

## Proteccionismo y censura durante la etapa franquista: Cine nacional, cine traducido y control estatal

Camino Gutiérrez-Lanza

### 1. Cine nacional y traducido durante el franquismo

Han transcurrido ya varias décadas desde que los propios protagonistas de la historia más reciente de nuestro país, sufridos profesionales del cine español, denunciaran las consecuencias de una política cinematográfica y, por ende, socioeconómica que, bajo su punto de vista, lejos de favorecer el progresivo desarrollo de la producción nacional, se debía a las exigencias del todopoderoso mercado exterior. El sentimiento de protesta generalizada, que más tarde daría lugar al pesimismo de lo que unos denominarían “crisis” (Pérez Merinero & Pérez Merinero 1975) y otros “ocasión perdida” (García Escudero 1970), se manifestó ya en el marco de las Conversaciones Cinematográficas organizadas por el Cine Club de Salamanca del 14 al 29 de mayo de 1955, cuando Basilio Martín Patino y Juan Antonio Bardem firmaban el siguiente texto:

El cine español vive aislado; aislado no sólo del mundo sino de nuestra propia realidad. Cuando el cine de todos los países concentra su interés en los problemas que la realidad plantea cada día, sirviendo así a una esencial misión de testimonio, el cine español continúa cultivando tópicos conocidos (...). El problema del cine español es que (...) no es ese testigo que nuestro tiempo exige a toda creación humana (Seguin 1995: 46)

Asimismo, para resumir el balance final, Bardem calificó al cine español de “políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico” (García Escudero 1995: 13, Seguin 1995: 46). El sentir de toda una época denunciaba así

lo que ellos consideraban eran las consecuencias de una política cinematográfica que basaba su actuación en el férreo control de todo lo que se exhibía en pantalla durante el periodo franquista gracias, por una parte, al denominado “proteccionismo” estatal y, por otra, al complejo entramado de la censura.

En las siguientes páginas se ofrecerá una visión general del contexto en el que se desarrolló la evolución de ambas políticas de control, posible germen de las reacciones (anteriormente apuntadas) que la puesta en práctica de estas políticas suscitó en los profesionales y críticos del cine español de la época. Dado que sus testimonios por lo general subrayan la inferioridad de condiciones en la que supuestamente se encontraba el cine de producción nacional con respecto al extranjero y que los sectores más reaccionarios de la sociedad española se empeñaban en culpar al cine norteamericano de las influencias perniciosas que recibía el espectador de la época, posteriormente nos centraremos en el estudio del alcance real tanto de la traducción de textos cinematográficos foráneos –en especial norteamericanos y, por extensión, del cine original en inglés– como de la sistemática y dispar influencia que la censura española ejerció sobre este cine de producción extranjera durante el marco temporal escogido. Nos acogemos, por tanto, a una visión del hecho traductor como producto de las coordenadas socioculturales del contexto en el que surge, en el marco de los Estudios Descriptivos de Traducción (EDTs) (Toury 1995). Se trata de un enfoque epistemológico y metodológico mediante el cual se pretende dilucidar el qué, cuándo, cómo, por qué y para qué del cine original en inglés traducido y censurado que llegaba al espectador español de la época.

## **2. Entre el proteccionismo, el dirigismo y el mercantilismo estatal**

En opinión de la crítica, la aparición de una auténtica industria de producción nacional se fundamentó en el establecimiento ya a principios de los cuarenta de una serie de medidas oficiales destinadas a regular

Proteccionismo y censura durante la etapa franquista:  
Cine nacional, cine traducido y control estatal

la producción cinematográfica del país (Caparrós Lera 1983: 30). Para Pérez Merinero & Pérez Merinero (1975: 23-24) la primera de estas medidas se vio plasmada en la tantas veces citada Orden del Ministerio de Industria y Comercio de 23 de abril de 1941<sup>1</sup>, que en su 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.

Este rechazo al idioma original de las películas cinematográficas en principio revelaba una política favorecedora de la lengua propia como símbolo de identidad nacional (Piastra 1989: 345, Danan 1991: 612), pero según García Escudero (1970: 146) tuvo fatales consecuencias para el cine de producción nacional, puesto que abocaba a éste a una competencia desigual con el cine extranjero, inclinando la balanza de las preferencias del público español hacia el cine importado durante los años de posguerra<sup>2</sup>.

Fuera o no la obligatoriedad del doblaje la causa determinante de las preferencias del público español por el cine extranjero, extremo que no corresponde aquí determinar, lo que sí parece posible afirmar es que dicha medida facilitó el estreno en España de un buen número de películas que, salvada la barrera del idioma, eran más fácilmente accesibles para el público español en general. En este sentido, mientras

<sup>1</sup> Ver en este mismo volumen el comentario de Miguel González a propósito de la citada OM.

<sup>2</sup> Aunque no deje de ser un dato anecdótico, no es 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, aunque oficialmente se autorizaba la práctica del subtítulado, el doblaje siguió siendo la técnica más utilizada debido en parte a los intereses económicos de productores y exhibidores, 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 (Pérez Merinero & Pérez Merinero 1975: 24).

Caparrós Lera (1983: 30) destaca la supremacía numérica del estreno de producciones norteamericanas e italianas, Martínez Bretón (1988: 51) proporciona los siguientes datos, tomados del *Anuario del cine español (1955-56)*, Sindicato Nacional del Espectáculo, Madrid, pág. 417:

... 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.

En efecto, aunque la media de producciones españolas no es ni mucho menos despreciable, en un periodo de 16 años el número de películas norteamericanas exhibidas superó en 958 a las películas españolas. Teniendo en cuenta la acostumbrada vehemencia con la que los cronistas de la época se solían expresar, no es extraño que en el *Anuario* se llegue a las siguientes conclusiones acerca del cine norteamericano:

La presión comercial de este cine es evidente. Se mostró prácticamente sin competencia, invadiendo las mentes de todas las generaciones posbélicas, dado el carácter del cinematógrafo, convertido en la primera distracción del país en aquellos difíciles años.

Pérez Merinero & Pérez Merinero (1975) opinan que el fenómeno del proteccionismo administrativo, concebido en principio como improvisado revulsivo que compensara los “daños del doblaje”, a la postre resultó ser indudablemente representativo del dirigismo estatal que el mismo sistema favorecía. Como prueba fehaciente, el cúmulo de disposiciones gubernamentales que a tal efecto se publicaron en el *BOE* a partir de noviembre de 1941, magníficamente referenciadas y comentadas en el estudio de los autores citados. Dichas disposiciones son fiel reflejo de las diversas “políticas del cine español” (García Escudero 1995) que se fueron sucediendo en materia proteccionista a lo largo de todo el periodo dictatorial (e incluso cuando éste ya había concluido). Así, coincidiendo con las inclinaciones políticas más inmovilistas, a partir de la OM de 18 de mayo de 1943 la protección consistía en esencia en

Proteccionismo y censura durante la etapa franquista:  
Cine nacional, cine traducido y control estatal

subvencionar al productor español concediéndole permisos de importación y doblaje de las películas extranjeras. El anterior establecimiento de cuotas de pantalla por OM de 10 de diciembre de 1941 y la posterior creación de las denominadas “películas de interés nacional” por OM de 15 de junio de 1944 parecía indicar que el sistema de producción estatal del cine de nuestro país se levantaba sobre un doble soporte: el fomento a un cine hecho a medida del organismo censor correspondiente y la especulación con los permisos de importación. En palabras de García Escudero (1970: 147), las autoridades promovían que el gran negocio para el cine nacional fuera “hacer películas lo más baratas posible que, bien clasificadas por la Junta, le permitieran meter en el país lo mejor de la producción mundial, y doblada, además”<sup>3</sup>. Sin embargo, este evidente recorte de libertad que en principio parecía imponer la represión de las propias convicciones como única vía de expresión posible, también sirvió de catalizador, de importante revulsivo para toda una generación de cineastas que, con los limitados medios de que disponían y por medio de fórmulas alusivas que con frecuencia lograban burlar los mecanismos de control gubernamental, fueron capaces de captar la realidad del momento expresando en muchas de sus creaciones un elevado grado de crítica social<sup>4</sup>.

El afán de renovación de García Escudero en su etapa como Director General de Cinematografía y Teatro (1962-1967) trajo consigo un nuevo sistema de protección, desarrollado en la OM de 19 de agosto de 1964, que concedía las subvenciones a las películas españolas en proporción a sus rendimientos en taquilla. El aparente paso adelante que supuso el establecimiento de una nueva cuota de pantalla, con un día de proyección

<sup>3</sup> Este fenómeno, lejos de ser exclusivo del ámbito cinematográfico, es común al resto de manifestaciones artísticas que veían la luz por aquellos años. Nótese, por ejemplo, el evidente paralelismo entre el fomento a este “cine hecho a medida del organismo censor correspondiente” y la clonación de modelos narrativos importados en forma de pseudotraducciones que estudia Rabadán en este mismo volumen, o la proliferación de premios literarios que, al favorecer los intereses comerciales, personales e ideológicos de personas y entidades adeptas al régimen, eran “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” (Pérez Carrera 1979-80: 174). Sobre este último tema ver también Martínez Cachero 1979: 346-363.

<sup>4</sup> Fenómeno también común al resto de manifestaciones artísticas de la época. Para el caso del cine ver, entre otros, J.M. García Escudero *et al.* (1995) y J.M. Caparrós Lera (1999).

de películas españolas por cada tres de películas extranjeras (en vez de cuatro), supuso un aumento en la exhibición de películas españolas con respecto a las extranjeras. Según datos de López García (1972: 17), del total de 3.150 películas exhibidas en los cines de Madrid de 1962 a 1970, 982 eran norteamericanas, 285 inglesas, 468 procedían del Mercado Común, 110 iberoamericanas, 523 del resto del mundo o coproducciones diversas y, por último, 782 eran producciones españolas. En efecto, en un periodo de 9 años el número de películas norteamericanas exhibidas superó en sólo 200 a las películas españolas, e incluso desde 1966 a 1970 el estreno anual de películas españolas superó al de las norteamericanas (un total de 561 películas españolas frente a 471 norteamericanas para los cinco años mencionados). Es curioso comprobar cómo precisamente al final de un periodo que, como más adelante comprobaremos, típicamente se caracterizó por la especial permisividad temática de la censura con respecto al cine extranjero, lejos de confirmarse la habitual superioridad numérica de los estrenos de cine estadounidense, lo que se registra es el mencionado aumento en el estreno de películas de producción nacional.

Este significativo avance del cine nacional fue abortado por la repentina desaparición de la mencionada Dirección General en noviembre de 1967. Según el propio García Escudero (1995: 18) sólo tres años después las cifras revelaron que el Fondo de Protección se había encontrado “con una deuda que no podía pagar y que se incrementó pavorosamente durante los años sucesivos” fundamentalmente debido a “las excesivas facilidades que, para conseguir el asentamiento de la industria al nuevo sistema, se concedieron a las coproducciones”, lo cual causó una “peligrosa inflación en el número de películas producidas y, consiguientemente, protegidas”. Las medidas que el equipo directivo (al parecer consciente de la situación) tenía previstas nunca se aplicaron y en su lugar a partir de 1970 se confirmó la gravedad de la crisis del Fondo<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Aunque la cuota de distribución efectiva de películas nacionales se reguló de nuevo en 1980, la situación de deterioro se prolongó hasta que por Real Decreto de 28 de diciembre de 1983 la realizadora Pilar Miró pasó a ocupar la Dirección General de Cinematografía, con lo que por fin “pareció que se iniciaba una verdadera política para el cine español” (García Escudero 1995: 20).

Proteccionismo y censura durante la etapa franquista:  
Cine nacional, cine traducido y control estatal

La temprana permeabilidad de las pantallas españolas con respecto al cine extranjero, en parte producto de la situación que más arriba hemos detallado, 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. El semanario religioso *S.I.P.E.* (*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” (Martínez Bretón 1988: 75-76). El elevado grado de desconfianza por parte de la autoridad eclesiástica ante la actuación de la censura administrativa se manifiesta ya en la década de los cincuenta, recién llegado Arias Salgado al Ministerio de Información y Turismo, en las páginas del citado semanario (nº 399 de 20 de enero de 1952, pág. 33). Allí se declara no sólo que “en la importación de películas pesa muchísimo el factor político-económico”, sino también 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

y 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” (Martínez Bretón 1988: 75). 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>6</sup>. Respecto a ese tipo de conducta inmoral que se supone era propia de las películas norteamericanas que llegaban a las pantallas españolas a principios de

---

<sup>6</sup> El mercantilismo gubernamental aquí denunciado se manifiesta abiertamente en la Orden del Ministerio de Hacienda de 22 de junio de 1948 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*).

los cincuenta, el autor del estudio esgrime la siguiente teoría (S.I.P.E., 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.

En opinión de los sectores más apocalípticos, 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<sup>7</sup>. Dado que la censura era el principal mecanismo mediante el cual se intentó contrarrestar la mencionada peligrosidad moral de las cintas importadas, corresponde ahora dar una

<sup>7</sup> Referido al teatro, ver el estudio de Merino en este mismo volumen.



Proteccionismo y censura durante la etapa franquista:  
Cine nacional, cine traducido y control estatal

visión general de los rasgos más sobresalientes que caracterizaron a la censura de cine en España en su doble vertiente: la eclesiástica y la oficial.

### 3. La censura externa

#### 3.1. 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, en la que en términos generales 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. En el caso de España<sup>8</sup> el C.E.F.I. (Contra el Film Inmoral), reorganizado después de la guerra civil, remodeló su antigua tabla de color<sup>9</sup> al considerar que la situación había cambiado con la victoria del bando nacional, diseñando la siguiente:

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

<sup>8</sup> Para dar una visión general de la situación en el contexto español utilizaremos la información que proporciona Martínez Bretón (1988).

<sup>9</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 reemplazaba el color "rojo" por el "grana", se eliminaban el verde y el negro, correspondientes a las calificaciones más graves.

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.

Dada la evidente necesidad de unificar 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*, primer código de censura eclesiástica publicado en España (*Ecclesia*, n° 451 de 4 de marzo de 1950, pág. 9)<sup>10</sup>, creándose al mismo tiempo la Oficina Nacional Permanente de Vigilancia y Espectáculos. 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*, *Ecclesia*, etc.), por medio de sus respectivos organismos y ramificaciones diocesanas, serían los encargados de llevar a cabo la

<sup>10</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).

Proteccionismo y censura durante la etapa franquista:  
Cine nacional, cine traducido y control estatal

labor de la Junta Nacional. El servicio de calificación diseñado ampliaba el número de calificaciones, variaba su nomenclatura eliminando la palabra “para”, que podía indicar una recomendación con respecto al espectáculo, y se regía por las citadas *Instrucciones y Normas para la Censura Moral de Espectáculos*. Quedaba configurado como sigue:

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

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 había estado inspirada durante el mandato de Pío XI con la encíclica *Vigilanti cura*, se menciona la encíclica *Miranda prorsus* (8 de septiembre de 1957) de Pío XII, también de capital importancia para el establecimiento de oficinas nacionales que velaran por la moralidad de los espectáculos públicos. 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”. Se apelaba a la responsabilidad de los padres para que los niños no vieran las de calificación 2 ni los jóvenes las de calificación 3 y se reservaba la calificación 3R para personas de sólida formación moral. 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". 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 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 la pública<sup>11</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. 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, a partir de entonces se fue manifestando un paulatino desánimo de la presencia de los medios eclesiásticos en el cine, como lo refleja por ejemplo la falta de atención de *Ecclesia* a su sección cinematográfica a partir del segundo semestre de 1963 (Martínez Bretón 1988: 154). Igualmente se advertía a principios de los sesenta el cada vez más poderoso influjo del análisis cinematográfico desde coordenadas preferentemente estéticas, narrativas, etc., al margen del carácter moralista y religioso favorecido con anterioridad.

---

<sup>11</sup> En el caso de España las Congregaciones Marianas (*S.I.P.E.*), los Padres de Familia con *Filmor*, *Signo* y *Ecclesia* fueron los encargados de la divulgación de dichas calificaciones. Además, se mostraban en las iglesias y se publicaban en muchos periódicos católicos, principalmente los adheridos a la Junta Nacional de Prensa Católica (Martínez Bretón 1988: 84).

Proteccionismo y censura durante la etapa franquista:  
Cine nacional, cine traducido y control estatal

### 3.2. *La censura oficial del Estado*

Consciente de la enorme influencia que el cinematógrafo ejercía sobre la sociedad española, la preocupación del aparato censor oficial por extremar las medidas destinadas a lograr una máxima eficacia en su actuación fue una constante en el periodo franquista. 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. 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>12</sup>. Poco más tarde, por Orden y Circular de 10 de diciembre de 1937 (*BOE* 12/XII/37: 4771-4772) 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 de 1938 (*BOE* 5/XI/38: 2222-2223) 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.

Con la misión de normalizar y unificar el funcionamiento de los organismos encargados de la censura cinematográfica, “que tanta

---

<sup>12</sup> Pocos días más tarde, el 3 de mayo de 1937 (*BOE* 8/V/37: 1236-1239), 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*.

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. Así, por Orden de 23 de noviembre de 1942 (BOE 26/XI/42: 9630-9632) de la Viceseecretaría 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 con anterioridad, sería una constante sobre todo durante las dos primeras décadas del régimen franquista<sup>13</sup>.

Por Orden de 28 de junio de 1946 (BOE 19/VII/46: 5716) 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

---

<sup>13</sup> Los artículos que bajo el título genérico "Iglesia-Estado en el Franquismo" aparecen publicados en *Historia 16* (9 de enero de 1997) ofrecen una amplia panorámica sobre este tema. Por otra parte, muestra de las estrategias censoras imperantes en esta época con respecto al cine traducido es el proceso seguido por *The Hunchback of Notre Dame* (EEUU, Dieterle, 1939), cuyo doblaje fue finalmente autorizado el 11/IX/44 al pasar por tercera vez por el filtro de la censura (Gutiérrez Lanza 1999a).

Proteccionismo y censura durante la etapa franquista:  
Cine nacional, cine traducido y control estatal

dirimente en los casos graves de moral en los que expresamente haga constar su veto" (BOE 19/VII/46: 5716).

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 (Gubern 1975: 53)

El reglamento de régimen interior de la Junta, aprobado por Orden de 7 de octubre de 1947 del Ministerio de Educación Nacional, es aún más explícito en sus artículos 3º, 12º y 13º (BOE 11/X/47: 5598-5599) al afirmar que la asistencia del Vocal eclesiástico era requisito indispensable para la celebración de las sesiones, que su voto sería decisivo en los empates referentes a cuestiones de moral o dogma y que podría imponer su veto cuantas veces lo estimara 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.

Al hacerse cargo de la cartera ministerial de Información y Turismo en 1951, Gabriel 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". 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: 63-64), lo cual, a pesar de las peticiones de los participantes de las Primeras Conversaciones Cinematográficas celebradas en Salamanca en mayo de 1955, possibilitó 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)<sup>14</sup>. Bajo el mandato de Joaquín Argamasilla como Director General de Cinematografía y Teatro 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: 1439). 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)<sup>15</sup>.

La evolución de la colectividad española hacia la sociedad de consumo, la necesidad de renovar la imagen del régimen de cara al exterior y la ya mencionada liberalización de la moral del nuevo cine de los sesenta propiciaron la progresiva separación entre la Iglesia y el

---

<sup>14</sup> Prueba de este endurecimiento a partir de 1951 con respecto a la etapa anterior 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 *Eccllesia*. 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%.

<sup>15</sup> Esta situación despertó algunas críticas entre los pocos que eran autorizados a expresar sus opiniones de forma pública, entre los que destaca García Escudero, que en su libro *Cine social* de 1958 aboga por un "uso lícito" y no una "aplicación abusiva" de la censura (Gubern 1975: 89).



Proteccionismo y censura durante la etapa franquista:  
Cine nacional, cine traducido y control estatal

Estado y una remodelación ministerial a principios de esta década<sup>16</sup>. En el Ministerio de Información y Turismo el aperturista Manuel Fraga Iribarne sustituyó al conservador Arias Salgado el 11 de julio de 1962. Se abrió así 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 un breve y poco fructífero paso anterior 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: 13720-13721). 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. Tras la reorganización de la Junta y como respuesta a las insistentes peticiones que durante años se habían venido formulando al respecto, García Escudero concedió preferencia absoluta a la elaboración de un código de censura cinematográfica que recogiera por escrito los criterios que los censores debían seguir 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 (págs. 3929-3930). La amplia casuística en ellas contemplada 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 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,

<sup>16</sup> Higginbotham (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.

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* daba a entender, como más adelante se ha podido comprobar, que “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” (*Dirigido Por...* 1974: 30), dependiendo de la orientación política del equipo gubernativo de turno<sup>17</sup>. 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: 3977-3978) 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: 8228-8229). 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 “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 estas medidas no se hicieron esperar. Una resolución dictada por la Dirección General de Cinematografía y Teatro permitió someter a nuevo dictamen todas aquellas películas que habían

---

<sup>17</sup> Tanto Gubern (1975: 110-111) como Pérez Merinero & Pérez Merinero (1975: 97) confirman tal afirmación. La publicación de las *Normas* no sólo suscitó reacciones en contra de su ambigüedad, sino de todo tipo (a favor y en contra), tanto por parte de la propia Dirección General (en su *Informe sobre la Censura Cinematográfica y Teatral* de 1964) como de distintos personajes vinculados al mundo del cine. Muestra de tal 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*.

Proteccionismo y censura durante la etapa franquista:  
Cine nacional, cine traducido y control estatal

sido prohibidas con anterioridad a la entrada en vigor de la OM de 2 de marzo de 1963<sup>18</sup>. El establecimiento de un nuevo límite de edad entre los catorce y los dieciocho años y el nuevo talante de la Junta hicieron 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,

<sup>18</sup> Dicho extremo se ve confirmado en la documentación de los expedientes de censura consultados en el Archivo Central de Madrid. Por ejemplo, el 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 (expte. 42343), se refiere a una "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". También el oficio nº 4261, enviado por el Director de la Junta de Censura y Apreciación de Películas al Sr. Delegado de Central de C.B. Films S.A. el 9 de noviembre de 1967 (expte. 30375), deniega autorización para presentar *Irma la Dulce* (prohibida el 7 de abril de 1964) a dictamen de la Comisión de Censura, recordando que únicamente pueden ser examinadas por dicha Comisión "aquéllas películas que fueron prohibidas con anterioridad a la entrada en vigor de la OM de 2 de marzo de 1963".

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”. Hasta el 30 de junio de 1964, se revisaron un total de 68 películas (no se especifica de qué nacionalidad), de las cuales se confirmó la prohibición de 15 y se autorizaron 53, es decir, el 77,94% de las revisadas, lo cual, siempre según el *Informe*, “no ha representado ningún abandono de los principios que la censura debe salvaguardar”. Por otra parte, nuestra consulta de numerosos expedientes de censura de películas extranjeras (custodiados en el Archivo Central del Ministerio de Educación y Cultura, Madrid) confirma también que gran parte de las películas extranjeras que en un principio habían sido prohibidas fueron presentadas de nuevo a censura aprovechando la modificación de las edades de asistencia por OM de 2 de marzo de 1963. Muchas de estas películas fueron finalmente autorizadas para mayores de 18 años (exptes. 21172/35969; exptes. 21431/42343, por ejemplo)<sup>19</sup>, eso sí, siempre dejando claro que la conducta inmoral que en ellas se representaba, verdadero motivo del anterior veredicto prohibitivo, era propia de la moral protestante del país de origen y nada tenía que ver con las costumbres españolas<sup>20</sup>. Todos estos datos ponen de manifiesto que, a pesar de que la norma trigésimo cuarta de la Orden de 9 de

<sup>19</sup> Se observa que la Junta de Censura y Apreciación de Películas acostumbraba a abrir un nuevo expediente a las películas que habían sido anteriormente visionadas por la Junta de Clasificación y Censura. Por eso en los casos arriba citados el doble número de expediente corresponde a la misma película. Ver cita completa de cada película con su/s correspondiente/s expediente/s al final de este trabajo.

<sup>20</sup> Baste el ejemplo de las críticas de diversos diarios españoles (recogidas en la *Hoja archivable de información* 371-68 de *Cine Asesor*) sobre el estreno de *From the Terrace* (EEUU, Robson 1960) en los cines Callao y Richmond de Madrid el 20 de diciembre de 1968:

*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.

*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.

Proteccionismo y censura durante la etapa franquista:  
Cine nacional, cine traducido y control estatal

febrero de 1963 afirmaba que las *Normas de censura* se aplicarían por igual a todas las películas sin distinción de nacionalidades, las autoridades censoras de esta época mostraban una especial permisividad temática con respecto al cine extranjero<sup>21</sup>. 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 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.

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: 3343-3345, cuyas rectificaciones aparecen en el *BOE* de 25/III/64: 3876). Ya en el otoño de 1964 García Escudero hubo de enfrentarse a los argumentos de ciertos sectores de la crítica, que o bien negaban la existencia real de la denominada "apertura" o, caso de aceptar su existencia, se limitaban a denunciar que sólo había favorecido a la

<sup>21</sup> Esta opinión es corroborada por las manifestaciones de varios productores españoles en una encuesta realizada por *Nuestro Cine* en 1967 (Gubern 1975: 143). Además 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". Estos autores basan su afirmación en el resumen elaborado por la Comisión de Censura de la ASDREC (Asociación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía), que expresa el sentir de los profesionales que por entonces hacían cine en España. En dicho 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).

temática erótica y/o al cine extranjero (Gubern 1975: 139). El sello aperturista que la censura oficial pretendía imprimir durante esta etapa resultó, por tanto, insuficiente, de condición variable y limitada. 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. Por Decreto 99/1965 de 14 de enero de 1965 (BOE 1/II/65: 1700) se creó la nueva Junta de Censura y Apreciación de 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: 3101-3105). Ni siquiera la creación de las Salas de Arte y Ensayo o "salas especiales" por Orden del Ministerio de Información y Turismo de 12 de enero de 1967 (BOE 20/I/67: 895) para dar salida a películas de interés especial en su versión original subtitulada permitió confiar en la libre exhibición de un cine de calidad. Una esperanzadora resolución de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos autorizó la presentación a dictamen de la Comisión de Apreciación (dentro de la modalidad de películas para salas especiales) de aquellas películas que habían sido prohibidas por la Junta de Censura y Apreciación de Películas con fecha anterior al 1 de julio de 1968<sup>22</sup>. Sin embargo, las que acogiendo a dicha resolución terminaban siendo autorizadas sufrían un tratamiento censorio similar a las estrenadas en los cines del circuito comercial (Alonso Tejada 1977: 173)<sup>23</sup>. Poco tiempo

<sup>22</sup> Según consta en el oficio nº 4261 (citado con anterioridad) y en la respuesta a dicho oficio del Sr. Delegado del C.B. Films, S.A. al Sr. Director General de Cultura Popular y Espectáculos, fechada el 23 de mayo de 1969 (expte. 30375).

<sup>23</sup> En el caso de *Irma la Dulce* (expte. 30375) la Comisión de Censura en Pleno autorizó el doblaje en reunión de 24 de enero de 1969, con las siguientes adaptaciones: "Rollo 3º. Abreviar escena de la redada de las prostitutas y la del coche celular, suprimiendo los planos más sugerentes. Sustituir frase 'al menos debería pagarme la mitad' y la frase 'no manosée la mercancía'. Rollo 6. Suprimir plano en que Irma se levanta desnuda de la cama. Rollo 12º. Sustituir frase de Lord por: 'El tanque está completamente seco'. En general se debería sustituir en el doblaje la frase 'hacer el amor' y suavizar aquellas expresiones que resulten excesivamente crudas". Gutiérrez Lanza (1999) profundiza en el tema al analizar las circunstancias que rodearon el estreno de *Repulsion* (GB, Polanski, 1965) en la Sala de Arte y Ensayo Palace de Madrid el 2 de octubre de 1967.

Proteccionismo y censura durante la etapa franquista:  
Cine nacional, cine traducido y control estatal

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. 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 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)

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 conservadorista Alfredo Sánchez Bella 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:

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 una 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 íntegramente en los Cines de Arte y Ensayo, 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>24</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 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. Las nuevas *Normas de calificación cinematográfica*, promulgadas por Orden del Ministerio de Información y Turismo de 19 de febrero de 1975 (BOE 1/III/75: 4313-4314) vinieron a sustituir a las "de censura" redactadas en 1963 y al menos sobre el papel ensanchaban considerablemente el umbral de permisividad establecido con anterioridad, aunque conservaban la ambigüedad característica que garantizaba un amplio margen de actuación en la aplicación del criterio censor. La nueva Junta de Ordenación y Apreciación de Películas pasó a encargarse de la censura cinematográfica, oficialmente abolida por Decreto 3701 de 11 de noviembre de 1977 (BOE 1/XI/97), 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.

<sup>24</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".

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.

#### 4. La censura de películas importadas: el cine original en inglés traducido y censurado (1951-1975)

Iniciamos ahora un análisis más detallado de las condiciones bajo las que los materiales cinematográficos traducidos fueron recibidos en el contexto español: qué se presentaba a censura, qué se prohibía, qué se autorizaba, cuándo, por qué y bajo qué condiciones los materiales autorizados llegaban finalmente a la audiencia receptora de la época. Dada la especial permeabilidad del sistema español hacia las películas procedentes de Estados Unidos y la preocupación suscitada entre los sectores más críticos por la peculiar problemática moral de dichas películas, el campo de trabajo queda a partir de este momento circunscrito a aquellas producciones cuyo idioma original sea el inglés. Por otra parte, aunque en las etapas iniciales del estudio se advirtió la dificultad de abarcar un periodo temporal tan extenso, el establecimiento de límites temporales ha venido impuesto únicamente por la naturaleza de las fuentes referenciales consultadas y ha quedado establecido 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.

##### 4.1. La base de datos TRACEci (1951-1975)<sup>25</sup>

La mejor manera de sistematizar el estudio de las producciones cinematográficas extranjeras originales en inglés que fueron traducidas

<sup>25</sup> Acrónimo correspondiente a la base de datos general “TRAducciones CEnsuradas”, con sus identificadores de subsistema “Cine en Inglés” y el periodo temporal abarcado. *TRACEci (1951-1975)* está basada en el denominado “*Catálogo COITE (1951-1975)*”, cuyos datos descriptivos fueron utilizados para la elaboración de la tesis doctoral de Gutiérrez Lanza (1999).

Proteccionismo y censura durante la etapa franquista:  
Cine nacional, cine traducido y control estatal

al español, censuradas y estrenadas en los cines españoles de 1951 a 1975 ha sido la elaboración de la base de datos *TRACEci (1951-1975)*, que incluye una relación lo más exhaustiva posible en forma de ficha individualizada de cada una de ellas. Tras realizar una descripción del método seguido al confeccionarla, se procederá a realizar un análisis estadístico-cuantitativo de sus datos que ayude a profundizar en las cuestiones tratadas en páginas anteriores: la nacionalidad de las películas importadas y de qué manera el contexto receptor reaccionó ante su potencial peligrosidad.

#### 4.1.1. La confección de *TRACEci (1951-1975)*: búsqueda de datos e informatización del fichero

Han sido numerosas las fuentes consultadas en nuestra labor recopiladora de material. Por motivos meramente clasificatorios las dividiremos en tres grandes grupos: los *Resúmenes cinematográficos* anuales de estrenos en los cines de Madrid publicados por la revista *Cine Asesor* de 1951 a 1975 (en líneas generales se entiende que el material cinematográfico estrenado en los cines de Madrid es representativo del que se estrenaba a nivel nacional), las *Hojas archivables de información*, también publicadas por *Cine Asesor* con motivo de cada estreno y, por último, todos aquellos materiales de referencia en soporte bibliográfico e informatizado que han servido de complemento a los anteriormente citados. Entre ellos destacan la *Guía del video-cine* (Aguilar 1992/97) y las bases de datos informatizadas *International Movie Database Ltd (IMDb, <http://uk.imdb.com>)* y *Películas* (<http://www.mcu.es/bases/spa/CINE.html>).

Antes de proceder a la confección de *TRACEci (1951-1975)* se decidió que la información que 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. Atendiendo a estos tres bloques temáticos la ficha maestra que se diseñó al efecto, susceptible de ser modificada en el futuro, contiene los datos que se detallan a continuación. La película original se identifica gracias a su/s

título/s original/es en inglés, al lugar y año de producción, al género y a su duración en minutos. No se ha incluido información sobre la ficha técnica y artística de las películas porque se considera que tales datos son de fácil acceso gracias a los diccionarios de cine y otras fuentes referenciales similares existentes en el mercado. Los campos que se refieren a la copia estrenada en España y a las circunstancias que rodearon su recepción en nuestro país son los siguientes: título/s traducido/s al español, duración en minutos, estudio de doblaje, fecha y local de estreno en Madrid, calificación de la censura eclesiástica, calificación de la censura oficial y rendimiento en taquilla que se esperaba tuviera la película en cuestión. Un último campo denominado “comentarios” recoge diversos datos, como el año de estreno (cuando no se dispone de la fecha completa), posibles reposiciones de la película (en cuyo caso consta la fecha de reposición), si se estrenó en versión original subtitulada, etc. En el futuro nos proponemos ampliar esta ficha con nuevos campos, como el número total de espectadores o la recaudación total en taquilla, así como los localizadores topográficos (nº de caja y nº de expediente) de los expedientes de censura de cada película, custodiados en el Archivo Central de Madrid.

Siempre que la información más arriba detallada fue hallada en nuestras fuentes de consulta, se añadió a los correspondientes campos de la ficha maestra hasta obtener las 3107 fichas que en la actualidad componen *TRACEci (1951-1975)* y que permiten realizar un estudio global de las producciones cinematográficas originales en inglés traducidas al español, censuradas y estrenadas en los cines de Madrid entre los citados años.

#### 4.1.2. Análisis estadístico de *TRACEci (1951-1975)*

Procedemos ahora a formular consultas de tipo general sobre bases exclusivamente numéricas que proporcionen una visión de conjunto sobre la base de datos objeto de estudio. Dada la imposibilidad de realizar en estas páginas un estudio exhaustivo de todos los campos de *TRACEci (1951-1975)*, nos limitaremos a profundizar en el análisis de dos

Proteccionismo y censura durante la etapa franquista:  
Cine nacional, cine traducido y control estatal

cuestiones fundamentales para los objetivos del presente artículo. En primer lugar se verificará de qué nacionalidad eran las películas originales en inglés estrenadas en España de 1951 a 1975 para comprobar si nuestros datos confirman la superioridad numérica del cine estadounidense sobre el resto del cine original en lengua inglesa. También se comprobará de qué manera reaccionó la censura española (en su doble vertiente: la eclesiástica y la oficial) durante el citado periodo temporal (1951-1975) ante este cine extranjero. 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>26</sup>. Las respuestas a dichas consultas han sido ya expuestas en anteriores apartados en base a los testimonios de otros investigadores, pero es necesario comprobar si los datos de *TRACEci (1951-1975)* se corresponden con dichas opiniones. 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 el siguiente apartado del presente trabajo.

Las 3107 fichas que forman parte de *TRACEci (1951-1975)* corresponden a otras tantas producciones en lengua inglesa que, por nacionalidades, se agrupan así:

<sup>26</sup> No es posible estudiar en una única consulta 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 M<sup>o</sup> de la Gobernación de 24 de agosto de 1939 (*BOE 2/IX/39*: 4883) y Orden del M<sup>o</sup> de la Gobernación de 5 de septiembre de 1939 (*BOE 6/IX/39*: 4958): 14 años.
2. Orden de la Vicesecretaría de Educación Popular de 23 de noviembre de 1942 (*BOE 26/XI/42*: 9630-9632): 16 años.
3. Orden de 29 de octubre de 1949: 14 años.
4. Orden del M<sup>o</sup> de Información y Turismo de 30 de noviembre de 1954 (*BOE 14/12/54*: 8228-8229): 16 años.
5. Orden del M<sup>o</sup> de Información y Turismo de 2 de marzo de 1963 (*BOE 9/III/63*: 3977-3978), Orden del M<sup>o</sup> de Información y Turismo de 10 de febrero de 1965 (*BOE 27/II/65*: 3101-3105) y Orden del M<sup>o</sup> de Información y Turismo de 14 de octubre de 1972 (*BOE 21/XI/72*: 18760-18761): 14 y 18 años.

**Tabla 1**  
**Total de registros TRACEci (1951-1975)**  
**agrupados por nacionalidades**

Nacionalidad	TRACEci (1951-1975)
Estados Unidos (EEUU)	2275 (73,22%)
Gran Bretaña (GB)	694 (22,34%)
Otros	138 (4,44%)
<b>TOTAL</b>	<b>3107 (100%)</b>

Estas cifras confirman el predominio en el estreno de producciones norteamericanas (2275), 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 3107 registros se clasifican de la siguiente manera:

**Tabla 2**  
**Total de registros TRACEci (1951-1975)**  
**agrupados por calificación de la censura eclesiástica**

	Calificación censura eclesiástica	TRACEci (1951-1975)
	—	16 (0,51%) <sup>27</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>

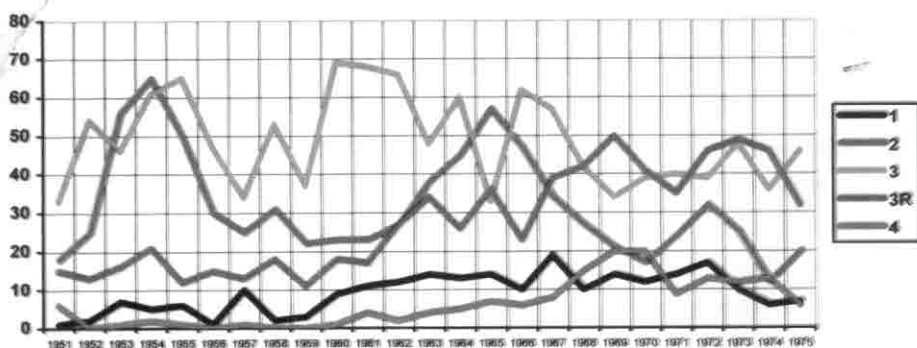
A partir de los datos obtenidos se observa por una parte la falta de uniformidad en la potencial peligrosidad de los registros y por otra el predominio global de la calificación 3. Dada la amplitud del periodo temporal escogido (veinticinco años) es necesario realizar una clasificación

<sup>27</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 de forma significativa a los resultados de nuestro análisis estadístico.

Proteccionismo y censura durante la etapa franquista:  
Cine nacional, cine traducido y control estatal

mucho más detallada que represente la progresión anual del número de estrenos atendiendo a la calificación que cada una mereció por parte de la censura eclesiástica. Para ello se ha confeccionado la figura que se presenta a continuación:

Figura 1  
Calificación de la censura eclesiástica:  
Progresión anual en *TRACEci* (1951-1975)



Por último, para finalizar este breve análisis estadístico de *TRACEci* (1951-1975), 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:

Tabla 3  
Total de registros *TRACEci* (1951-1975) agrupados por  
nacionalidad y por calificación de la censura eclesiástica

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

#### 4.1.3. Interpretación de los datos estadísticos de *TRACEci* (1951-1975)

En vista de los datos obtenidos, en páginas anteriores, 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.

La Tabla 1 confirma que la gran mayoría de las películas originales en inglés 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, 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. 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, este cine, considerado como "representante de una moral protestante", preocupara "de manera más o menos apocalíptica a ciertos sectores de la Iglesia" (Martínez Bretón, 1988: 75-76). En cuanto a la calificación que en opinión de la censura eclesiástica merecieron las películas que componen *TRACEci* (1951-1975), en la Tabla 2 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. 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 se puede apreciar a simple vista 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.

Uno de los logros más sobresalientes de la Figura 1 es que, además de mostrar la progresión anual en la 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 la base de datos. En este sentido el número de potenciales prohibiciones por año es tan significativo como el número de estrenos (los registros de *TRACEci* (1951-1975)). En primer lugar, un escaso porcentaje de aplicación de las calificaciones 3R y 4 a las películas estrenadas 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 estrenadas 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 nuestros datos estadísticos 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 en la Figura 1 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.
- b) Un progresivo aumento en la aparición de las calificaciones 3R y 4 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. 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.

Se demuestra así cómo las prácticas de la censura oficial con respecto al cine original en inglés se manifiestan en forma de movimiento pendular, dependiendo del mayor o menor inmovilismo socio-político de los grupos que se iban alternando en el poder.

## 5. Conclusiones

Proteccionismo y censura constituyen las dos principales manifestaciones del intento de control de la autoridad competente sobre el material cinematográfico estrenado en los cines españoles a lo largo de la etapa franquista. Sobre todo en sus comienzos, el sistema de protección del cine nacional se asentaba sobre el fomento de un cine hecho a medida del organismo censor correspondiente y la especulación con los permisos de doblaje. Por otra parte, el funcionamiento de la

Proteccionismo y censura durante la etapa franquista:  
Cine nacional, cine traducido y control estatal

censura externa giraba en torno a dos frentes: la censura eclesiástica, cuyas calificaciones (1, 2, 3, 3R y 4) tenían carácter orientativo, y la censura oficial, cuyos representantes eran los encargados de autorizar o prohibir la exhibición de las películas presentadas.

Por lo que se refiere al cine de producción nacional, cierto es que la omnipresencia del proteccionismo, de la censura o el estado de penuria económica generalizada en que se encontraba el país (y, por consiguiente, la industria de producción nacional) son factores que pudieron contribuir a frenar –o, al menos, intentar encauzar por un camino afín a las preferencias del régimen– los impulsos creadores de la joven generación de cineastas que surgía de las cenizas de la guerra civil. De ahí, suponemos, las reacciones de protesta de los propios profesionales ante una situación que ellos mismos consideraban injusta. Sin embargo, a pesar de los factores antes apuntados o de tantas otras dificultades que podían presentarse, no es menos cierto que buena parte de ese cine de producción nacional que surgió bajo las particulares condiciones del periodo dictatorial con el paso del tiempo ha demostrado, entre otros logros, haber sido capaz de convertirse en testigo excepcional de la época que le vio nacer.

El fenómeno de la censura externa en su doble vertiente afectó al cine de producción extranjera de manera un tanto dispar: mientras la censura eclesiástica mantenía un criterio moral bastante estable a lo largo de todo el periodo estudiado, la censura oficial actuaba con mayor o menor permisividad de acuerdo con la orientación política de los diferentes equipos gubernativos que alternativamente se iban instalando en el poder. La inicial cerrazón de las pantallas ante toda producción extranjera cuya temática pudiera influir en las mentes de los espectadores de forma contraria a la deseada dio paso a una etapa de relativa liberalización con el nombramiento de García Escudero como Director General de Cinematografía y Teatro (1962-1967). Las medidas tomadas por el nuevo equipo ministerial a finales de 1962 y principios de 1963 (la reorganización de la Junta de Clasificación y Censura, la publicación de las *Normas de censura cinematográfica* y la modificación de las edades de asistencia a espectáculos públicos no deportivos) permitieron un

tratamiento más amplio de la moral sexual en el cine importado que no alcanzó de la misma manera al cine de producción nacional. Así lo ha demostrado la autorización de muchas de las cintas que, debido a su problemática moral, habían sido prohibidas con anterioridad y que ahora parecían acceder a la pantalla grande porque (en interpretación de los censores) su naturaleza extranjera las convertía en muestras ejemplarizantes de lo moralmente incorrecto. Curiosa forma de justificar la política de la reorganizada Junta de Clasificación y Censura, obviando por completo el hecho de que la autorización del cine extranjero, además de abastecer las pantallas españolas, reportaba por una parte sustanciales beneficios económicos y por otra buena imagen de cara al exterior.

Entre la gran cantidad de producciones extranjeras que fueron estrenadas en España a lo largo de toda la etapa franquista destacan, por el volumen de textos que fueron traducidos, aquéllas cuya lengua original es el inglés. En efecto, los datos cuantitativos que hemos manejado han demostrado que la mayoría del cine que se veía en España era cine importado y doblado del inglés. Gracias a la información recogida en la base de datos *TRACEci (1951-1975)*, se ha confirmado la superioridad numérica en el estreno de películas estadounidenses sobre las de otras películas de habla inglesa y la supuesta falta de moralidad temática de muchas de ellas, puesta de relieve por los órganos de censura eclesiástica aplicando las calificaciones más graves –3R (mayores, con reparos) y 4 (gravemente peligrosa)– a las películas consideradas más perjudiciales. Por otra parte, además de mostrar la progresión anual y la media de aplicación de las calificaciones de la censura eclesiástica, el análisis estadístico de *TRACEci (1951-1975)* también ha permitido demostrar el alcance real de la desigual influencia que la censura oficial ejerció sobre este cine de producción extranjera. 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 y 4 aumenta o disminuye dependiendo del mayor o menor inmovilismo socio-político de los grupos que se van alternando en el poder. Fluctuaciones que dejan clara la condición variable de la intervención de la censura oficial en las películas traducidas durante la época de Franco.

Proteccionismo y censura durante la etapa franquista:  
Cine nacional, cine traducido y control estatal

### **Expedientes de censura mencionados**

Expte. 30375. *Irma la dulce (Irma la Douce)*, EEUU, 1963).

Exptes. 21172/35969. *Días sin vida (Beloved Infidel)*, EEUU, 1959).

Exptes. 21431/42343. *Desde lo alto de la terraza (From the Terrace)*, EEUU, 1960).