

El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40: Un cine bajo palio¹

Marta Miguel González

Ninguna forma de arte en la historia del mundo sufrió un desarrollo tan grande como el cine (...) Más que un simple medio de expresión artístico, el cine es un lenguaje internacional. Gracias a su posibilidad de dar a las ideas abstractas una forma viva y visual, tenemos (...) desarrollado un arte de masas cuyos adeptos no se recluían entre grupitos de individuos, sino que comprenden a todos cuantos tienen ojos para ver y orejas para oír (*Primer Plano* 1940, nº 9, pág. 1)²

1. Introducción

Durante el primer tercio del presente siglo la evasión de las preocupaciones diarias, el escape hacia experiencias a menudo imposibles de disfrutar desde la realidad más próxima, la relación con otros miembros de la misma comunidad se centraliza alrededor del teatro. El cine toma el relevo como divertimento de masas en los años 30,

¹ La presente aportación surge del trabajo de investigación 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, así como de mi colaboración en el proyecto UPV 103.130-HA 141/98 sobre censura y traducción en la época de Franco. Por otro lado, agradezco la sugerencia de esta expresión para el título a Camino Gutiérrez Lanza.

² Revista de información cinematográfica nacida al amparo del Régimen y auspiciada por nombres indisolublemente unidos a organismos oficiales, como su primer director Augusto García Viñolas, a la sazón Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía en 1940. La revista se publicó semanalmente entre el 20 de octubre de 1940 y el 25 de octubre de 1963.

estableciendo una hegemonía sin competencia durante las siguientes cuatro décadas y llegando a niveles de audiencia impensables hasta entonces; por tanto, y a falta de otro medio que compitiera con su increíble potencial, la configuración ideológica de varias generaciones queda en manos de unos pocos profesionales del medio que contribuyen a la creación de un espíritu colectivo común a personas de diferentes procedencias, estatus sociales, edades... Es la magia del cine.

En este sentido, no hay que olvidar el papel de Hollywood como escenario de la aparición y consolidación de la gran industria dominadora del panorama cinematográfico mundial desde sus tímidos comienzos, con ayuda de la debilidad europea en este campo, de tal modo que las películas estadounidenses crean inmediatamente una manera de concebir el mundo del cine universal y permanente, lo cual las hace terriblemente exportables. Estamos ante una verdadera "colonización cultural" (Terenci Moix 1991: 1).

Junto con la eventual influencia ideológica que apuntamos, el cine comprende otras dos vertientes tan importantes y dignas de análisis como intrínsecamente unidas a la anterior. Por un lado, hablamos del aspecto artístico del producto que se exhibe en las pantallas, de su calidad estética. Por otro, de su faceta económica; se trata de una empresa cuyo fin es hacer de ella y de sus producciones un bien rentable. El cine, por tanto, es industria, es arte, es ideología. Ninguno de estos tres aspectos pasaron desapercibidos en la España de la posguerra, aunque sus nuevos dirigentes se percataron especialmente de "la importancia que el llamado séptimo arte tenía, no sólo como vehículo de propaganda eficaz, sino como elemento influyente en la sensibilidad de las masas" (*Primer Plano* 1940, nº6 pág.1). En este sentido, existen numerosos documentos de la época que apoyan y justifican el uso de este medio de esparcimiento como vehículo de pedagogía de masas:

Aparte consideraciones sobre el influjo estético en los pueblos, es indudable que el cinematógrafo representa hoy el arma más eficaz de luchar un movimiento político cualquiera en pro de sus ideales (...) Por eso sería estúpido prescindir de su empleo para catequizar las masas, para conmoverlas, para arrastrarlas a una empresa, para

El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40:
El cine bajo palio

enseñarles cuanto el político estima fundamental o conveniente (...) el imán más poderoso para atraer voluntades en derredor de una idea (...) Por algo es el cinematógrafo la más peligrosa de las propagandas. Su manejo requiere decoro, entusiasmo, conciencia responsable (*Primer Plano* 1940, n° 10, pág. 1).

Siendo esto así, el objetivo fundamental se centra en el esfuerzo por acceder al mayor número de espectadores posible, traspasando fronteras; más público implica un incremento de los ingresos (industria), una extensión del concepto estético utilizado creando una sutil dependencia del mismo (arte) y un vasto campo de adoctrinamiento (ideología). El idioma en el que, con la llegada del sonoro, se comuniquen los personajes no supondrá handicap alguno: el doblaje y/o el subtítulado, en definitiva, la traducción aplicada al cine, vendrá a paliar la posible barrera comunicativa existente entre la cultura origen (CO) y la cultura meta (CM).

Es en este contexto donde se sedimenta una actividad censora perfectamente estructurada, diseñada y promovida por los poderes fácticos nacionales³ y que actuará sistemáticamente sobre el cine que se exhibe en las pantallas españolas.

2. La cultura meta: España y el cine durante los años 40

Tras la Guerra Civil comienza en España un largo periodo patriótico y fuertemente conservador; la estructura del estado, encabezada por un Caudillo cuyo poder se hace ilimitado, se diseña alrededor de tres grandes pilares: el Capital, el Ejército y la Iglesia, fuertemente dogmática y conservadora (Monterde 1995: 183). Los años cuarenta están impregnados de un espíritu autárquico que se refleja en la economía -depauperación,

³ OM 2 noviembre 1938: "Siendo innegable la gran influencia que el cinematógrafo tiene en la gran difusión del pensamiento y en la educación de las masas, es indispensable que el Estado lo vigile en todos los órganos en que haya riesgo de que se desvíe su misión...".

escasez, estraperlo-, en la política exterior –aislamiento, apoyo anti-aliado en los primeros años cuarenta para luego acercarse a Estados Unidos al final de la década– y en la política nacional –estructuración monolítica del estado y férreo control ideológico a través de hechos tan explícitos como, por ejemplo, la generación de un fuerte aparato censorio bien estratificado o la manipulación informativa con la creación del noticiario español NO-DO (OM 17 diciembre 1942).

Dicho planteamiento general tiene un evidente reflejo en el mundo cinematográfico. El editorial del número 7 de *Primer Plano* defiende un modo nacionalista de hacer películas: “Queremos un cine que exalte los hechos y las hazañas de los que combatieron y dieron su vida por la misión y la grandeza de su Patria, con un espíritu y una actitud solamente hispana”. Pero lo cierto es que la cinematografía del país se encuentra completamente desmantelada tras la guerra, carente de los necesarios medios humanos y técnicos para producir cuanto las pantallas españolas demandan, situación de la que son conscientes las autoridades del sector y que analizan de modo detallado en foros especializados⁴. Este déficit de productos nacionales se paliaba antes del conflicto por medio de las importaciones, entre las cuales la alternativa hollywoodiense ocupa las mejores posiciones. En 1935 entraron en España 605 películas extranjeras; aunque no todas las que se importaban llegaban a estrenarse, 400 de ellas fueron estadounidenses (*Indice Cinematográfico de España de 1941*: 470). Esta tendencia se mantiene a lo largo de la década de los cuarenta; efectivamente, entre 1939 y 1949 se autorizaron para la exhibición en pantallas nacionales 1.163 largometrajes producidos en Hollywood, frente a 164 británicos y 207 alemanes⁵. Las cifras no dejan lugar a dudas: el público español ve más cine extranjero, y muy especialmente de “Yanquilandia” (según terminología de la época), que de producción propia: durante el año 1946, por ejemplo, se mostraron

⁴ Véanse *Indice Cinematográfico de España: 1941*, revistas especializadas como *Primer Plano*, *Imágenes*, etc., documentos y correspondencia interna (Archivo General de la Administración –Alcalá de Henares).

⁵ El número de películas importadas de Alemania se reparte durante la década de modo irregular: mientras en 1940 se introdujeron 71 filmes y 50 al año siguiente, la cantidad se ve significativamente reducida en 1948 ó 1949, con 3 y 1 largometrajes autorizados en España. Esto se debe a obvias circunstancias de índole política.

El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40:
El cine bajo palio

201 películas estadounidenses, 30 mejicanas, 20 británicas, 15 italianas, 14 francesas, 4 alemanas, 28 de otras nacionalidades y frente a ellas tan sólo se autorizaron 36 filmes españoles⁶.

Ante la situación descrita el Estado surgido de la contienda bélica no puede permanecer impasible. Su voluntad patriótica y autárquica choca de modo frontal con esta absoluta invasión foránea en las pantallas. Sin embargo, la clave de su futura actuación la encontramos en el Manifiesto a la Cinematografía Española que el Jefe de los Servicios Cinematográficos, Manuel A. García Viñolas, publica en el *Índice Cinematográfico de España de 1941*, apuntando que la importación de películas extranjeras “es una necesidad. Necesidad que ha de ser tratada inteligentemente para hacerla desaparecer” y añadiendo que, con respecto al cine “Importa entrar en él de tal manera que (...) se evite el daño que una competencia demasiado libre puede traer sobre la producción propia”.

En definitiva, se trata de hacer extensiva al mundo del cine la política intervencionista con la que el nuevo régimen actúa en todas las parcelas de poder, un dirigismo férreo orientado al control absoluto del país que se manifiesta a través de medidas tanto represivas como claramente proteccionistas. Si a estas razones de defensa de una economía independiente y de creación a largo plazo de una industria cinematográfica propia añadimos la anteriormente esgrimida de dominio del medio por razones de adoctrinamiento ideológico, diseñamos el escenario perfecto para que este Estado protector organice y ponga en funcionamiento una de las actividades que ha traído más profundas consecuencias en el panorama cultural español durante varias generaciones: la censura.

⁶ Datos estadísticos de estrenos y exhibiciones que ilustran este apartado, obtenidos de Caparrós Lerá (1983: 232) y Gubern y Font (1975: 43).

3. La Censura cinematográfica en la década de los 40

3.1. Organismos y legislación básica

La censura de películas normada, reglada y estructurada ya existía antes de que estallara la Guerra Civil. En 1936 se crea la Oficina de Prensa y Propaganda con competencias sobre la censura de prensa y durante 1937 funcionan gabinetes de Censura Cinematográfica en diversas regiones del país hasta que se promulga la OM 2 noviembre 1938 por la que se unifica toda actividad de control censorio en dos organismos centrales, la Comisión de Censura Cinematográfica y la Junta Superior de Censura, dependientes de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda dentro del Ministerio de la Gobernación. Los miembros que las componen –representantes del Servicio Nacional de Propaganda, del Ministerio de Educación Nacional, del Ministerio de Defensa Nacional y de la Jerarquía Eclesiástica– asumen la “responsabilidad de toda fiscalización moral del cine, en su aspecto político, religioso, pedagógico y castrense” (*Primer Plano*, nº 6, pág. 1). Ambas instituciones comparten atribuciones en cuanto a supervisión de guiones nacionales, concesión de permisos de rodaje y de exhibición (películas nacionales y extranjeras) y calificación de las mismas. Sin embargo, corresponde en exclusiva a la Junta censurar en única instancia los documentales y noticiarios, y en segunda instancia revisar los fallos de la Comisión si así se requiere.

Durante los tres años siguientes el Estado se va definiendo y organizando paulatinamente, apoyándose cada vez de forma más evidente en la Iglesia, la Falange, el Ejército y el control sobre los medios de comunicación. En este contexto, la potencialidad dogmática del cine queda reafirmada al pasar su control a manos de la Vicesecretaría de Educación Popular de F.E.T y de las J.O.N.S. (OM 20 mayo 1941), aun cuando se reforman los antiguos organismos a través de la OM 23 noviembre 1942 transformándose en la Comisión Nacional de Censura y la Junta Superior de Censura Cinematográfica. Es competencia de la Comisión censurar todas las películas, nacionales y extranjeras, así como su material de propaganda, mientras que la Junta se encarga de atender los recursos de revisión sobre los acuerdos de la Comisión. En

El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40:
El cine bajo palio

la resolución definitiva se hará constar la calificación del filme a todos los efectos. La composición de ambos cuerpos varía ligeramente de las anteriores: un representante del Ministerio del Ejército, de la Autoridad Eclesiástica, del Ministerio de Educación Nacional, del Ministerio de Industria y Comercio y un lector Censor de Guiones del Departamento de Cinematografía.

Si bien *qué censurar* no aparece explícito en el texto de la OM de 1942, se puede fácilmente entrever *cómo* y, sobre todo, *quién*. Hasta ahora el representante eclesiástico había sido uno más entre los vocales encargados de censurar las películas nacionales y extranjeras y conceder la licencia de exhibición y de doblaje, en su caso. A partir de este momento, la asistencia a las sesiones –de carácter secreto– del Presidente y de los Vocales o sus suplentes es obligatoria, “y sin que pueda celebrarse sesión en ausencia del Vocal representante de la Autoridad Eclesiástica o su suplente” (artículo 2). En definitiva, la presencia de la Iglesia, caracterizada por su actitud extremadamente dogmática, en los centros de poder va ganando peso específico de forma paulatina, siendo el control sobre lo que se exhibe en las pantallas uno de los aspectos de autoridad más codiciados. Aún así, es todavía la figura del presidente la que ostenta mayor poder ya que es él quién, habiendo oído a los vocales, propone la resolución al Delegado Nacional, el cual dictamina.

En la segunda mitad de la década de los 40 se cambia ligeramente el espectro de la organización censoria en España respecto al cine. En el preámbulo de la nueva OM 28 junio 1946 se apunta la conveniencia de unificar las entidades encargadas de dictaminar sobre las películas que se pretenden proyectar con el fin de “robustecer el criterio de unidad” en sus decisiones y de “simplificar” el proceso; asimismo se sugiere la conveniencia de “ampliar el campo de sus atribuciones y elevar su rango de influencia”. De este modo, la Junta y la Comisión anteriores se funden en la Junta de Orientación Cinematográfica, en cuya denominación ya no aparece la palabra *censura* a pesar de que, como hemos señalado, tendrá más atribuciones fiscalizadoras que nunca hasta el momento. La nueva Junta se organiza dentro del Ministerio de Educación Nacional y sus miembros –cuyo origen no se define como en

ocasiones anteriores- bajo la presidencia del Director General de Cinematografía y Teatro serán "diez Vocales libremente designados por este Ministerio" exceptuando el Vocal de la Iglesia, "nombrado a propuesta del Ordinario diocesano", cuya autoridad bien consolidada queda reflejada en los artículos 4 y 5 de dicha OM: los acuerdos se tomarán por mayoría aunque el voto del representante eclesiástico 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"; si se interpone un recurso, existiendo desacuerdo entre el veto eclesiástico y la mayoría de los vocales se podrá acudir ante el Ordinario Diocesano para que dicte la resolución definitiva. El nacionalcatolicismo arraiga fuertemente en el espíritu del Estado, dejando a un lado al Ejército, sin representante en la nueva Junta.

Las competencias de este organismo serán:

- Órgano consultivo supremo en materia cinematográfica.
- Proponer películas de Interés Nacional (OM 15 junio 1945).
- Determinar qué películas no podrán exportarse.
- Declarar qué películas no pueden exhibirse en locales de 1ª y 2ª categoría.
- Autorizar o denegar doblajes, o rótulos en su defecto.
- Calificar todas las películas, nacionales o extranjeras.
- Ejercer censura sobre todas las películas y su propaganda.

La estructura censoria oficial así definida permanecerá en completo funcionamiento hasta el final de los 40. La década de los cincuenta supone la continuación de las medidas tomadas hasta entonces, pese a la introducción de reformas formales y pequeñas ampliaciones de disposiciones anteriores. Cabe señalar simplemente como referencia a dicha continuidad que el apuntado papel dominante de la Iglesia en los órganos estatales de control censor sobre lo que se exhibe en España se ve reafirmado con la creación, en 1950, la Oficina Nacional Clasificadora de Espectáculos, órgano especializado paralelo a la estructura oficial

El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40:
El cine bajo palio

que, tras analizar toda película de forma minuciosa, ofrece una clasificación moral muy particular, basada en grados (1, 2, 3, 3R, 4)⁷.

3.2. *Importación de productos hollywoodienses*

La inmensa cantidad de producciones hollywoodienses que se exhibe en España durante los años cuarenta no es en modo alguno importada arbitrariamente y sin ningún control. Todas y cada una de ellas han de sufrir un proceso de traducción y censura que variará escasamente a lo largo de la década; de este procedimiento burocrático quedará constancia documental en los *expedientes de censura* (expte.), uno diferente por cada solicitud de dictamen –incluso tratándose de la misma película en años diferentes–, sea cortometraje o largometraje, y uno por cada avance publicitario de la misma, independientemente de la OM bajo la que se emitan.

Durante los años en que permanece en vigor la OM 2 noviembre 1938, la solicitud de censura depositada en la Comisión de Censura Cinematográfica responde a un modelo que a modo de formulario rellena la entidad peticionaria, esto es, la casa distribuidora en España⁸ de la película extranjera en cuestión especificando sus características: *Título, Marca, Casa Productora, Nacionalidad, Casa Distribuidora, Metraje, Rollos, Copias que poseo, Comedia –Drama –Dibujos –etc., Doblada –Sincronizada –Hablada en (idioma), Director, Protagonistas principales, Argumento*. El escrito concluye con el preceptivo y patriótico “¡SALUDO A FRANCO! ¡ARRIBA ESPAÑA!” y se dirige al “Sr Presidente de la Comisión de Censura Cinematográfica– Ministerio de la Gobernación”. Se añade, también para las producciones extranjeras, el documento que acredite el pago o la exención de los derechos de aduanas correspondientes, según el artículo 14 de la vigente OM. El dictamen de la Comisión tras el análisis de la petición (*autorizada* con o sin cortes y con o sin límite

⁷ Por supuesto, sus dictámenes tienen un valor exclusivamente orientativo (censura moral), nunca normativo (censura política).

⁸ Prácticamente la totalidad de las grandes productoras norteamericanas –las *majors* de la Motion Pictures Artist Association o MPAA– disponen de sus propias empresas de distribución en nuestro país, ubicadas por lo general en Madrid o Barcelona.

de edad, *suspendida* provisionalmente o *prohibida*) se adjunta al informe de censura, enviando una copia del mismo a la casa distribuidora.

Entre las muchas películas procedentes de Estados Unidos que fueron examinadas por la Comisión de Censura durante esta etapa se encuentran ejemplos como:

- *La hermana blanca* (expte. 2) -prohibida "por estar tratado un tema militar-religioso con un desenfado inadmisibles", 21 abril 1939.
- *Magnolia* (expte. 766) -aprobada con cortes en rollo 10 de "todos los planos en que aparecen en segundo plano unas señoras gordísimas casi sin ropa", 13 junio 1939.
- *La dama del trece* (expte. 1.134) -aprobada totalmente, 11 julio 1939.
- *A toda marcha* (expte. 2.417) -Suspendida "por acuerdo unánime de la Comisión", 6 abril 1940. La distribuidora, Exclusivas Arajol, interpone el recurso de apelación. Se ratifica la prohibición, 20 junio 1940.
- *Prisionero del odio* (expte. 3.272) -Trailer: aprobado totalmente. Apto para menores, 3 septiembre 1941.

Paralelamente, se produce un hecho trascendental en la recepción de producción de cine extranjero en España. Se trata de la OM 23 abril 1941⁹, por la que se instaura el doblaje obligatorio de toda película extranjera al castellano: "Queda prohibida la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea el español (...). El doblaje deberá realizarse en estudios españoles que radiquen en territorio nacional y por personal español" (artículo 8). Asimismo, se establece el canon a pagar, según la categoría de la película, al Sindicato Nacional del Espectáculo para

⁹ La oficialidad de esta Orden queda en entredicho al no poderse constatar su publicación en el Boletín Oficial del Estado -ausencia también reseñada por autores como Ávila o Gubern (Ávila 1997: 12-15)-, pese a que puede consultarse el texto íntegro en el *Índice Cinematográfico de España 1941*: 525-6. Oficial o no, lo cierto es que la mencionada Orden es citada en numerosos documentos y publicaciones de la época y que se aplica rigurosamente con la inestimable colaboración del "oficialista" Sindicato Nacional del Espectáculo, creando un hábito en las pantallas nacionales del que no hemos podido/querido deshacernos.

El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40:
El cine bajo palio

obtener el permiso de importación (artículos.3-6) además de quién y cuándo debe satisfacerlo; y se crea un canon de 20.000 pesetas para la obtención de la nueva *licencia de doblaje*. Esta cédula irá ligada en la práctica a la producción nacional; es decir, la aplicación de normas que con anterioridad a 1941 regulaban la obtención de permisos para la importación de películas extranjeras a empresas que produjeran películas de "una categoría decorosa" (esto es, de coste superior a 75.000 pts)¹⁰ facilitó el hábito de potenciar la cinematografía española con concesiones de permisos de doblaje, premio que refuerza la idea de la dependencia que las taquillas del país tenían del cine extranjero –especialmente estadounidense. La OM 31 diciembre 1946 dispone la concesión de permisos de doblaje en virtud de la calidad de la producción nacional en cuestión, regulando así la mencionada práctica. Como ejemplo, sirva el expte. 8.358 correspondiente a *La dama de Shangai* en cuyo interior encontramos el pertinente cartoncillo *beige* otorgando permiso de doblaje "en virtud de la producción cinematográfica de *largo* metraje titulada *Canción de medianoche* realizada por *Terramar Films* a favor de *La dama de Shangai* (noviembre 1947)", asimismo presente en el expediente de la cinta española. Sin embargo, no es frecuente hallar dichas licencias en los legajos de las películas extranjeras favorecidas sino en aquellos correspondientes a la española a cuya producción se carga; en el caso de *Sublime decisión*, película norteamericana importada por M.G.M., se acordó autorizar su doblaje al castellano consumiendo el permiso nº 213 otorgado el 19 enero 1950 a la película nacional *Las aguas bajan negras* (expte. 8.297). Con *El parador del camino*, importada por Femifilms y distribuida por Hispano Fox Films se consume uno de los cinco permisos de doblaje (el nº 311) otorgados a *La mies es mucha* (expte. 8.945). Así también *El espadachín*, importada y distribuida por Columbia Films, consume el permiso nº 307 concedido a la misma producción española.

¹⁰ Se concedían entre 3 y 5 licencias de importación para producciones nacionales consideradas de 1ª categoría, entre 2 y 4 para las de 2ª y ninguna si eran consideradas de 3ª. A esta categoría se marginaban películas "molestas", sin duda, un modo más de censura. Curiosamente, se permitía la transferencia a terceros (los distribuidores) de las mencionadas licencias. El número de permisos de importación con respecto a cada filme español va disminuyendo a lo largo de la década, en un intento por promocionar el cine nacional.

La introducción del doblaje obligatorio y la consecuente prohibición de otros modos de trasvase lingüístico, y por tanto cultural, queda reflejada en los formularios oficiales a partir de la OM de 1942. Aún así, aunque las peticiones de censura bajo la OM de 1938 recogen el doblaje, la sincronización o la versión original, de facto y por razones obvias la inmensa mayoría de las importaciones se doblaban, como queda reflejado en los expedientes de censura consultados de películas norteamericanas importadas en esta época.

Según el artículo 13 de la OM 23 noviembre 1942, las solicitudes de censura se presentarán a la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica “tal y como hayan de proyectarse en público” y sólo excepcionalmente se podrá autorizar que sean presentadas “cintas en su versión original acompañadas en estos casos del texto que en el doblaje haya de hacerse en idioma español para su proyección al público”, abonando triples derechos de censura. Las solicitudes constan de un formulario con las características del filme –*título original, título en español, marca, productora, nacionalidad, distribuidora, metros, rollos, copias que poseo, asunto, hablada o doblada*–, y una ficha técnica del mismo que incluye el nombre del estudio de doblaje y los laboratorios que lo han positivado en territorio español, todo ello dirigido al Delegado Nacional de Cinematografía y Teatro; se cita asimismo el número de licencia de importación y la fecha en que fue expedida, dato corroborado con el comprobante de dicho permiso. Se deben incluir, además, el documento que acredite el pago o exención de los derechos de aduana correspondientes¹¹, aquel que certifique la satisfacción de los derechos de censura, la declaración de un laboratorio español acerca de la positivación de la/s copia/s, la sinopsis del argumento y, en ocasiones, la solicitud de permiso de doblaje. La resolución definitiva –*recomendable* o *tolerada* para menores de dieciséis años, *autorizada* para mayores de

¹¹ Con esta disposición no pueden evitarse los casos de películas cuyos derechos de importación son satisfechos puntualmente y no perciben a posteriori el pertinente permiso de exhibición, con la consiguiente pérdida económica para las distribuidoras; esta situación es resuelta con la OM 15 diciembre 1944 por la que todas las películas extranjeras pasarán por la Comisión antes de que se realicen inversiones en ellas, “rechazando cuantas se presenten en versión española sin la autorización previa de doblaje” (artículo 1).

El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40:
El cine bajo palio

dicha edad, todas ellas con o sin cortes, *suspendida temporalmente o prohibida* pasará a manos del distribuidor. Pese a que existe constancia de que se remite a la Comisión, el guión traducido no se conserva en los expedientes.

Reseñamos algún ejemplo de películas hollywoodienses censuradas bajo esta OM:

- *Qué verde era mi valle* (expte. 4.777) –autorizada para mayores 16 años con cortes (“suprimir la palabra *evangélica* de la frase rollo 4º *ahora que con respeto al pasar por delante de la capilla evangélica*”) (1 mayo 1944).
- *El hombre lobo* (expte. 4.547) –prohibida a sugerencia del vocal religioso “como toda la película es un continuo plano de inconsecuencias y descrédito religioso, conviene sea rechazable” (25 enero 1944).
- *Una dama en apuros* (expte. 5.357) –autorizada suprimiendo frases sobre la democracia. (1945).

La estructura de los expedientes tramitados durante el periodo en que permanece vigente la OM 28 junio 1946 varía escasamente con respecto a la etapa anterior; se transforman los formularios de petición de censura y doblaje en cuanto a disposiciones legales y membretes, pero permanece inalterado su contenido así como los requisitos documentales. Se observa, con todo, un cambio respecto a las películas extranjeras ya que la nueva Junta adquiere poderes ilimitados al asumir la tarea de autorizar o denegar el doblaje de las cintas importadas y establecer cuáles no pueden ser exhibidas en locales de primera y segunda categoría debido a su pobre calidad. Los contenidos a censurar pasarán bajo la estrecha vigilancia del vocal eclesiástico y su amenaza de veto, aunque no se llegan a definir tampoco en esta ocasión.

Se someten a censura durante estos años películas estadounidenses tales como:

- *Casablanca* (expte. 6.628) –obtiene permiso de doblaje en noviembre de 1946 y es censurada fuertemente en los rollos 1º, 8º, 9º, 10º, 11º,

por cuestiones eminentemente políticas y morales. Autorizada para mayores de 16 años. (16 diciembre 1946).

- *La señora Miniver* (expte. 6.652) –importada a España con cargo a la producción nacional *Inés de Castro*. (16 diciembre 1946).
- *Débil es la carne* (expte. 8.602) –se ordena suprimir el disparo para que el suicidio en la Bolsa parezca muerte repentina. 1948.
- *Lo que el viento se llevó* (expte. 9.981) –se autoriza su doblaje (11 octubre 1950), consumiendo el permiso 105 de *La Lola se va a los toros*. Se autoriza para mayores de 14 años, con discrepancias en los informes de los vocales sobre la in/moralidad de la cinta.

4. Censura pre-rodaje, de distribuidor, de mercado, ideológica o institucional, social, lingüística y autocensura

Vemos, pues, que de la fiscalización feroz sufrida por los filmes estadounidenses en la España de la posguerra no queda sólo constancia física en los recortes de celuloide sino que las consecuencias del proceso censor van más allá. Nos queda la legislación. Nos queda la defensa abierta de estas prácticas confesadas en publicaciones de la época (*Film Ideal*, *Primer Plano*, *Indices Cinematográficos Anuales*). Nos quedan las secuelas lingüísticas del doblaje y su particular dialecto. Nos quedan, ante todo, las secuelas ideológicas y morales que han moldeado y marcado a generaciones enteras. Nos queda, en fin, la evidencia de la consciencia de su práctica en el comportamiento del público que, en ocasiones, causaba terribles malentendidos; baste apuntar una anécdota al respecto sobre el tumultuoso estreno de *Gilda* (exptes. 7.707, 7.708, 40.121 y 41.188) en 1947 que recogen Santoyo (1996: 162) y Ávila (1997: 67), quien apunta que:

la aureola de escándalo erótico protagonizado por Rita Hayworth era el principal atractivo. Pero cuando los espectadores comprobaron que el anunciado *striptease* de la protagonista se limitaba a quitarse un guante, los

El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40:
El cine bajo palio

gritos de protesta fueron notorios, convencidos de que la censura había vuelto a meter la tijera.

No obstante, las mutilaciones que padecen las obras cinematográficas no se deben circunscribir a la acción del Estado en exclusiva. El fenómeno es terriblemente más complejo. Comienza antes de que la cinta entre en España y concluye después de su exhibición en pantalla.

Los expedientes de censura previa y los de permisos de rodaje prueban de modo indiscutible que los guiones nacionales pasan por el cedazo en su primera etapa hacia las salas de cine. Las películas hollywoodienses, sin embargo, escapan a este control en España. Aun así, en los productivos años treinta y respaldado por la M.P.A.A., surge un conjunto de normas sobre el buen gusto, el recato y lo inapropiado de tratar ciertos temas en el cine. Se trata del famoso *Código Hays*¹², cuyo visado es obligatorio para estrenar una película en EE.UU. Sin embargo, la repercusión del Código en la producción estadounidense comienza a debilitarse en 1953, cuando Otto Preminger consigue exhibir *The Moon Is Blue* sin dicho visado y sin un solo corte gracias a la intervención del Tribunal Supremo a su favor. En consecuencia, tanto la cultura origen, donde se producen los textos cinematográficos que nos ocupan, como la cultura meta, donde se traducen, aplican sistemática y abiertamente la censura previa al rodaje sobre sus obras para el celuloide.

Por otro lado, la dimensión económica del cine anteriormente apuntada, esto es, su concepción como industria que busca el beneficio, conduce a los diferentes sectores que la integran y representan en la cultura meta a llevar a cabo anticipadamente un examen preventivo sobre la cinta a presentar con objeto de evitar retrasos y costes derivados de los mismos en la obtención del permiso de exhibición. Se trata de una censura previa a la exhibición realizada por el distribuidor. De esta práctica existen numerosas pruebas registradas en los expedientes. En los formularios de solicitud de censura a partir de 28 junio 1946 se concluye diciendo que:

¹² Para más información, consúltese Gregory D. Black, *Hollywood Censurado*, 1998, Cambridge University Press, Madrid.

la entidad solicitante declara bajo juramento que en la película cuya censura solicita han sido introducidas voluntariamente y con anterioridad a su presentación en este Organismo los cortes, supresiones o modificaciones que en su totalidad a continuación se detallan.

En *Una mujer para dos* (expte. 2.771) se adjunta un documento con la relación de los “cortes efectuados por Paramount para presentar esta película a revisión”; en *Siete pecadores* (expte. 796) se adjuntan “los cortes voluntarios practicados por la Casa Distribuidora”; en *El prisionero de Zenda* (expte. 3.719) Madrid Film S.A. certifica que en sus laboratorios se ha efectuado el tiraje de una copia del trailer de esta película de Mercurio Films, habiendo suprimido la fotografía de Douglas Fairbanks (hijo)¹³; *Vivamos hoy* (expte. 455) se presenta a censura con cortes de la distribuidora: “eliminar los títulos en que conste el nombre de Joan Crawford”.

En la misma línea, el aspecto industrial del cine ofrece otra cara de la moneda y es la recaudación en taquilla, la asistencia del público a los cines. La censura que el mercado puede ejercer en la programación de una sala de exhibición no es exclusiva de la época que nos ocupa, ya que la audiencia marca éxitos y fracasos entonces y ahora, regulando así qué “tipo de cine” se prefiere en un determinado momento. Ciertamente, durante la década de los cuarenta las producciones norteamericanas invaden los locales nacionales; y es que el público responde asistiendo en masa a su proyección (censura positiva), causando un fenómeno de retroalimentación que genera más y más importaciones. De este modo, descubiertas las debilidades competitivas del cine nacional a través de las cifras de estrenos y del éxito de público de las obras de la Meca del cine, el régimen opta por promulgar medidas proteccionistas que coartan

¹³ Ante la avalancha de cine estadounidense en nuestro país los sectores más reaccionarios del régimen prohíben “mencionar en la publicidad (...) y en los repartos de las películas los nombres de aquellos profesionales del cine norteamericano que habían apoyado abiertamente la causa republicana” (OM 2 abril 1940). Fairbands Jr y Joan Crawford se encuentran en la lista (Gubern y Font 1971: 28). Justo antes de finalizar la Guerra Civil se pedía la censura de artistas concretos en documentos propagandísticos fechados en Barcelona (AGA C/ 271; IDD 49.001). Hablamos así de *censura personalizada o nominal*, otro tipo de control sobre el producto exhibido, centrado no tanto en el contenido de la cinta como en la ideología de los profesionales que intervienen en su elaboración.

El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40:
El cine bajo palio

la libertad de programación de los exhibidores: se instauran las cuotas de pantalla, esto es, la obligación de proyectar un porcentaje de cine español en un tiempo determinado. En 1941 se fija en 1 semana de cine nacional por 6 semanas de filmes extranjeros, proporción que disminuye a 1 por 5 en 1944, suspendiendo de mala gana películas de éxito internacional para estrenar filmes españoles puesto que los ingresos inevitablemente disminuyen aun cuando las cintas nacionales programadas son de 1ª y 2ª categoría. Las cuotas de pantalla, junto con la concesión de premios y la regulación de créditos sindicales, se tornan en medidas estatales de control con objeto de potenciar la industria cinematográfica nacional. Se trata, al fin y al cabo, de censura sutil sobre el mercado desde el Estado.

Y es el Estado igualmente el que diseña y organiza el tremendo entramado censorio ya descrito que se manifiesta en organismos, jerarquías, disposiciones legales, peregrinaje administrativo, inversión económica... Todo con objeto de ejercer el dominio sobre el cine en su faceta doctrinal. Además de cortar, prohibir, cambiar, el padre-estado protege al pueblo de inmundicias morales e inducciones a comportamientos poco recomendables pero, eso sí, permitiendo pases privados con películas prohibidas o altamente censurables en lugares concretos, como cine clubs o embajadas¹⁴. Esto ocurrió, por ejemplo, con *Sangre y arena* de Rouben Mamoulian o *Sueño de amor eterno* de Henry Hathaway. Esta censura ideológica e institucional, ejercida por el poder fáctico durante todo el proceso de habilitación de un filme para la pantalla, es la más evidente externamente, la que ha atraído más la atención por la facilidad con que se rastrea y reconstruye a través de la documentación en forma de expedientes, correspondencia, disposiciones legales... y las actuaciones concretas que dejó a su paso.

Tras la proyección del producto ya acabado comienzan las reacciones de círculos de poder que se consideran facultados para opinar e intervenir

¹⁴ Por ejemplo, autorizadas para exhibir en sesión privada las películas documentales *Defensa contra la invasión* o *La reina de los mares*, pertenecientes a la embajada de Estados Unidos (6 de enero de 1950). Información extraída de documentos internos hallados en el AGA (c/ 1990; IDD 49.001 o c/ 15.586; IDD 49.003).

en el futuro en las salas donde se exhibe la película en cuestión, círculos que aun habiendo intervenido en el proceso de censura institucional consideran que su labor de vigilancia debe ser constante. Durante la España de posguerra la hegemonía en cuanto a censura social la disfrutaba la Iglesia, por sí misma y a través de las múltiples asociaciones y grupos de ideología católica radicales que funcionaron en el país de modo organizado y muy influyente. El caso de *Gilda* (exptes. 7.707, 40.121) es muy significativo al respecto. La Junta Superior de Orientación Cinematográfica, tras sentencias y recursos de revisión, aprueba la cinta el 1 diciembre 1947 con cortes por parte de la distribuidora para mayores de 16 años y con categoría 1^a. Junto con su estreno llega el escándalo previsto: un grupo de universitarios remite al Subsecretario de Educación Popular un escrito en el que se manifiestan “católicos y españoles” y, adjuntando cuantiosas firmas, solicitan la suspensión inmediata de *Gilda* ante el ataque que supone “contra las más elementales normas cristianas” no pudiendo ser tolerada “por la moral católica” (25 de diciembre de 1947); el obispo de León declara “prohibida gravemente por la Moral la asistencia a la exhibición de dicha película” (29 enero 1948); el Gobernador Civil de Málaga resuelve suspenderla en su ciudad por el ambiente de inmoralidad que la rodea y “a petición de personas de destacado relieve social y católico” (9 abril 1948), causando la lógica reacción de la distribuidora perjudicada: desde Burgos se envían numerosos telegramas a lo largo del mes de octubre de 1948 firmados por personas y organismos de relevancia social –Hombres de Acción Católica, Asociación Católica Nacional, Asociación Católica de Padres de Familia, el Arzobispo y curas de Burgos, 2.000 Obreros del Circulo Católico, entre otros– pidiendo la prohibición de la película ante la capacidad que tiene la cinta de corromper tanto al público que asista a la proyección como el hogar y las costumbres cristianas. Toda esta reacción pública provoca que la Junta de Censura resuelva los recursos de revisión interpuestos decretando más supresiones. La Iglesia y la presión/censura social se encuentran estrechamente unidas.

Por último, la política cinematográfica de los cuarenta induce a las autoridades a una actuación de estricta vigilancia no sólo del contenido

El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40:
El cine bajo palio

de lo exhibido sino también del vehículo lingüístico utilizado para su comunicación. En el caso de las películas estadounidenses introducidas en España, la traducción del guión para el obligatorio doblaje de la misma permite una manipulación en el lenguaje a menudo muy difícil de percibir: "lo que los receptores leían o veían era considerado por ellos como el propio texto original, como un sustituto fiel y fiable del original y que funcionaba como tal sustituto en la sociedad española de la época" (Rabadán 1991: 37). Los hechos de traducción en pantalla son *aceptados* por la cultura meta (Toury 1995: 71). Evidentemente, la dificultad que, sobre todo para el público general, supone percibir esta censura lingüística¹⁵ permite actuar con una impunidad que hace de ella un arma poderosa en extremo. Por un lado, el traductor realiza su trabajo en soledad pero bajo la poderosa influencia del contexto histórico, social, político e ideológico en el que desarrolla la actividad, sustituyendo o suprimiendo aquello que le parece "políticamente incorrecto": no en vano "the translator can distort and manipulate reality, because he is under the pressure of a series of constraints (which Lefevere denotes as ideological, political and economic), typical of the culture to which he belongs" (Álvarez y Vidal 1996: 5). Por otro lado, los cambios lingüísticos realizados en última instancia por el aparato censorio sobre el guión ya traducido se adecuan hábilmente, quedando integrados en ese panorama que el público está acostumbrado a ver y aceptar de escasa sincronía entre los labios de los actores y los vocablos que emiten. No obstante, la tendencia del sistema a primar el control semántico sobre las posibilidades de coordinación texto-imagen que las secuencias ofrecen da lugar a algún caso en el que la asincronía raya el ridículo, dejando en evidencia la manipulación realizada. En *Arco de triunfo* (exptes. 8.719 y 8.943) Ingrid Bergman niega con la cabeza ante una pregunta en la pantalla mientras sus labios emiten un rotundo "sí" en la versión española (Gubern y Font 1975: 37).

¹⁵ El análisis detallado de las modificaciones lingüístico-textuales que se llevaron a cabo sobre los guiones traducidos de productos cinematográficos estadounidenses en la década de los cuarenta es el objetivo central de posteriores estudios ya puestos en marcha. Si se desea obtener más datos respecto a la relación traducción-doblaje, véase Agost, R. 1999. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona. Ariel Practicum.

Existen numerosos casos curiosos con respecto a supresiones o cambios lingüísticos obligados por causas generalmente políticas, de crítica social, morales/religiosas, sexuales: omisión de “al pueblo no le gusta ver soldados en la calle” en *Furia* (expte. 142), anulación de “La guerra todo lo trastorna y todo lo cambia” en *El ángel de las tinieblas* (exptes. 41 y 599) o supresión de “va a defender la democracia” en *La esposa de su hermano* (expte. 205), así como de toda la escena 5ª del rollo 8º en *Casablanca* (expte. 6.628 y 6.629) en que “los oficiales alemanes cantan el himno alemán y Laslow y los clientes cantan la Marsellesa”. Los cortes directos dejan paso a las modificaciones en el texto de doblaje, como las ya tradicionales sobre las referencias a la Guerra Civil en *Casablanca*: el diálogo “Laslow: you ran guns to Ethiopia. You fought against the fascists in Spain. // Rick: What of it? // Laslow: Isn't it strange that you always happen to be fighting on the side of the underdog?”, fue traducido por “L: Llevó armas a Etiopía, luchó contra el Anchluss austriaco. ¿No es extraño que siempre haya estado defendiendo causas justas?” (Ávila 1996: 66); en *Mar de hierba* (expte. 8.379) se insta a corregir en el rollo 13 “la última frase de exaltación de la mujer y cambiarla por palabras de perdón y olvido”; en *De ilusión también se vive* (expte. 9.336) “suprimir la frase ‘mi papá y mi mamá se divorciaron cuando yo era muy pequeña’ por una declaración de muerte de mi papá” para justificar el matrimonio final que se plantea”.

En definitiva, todas las fases del proceso de creación y las diversas dimensiones del mundo cinematográfico en los años 40 desarrollan una estructura más o menos organizada, más o menos explícita, de autodefensa y protección ante lo foráneo, un tipo de comportamiento censorio que quizá hemos diversificado en demasía. No podemos obviar aquí el término *autocensura* el cual, lejos de referirse a una mera forma de control, define prácticamente el conjunto de acciones fiscalizadoras descritas: se autocensuran los escritores de guiones, los productores que los aceptan y financian, los distribuidores que importan las películas, los traductores que mudan el código y el mensaje, los críticos que las juzgan... Todo ello motivado por la inmersión en un contexto histórico determinado, por el conocimiento de lo que es *aceptable* en él, por evitar

El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40:
El cine bajo palio

perjuicios económicos en un mundo de enormes inversiones. Se trata, en el fondo, del tipo de censura universal.

5. La Censura cinematográfica en la década de los 40: consecuencias y conclusiones

Las consideraciones sobre la existencia y conveniencia de la censura en el medio cinematográfico aparecen como coetáneas al fenómeno en cuestión. Durante la posguerra autárquica la práctica censoria es examinada por publicaciones del gremio, por especialistas o personas vinculadas al mundo del cine; su utilidad queda frecuentemente postulada no sólo durante los primeros años del régimen –véanse *Primer Plano* nº13, nº128, nº180, por ejemplo– sino que se sigue justificando veinte años después del final de la guerra, como hace García Escudero (1962: 45 y 47).

Hace falta censura; lo digo y lo repito. (...) Clasificar, prohibir (...) censurar, es una consecuencia lógica de los peligros posibles del cine (...) se censura por todos y en todos los países (...) ¿O es que nuestro cine sin censura era tan superior a nuestro cine con censura? (...) ¿Es que no se pueden producir películas artísticamente valiosas aun contando con ella y sus limitaciones?.

Así las cosas, las consecuencias que tal práctica tuvo en la España de entonces pueden apuntarse en dos vertientes del mundo cinematográfico:

- a. *Externas*. Incidencias en la industria cinematográfica
- b. *Internas*. Repercusiones sobre de la película y su proceso de creación.

Por un lado, la censura institucional procura que el cine extranjero –principalmente el norteamericano– encuentre las trabas necesarias para que su hegemonía vaya cesando paulatinamente (cuotas de pantalla, subvenciones, licencias de importación por filmes nacionales, censura sobre el guión –previamente traducido, lo cual conlleva tasas a su vez–,

control sobre la publicidad, etc.), tratando de impulsar una industria cinematográfica nacional e independiente acorde con la ideología nacional-católica que asume el régimen: "Hay que hacer un cine de caballeros y de hidalgos (...) frente al cine forastero en que el cuatrero, el gánster y el neurópata actúan de protagonistas, dándole su anárquico y repulsivo signo a la ética" (*Primer Plano* 1943, nº 138, pág. 1)¹⁶. Debido a este comportamiento, la paupérrima industria patria no parece totalmente tras la guerra; se consolidan ramas estructurales que no hubieran sobrevivido sin ayuda, como los estudios de sonido y de doblaje (Acústica S.A., Voz de España, Fono España). Ahora bien, las sucursales de las productoras norteamericanas en España, que controlan el sector de distribución y exhibición de sus productos, se ven también curiosamente favorecidas puesto que poseen estudios de doblaje en territorio español como dispone la OM 23 abril 1941; esto, junto con la potencia económica de los grandes de la MPAA, que les permite realizar importantísimas inversiones en producciones y *marketing*, y la superioridad técnica de la famosa "fábrica de sueños" derivada de lo anterior, hace que la industria cinematográfica nacional resulte escasamente competitiva ante el gigante de Hollywood, a pesar de los esfuerzos fiscalizadores de las autoridades y las medidas proteccionistas tomadas con el teórico propósito de impulsar la cinematografía nacional. Por tanto, dejando en evidencia la inferioridad estructural del sistema propio, su austeridad y su escaso atractivo, se favorece indirecta e involuntariamente el cine estadounidense¹⁷, el que el público va a ver.

Desde un punto de vista externo aún, la otra gran consecuencia que intuimos tuvo el proceso censorio por el que debe discurrir la cinta a calificar es el retraso de los estrenos de las películas en España con respecto al año de su producción. *Mujeres en guerra*, *Escuela de sirenas*,

¹⁶ En este sentido, y desde un punto de vista franquista, la importancia del cine estadounidense queda reconocida en esta afirmación: "(...) España, que al contar con una producción fuerte y organizada llevaría al mundo la verdad de su historia y de su espíritu – como ya ha hecho Norteamérica." (*Primer Plano* 1944, nº 170, pág. 1).

¹⁷ Este tema aparentemente contradictorio, esto es, la invasión de cine estadounidense a consecuencia del proteccionismo estatal, se desarrolla con más detalle en Miguel González, M. "El doblaje de películas norteamericanas en la posguerra española: incidencia en la creación de una Cinematografía Nacional". 1999. *XXIII Congreso de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos* (A.E.D.E.A.N.). León. (en prensa).

El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40:
El cine bajo palio

El rey de la jungla, *El vengador solitario*, *Los peligros de la gloria*, *Lo que el viento se llevó* son algunos casos en los que el fabuloso procedimiento burocrático incide en la demora de su estreno en España. Es justo decir, igualmente, que la causa del retraso de la programación en pantallas nacionales de filmes de los cuarenta como *Ciudadano Kane*, *Por quién doblan las campanas*, *El gran dictador* o *Los viajes de Sullivan* no es precisamente el trámite, el papeleo censorio, como bien podemos intuir, sino el peligro ideológico que se advierte en su contenido. Tan sólo la primera se estrenó aquí antes de que Franco muriera.

Por otro lado, la censura actúa con firmeza sobre el contenido de las cintas a exhibir, sobre su estructura interna. Si bien los temas evitables no son recogidos en ninguna orden ministerial o disposición gubernativa, no obstante es posible definir los grandes temas de especial preocupación para el régimen: la política, la religión, la moral, la crítica social, el sexo. Los censores reciben las películas norteamericanas con especial "benevolencia" en este sentido ya que, aun teniendo que permanecer vigilantes ante excesos como señoritas ligeras de ropa, besos demasiado largos, referencias a la democracia y a la libertad, libertinaje conyugal, consumo de alcohol, suicidio semijustificado, etc., sin embargo, los temas de las películas de la Meca del Cine y su tratamiento han sido previamente censurados en su país, resultan lo suficientemente ñoños, universales y llenos de arquetipos como para parecer exportables y, tras ligeros cambios, inofensivos. De hecho, algunas películas que son prohibidas en un principio –*Noches de Nueva York*, *Se quedó sin desayunar*, *Los caprichos de madame*, *La hermana blanca*– son posteriormente aprobadas¹⁸. Como consecuencia de esta inspección de contenidos, la censura establece clasificaciones para estos filmes que las salas exhibidoras deben exponer en público por ley y que tienen como finalidad última proteger la integridad moral de los menores.

¹⁸ Si bien es cierto que la mayoría de las cintas suspendidas provisionalmente veían ratificada la sentencia con la prohibición del organismo correspondiente que se encargara de resolver la apelación presentada (*A toda marcha*, *Doble sacrificio*, *El hombre lobo*, *Stella Dallas*, etc.). Aun así, y debido a la mencionada inocencia de los contenidos, en general las prohibiciones entre las cintas estadounidenses suponían un tanto por ciento muy escaso respecto a los estrenos aprobados totalmente o con cortes.

Finalmente, otro gran efecto interno se observa alrededor de la imposición del doblaje como forma de traducción obligatoria para toda película foránea. El contenido de lo exhibido va intrínsecamente unido a su forma de expresión, verbal y no verbal. Es inevitable, en consecuencia, controlar uno como medio para dominar el otro: "La lucha ideológica encuentra su campo de batalla en el lenguaje. Hay que tener en cuenta que una ideología será tanto más efectiva cuanto menos se note su presencia en el mensaje" (Gutiérrez Lanza 1997: 287). La traducción de estas películas y el posterior control sobre el guión doblado –a entregar obligatoriamente en la solicitud de censura– supone un poder extraordinario en manos de la autarquía gobernante: se manipula el mensaje original con total impunidad, primero el traductor que se autocensura a sabiendas de los requerimientos del sistema, y después la Censura institucional. De este modo, y tras tanto trasiego, el texto original (lengua e imagen) ha sufrido transformaciones de las que el público ordinariamente no se percata; se busca la aceptabilidad de autoridades y audiencia meta, sin reparar en daños. En este sentido, el cine, aparte de industria, ideología y arte, en estas circunstancias es también poder. Por otra parte, el hecho de que los grandes del *star system* norteamericano se expresen en castellano y sean así más cercanos al sufrido espectador de posguerra no satisface a todos los sectores del régimen¹⁹: críticos y especialistas ven en esta práctica un peligro evidente, ya que facilita al gran competidor su entrada en masa en el mercado nacional. Lo que resulta evidente es que éste es el momento histórico en el que se naturaliza un comportamiento social extendido hasta nuestros días: en España se ve cine doblado.

Indiscutiblemente, la labor de los traductores y dobladores de la época resulta encomiable a tenor de los resultados. Se vertieron los textos de una lengua a otra con criterios de *funcionalidad* (Rabadán 1991: 54) y *recepción*, esto es, teniendo en cuenta la función de las versiones definitivas dentro del contexto meta y sus posibles receptores, consiguiendo llegar al gran público de modo natural y popularizarse

¹⁹ Véanse *Primer Plano* nº 151, 154, 156, 167, 165, 166, 170, 171, 172, 176, 178, sobre la polémica referente a la conveniencia del doblaje.

El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40:
El cine bajo palio

generando y difundiendo un tipo de lengua específico para los doblajes. Sin embargo, no sólo se llegó a divulgar este modo de hacer y traducir cine sino también la cultura en la cual estas películas surgen y se desarrollan. La familiarización con los conceptos norteamericanos de sociedad, con su moda y cuidado del aspecto externo, de familia, de tiempo libre... nace en los años cuarenta con su cine traducido en España; se observa desde la distancia, con escepticismo unas veces y admiración otras, pero se conoce. Se confirma así la proclama de Mateo (1995: 176) en el sentido de que traducir cultura se halla en la base de toda actividad de trasvase, ya que todo texto, tanto origen como meta, se encuentra inevitablemente unido al contexto que lo acoge. Estados Unidos se acerca a España en los cuarenta, haciendo realidad el dicho popular de "cultura doblada, cultura robada".

Definitivamente, las características históricas desde una perspectiva política, social, económica, cultural, ideológica, esto es, la particular idiosincrasia que define a la España de los años cuarenta, marcan de manera irremediable el comportamiento de los responsables de la recepción de los productos filmicos estadounidenses en la cultura meta, actuación que podemos definir a través de la observación de regularidades y recurrencias previas a la toma de decisiones concretas sobre el texto a trasvasar. Hablamos del conjunto de normas preliminares que regulan el futuro proceso de traducción, cuyas características concretas en el campo cinematográfico de la época que nos ocupa serán definidas en ulteriores estudios textuales. Desde el punto de vista de los Estudios Descriptivos de Traducción, dichas normas caracterizan un contexto histórico de traducciones respecto a otro, lo singularizan.

En fin, dejamos atrás en nuestro caso concreto una década en la que se establece y defiende la censura generalizada en el cine –censura/ autocensura en el momento de la producción, la distribución, la exhibición... y, sobre todo, de la traducción–, se asienta la hegemonía hollywoodiense en el mundo del celuloide español en detrimento de lo nacional a pesar de la protección estatal, se impone el doblaje sobre el subtítulo –práctica que define el modo de ver cine importado aún en nuestros días– y se genera un lenguaje de características particulares,

específico del cine traducido. Una década en la que la Iglesia adquiere significativamente y de forma paulatina un poder en todos los órdenes de la organización del país que le llevará a poner al mismísimo Generalísimo, con todo lo que representa, bajo palio.

El cine (...) su casi mágica sugestión sobre las almas (...) lo hacen cada vez más incisivo y penetrante. (...) ¿A quién corresponderá la defensa de estos altísimos intereses del hombre? A la Iglesia y al Estado, a quienes, por mandato divino y por naturaleza, está encomendado el cuidado de la salvación de las almas y del bien común. Les pertenecerá así el derecho y el deber de vigilar para que no se produzcan películas nocivas, o, si se producen, no circulen sin control, y si llegan a circular, para que a los individuos que no quieran perjudicarse, se les defienda a tiempo de sus negativos influjos. (...). La polivalencia del cine –es decir, su poder de inclinarse por obra del hombre al bien o al mal– es lo que reclama la atención de la Iglesia y le hace vigilar estos admirables inventos. (...). La Iglesia, por otra parte, nunca ha considerado las películas como un mero producto industrial (...). Igualmente se niega la Iglesia a considerar la visión de los espectáculos cinematográficos como una pura y simple diversión y entretenimiento, desprovisto de reflejos espirituales y morales (Canals 1965: 28-35).