, Alfred.	15/3/112	MARY: Me voy a dormir, Alfred.	M>N (RS) Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.

15/246/51 <b>102</b>	MARY: I'm really not that bad... Remember? (not that bad: not so bad as a sexual partner).	15/3/112	MARY: En el fondo, no soy tan mala... Recuérdalo.	AM>AJUSTE DE COHESIÓN TEXTUAL. Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo. Debido al desarrollo del diálogo, la UCT pierde las connotaciones sugerentes de la UCO.
16/257/50 <b>103</b>	ALFRED: Some men think in very small terms, gentlemen.	16/3/116	ALFRED: Hay hombres de muy estrechas miras, caballeros.	AM>AJUSTE DE COHESIÓN TEXTUAL. Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante: defiende el matrimonio. Dos modificaciones en los registros 105 y 106 hacen que el discurso de Alfred (registros 103-112) pierda su sentido original.
16/257/50-51 <b>104</b>	ALFRED: If they find themselves married to a woman who has been unfaithful to them...	16/3/116	ALFRED: Si están casados con una mujer que llega a serles infieles...	AM>AJUSTE DE COHESIÓN TEXTUAL. Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. En la UCO Alfred, irónicamente, critica su propia actitud: no defiende el matrimonio por interés (reg. 104-105) y sí el divorcio por amor (reg. 106).
16/257/52-54 <b>105</b>	ALFRED: ... they dissolve the marriage just as if they owed no responsibility to the Business firm for which they worked.	16/3/116	ALFRED: ... deshacen su matrimonio como si éste fuera un convenio sin importancia, sin hacer nada por arreglar las cosas en bien de todos.	M>C Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. En caso de infidelidad, Alfred defiende irónicamente el matrimonio por interés. La UCT elimina la ironía y defiende el matrimonio como institución. Ver registro 103.
16/257/55 <b>106</b>	ALFRED: And if they find genuine happiness with another woman, they embrace it as if they had no consideration of their business colleagues.	16/3/116	ALFRED: Y los hay que, si creen encontrar la felicidad con otra mujer, van tras ella como si esa conducta inmoral no repeliese a sus socios y colaboradores.	AP>COM Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. En la UCO Alfred irónicamente rechaza a los que encuentran el amor fuera del matrimonio. "Esa conducta inmoral" hace pensar que Alfred lo dice en serio. Ver reg. 103.
16/257/56 <b>107</b>	ALFRED'S VOICE: But these men do not become successful, gentlemen.	16/3/116	ALFRED: Tales hombres no triunfan, señores.	AM>AJUSTE DE COHESIÓN TEXTUAL. Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Las UCOs defienden el amor extramatrimonial (ironía: Alfred dice lo contrario de lo que piensa). Las UCTs defienden la institución matrimonial.
16/258/56 <b>108</b>	ALFRED'S VOICE (CONT'D): They do not become full partners of MacHardie and Company.	16/3/116	ALFRED: No llegan a ser socios de MacHardie y Compañía.	AM>AJUSTE DE COHESIÓN TEXTUAL. Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Las UCOs defienden el amor extramatrimonial (ironía: Alfred dice lo contrario de lo que piensa). Las UCTs defienden la institución matrimonial.
16/258/57 <b>109</b>	ALFRED: They become abject failures...	16/3/116	ALFRED: Se convierten en abyectos fracasados...	AM>AJUSTE DE COHESIÓN TEXTUAL. Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Las UCOs defienden el amor extramatrimonial (ironía: Alfred dice lo contrario de lo que piensa). Las UCTs defienden la institución matrimonial.

16/258/57 <b>110</b>	ALFRED: ... they take their place alongside the millions of... mediocrities...	16/3/116	ALFRED: ... que forman en las filas de los millones de mediocridades...	AM>AJUSTE DE COHESIÓN TEXTUAL. Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Alfred afirma que los que renuncian al amor verdadero para salvar su matrimonio son unos mediocres. En la UCT los mediocres rompen su matrimonio.
16/258/57-58 <b>111</b>	ALFRED: ... who value a houseful of kids, a host of friends - photograph albums filled with trivial memories...	16/3/116	ALFRED: ... que dan mayor valor a una casa llena de hijos, a un grupo de amigos sinceros, a un album de fotografías lleno de recuerdos triviales...	AM>AJUSTE DE COHESIÓN TEXTUAL. Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Alfred afirma que los que renuncian al amor verdadero para salvar su matrimonio son unos mediocres. En la UCT los mediocres rompen su matrimonio.
16/258/59 <b>112</b>	ALFRED: ... above all the truly important considerations of this world.	16/3/116	ALFRED: ... por encima de las verdaderas cosas importantes de este mundo.	AM>AJUSTE DE COHESIÓN TEXTUAL. Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. De los registros anteriores se deduce que en la UCT lo importante es el matrimonio, mientras encontrar la felicidad fuera de él es inmoral.
4/62/32 <b>21</b>	ALFRED: And I met somethin' called Clemmie...	4/2/33	ALFRED: He conocido a una que se llama Clemmie.	M>C Mejora la imagen del personaje (Clemmie).
4/63/32 <b>22</b>	LEX: No, I'm savin' that for a rainy night. (a rainy night: some time when I have no other women).	4/2/33	LEX: No, esa la reservo para mejor ocasión.	M>C Mejora la imagen del personaje (Clemmie).
4/65/41 <b>23</b>	ALFRED: I'm glad I called it respectable instead of the opposite.	4/3/35	ALFRED: Espero que no lo haya tomado usted como una ofensa.	M>C Mejora la imagen del personaje (Mary). La UCT no quiere dejar la más mínima duda sobre la respetabilidad de Mary y por eso modifica el significado de la UCO.
4/66/42-43 <b>24</b>	MARY: You touch me deeply. ALFRED: But not in the right places?	4/3/35	MARY: Me conmueve profundamente. ALFRED: Pero no como yo quisiera.	M>C Reduce el contenido erótico/sugerente/morbo del diálogo. A la dificultad añadida de traducir este juego de palabras se une la sugerente alusión de Alfred. Por eso el traductor decide desviarse del original.
4/68/46 <b>25</b>	LEX: I heard they were like minks during the war. (Minks are known to have frequent and productive sexual intercourse).	4/4/36	LEX: ... creo que flirtearon mucho durante la guerra.	M>N (EUF) Reduce el contenido erótico/sugerente/morbo del diálogo.

4/70/47 26	LEX: She's really saving it, that one is.	4/4/36	LEX: Ella está decidida a casarse, desde luego.	M>C Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante.
5/71/1 27	MARY: ... with Lex and all the stray girls you could lay your hands on.	5/1/38	MARY: ... con Lex, y con todas las chicas que iba recogiendo por ahí.	M>C Limita la forma de la expresión.
5/72/1 28	MARY: ... and it isn't going to happen again...	5/1/38	--	ST>N (RS) Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo. Alfred besa a Mary (supresión 5 realizada por la 20th C.Fox - ver estudio de la influencia de la censura externa) y ella le dice que no va a volver a suceder.
5/72/1 29	MARY: ... so don't try to get me off alone somewhere.	5/1/38	MARY: Por tanto, no vuelva usted a invitarme a ir sola con usted.	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo. Mary, no quiere que Alfred la lleve a ningún sitio para estar a solas e intentar besarla de nuevo. La UCT hace que parezca que Mary renuncia a ver a Alfred a solas para siempre.
5/72/1 30	ALFRED: I think you'd like that.	5/1/38	ALFRED: Yo creo que le ha gustado.	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo. Alfred quiere decir que a Mary le gustaría que la llevara a algún sitio donde pudieran estar a solas, lo cual no aparece en la UCT.
5/80/33 31	MARY: Oh, I want you... more than anything in the whole world...	5/3/42	MARY: Te quiero... más que a nadie en el mundo.	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo. El matiz de deseo que encierra el verbo "to want" desaparece.
5/80/34 32	MARY: You're never going to want anybody else as long as you live...	5/3/41	MARY: Jamás desearás tú querer a otra, mientras yo viva...	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo. El matiz de deseo que encierra el verbo "to want" desaparece.
5/81/40 33	MARY: I happen to like Alfred, Mother.	5/3/42	MARY: Es que yo quiero a Alfred, mamá.	M>C Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Así se explica que Mary deje a su prometido para más tarde casarse con Alfred. El matiz de deseo que encierra el verbo "to like" desaparece.

---

5/86/51	EATON:... and all those questionable goings on I hear about?	5/4/43	EATON: ... y todos esos indeseables de quien he oído hablar?	M>C Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
34				

---

6/90/12	EATON: A deliberate thing God did to me.	6/1/44	EATON: Parecía como si el Cielo lo hiciera deliberadamente.	M>C Favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. En la UCO el señor Eaton culpa a Dios de la pérdida de su hijo, lo cual aparece modificado en la UCT.
35				

---

## Correspondencia formal GT-GO

El resultado cuantitativo de los datos de la tabla anterior refleja la siguiente correspondencia formal entre el GT y el GO en el nivel microtextual:

CORRESPONDENCIA FORMAL	Registros	%
AM	18	16'07
AP	1	0'89
AT	0	0
CF	0	0
M	88	78'57
SP	3	2'68
ST	2	1'79
<b>TOTAL</b>	<b>112</b>	<b>100</b>

Tabla 6.5.3. *Desde la terraza* (Robson, 1960). Nivel microtextual.  
Correspondencia formal GT-GO: análisis cuantitativo

A simple vista se comprueba cómo la modificación (M) de la UCO es el fenómeno más frecuente, lo cual es fácilmente comprensible si recordamos que un número excesivo de adiciones o supresiones en las intervenciones de los personajes podría causar graves faltas de correspondencia sincrónica entre la señal icónica (imagen) y la señal auditiva (diálogo). La representación gráfica de los datos anteriores da muestra de la supremacía de las modificaciones sobre el resto de categorías formales:

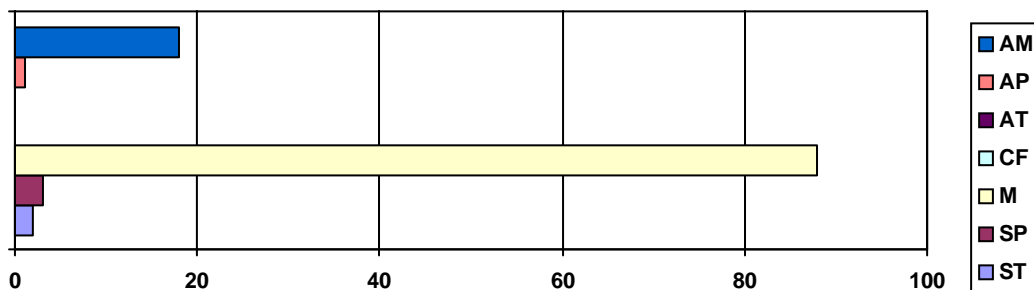


Figura VI.V.I. *Desde la terraza* (Robson, 1960). Nivel microtextual.  
Correspondencia formal GT-GO: análisis cuantitativo



## Correspondencia semántica GT-GO

Las anteriores categorías formales han dado lugar a la siguiente correspondencia semántica entre el GT y el GO en el nivel microtextual:

CORRESPONDENCIA SEMÁNTICA		Registros	%
ACT		14	12'50
FCT		4	3'57
C		64	57'14
COM		2	1'79
N	AMB	0	0
	EE	1	3'57
	EUF	13	46'43
	RF	0	0
	RS	14	50
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>28</b>	<b>25</b>
<b>TOTAL</b>		<b>112</b>	<b>100</b>

Tabla 6.5.4. *Desde la terraza* (Robson, 1960). Nivel microtextual.  
Correspondencia semántica GT-GO: análisis cuantitativo

La representación gráfica correspondiente a la tabla anterior pone de manifiesto que la conmutación (C) o alteración del significado original es el fenómeno semántico más frecuente:

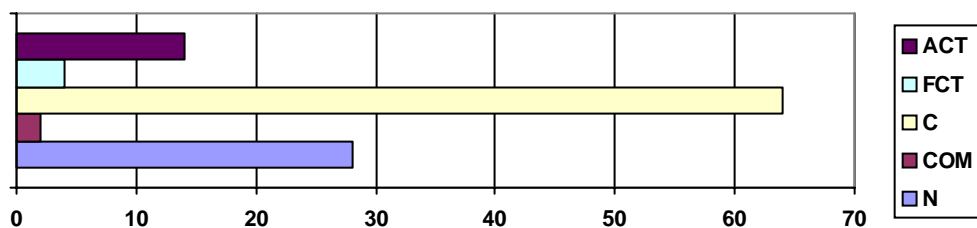


Figura VI.V.II. *Desde la terraza* (Robson, 1960). Nivel microtextual.  
Correspondencia semántica GT-GO: análisis cuantitativo

Aunque los datos obtenidos no permiten una generalización absoluta, en este caso se confirma la tendencia esperable: las 64 conmutaciones registradas son resultado

directo de otras tantas modificaciones (M), lo cual significa que es un elevado porcentaje de modificaciones (64 de un total de 88: el 72'73%) el que tiene como consecuencia semántica la conmutación del significado de la UCO. Por otra parte, de las 28 neutralizaciones (N) que se registran, 23 de ellas procedentes de otras tantas modificaciones (el 82'14%), destaca el alto porcentaje de reducciones semánticas (RS: el 50%) y de eufemismos<sup>338</sup> (EUF: el 46'43%), representados en la figura siguiente:

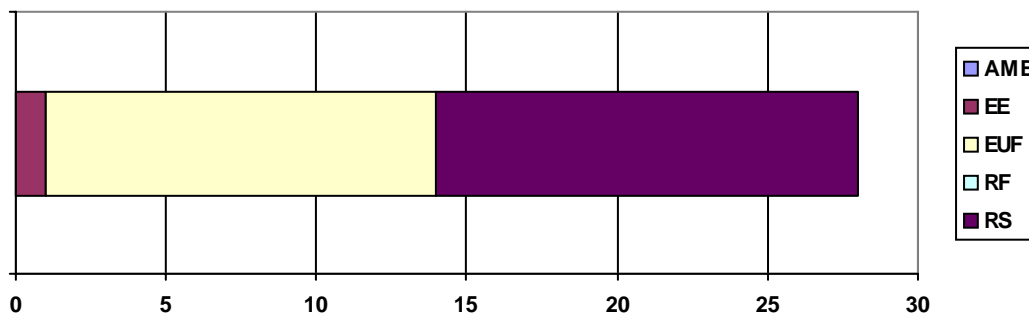


Figura VI.V.III. *Desde la terraza* (Robson, 1960). Nivel microtextual.  
Correspondencia semántica GT-GO (neutralizaciones): análisis cuantitativo

El 100% de supresiones contabilizadas (3 parciales y 2 totales) ha dado lugar a las 5 neutralizaciones restantes, en forma de reducciones semánticas, lo cual parece lógico y se establece así como una tendencia bastante generalizada. La única adición parcial (AP) contabilizada (registro 106) también parece seguir una lógica trayectoria al emitir un comentario (COM) que tiene por objeto condicionar la opinión del espectador sobre un tema determinado, en este caso sobre la “conducta inmoral” de los que apuestan por el amor fuera del matrimonio, propiciando una naturalización pragmática que favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante al defender la unidad del vínculo matrimonial por encima de todo.

Otro dato interesante a tener en cuenta es la estrategia traductora que aparentemente mantiene el significado de la UCO gracias a una ausencia de modificación formal (AM, practicada en 18 registros), pero que debido a otros cambios

<sup>338</sup> Algunos de los eufemismos más destacados empleados por el traductor son: “mujerzuela del arroyo” (registro 8) e “infame” (registros 9 y 14).

formales (y consecuentemente semánticos) previa o posteriormente introducidos<sup>339</sup> dan lugar (o no) a un ajuste de cohesión textual que también altera la correspondencia semántica entre el GT y el GO en los 18 registros antes mencionados. En otras palabras: se mantiene la correspondencia formal pero no la semántica ni la pragmática. La pericia del traductor en la mayoría de los casos (14 del total de 18: registros 55, 73, 79, 85, 98, 102-104 y 107-112) ha favorecido el perfecto ensamblaje de las UCTs, que mantienen la correspondencia formal dentro del contexto global del diálogo traducido, dando lugar a lo que hemos denominado un “ajuste de cohesión textual” (ACT) con las consiguientes consecuencias de naturalización pragmática. Sólo en 4 ocasiones (registros 86-89) el traductor no ha sido capaz de mantener esa coherencia semántica, dando lugar a lo que hemos denominado “falta de cohesión textual” (FCT) en aquellas UCTs que, a nuestro juicio, carecen de sentido en el contexto global del diálogo, siendo esa precisamente su principal consecuencia pragmática. La ausencia de modificación (AM) es la categoría formal que explica, por tanto, la totalidad de casos de ajuste y de falta de cohesión textual analizados.

En vista de lo expuesto anteriormente podemos establecer las siguientes generalizaciones en la relación “correspondencia formal > correspondencia semántica”:

Correspondencia formal > Correspondencia semántica	Registros	%
M>C	64	72'73% M>C
M>N	23	M> 82'14% N
SP>N (RS)	3	100% SP>N (RS)
ST>N (RS)	2	100% ST>N (RS)
AP>COM	1	100% AP>COM
AM>ACT	14	AM> 100% ACT
AM>FCT	4	AM> 100% FCT

Tabla 6.5.5. *Desde la terraza* (Robson, 1960). Nivel microtextual.  
Correspondencia formal > Correspondencia semántica. Ocurrencias más comunes

<sup>339</sup> Se comprueba así cómo las unidades comparativas (UCT y UCO) utilizadas en el análisis descriptivo-comparado del GT y el GO no constituyen compartimentos estancos y no pueden, por tanto, ser entendidas fuera del contexto global del texto fílmico.

Siguiendo las estrategias que hemos detallado el traductor, a partir de su labor a nivel microtextual, ha conseguido que el contenido del GT resulte más aceptable a ojos de la censura externa. Los bloques temáticos más relevantes para el desarrollo de la trama que han visto así alterado su significado son los siguientes:

- Se evita que las UCTs, contra la norma 3 de la OM 9/II/63, muestren una “conducta moralmente reprobable”, como puede serlo la de la gente que pasa por el apartamento de Alfred (registro 34) o la del mismo Alfred, que en el original al principio cede al chantaje de su jefe anteponiendo su carrera profesional al amor conyugal (registros 75-77) y al amor de Natalie (registros 84-85).
- Se evita que las UCTs infrinjan la norma 8<sup>a</sup>-4<sup>o</sup> de la OM 9/II/63. Así, el GT modifica la intervención de Lex (registro 18) porque atenta “contra la familia”, legitima “las relaciones sexuales ilícitas” que habían mantenido Roper y Mary antes de que ella se casara con Alfred (según lo sugieren los registros 51 y 52) y altera el contenido de los siguientes bloques temáticos porque presentan la justificación del “divorcio como institución, del adulterio” y, “en general, de cuanto atente contra la institución matrimonial”: la frívola conducta de Sage (registro 17), el tono despectivo de Lex hacia Mary (registro 26), el que Mary sólo se case con Alfred por su atracción física hacia él y no por amor (registro 36), las intervenciones de Sage en contra del matrimonio en su conversación con Mary (registros 46-48), la relación adúltera de Mary y Roper (registros 63, 68, 69, 71 y 73), el no condenar la infidelidad (registros 66 y 67) y la defensa por parte de Alfred del amor verdadero, aunque sea fuera del matrimonio (registros 103-112).
- Se evita que las UCTs, contra la norma 10 de la OM 9/II/63, presenten “imágenes y escenas que puedan provocar bajas pasiones en el espectador normal y las alusiones hechas de tal manera que resulten más sugerentes que la presentación del hecho mismo”. Por ejemplo, alusiones a partes del cuerpo, a contactos físicos, expresiones coloquiales y juegos de palabras con referencias sexuales, etc. (registros 1, 15, 16, 19, 20, 24, 25, 27-30, 37, 38, 40-45, 49, 54, 61, 62, 70, 78-83, 90-93 y 96-103). Dentro de este grupo destaca la constante suavización o supresión de los verbos “to want” y “to

like” para esconder el matiz de deseo sexual que ambos encierran (registros 31-33, 50, 57-60, 72, 74, 94 y 95).

- Se evita que las UCTs, contra la norma 11 de la OM 9/II/63, ofendan “la intimidad del amor conyugal” (registros 55 y 56).
- Se evita que las UCTs infrinjan la norma 13 de la OM 9/II/63, que prohíbe “las expresiones coloquiales y las escenas o planos de carácter íntimo que atenten contra las más elementales normas del buen gusto”, como puede serlo la utilización de un lenguaje despectivo, que en ocasiones llega a ser insultante, por parte de los distintos personajes, en especial del señor Eaton (registros 4-14, 21-23, 39, 53 y 64).
- Se evita que las UCTs, contra la norma 14<sup>a</sup>-1º de la OM 9/II/63, muestren “la presentación irrespetuosa de creencias y prácticas religiosas” (registro 65).
- Se evita que las UCTs vayan en contra de la norma 17<sup>a</sup>-1º de la OM 9/II/63 atentando “contra la Iglesia Católica, su dogma, su moral y su culto” (registros 2, 3 y 35).

#### 6.5.3.1.2. Umbral de permisividad

El análisis comparativo GT-GO también ha dado como resultado la tabla que presentamos a continuación, que recoge una muestra de 59 registros en los que el diálogo traducido formalmente no se desvía del original y parece ser continuo reflejo de una serie de situaciones que podrían atentar contra las normas de censura, pero en su día fue aprobado por la Comisión tal cual aparece en el campo “UCT GT (1968)” de nuestra tabla.

Debido a que el principal objetivo de este trabajo es el estudio en profundidad de las llamadas “limitaciones formales”, a la extensa longitud del GO y el GT y, sobre todo, a la potencial peligrosidad de la ya referida continua presentación de una temática conflictiva que haría excesiva la envergadura de la tabla, los registros seleccionados pretenden ser sólo una muestra, suficientemente representativa, eso sí, de los diferentes bloques temáticos permitidos por la censura que más tarde analizaremos. La tabla es la siguiente:

**Tabla 6.5.6. Desde la terraza (Robson, 1960). Nivel microtextual. Autocensura y normas textuales: umbral de permisividad**

Rollo/Página/Escena GO		Rollo/Página/Escena GT		Comentarios
Registro	UEO GO (1960)	UET GT (1968)		
1/9/14 <b>1</b>	EATON: If you mean by "anyone" Mrs. Eaton, say so, Nellie, or forever hold your peace.	1/2/5	EATON: Si por "alguien" se refiere a la señora Eaton, dígalo claramente y déjeme en paz.	No limita la forma de la expresión. La UCT conserva el tono maleducado con que el señor Eaton sugiere que le irrita que su esposa pregunte por él.
1/13/25 <b>2</b>	EATON: You prayed? You're no more of a praying man than I am.	1/3/7	EATON: ¿Rezaste? Tú acostumbras a rezar tan poco como yo.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante.
1/14/28 <b>3</b>	FRY: A father can feel badly over a son who's dead thirteen years without ignoring the other one.	1/3/7	FRY: Un padre puede lamentar la muerte de un hijo hace trece años, sin necesidad de despreciar al otro.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. La UCT se refiere a la falta de cariño del señor Eaton hacia su hijo Alfred, muestra de la desintegración de la familia Eaton.
2/21/4 <b>4</b>	ALFRED: You don't have to. I can see it's getting bigger. (it: Josephine's behind).	2/1/12	ALFRED: No es preciso. Veo que sigue aumentando.	No reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
2/21/4 <b>5</b>	NELLIE: She doesn't have her corset on.	2/1/12	NELLIE: Es que no se ha puesto la faja.	No reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
2/24/9 <b>6</b>	NELLIE: For the drinking, Mr. Alfred.	2/2/13	NELLIE: Por lo de la bebida.	No favorece la imagen del personaje (Martha), al mostrar cuál es el vicio (o la forma de evadir la realidad) de la señora Eaton.

2/27/24 <b>7</b>	MARTHA: Couldn't we save everything for tomorrow when I'll be at my best?	2/2/14	MARTHA: ¿No podríamos dejar la conversación para mañana, cuando esté mejor?	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. La UCT muestra la desintegración de la familia Eaton a través del frío recibimiento que Martha dispensa a su hijo, aunque sin llegar a ser grosera con él.
2/27/24 <b>8</b>	MARTHA: We'll make believe there was no tonight and that you came home tomorrow, and...	2/2/14	MARTHA: Haremos como si no hubiera existido esta noche y...	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. La UCT muestra la desintegración de la familia Eaton a través del frío recibimiento que Martha dispensa a su hijo, aunque sin llegar a ser grosera con él.
2/27/24 <b>9</b>	MARTHA: ... we'll say all our hellos just as they should be.	2/2/14	MARTHA: ... mañana nos saludaremos como es debido.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. La UCT muestra la desintegración de la familia Eaton a través del frío recibimiento que Martha dispensa a su hijo, aunque sin llegar a ser grosera con él.
2/33/44 <b>10</b>	EATON'S VOICE: Now, who else saw you together?	2/3/19	VOZ EATON: Quiero saberlo. ¿Quién más os ha visto juntos?	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. La UCT se refiere a la relación adúltera de Martha y Frolick.
2/34/44 <b>11</b>	EATON'S VOICE: You were in restaurants together -	2/3/19	VOZ EATON: Estuvisteis juntos en un restaurant...	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. La UCT se refiere a la relación adúltera de Martha y Frolick.
2/34/48 <b>12</b>	EATON: Where else did you meet him?	2/4/20	EATON: ¿En qué otro sitio le has visto?	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. La UCT se refiere a la relación adúltera de Martha y Frolick.
2/35/48 <b>13</b>	EATON: You were with him in a hotel room!	2/4/20	EATON: Estuviste con él en un hotel.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. La UCT se refiere a la relación adúltera de Martha y Frolick.
2/35/48 <b>14</b>	MARTHA: All right, but only once...	2/4/20	MARTHA: Sí, pero sólo una vez.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Martha admite su relación adúltera con Frolick.

2/36/53 <b>15</b>	MARTHA: ... you turned your back on me just like you did on Alfred!	2/4/22	MARTHA: ... me volviste la espalda, al igual que hiciste con Alfred.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Muestra la desintegración de la familia Eaton.
2/37/56 <b>16</b>	MISS TRIMINGHAM: His name is Charlie Frolick.	2/4/23	MISS TRIMINGHAM: ... Se llama Charlie Frolick.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. La UCT se refiere al adulterio de Martha.
3/38/1 <b>17</b>	ALFRED: How long has it been going on?	3/1/24	ALFRED: ¿Y desde cuándo dura eso?	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. La UCT se refiere al adulterio de Martha.
3/38/2 <b>18</b>	MISS TRIMINGHAM: About a year.	3/1/24	MISS TRIMINGHAM: Cosa de un año.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. La UCT se refiere al adulterio de Martha.
3/38/2 <b>19</b>	MISS TRIMINGHAM: Oh, she's been trying not to see him...	3/1/24	MISS TRIMINGHAM: Ella ha tratado de no verle...	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. La UCT se refiere al adulterio de Martha.
3/38/2 <b>20</b>	MISS TRIMINGHAM: ... but he won't let her and she can't help herself.	3/1/24	MISS TRIMINGHAM: ... pero él no la deja y a la señora le falta voluntad.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. La UCT se refiere al adulterio de Martha.
3/47/33 <b>21</b>	ALFRED: I guess we're not a very dignified respectable family, are we Mother?	3/3/28	ALFRED: Creo que no somos una familia digna y respetable, ¿verdad, mamá?	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. La UCT se refiere a la desintegración de la familia Eaton.
3/51/47 <b>22</b>	MARTHA: What am I? A hopeless drunkard?	3/4/28	MARTHA: ¿Qué soy yo? ¿Una pobre borracha?	No limita la forma de la expresión.



3/52/47	MARTHA (Cont.): They'd rather have me that way than the other thing, an unfaithful wife.	3/4/28	MARTHA: Me prefieren así que de la otra manera, como esposa infiel.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Martha reconoce su afición por la bebida y su adulterio.
23				
4/54/4	ALFRED: Well, just how far am I allowed to look?	4/1/30	ALFRED: Bueno, ¿hasta dónde se me permite mirar?	No reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
24				
4/55/8	CLEMMIE: Who's got time? I'm crowding nineteen. ALFRED: What? Years - or guys?	4/1/30	CLEMMIE: No hay tiempo para eso. Ya voy por los diecinueve. ALFRED: ¿Qué? ¿Años o novios?	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. La UCT se refiere a la promiscuidad de Clemmie.
25				
4/59/26	LEX: Good booze, bad women. It never fails to work.	4/2/32	LEX: Buenas bebidas, mujeres... eso siempre da resultado.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante.
26				
4/69/47	LEX: And if you're not thinking about marrying her, you can forget about anything else.	4/4/36	LEX: Y si tú no piensas en el matrimonio, olvídate de todo lo demás.	No reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
27				
5/72/1	MARY: Now I knew you were going to kiss me today, but I didn't know I was going to kiss you back...	5/1/38	MARY: Yo sabía que usted me iba a besar hoy, pero no sabía que iba a devolverle el beso.	No hay ajuste de cohesión textual. La referencia al beso suprimido en la imagen (ver supresión 5 realizada por la 20th C.Fox, en el apartado que estudia la censura externa) debería haber desaparecido en el diálogo.
28				
5/82/41	MRS. ST. JOHN'S VOICE: The mother is a drunkard...	5/3/42	VOZ MRS. ST. JOHN: La madre es una borracha...	No limita la forma de la expresión.
29				
6/91/13	EATON'S VOICE: That's why your mother took Frolick.	6/1/44	VOZ EATON: Por eso tu madre se aproximó a Frolick.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Se reconoce el adulterio de Martha. Sin embargo, como el Sr. Eaton, al morir su hijo preferido, había dejado de quererla, el adulterio podría quedar justificado ante la censura.
30				

6/97/39 <b>31</b>	ROPER: Does he know that wild and wonderful nature of yours?	6/3/48	ROPER: ¿Conoce tu modo de ser, tan maravillosamente salvaje?	No reduce el contenido erótico/sugerente/morbo del diálogo.
7/103/13 <b>32</b>	MARY: ... and all man, from the top of his head to the tip os his toes...	7/1/52	MARY: ... y muy hombre, de los pies a la cabeza.	No reduce el contenido erótico/sugerente/morbo del diálogo. La conversación entre Mary y Sage debería haber sido suprimida (supresión 10 en el apartado de la censura extrema). En vez de eso, se han suavizado todas las UCs problemáticas excepto ésta.
8/117/1 <b>33</b>	MARY: He still loves me.	8/1/60	MARY: Sigue enamorado de mí.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Mary reconoce su relación adúltera con Roper.
8/117/1 <b>34</b>	ALFRED: Did he kiss you?	8/1/60	ALFRED: ¿Se atrevió a besarte?	No reduce el contenido erótico/sugerente/morbo del diálogo.
8/117/1 <b>35</b>	ALFRED: Well I bet he tried to kiss you.	8/1/60	ALFRED: Apuesto a que ha intentado besarte.	No reduce el contenido erótico/sugerente/morbo del diálogo.
9/157/45 <b>36</b>	ALFRED: I don't want that guy in our apartment any more!	9/5/76	ALFRED: No quiero que ese hombre vuelva a pisar nuestra casa.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. La UCT se refiere a la relación adúltera de Mary y Roper.
10/172/39 <b>37</b>	ALFRED'S VOICE: Because I'm married?	10/4/84	VOZ ALFRED: ¿Porque soy casado?	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Alfred le hace proposiciones a Natalie a pesar de que está casado.
11/179/13 <b>38</b>	ALFRED (into phone): We're probably making a big mistake.	11/1/86	ALFRED: Probablemente cometemos una gran equivocación...	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Alfred reconoce que su cita con Natalie no es moralmente correcta porque él está casado.

11/181/28 <b>39</b>	ALFRED: I guess we're the only two people watching the movie.	11/1/87	ALFRED: Creo que somos los únicos que estamos viendo la película.	No reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo. No hay ajuste de cohesión textual. Las imágenes de las otras parejas que se citan en el moto-cine han sido suprimidas por ser demasiado sugerentes, pero se mantiene la referencia en la UCT.
11/183/37 <b>40</b>	ALFRED: In other words, you'd like me to shut up. NATALIE: No, I'd like you to do much more than that.	11/2/87	ALFRED: Es decir, que quiere usted que me calle. NATALIE: No, quisiera que hiciera usted mucho más que eso.	No reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
12/192/14 <b>41</b>	MACHARDIE: ... the attraction being that there will be no checking on who sleeps in which room.	12/1/91	MACHARDIE: ... consintiendo la atracción en no preocuparse de quién forma cada pareja.	No reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
12/194/20 <b>42</b>	ALFRED: What if I don't want to save my marriage?	12/2/91	ALFRED: ¿Y si yo no quisiera salvar mi matrimonio?	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante.
12/195/22 <b>43</b>	ALFRED: Isn't it just possible that infidelity might be grounds for a divorce?	12/2/91	ALFRED: ¿Y no es la infidelidad base suficiente para pedir el divorcio?	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Alfred está a favor del divorcio.
12/200/38-39 <b>44</b>	ALFRED: I could subpoena everybody that was up there that weekend and divorce you in New York State right now if I wanted to.	12/3/92	ALFRED: Podría hacer declarar a esas personas, y pedir el divorcio en el Estado de Nueva York ahora mismo.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Alfred y Mary discuten sobre su divorcio y sobre las supuestas infidelidades de ambos.
12/201/41 <b>45</b>	MARY: Well, what do you expect me to do... enter a convent?	12/3/92	MARY: ¿Qué esperas de mí... que me encierre en un convento?	No reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.
12/201/41 <b>46</b>	MARY: I'm sure you'll find yourself a woman, if you haven't already.	12/3/92	MARY: Estoy segura de que habrá otra mujer, si es que no la hay ya.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Mary se refiere a la supuesta infidelidad de Alfred.

12/202/42 <b>47</b>	MARY'S VOICE: It's not our marriage you're trying to hold together.	12/3/93	VOZ MARY: No es nuestro matrimonio lo que tratas de salvar.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Mary opina que Alfred le reprocha su conducta adúltera sólo para que no le pongan problemas en la compañía, no para salvar su matrimonio.
12/202/42 <b>48</b>	MARY'S VOICE: It's your own sick dream of five million before you're forty...	12/3/93	MARY: Es tu sueño enfermizo de tener cinco millones antes de cumplir los cuarenta...	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Mary opina que Alfred le reprocha su conducta adúltera sólo para que no le pongan problemas en la compañía, no para salvar su matrimonio.
12/202/42 <b>49</b>	MARY'S VOICE: ... be the big man, bigger than your father!	12/3/93	VOZ MARY: ... de ser un gran hombre, más grande que tu padre...	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Mary opina que Alfred le reprocha su conducta adúltera sólo para que no le pongan problemas en la compañía, no para salvar su matrimonio.
13/209/7 <b>50</b>	ORCHID: You won't be the first dissatisfied wife I've made happy.	13/1/98	ORCHID: No sería la primera esposa desgraciada que se sentiría feliz a mi lado.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante.
13/215/24 <b>51</b>	MARY: And you know me. I like men. ALFRED: So I'm told.	13/3/101	MARY: Y ya me conoces. Sé cómo son los hombres. ALFRED: Eso me han dicho.	No mejora la imagen de Mary. Aunque el significado de "I like men" es otro, para eliminar la referencia a la promiscuidad de Mary la respuesta de Alfred también debería haber sido modificada.
13/216/25 <b>52</b>	MARY (into phone): Aren't I, though?... Fine. I'll meet you at your place. Marvelous.	13/3/102	MARY: ¿No molesto? Bien, iré a buscarte a tu casa. Magnífico.	No mejora la imagen del personaje (Mary), quien concierta una cita con Roper en presencia de Alfred a modo de venganza.
13/221/41 <b>53</b>	MARY: Do you love me? ROPER: Love you? Honey, I adore you.	13/4/105	MARY: ¿Me quieres? ROPER: ¿Quererte? Cariño, te adoro.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Muestra la relación adúltera de Mary y Roper.
13/222/41 <b>54</b>	MARY: Well, then I don't suppose there's any... sense... in us talking about marriage... or even thinking about it?	13/4/105	MARY: Entonces... ¿sería inútil que hablásemos de matrimonio, o que pensáramos en ello?	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Muestra la relación adúltera de Mary y Roper.

13/222/43-4 <b>55</b>	ROPER: Look, let's have no more talk about love or eternal devotion, shall we?	13/4-5/105	ROPER: Mira, dejemos de hablar de amor romántico, de cariño eterno, ¿no te parece?	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Aunque se modificó parte del diálogo para ocultar que la relación es sólo de deseo por parte de Roper, este registro deja claro que él no cree en el amor ni en el matrimonio.
14/226/11 <b>56</b>	ALFRED'S VOICE: But I - I guess it never really worked. Because whenever I thought of you, it was - it was always with love.	14/1/107	VOZ ALFRED: ... aunque mis esfuerzos han sido vanos, porque cada vez que pensaba en ti, era con amor.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Se muestra la relación adúltera de Natalie y Alfred, pero se justifica en base al amor que ambos sienten. Esta es la clave que permite tal relación.
15/244/43-4 <b>57</b>	MARY: You can tell her that you also have a wife who happens to like her marital arrangement, and doesn't intend to change it.	15/2/112	MARY: Dile que tienes una esposa que está encantada con la forma en que ha organizado ahora su matrimonio, y no piensa cambiarla.	No favorece la imagen del personaje (Mary). Aunque no hay amor entre Alfred y Mary, ella está dispuesta a seguir con un matrimonio de conveniencia.
15/244/44-5 <b>58</b>	MARY'S VOICE: Well, why not? It gives me status, and security, and a wonderful kind of freedom...	15/2/112	MARY: ¿Para qué? Me da prestigio, seguridad, y una libertad maravillosa.	No favorece la imagen del personaje (Mary). Aunque no hay amor entre Alfred y Mary, ella está dispuesta a seguir con un matrimonio de conveniencia.
16/264/69 <b>59</b>	ALFRED: You won't be able to show your face in this entire city if you don't give me a divorce!	16/4/118	ALFRED: No te atreverás a presentarte ante la gente, si al verlas no pides el divorcio.	No favorece los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Mary va a tener que conceder el divorcio a Alfred después de que se publiquen las fotos de él con Natalie.

Hay que partir de que, debido a la constante presentación de una temática a todas luces conflictiva, en este caso es casi imposible realizar una excesiva alteración de la línea argumental sobre el soporte físico de la cinta sin que el material resultante sea del todo incongruente. Por lo tanto, hay dos únicas opciones: prohibir la exhibición de la cinta, que es lo que los censores decidieron en los sucesivos informes presentados hasta el quinto visionado (18 de abril de 1967), o autorizarla en base a una serie de cambios que sí era posible realizar (los estudiados bajo el epígrafe de “limitaciones formales”) y en base a la aceptación de los bloques temáticos que hemos resumido en lo que denominamos “umbral de permisividad”. Todo ello nos hace suponer que tanto la forma como el fondo de los registros que aparecen en la tabla anterior están dentro del límite aceptado por los Vocales que el 13 de noviembre de 1968 autorizaron el doblaje de la cinta en base al GT que hemos manejado.

El contenido de la tabla posibilita destacar los siguientes bloques temáticos:

- Después de que Alfred sirviera como Teniente de la aviación naval en la Segunda Guerra Mundial, regresa a casa y se entera de que su padre sólo ha querido y sigue queriendo a su hermano, muerto hace muchos años. El señor Eaton se dedica plenamente a su trabajo, lo que propicia que su esposa se entregue a la bebida y a su médico y amante, Charlie Frolick. Esta degradación del ambiente familiar (que según la norma 8ª-4º atenta “contra la familia”), el debilitamiento físico de Martha debido a su problema con la bebida (lo cual constituye una “conducta moralmente reprochable” según la norma 3) y su relación adúltera con Frolick (que según la norma 8ª-4º atenta “contra la institución matrimonial”) son temas que aparecen en los registros 1, 3, 6-23, 29, 30. Ya que la norma prohíbe la justificación de los temas y no su presentación como ayuda al desarrollo de la trama, debemos añadir que el hecho de que el hermano de Alfred muera se presenta como desencadenante de la serie de acontecimientos que hemos expuesto, que llevan a Alfred a querer marcharse de casa y buscar el amor en la familia de Mary.
- El matrimonio de Mary y Alfred no está basado en el amor, sino en la atracción física que sienten, sobre todo por parte de ella, y en los deseos de él de pertenecer a una familia adinerada, por lo que está destinado a fracasar. Mary pronto se cansa de la poca atención que recibe e inicia una relación

adúltera con su ex-prometido, Jim Roper. A su vez, Alfred encuentra el amor verdadero en Natalie, a la que conoce en uno de sus viajes de negocios, e inicia una relación adúltera con ella. Todas estas circunstancias determinarán el desenlace final, en el que Alfred decide pedir el divorcio para ir a reunirse con Natalie. Estos temas atentan “contra la institución matrimonial”, pero son necesarios para justificar que Alfred quiera estar al lado de Natalie. Aparecen en los registros 33-41, 45-46, 52-56.

- El señor MacHardie, jefe de Alfred, quiere evitar cualquier escándalo que perjudique al negocio e informa a Alfred que su ascenso depende de que no se divorcie de su mujer aunque ésta le sea infiel. Para llevar a cabo el chantaje se recurre a la existencia de unas fotos que prueban la infidelidad de Alfred al encontrarse con Natalie en un hotel. Por su parte, Mary está dispuesta a seguir con un matrimonio de conveniencia que le permite flirtear con otros hombres y mantener su posición social (registros 42-44, 57-59). Se podría considerar que el tema del chantaje así planteado atenta contra la norma 3 por tratarse de una “conducta moralmente reprobable” cuya justificación estaría basada en otra conducta de parecidas características: anteponer el éxito profesional a la institución del matrimonio. Sin embargo, el tema del chantaje es necesario para que parezca que la decisión de Alfred de renunciar al ascenso y reunirse con Natalie sea la correcta.
- En otras ocasiones la temática de las UCTs podría “provocar bajas pasiones en el espectador normal”, en contra de la norma 10. En este sentido podemos señalar algunas alusiones al comportamiento promiscuo de ciertos personajes en los registros 25-27 y 50-51 y también alguna referencia a partes del cuerpo y a contactos físicos o diálogos sugerentes en los registros 4, 5, 24, 28, 31, 32. La corrección formal que hace que ninguna de las UCTs sea abiertamente grosera o lasciva puede haber determinado su autorización.
- En el registro 2 se podría pensar que la UCTs atenta contra “la Iglesia Católica, su dogma, su moral y su culto” según la norma 17<sup>a</sup>-1<sup>o</sup>. La corrección formal de la UCT, que en ningún momento llega a ser blasfema o irrespetuosa, puede haber motivado su aprobación.
- Por último, para que no se pueda tachar la conducta de Alfred como “moralmente reprobable” (norma 3) y que, como consecuencia, no haya

duda de que la decisión final de abandonar a su esposa fue la correcta, el GT, a diferencia del GO, siempre ha evitado que Alfred confiese abiertamente que en un primer momento la ambición profesional le hizo sostener un matrimonio de conveniencia y renunciar al amor verdadero (ver modificaciones de las UCOs que atentan contra la norma 3). Sin embargo, se permite que dicha acusación esté puesta en boca de Mary (registros 47-49) o que el propio Alfred reconozca, eso sí, irónicamente, que se merece el ascenso porque se ha limitado a hacer lo que cualquier joven americano habría hecho en su situación, para después dar muestra de su valentía y honestidad pidiendo el divorcio. Puede que este discurso final sea la razón fundamental que justifica la autorización de una película que plantea el divorcio como final feliz, puesto que queda claro que Alfred se refiere a las costumbres y los males propios de la sociedad americana (por ejemplo, lograr la riqueza a toda costa). Hemos preferido no incluir este discurso en la tabla para no alargar el número de registros y transcribir el pasaje inicial como muestra de lo afirmado: “ALFRED: Porque, como todos los jóvenes americanos siempre me he dado cuenta de que en la vida no hay nada más importante que el logro de la riqueza y de una situación elevada. Y he de decir honradamente que nunca dejé que nada me apartara de mi camino hacia la meta...” (GT: rollo 16, página 2, escena 116).

Como hemos podido comprobar, la aprobación de la película en 1968 se fundamenta en la justificación de la presentación de estos temas argumentando que es necesaria para el desarrollo de la trama.

### **6.5.3.2. Censura externa y normas de recepción. Análisis comparativo GC-GT**

#### **6.5.3.2.1. Modificación realizada tras el sexto visionado (13 de noviembre de 1968)**

La única modificación de la censura externa a nivel microtextual fue la dictaminada por la Comisión de Censura en Pleno, reunida el 13 de noviembre de 1968,



que revisó la versión original de la película y acordó por mayoría autorizar su doblaje “cuidando en el mismo la fidelidad al texto original y suprimiendo la palabra ‘sacramento’, aplicada al matrimonio”<sup>340</sup>. La tabla de correspondencias sería la siguiente:

UCO GO (1960)	UCT GT (1968)	UCC GC (1968)
MACHARDIE’S VOICE: What is marriage? An exchange of vows. A contract. (reel 12, page 196, scene 26).	VOZ MACHARDIE: ¿Qué es el matrimonio? Es un sacramento, pero también un contrato. (rollo 12, página 2, escena 91).	Supresión en el GT del término “sacramento”. <b>SP&gt;N (RS)</b>

Tabla 6.5.7. *Desde la terraza* (Robson, 1960).

Nivel microtextual. Normas de recepción y censura externa. Unidades de Comparación

Una vez más, la corrección formal es la principal preocupación de la censura externa. De acuerdo con la terminología que venimos utilizando, podríamos expresarlo así: SP>N (RS). La naturalización pragmática limita la forma de la expresión para favorecer los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante. Aunque la Comisión no expresa el motivo de la prohibición de la palabra “sacramento”, parece claro que si el término fuera aplicado al matrimonio en el contexto de la película, ello constituiría un grave atentado contra “la Iglesia Católica, su dogma, su moral y su culto” (norma 17-1, OM 9/II/63). El sacramento del matrimonio pone a Dios por testigo de la promesa de los esposos y establece un vínculo indisoluble entre ambos. En cambio, la tesis de la película (y, por extensión, la de la Comisión al autorizarla) justifica la ruptura de dicho vínculo debido a la infidelidad y la ambición de la esposa y a que la base del matrimonio era la atracción física y no el amor verdadero. Por eso parece más adecuado considerar el matrimonio como un “contrato” que se puede romper en las circunstancias anteriormente señaladas.

<sup>340</sup> Según oficio nº 4708 de 14 de noviembre de 1968, por el que se comunicó el fallo del Pleno al Sr. Director-Propietario de Selecciones Fuster.

#### **6.5.4. La traducción aceptable: naturalización pragmática**

El estudio de las circunstancias que rodearon el largo camino hacia el estreno de *Desde la terraza* pone de manifiesto los criterios exigidos primero por la Junta de Clasificación y Censura, que se encargó de los cuatro primeros visionados, y después por la Junta de Censura y Apreciación de Películas, que se encargó del quinto y siguientes, a la hora de juzgar las producciones extranjeras que llegaban a las pantallas españolas en la década de los sesenta.

A pesar de que sólo hemos tenido ocasión de consultar el expediente correspondiente a la reunión de la Comisión Superior celebrada el 8 de mayo de 1961, hemos constatado que en 1961 y 1962, antes de su reorganización, la Junta de Clasificación consideraba inadmisibles la aparición de temas tan escabrosos como los que se tratan en el filme: los conflictos familiares graves, la ambición profesional desmedida, el matrimonio de conveniencia, la promiscuidad, el adulterio o la justificación del divorcio como solución a los problemas de índole matrimonial, amén de las incorrecciones de índole formal (expresiones coloquiales o alusiones de todo tipo que pudieran resultar irrespetuosas y, en numerosas ocasiones, incluso groseras a oídos del espectador español), si bien suponemos que éstas podrían haber sido limadas gracias a la traducción. Los informes de los vocales en la reunión de la Comisión Superior arriba mencionada ponen de manifiesto que la opinión general es que se trata de una película “inmoral, asquerosa” y “de tal crudeza que no hay posibilidad de aprobarla”, de ahí la denegación de su importación en dos ocasiones y su prohibición en otras dos.

La entrada en vigor de la OM de 2 de marzo de 1963 (BOE 9/III/63) propició que todas aquellas películas que habían sido prohibidas con anterioridad pudieran ser de nuevo presentadas a censura. A pesar de los cambios macrotextuales introducidos por la distribuidora en la versión original de *From the Terrace*, la Comisión de Censura decidió prohibirla en base a la norma 8ª-4º, es decir, debido a la justificación del divorcio como institución y a la justificación de los graves ataques contra la institución matrimonial y la familia que en ella se plantean. Sin embargo, el hecho de que en un visionado posterior (13 de noviembre de 1968) la Comisión de Censura en Pleno

desestimara el fallo anterior autorizando su estreno para mayores de dieciocho años indica que se había hecho todo lo posible para que los temas antes conflictivos ahora se entendieran como necesarios para el desarrollo de la trama y, por tanto, la película resultara aceptable y pudiera ser exhibida en los cines españoles.

Centrándonos en el nivel microtextual, que es el que permite analizar el grado de manipulación a la que se ha visto sometido el diálogo original (GO) gracias a la intervención del traductor (GT) y de la censura externa (GC), si se desea comprobar cuáles eran esos mínimos exigidos por la Junta de Censura y Apreciación de Películas para que la película fuera autorizada, basta referirse al análisis comparativo del GC-GT y del GT-GO que hemos realizado en anteriores apartados. Hemos constatado que las asperezas formales del GO han sido debidamente limadas durante el proceso de traducción al español (todas ellas, salvo la aplicación del término “sacramento” a la institución matrimonial, de lo cual se ha ocupado la censura externa). Tal proceso de naturalización pragmática, que muestra el grado de orientación del GT/GC hacia el polo de aceptabilidad en el contexto receptor, en el caso de la película que nos ocupa (como se ha venido comprobando a lo largo de estas páginas, uno de los casos más complicados que hemos tenido ocasión de analizar) se resume en la siguiente tabla:

<b>NATURALIZACIÓN PRAGMÁTICA (Nivel microtextual)</b>	<b>GT-GO(%)</b>	<b>GC-GT(%)</b>
<b>1. Favorece los postulados del régimen imperante.</b>	22 (19'64%)	0
<b>2. Limita la forma de la expresión.</b>	23 (20'54%)	1 (100%)
<b>3. Mejora la imagen del personaje.</b>	8 (7'14%)	0
<b>4. Reduce el contenido erótico/sugereante/morbo del diálogo.</b>	55 (49'11%)	0
<b>5. La UCT carece de sentido a causa de la FCT.</b>	4 (3'57%)	0
<b>TOTAL: autocensura (112) y censura externa (1).</b>	<b>112 (100%)</b>	<b>1 (100%)</b>

Tabla 6.5.8. *Desde la terraza* (Robson, 1960).

Nivel microtextual. Naturalización pragmática (autocensura y censura externa).  
Estudio cuantitativo de los registros afectados

Aun siendo conscientes de que los criterios utilizados en muchas ocasiones pueden llegar a solaparse, la anterior división es útil a efectos prácticos ya que gracias a ella se puede distinguir el elevado nivel de incorrección formal y de contenido sugereante, característico del diálogo original, que no llega a manifestarse en el diálogo

traducido (mejorando de paso la imagen de los personajes, por ejemplo Jabe o Sage, que en el GT se expresan de acuerdo con lo que se considera “políticamente correcto”). También se distingue el elevado porcentaje de registros cuyo contenido ha sido manipulado para favorecer los postulados del régimen imperante (sobre todo en lo que se refiere a la norma 8<sup>a</sup>-4<sup>o</sup>). Estos porcentajes se aprecian en el siguiente gráfico:

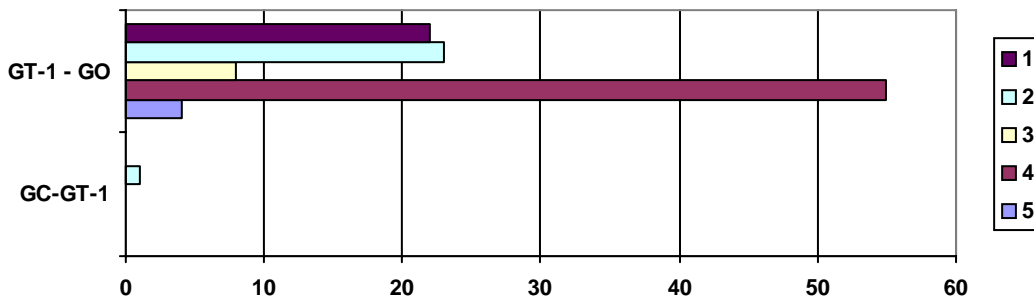


Figura VI.V.IV. *Desde la terraza* (Robson, 1960). Nivel microtextual. Naturalización pragmática (autocensura y censura externa). Estudio cuantitativo de los registros afectados

A la hora de establecer generalizaciones entre la correspondencia semántica del GT y el GO (influencia de la autocensura) la extensión de la tabla “limitaciones formales” permite establecer numerosas posibilidades:

Correspondencia semántica > Naturalización pragmática	Registros	%
C>Reduce cont. erótico/sug./morboso del diálogo.	38	59'38% C
C>Favorece los postulados del régimen imperante.	13	20'31% C
C>Limita la forma de la expresión.	8	12'50% C
C>Mejora la imagen del personaje.	5	7'81% C
N (EUF)>Limita la forma de la expresión.	6	85'72% N (EUF)
N (RS)>Reduce cont. erótico/sug./morboso del diálogo.	10	71'43% N (RS)
ACT>Favorece los postulados del régimen imperante.	8	57'14% ACT
ACT>Reduce cont. erótico/sug./morboso del diálogo.	5	35'71% ACT
FCT>Las UCTs carecen de sentido (no existe naturalización).	4	100% FCT
COM>Favorece los postulados del régimen imperante.	1	50% COM
COM>Mejora la imagen del personaje.	1	50% COM

Tabla 6.5.9. *Desde la terraza* (Robson, 1960). Nivel microtextual. Correspondencia semántica > Naturalización pragmática (GT-GO). Ocurrencias más comunes

En este caso la meritoria labor del traductor, de la que ya hemos dado debida cuenta y en la que no vamos a incidir de nuevo, propició que la censura externa no se viera obligada a intervenir más que en una ocasión, en la que se valió de la única reducción semántica contabilizada para limitar la forma de la expresión:

<b>Correspondencia semántica &gt; Naturalización pragmática</b>	<b>Registros</b>	<b>%</b>
N (RS)>Limita la forma de la expresión.	1	100% N (RS)

Tabla 6.5.10. *Desde la terraza* (Robson, 1960). Nivel microtextual.  
Correspondencia semántica > Naturalización pragmática (GC-GT).  
Ocurrencias más comunes

En vista de lo expuesto en páginas anteriores, nos atrevemos a concluir este apartado afirmando que, gracias al complicado proceso manipulador de la traducción del diálogo original (vía autocensura y, en menor grado, censura externa), el GT/GC que en 1968 sirvió de referencia para el doblaje de *Desde la terraza* revela un elevado grado de naturalización pragmática tanto de forma como de contenido que garantiza al máximo su obligada adecuación a los requerimientos del contexto receptor.

*¿Y cuáles habrán de ser los sistemas de valores cuya vigencia propaga el cine, sino los que dominan en aquella comunidad de cultura y, dentro de ésta, en aquel grupo social, donde la producción cinematográfica toma origen?*

Francisco Ayala, 1996a (1949)

## 7. UN CINE "A LA ESPAÑOLA"

A lo largo de estas páginas hemos intentado resaltar el papel de las traducciones al español de material fílmico en inglés como una de las manifestaciones más representativas de la manipulación ideológica del discurso en la España de Franco. Se parte, por tanto, del principio fundamental de que la descripción del fenómeno empírico de la traducción se debe centrar en el producto, el proceso y la función asignada a dicho producto dentro de la cultura receptora.

El estudio descriptivo del fenómeno traductor se ha realizado en base al corpus textual que aparece recogido en el *Catálogo COITE (1951-1975)*. Ésta ha sido precisamente una de las aportaciones fundamentales de nuestro estudio: la confección de dicho catálogo, cuyos límites temporales han venido impuestos por los datos hallados en la principal fuente documental utilizada: la publicación *Cine Asesor*. El análisis estadístico de los datos del catálogo ha permitido conocer las características fundamentales de los productos fílmicos traducidos del inglés que se exhibieron en las pantallas de cine españolas en el periodo comprendido entre los años citados.

Se ha confirmado la absoluta supremacía en el estreno de películas estadounidenses sobre las de otras nacionalidades. Así, de un total de 3.107 películas estrenadas, 2.275 de ellas (el 73'22%) son de origen estadounidense, mientras sólo 694 (el 22'34%) proceden de Gran Bretaña y 138 (el 4'44%) del resto de nacionalidades. En términos cuantitativos esta masiva importación de material estadounidense parece suficientemente importante como para que fuera posible que el modelo cultural del citado país se fuera implantando poco a poco en suelo español gracias a la gran influencia que la pantalla grande ejercía en los usos y costumbres de la población española de la época. Por otra parte, común denominador de estos productos fílmicos

traducidos (doblados o subtitulados) es la evidente inmoralidad temática de muchos de ellos, constantemente denunciada por los órganos de censura eclesiástica, que aplicaba las calificaciones más graves (3R y 4) a las películas consideradas más peligrosas.

En este sentido, uno de los logros más sobresalientes del análisis estadístico del *Catálogo COITE (1951-1975)*, ha sido que, además de mostrar la progresión anual y la media de aplicación de las calificaciones de la censura eclesiástica, ha permitido establecer cuál era la tendencia general de las prácticas de la censura oficial durante los veinticinco años que comprende el catálogo. Así, mientras la calificación 3 (mayores) es la más frecuente a lo largo del periodo temporal citado – con una media de aplicación del 39'17% –, la prohibición de las películas calificadas 3R (mayores, con reparos) y 4 (gravemente peligrosa) aumenta o disminuye dependiendo del mayor o menor inmovilismo socio-político de los grupos que se van alternando en el poder.

La inicial cerrazón de las pantallas ante toda producción ajena cuya temática pudiera influir en las mentes de los espectadores de forma contraria a la deseada dio paso en el periodo de Fraga Iribarne (1962-1969) a una etapa de relativa liberalización que permitió que los espectadores españoles fueran testigos de excepción de cintas que en etapas anteriores habrían sido terminantemente prohibidas. La reorganizada Junta de Clasificación y Censura permitió un tratamiento más amplio de la moral sexual en el cine importado, sobre todo en lo que se refiere a la norma octava de las "Normas de censura cinematográfica" de 1963 (presentación de todo lo que pueda atentar contra la institución matrimonial y la familia), justificando que tales conductas, contrarias a la moralidad nacional, eran propias de la inmoralidad imperante en otros países. La autorización durante la etapa de García Escudero de las cinco películas escogidas como muestra representativa del corpus así lo ha demostrado. En todas ellas se ofrece una amplia gama de infidelidades, amores adúlteros, matrimonios fracasados, familias rotas, etc., que difícilmente podrían haber accedido a la pantalla si no fuera porque su naturaleza extranjera curiosamente las convertía en muestras ejemplarizantes de lo moralmente incorrecto.

Nuestro estudio ha confirmado los testimonios de los productores y directores de cine de la época de Franco, que afirman que tanto la accesibilidad a las películas extranjeras por medio del doblaje como la especial permisividad temática a la que nos

hemos referido fueron patrimonio exclusivo del cine extranjero y no alcanzaron de la misma manera al cine de producción nacional. El hecho extraordinario de que la interpretación de las "Normas de censura" fuera en la práctica mucho más rígida con las películas españolas que con las procedentes del extranjero era, por otra parte, congruente con la lógica del sistema. Uno de los tópicos de la propaganda oficial era el de que España constituía un islote de paz en medio de la agitada vida contemporánea de los demás países. Dado que los valores morales se defendían con mucho más rigor en España que en las democracias occidentales, la exhibición de películas inmorales que sucedían más allá de nuestras fronteras, además de producir sustanciales beneficios económicos en taquilla, no ofrecía tanto peligro como la presentación de los mismos hechos acaecidos en España. Había, pues, un doble rasero para medir lo inmoral o lo políticamente peligroso.

A pesar de estas pequeñas concesiones, la censura de García Escudero, si bien más tolerante que la ejercida durante la etapa anterior de Arias Salgado como Ministro de Información y Turismo, continuó ejerciéndose con eficacia sobre todo en relación a cuatro frentes: el erótico, el político, el religioso y el poético (la corrección en el uso del lenguaje)<sup>341</sup>. El análisis macrotextual (referido al montaje) y microtextual (referido a la traducción del diálogo) de las cinco películas escogidas como representativas del corpus ha demostrado cómo la autocensura de la distribuidora o el traductor, previa a la presentación de la cinta a censura, y la posterior censura de la Junta correspondiente ponían especial cuidado en deshacerse de aquellas imágenes o comentarios que traspasaban los límites establecidos con respecto a los temas citados.

Las modificaciones (auto)censoras macrotextuales más frecuentes se registran con respecto al excesivo contenido erótico-suggerente de ciertos planos o escenas debido a las especiales características del cine de principios de la década de los sesenta, en el que la liberalización de las costumbres sexuales era el principal eje de la trama. En las cinco películas escogidas se contabilizan ejemplos como las numerosas supresiones

---

<sup>341</sup> Nos gustaría recordar el concepto de criterios *fijos* de censura (Abellán, 1980: 88-89), que, por sustentar los pilares fundamentales del régimen, fueron los que más perduraron con el paso del tiempo. En lo que se refiere al ámbito de la censura literaria Abellán los resume en cuatro: la moral sexual, las opiniones políticas, el uso del lenguaje y la religión. Se establece, por tanto, un paralelismo en el ámbito de la censura del cine extranjero, donde los criterios *fijos* corresponden a los cuatro frentes citados: el erótico, el político, el religioso y el poético (la suavización del diálogo original de las producciones estrenadas).



(realizadas por la distribuidora previa presentación de la cinta a censura) de planos que mostraban abiertamente los atributos físicos y las relaciones extramatrimoniales que corrían a cargo de la protagonista en *Pesadilla bajo el sol*. También destacan las numerosas supresiones (realizadas por la propia distribuidora para, en teoría, “reforzar la historia”) de los besos de Alfred y Natalie u otras conductas moralmente reprobables que aparecían en la versión original de *Desde la terraza*. Incluso en una película como *Repulsión* – cuyo elevado contenido sugerente y morboso sobre todo en lo que a la imagen se refiere fue posiblemente permitido en 1967 debido al carácter especial de su estreno en salas de Arte y Ensayo –, en la versión estrenada en el circuito comercial en 1974 fue necesario reducir el jadeo amoroso que la protagonista oía a través de la pared de su habitación. En esta ocasión la supresión corrió a cargo de la Junta de Ordenación y Apreciación de Películas, encargada de la censura de dicha cinta en el citado año.

En términos generales, las modificaciones macrotextuales, practicadas sobre el soporte físico de la cinta, perseguían los siguientes objetivos pragmáticos:

- a) Favorecer los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante (suprimiendo/modificando referencias contrarias o añadiendo referencias favorables).
- b) Mejorar la imagen de los personajes (ante todo ocultando conductas moralmente incorrectas).
- c) Reducir el contenido erótico/sugerente/morboso de la imagen.

Por otra parte, las películas analizadas muestran casos en que las modificaciones macrotextuales no tienen consecuencia pragmática alguna. Tal es el caso, por ejemplo, de aquellos cortes (supresiones parciales o totales de planos o escenas) destinados únicamente a reducir el excesivo metraje de la versión original. A veces la inclusión de modificaciones hace que otros planos o escenas colindantes se vean afectados, resultando incoherentes debido a la consiguiente falta de cohesión textual. Por último, cuando el plano o escena original no ha sufrido cambio alguno, si se trata de un plano o escena con diálogo caben dos posibilidades: que el diálogo sea formalmente correcto, en cuyo caso el GT/C no necesita desviarse del original, o, por el contrario, que el diálogo contenga incorrecciones formales, en cuyo caso se limita la forma de la expresión en el nivel microtextual.

La mayoría de las modificaciones macrotextuales de las películas analizadas, exceptuando la excesiva alteración en el orden de los planos originales en *Pesadilla bajo el sol*, que no pasó desapercibida para ciertos críticos de prensa<sup>342</sup>, se realizaba de tal manera que la “puesta en serie narrativa” (Carmona, 1996: 184) o continuidad sintáctica del montaje de las cintas no se viera afectada. De hecho, ciertos comentarios de los censores, que ponían especial énfasis en la necesidad de realizar los cortes decretados de manera técnicamente aceptable, muestran la especial preocupación de la censura por que los mencionados cortes pasaran desapercibidos. Se lograba así captar la benevolencia del espectador en el contexto meta, manteniendo la ilusión de que el montaje final de la versión estrenada en España correspondía en su totalidad con el de la versión original, practicando a la vez una manipulación encubierta del nivel macrotextual de la película vía (auto)censura para adecuarlo a los intereses específicos de la cultura receptora.

Aportación novedosa y original de esta investigación ha sido el estudio de la manipulación ideológica a la que se veía sometida la traducción del diálogo (nivel microtextual) de las películas autorizadas. En este sentido, es necesario destacar la utilización de dos unidades comparativas, la *unidad de sincronía traducida* (UST: UCT-UCO), establecida en el marco bi-textual delimitado por el texto traducido (GT) y el texto original (GO), y la *unidad de sincronía adaptada* (USA: UCC-UCT), establecida en el marco bi-textual delimitado por el texto censurado (GC) y el texto traducido (GT). Ambas unidades, postuladas por vez primera en estas páginas, han permitido reconstruir retrospectivamente el proceso traductor y censor del diálogo original realizando el análisis comparativo del nivel microtextual de los guiones de las películas seleccionadas (GT-GO y GC-GT).

Gracias a la utilización de la *unidad de sincronía traducida* (UST) ha sido posible realizar el análisis comparativo microtextual GT-GO y establecer un numeroso conjunto de binomios textuales, recogidos en las tablas tituladas “limitaciones formales”, en los que el diálogo traducido (cada UCT) se desvía del original (su correspondiente UCO) a consecuencia de la autocensura practicada por el propio

---

<sup>342</sup> Recordamos el comentario del crítico del diario *Informaciones*, que asegura que “con un ritmo mejor regulado el relato ganaría intensidad”.

traductor a sabiendas de que su trabajo iba a ser revisado por los censores. Se ha podido así localizar todos aquellos cambios practicados por el traductor a nivel formal, su repercusión a nivel semántico y pragmático y establecer el grado de efectividad de las estrategias utilizadas comprobando si su trabajo debió o no ser objeto de posteriores correcciones por parte de la censura externa.

La confección de estas tablas ha confirmado la existencia de una serie de regularidades en la estrategia traductora que trascienden cuestiones de índole personal para establecerse como práctica común habitual en el comportamiento traductor de la época. Así, se ha advertido que la totalidad de los profesionales ha optado por la utilización de estrategias formales que en la mayoría de los casos conmutan o neutralizan el significado original en un afán por simplificar, homogeneizar, naturalizar y, en resumen, depurar ideológicamente el contenido de los originales importados. Esta práctica autocensora, constante en la actuación de los distintos traductores, se convirtió en la norma operacional por excelencia del traductor-tipo de la época. En los siguientes epígrafes se especifican las estrategias más comunes observadas y un comentario acerca de cada una:

- a) Debido a que cada UCT ha de mantener la sincronía fonética con respecto a su correspondiente UCO, la **adición parcial (AP)** y, sobre todo, la **adición total (AT)** de UCTs son estrategias poco utilizadas. No obstante, en las escasas ocasiones que se han empleado, por medio de ellas se ha emitido un **comentario (COM)** que refuerza de manera intencional una opinión subjetiva acorde con la ideología dominante.
- b) Debido también a la necesidad de mantener la sincronía fonética de la UCT con respecto a su correspondiente UCO, la **supresión total (ST)** de UCOs ha sido una estrategia poco empleada por los distintos traductores. Con mayor frecuencia se recurre a la **supresión parcial (SP)** para eliminar breves expresiones coloquiales consideradas irreverentes o contrarias a los principios del dogma católico, produciéndose así una **neutralización (N)** del contenido del original.
- c) La **ausencia de modificación (AM)** se ha revelado significativa en contadas ocasiones debido a la introducción de ciertos cambios en determinadas UCTs que provocan dos tipos de consecuencias a nivel semántico en las UCTs

colindantes: el **ajuste de cohesión textual (ACT)**, cuando, aprovechando otras modificaciones en UCTs colindantes, se modifica el significado de una UCT determinada y **la falta de cohesión textual (FCT)**, cuando, a causa de otras modificaciones en UCTs colindantes, una UCT determinada carece de sentido dentro del contexto que la rodea. Los ajustes de cohesión textual por parte del traductor demuestran una especial pericia en el desempeño de su labor, mientras las faltas de cohesión textual son claro exponente de todo lo contrario.

- d) El **calco formal (CF)** ha sido una estrategia traductora poco utilizada. Debido posiblemente a la precipitación del traductor o a su incapacidad de encontrar un equivalente más adecuado en la lengua meta, se generan como resultado expresiones que, si no del todo opacas, no poseen un significado reconocido en español. Por consiguiente, dan lugar a una **neutralización (N)** del contenido del original.
- e) La estrategia traductora más común es la **modificación (M)** formal de las UCOs, que, junto al menos frecuente calco formal (CF) y a la ausencia de modificación (AM), posibilita el mantenimiento de la sincronía fonética de la UCT con respecto a su correspondiente UCO. Tiene como consecuencias semánticas más habituales la **conmutación (C)**, que altera el significado original comunicando una información totalmente diferente, y la **neutralización (N)**, que debilita el efecto pernicioso del original.

Debido a su variada casuística, el fenómeno de la **neutralización (N)** semántica merece un estudio más detallado. Dentro de las estrategias neutralizadoras utilizadas, se pueden distinguir las siguientes:

- a) La **ambigüedad (AMB)** y la **refocalización (RF)** han sido utilizadas en contadas ocasiones, posiblemente por la destreza que se necesita para ponerlas en práctica con éxito.
- b) La **elevación estilística (EE)**, es decir, la tendencia al uso de registros formales, es práctica generalizada. Se observa una tendencia a eliminar o modificar toda expresión coloquial que pueda atentar contra lo considerado "moralmente correcto" o "de buen gusto" dentro del contexto receptor.
- c) Destaca la frecuente utilización de **eufemismos (EUF)**, expresiones con connotaciones favorables que disfrazan, falsean u oscurecen la verdadera

naturaleza del original, molesta para la ideología dominante. La práctica habitual del eufemismo y su amplia difusión a través del medio cinematográfico son factores que con el paso del tiempo han propiciado la creación de una paralengua, en principio característica del medio, cuya utilización todavía se hace notar en nuestros días fuera y dentro del ámbito cinematográfico.

- d)** La **reducción semántica (RS)** es otra de las estrategias más frecuentemente utilizadas, posiblemente por su relativa facilidad de ejecución, al suponer una simplificación o amplificación del marco de significación del original.

La utilización de la *unidad de sincronía traducida (UST)* en la realización del análisis comparativo microtextual GT-GO también ha permitido establecer otra serie de binomios textuales, recogidos en las tablas tituladas "umbral de permisividad", en los que el texto traducido (UCT), pudiendo haber sido modificado tanto por el traductor como por la Junta correspondiente, sin embargo, no se desvía del original (UCO). Así ha sido posible verificar hasta dónde llegaba la permisividad de la censura externa. En general las UCTs han manifestado un nivel de peligrosidad inferior al de las incluidas en las tablas denominadas "limitaciones formales". Se puede, por tanto, considerar que ese nivel de incorrección formal o de contenido era el mínimo permitido, el límite de lo que la censura externa consideraba "correcto" o "aceptable" dentro del contexto receptor.

Gracias a la utilización de la *unidad de sincronía adaptada (USA)* ha sido posible realizar el análisis comparativo microtextual GC-GT y localizar los fragmentos textuales en los que el diálogo censurado (cada UCC) se desvía del traducido (su correspondiente UCT) a consecuencia de la censura externa practicada por la Junta correspondiente. Se han podido así localizar todos aquellos cambios practicados por los censores a nivel formal, su repercusión a nivel semántico y pragmático y establecer el grado de efectividad de las estrategias utilizadas por el traductor correspondiente, comprobando si su trabajo fue o no objeto de posteriores correcciones por parte de la censura externa.

En la mayoría de las ocasiones la puesta en práctica de la autocensura por parte del traductor era suficiente como para que la censura externa no tuviera que utilizar el lápiz rojo con demasiada profusión. Únicamente en el caso de *Repulsión* la labor del

traductor no fue todo lo precisa que hubiera sido deseable, haciendo que la Junta se viera obligada a enmendar en siete ocasiones la propuesta del traductor, cifra que, aunque no excesivamente elevada, sobrepasa la corrección de la labor de los restantes traductores. Se demuestra así la elevada efectividad con que por lo general el gremio de traductores realizaba la depuración ideológica de los originales que llegaban a sus manos.

La práctica totalidad de todos los ajustes ideológicos practicados por la (auto)censura revela la voluntad didáctica de que el espectador sea testigo de un cine lo más ejemplarizante posible de acuerdo con las normas redactadas en el código de censura cinematográfica de 1963. En este sentido, las normas oficiales más frecuentemente acatadas por el traductor y/o el censor al realizar los cambios microtextuales más arriba señalados son las siguientes:

- a) La norma 3ª. “La presentación de las circunstancias que pueden explicar humanamente una conducta moralmente reprobable deberá hacerse de forma que ésta no aparezca ante el espectador como objetivamente justificada”.
- b) La norma 8ª-4º. Prohíbe “la justificación del divorcio como institución, del adulterio, de las relaciones sexuales ilícitas, de la prostitución y, en general, de cuanto atente contra la institución matrimonial y la familia”. Aunque se admite la presentación de estos temas siempre que los censores consideren que está justificada dentro del desarrollo de la trama, dicha presentación suele realizarse de manera encubierta y no demasiado explícita. Por tanto, se suprimen o modifican los fragmentos de diálogo que confirman abiertamente la práctica de las conductas arriba mencionadas.
- c) La norma 10ª. “Se prohibirán aquellas imágenes y escenas que puedan provocar bajas pasiones en el espectador normal y las alusiones hechas de tal manera que resulten más sugerentes que la presentación del hecho mismo”.
- d) La norma 13ª. “Se prohibirán las expresiones coloquiales y las escenas o planos de carácter íntimo que atenten contra las más elementales normas del buen gusto”.
- e) La norma 14ª-1º. Prohíbe “la presentación irrespetuosa de creencias o prácticas religiosas”.

- f)** La norma 17ª-1º. "Se prohibirá cuanto atente de alguna manera contra la Iglesia Católica, su dogma, su moral y su culto".

Los ajustes ideológicos a nivel microtextual, como ya sucedía a nivel macrotextual, giran sobre todo en torno a la suavización de la temática erótico-sugerente propia del cine importado en los años sesenta y también en defensa de la religión católica. En otras palabras, se puede afirmar que las limitaciones formales practicadas vía (auto)censura en la traducción del diálogo y los cambios semánticos de ellas derivados persiguen los siguientes objetivos pragmáticos:

- a)** Favorecer los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante (suprimiendo/modificando referencias contrarias o añadiendo referencias favorables).
- b)** Limitar la forma de la expresión, lo cual mejora la imagen del personaje que habla.
- c)** Mejorar la imagen de los personajes (sobre todo suprimiendo/modificando comentarios moralmente incorrectos).
- d)** Reducir el contenido erótico/sugerente/morbo del diálogo.

Cabe señalar la existencia de una quinta categoría que tiene por objeto agrupar a todas aquellas UCT/Cs cuya falta de cohesión textual tiene como resultado su propia incongruencia dentro del GT/C.

Una vez que el doblaje o subtulado de la película en cuestión había sido realizado, en la gran mayoría de los casos se lograba un ensamblaje tal entre la imagen y el diálogo traducido que, gracias al mantenimiento de la sincronía fonética, de contenido y de caracterización en el caso del doblaje y gracias al mantenimiento de la sincronía de contenido y espacio-temporal en el caso del subtulado, lograba captar la benevolencia del espectador en el contexto español, permitiendo que la encubierta manipulación del original fuera todo lo efectiva posible. Como resultado más inmediato, los personajes de las distintas películas – caracterizados (entre otros procedimientos) por medio del diálogo traducido – aunque no un modelo de virtudes, en las versiones que el público español tuvo oportunidad de presenciar no eran tan mal hablados, rebeldes,

indisciplinados, inmorales, depravados, etc. como ha quedado comprobado que lo eran en las correspondientes versiones originales.

La gran baza de las autoridades en tiempos de García Escudero al frente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro consistía, pues, en autorizar la exhibición de las películas cuya temática general no fuera del todo acorde con sus presupuestos ideológicos previa lima de las asperezas más sobresalientes por medio de modificaciones en la imagen y el diálogo originales. A la vez que se practicaba la encubierta manipulación ideológica del espectador en forma de adoctrinamiento enmascarado, también se conseguían importantes éxitos de taquilla que el por entonces subdesarrollado cine español (según testimonios de Caparrós Lera, 1983) nunca habría sido capaz de emular.

A modo de reflexión final es necesario puntualizar que un estudio de las características del nuestro, realizado sobre todo en función de la disponibilidad del material, aunque suficientemente representativo, resulta bastante limitado si se tiene en cuenta el elevado número de películas originales en inglés que fueron estrenadas entre 1951 y 1975. En este sentido el trabajo que ahora concluye, basado en la sistematización y el estudio de datos reales, ha de entenderse como punto de partida de futuras aportaciones que vengán a completar el extenso campo de la traducción y censura de guiones cinematográficos en la España de Franco. Por nuestra parte, esperamos haber aportado las herramientas básicas necesarias para el mejor conocimiento de un terreno que, hasta ahora baldío, despierta, sin embargo, sumo interés tanto desde el punto de vista de la traducción como desde la perspectiva del ámbito socio-cultural de nuestro país.



## 8. BIBLIOGRAFÍA

### 8.1. Bibliografía general

*La Actualidad Española. Número fuera de serie. Franco, cuarenta años de la historia de España.* Madrid: SARPE.

1935. "The Power of the Film". *Kino News* 1. 1.
1946. "World Graphs on Censorship". *Today's Cinema* 67, 5380. 3.
1948. *Enciclopedia escolar. Segundo grado.* Zaragoza: Luis Vives.
1952. *Nueva enciclopedia escolar (grado segundo).* Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez.
1956. "Film Censorship in Different Parts of the World". *BMPA Journal* 2, 7. 28-38&50.
1957. "The Front Page". *Sight and Sound* 26, 4. 171.
1960. "BFI Secretary Wants 'X' Age Limit Raising to 18". *The Daily Cinema* 8376. 3.
1961. "'Vigilanti Cura' y 'Miranda Prorsus'. Continuidad de las enseñanzas de la Iglesia sobre el Cine". *Revista Internacional del Cine* 40. 62-63.
1963. "Normas de censura". *Film Ideal* 117. 1.
1963. "Pablo VI". *Film Ideal* 123. 337.
1963. "Protección a películas de interés nacional y de primera A y primera B". *Film Ideal* 127. 546-547.
1963. "La nueva reglamentación legal del cine en España". *Revista Internacional del Cine* 42. 73-92.
1963. "La censura de cine en España". *Revista Internacional del Cine* 43. 13-15.
1963. "Cut". *Films and Filming* 9, 9. 7.
1963. "Interviews with Trevelyan, Aldrich and Losey". *Movie* 6. 16-21.
1963. "Freedom and Film". *Film Comment* 1, 3. 21-27.
1964. *Informe sobre la censura cinematográfica y teatral.* Ministerio de Información y Turismo. Dirección General de Cinematografía y Teatro. (Inédito).
1964. "The Pope Discusses Film Problems with Spiegel during Private Audience". *The Daily Cinema* 8948. 3.

1965. "Censorship Now". *Film (BFFS)* 43. 4-5&37.
1966. "Discurso del Excmo. Sr. Ministro de Información y Turismo para la presentación al Pleno de las Cortes Españolas del Proyecto de Ley de Prensa e Imprenta". *El nuevo derecho de prensa e imprenta*. 7-32.
1966. "Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta". *El nuevo derecho de prensa e imprenta*. 33-69.
1966. "Decreto 744/1966, de 31 de marzo, por el que se regula la difusión en España de publicaciones editadas en el extranjero". *El nuevo derecho de prensa e imprenta*. 103-106.
1966. "Orden del 4 de abril de 1966 por la que se dictan normas de desarrollo del artículo 3º del Decreto 747/1966, de 31 de marzo, relativas a la difusión en España de publicaciones unitarias editadas en el extranjero". *El nuevo derecho de prensa e imprenta*. 199-200.
1966. *El nuevo derecho de prensa e imprenta*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Información y Turismo. Oficina de Textos Legales.
1967. *Código ético para los medios de información destinado a los niños y a los jóvenes*. Madrid.
1967. *Estudios sobre televisión*. (I Semana Internacional de Estudios Superiores de Televisión. Junio de 1966. San Marcos, León). Madrid: TVE - Servicio de Formación.
1969. *Comunicación. Ideología y lenguaje cinematográfico*. Madrid: Alberto Corazón.
1971. "Programación de cine-clubs". *Cuadernos de Cine* 1. 56-57.
1971. "Sistemas de medios múltiples. Investigaciones y proyectos". *Televisión y Educación 1970*. 74-76.
1971. "Comienzos de la televisión escolar en España". *Televisión y Educación 1970*. 77.
1971. "Proyección de cine a la luz del día". *Televisión y Educación 1970*. 88.
1971. "Tele-estudio". *Televisión y Educación 1970*. 88.
1971. "Inauguración de la 'Open University'". *Televisión y Educación 1970*. 88-89.
1971. "Noticias para los niños. ¿Un nuevo sistema?". *Televisión y Educación 1970*. 89.
1971. "Seis años de Radio-Televisión Escolar". *Televisión y Educación 1970*. 89.
1971. "Nuevos objetivos para los programas educativos de Televisión Española". *Televisión y Educación 1970*. 103.

1971. *Televisión y Educación 1970*. Versión española con una selección de trabajos publicados durante el año 1969 en la revista trimestral internacional *Fernsehen und Bildung*. Madrid: Radiotelevisión Española.
1972. *Comunicaciones/Análisis de las imágenes*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
1972. “Codici e soldi: i due volti della censura”. *Cineforum* 12, 118. 13-19.
1973. *Ideología y medios de comunicación*. Buenos Aires: Amorrortu. Centro de Estudios de la Realidad Nacional.
1974. “Censura a la censura”. *Dirigido por...* 32, 11. 30-33.
1975. “Encuesta a los profesionales del cine español”. En R. Gubern & D. Font. 229-318.
1976. *Legislación básica. Teatro y espectáculos*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo. S.G.T.
1978. *Legislación básica. Música*. Madrid: Ministerio de Cultura. S.G.T.
1978. *Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. Organización, competencias y objetivos*. Ministerio de Cultura. S.G.T.
1978. *Dirección General de Difusión Cultural. Organización, competencias y objetivos*. Ministerio de Cultura. S.G.T.
1978. *Dirección General de Desarrollo Comunitario. Organización, competencias y objetivos*. Madrid: Ministerio de Cultura. S.G.T.
1978. *Dirección General de Teatro y Espectáculos. Organización, competencias y objetivos*. Ministerio de Cultura. S.G.T.
1978. *Secretaría General Técnica. Organización, competencias y objetivos*. Ministerio de Cultura. S.G.T.
1980. “Estrenados 2 intocables de la censura”. *Cinema 2002* 64. 4-5.
1980. “‘Alta’ cultura e cultura di massa”. *Cinema Nuovo* 29, 266. 5-7.
1981. “Only Authorised Films Are Works of Art. Idiocies of the Censor Noted by the Press”. *Index on Censorship* 10/4. 26-27.
1984. “Censorship around the World”. *Screen Digest (January)*. 8-13.
1984. “British Films and Obscenity Law”. *Screen Digest (February)*. 35.
1986. *Panorama de los archivos audiovisuales*. Madrid: FIAT/IFTA (Federación Internacional de Archivos de Televisión). Servicio de Publicaciones del Ente Público RTVE.

1987. *Acta y ponencias de la VI Asamblea General de FIAT/IFTA. 29 de septiembre-1 de octubre 1986, Montreal (Canadá)*. Madrid: Secretaría General de FIAT/IFTA. Centro de Documentación RTVE.
1991. *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid*. Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid. 9 de mayo-14 de junio de 1991. Madrid: Consejería de Cultura.
1993. "Entrevista con Alberto Reig, director de NO-DO entre 1953 y 1962". *Archivos de la Filmoteca* 15. 55-59.
1996. "The Production Code". En J. Belton (ed). 135-149.
1997. "Nunchuckas A Gogo: The Most Notorious Scenes That Have Felt the Censor's Scissors and Why...". *Empire* 92. 77.
- AALTONEN, O. 1995a. "The Role of a Free-lance Translator in the Process of Program Making at TV 2, Finland". *Fit Newsletter* 15, 3-4. 282-287.
- 1995b. "Subtitling as Culture-Bound Meaning Production". *Fit Newsletter* 15, 3-4. 384-387.
- ABELLÁN, M.L. 1980. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península.
- ADAMS SITNEY, P. 1965. "Troubles of the Avant-Garde". *Censorship* 2. 48-50.
- ADORNO, T.W. 1966. "Television and the Patterns of Mass Culture". En B. Rosenberg & D. Manning White (eds). 474-488.
- 1971-72. "The Culture Industry". *Cinéaste* 5, 1. 8-11.
- AGEL, H. 1960. "Une plastique du langage". *Civilisation de l'image. Recherches et débats du Centre Catholique des Intellectuels Français* 33. 113-120.
- ALBURY, K. 1998. "Spanking Stories: Writing and Reading Bad Female Heterosex". *Journal of Media & Cultural Studies* 12, 1. 55-68.
- ALDGATE, A. 1995. *Censorship and the Permissive Society. British Cinema and Theatre 1955-1965*. Oxford: Clarendon Press.
- ALEGRE, S. 1994. *El cine cambia la historia. Las imágenes de la División Azul*. Barcelona: PPU.
- ALENDÁ, J.E. 1980. "Crisis de público". *Cinema 2002* 65-66. 32.
- ALONSO DOLZ, A. 1988. "Puedo considerarme propiamente un realista". *Cine Cubano* 121. 53-59.
- ALONSO TEJADA, L. 1977. *La represión sexual en la España de Franco*. Barcelona: Caralt.

- ALMUIÑA FERNÁNDEZ, C. & MARTÍN DE LA GUARDIA, R.M. 1998. "Prensa y propaganda durante la guerra civil: el mito de las Brigadas Internacionales". En M. Requena Gallego (ed). 119-131.
- ALSINA THEVENET, H. 1974. "Additions and Corrections". *Films in Review* 25, 8. 509.
- 1981a. "Generals, Civilians and Cinema. The Long Travail of Serious Films". *Index on Censorship* 10/4. 23-25.
- 1981b. "In Spain". *Index on Censorship* 10/4. 25.
- ALTER, H.C. 1971. "La televisión pública en los Estados Unidos". *Televisión y Educación* 1970. 42-48.
- ÁLVAREZ, D. et al. 1976. *Noticia, rumor, bulo: la muerte de Franco. Ensayo sobre algunos aspectos del control de la información*. Madrid: Elías Querejeta.
- AMO GARCÍA, A. del. 1993. "El noticiario NO-DO en el archivo". *Archivos de la Filmoteca* 15. 11-19.
- ANDERSON, L. 1984. "A Letter to Martin Heavisides". *Forbidden Films*. 38-39.
- ANG, I. & TEE, E. 1984-1985. "Een rationalistische illusie". *Skrien* 139. 44-51.
- ANGENOT, M. 1989. *1889. Un état du discours social*. Montréal: Le Préambule.
- ARAGONÉS, J.E. 1980. "La voz recobrada del poeta Josep Janes i Olive". *Nueva Estafeta* 14, 1. 93-94.
- ARANDES, J. 1967. "El cine para TV". *Estudios sobre televisión*. 9-16.
- ARANGUREN, J.L.L. 1986. "Por qué nunca más". En R. Tamames (ed).
- ARCY, J. d'. 1960. "L'avenir de la télévision". *Civilisation de l'image. Recherches et débats du Centre Catholique des Intellectuels Français* 33. 109-112.
- ARIETI, O. 1982. "Censura, autocensura e allegoria nel teatro contemporaneo spagnolo". *Studi Ispanici*. 191-213.
- ARMAS, I. de. 1982. "Las venturas de un editor". *Nueva Estafeta* 43-44, 6-7. 108-110.
- ARNHEIM, R. 1978. "L'esito ideologico ultimo approdo del film". *Cinema Nuovo* 27, 255. 8-11.
- ARORA, P. & IRVING, K. 1991. "Culturally Specific Texts, Culturally Bound Audiences: Ethnography in the Place of Its Reception". *Journal of Film and Video* 43, 1-2. 111-122.
- ARÓSTEGUI, J. 1998. "Revolución, contrarrevolución y guerra civil en España". En M. Requena Gallego (ed). 57-70.

- ARRANZ AYUSO, L. 1967. "La TV como técnica de vinculación internacional". *Estudios sobre televisión*. 17-24.
- ASA BENDER, A. (ed). 1987. *Television in Society*. New Brunswick: Transaction Books.
- ASÍS, M.D. de. 1967. "La TV, factor de un nuevo humanismo". *Estudios sobre televisión*. 25-30.
- ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE HISTORIADORES DE CINE. 1993. *El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV Congreso de la AEHC celebrado en Murcia del 12 al 15 de junio de 1991*. Madrid: Complutense.
- AUMONT, J. 1988. "Peinture et cinéma: l'oeil interminable". *CinémAction* 147. 114-119.
- ; BERGALA, A.; MARIE, M. & VERNET, M. 1985. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*.
- AUSTIN, B.A. 1983. *The Film Audience: an International Bibliography of Research*. Metuchen, N.J. & London: The Scarecrow Press.
- AUWERA, R. van der. 1985. "The Response to Translated Literature. A Sad Example". En T. Hermans (ed). 198-214.
- ÁVILA, A. 1997a. *La censura del doblaje cinematográfico en España*. Barcelona: CIMS. Libros de Comunicación Global.
- 1997b. *El doblaje*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen.
- 1997c. *La historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona: CIMS. Libros de Comunicación Global.
- AYALA, F. 1943. "Breve teoría de la traducción". En F. Ayala. 1972. 357-384.
- 1972. *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*. Madrid: Aguilar.
- 1996a. *El escritor y el cine*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen.
- 1996b. "De Problemas de la traducción". En D. López García (ed). 488-493.
- AYFRE, A. 1960. "Cinéma, censures et valeurs chrétiennes". *Civilisation de l'image. Recherches et débats du Centre Catholique des Intellectuels Français* 33. 121-135.
- BÄCHLER, O. 1988. "La sémiologie générative au cinéma". *CinémAction* 147. 44-51.
- BACK, G. 1968. "The Role of the Commentator as Censor of the News". En H.J. Skornia & J.V. Kitson (eds). 339-346.
- BALDELLI, P. 1969. "La ideología en las estructuras del lenguaje". *Comunicación 1. Ideología y Lenguaje Cinematográfico*. 213-236.

- BANDÁN, A. 1979. "Spanish Bans". *Index on Censorship* 8/2. 79.
- BARKER, M. 1989. *Comics: Ideology, Power and the Critics*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- BARNARD, T. 1984. "Pasolini, Pier Paolo. Dossier on Censorship". *Forbidden Films*. 14-16.
- BARTOLOMAE, D. & FERGUSON CARR, J. 1995. *Between Languages and Cultures. Translations and Cross-Cultural Texts*. Pittsburg and London: University of Pittsburgh Press.
- BASSETS, L. 1979. "La comunicación clandestina en la España de Franco. Notas sobre cultura y propaganda de la Resistencia (1939-1975)". En M. Moragas (ed). 432-450.
- BASSNETT-McGUIRE, S. 1980. "Specific Problems of Literary Translation". En S. Bassnett-McGuire. 1991. 76-132.
- 1985. "Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts". En T. Hermans (ed). 87-102.
- 1991. *Translation Studies*. London: Routledge.
- & LEFEVERE, A. (eds). 1990. *Translation, History & Culture*. London/N.Y.: Pinter.
- BASSOLS, M. et al. 1995a. "Adapting Translation for Dubbing to the Customer's Requirements". *Fit Newsletter* 15, 3-4. 410-417.
- 1995b. "Le modèle de langue des chaînes de télévision catalanes (TV3, Canal 33)". *Fit Newsletter* 15, 3-4. 478-492.
- BATICLE, Y.R. 1972. "le ouvoir des media". *APEC Cinema. Review Belge du Cinéma* 10, 2. 13-23.
- BAUDRY, J.L. 1986. "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus". En P. Rosen (ed). 286-298.
- BEAUGRANDE, R. de. 1991. "Coincidence in Translation: Glory and Misery Again". *Target* 3, 1. 17-53.
- BECK, C.T. 1974. "Additions and Corrections". *Films in Review* 25, 8. 508-509.
- BELL, R.T. 1976. *Sociolinguistics. Goals, Approaches and Problems*. London: B.T. Batsford LTD.
- 1987. "Translation Theory: Where Are We Going?". *Meta* 32, 4. 403-415.
- BELTON, J. (ed). 1996. *Movies and Mass Culture*. London: Athlone.

- BENACH, J.A. 1985. "El teatro catalán entre dos fechas". *El Público. Cuadernos* 4. 4-5.
- BENET, J. 1986. "Las libertades secuestradas". En R. Tamames (ed).
- BENGI, I. & ÖNER, I. 1991. "A Case in Film Translations: Dub-Translations of Indian Films in Turkish for the Turkish Audience at Home (Turkey) and Abroad (Germany)". En M. Jovanovic (ed). 422-428.
- BENÍTEZ, L. 1968. *Impacto de la propaganda en el mundo actual*. Madrid: Cuadernos de Periodismo.
- BERNARD, J. 1961. "La crítica cinematográfica cristiana". *Revista Internacional del Cine* 40. 24-28.
- BEZUNARTEA, O. & CANGA LAREQUI, J. (eds). 1989. *Los límites de la información política. Las nuevas ofertas de TV privada en el estado español. VII Cursos de Verano en San Sebastián*. San Sebastián: UPV.
- BIRLEY, R. 1976. "Freedom of the Press". *Index on Censorship* 5/1. 32-40.
- BLACK, G.D. 1994. *Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and the Movies*. Cambridge: CUP.
- BLACKMUR, R.P. 1965. "Dirty Hands or the True-Born Censor". *Censorship* 2. 55-59.
- BLAKELEY, R.J. 1954. "The Citizen and the Mass Media". En N.B. Henry (ed). 260-286.
- BLANKFORT, M. 1968. "The Screen Writer and Freedom". En H.J. Skornia & J.W. Kitson (eds). 137-144.
- BLODGETT, E.D. 1989. "Translated Literature and the Literary Polysystem: The Example of Le May's *Evangéline*". *Meta* 34, 2. 157-168.
- & PURDY, A.G. (eds) 1988. *Problems of Literary Reception/Problèmes de réception littéraire*. Alberta: Research Institute for Comparative Literature. University of Alberta.
- BOCHCO, S. 1977. "The Censorship Game". En J. Fireman (ed). 54-56.
- BOGART, L. 1994. "Consumer Games". *Index on Censorship* 23, 4/5. 14-17.
- BOLINGER, D. 1964. "Around the Edge of Language: Intonation". En D. Bolinger. 1972. (ed). 19-29.
- (ed). 1972. *Intonation*. Harmondsworth: Penguin.
- 1986. *Intonation and its Parts. Melody in Spoken English*. London: Arnold.



- BONED, A. & FERNÁNDEZ, M.A. 1995. "La revolución rusa y su proyección en el movimiento socialista norteamericano". En M.A. Paz & J. Montero (eds). 69-101.
- BONNIN, H. 1985. "El nuevo Institut del Teatre". *El Público. Cuadernos* 4. 55.
- BOORMAN, J. 1995. "Beyond Rangoon". *Index on Censorship* 24, 6. 82-83.
- BOOTHMAN, D. 1983. "Problems of Translating Political Italian". *The Incorporated Linguist* 22, 4. 179-182.
- BORDE, R. 1991. *Los archivos cinematográficos*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.
- BORRAT, H. 1989. "Los múltiples recursos del poder para implantar censuras". En O. Bezunartea & J. Canga Larequi (eds). 157-180.
- BORTNIK, A. 1995. "A Gamble against Oblivion". *Index on Censorship* 24, 6. 91-95.
- BOSCH Y SANSÓ, Pbro. B. 1954. *Cursos de español para el Bachillerato. Curso 2º. Gramática y literatura. Textos literarios*. Palma de Mallorca: Mossén Alcover.
- BOTTI, A. 1992. "Definire il franchismo". *Spagna Contemporanea* 1. 160-161.
- BOTTIROLI, G. 1989. "Il postmoderno, la TV, la gelatina". *Segnocinema* 9, 40. 5-7.
- BOUZID, N. 1995. "Mission Unaccomplished". *Index on Censorship* 24, 6. 100-104.
- BRAZIL, D. 1997. *The Communicative Value of Intonation in English*. Cambridge: CUP.
- BRIGGS, A. 1979. *The History of Broadcasting in the United Kingdom. Vol. IV. Sound and Vision*. Oxford: O.U.P.
- BRISSET, A. 1989. "In Search of a Target Language: The Politics of Theatre Translation in Quebec". *Target* 1, 1. 9-27.
- BRODY, S. 1977. *Screen Violence and Film Censorship*. London: Her Majesty's Stationery Office.
- BROECK, R. van den. 1985. "Second Thoughts on Translation Criticism. A Model of its Analytic Function". En T. Hermans (ed). 54-62.
- 1986. "Contrastive Discourse Analysis as a Tool for the Interpretation of Shifts in Translated Texts". En J. House & S. Blum-Kulka (eds). 37-47.
- BROWER, R. (ed). 1959. *On Translation*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- BROWNLOW, K. 1961. "Why Try to Do without Sub-Titles?". *Amateur Cine World*. Feb 23 1961. 209.
- BRUCE, I. 1979. "Cinema Censorship". *Index on Censorship* 8/4. 36-42.

- BRYAN, T.A. 1982. *Censorship and Social Conflict in the Spanish Theatre: The Case of Alfonso Sastre*. Washington: University Press of America.
- BURDER, J. 1975. *16 mm Film Cutting*. London & Boston: Focal Press.
- BURGSCHMIDT, H. 1984. "Open Letter from a Projectionist". *Forbidden Films*. 43.
- BURGUET, F. 1985. "El teatro en manos de la CNT". *El Público. Cuadernos* 4. 24-28.
- BURKE, J.A.V. 1948. "The Church, the Cinema and Censorship". *Sight and Sound* 17, 66. 85-86.
- BURNS, J. 1977a. "The Wrinkled New Face of Spain". *Index on Censorship* 6/3. 3-8.
- 1977b. "Underground Press". *Index on Censorship* 6/3. 5.
- BURRES, B. 1996. "Can Film Make a Difference?". *Moving Pictures Bulletin* 25. 4-5.
- BURTON, J. 1984a. "Cultures of Silence, Sultures of Visibility. Notes on Cinema and Censorship in Latin America and the Third World". *Forbidden Films*. 8-10.
- 1984b. "Reflections of a Media Activist. Alfonso Gumucio Dagron. From an Interview". *Forbidden Films*. 21-28.
- BURUMA, I. 1995. "A Case of Overkill". *Index on Censorship* 24, 6. 46-47.
- CAILLÉ, P.F. 1960. "Cinéma et traduction". *Babel* 6, 3. 103-109.
- CAMPO, S. del. 1971. "Imagen del espectador español: primeros estudios empíricos". *Televisión y Educación* 1970. 9-22.
- CAMPORESI, V. 1993. *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles. 1940-1990*. Madrid: Ediciones Turfán.
- CANTERLA, C. 1994. "Retórica, crítica de las ideologías y feminismo". *Pragmalingüística* 2. 63-78.
- CAPARRÓS LERA, J.M. 1983. *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- 1995. "El cine como documento histórico". En M.A. Paz & J. Montero (eds). 35-45.
- CAPRILES, O.; ERMINY, P. & IZAGUIRRE, R. 1974. "La censura cinematográfica en Venezuela". *Cine al Día* 18. 4-9.
- CARANDELL, J.M. 1983. "Alemania, año cero". *Siglo XX. Historia Universal* 20. 73-84.
- CARANDELL, L. 1983. "Japón, la difícil reconstrucción". *Siglo XX. Historia Universal* 20. 85-92.

- CARDONA, G. 1998. "Las Brigadas Internacionales y el ejército popular". En M. Requena Gallego (ed). 71-81.
- CARMEN, I.H. 1966. *Movies, Censorship, and the Law*. Michigan: The University of Michigan Press.
- CARMONA, R. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen.
- CARVER, B. 1994. "Snip and Cut". *Sight and Sound* 4, 2. 5.
- CARY, E. 1960. "La Traduction totale". *Babel* 6, 3. 110-115.
- CASADO, L. & DIEGO, R. de. 1991. "Vértigo o el imaginario de la caída". *Viridiana* 1. 137-146.
- CASETTI, F. 1996. *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen.
- CASTELLANO, A. 1986. "Dialogo di ferro voce di velluto. I complessi rapporti fra adattatore e doppiatore". *Segnocinema* 6, 22. 28-29.
- CASTELLO, G.C. 1965. "Everyone Can Complain". *Censorship* 2. 26-28.
- CATTRYSSE, P. 1992. "Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals". *Target* 4, 1. 53-70.
- 1998. "Translation in the New Media Age: Implications for Research and Training". En Y. Gambier (ed). 7-12.
- CAVELL, S. 1995. "The Thought of Movies". En C.A. Freeland & T.E. Wartenberg (eds). 13-32.
- CAVIGIOLIO, C. 1972. "Cinema, ideologia politica". *Cineforum* 12, 112. 21-30.
- CEBRIÁN, J.L. 1980. "Spanish Journalists in Jeopardy". *Index on Censorship* 9/6. 3-7.
- CESAREO, G. 1979. "Televisión: la evasión y el rechazo". En M. Moragas (ed). 236-258.
- CISQUELLA, G.; ERVITI, J.L. & SOROLLA, J.A. 1977. *Diez años de represión cultural. La censura de libros durante la ley de prensa (1966-76)*. Barcelona: Anagrama et al.
- CLANCEY, V.J. 1929. "Censorship and Culture". *Close-Up* 4, 3. 31-34.
- CLARKE, A.C. 1995. "Beyond 2001". *Index on Censorship* 24, 6. 160-163.
- CLOR, H.M. 1969. *Obscenity and Public Morality. Censorship in a Liberal Society*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- COAD, M. 1982. "Spain's Journalists - Shifting an Elephant. Freedom of Expression in Spain Today". *Index on Censorship* 2/3. 3-7.

- COHEN-SEAT, G. & FOUGEYROLLAS, P. 1961. *L'action sur l'homme: cinéma et télévision*. Paris: Editions Denoël.
- COLE, B. (ed). 1981. *Television Today: A Close-Up View. Readings from "TV Guide"*. Oxford: OUP.
- COLL, C.K. 1998. "Language, Film and Nationalism". En Y. Gambier (ed). 201-205.
- COMISIÓN EPISCOPAL ESPAÑOLA DE ORTODOXIA Y MORALIDAD. 1958. "Declaración de la Comisión Episcopal Española de Ortodoxia y Moralidad sobre la censura cinematográfica de la Iglesia". *Revista Internacional del Cine* 31. 75-78.
- COMOLLI, J.L. 1977. "Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field". *Film Reader* 2. 128-140.
- 1986. "Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field (Parts 3 and 4)". En P. Rosen (ed). 421-443.
- COMOLLI, J.L. & NARBONI, J. 1977a. "Cinema/Ideology/Criticism (1)". *Screen Reader 1. Cinema/Ideology/Politics*. 2-11.
- 1977b. "Cinema/Ideology/Criticism (2). Examining a Critique at its critical point". *Screen Reader 1. Cinema/Ideology/Politics*. 36-46.
- 1977c. "Cinema/Ideology/Criticism (2) Continued. Examining a Critique at its critical point". *Screen Reader 1. Cinema/Ideology/Politics*. 244-255.
- CONCILIO VATICANO II. 1963. "Decreto 'Inter Mirifica' sobre los medios de comunicación social". En Concilio Vaticano II. 1967. 559-573.
- 1967. *Documentos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- CONNELL, I. 1978. "Ideology/Discourse/Institution". *Screen* 19, 3. 129-134.
- CONNOR, E. 1964. "Fraudulent Movie Advertising". *Screen Facts* 3. 55-63.
- CONRICH, I. 1998. "Sight and Sound A-Z of Cinema: 'X' Films". *Sight and Sound* 8, 5. 24-26.
- COOK, G. 1990. *Discourse*. Hong Kong: OUP.
- CORRAL, E. del. 1967. "El cine para la TV". *Estudios sobre televisión*. 31-42.
- CORTÁZAR, J. et al. 1981. "Death of Jorge Cedron. Tribute to a Leading Film Maker". *Index on Censorship* 10/4. 28-29.
- COSTA, J. 1996. "Los dioses de la jungla catódica". *El País Semanal* 1048. 53-63.
- COSTA-GAVRAS, C. 1995. "Politics and Propaganda". *Index on Censorship* 24, 6. 106-107.

- CRAMSIE, H.F. 1984. *Teatro y censura en la España franquista. Sastre, Muñiz y Ruibal*. New York: Peter Lang.
- CRIPPS, T. & CULBERT, D. 1983. "The Negro Soldier (1944): Film Propaganda in Black and White". En P.C. Rollins (ed). 109-133.
- CRUISE O'BRIEN, C. 1979. "Freedom and Censorship". *Independent Broadcasting* 20. 17-24.
- CRUSELLS, M. & CAPARRÓS LERA, J.M. 1998. "Las Brigadas Internacionales y la guerra civil española en la pantalla (1936-1939)". En M. Requena Gallego (ed). 83-117.
- CRUTTENDEN, A. 1986. *Intonation*. Cambridge: CUP.
- CRYSTAL, D. 1969. "The Intonation System of English". En D. Bolinger. 1972. (ed). 110-136.
- CHAU, S.S.C. 1984. "Hermeneutics and the Translator: The Ontological Dimension of Translating". *Multilingua* 3, 2. 71-77.
- CHAUME VARELA, F. 1997. "La traducción audiovisual: estado de la cuestión". En M.A. Vega & R. Martín-Gaitero (eds). 393-406.
- CHAVES GARCÍA, M.J. 1995. "Le traducteur de doublage". *Fit Newsletter* 15, 3-4. 241-246.
- CHILD, J. 1996. "Spanish-English Translation: Crossing the Cultural Bridge". *ATA Chronicle* 25, 1. 22-23.
- CHION, M. 1995. *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen.
- CHISLETT, W. 1979. "The Spanish Media since Franco". *Index on Censorship* 8/2. 3-7.
- DANAN, M. 1991. "Dubbing as an Expression of Nationalism". *Meta* XXXVI, 4. 606-614.
- 1995. "Le sous-titrage: stratégie culturelle et commerciale". *Fit Newsletter* 15, 3-4. 272-281.
- DEBELIUS, H. 1977. "Big Brother Still Watches". *Index on Censorship* 6/3. 7.
- DEER, I. & DEER H. (eds). 1965. *Languages of the Mass Media. Readings in Analysis*. Boston: Heath and Company.
- DE GEEST, D. 1992. "The Notion of 'System': its Theoretical Importance and its Methodological Implications for a Functionalist Translation Theory". En H. Kittel (ed). 32-45.
- DELABASTITA, D. 1989. "Translation and Mass-Communication: Film and T.V. Translation as Evidence of Cultural Dynamics". *Babel* 35, 4. 193-218.

- 1990. "Translation and the Mass Media". En S. Bassnett & A. Lefevere (eds). 97-109.
- 1991. "A False Opposition in Translation Studies: Theoretical versus/and Historical Approaches". *Target* 3, 2. 137-152.
- DELCLÓS, T. 1996. "La tele del futuro". *El País Semanal* 1048. 66-68.
- DELGADO GÓMEZ, E. 1961. "Normas de la Comisión Episcopal Española de Cine, Radio y Televisión". *Revista Internacional del Cine* 39. 66.
- DELIBES, M. 1985 *La censura de prensa en los años cuarenta (y otros ensayos)*. Valladolid: Ámbito.
- DERYAN, B. 1984. "Icons of a Free Man Who Once Had a Camera". *Forbidden Films*. 11-13.
- DETHIER, H. 1986. "Le film de propagande allemand dans la guerre civile d'Espagne". *Revue Belge du Cinéma* 17. 53-55.
- DEVOTO, A. 1963a. "A proposito della manipolazione del comportamento". *Cinema Domani* 2, 10/12. 26-33.
- 1963b. "Considerazioni psicologiche sul tema 'cinema e censura'". *Cinema Domani* 2, 10/12. 34-38.
- DÍAZ-PLAJA, F. (ed). 1971. *La historia de España en sus documentos. Del desastre de 1898 al Príncipe Juan Carlos*. Barcelona: Plaza & Janés.
- DIMIC, M.V. 1988. "Models and Paradigms for the Study of Canadian Literature: its Internal and External Relations as Perceived by Critics and Scholars - a Comparatist View". En E.D. Blodgett & A.G. Purdy (eds). 144-167.
- & GARSTIN, M.K. 1988. "The Polysystem Theory: a Brief Introduction, with Bibliography". En E.D. Blodgett & A.G. Purdy (eds). 177-196.
- D'LUGO, M. 1983. "Carlos Saura: Constructive Imagination in Post-Franco Cinema". *Quarterly Review of Film Studies* 8, 2. 35-47.
- DOANE, M.A. 1983. "The Film's Time and the Spectator's Space". En S. Heath & P. Mellencamp (eds). 35-49.
- DOLLERUP, C. 1974. "On Subtitles in Television Programmes". *Babel* 20, 4. 197-202.
- 1982. "An Analysis of Some Mechanisms and Strategies in the Translation Process Based on a Study of Translations between Danish and English". *The Incorporated Linguist* 21, 4. 162-169.
- 1993. "The Grimm *Tales* in 19th Century Denmark". *Target* 5, 2. 191-214.

- DOMENACH, J.M. 1962. *La propaganda política*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA).
- DONA, H. 1972. "Succesul azi si aici". *Cinema (Bucuresti)* 10, 3. 32-33.
- 1978. "Succese cu gust salciu". *Cinema (Bucuresti)* 16, 10. 11.
- 1980. "Pledoarie - la noi cîstigata - pentru 'versiunea originala'". *Cinema (Bucuresti)* 18, 3. 15.
- DOOB, L.W. 1979. "Goebbels y sus principios propagandísticos". En M. Moragas (ed). 381-404.
- DORIGO, F. 1967. "Ideologia e linguaggio". *Cineforum* 66. 416-431.
- DOUBLIER, F. 1995. "1896: No News Footage from Imperial Russia". *Index on Censorship* 24, 6. 118.
- DRIES, J. 1995. *Dubbing and Subtitling. Guidelines for Production and Distribution*. Düsseldorf: The European Institute for the Media.
- D'SOUZA, F. (ed). 1991. *Information Freedom and Censorship. The Article 19 World Report 1991*. London: Library Association Publishing.
- DURGNAT, R. 1965. "Horror, Violence and Catharsis". *Censorship* 2. 51-54.
- 1980. "Six Creeds That Won the Western". *Film Comment* 16, 5. 61-70.
- DYMITRIK, E. 1969. "Whose Is the Right of the First Cut?". *Making Films in New York* 3, 4. 11-12&53.
- ECHEVERRÍA, R. & CASTILLO, F. 1973. "Elementos para la teoría de la ideología". *Ideología y medios de comunicación*. 9-44.
- ECO, U. 1969. "Acerca de las articulaciones del código cinematográfico". *Comunicación I. Ideología y Lenguaje Cinematográfico*. 137-169.
- 1972a. "Semiología de los mensajes visuales". *Comunicaciones/Análisis de las imágenes*. 23-80.
- 1972b. "Terzo questionario. Risposte di Umberto Eco". *Bianco e Nero* 3, 4. 34-35.
- 1973. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.
- 1976. "La vida social como un sistema de signos". En D. Robey (ed). 89-110.
- 1979. "¿El público perjudica a la televisión?". En M. Moragas (ed). 218-235.

- 1994. "Tolerance and the Intolerable". *Index on Censorship* 23, 1/2. 47-55.
- EGIDO, L.G. 1984. "Le cinéma d'intérêt national". *Cahiers de la Cinematheque* 38-39. 47-54.
- ELLWOOD, S.M. 1987. "Spanish Newsreels 1943-1975: the Image of the Franco Régime". *Historical Journal of Film, Radio and Television* 7, 3. 225-238.
- ELSAESSER, T. 1993. "Film Studies in Search of the Object". *Film Criticism* 17, 2-3. 40-47.
- EMRICH, E. 1971. "¿Televisión para niños pequeños?". *Televisión y Educación* 1970. 48-53.
- ERIKSSON, J. 1965. "Some Scandinavians Are Prudish". *Censorship* 2. 12-14.
- ESCUADERO, J.M. 1963a. "Discurso". *Film Ideal* 131. 636-637.
- 1963b. "El futuro de la clasificación". *Film Ideal* 133. 740-741.
- ESSLIN, M. 1982. *The Age of Television*. San Francisco: W.H. Freeman and Company.
- 1990. *The Field of Drama*. London: Methuen.
- ESTEBAN, J. 1998. "Las Brigadas Internacionales y la guerra civil en la literatura". En M. Requena Gallego (ed). 133-146.
- EVEN-ZOHAR, I. 1970. "The Function of the Literary Polysystem in the History of Literature". En I. Even-Zohar 1978. 11-13.
- 1973. "The Relations between Primary and Secondary Systems in the Literary Polysystem". En I. Even-Zohar 1978. 14-20.
- 1975. "Universals of Literary Contacts". En I. Even-Zohar 1978. 45-53.
- 1976a. "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem". En I. Even-Zohar 1978. 21-27.
- 1976b. "Interference in Dependent Literary Polysystems". En I. Even-Zohar 1978. 54-59.
- 1977a. "The Polysystem Hypothesis Revisited". En I. Even-Zohar 1978. 28-35.
- 1977b. "On Systemic Universals in Cultural History". En I. Even-Zohar 1978. 39-44.
- 1978a. *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- 1978b. "Russian and Hebrew: The Case of a Dependent Polysystem". En I. Even-Zohar 1978a. 63-74.



- 1978c. "Israeli Hebrew Literature: A Historical Model". En I. Even-Zohar 1978a. 75-92.
- 1978d. "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem". En I. Even-Zohar. 1990. 45-51.
- 1979. "Polysystem Theory". En I. Even-Zohar. 1990. 9-26.
- 1990. *Polysystem Studies (Poetics Today 11: 1)*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- EVERSON, W.K. 1954. "Cut Copies". *Sight and Sound* 24, 2. 92-94.
- EZCURRA, L. 1980a. "Radio and Television in the Context of Spanish Political Reform (I)". *EBU Review* 31. March 1980. 46-55.
- 1980b. "Radio and Television in the Context of Spanish Political Reform (II)". *EBU Review* 31. May 1980. 57-64.
- 1980c. "Radio and Television in the Context of Spanish Political Reform (III)". *EBU Review* 31. July 1980. 46-52.
- FAIRCLOUGH, N. 1989. "Language and Ideology". *ELR Journal (New Series)* 3. 9-27.
- 1991. *Language and Power*. Singapore: Longman.
- FARASSINO, A. 1974. "Censura - sintomo - linguaggio". *Ikon - Ricerche sulla comunicazione* 24, 88. 347-404.
- FARGIER, J.P. 1977. "Parenthesis or Indirect Route: an Attempt at Theoretical Definition of the Relationship between Cinema and Politics". *Screen Reader 1. Cinema/Ideology/Politics*. 23-35.
- FAWCETT, P. 1983. "Translation Modes and Constraints". *The Incorporated Linguist* 22, 4. 186-190.
- FEARING, F. 1954. "Social Impact of the Mass Media of Communication". En N.B. Henry (ed). 165-191.
- FELDMAN, A. 1995. "Schindler's Progress". *Index on Censorship* 24, 6. 105.
- FERNÁNDEZ, C. 1986. *La persecución de Castela durante el franquismo*. A Coruña: Ediciós do Castro.
- FERNÁNDEZ CUE, B. 1934. "'Dubbing' – Essential for the Spanish Market". *Kinematograph Weekly* 1414. 4.
- FERNÁNDEZ INSUELA, A. 1975. "Notas sobre el teatro independiente español". *Archivum* XXV. 303-322.
- 1983. "Un caso de censura teatral en la postguerra: *Mare Nostrum, S.A.*, de Lauro Olmo". *Archivum* XXXIII. 369-382.

- FERNÁNDEZ LÓPEZ, M. 1996. *Traducción y literatura juvenil: Narrativa anglosajona contemporánea en España*. León: Universidad de León.
- FERNÁNDEZ NISTAL, P. (ed). 1994. *Aspectos de la traducción inglés/español. Segundo Curso Superior de Traducción*. Valladolid: Instituto de las Ciencias de la Educación. Universidad de Valladolid.
- & BRAVO GOZALO, J.M. (eds). 1995. *Perspectivas de la traducción inglés/español. Tercer Curso Superior de Traducción*. Valladolid: Instituto de Ciencias de la Educación. Universidad de Valladolid.
- FERRO, M. 1981. "Le film, objet culturel et le témoin de l'histoire". *La Revue du Cinéma* 364. 120-123.
- FIELD, P. 1989. "The Cultural Background of the Translator". En J.C. Santoyo & al. (eds). 148-153.
- FIREMAN, J. (ed). 1977. *TV Book*. New York: Workman Publishing Company.
- FISHER, F. 1998. "The Ratings Game". *Index on Censorship* 27, 2. 188-193.
- FLAMINI, R. 1976. "Endgame. In Search of the Missing Final Fadeout". *American Film* 1, 6. 74-76.
- FLOYD, N. 1988. "The Cruellest Cut". *Time Out* 949. 23.
- FODOR, I. 1976. *Film Dubbing*. Hamburg: Buske.
- FOLEY, M. 1998. "Role Reversal". *Index on Censorship* 27, 2. 14-15.
- FOLLKART DI STEFANO, B. 1982. "Translation as Literary Criticism". *Meta* 27, 3. 241-256.
- FONT, D. 1975. "Las censuras, mecanismos ideológicos de defensa". En R. Gubern & D. Font. 183-228.
- FORBES, J. 1986. "Propaganda. 60s Refusenicks and the Media Society". *Sight and Sound* 55, 3. 150-151.
- FOREMAN, J. 1995. "Witch-Hunt". *Index on Censorship* 24, 6. 96-99.
- FORMAN, M. 1995. "It's Good Out on the Jungle". *Index on Censorship* 24, 6. 129-135.
- FOSSATI, M. et al. 1961. "El cine no puede ser escuela de inmoralidad. Comunicado del Episcopado italiano sobre la moralidad en el Cine". *Revista Internacional del Cine* 39. 64-66.
- FOSTER, D.W. 1984. "Cela and Spanish Marginal Culture". *The Review of Contemporary Fiction* 4, 3. 55-59.
- FRAGA IRIBARNE, M. 1963. "El futuro de la protección al cine". *Film Ideal* 133. 740-741.

- FRANCO, F. 1936. "Manifiesto de Las Palmas". *La Actualidad Española*. 48.
- FREELAND, C.A. & WARTENBERG, T.E. (eds). 1995. *Philosophy and Film*. New York & London: Routledge.
- FRENCH, P. 1995. "No End in Sight". *Index on Censorship* 24, 6. 20-29.
- FRUNZETTI, I. 1972. "Îmi place! Nu-mi place! De ce?". *Cinema (Bucuresti)* 10, 4. 22-23.
- FUCHS, W.R. 1971. "Tecnología de la enseñanza y televisión". *Televisión y Educación* 1970. 36-41.
- FUENTES, C. 1997. "El lenguaje a pesar de la censura". *El País Digital. Debates*. 29-4-97.
- GALEANO, E. 1966. "España: la humedad de aquella sangre". En E. Galeano. 1989. 74-99.
- 1989. *Nosotros decimos no. Crónicas (1963/1988)*. Madrid: Siglo XXI.
- 1996. *Memoria del fuego III. El siglo del viento*. Madrid: Siglo XXI.
- GALLÉN, E. 1985. "La política teatral de la Generalitat republicana". *El Público. Cuadernos* 4. 18-20.
- GALLOFRÉ i VIRGILI, M.J. 1992. *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1962)*. (Tesi Doctoral). Bellaterra: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Filosofia i Lletres.
- GAMBIER, Y. (ed). 1998. *Translating for the Media*. Turku: University of Turku.
- GANGI, A. 1998. "New Fascists, Old Fascism". *Index on Censorship* 27, 2. 92-93.
- GANS, H.G. 1966. "The Creator-Audience Relationship in the Mass Media: An Analysis of Movie Making". En B. Rosenberg & D. Manning White (eds). 315-324.
- GANZ-BLÄTTER, U. 1995. "Language Transfer a Cultural Transfer. Some Perspectives on National Practices of Synchronization". *Fit Newsletter* 15, 3-4. 247-256.
- GARCÍA ESCUDERO, J.M. 1970. *Vamos a hablar de cine*. Madrid: Salvat.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, E.C. 1993. "El espectáculo cinematográfico en Ávila". En Asociación Española de Historiadores de Cine. 71-82.
- GARCÍA FUENTES, E. 1990. "Dos ediciones de *Don Clorato de Potasa*". *Anuario de Estudios Filológicos* 13. 111-121.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J. 1965. *Televisión, educación y desarrollo en una sociedad de masas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto "Balmes" de Sociología.

- GARCÍA RAYO, A. 1979. "Cincuenta años de sonoro español". *Cinema 2002* 52. 34-39.
- GARCÍA RIVAS, N. 1998. "La rebelión militar del 18 de julio". En M. Requena Gallego (ed). 47-56.
- GARCÍA SÁNCHEZ, J. 1996. "La censura del correo en la II Guerra Mundial". *Historia y Vida* 344. 18-28.
- GARCÍA VIÑOLAS, M.A. 1967. "Métodos de presentación de la información televisiva". *Estudios sobre televisión*. 65-68.
- GARCÍA YEBRA, V. 1989. *Teoría y práctica de la traducción* (2 vols). Madrid: Gredos.
- GARNCARZ, J. 1990. "Fritz Lang's M. A Case of Significant Film Variation". *Film History* 4, 3. 219-226.
- GARNHAM, N. 1977. "TV Documentary and Ideology". *Screen Reader 1. Cinema/Ideology/Politics*. 55-61.
- GAUDREAU, A. 1988. "L'histoire du cinéma des premiers temps". *CinémAction* 147. 102-108.
- GAUTIER, G.L. 1981. "La traduction au cinema: nécessité et trahison". *La Revue du Cinéma* 363. 101-118.
- GEE, J.P. 1990. *Social Linguistics and Literacies: Ideology in Discourses*. London, New York & Philadelphia: The Falmer Press.
- GERBNER, G.; GROSS, L.; MORGAN, M. & SIGNORIELLI, N. 1984. "Carta de la corriente principal: las contribuciones de la televisión a las orientaciones políticas". En D. Graber (ed). 147-160.
- GERIMA, H. 1995. "Images of Africa". *Index on Censorship* 24, 6. 136-139.
- GILLET, J. 1958. "Cut and Come Again!". *Sight and Sound* 27, 5. 258-260.
- GIL ROVIRA, M. 1989. "La traducción como aporía". En J.C. Santoyo & al. (eds). 73-78.
- GLASSMAN, M. 1984a. "Introduction". *Forbidden Films*. 3.
- 1984b. "The Documents in De's Case". *Forbidden Films*. 17-20.
- 1984c. "To Stop Brothers Killing Brothers. An Interview with Tufan Gunar". *Forbidden Films*. 29-31.
- GODOT, G. 1958. "Padlock or Pass?". *Sunbathing Review*. 7-21.
- GOETZ-STANKIEWICZ, M. 1980. "Introduction". *The Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*. Spring Issue. 145-152.

- GOLDMAN, A. 1965. "One Law for the Lion and Ox". *Censorship* 2. 2-6.
- GOLMAKANI, H. 1992. "New Times, Same Problems". *Index on Censorship* 21/3. 19-22.
- GÓMEZ BERMÚDEZ DE CASTRO, R. 1993. "La transformación del cine mudo al sonoro en España (1929-1931): los costes económicos". En Asociación Española de Historiadores de Cine. 97-108.
- GÓMEZ MESA, L. 1979. "Españoles en el cine de Hollywood". *Cinema 2002* 53-54. 28-31.
- GONZÁLEZ DURO, E. 1992. *Franco. Una biografía psicológica*. Madrid: Temas de Hoy.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, P. 1989. "Un proyecto y un instrumento para la catalogación de los largometrajes de producción española, desde sus orígenes hasta nuestros días". *Archivos de la Filmoteca* 11. 6-11.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. 1993. "El kitsch imperial". *Archivos de la Filmoteca* 15. 21-29.
- 1995. *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen.
- GONZÁLEZ SEARA, L. 1967. "La TV y la ocupación del tiempo libre". *Estudios sobre televisión*. 69-88.
- GORDIMER, N. 1976. "A Writer's Freedom". *Index on Censorship* 5/2. 53-55.
- GORDON, G.N. 1980. *Erotic Communications: Studies in Sex, Sin and Censorship*. New York: Hastings House.
- GORIS, O. 1993. "The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation". *Target* 5, 2. 169-190.
- GOROSTIAGA, E. 1979. "El cine de España y la Constitución". *Cinema 2002* 51. 58-60.
- GORP, H. van. 1985. "Translation and Literary Genre. The European Picaresque Novel in the 17th and 18th Centuries" En T. Hermans (ed). 136-148.
- GOTTLIEB, H. 1995. "Establishing a Framework for a Typology of Subtitle Reading Strategies. Viewers Reactions to Deviations from Subtitling Standards". *Fit Newsletter* 15, 3-4. 388-409.
- GOYTISOLO, J. 1976a. "Los escritores españoles frente al toro de la censura". En J. Goytisolo. 1976c. 51-61.
- 1976b. "La literatura perseguida por la política". En J. Goytisolo. 1976c. 63-73.

- 1976c. *El furgón de cola*. Barcelona: Seix Barral.
- 1979. "A Withering Culture". *Index on Censorship* 8/2. 36-37.
- GRABER, D. (ed). 1984. *El poder de los Medios en la política*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- GRAEBER, W. 1991. "German Translators of English Fiction and Their French Mediators". En H. Kittel & A.P. Frank (eds). 5-16.
- GRAHAM, P. 1965. "Danger in Politics". *Censorship* 2. 15-19.
- GUBACK, T.H. 1971-72. "Film and Cultural Pluralism". *Cinéaste* 5, 1. 1-7.
- GUBERN, R. 1975. "Notas para una historia de la censura cinematográfica en España (1937-1974)". En R. Gubern & D. Font. 15-182.
- 1979. "Crítica a la utopía comucacional capitalista". En M. Moragas (ed). 280-296.
- 1981. *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-76)*. Barcelona: Península.
- 1983. "Survey of Spanish Film: Trends, Problems, and Genres in the Post-Franco Cinema, 1975-1981". *Quarterly Review of Film Studies* 8, 2. 15-25.
- 1984a. "Du paléo-franquisme à l'autarcie: six aspects du cinéma espagnol". *Cahiers de la Cinematheque* 38-39. 41-46.
- 1984b. "Notes sur le cinéma clandestin en Catalogne sous le franquisme". *Cahiers de la Cinematheque* 38-39. 88-90.
- 1986. *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española. Instituto de Cine (ICAA).
- 1987a. "Spagna: dieci anni senza censura". *Bianco e Nero* 1. 7-22.
- 1987b. "Dix ans de 'liberté' pour le cinéma espagnol". *Film Échange* 38. 3-12.
- 1991. *La caza de brujas en Hollywood*. Barcelona: Anagrama.
- 1993. "NO-DO: La mirada del Régimen". *Archivos de la Filmoteca* 15. 5-9.
- & FONT, D. 1975. *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Euros.
- GUERRA, A. & TAJAHUERCE, I. 1995. "La I Guerra Mundial: belicismo, pacifismo y antimilitarismo en el cine norteamericano". En M.A. Paz & J. Montero (eds). 47-67.

- GUILLÉN, C. 1995. *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Barcelona: Quaderns Crema.
- GUMUCIO DAGRON, A. 1981. "Cameras Are Dangerous. Bolivian Cinema Returns to Exile". *Index on Censorship* 10/4. 30-31.
- GUNTER, R. 1972. "Intonation and Relevance". En D. Bolinger. 1972. (ed). 194-215.
- GUTIÉRREZ, E. 1980. "No a la protección". *Cinema 2002* 65-66. 33.
- GUTIÉRREZ LANZA, C. 1996a. "Ideología y traducción: procedimientos de control y manipulación de mensajes". *Proceedings of the XIXth International Conference of AEDEAN (Asociación Española de Estudios Norteamericanos)*. Vigo: Universidade de Vigo. 323-327.
- 1996b. *Traducción, censura y televisión. Estudio descriptivo inglés-español (1939-1975)*. Memoria de Licenciatura. (Inédita).
- 1997a. "Leyes y criterios de censura en la España franquista: traducción y recepción de textos literarios". *La palabra vertida. Investigaciones en torno a la Traducción. Actas de los VI Encuentros Complutenses en Torno a la Traducción*. Madrid: Editorial Complutense. 283-290.
- 1997b. "Spanish Film Translation: Ideology, Censorship, and the Supremacy of the National Language". *The Changing Scene in World Languages: Issues and Challenges*. ATA Scholarly Monographic Series, 9. 35-45.
- 1999. "El poder del doblaje censurado en la España franquista: *Esmeralda la Zíngara o El Jorobado de Nuestra Señora de París*". *Actas I. VI Simposio Internacional de Comunicación Social*. Centro de Lingüística Aplicada. Santiago de Cuba. 222-228.
- "Spanish Film Translation and Cultural Patronage: The Filtering and Manipulation of Imported Material during Franco's Dictatorship". Tymoczko, M. & Gentzler, E. (eds). *Translation and Power*. (En prensa).
- & RABADÁN, R. "Translation Censorship - Franco's Spain". Jones, D. (ed). *Censorship: An International Encyclopedia*. (En prensa).
- HALLIDAY, M.A.K. 1978. *Language as Social Semiotic*. London: Arnold.
- HALLIWELL, L. 1987. "The Unkindest Cuts of All". *TV Times* 126, 10. 34.
- HAMES, P. 1995. "Permanent Subversion". *Index on Censorship* 24, 6. 123-125.
- HAMPSHIRE, S. & BLOM-COOPER, L. 1977. "Censorship?". *Index on Censorship* 6/4. 55-63.
- HANFORD, A. 1986. "Normas recomendadas y procedimientos para seleccionar material de televisión". *Panorama de los archivos audiovisuales*. 125-128.

- HARRISON, M. 1984. *Film Translation-Subtitles*. Dissertation for the BA (Honours) in Modern Languages (CNAAs). Polytechnic of Central London. (Inédito).
- HARRISSON, T. 1982. "Films and the Home Front - The Evaluation of Their Effectiveness by 'Mass-Observation'". En N. Pronay & D.W. Spring (eds). 234-245.
- HATIM, B. & MASON, I. 1997. *The Translator as Communicator*. London & New York: Routledge.
- HAY, J. 1998. "Subtitling and Surtitling". En Y. Gambier (ed). 131-137.
- HAYS, W.H. 1995. "Cracking the Code". *Index on Censorship* 24, 6. 30-33.
- HEATH, S. 1983. "Language, Sight and Sound". En S. Heath & P. Mellencamp (eds). 1-20.
- & MELLENCAMP, P. (eds). 1983. *The American Film Institute Monograph Series Vol. 1. Cinema and Language*. Los Angeles: The American Film Institute.
- HEININK, J.B. 1993. "El transcurso del cine mudo al sonoro como motivo generador de contradicciones". En Asociación Española de Historiadores de Cine. 25-46.
- HEINS, M. 1995. "From X to N-17". *Index on Censorship* 24, 6. 144-146.
- HENRY, N.B. (ed). 1954. *Mass Media and Education. The Fifty-third Yearbook of the National Society for the Study of Education. Part II*. Chicago: University of Chicago Press.
- HERBST, T. 1995. "People Do Not Talk in Sentences. Dubbing and the Idiom Principle". *Fit Newsletter* 15, 3-4. 257-271.
- HERMANS, T. (ed) 1985. *The Manipulation of Literature*. London & Sidney: Croom Helm.
- 1985a. "Translation Studies and a New Paradigm". En T. Hermans (ed). 7-15.
- 1985b. "Images and Imagery in the Renaissance Discourse on Translation". En T. Hermans (ed). 103-136.
- 1991. "Translational Norms and Correct Translations". En K.M. Van Leuven & T. Naaijken (eds). 155-169.
- 1993. "On Modelling Translation: Models, Norms and the Field of Translation". *Livius* 4. 69-88.
- 1995. "Disciplinary Objectives: The Shifting Grounds of Translation Studies". En P. Fernández Nistal & J.M. Bravo Gozalo (eds). 9-26.



- HERTSGAARD, M. 1985. "TV, Terrorism, and the White House". *American Film* 11, 3. 38&79-80.
- HESS, J.; KLEINHANS, C. & LESAGE, J. 1982. "The Last Word. Censorship on Public Television". *Jump Cut* 27. 72.
- HIGGINBOTHAM, V. 1988. *Spanish Film under Franco*. Austin: University of Texas Press.
- HITCHENS, C. 1985. "The BBC's Darkest Hours". *American Film* 11, 3. 30-33.
- HOHENACKER, H. 1971. "La escuela del juego. Una serie televisiva para los niños en edad escolar". *Televisión y Educación* 1970. 53-60.
- HOLMES, J.S. 1988a. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.
- 1988b. "The Name and Nature of Translation Studies". En J.S. Holmes. 1988a. 67-80.
- 1988c. "Describing Literary Translations: Models and Methods". En J.S. Holmes. 1988a. 81-91.
- 1988d. "Translation Theory, Translation Theories, Translation Studies, and the Translator". En J.S. Holmes. 1988a. 92-98.
- ; DE HAAN, F. & POPOVIC (eds). 1970. *The Nature of Translation*. The Hague: Mouton.
- HOOVER, D.W. 1987. "Censorship or Bad Judgement? An Example from American Public Television". *Historical Journal of Film, Radio and Television* 7, 2. 161-174.
- HOPEWELL, J. 1982. "The Art of the Possible". *Stills* 1, 5. 41-46.
- HOUSE, J. 1977. "A Model for Assessing Translation Quality". *Meta* 22, 2. 103-109.
- 1981. *A Model for Translation Quality Assessment*. Tübingen: Gunter Narr.
- 1997. *Translation Quality Assessment. A Model Revisited*. Tübingen: Gunter Narr.
- & BLUM-KULKA, S. (eds). 1986. *Interlingual and Intercultural Communication*. Tübingen: Narr.
- HOVLAND, C.I.; LUMSDAINE, A.A. & SHEFFIELD, F.D. 1979. "Efectos a corto y a largo plazo en el caso de los films de 'orientación' o propaganda". En M. Moragas (ed). 204-217.
- HOWE, I. 1966. "Notes on Mass Culture". En B. Rosenberg & D. Manning White (eds). 496-503.

- HOZ, E. de la. 1967. "La TV como medio de difusión y expansión de la cultura: el teleclub". *Estudios sobre televisión*. 89-96.
- HRACHOR, J. 1976. "Fear of Words". *Index on Censorship* 5/3. 29-33.
- HUERTAS, F. (ed). 1994. *Televisión y política*. Madrid: Editorial Complutense.
- HUGO, V. 1996. "Los traductores". En D. López García (ed). 283-308.
- HUHULEA, R. 1996. "Live Dubbing of Movies: Difficulties and Satisfactions". *ATA Chronicle* 25, 1. 12-13.
- HULPKE, E. 1991. "Cultural Constraints: A Case of Political Censorship". En H. Kittel & A.P. Frank (eds). 71-151.
- HUNNINGS, N.M. 1965a. "Taking the Last Step". *Censorship* 2. 8-11.
- 1965b. "Among the Strictest". *Censorship* 2. 23-25.
- 1967. *Film Censors and the Law*. London: George Allen & Unwin LTD.
- HUNTLEY, R. 1998. "Slippery When Wet: The Shifting Boundaries of the Pornographic (A Class Analysis)". *Journal of Media & Cultural Studies* 12, 1. 69-81.
- HURTLEY, J.A. 1994. "Translation as Subversion". En P. Fernández Nistal (ed). 55-62.
- HUTCHEON, L. 1990. "An Epilogue: Postmodern Parody: History, Subjectivity, and Ideology". *Quarterly Review of Film and Video* 12. 125-133.
- IBARROLA, A. 1992. "La televisión en España: de la dictadura a la democracia". En J.R. Pérez Ornia (ed). 48-59.
- IOANNES XXIII, PP. 1962. "La moral del cine y la cooperación de los católicos. Carta de S.S. al Presidente de la Comisión Pontificia de Cine, Radio y TV". *Revista Internacional del Cine* 41. 67-68.
- ISAACS, J. 1979. "Consensus and Dissent - or Freedom of Speech". *EBU Review* 30. March 1979. 28-31.
- IVARSSON, J. 1995a. "The History of Subtitles". *Fit Newsletter* 15, 3-4. 294-302.
- 1995b. "Digital Subtitling". *Fit Newsletter* 15, 3-4. 422-424.
- IVORY, J. 1976a. "Hollywood versus Hollywood". *Index on Censorship* 5/2. 10-16.
- 1976b. "Recut Films". *Index on Censorship* 5/2. 16.
- JÄCKEL, A. 1995. "Politiques linguistiques et coproductions cinématographiques en Europe. Vers une nouvelle gestion du plurilinguisme européen?". *Fit Newsletter* 15, 3-4. 461-477.

- JACQUARD, R. 1988. *La desinformación: una manipulación del poder*. Madrid: Espasa Calpe.
- JAKOBSON, R. 1959. "On Linguistic Aspects of Translation". En R. Brower (ed). 232-239.
- JAMES, H. 1995. "Training in Screen Translation. From Lampeter to a European Association". *Fit Newsletter* 15, 3-4. 446-450.
- JAMESON, F. 1996. "Postmodernism and Consumer Society". En J. Belton (ed). 185-202.
- JÁUREGUI, G. 1989. "Medios de información y poder: el control de los flujos de información". En O. Bezunartea & J. Canga Larequi (eds). 67-89.
- JEANDER. 1955. "La censure aux 4 coins du monde". *Technique Cinematographique* 158. 290&296.
- JENSEN, K.B. 1993. "El análisis de la recepción: las comunicación de masas como producción social de significado". En K.B. Jensen & N.W. Jankowski (eds). 165-180.
- & JANKOWSKI, N.W. (eds). 1993. *Metodologías cuantitativas de investigación en comunicación de masas*. Barcelona: Bosch.
- JOHNSON, W. 1995. "Message Movies. Do They Deliver?". *Film Comment* 31, 3. 39-45.
- JOST, F. 1988. "La narratologie. Point de vue sur l'énonciation". *CinémAction* 147. 63-66.
- JOVANOVIC, M. 1990. "On Translating Titles". *Babel* 36, 4. 213-222.
- (ed). 1991. *XII FIT Congress. Translation, a Creative Profession*. Belgrado: Prevodilac.
- JULIÁ, S. 1998a. "El Fascismo bajo Palio, en Uniforme Militar". *Babelia* 349. 12-13.
- 1998b. "Discursos de la guerra civil española". En M. Requena Gallego (ed). 29-46.
- KEIR, G. 1953. "Le rôle, la nécessité et la valeur d'une censure cinématographique". *Revue Internationale de Filmologie* 4, 14-15. 179-197.
- KENRICK, J.N. 1931. "Stars You Never See". *Picturegoer* 1, 14. 8.
- KERBEL, M. 1977. "Edited for Television II: Unkindest Cuts". *Film Comment* 13, 4. 38-40.
- KERMABON, J. 1988a. "Qu'est-ce que la sémio-pragmatique?". *CinémAction* 147. 52-55.
- 1988b. "La machine à hypnose". *CinémAction* 147. 67-72.

- 1988c. "La tribu des ethnologues-cinéastes". *CinémAction* 147. 129-133.
- KERMODE, M. 1995. "Horror: on the Edge of Taste". *Index on Censorship* 24, 6. 59-68.
- KERR, W. 1957. *Criticism and Censorship*. Milwaukee: The Bruce Publishing Company.
- KIESLOWSKI, K. 1995. "Quality Cuts". *Index on Censorship* 24, 6. 110-111.
- KINDER, M. 1983. "The Children of Franco in the New Spanish Cinema". *Quarterly Review of Film Studies* 8, 2. 57-76.
- KIS, D. 1986. "Censorship/Self Censorship". *Index on Censorship* 15/1. 43-44.
- KITTEL, H. & FRANK, A.P. (eds). 1991. *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*. Berlín: Erich Schmidt.
- (ed). 1992. *Geschichte, System, Literarische Übersetzung / Histories, Systems, Literary Translations*. Berlin: Erich Schmidt.
- KLECKNER, J. 1974. "The Death of a Hundred Cuts. Edited for Television". *Take One* 4, 10. 13-19.
- KLINGER, B. 1989. "Digressions at the Cinema: Reception and Mass Culture". *Cinema Journal* 28, 4. 3-19.
- KOOYMAN, A. 1979. "Taboes en TV". *Taboes in Film Festival* 6 T/M. 45-46.
- KOVACIC, I. 1991. "Subtitling and Contemporary Linguistic Theories". En M. Jovanovic (ed). 407-417.
- 1995. "Reception of Subtitles. The Non-Existent Ideal Viewer". *Fit Newsletter* 15, 3-4. 376-383.
- 1998. "Language in the Media – A New Challenge for Translator Trainers". En Y. Gambier (ed). 123-129.
- KOVÁCS, K.S. 1983. "Background on the New Spanish Cinema". *Quarterly Review of Film Studies* 8, 2. 1-6.
- KROGSTAD, M. 1998. "Subtitling for Cinema Films and Video/Television". En Y. Gambier (ed). 57-64.
- KUEPPER, K.J. 1977. "Literary Translation and the Problem of Equivalency". *Meta* 22, 4. 243-251.
- KÜHLWEIN, G.; THOME, G. & WILSS, W. (eds). 1981. *Kontrastive Linguistik und Übersetzungswissenschaft*. Munich: Fink.
- KUHN, A. 1985. *The Power of the Image. Essays on Representation and Sexuality*. London, Boston, Melbourne and Henley: Routledge & Kegan Paul.

- KULA, S. 1986. "Políticas y normas de selección para los archivos de televisión". *Panorama de los archivos audiovisuales*. 117-124.
- KUNTZEL, T. 1981. "The Treatment of Ideology in the Textual Analysis of Film". *Screen Reader 2. Cinema and Semiotics*. 187-197.
- LABANYI, J. 1985. "Filling the Gaps". *Index on Censorship* 14/6. 26-28.
- LABRADA, F. 1986. "La conservación de material audiovisual en España". *Panorama de los archivos audiovisuales*. 35-39.
- LAGNY, M. 1988. "Histoire et cinéma: des amours difficiles". *CinémAction* 147. 73-78.
- LAÍN GARCÍA, B. 1950. *Gramática española y lecturas. Segundo curso*. Zaragoza: Coso.
- LAMBERT, J. 1980. "Production, tradition et importation: une clef pour la description de la littérature et de la littérature en traduction". *The Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*. Spring Issue. 246-252.
- 1989a. "Bibliographie: traductions et cultures". *Target* 1, 1. 117-121.
- 1989b. "La traduction, les langues et la communication de masse". *Target* 1, 2. 215-237.
- 1995. "Translation, Systems and Research: The Contribution of Polysystem Studies to Translation Studies". *TTR. Études sur le texte et ses transformations. Orientations européennes en traductologie*. Vol. VIII, 1. 105-152.
- 1998. "Language and Social Challenges for Tomorrow: Questions, Strategies, Programs". En Y. Gambier (ed). 13-33.
- & GORP H. van. 1985. "On Describing Translations". En T. Hermans (ed). 42-53.
- ; D'HULST, L. & VAN BRAGT, K. 1985. "Translated Literature in France, 1800-1850". En T. Hermans (ed). 149-163.
- LANE-MERCIER, G. 1997. "Translating the Untranslatable: The Translator's Aesthetic, Ideological and Political Responsibility". *Target* 9, 1. 43-68.
- LANG, F. 1947. "The Freedom of the Screen". *Theatre Arts* 31, 12. 52-55.
- LANG, K. 1966. "Mass Appeal and Minority Tastes". En B. Rosenberg & D. Manning White (eds). 379-387.
- LARA, A. 1983. "El neorrealismo italiano". *Siglo XX. Historia Universal* 20. 107-112.

- LAROUCHE, M. 1988. "La théorie à l'épreuve du cinéma expérimental". *CinémAction* 147. 134-138.
- LAURENT, J.P. 1988. "Le doublage". *La Revue du Cinéma* 442. 92.
- LAURETIS, T. de. 1986. "Through the Looking Glass". En P. Rosen (ed). 361-372.
- LAURITZEN, E. 1974. "Additions and Corrections". *Films in Review* 25, 8. 508-509.
- LAWSON, J.H. 1965. "Social Function of the Film". En I. Deer & H. Deer (eds). 55-61.
- LAZARSELD, P.F. & MERTON, R.K. 1966. "Mass Communication, Popular Taste and Organized Social Action". En B. Rosenberg & D. Manning White (eds). 457-473.
- LEDESMA ADÁN, M. 1967. "La tele-escuela y los teleclubs". *Estudios sobre televisión*. 97-100.
- LEE, J. (ed). 1968. *The Diplomatic Persuaders. New Role of the Mass Media in International Relations*. New York, London, Sydney, Toronto: Wiley.
- LEE, S. 1995. "Clockers". *Index on Censorship* 24, 6. 143.
- LEFEVERE, A. 1985. "Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm". En T. Hermans (ed). 215-243
- 1992. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.
- 1993 "Discourses on Translation: Recent, Less Recent and to Come". *Target* 5, 2. 229-241.
- LEFF, L.J. 1983. "A Test of American Film Censorship: *Who's Afraid of Virginia Wolf?* (1966)". En P.C. Rollins (ed). 211-229.
- LE GRICE, M. 1983. "Problematizing the Spectator's Placement in Film". En S. Heath & P. Mellencamp (eds). 50-62.
- LESNE, M. 1971. "Los cursos del 'Conservatoire National des Arts et Métiers' (C.N.A.M.) por televisión". *Televisión y Educación* 1970. 28-36.
- LEUVEN-ZWART, K.M. van. 1989. "Translation and Original. Similarities and Dissimilarities, I". *Target* 1, 2. 151-181.
- 1990. "Translation and Original. Similarities and Dissimilarities, II". *Target* 2, 1. 69-95.
- 1991. "Translation and Translation Studies: Discord or Unity?". En S. Tirkkonen-Condit (ed). 35-44.

- & NAAJKENS, T. (eds). 1991. *Translation Studies: The State of the Art*. Amsterdam: Atlanta, GA.
- LEVIN, E. 1981. "Censors in Action". En B. Cole (ed). 322-329.
- LEVÝ, J. 1981. "Filmové plátno a ideologický boj". *Film a Doba* 27, 9. 484-485.
- LEWIS, J. 1991. *The Ideological Octopus. An Exploration of Television and Its Audience*. New York & London: Routledge.
- LEZCANO, J.A. 1988. "El guión cinematográfico. ¿Una crisis general?". *Cine Cubano* 121. 35-39.
- LI, J. 1998. "Intonation Unit as Unit of Translation of Film Dialogue: *FIT* to keep". En Y. Gambier (ed). 151-184.
- LIHOLM, B. 1987. "Dansk film och efterapningar". *Filmrutan* 30, 3. 8-9.
- LINARES, C. 1988. "La influencia de los medios". *Cine Cubano* 124. 12-15.
- LINDQUIST, P.; DOECKEL, K. & KOLDYS, M. 1970. "Trimming". *Films in Review* 21, 6. 385-388.
- LITTIN, M. 1996. "A Lifetime of Censorship". *Moving Pictures Bulletin* 25. 10.
- LOACH, K. 1995. "Market Takes All". *Index on Censorship* 24, 6. 158-159.
- LOCKE, E. 1992. "John Ford's *The Grapes of Wrath*". En D. Platt (ed). 316-323.
- LODZIAK, C. 1986. *The Power of Television: A Critical Appraisal*. London: Frances Printer.
- LOMHEIM, S. 1995. "L' écriture sur l' écran. Stratégies de sous-titrage à NRK (Norvège)". *Fit Newsletter* 15, 3-4. 288-293.
- LÓPEZ GARCÍA, D. (ed). 1996. *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- LORENZO GELICES, F. 1967. "La TV como instrumento de promoción del mundo infantil". *Estudios sobre televisión*. 101-106.
- LOTFIPOUR-SAEDI, K. 1990. "Discourse Analysis and the Problem of Translation Equivalence". *Meta* 35, 2. 389-397.
- LOWENTHAL, L. 1966. "Historical Perspectives of Popular Culture". En B. Rosenberg & D. Manning White (eds). 46-58.
- LUCA DE TENA, T. 1993. *Franco, sí, pero...* Barcelona: Planeta.
- LUCAS, T. 1991. "The Kindest Cut of All". *Film Comment* 27, 3. 47-50.
- LUNGHI, H. 1965. "The General Line". *Censorship* 2. 37-44.

- LUYKEN, G.-M.; HERBST, T.; LANGHAM-BROWN, J.; REID, H. & SPINHOF, H. 1991. *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester: The European Institute of the Media.
- LLOSÁ SANCHO, V. 1967. "Panorama desde un satélite". *Estudios sobre televisión*. 107-120.
- MACCABE, C. 1978-79. "The Discursive and the Ideological in Film. Notes on the Conditions of Political Intervention". *Screen* 19, 4. 29-43.
- MACDONALD, D. 1966. "A Theory of Mass Culture". En B. Rosenberg & D. Manning White (eds). 59-73.
- MACDONALD, K. 1995. "Poor Tom". *Index on Censorship* 24, 6. 54-55.
- MACÍA, A. 1980. "El despegue del cine como mass-media". *Cinema 2002* 60. 26-27.
- MAJA-PEARCE, A. 1995. "Made in Nigeria". *Index on Censorship* 24, 6. 140-142.
- MAJORANO, M. 1980. "Il fascino discreto della repressione culturale". *Cinema Nuovo* 29, 267. 14-15.
- MALAND, C. 1983. "Dr. Strangelove (1964): Nightmare Comedy and the Ideology of Liberal Consensus". En P.C. Rollins (ed). 190-210.
- MALETZKE, G. 1982. "Probleme der Wirkungsforschung bei Film und fernsehen". *Media Perspektiven* 12. 741-749.
- MANGAKIS, G. 1975. "Solidarity". *Index on Censorship* 4/4. 4-5.
- MANZANERA, M. 1992. *Cine de animación en España. Largometrajes 1945-1985*. Murcia: Universidad de Murcia. Secretariado de Publicaciones.
- MARILL, A.H. 1979. "The Television Scene". *Films in Review* 30, 8. 489-490&505.
- 1987. *Movies Made for Television: The Telefeature and the Mini-Series. 1964-1986*. New York: Baseline.
- MARLEAU, L. 1982. "Les sous-titres... Un mal nécessaire". *Meta* 27, 3. 271-285.
- MARQUINA BARRIO, A. 1983. "La consolidación del franquismo". *Siglo XX. Historia Universal* 20. 113-127.
- MARQUIS, J. 1991. "Le 8<sup>ème</sup> art". En M. Jovanovic (ed). 438-443.
- MARTENS, K. 1991. "Institutional Transmission and Literary Translation: A Sample Case". *Target* 3, 2. 225-241.
- MARTIALAY, F. 1965. "La exhibición... estos lodos". *Film Ideal* 1964. 185-189.
- MARTÍNEZ, J.M. 1973. "Para entender los medios: medios de comunicación y relaciones sociales". *Ideología y medios de comunicación*. 94-129.



- MARTÍNEZ BRETÓN, J.A. 1988. *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1962)*. Madrid: Harofarma.
- 1993. "El control cinematográfico en la evolución del mudo al sonoro". En Asociación Española de Historiadores de Cine. 109-127.
- MARTÍNEZ CACHERO, J.M. 1979. *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*. Madrid: Castalia.
- MATAMORO, B. 1993. "Franco Franquito". *Vuelta* 195: 55-57.
- MATEO, E. 1992. "Algunos problemas culturales de los años cuarenta en España". *Spagna Contemporanea* 1. 61-84.
- MATHEWS, T.D. 1994a. "Clocking the Censor". *Sight and Sound* 4, 6. 30-31.
- 1994b. *Censored*. London: Chatto & Windus.
- MATTELART, A. 1979. "Los aparatos culturales del imperialismo". En M. Moragas (ed). 259-279.
- MAURA GAMAZO, G. 1988. *Lo que la censura se llevó (1938-54): crítica política del Movimiento*. Madrid: Giner. Fundación Antonio Maura.
- MAY, R. 1966. *Cine y televisión*. Madrid: Ediciones Rialp.
- MAYER, M. & ENGELHARDT, H. 1971. "Formación profesional en la televisión". *Televisión y Educación 1970*. 60-66.
- MAYORAL ASENSIO, R. 1984a. "El doblaje de películas y la fonética visual". *Babel: revista de los estudiantes de la EUTI* 2. 7-15.
- 1984b. "La traducción y el cine. El subtítulo". *Babel: revista de los estudiantes de la EUTI* 2. 16-26.
- ; KELLY, D. & GALLARDO, N. 1988. "Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of translation". *Meta* XXXIII, 3. 356-367.
- MAYORAL GUIU, M. 1996. "La mujer española en la II República y la Guerra Civil". *Historia y Vida* 340. 119-127.
- MAZILU, T. 1972. "Disperarea succesului". *Cinema (Bucuresti)* 10, 3. 29.
- McANANY, E.G. 1987. "Television: Mass Communication and Elite Controls". En A. Asa Benger (ed). 203-213.
- McCORMICK, K. 1977. "Censorship: Some Philosophical Issues". *Index on Censorship* 6/2. 31-37.
- McDONALD, R. 1977. "Film Censor's Bulletin". *Index on Censorship* 6/4. 51-54.
- MCGANNON, D.H. 1981. "Is the TV Code a Fraud?". En B. Cole (ed). 318-321.

- McLUHAN, M. 1966. "Sight, Sound and the Fury". En B. Rosenberg & D. Manning White (eds). 489-495.
- McNEIL, G. 1976. "Taking the Censor to Court". *Index on Censorship* 5/2. 21-22.
- MENZEL, J. 1995. "The Art of Laughter and Survival". *Index on Censorship* 24, 6. 119-122.
- MERINO ÁLVAREZ, R. 1990. "A Framework for the Description of Drama Translations". En C. Robyns (ed). 139-150.
- 1991. "Vértigo, traducción y notas". *Viridiana* 1. 7-123.
- 1992. "Profesión: adaptador". *Livius* 1. 85-97.
- 1993. "Panorama desde el escenario: 30 años de teatro inglés en España". *Livius* 3. 197-207.
- 1994. *Traducción, tradición y manipulación: teatro inglés en España 1950-1990*. León: Universidad de León. Lejona: Universidad del País Vasco.
- 1995. "La traducción del teatro inglés en España: cuarenta años de plagios". En P. Fernández Nistal & J.M. Bravo Gozalo (eds). 75-89.
- METZ, C. 1974. *Film Language. A Semiotics of the Cinema*. New York: OUP.
- MEYERSON, R.B. 1966. "Social Research in Television". En B. Rosenberg & D. Manning White (eds). 345-357.
- MEZEI, K. 1989. "Translation: the Relationship between Writer and Translator". *Meta* 34, 2. 209-224.
- MICHALET, C.A. 1988. "Réflexions sur le drôle de drame du cinéma mondial". *CinémAction* 147. 156-161.
- MIGUEL GONZÁLEZ, M. 1998. *Catálogo bibliográfico de las traducciones del cine norteamericano en España: 1939-1960*. (Inédito). Programa de Doctorado "Análisis lingüístico y literario y técnicas de traducción". Universidad del País Vasco. Departamento de Filología Inglesa y Alemana.
- MIKHALKOV, N. 1995. "The Sun Also Rises". *Index on Censorship* 24, 6. 117.
- MILLAR, G. 1975. "Flashman Strikes Again". *The Listener* 93, 2415. 89.
- MILLS, J. 1995. "Screening Rape". *Index on Censorship* 24, 6. 38-40.
- MINCHINTON, J. 1987. "Fitting Titles". *Sight and Sound* 56. 279-282.
- MINOR, D. 1970. *The Information War. How the Government and the Press Manipulate, Censor, and Distort the News*. New York: Hawthorn Books.
- MIRÓ, P. 1996. "Mi primera noticia". *El País Semanal* 1048. 64.

- MITRY, J. 1982. "Redites". *Cinématographe* 82. 58-60.
- MODLIN, E.N. 1978. "Dateline Spain". *Screen International* 121. 9.
- MONA, T. 1995. "Les choix et l' impact politico-culturels de la traduction simultanée d' émissions de télévision en Suisse". *Fit Newsletter* 15, 3-4. 329-336.
- MONTAGU, I. 1935. "Film Censorship". *Kino News* 1. 2.
- MONTERDE, J.E. & SELVA, M. 1984. "Le film historique franquiste". *Cahiers de la Cinematheque* 38-39. 65-82.
- MONTERO DÍAZ, J. 1995. "La industria cinematográfica española, 1918-1936". En M.A. Paz & J. Montero (eds). 113-137.
- MORAGAS I SPÀ, MIGUEL de. 1979. "La propaganda política en España: De la Dictadura al Parlamento". En M. Moragas (ed). 451-476.
- MORAGAS, M. de (ed).1979. *Sociología de la comunicación de masas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MORIN, E. 1972. "La cultura de masas hoy, o la crisis de la anestesia imaginaria". *Cine al Día* 15. 18-21.
- MORLEY, D. 1992. *Television, Audiences and Cultural Studies*. London & New York: Routledge.
- MORTIMORE, R. 1974. "Spain: Out of the Past". *Sight and Sound* 43, 4. 199-202.
- MOSCATI, I. 1972. "Mattei e l'ideologia del padrone di stato". *Cineforum* 12, 117- 44-50.
- MOSKOWITZ, K. 1979. "Subtitles vs. Dubbing". *Take One* 7, 5. 2.
- MUIR, K. 1995. "Translation versus Adaptation in Spain and England". *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 8. 155-159.
- MUÑOZ MOLINA, A. 1997. "La historia y el olvido". *El País Digital. Debates*. 9-11-97.
- MUÑOZ SUAY, R. 1980. "Ieri la lunga speranza oggi il vicolo cieco". *Cinema Nuovo* 29, 266. 15-19.
- NAMUROIS, A. 1968. "Some Aspects of Freedom of Information". En H.J. Skornia & J.W. Kitson (eds). 154-168.
- NEILD, E. 1989. "Translation Is a Two-Way Street: a Response to Steiner". *Meta* 34, 2. 238-241.
- NEIRA, J. 1987. "La edición poética en la España de postguerra: *Pido la paz y la palabra* (1955)". *Anuario de Estudios Filológicos* 10. 251-264.

- NEUBERT, A. 1990. "The Impact of Translation on Target Language Discourse Text vs. System". *Meta* 35, 1. 96-101.
- 1991. "Models of Translation". En S. Tirkkonen-Condit (ed). 17-26.
- & SHREVE, G.M. 1992. *Translation as Text*. Kent: Kent State University Press.
- NEUSCHÄFER, H.J. 1994. *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona: Anthropos.
- NEWBY, A. & SARO-WIWA, K. 1995. "Ordeal by Innocence". *Index on Censorship* 24, 6. 164-166.
- NEWMAN, E. 1977. "Television Language". En J. Fireman (ed). 239-241.
- NEWMARK, P.P. 1969. "Some Notes on Translation and Translators". *The Incorporated Linguist* 8, 4. 79-85.
- 1971. "Teaching Italian Translation". *The Incorporated Linguist* 10, 2. 47-51.
- 1973. "Twenty-three Restricted Rules of Translation". *The Incorporated Linguist* 12, 1. 9-15.
- 1974a. "Further Propositions on Translation (Part I)". *The Incorporated Linguist* 13, 2. 34-42.
- 1974b. "Further Propositions on Translation (Part II)". *The Incorporated Linguist* 13, 3. 62-72.
- 1976a. "A Layman's Approach to Medical Translation (Part I)". *The Incorporated Linguist* 15, 2. 41-47.
- 1976b. "A Layman's Approach to Medical Translation (Part II)". *The Incorporated Linguist* 15, 3. 63-67.
- 1977. "The Translation of Proper Names and Institutional and Cultural Terms". *The Incorporated Linguist* 16, 3. 59-63.
- 1979a. "Sixty Further Propositions on Translation (Part 2)". *The Incorporated Linguist* 18, 2. 42-46.
- 1979b. "The Status of Foreign Languages in Some European Countries". *The Incorporated Linguist* 18, 4. 107-112.
- 1981. "The Translation of Metaphor". *The Incorporated Linguist* 20, 2. 49-54.
- 1982a. "Translation and the Vocative Function of Languages". *The Incorporated Linguist* 21, 1. 29-36.

- 1982b. "The Translation of Authoritative Statements: A Discussion". *Meta* 27, 4. 375-391.
- 1983. "Jean Delisle's Theory of Translation". *The Incorporated Linguist* 22, 3. 136-138.
- 1989. "Paragraphs on Translation - 3. Translating Erotic Language". *The Linguist* 28, 5. 148-150.
- 1991. *About Translation*. Clevedon: Longdunn Press Ltd.
- 1995. "Truth and Culture in Translation". *Lebende Sprachen* 2. 49-51.
- 1997. "Values and Norms in Translation". En M.A. Vega & R. Martín-Gaitero (eds). 37-44.
- NIETO, A. 1977. "Opus Dei and the Spanish Press". *Index on Censorship* 6/5. 80.
- NIR, R. 1984. "Linguistic and Sociolinguistic Problems in the Translation of Imported TV Films in Israel". *The International Journal of the Sociology of Language* 48. 81-97.
- NORD, C. 1997. *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester, UK: St. Jerome Publishing.
- NÚÑEZ DÍAZ-BALART, M. 1995. "Ficción y realidad en *Espoir, Sierra de Teruel*". En M.A. Paz & J. Montero (eds). 159-168.
- ODIN, R. 1988. "L'analyse filmique comme exercice pédagogique". *CinémAction* 147. 56-62.
- O'DONNELL, K. 1983. "Censorship". *Starburst* 59. 4-5.
- OLIVER, C. 1982. "Carles Fontseré, cartelista del 36". *Batik* 68. 36.
- OMS, M. 1984a. "Pour servir à l'histoire du cinéma espagnol (1939-1955)". *Cahiers de la Cinematheque* 38-39. 19-39.
- 1984b. "Los felices sesenta". *Cahiers de la Cinematheque* 38-39. 83-87.
- & ROURA, P. 1984. "Les Cahiers pour le dialogue". *Cahiers de la Cinematheque* 38-39. 2-4.
- ONAINDÍA, M. 1991. "Vértigo o de entre los muertos". *Viridiana* 1. 125-135.
- OPHULS, M. 1985. "Mitterrand's Red Scare". *American Film* 11, 3. 34-37.
- ORIOLO, P. 1990. "El 'control' en el medio televisivo". En C. Peñafiel; J.M. Ibáñez & L. Castilla (eds). 177-180.
- ORTEGA Y GASSET, J. 1925. "La deshumanización del arte". En J. Ortega y Gasset. 1966a. 353-386.

- 1966a. *Obras completas III (1917-1928)*. Madrid: Revista de Occidente.
- 1966b. "The Comming of the Masses". En B. Rosenberg & D. Manning White (eds). 41-45.
- 1996. "Miseria y esplendor de la traducción". En D. López García (ed). 428-446.
- OSKAM, J. 1991. "Novela social y prensa crítica: revisión de una hipótesis". *Anuario de Estudios Filológicos* 14. 335-344.
- OSTYN, G. 1986. "Pour qui sonne le glas: L'Espagne: non; Les Etats-Unis: oui". *Revue Belge du Cinéma* 17. 43-48.
- OSWALD, L. 1983. "Discourse/Figure: The Inscription of the Subject in Surrealist Film". En S. Heath & P. Mellencamp (eds). 118-126.
- PAAJANNEN-MANILA, A. 1991. "Translating Medical Texts for the Media". En M. Jovanovic (ed). 418-421.
- PABST, G.W. 1938-39. "Censor the Censor!". *Sight and Sound* 7, 28. 149.
- PALACIO, M. 1992. *Una historia de la televisión en España. Arqueología y Modernidad*. Madrid: ELR Madrid.
- PALOMINO, A. 1993. *Caudillo*. Barcelona: Planeta.
- PATALAS, E. 1965. "'No Censorship', but Censors Galore". *Censorship* 2. 20-22.
- PAYNE, S. G. 1967. *Franco's Spain*. London: Lowe & Brydone.
- 1992. *Franco. El perfil de la historia*. Madrid: Espasa Calpe.
- PAZ, M.A. 1995. "Cine europeo de guerra: la memoria cinematográfica de la guerra y de la resistencia en Italia y Francia". En M.A. Paz & J. Montero (eds). 213-233.
- & MONTERO, J. (eds). 1995. *Realidad, ficción y propaganda*. Madrid: Editorial Complutense.
- PAZ, O. 1996. "Traducción: literatura y literalidad". En D. López García (ed). 510-520.
- PELEGRINE, L. 1960. "Customs Threatened with Damage Action". *The Film Daily* 117, 166. 1&7.
- PEÑA ARDID, C. 1991. "La influencia del cine en la novela española del medio siglo: una revisión crítica". *Cuadernos de Investigación Filológica* XVII, 1 y 2. 169-191.
- 1996. *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen.
- PEÑAFIEL, C.; IBÁÑEZ, J.L. & CASTILLA, M. (eds). 1990. *El periodismo audiovisual ante el año 2000. I Jornadas Internacionales*. Vizcaya: UPV.

- PEÑAFIEL, J. 1992. *El general y su tropa. Mis recuerdos de la familia Franco*. Madrid: Temas de Hoy.
- PÉREZ, J. 1982. "Post-Franco Castilian and Vernacular Literatures". *Denver Quarterly* 17, 3. 3-22.
- 1984a. "The Game of the Possible: Francoist Censorship and Techniques of Dissent". *The Review of Contemporary Fiction* 4, 3. 22-30.
- 1984b. "Functions of the Rhetoric of Silence in Contemporary Spanish Literature". *South Central Review: The Journal of the South Central Modern Language Association* 1, 1-2. 108-130.
- PÉREZ CALDERÓN, M. 1970. *La información audiovisual*. Madrid: Escuela Oficial de Radiodifusión y Televisión.
- PÉREZ CARRERA, J.M. 1979-80. "Novela y sociedad". *Archivum* XXIX-XXX. 167-190.
- PÉREZ MERINERO, C. & PÉREZ MERINERO, D. 1975. *Cine y control*. Madrid: Miguel Castellote.
- PÉREZ DE OLAGUER, G. 1985. "El 'Off-Barcelona'". *El Público. Cuadernos* 4. 58-59.
- PÉREZ ORNIA, J.R. (ed). 1992. *Televisión y vídeo de creación en la Comunidad Europea*. Catálogo de las Exposiciones "Panorama Europeo del Videoarte" y "Palmarés TV". (Madrid, 25-29 de septiembre y 2-8 de octubre de 1992). Madrid: Consorcio para la organización de Madrid, Capital Europea de la Cultura 1992.
- PERKINS, V.F. 1963. "Censorship". *Movie* 6. 16.
- PESSOA, F. 1996. "De Páginas de estética, teoría y crítica literaria". En D. López García (ed). 352-354.
- PETIOT, G. 1987. "Le cinéma américain et la langue française". *Meta* 32, 3. 299-305.
- PETLEY, J. 1995. "Clockwork Crimes". *Index on Censorship* 24, 6. 48-52.
- & KERMODE, M. 1989. "For Their Eyes Only". *Time Out* 1007. 21-23.
- PETRO, P. 1986. "Reception Theories and the Avant-Garde". *Wide Angle* 8, 1. 11-17.
- PHILIPS, B. 1975. *Cut: the Unseen Cinema*. London: Lorrimer.
- PIASTRA, L. 1989. "La traducción cinematográfica". En J.C. Santoyo & al. (eds). 344-352.
- PICAZO, G. 1977. "El cartel político, hoy". *Batik* 35. 16-18.
- PIKE, K.L. 1945. "General Characteristics of Intonation". En D. Bolinger. 1972. (ed). 53-82.

- PINTO, A. 1973. "Hollywood's Spanish-Language Films. A Neglected Chapter of the American Cinema, 1930-1935". *Films in Review* 24, 8. 474-483.
- 1974. "Additions and Corrections". *Films in Review* 25, 3. 191.
- PIRONI, G. 1981. "Al cinema con l'occhio TV". *Cineforum* 21, 6-7. 25-37.
- PIZARROSO QUINTERO, A. 1990. *Historia de la propaganda*. Madrid: Ediciones de la Universidad Complutense (EUEDEMA).
- 1995. "El cine bélico norteamericano, 1941-1945". En M.A. Paz & J. Montero (eds). 189-211.
- PLANK, R. van der. 1988. "The Value of Teletext Sub-Titles in Language Learning". *ELT Journal* 42, 4. 272-281.
- PLATT, D. (ed). 1992a. *Celluloid Power. Social Film Criticism*. Metuchen N.J. & London: The Scarecrow Press.
- 1992b. "Stanley Kubrick's *Dr. Strangelove* (1964)". En D. Platt (ed). 1992a. 505-508.
- POKORNAYA, N. 1995. "Festivals, Films and Fireworks". *Index on Censorship* 24, 6. 112-116.
- POLANSKI, R. 1995. "A Matter of Deception". *Index on Censorship* 24, 6. 84-90.
- PÖNNIÖ, K. 1995. "Voice over, narration et commentaire". *Fit Newsletter* 15, 3-4. 303-307.
- POPOVIC, A. 1977. "Translation as Communication". En A. Popovic & I. Dénes. 5-29.
- & DÉNES, I. 1977. *Translation as Comparison*. Nitra: Department of Literary Communication.
- PRÉDAL, R. 1988. "Le cinéma titillé par les sciences de la communication". *CinémAction* 147. 151-155.
- PREIS, E. 1990. "Not Such a Happy Ending: the Ideology of the Open Ending". *Journal of Film and Video* 42, 3. 18-23.
- PRESTON, P. 1994. *Franco, "Caudillo de España"*. Barcelona: Grijalbo.
- PRIDE, J.B. (ed). 1985. *Cross-Cultural Encounters: Communication and Mis-Communication*. Melbourne: River Seine Publications.
- PRINCE, S. 1990. "Power and Pain: Content Analysis and the Ideology of Pornography". *Journal of Film and Video* 42, 2. 31-41.
- PRINI, P. 1971. "Universidad y televisión". *Televisión y Educación* 1970. 60-74.
- PRONAY, N. 1982. "The Political Censorship of Films in Britain between the Wars". En N. Pronay & D.W. Spring (eds). 98-125.



- & SPRING, D.W. (eds). 1982. *Propaganda, Politics and Film 1918-45*. Hong Kong: The Macmillan Press LTD.
- PUERTO, C. 1975. *La censura como problema*. Barcelona: Cedel.
- QUART, L. & AUSTER, A. 1984. *American Film and Society since 1945*. London & Basingstoke: MacMillan.
- RABADÁN ÁLVAREZ, R. 1991. *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidad de León.
- 1994. "Traducción, función, adaptación". En P. Fernández Nistal (ed). 31-41.
- 1996. "Functional Models and Translation Equivalence: A Pragmatic Approach". En M. G. Rose (ed). 127-134.
- RABASSIERE, H. 1965. "In Defense of Television". En I. Deer & H. Deer (eds). 64-71.
- RAMÍREZ PASTOR, D. 1967. "La TV como medio de información". *Estudios sobre televisión*. 121-131.
- RAMOS, P. 1988. "Cine y televisión. ¿Antagonismo o complementación?". *Cine Cubano* 122. 40-46.
- RAMOS LOSADA, R. 1967. "Información y propaganda". *Estudios sobre televisión*. 133-140.
- RAYNS, T. 1995. "China: Censors, Scapegoats and Bargaining Chips". *Index on Censorship* 24, 6. 69-79.
- REEVE, B. 1995. "Report on the Workshop on Technological Tools for Language Transfer". *Fit Newsletter* 15, 3-4. 418-421.
- REINFRANK-CLARK, K. 1981. "Translation - Craft and Art". *The Incorporated Linguist* 20, 2. 55-56.
- REISS, K. 1981a. "Understanding a Text from the Translator's Point of View". *The Bible Translator* 32, 1. 124-134.
- 1981b. "Der Übersetzungsvergleich. Formen - Funktionen - Anwendbarkeit". En W. Kühlwein, G. Thome & W. Wilss (eds). 311-319.
- RELJIC, D. 1997. "Public Service Broadcasting and Editorial Independence". *Balkan Media* 6, 3. 34-36.
- RENZI, R. 1978. "Il luogo dello spettacolo nell' epoca degli audiovisivi". *Cinema Nuovo* 27, 253. 178-182.
- REQUENA GALLEGU, M. (ed). 1998. *La guerra civil española y las Brigadas Internacionales*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

- 1998. "Albacete, base de las Brigadas Internacionales, 1936-1938". En M. Requena Gallego (ed). 147-179.
- REQUEÑA, J.G. 1980. "Il nuovo cinema spagnolo per dimenticare il franchismo". *Cinema Nuovo* 29, 266. 13-14.
- 1993. "Casablanca. El film clásico". *Archivos de la Filmoteca* 14. 89-105.
- RICH, F. 1976. "Justice for Ophulus?". *Index on Censorship* 5/2. 13.
- RICHIE, D. 1965. "The Film That Went Too Far". *Censorship* 2. 29-32.
- RIEDEL, W.E. 1980. "Some German Ripples of Holden Caulfield's 'Goddam Autobiography': On Translating and Adapting J.D. Salinger's *The Catcher in the Rye*". *The Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*. Spring Issue. 196-205.
- RISCO, S.I., P. A. 1954. *Historia de la literatura española y universal*. Madrid: Razón y Fe.
- ROBERTS, R.P. 1992. "The Concept of Function of Translation and Its Application to Literary Texts". *Target* 4, 1. 1-16.
- ROBERTSON, J.C. 1993. *The Hidden Cinema. British Film Censorship in Action, 1913-1975*. London & New York: Routledge.
- ROBEY, D. (ed). 1976. *Introducción al estructuralismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- ROBINS, K. & WEBSTER, F. 1986. "The Media, the Military and Censorship". *Screen* 27, 2. 57-63.
- ROBINSON, D. 1976. "Wild Scissors". *Index on Censorship* 5/2. 11.
- ROBLES, L. 1990. "Historiografía filosófica en el primer franquismo (1940-1953)". *Hispania* 176. 1417-1452.
- ROBYNS, C. 1989. "Translation and Discursive Identity". En C. Robyns (ed). 57-81.
- 1990. "The Normative Model of Twentieth Century Belles Infidèles. Detective Novels in French Translation". *Target* 2, 1. 23-42.
- (ed). 1994. *Translation and the (Re)production of Culture. Selected Papers of the CERA Research Seminars in Translation Studies. 1989-1991*. Leuven: The CERA Chair for Translation, Communication and Cultures.
- 1994. "Preface. Translation Studies: The Next Generation". En C. Robyns (ed). 1-5.
- ROCHE, G. 1991. "The Persistence of French Mediation in Nonfiction Prose". En H. Kittel & A.P. Frank (eds). 17-24.

- RODA, F. 1985. "La A.D.B., un proyecto oportuno en su justo momento". *El Público. Cuadernos* 4. 44-45.
- RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, M.J. 1996. "Carteles propagandísticos de la II Guerra Mundial". *Historia y Vida* 344. 6-17.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, F. 1988. "Eufemismo y propaganda política". *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 1. 153-170.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, J.M. 1967. "La TV, factor de un nuevo humanismo". *Estudios sobre televisión*. 141-145.
- ROLLINS, P.C. (ed). 1983. *Hollywood as Historian. American Film in a Cultural Context*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- 1983a. "Ideology and Film Rhetoric: Three Documentaries of the New Deal Era (1936/1941)". En P.C. Rollins (ed). 32-48.
- 1983b. "Film, Television and American Studies". En P.C. Rollins (ed). 246-271.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, J. & ALSINA THEVENET, H. (eds). 1989. *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen.
- ROSE, M. Gaddis. 1989. "The Role of Translation in the Reception of Claude Simon". *Meta* 34, 2. 169-178.
- (ed). 1996. *Translation Horizons Beyond the Boundaries of Translation Spectrum. Translation Perspectives IX*. Center for Research in Translation. State University of New York at Binghamton.
- ROSE, T. 1965. "Films and the Censor". *Amateur Cine World* 20. 677-679.
- ROSELLÓ, R. 1987. "Evolución de las normas de registro y su efecto en los archivos". *Acta y Ponencias de la VI Asamblea General de FIAT/IFTA*. 56-61.
- ROSEN, P. 1983. "Subject Formation and Social Formation: Issues and Hypothesis". En S. Heath & P. Mellencamp (eds). 168-179.
- (ed). 1986. *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Colombia University Press.
- ROSENBERG, B. & MANNING WHITE, D. (eds). 1966. *Mass Culture. The Popular Arts in America*. New York: The Free Press.
- ROSENSTONE, R.A. 1995. "La historia en la pantalla". En M.A. Paz & J. Montero (eds). 13-33.
- ROSSI, U. 1972. "Il giogo del profitto sulla liberta' di comunicazione". *Cineforum* 12, 118. 20-44.

- ROURA, P. 1984. "Eléments pour une chronologie". *Cahiers de la Cinematheque* 38-39. 6-18.
- 1984. "Histoire de l'Espagne franquiste. Repères bibliographiques". *Cahiers de la Cinematheque* 38-39. 243-252.
- ROWE, T.L. 1960. "The English Dubbing Text" *Babel* 6, 3. 116-120.
- RUBIO, F. & GOÑI, J. 1986. "Un millón de títulos: las novelas de la guerra de España". En R. Tamames (ed).
- RUIZ DEL OLMO, F.J. 1997. *Orígenes de la Televisión en España*. Málaga: Universidad de Málaga.
- SAAVEDRA, J. 1979. "El porro en la pantalla". *Cinema 2002* 49. 37-39.
- SÁEZ HERMOSILLA, T. 1994. *El sentido de la traducción: reflexión y crítica*. León: Universidad de León. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- SAIZ, M.D. 1995. "Conservación y reconstrucción cinematográfica. Entrevista con Alfonso del Amo". En M.A. Paz & J. Montero (eds). 169-186.
- SAKAYAN, D. 1986. "Transposition or... Literary Translation?". *Meta* 31, 4. 377-386.
- SALA NOGUER, R. 1993. "La memoria del franquismo". *Archivos de la Filmoteca* 15. 31-39.
- SALVAT, R. 1985. "25 años de la Adrià Gual". *El Público. Cuadernos* 4. 46-48.
- SALZA, G. 1988a. "Il final cut". *Segnocinema* 8, 35. 16.
- 1988b. "Final Cut Power". *Segnocinema* 8, 35. 17-18.
- 1988c. "Censura o autocensura?". *Segnocinema* 8, 35. 21-22.
- SÁNCHEZ, E. 1996. "Santiago en España, ¿mito o ensoñación?". *Historia y Vida* 340. 58-60.
- SÁNCHEZ, I. 1995. "El cine en la Europa de entreguerras: introducción general". En M.A. Paz & J. Montero (eds). 105-111.
- SÁNCHEZ CORDOBÉS, J. 1967. "El futuro de la TV". *Estudios sobre televisión*. 147-153.
- SÁNCHEZ REBOREDO, J. 1988. *Palabras tachadas (Retórica contra censura)*. Alicante: Instituto de Estudios "Juan Gil-Albert". Excma. Diputación Provincial.
- SANTOS, J.M. 1994. "La sacralización de la televisión como paradigma del universo mediático". En F. Huertas (ed). 123-133.
- SANTOYO, J.C. 1985. *El delito de traducir*. León: Universidad de León.

- 1987. "Traduction, fertilisation et internationalisation: les calques en espagnol". *Meta* 32, 3. 240-249.
- 1988. "Los límites de la traducción". *Jornadas Europeas de Traducción e Interpretación*. Granada: Universidad de Granada. 179-204.
- 1989. "Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de una tipología". *Cuadernos de Teatro Clásico* 4. 95-112.
- & al. (eds). 1989. *Fidus Interpres. Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción* (vol. II). León: Universidad de León.
- SARNOFF, R.W. 1968. "Through the Regulatory Looking Glass - Darkly". En H.J. Skornia & J.W. Kitson (eds). 144-153.
- SAYLES, J. 1995. "How To Stay Independent". *Index on Censorship* 24, 6. 155-158.
- SCHEINFEIGEL, M. 1988. "La dimension sonore". *CinémAction* 147. 120-126.
- SCHJOLDAGER, A. 1995. "Interpreting Research and the 'Manipulation School' of Translation Studies". *Target* 7, 1. 29-45.
- SCHLESINGER, A. Jr. 1981. "Politics and Television". En B. Cole (ed). 283-288.
- SCHLOSBERG, L. 1955. *Les censures cinématographiques*. Paris: Publications de L'Union Rationaliste.
- SCHOGT, H. 1992. "Semantic Theory and Translation Theory". En R. Schulte & J. Biguenet (eds). 193-203.
- SCHROEDER, J.G. 1985. "Teatros experimentales en la postguerra". *El Público. Cuadernos* 4. 37-40.
- SCHULTE, R. & BIGUENET, J. (eds). 1992. *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- SCHULZE, I. 1995. "El cine alemán: arte, industria y propaganda". En M.A. Paz & J. Montero (eds). 139-155.
- SEARLE, J. 1979. *Expression and Meaning*. Cambridge: C.U.P.
- SEGOVIA MARTÍN, R. 1997. "El supervisor lingüístico en televisión". En M.A. Vega & R. Martín-Gaitero (eds). 753-758.
- SEGUIN, J.C. 1995. *Historia del cine español*. Madrid: Acento.
- SÉGURET, O. 1992. "La movida et après...". *Cahiers du Cinéma* 455/456. 46-51.
- SELLIER, G. 1988. "Les non moins fantastiques années 30". *CinémAction* 147. 109-113.
- SENGUPTA, M. 1995. "Translation as Manipulation: The Power of Images and Images of Power". En D. Bartolomae & J. Ferguson Carr (eds). 159-174.

- SEVILLANO CALERO, F. 1998. *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1951)*. Alicante: Universidad de Alicante.
- SHAFFER, D. 1992. "Fifty Years of Political Filmmaking: an Interview with Joris Ivens". En D. Platt (ed). 285-296.
- SHAW, R. 1971. "La 'Open University'". *Televisión y Educación 1970*. 23-27.
- SHIRI, K. 1996. "Centenary of Cinema: Centenary of Censorship". *Moving Pictures Bulletin 25*. 9-10.
- SIDEY, P. 1980. "'Censorship' of the Arts in a Free Society". *EBU Review 31*. May 1980. 15-18.
- SIMPSON, P. 1993. *Language, Ideology and Point of View*. London & New York: Routledge.
- SINGER, L. 1990. "Eye/Mind/Screen: Toward a Phenomenology of Cinematic Scopophilia". *Quarterly Review of Film and Video 12*, 3. 51-67.
- SINOVA, J. 1989. *La censura de prensa durante el franquismo (1936-1951)*. Madrid: Espasa Calpe.
- SKAL, D.J. 1990. "The Spanish Dracula". *American Film 15*, 12. 38-41.
- SKORNIA, H.J. & KITSON, J.W. (eds). 1968. *Problems and Controversies in Television and Radio*. California: Pacific Books.
- SKY, L. 1984. "The Process of Censorship. An Interview with Marc Glassman". *Forbidden Films*. 40-42.
- SLOBODNÍK, S. 1970. "Remarques sur la traduction des dialectes". En J.S. Holmes et al. (eds). 139-143.
- SMITH, A. 1997. "Q&A: Censoring Movies". *Empire 101*. 60.
- SMITH, A.D. 1982. "Language and Nationalism". *The Incorporated Linguist 21*, 4. 144-147.
- SMITH, P.J. 1992. *Laws of Desire. Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film. 1960-1990*.
- SMITH, S. 1998. "The Language of Subtitling". En Y. Gambier (ed). 139-149.
- SMITHELLS, J.M. 1947-48. "The Censor". *Sight and Sound 16*, 64. 160.
- SNELL-HORNBY, M. 1988. *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- 1997. "Released from the Grip of Empire: Lingua Franca as Target Culture". En M.A. Vega & R. Martín-Gaitero (eds). 45-56.

- SOBCHACK, V.C. 1983. "The Grapes of Wrath (1940): Thematic Emphasis through Visual Style". En P.C. Rollins (ed). 68-87.
- SOBEL, R. 1977. "News Manipulation". En J. Fireman (ed). 242-245.
- SOLANAS, F. 1981. "State Terror and Exile. Never Has the Cinema Been so False and Dull". *Index on Censorship* 10/4. 25-26.
- SOLÉ MARIÑO, J.M. 1983. "Europa, 1945-48: las ilusiones perdidas". *Siglo XX. Historia Universal* 20. 7-60.
- SOPEÑA MONSALVE, A. 1994. *El florido pensil. Memoria de la escuela nacionalcatólica*. Barcelona: Crítica.
- SORIANO, R. 1981. *La mano izquierda de Franco*. Barcelona: Planeta.
- SOTELO, I. 1991. "La España de los cincuenta". *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid*. 19-28.
- STADLER, H.A. 1986. "The Spectacle of Theory. An Historical Speculation". *Wide Angle* 8, 1. 4-9.
- STAIGER, J. 1997. "The Romances of The Blonde Venus: Movie Censors Versus Movie Fans". *Canadian Journal of Film Studies* 6, 2. 5-20.
- STEAD, P. 1982. "The People and the Pictures. The British Working Class and Film in the 1930s". En N. Pronay & D.W. Spring (eds). 77-97.
- STENBERG, P.A. 1980. "Translating the Translatable: a Note on a Practical Problem with F.P. Greve's *Wanderungen*". *The Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*. Spring Issue. 206-212.
- STEVENS, B. 1993. "All Cut Up". *Sight and Sound* 3, 7. 59.
- STEVENSON, W. 1990. "Cutting Remarks". *Film Comment* 26, 4. 70&73-74.
- STEWART, S. 1984a. "Is Liliana Cavani Really a Woman?". *Forbidden Films*. 32-37.
- 1984b. "Film Classification in Canada. A Table". *Forbidden Films*. 44.
- 1984c. "Canada: Film Censorship & Banning. A Table". *Forbidden Films*. 45.
- STOCKWELL, R.P. 1972. "The Role of Intonation: Reconsiderations and other Considerations". En D. Bolinger. 1972. (ed). 87-109.
- STRUSKA, J. 1969. "El lenguaje cinematográfico y la teoría de la información". *Comunicación I. Ideología y Lenguaje Cinematográfico*. 269-281.
- STRUSKA, E. & STRUSKA, J. 1969. "Conciencia social y lenguaje cinematográfico". *Comunicación I. Ideología y Lenguaje Cinematográfico*. 283-300.

- SUBIRANA, R.M. 1977. "Museos y centros de arte contemporáneo en el Estado español". *Batik* 35. 41-47.
- SUDRE, A.A. 1988. "Un autre point de vue". *CinémAction* 147. 138-141.
- SULIK, B. 1965. "Apathy and Commerce". *Censorship* 2. 33-36.
- SVENSSON, A. 1965. "Sex Yes, Violence No". *Censorship* 2. 45-47.
- TAMAMES, R. 1973. *La República. La era de Franco (1931-1970)*. Madrid: Alianza Editorial.
- (ed) 1986. *La Guerra Civil española. Una reflexión moral 50 años después*. Barcelona: Planeta.
- TARANTINO, Q. 1995. "It's Cool To Be Banned". *Index on Censorship* 24, 6. 56-58.
- TATE, S. 1982. "Carlos Saura, Spain and *Mama Turns One Hundred*". *Cinema Papers* 40, 37. 125-127&192.
- TAVERNIER, B. 1995. "The Case for Quotas". *Index on Censorship* 24, 6. 147-151.
- TAYLOR, B. & WILL, W. van der (eds). 1990. *The Nazification of Art. Art, Design, Music, Architecture & Film in the Third Reich*. Winchester: The Winchester Press.
- TAYLOR, F. 1976. "Spain: Paradox". *Index on Censorship* 5/3. 77.
- TEGEL, S. 1995. "The Politics of Censorship: Britain's 'Jew Süs' (1934) in London, New York and Vienna". *Historical Journal of Film, Radio and Television* 15, 2. 219-244.
- TEIXIDOR, J. 1985. "La generación del Sagarra". *El Público. Cuadernos*. 4. 52-54.
- TEMPLER, S. 1995. "Traducción para el doblaje. Transposición del lenguaje hablado (casi una catarsis)". En P. Fernández Nistal & J.M. Bravo Gozalo (eds). 153-165.
- TÉNA, J. 1984. "Quarante ans de censure cinématographique". *Cahiers de la Cinematheque* 38-39. 55-63.
- TENCH, P. 1990. *The Roles of Intonation in English Discourse*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Lang.
- TERMINE, L. 1980. "Psicoanalisi e semiologia contro la tutela del segno". *Cinema Nuovo* 28, 263. 25-30.
- THOMPSON, F. 1989. "Notes, Reflections, Fulminations, Ballyhoo & Hullabaloo". *American Film* 15, 2. 13.
- TIJERAS, E. 1980. "El cuento 'precioso'". *Nueva Estafeta* 16, 3. 88-89.



- TIRKKONEN-CONDIT, S. (ed). 1991. *Empirical Research in Translation and Intercultural Studies*. Tübingen: Gunter Narr.
- TITFORD, CH. 1982. "Sub-Titling – Constrained Translation". *Lebende Sprachen* 3. 113-116.
- TORO, A.R. de. 1995. "Literature and Ideology: The Penetration of Anglo-Irish Literature in Spain". *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 8. 229-237.
- TORRES, M. 1996. "Televisión: cuarenta años en familia". *El País Semanal* 1048. 40-50.
- TOURY, G. 1976. "Equivalence and Non-Equivalence as a Function of Norms". En G. Toury. 1980. 63-70.
- 1978a. "Translated Literature: System, Norm, Performance. Toward a TT-oriented approach to Literary Translation". En G. Toury. 1980. 35-50.
- 1978b. "The Nature and Role of Norms in Literary Translation". En G. Toury. 1980. 51-62.
- 1980. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- 1984. "Translation, Literary Translation and Pseudotranslation". *Comparative Criticism* 6. 73-85.
- 1985. "A Rationale for Descriptive Translation Studies". En T. Hermans (ed). 16-41.
- 1986. "Monitoring Discourse Transfer: a Test-Case for a Developmental Model of Translation". En J. House & S. Blum-Kulka (eds). 79-94.
- 1989. "Verb Metaphors under Translation". *Target* 1, 2. 239-248.
- 1991. "Experimentation in Translation Studies: Achievements, Prospects and Some Pitfalls". En S. Tirkkonen-Condit (ed). 45-66.
- 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.
- 1997. "What Lies beyond Descriptive Translation Studies?". En M.A. Vega & R. Martín-Gaitero (eds). 69-80.
- TRANCHE, R.R. & SÁNCHEZ-BIOSCA, V. 1993. "NO-DO: Entre el desfile militar y la foto de familia". *Archivos de la Filmoteca* 15. 41-53.
- TRESSEL, G.W. & ANDREWS, S.J. Jr. 1965. "Preparation and Projection of Multilingual Films". *Journal of the SMPTE* 74, 12. 1103.
- TREVELYAN, J. 1959. "Censoring Films". *British Kinematography* 34, 2. 44-45.

- 1964. "World Patterns of Film Censorship". *Kinematograph Weekly* 2985. 15.
- 1973. *What the Censor Saw*. London: Michael Joseph.
- TRUMBO, D. 1992. "Letters on the Hollywood Blacklist". En D. Platt (ed). 494-502.
- TUÑÓN DE LARA, M. 1986. "Cultura y culturas. Ideología y actitudes mentales". En M. Tuñón de Lara et al. (eds). 275-358.
- ;ARÓSTEGUI, J.; VIÑAS, A.; CARDONA, G.; BRICALL, J.M. (eds). 1986. *La Guerra Civil española 50 años después*. Barcelona: Labor.
- TURNER, G. 1988. *Film as Social Practice*. London: Routledge.
- TUSELL, J. 1983. "La Democracia Cristiana en la época de la posguerra". *Siglo XX. Historia Universal* 20. 93-106.
- 1991. "Política y cultura en los cincuenta". *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid*. 29-41.
- TYMOCZKO, M. "How Distinct Are Formal and Dynamic Equivalence?". En T. Hermans (ed). 63-86.
- UNZURRUNZAGA, I. 1995. "Pour la récupération de la langue de tous les Basques. La télévision basque". *Fit Newsletter* 15, 3-4. 321-325.
- URBANI. 1962. "El cine, escuela de costumbres". *Revista Internacional del Cine* 41. 68-70.
- URDEIX, J. 1985. "Los quince años del Grup d'Estudis Teatral d'Horta". *El Público. Cuadernos* 4. 56-57.
- URZAIZ, J. de. 1968. "The Modern Age of Spain". En J. Lee (ed). 53-70.
- VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, A. 1992. *Histórica de la política de fomento del cine español*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- VALLS, F. 1983. *La enseñanza de la literatura en el franquismo (1936-1951)*. Barcelona: Antoni Bosch.
- VALLVERDÚ, F. 1995. "L' expérience de Televisió de Catalunya". *Fit Newsletter* 15, 3-4. 326-328.
- VANOYE, F. 1988. "L'état des écrits". *CinémAction* 147. 126-128.
- VARGAS LLOSA, M. 1977. "Letter to General Jorge Rafael Videla, President of the Argentine Republic. 22 October 1976". *Index on Censorship* 6/2. 5.
- 1978. "The Writer in Latin America". *Index on Censorship* 7/6. 34-40.

- VÁZQUEZ, I. & ALDEA, S. 1991. *Estrategia y manipulación del lenguaje. Análisis pragmático del discurso publipropagandístico*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- VÁZQUEZ, J.M. 1967. "El fenómeno sociológico de la TV". *Estudios sobre televisión*. 155-170.
- VÁZQUEZ JIMÉNEZ, L. 1991. "Fórmulas narrativas de Vértigo". *Viridiana* 1. 147-156.
- VEGA, M.A. & MARTÍN-GAITERO (eds). 1997. *La Palabra Vertida. Investigaciones en torno a la traducción. Actas de los VI Encuentros Complutenses en torno a la traducción*. Madrid: Editorial Complutense.
- VIGO, J. 1995. "The Terrible Luis Buñuel". *Index on Censorship* 24, 6. 126-128.
- VILAR, P. 1986. *La guerra civil española*. Barcelona: Grijalbo.
- VILA-SAN-JUAN, J.F. 1981. *La "trastienda" de TVE*. Barcelona: Plaza y Janés.
- VILCHES, L. 1989. *Manipulación de la información televisiva*. Barcelona: Paidós.
- VILLANUEVA, D. 1980. "La historia de la novela de posguerra". *Nueva Estafeta* 14, 1. 103-106.
- 1987. "Revisión de la novela social". *Anuario de Estudios Filológicos* 10. 361-374.
- 1989. *El comentario de textos narrativos: la novela*. Barcelona: Júcar.
- VINCENDEAU, G. 1988. "Hollywood Babel". *Screen* 29, 2. 24-39.
- VIÑAS, A. 1983. "La economía europea antes del Plan Marshall". *Siglo XX. Historia Universal* 20. 61-72.
- VISCIDI, F. 1967. "Libertà e cinema". *Cineforum* 67. 497-513.
- VITKUS, I. 1995. "Film and Programme Translation Policy and Techniques in Latvia". *Fit Newsletter* 15, 3-4. 316-320.
- VÖGE, H. 1977. "The Translation of Films: Sub-Titling Versus Dubbing". *Babel* 23. 120-125.
- VOLPICELLI, L. 1939. "E la censura cinematografica?". *Bianco e Nero* 5, 3. 81-84.
- VOSSLER, K. 1996. "La comunidad lingüística como comunidad de mentalidad". En D. López García (ed). 355-376.
- WAGNER, R.W. 1954. "Motion Pictures in Relation to Social Controls". En N.B. Henry (ed). 54-79.
- WAJDA, A. 1995. "Transformations in Waiting". *Index on Censorship* 24, 6. 108-109.

- WALLACE, I. 1989. "Living with the Censor in the GDR: Some Literary Strategies". *New Comparison*. 55-67.
- WALRATH, J. 1959. "What's Bad for Whom, and Who Says So???" *The Film Daily* 116, 124. 4.
- WALSH, F. 1996. *Sin and Censorship. The Catholic Church and the Motion Picture Industry*. New Haven & London: Yale University Press.
- WARME, L.G. 1980. "Strindberg Redivivus". *The Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*. Spring Issue. 183-195.
- WASSERMAN, C. 1984. "A Stylist, and Institution, a Book: Cela, Censorship and *Mazurca para dos muertos*". *The Review of Contemporary Fiction* 4, 3. 44-49.
- WATERS, J. 1995. "Out on the Edge". *Index on Censorship* 24, 6. 10-19.
- WATERS, R. 1956. "The Small Knife. Studies in Censorship. France". *Sight and Sound* 25, 4. 210-211&220.
- WATKINS, P. 1980. "Media Repression. A Personal Statement". *Ciné-Tracts* 3, 1. 1-7.
- WATT, M. 1996. "Redefining 'Dynamic Equivalence'". *Notes on Translation* 10, 1. 7-19.
- WEINRICHTER, A. 1979. "Lenguaje e ideología en el cine". *Cinema 2002* 47. 36-41.
- WEIZMAN, E. 1986. "An Interlingual Study of Discourse Structures: Implications for the Theory of Translation". En J. House & S. Blum-Kulka (eds). 115-126.
- WELKASTER, M. van. 1975. "The Exorcist". *Films in Review* 26, 1. 59.
- WEN-LI, K. 1995. "Translation and Culture. With Special Reference to the Translation of *Hong Lou Meng*". *Babel* 41, 1. 24-35.
- WHITMAN-LINSEN, C. 1992. *Through the Dubbing Glass: the Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- WILCOX, J. 1956. "The Small Knife. Studies in Censorship. Britain". *Sight and Sound* 25, 4. 206-210.
- WILSON, G.M. 1995. "Morals for Method". En C.A. Freeland & T.E. Wartenberg (eds). 49-67.
- WILLEMEN, P. 1977. "On Realism in the Cinema". *Screen Reader 1. Cinema/Ideology/Politics*. 47-54.
- WILLIAMS, B. 1995. "Muted Mutations". *Index on Censorship* 24, 6. 52-53.
- WIRT, F.M. 1959. "To See or Not To See: the Case against Censorship". *Film Quarterly* 13. 26-31.

- WIRTH, C. 1960. "Espagne: La oficina de interpretación de lenguas". *Babel* 6, 3. 128-130.
- WISTRICH, E. 1978. "*I Don't Mind the Sex, It's the Violence*". *Film Censorship Explored*. London: Marion Boyars.
- WOBER, M. & GUNTER, B. 1988. *Television and Social Control*. Cambridge: Avebury.
- WOLF, M. 1994. *Los efectos sociales de los media*. Barcelona: Paidós.
- WOLFE, J. 1984. "The Filmmaker and Human Rights. Some Reflections". *Forbidden Films*. 4-7.
- WOOD, G. 1995. "A Censor's Tale". *Index on Censorship* 24, 6. 152-154.
- WOOD, R. 1993. "Critical Positions and the End of Civilization; or, a Refusal to Join the Club". *Film Criticism* 17, 2-3. 79-92.
- WRIGHT, A.C. 1980. "Translating Chekhov for Performance". *The Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*. Spring Issue. 174-182.
- WRIGHTSON, J. 1992. "Standard Bearers Bare All". *Onfilm* 9, 5. 9.
- ZAMBETTI, S. 1972. "Il popolo e' sovrano ma troppo immaturo per stare senza reggenti". *Cineforum* 12, 118. 3-12.
- ZHUANGZHUANG, T. 1995. "History... Homage... Memory". *Index on Censorship* 24, 6. 80-81.
- ZIMMER, R. 1981. *Probleme der Übersetzung formbetonter Sprache. Ein Beitrag zur Übersetzungskritik*. Tübingen.
- ZYDATISS, W. 1983. "Text Typologies and Translation". *The Incorporated Linguist* 22, 4. 212-221.

## 8.2. Guiones originales en inglés

- BARTLETT, S. 1959. *Beloved Infidel*. BFI Script Collection. S3479. Unpublished.
- LEHMAN, E. 1960. *From the Terrace*. BFI Script Collection. S986. Unpublished.
- POLANSKI, R.; BRACH, G. & STONE, D. 1964. *Repulsion*. BFI Script Collection. S9987. Unpublished.
- THOMAS, T. & LAWRENCE, F. 1963. *Nightmare in the Sun*. BFI Script Collection. S2728. Unpublished.

WILLIAMS, T. & ROBERTS, M. 1959. *The Fugitive Kind*. BFI Script Collection. S2166. Unpublished.

### **8.3. Expedientes de censura (incluyen guión traducido al español)**

*El fugitivo de sí mismo - Piel de serpiente (The Fugitive Kind)*. Ministerio de Información y Turismo. Expediente nº 21159.

*Días sin vida (Beloved Infidel)*. Ministerio de Información y Turismo. Expedientes nº 21172 y nº 35969.

*Pasión bajo el sol - Pesadilla bajo el sol (Nightmare in the Sun)*. Ministerio de Información y Turismo. Expediente nº 38554.

*Repulsión (Repulsion)*. Ministerio de Información y Turismo. Expediente nº 40168.

*Desde lo alto de la terraza - Desde la terraza (From the Terrace)*. Ministerio de Información y Turismo. Expedientes nº 21431 y nº 42343.

### **8.4. Bibliografía específica**

#### **8.4.1. *The Fugitive Kind* – *Piel de serpiente* (EEUU. Lumet, Sidney. 1959)**

1959. “*The Fugitive Kind*”. *Hollywood Reporter* 155, 34. 17.

1960. “Der Mann mit der Schlangenhaut (*The Fugitive Kind*)”. *Filmkritik* 12. 360-362.

1960. “*The Fugitive Kind*”. *Kinematograph Weekly* 520, 2761. 20.

1960. “*The Fugitive Kind*”. *Monthly Film Bulletin* 27, 318. 90-91.

1960. “*The Fugitive Kind*”. *Sight and Sound* 29, 3. 144-145.

1960. “*The Fugitive Kind*”. *Variety*. 13 April. 6.

1964. *Cine Asesor*. Hoja archivable de información. Hoja número 72-64.

AARONSON, C.S. 1960. “*The Fugitive Kind*”. *Motion Picture Herald* 219, 3. 660.

- DAVIS, N. “*The Fugitive Kind* (Review)”. *Movie Archives*. <http://WWW.fas.harvard.edu/~ndavis/fugkind.html> (3 marzo 1999).
- FOSTER, F. 1960. “Filming *The Fugitive Kind*”. *American Cinematographer* 41, 6. 354-355 & 379.
- HERBSTMAN, M. 1960. “Daily Reviews of New Features: *The Fugitive Kind*”. *Film Daily* 117, 71. 6.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA. 1999. “*The Fugitive Kind*”. *Películas*. <http://www.mcu.es/cgi-bin/BRSCGICUL?CMD=VERDOC&CONF=CINESPA.cnf&BASE=CINW&DOCN=000004584&NDOC=1&TXTBUS=PIEL+DE+SERPIENTE> (23 marzo 1999).
- MURPHY, K. 1990. “Dead Heat on a Merry-Go-Round”. *Film Comment* 26, 6. 59-62.
- OVIDIO. 1998. “Orfeo y Eurídice”, “Catálogo de árboles-Cipariso”, Canción de Orfeo” y “Muerte de Orfeo”. *Metamorfosis*. Madrid: Alianza. (Tr: Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín). 303-329.
- POWERS, J. 1960. “*Fugitive Kind* Is Seamy but Has Boxoffice Lure”. *Hollywood Reporter* 159, 38. 3.
- TYLER, P. 1960. “*The Fugitive Kind*”. *Film Quarterly* 13, 4. 47-49.
- WELDON KUHN, H. 1960. “*The Fugitive Kind*”. *Films in Review* 11, 5. 290-292.
- WILLIAMS, T. 1958. (©1955, 1957). “Complete Text of *Orpheus Descending* by Tennessee Williams”. *Theatre Arts* 42, 9. 28-55.

#### **8.4.2. *Beloved Infidel* – *Días sin vida* (EEUU. King, Henry. 1959)**

1959. “*Beloved Infidel*”. *Daily Cinema* 8242. 4.
1959. “*Beloved Infidel*”. *Kinematograph Weekly* 511, 2724. 153.
1959. “*Beloved Infidel*”. *Variety*. 18 November.
1960. “*Beloved Infidel*”. *Monthly Film Bulletin* 27, 313. 18.
1977. “*Beloved Infidel*”. *Film Index* 40. 373-374.
- CANBY, V. 1959. “*Beloved Infidel*. 20<sup>th</sup>-Fox-Jerry Wald – True and Lively Romance”. *Motion Picture Herald* 217, 7. 491.
- HERBSTMAN, M. 1959. “Reviews of New Films: *Beloved Infidel*”. *Film Daily* 116, 96. 6.

LONGWELL, H. 1959. "Beloved Infidel". *Films in Review* 10, 10. 620-621.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA. 1999. "Días sin vida". *Películas*.  
<http://www.mcu.es/cgi-bin/BRSCGICUL?CMD=VERDOC&CONF=CINESPA.cnf&BASE=CINW&DOCN=000005003&NDOC=1&TXTBUS=DIAS+SIN+VIDA> (23 marzo 1999).

MOFFITT, J. 1959. "Beloved Infidel Chances Best in Distaff Market". *Hollywood Reporter* 157, 35. 3.

#### **8.4.3. *Nightmare in the Sun – Pesadilla bajo el sol* (EEUU. Lawrence, Marc. 1963)**

1964. "Nightmare in the Sun". *Daily Cinema* 9008. 4.

1964. "Nightmare in the Sun". *Kinematograph Weekly* 571, 2987. 12.

1965. "Nightmare in the Sun". *Monthly Film Bulletin* 32, 373. 25-26.

1965. "Nightmare in the Sun". *Variety*. 17 March.

1967. *Cine Asesor. Hoja archivable de información. Hoja número 26-67.*

EYLES, A. 1965. "Nightmare in the Sun". *Films and Filming* 11, 6. 38.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA. 1999. "Pesadilla bajo el sol".  
*Películas*. <http://www.mcu.es/cgi-bin/BRSCGICUL?CMD=VERDOC&CONF=CINESPA.cnf&BASE=CINW&DOCN=000005039&NDOC=1&TXTBUS=PESADILLA+BAJO+EL+SOL> (23 marzo 1999).

#### **8.4.4. *Repulsion – Repulsión* (GB. Polanski, Roman. 1965)**

1964. "'Wstret' Ponanskiego" ("Bief Interview with Polanski"). *Film*. 19, 46. 8.

1964. "Director Roman Polanski Talks to Derek Todd about... *Repulsion – a Study of Madness*". *Kinematograph Weekly* 568, 2973. 14-15.

1965. "*Repulsion*". *British National Film Catalogue* 3. 134.

1965. "Polanski via Brach". *Cinema* 93. 27-29.

1965. "*Repulsion*". *Daily Cinema* 9075. 10.

1965. "Roman Polanski's British Film *Repulsion*". *Films and Filming* 11, 7. 51.



1965. "Repulsion". *Kinematograph Weekly* 576, 3010. 10 & 15.
1965. "Repulsion". *Monthly Film Bulletin* 32, 378. 107.
1965. "In Camera". *Films and Filming* 12, 1. 44.
1965. "Repulsion". *Variety*. 16 June.
1967. *Cine Asesor. Hoja archivable de información. Hoja número especial 2. Películas estrenadas en Salas de Arte y Ensayo y Salas Especiales.*
1998. "Repulsion". *Wicked Al's Horror Reviews*.  
<http://www.ave.net/~fchang/Horror/repulsion.html> (26 octubre 1998).
- BAGH, P. von. 1965. "Repulsion". *Movie* 14. 27-28.
- BARR, C. 1965. "Repulsion". *Movie* 14. 26-27.
- BAUMGARTEN, M. 1997. "Repulsion". *Austin Chronicle*.  
<http://weeklywire.com/filmvault/austin/r/repulsion1.html> (26 octubre 1998).
- BISPLINGHOFF, G. 1982. "Codes of Feminine Madness". *Film Reader* 5. 37-40.
- BRODKE, D. 1967. "Materialien zu 'Wenn Katelback Kommt'". *Filmstudio* 53. 50-55.
- BROWN, K. 1998. "Repulsion". *Taken from EUFS Programme 1996-97. Edinburgh University Film Society*.  
<http://www.eusa.ed.ac.uk/societies/filmsoc/films/repulsion.html> (11 noviembre 1998).
- CAEN, M. 1966a. "Victim and Executioner". *Cahiers du Cinema in English* 4. 56-57.
- CAEN, M. 1966b. "Victime et bourreau". *Cahiers du Cinema* 176. 72-73.
- CLOUZOT, C. 1966. "Repulsion". *Cinema* 103. 108-110.
- DYER. P.J. 1965. "Repulsion". *Sight and Sound* 34, 3. 146.
- GUTHMANN, E. 1998. "Repulsion Makes Deneuve Go Mad. Polanski's 1965 Thriller Passes Test of Time". *San Francisco Chronicle*. <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi.../chronicle/archive/1998/05/22/DD62222.DTL> (30 noviembre 1998).
- JOHNSON, A. 1966. "Repulsion". *Film Quarterly* 19, 3. 44-45.
- KARTEN, H.S. 1997. "Repulsion". *Internet Movie Database. Reviews*.  
<http://reviews.imdb.com/Reviews/91/9157> (30 noviembre 1998).
- McARTHUR, C. 1968/69. "Polanski". *Sight and Sound* 38, 1. 14-17.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA. 1999. "Repulsión". *Películas*.  
<http://www.mcu.es/cgi->

[bin/BRSCGICUL?CMD=VERDOC&CONF=CINESPA.cnf&BASE=CINW&DOCN=000006933&NDOC=2&TXTBUS=REPULSIÓN](http://www.mcu.es/cgi-bin/BRSCGICUL?CMD=VERDOC&CONF=CINESPA.cnf&BASE=CINW&DOCN=000006933&NDOC=2&TXTBUS=REPULSIÓN) (27 febrero 1999).

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA. 1999. “*Repulsión*”. *Películas*.  
<http://www.mcu.es/cgi-bin/BRSCGICUL?CMD=VERDOC&CONF=CINESPA.cnf&BASE=CINW&DOCN=000001156&NDOC=2&TXTBUS=REPULSIÓN> (27 febrero 1999).

PATALAS, E. 1965. “Die Ermordeten Sind Schuldig”. *Filmkritik* 5. 292-293.

SHULGASSER, B. 1998. “Deneuve a revelation in *Repulsion*”. *San Francisco Examiner*. <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi...aminer/archive/1998/05/22/WEEKEND1016.dtl> (30 noviembre 1998).

#### **8.4.5. *From the Terrace – Desde la terraza* (EEUU. Robson, Marc. 1960)**

1960. “*From the Terrace*”. *Daily Cinema* 8337. 9.

1960. “*From the Terrace*”. *Kinematograph Weekly* 518, 2755. 27.

1960. “*From the Terrace*”. *Monthly Film Bulletin* 27, 320. 124.

1960. “*From the Terrace*”. *Variety*. 29 June.

GERTNER, R. 1960. “*From the Terrace*. 20<sup>th</sup>-Fox – Summer Entertainment”. *Motion Picture Herald* 220, 1. 755.

HERBSTMAN, M. 1960. “Reviews of New Films: *From the Terrace*”. *Film Daily* 117, 123. 6.

KOLLER, B. 1997. “*From the Terrace* (1960)” *Internet Movie Database. Reviews*.  
<http://reviews.imdb.com/Reviews/91/9157> (27 febrero 1999).

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA. 1999. “*Desde la terraza*”. *Películas*.  
<http://www.mcu.es/cgi-bin/BRSCGICUL?CMD=VERDOC&CONF=CINESPA.cnf&BASE=CINW&DOCN=000005243&NDOC=1&TXTBUS=DESDE+LA+TERRAZA> (27 febrero 1999).

POWERS, J. 1960. “*Terrace* Has B.O. Basic: ‘Stop!’ ‘Look!’ ‘Laugh!’ Okay”.  
*Hollywood Reporter* 160, 40. 3.

ROSENBAUM, J. 1998. “*From the Terrace*”. *Chicago Reader*.  
[http://onfilm.chireader.com/MovieCaps/F/FR/15992\\_FROM\\_THE\\_TERRACE.html](http://onfilm.chireader.com/MovieCaps/F/FR/15992_FROM_THE_TERRACE.html) (27 febrero 1999)

WHITEHALL, R. 1960. *Films and Filming* 6, 12. 23.

## 8.5. Disposiciones gubernamentales sobre censura

- DISPOSICION:** ORDEN 19-2-1975  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 1-3-1975, núm. 52, [pág. 4313]  
**NOTAS-REDACCION:** Deroga la Orden 9-2-1963 (R. 1963\515, 1963\618 y Ap. 1951-66, 2327).  
**RESUMEN:** CINEMATOGRAFIA Normas de calificación.
- DISPOSICION:** ORDEN 7-12-1973  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 12-12-1973, núm. 297, [pág. 24039]  
**RESUMEN:** CINEMATOGRAFIA Exhibición de copias de películas que difieran la versión autorizada.
- DISPOSICION:** ORDEN 21-9-1973  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 29-9-1973, núm. 234, [pág. 18854]  
**RECTIFICACIONES:** BOE 19-11-1973, núm. 277, [pág. 22345] (R. 1973\2099) se reproduce, íntegra y debidamente rectificado, el art. 17  
**RESUMEN:** CINEMATOGRAFIA Modifica la Orden 12-3-1971, sobre protección.
- DISPOSICION:** ORDEN 14-10-1972  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 21-10-1972, núm. 253, [pág. 18760]  
**RECTIFICACIONES:** BOE 26-10-1972, núm. 257, [pág. 19099]  
**RESUMEN:** CINEMATOGRAFIA Modifica art. 33 del Reglamento de la Junta de Ordenación y Apreciación de Películas.
- DISPOSICION:** ORDEN 12-3-1971  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 23-4-1971, núm. 97, [pág. 6593]  
**RECTIFICACIONES:** BOE 7-6-1971, núm. 135, [pág. 9187] (R. 1971\1087)  
**NOTAS-REDACCION:** Véase la disp. final, que contiene las derogaciones.  
**RESUMEN:** CINEMATOGRAFIA Normas sobre protección.
- DISPOSICION:** ORDEN 27-10-1970  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 17-11-1970, núm. 275, [pág. 18612]  
**RESUMEN:** JUNTA DE CENSURA DE OBRAS TEATRALES La reorganiza.
- DISPOSICION:** DECRETO 21-3-1970, núm. 836/1970  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 3-4-1970, núm. 80, [pág. 5164]  
**NOTAS-REDACCION:** Véase disposición derogatoria.  
**RESUMEN:** MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO Reorganización.
- DISPOSICION:** ORDEN 24-11-1969  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 6-12-1969, núm. 292, [pág. 19049]  
**RECTIFICACIONES:** BOE 19-12-1969, núm. 303, [pág. 19776]  
**RESUMEN:** CINEMATOGRAFIA Exhibición de películas españolas en salas especiales.
- DISPOSICION:** DECRETO-LEY 22-3-1969, núm. 8/1969  
**ORGANO-EMISOR:** JEFATURA DEL ESTADO  
**PUBLICACIONES:** BOE 24-3-1969, núm. 71, [pág. 4221]

- RESUMEN:** ESTADO DE EXCEPCION Lo levanta en todo el territorio nacional.
- DISPOSICION:** ORDEN 25-1-1969  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 25-1-1969, núm. 22, [pág. 1179]  
**RESUMEN:** CENSURA Establece la previa de publicaciones y servicios informativos.
- DISPOSICION:** ORDEN 20-5-1968  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 15-7-1968, núm. 169, [pág. 10365]  
**RECTIFICACIONES:** BOE 16-9-1968, núm. 223, [pág. 13305] (R. 1968\1599)  
**RESUMEN:** MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO Tabla de vigencias y derogaciones de normas reguladoras.
- DISPOSICION:** DECRETO 18-1-1968, núm. 64/1968  
**ORGANO-EMISOR:** PRESIDENCIA DEL GOBIERNO  
**PUBLICACIONES:** BOE 20-1-1968, núm. 18, [pág. 825]  
**NOTAS-REDACCION:** Se dicta en virtud de lo dispuesto en el Decreto 27-11-1967 (R. 1967\2234), que reorganizó la Administración Civil para reducir el gasto público.  
**RESUMEN:** MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO Reorganización.
- DISPOSICION:** ORDEN 12-1-1967  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 20-1-1967, núm. 17, [pág. 895]  
**RESUMEN:** CINEMATOGRAFIA Salas especiales.
- DISPOSICION:** ORDEN 6-10-1966  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 12-10-1966, núm. 244, [pág. 12882]  
**RESUMEN:** CINEMATOGRAFIA Sanciones por presentación de películas mutiladas ante la Junta de Censura y Apreciación por incumplimiento de la obligatoriedad de exhibición de películas españolas.
- DISPOSICION:** ORDEN 4-4-1966  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 7-4-1966, núm. 83, [pág. 4143]  
**RESUMEN:** PRENSA Normas de aplicación del Decreto 31-3-1966, sobre consulta voluntaria acerca de publicaciones unitarias.
- DISPOSICION:** DECRETO 31-3-1966, núm. 755/1966  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 4-4-1966, núm. 80, [pág. 3968]  
**RESUMEN:** Publicaciones Unitarias: depósito de ejemplares.
- DISPOSICION:** DECRETO 31-3-1966, núm. 754/1966  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 4-4-1966, núm. 80, [pág. 3967]  
**RESUMEN:** Publicaciones Unitarias: consulta voluntaria a la Administración.
- DISPOSICION:** ORDEN 10-2-1965  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 27-2-1965, núm. 50, [pág. 3101]  
**RECTIFICACIONES:** BOE 14-4-1965, núm. 89, [pág. 5527] (R. 1965\725)  
**RESUMEN:** JUNTA DE CENSURA Y APRECIACION DE PELICULAS Reglamento.
- DISPOSICION:** DECRETO 14-1-1965, núm. 99/1965  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 1-2-1965, núm. 27, [pág. 1700]  
**RESUMEN:** JUNTA DE CENSURA Y APRECIACION DE PELICULAS Creación.

- DISPOSICION:** ORDEN 16-11-1964  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 30-11-1964, núm. 287, [pág. 15770]  
**RESUMEN:** INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA Modifica la Orden 5-10-1964 (RCL 1964\2279) que lo reorganizó.
- DISPOSICION:** ORDEN 5-10-1964  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 19-10-1964, núm. 251, [pág. 13626]  
**RESUMEN:** INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA Reorganización.
- DISPOSICION:** ORDEN 19-8-1964  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 1-9-1964, núm. 210, [pág. 11461]  
**RECTIFICACIONES:** BOE 11-9-1964, núm. 219, [pág. 11945] (R. 1964\1988)  
**NOTAS-REDACCION:** Véase en la disp. final 2ª la cláusula derogatoria.  
**RESUMEN:** CINEMATOGRAFIA Normas para desarrollo de la cinematografía nacional.
- DISPOSICION:** ORDEN 20-2-1964  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 14-3-1964, núm. 64, [pág. 3343]  
**RECTIFICACIONES:** BOE 25-3-1964, núm. 73, [pág. 3876] (R. 1964\689)  
**RESUMEN:** JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA DE PELICULAS  
 CINEMATOG. Reglamento de Régimen Interior de la Rama de Censura
- DISPOSICION:** ORDEN 6-2-1964  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 25-2-1964, núm. 48, [pág. 2504]  
**RECTIFICACIONES:** BOE 11-3-1964, núm. 61, [pág. 3199] (R. 1964\573)  
**RESUMEN:** JUNTA DE CENSURA DE OBRAS TEATRALES Reglamento de Régimen Interior y Normas de Censura.
- DISPOSICION:** ORDEN 7-10-1963  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 12-10-1963, núm. 245, [pág. 14660]  
**RESUMEN:** CINEMATOGRAFIA-CINEMATOGRAFOS Sesiones especiales de películas especialmente indicadas para menores.
- DISPOSICION:** ORDEN 17-7-1963  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 1-8-1963, núm. 183, [pág. 11533]  
**RESUMEN:** CINEMATOGRAFIA Distribución y exhibición de películas especialmente indicadas para menores.
- DISPOSICION:** ORDEN 15-3-1963  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 29-3-1963, núm. 76, [pág. 5314]  
**RESUMEN:** JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA DE PELICULAS Modifica arts. 7º y 8º del Reglamento.
- DISPOSICION:** ORDEN 2-3-1963  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 9-3-1963, núm. 59, [pág. 3978]  
**NOTAS-REDACCION:** Deroga Orden 30-11-1954 (R. 1954\1842 y Ap. 1951-55, 2161).  
**RESUMEN:** ESPECTACULOS PUBLICOS Modifica edades de asistencia.
- DISPOSICION:** ORDEN 2-3-1963  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 9-3-1963, núm. 59, [pág. 3977]

- RESUMEN:** CINEMATOGRAFIA-CINEMATOGRAFOS Protección del cine para menores.
- DISPOSICION:** ORDEN 16-2-1963  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 8-3-1963, núm. 58, [pág. 3931]  
**RESUMEN:** JUNTA DE CENSURA DE OBRAS TEATRALES Constitución y actuación.
- DISPOSICION:** ORDEN 9-2-1963  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 8-3-1963, núm. 58, [pág. 3929]  
**RECTIFICACIONES:** BOE 30-3-1963, núm. 77, [pág. 5369] (R. 1963\668)  
**NOTAS-REDACCION:** Se dicta en cumplimiento del Decreto 20-9-1962 (R. 1962\1710).  
**RESUMEN:** CENSURA Normas de Cinematografía.
- DISPOSICION:** ORDEN 9-11-1962  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 4-12-1962, núm. 290, [pág. 17222]  
**RESUMEN:** INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA Lo reorganiza.
- DISPOSICION:** DECRETO 20-9-1962, núm. 2373/1962  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 28-9-1962, núm. 233, [pág. 13720]  
**RESUMEN:** JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA DE PELICULAS CINEMATOGRAFICAS Composición. Recursos contra sus decisiones.
- DISPOSICION:** ORDEN 26-1-1960  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 5-2-1960, núm. 31, [pág. 1465]  
**RESUMEN:** INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA Modifica Orden 22-1-1959 (RCL 1959\331), de organización y funcionamiento.
- DISPOSICION:** DECRETO 8-10-1959, núm. 1744/1959  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 12-10-1959, núm. 244, [pág. 13133]  
**NOTAS-REDACCION:** Se modifica art. 5º del Decreto 21-3-1952 (R. 1952\484 y Ap. 1951-55, 790).  
**RESUMEN:** JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA DE PELICULAS Composición de la Rama de clasificación.
- DISPOSICION:** ORDEN 22-1-1959  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 5-3-1959, núm. 55, [pág. 3694]  
**RESUMEN:** INST. NAC. DE LA CINEM. Reorganización y funcionamiento.
- DISPOSICION:** ORDEN 11-3-1957  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 12-4-1957, núm. 101, [pág. 96]  
**RESUMEN:** CINEMATOGRAFIA Cine-Clubes; registro oficial.
- DISPOSICION:** LEY 27-12-1956  
**ORGANO-EMISOR:** JEFATURA DEL ESTADO  
**PUBLICACIONES:** BOE 30-12-1956, núm. 365, [pág. 8219]  
**RESUMEN:** CINEMATOGRAFIA-CINEMATOGRAFOS Canon por examen y expedición de certificados de películas cinematográficas.
- DISPOSICION:** ORDEN 30-11-1954  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 14-12-1954, núm. 348, [pág. 8228]  
**RESUMEN:** ESPECT. PUBLICOS Clasificación a efectos de asistencia de los menores.

- DISPOSICION:** ORDEN 10-8-1954  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO EDUCACION NACIONAL  
**PUBLICACIONES:** BOE 18-8-1954, núm. 230, [p g. 5702]  
**RESUMEN:** CINEMATOGRAFIA Representación del Mº en Junta de Clasific. y Cens.
- DISPOSICION:** ORDEN 5-8-1952  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INFORMACION Y TURISMO  
**PUBLICACIONES:** BOE 20-9-1952, núm. 264, [pág. 4301]  
**RESUMEN:** INSTITUTO DE ORIENTACION CINEMATOGRAFIA Organización.
- DISPOSICION:** DECRETO 21-3-1952  
**ORGANO-EMISOR:** PRESIDENCIA DEL GOBIERNO  
**PUBLICACIONES:** BOE 31-3-1952, núm. 91, [pág. 1439]  
**RESUMEN:** JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA DE PELICULAS CINEMATOGRAFICAS Creación.
- DISPOSICION:** ORDEN 26-11-1951  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO HACIENDA  
**PUBLICACIONES:** BOE 3-12-1951, núm. 337, [pág. 5421]  
**RESUMEN:** SEGUROS Deroga, en parte, la Orden 12-12-1942 (RCL 1942\1994 y NDL 17510), de censura.
- DISPOSICION:** ORDEN 22-6-1948  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO HACIENDA  
**PUBLICACIONES:** BOE 27-6-1948, núm. 179, [pág. 2778]  
**RECTIFICACIONES:** BOE 1-7-1948, núm. 183, [pág. 2870] (R. 1948\837)  
**RESUMEN:** RENTA DE ADUANAS-CINEMATOGRAFOS Devolución de derechos arancelarios de películas prohibidas por la censura.
- DISPOSICION:** ORDEN 7-10-1947  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO EDUCACION NACIONAL  
**PUBLICACIONES:** BOE 11-10-1947, núm. 284, [pág. 5598]  
**RESUMEN:** JUNTA SUPERIOR DE ORIENTACION CINEMATOGRAFICA Reglamento de régimen interior.
- DISPOSICION:** ORDEN 28-6-1946  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO EDUCACION NACIONAL  
**PUBLICACIONES:** BOE 19-7-1946, núm. 200, [pág. 5716]  
**RESUMEN:** JUNTA SUPERIOR DE ORGANIZACION CINEMATOGRAFICA Su funcionamiento.
- DISPOSICION:** ORDEN 23-3-1946  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO EDUCACION NACIONAL  
**PUBLICACIONES:** BOE 26-3-1946, núm. 85, [pág. 2342]  
**RESUMEN:** CENSURA Atenúa la de prensa.
- DISPOSICION:** LEY 31-12-1945  
**ORGANO-EMISOR:** JEFATURA DEL ESTADO  
**PUBLICACIONES:** BOE 5-1-1946, núm. 5, [pág. 182]  
**RESUMEN:** MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL Ratifica como Ley el Decreto-Ley 27-7-1945 (RCL 1945\1061), que creó Subsecretaría de Educación popular.
- DISPOSICION:** ORDEN 24-8-1945  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO EJERCITO  
**PUBLICACIONES:** DO. Mº EJERCITO 29-8-1945, núm. 192  
**RESUMEN:** CENSURA De publicaciones militares.
- DISPOSICION:** ORDEN 16-7-1945  
**ORGANO-EMISOR:** VICESECRETARIA EDUCACION POPULAR

## 8. BIBLIOGRAFÍA

- PUBLICACIONES:** BOE 28-7-1945, núm. 209, [pág. 700]  
**RESUMEN:** CENSURA Excepciones a obras científicas importadas.
- DISPOSICION:** DECRETO-LEY 27-7-1945  
**ORGANO-EMISOR:** PRESIDENCIA DEL GOBIERNO  
**PUBLICACIONES:** BOE 28-7-1945, núm. 209, [pág. 686]  
**RESUMEN:** VICESECRETARIA DE EDUCACION POPULAR Supresión; sus servicios pasan al Mº Educación Nacional en el que se crea una Subsecretaría.
- DISPOSICION:** ORDENANZA 3-5-1945  
**ORGANO-EMISOR:** GOBIERNO GENERAL GUINEA ECUATORIAL  
**PUBLICACIONES:** BO. GUINEA ECUATORIAL 15-5-1945, núm. 10, [pág. 86]  
**RESUMEN:** CENSURA De películas y libros en Guinea.
- DISPOSICION:** ORDEN 15-12-1944  
**ORGANO-EMISOR:** VICESECRETARIA EDUCACION POPULAR  
**PUBLICACIONES:** BOE 21-12-1944, núm. 356, [pág. 9552]  
**RESUMEN:** CINEMATOGRAFOS-CENSURA Modifica Orden 23-11-1942 (RCL 1942\1910), de películas extranjeras.
- DISPOSICION:** ORDEN 8-11-1944  
**ORGANO-EMISOR:** PRESIDENCIA DEL GOBIERNO  
**PUBLICACIONES:** BOE 20-11-1944, núm. 325, [pág. 8766]  
**RESUMEN:** LIBROS Requisitos de los relativos a asuntos de Africa o del mundo islámico.
- DISPOSICION:** CIRCULAR 25-3-1944  
**ORGANO-EMISOR:** VICESECRETARIA EDUCACION POPULAR  
**PUBLICACIONES:** BOE 7-4-1944, núm. 98, [pág. 2786]  
**RESUMEN:** CENSURAS De las publicaciones litúrgicas, literarias, musicales y técnicas.
- DISPOSICION:** ORDEN 12-12-1942  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO HACIENDA  
**PUBLICACIONES:** BOE 15-12-1942, núm. 349, [pág. 10214]  
**RESUMEN:** SEGUROS Autorización para anuncios, carteles, etc.
- DISPOSICION:** ORDEN 23-11-1942  
**ORGANO-EMISOR:** VICESECRETARIA EDUCACION POPULAR  
**PUBLICACIONES:** BOE 26-11-1942, núm. 330, [pág. 9630]  
**RESUMEN:** CENSURA Normas para ejercer la cinematográfica.
- DISPOSICION:** DECRETO 10-10-1941  
**ORGANO-EMISOR:** SECRETARIA GENERAL MOVIMIENTO  
**PUBLICACIONES:** BOE 15-10-1941, núm. 288, [pág. 7987]  
**RESUMEN:** FALANGE ESPAÑOLA TRADICIONALISTA Y DE LAS JONS Organiza la Vicesecretaría de Educación Popular.
- DISPOSICION:** ORDEN 26-9-1941  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO EJERCITO  
**PUBLICACIONES:** BOE 27-9-1941, núm. 270, [pág. 7439]  
**RESUMEN:** LIBROS Guerra.
- DISPOSICION:** DECRETO 23-9-1941  
**ORGANO-EMISOR:** PRESIDENCIA DEL GOBIERNO  
**PUBLICACIONES:** BOE 25-9-1941, núm. 268, [pág. 7398]  
**RESUMEN:** LIBROS Obras referentes a la guerra de liberación o su preparación.
- DISPOSICION:** ORDEN 7-5-1941  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO GOBERNACION  
**PUBLICACIONES:** BOE 11-5-1941, núm. 131, [pág. 3326]  
**RESUMEN:** CINEMATOGRAFOS Asistencia de menores.



- DISPOSICION:** ORDEN 9-5-1941  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO GOBERNACION  
**PUBLICACIONES:** BOE 10-5-1941, núm. 130, [pág. 3293]  
**RESUMEN:** PERIODICOS Censura; deja sin efecto la Orden 1-5-1941 (RCL 1941\811).
- DISPOSICION:** ORDEN 1-5-1941  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO GOBERNACION  
**PUBLICACIONES:** BOE 4-5-1941, núm. 124, [pág. 3129]  
**RESUMEN:** PERIODICOS Exime de censura a la Prensa del Movimiento.
- DISPOSICION:** ORDEN 5-4-1941  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO GOBERNACION  
**PUBLICACIONES:** BOE 6-4-1941, núm. 96, [pág. 2293]  
**RESUMEN:** ANUNCIOS Censura previa de los de específicos o métodos curativos.
- DISPOSICION:** ORDEN 31-3-1941  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO GOBERNACION  
**PUBLICACIONES:** BOE 6-4-1941, núm. 96, [pág. 2292]  
**RESUMEN:** CENSURA De películas ya visadas, como se dedica.
- DISPOSICION:** ORDEN 7-3-1941  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO GOBERNACION  
**PUBLICACIONES:** BOE 8-3-1941, núm. 67, [pág. 1660]  
**RESUMEN:** RADIODIFUSION Normas sobre publicidad.
- DISPOSICION:** ORDEN 25-7-1940  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO GOBERNACION  
**PUBLICACIONES:** BOE 25-8-1940, núm. 238, [pág. 5873]  
**RESUMEN:** CINEMATOGRAFOS Asistencia de menores; retrasa aplicación de arts. 2º y 3º de Orden 24-8-1939 (RCL 1939\1113).
- DISPOSICION:** ORDEN 9-5-1940  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO GOBERNACION  
**PUBLICACIONES:** BOE 10-5-1940, núm. 131, [pág. 3177]  
**RESUMEN:** REUNIONES PUBLICAS Aclara Orden 18-4-1940 (RCL 1940\696).
- DISPOSICION:** ORDEN 18-4-1940  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO GOBERNACION  
**PUBLICACIONES:** BOE 25-4-1940, núm. 116, [pág. 2825]  
**RESUMEN:** CENSURA Propaganda oral.
- DISPOSICION:** ORDEN 9-4-1940  
**ORGANO-EMISOR:** SUBSECRETARIA PRENSA Y PROPAGANDA  
**PUBLICACIONES:** BOE 10-4-1940, núm. 101, [pág. 2449]  
**RESUMEN:** CINEMATOGRAFOS Aprobación de programas de producción de películas.
- DISPOSICION:** ORDEN 21-2-1940  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO GOBERNACION  
**PUBLICACIONES:** BOE 25-2-1940, núm. 56, [pág. 1393]  
**RESUMEN:** CINEMATOGRAFO Crea el Departamento de Cinematografía.
- DISPOSICION:** ORDEN 14-12-1939  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO GOBERNACION  
**PUBLICACIONES:** BOE 16-12-1939, núm. 350, [pág. 7065]  
**RESUMEN:** CINEMATOGRAFOS Películas para menores de 14 años.
- DISPOSICION:** ORDEN 6-10-1939  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO GOBERNACION  
**PUBLICACIONES:** BOE 7-10-1939, núm. 280, [pág. 5628]

- RESUMEN:** RADIOCOMUNICACION Normas para emisoras.
- DISPOSICION:** ORDEN 24-8-1939  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO GOBERNACION  
**PUBLICACIONES:** BOE 2-9-1939, núm. 245, [pág. 4883]  
**RECTIFICACIONES:** BOE 2-9-1939, núm. 249, [pág. 4958]  
**RESUMEN:** CINEMATOGRAFOS Prohíbe la asistencia de menores de 14 años.
- DISPOSICION:** ORDEN 15-7-1939  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO GOBERNACION  
**PUBLICACIONES:** BOE 30-7-1939, núm. 211, [pág. 4119]  
**RESUMEN:** CENSURA Crea una Sección de Censura encargada de llevarla a cabo.
- DISPOSICION:** ORDEN y CIRCULAR 2-6-1939  
**ORGANO-EMISOR:** VICEPRESIDENCIA GOBIERNO  
**PUBLICACIONES:** BOE 4-6-1939, núm. 155, [pág. 3052]  
**RESUMEN:** CENSURA-SALVOCONDUCTOS Normas para su ejercicio y expedición.
- DISPOSICION:** ORDEN 2-11-1938  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INTERIOR  
**PUBLICACIONES:** BOE 5-11-1938, núm. 128, [pág. 2222]  
**RESUMEN:** CINEMATOGRAFOS Normas para la censura de películas; organiza Comisión y Junta Superior.
- DISPOSICION:** ORDEN 15-10-1938  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INTERIOR  
**PUBLICACIONES:** BOE 19-10-1938, núm. 111, [pág. 1890]  
**RESUMEN:** LIBROS Responsabilidades de impresos, etc.
- DISPOSICION:** ORDEN 22-6-1938  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INTERIOR  
**PUBLICACIONES:** BOE 24-6-1938, núm. 610  
**RESUMEN:** LIBROS Normas para aplicación de la Orden 29-4-1938 (RCL 1938\428).
- DISPOSICION:** ORDEN 29-4-1938  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INTERIOR  
**PUBLICACIONES:** BOE 30-4-1938, núm. 556  
**RESUMEN:** LIBROS Autorización previa para publicarlos.
- DISPOSICION:** LEY 22-4-1938  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO INTERIOR  
**PUBLICACIONES:** BOE 23-4-1938, núm. 549  
**RECTIFICACIONES:** BOE 24-4-1938, núm. 550 BOE 27-4-1938, núm. 553  
**RESUMEN:** PERIODICOS Ley de Prensa.
- DISPOSICION:** ORDEN y CIRCULAR 10-12-1937  
**ORGANO-EMISOR:** SECRETARIA GENERAL JEFE ESTADO  
**PUBLICACIONES:** BOE 12-12-1937, núm. 418  
**RESUMEN:** CINEMATOGRAFOS Censura; crea la Junta Superior.
- DISPOSICION:** ORDEN y CIRCULAR 19-10-1937  
**ORGANO-EMISOR:** SECRETARIA GENERAL JEFE ESTADO  
**PUBLICACIONES:** BOE 25-10-1937, núm. 370  
**RESUMEN:** CINEMATOGRAFO Censura.
- DISPOSICION:** ORDEN 29-5-1937  
**ORGANO-EMISOR:** SECRETARIA GENERAL JEFE ESTADO  
**PUBLICACIONES:** BOE 3-6-1937, núm. 226  
**RESUMEN:** CENSURA Centralización y normas para la censura.

**DISPOSICION:** ORDEN 28-5-1937  
**ORGANO-EMISOR:** GOBIERNO GENERAL  
**PUBLICACIONES:** BOE 30-5-1937, núm. 222  
**RESUMEN:** CINEMATOGRAFO Censura. Vigor de las disposiciones anteriores.

**DISPOSICION:** ORDEN 29-4-1937  
**ORGANO-EMISOR:** GOBIERNO GENERAL  
**PUBLICACIONES:** BOE 3-5-1937, núm. 195  
**RESUMEN:** CINEMATOGRAFO Censura; normas.

**DISPOSICION:** ORDEN 21-3-1937  
**ORGANO-EMISOR:** GOBIERNO GENERAL  
**PUBLICACIONES:** BOE 27-3-1937, núm. 158  
**RESUMEN:** CINEMATOGRAFO Creando Junta de Censura.

**DISPOSICION:** ORDEN 28-12-1936  
**ORGANO-EMISOR:** PRESIDENCIA DE LA JUNTA TECNICA DEL ESTADO  
**PUBLICACIONES:** BOE 29-12-1936, núm. 70  
**RESUMEN:** CENSURA Normas para su ejercicio.

**DISPOSICION:** ORDEN 17-11-1936  
**ORGANO-EMISOR:** PRESIDENCIA DE LA JUNTA TECNICA DEL ESTADO  
**PUBLICACIONES:** BOE 18-11-1936, núm. 33  
**RESUMEN:** BILLETES DE BANCO Estampillado. Correos.

**DISPOSICION:** ORDEN 2-9-1936, núm. 4/1936  
**ORGANO-EMISOR:** JUNTA DEFENSA NACIONAL  
**PUBLICACIONES:** BO. JUNTA DEFENSA NACIONAL 7-9-1936, núm. 17  
**RESUMEN:** CENSURA Normas.

**DISPOSICION:** ORDEN 18-6-1931  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO GOBERNACION  
**PUBLICACIONES:** BOE 20-6-1931, [pág. 1514]  
**RESUMEN:** CINEMATOGRAFOS Normas para la censura de películas.

**DISPOSICION:** REAL DECRETO 19-6-1930  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO TRABAJO  
**PUBLICACIONES:** BOE 26-6-1930, núm. 177, [pág. 1910]  
**RESUMEN:** SEGUROS Censura previa documentos de publicidad.

**DISPOSICION:** REAL ORDEN 12-4-1930  
**ORGANO-EMISOR:** GE - MINISTERIO GOBERNACION  
**PUBLICACIONES:** BOE 13-4-1930, núm. 103, [pág. 326]  
**RESUMEN:** CINEMATOGRAFIA Ejercicio de la censura de películas.