

# Diablotexto *Digital*



**Discursos y prácticas censoras  
sobre la cinematografía hollywoodiense  
en la España de los años 50**

***Discourses and Censorship  
Practices on Hollywood Cinema  
in Spain During the 50's***

**M.<sup>a</sup> CARMEN CÁNOVAS ORTEGA  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID**

[mncanovas@hotmail.com](mailto:mncanovas@hotmail.com)  
<https://orcid.org/0009-0009-0355-4870>

**Fecha de recepción: 1 de septiembre de 2023  
Fecha de aceptación: 9 de diciembre de 2023**

***Diablotexto Digital* 14 (diciembre 2023), 355-375  
DOI: 10.7203/diablotexto.14.27393  
ISSN: 2530-2337**



**Resumen:** El cine fue uno de los principales entretenimientos en la vida de los españoles durante la primera mitad del franquismo, y entre todas las cinematografías disponibles la estadounidense era sin duda la más popular. Por ello las autoridades franquistas atendieron siempre con especial celo a las películas hollywoodienses, que mostraban unas formas de vida muy alejadas del proyecto social que el Régimen quería instaurar. Parece por tanto interesante explorar este discurso censor que modela el ideario de los filmes en esta década bisagra del franquismo, los años 50, e indagar en la construcción de los discursos elaborados por las Juntas de Clasificación y Censura y sus prácticas sobre los filmes estadounidenses más exitosos de la época. Procuramos aquí ofrecer un estudio del texto y el contexto.

**Palabras clave:** cine; censura; Hollywood; Franquismo

**Abstract:** Cinema was one of the main entertainments in the lives of Spaniards during the first half of the Franco regime, and among all the film productions available, the American one was undoubtedly the most popular. For this reason, Francoist authorities always paid special attention to Hollywood films, which showed ways of life far removed from the social project that the Regime wanted to establish. It therefore seems interesting to explore this censor discourse that shaped the ideology of films in this key decade of Francoism, the 1950s, and to investigate the construction of the discourses elaborated by the Classification and Censorship Boards and their practices on the most successful American films of the time. We attempt here to offer a study of the text and the context.

**Key words:** cinema; Censorship; Hollywood; Francoism



Ir al cine durante la primera mitad del franquismo era la principal forma de diversión de los españoles. Antes de que se consolidaran otras formas de ocio, como por ejemplo la televisión, esta práctica era casi una cita ineludible en la agenda semanal de los españoles, siendo la cinematografía procedente de Hollywood la predilecta del público. En consecuencia, el Régimen franquista receló siempre de las producciones estadounidenses pues mostraban formas de vida y conductas muy alejadas del proyecto nacional que quería instaurar tras su victoria en la Guerra Civil. La desconfianza respecto a la influencia en las masas de las modas extranjerizantes que el cine pudiera difundir hizo que se vigilasen especialmente los productos fílmicos estadounidenses como parte del control social que de forma general se estableció en todos los órdenes de la vida de las gentes. Esta fiscalización de la cotidianidad de los españoles supuso la intervención directa sobre las películas de Hollywood, como bien es sabido, a través de la censura de los filmes con eliminaciones, añadidos y variaciones no sólo del sentido de los argumentos cinematográficos, sino también con cortes directos de fotogramas a través del “tijeretazo”.

Teniendo en cuenta la importancia de esta forma de ocio en la España de los años 50, como veremos en las siguientes líneas, parece interesante acercarse a la forma en la que finalmente llegan al público de la época a través del recorrido que los filmes hicieron desde que se importaron hasta que llegaron a las salas de cine españolas, lo que suponía ineludiblemente pasar por la Censura española, que se centró en vigilar particularmente un aspecto muy determinado de las cintas: la sexualidad.

Aunque este enfoque no es nuevo, hemos elegido ampliar la lente investigativa sobre los años 50 del pasado siglo, quizá la década menos estudiada del franquismo, pues se encuentra entre los autárquicos años 40 y los desarrollistas 60, que por ser las décadas tanto de instalación como de definitivo despegue del Régimen han recibido más atención en los estudios.

Por otro lado, el acercamiento de la Historia a los Estudios culturales, y al cine como fuente histórica, tiene un largo recorrido desde que Marc Ferró defendió la idoneidad de su utilización destacando su carácter testimonial



(Ferró, 1968, 1995). Para él, el historiador debía enfrentarse a las películas del mismo modo que a un documento escrito. A partir de su propuesta, y en un contexto de renovación historiográfica general, la aproximación de la disciplina histórica al cine como expresión y producto cultural ha sido una constante en la agenda investigadora mundial. En España, esta acogida ha sido sin embargo más tardía, aunque en los últimos años se están produciendo trabajos muy sugerentes que se han desarrollado con estos enfoques (Hueso, 1983 y 1998; Romanguera, 1983; Caparrós Lera, 1997a y 1997b; Camporesi, 1993, y 2001; Montero y Paz, 2012; García Carrión, 2013; Monterde, 1999; Viadero Carral, 2016) y se han acercado a las políticas cinematográficas del franquismo (Díez Puertas, 2002; León Aguinaga, 2010), las posibles influencias sociales del cine en los espectadores (Labanyi, 2002 y 2005) y en particular de las películas de Hollywood en la España de Franco (Bosch y Del Rincón, 1998 y 2000), también se han ocupado de investigar las representaciones de género en el cine español de la época (Gil Gascón, 2005; Rincón, 2014; Álvarez Rodrigo, 2022). Aunque son clásicos los estudios de Gubern y Font (1975), González Ballesteros (1981) y Neuschäfer (1994) sobre censura cinematográfica, y se ha prestado mayor atención en nuestro país, como es lógico, a la censura de películas españolas, desde hace algún tiempo se está reparando en la censura de las películas estadounidenses desde los departamentos de Traducción e Interpretación de las universidades (Ávila, 1997; Gutiérrez Lanza, 2000; Ballester Casado, 2001; Vandaele, 2015). No obstante, nuestra propuesta pretende atender a los ejes tiempo y espacio, y desarrollar el análisis fílmico a partir de un contexto muy determinado que tiene en cuenta dos lugares de partida y de llegada muy diferenciados, Estados Unidos en el pleno apogeo de la Guerra Fría y la España de Franco en la década de consolidación del Régimen.

### **Los contextos censores**

Como decíamos en líneas anteriores, bien distintas son las realidades sociales que nos interesa considerar a la hora de enfrentarnos a los productos fílmicos hollywoodienses, y es preciso tener en cuenta que antes de que éstos se



estrenen en las pantallas de cine españolas pasarán por una triple censura: la de los grandes estudios de Hollywood, la oficial del Estado español franquista y la privada de la Iglesia española. No debe pasarse por alto que estas películas venían ya censuradas de EE.UU, lo que aliviará el trabajo de los censores españoles, que retocarán menos las películas que se importan desde el país norteamericano al menos hasta mediados de los años 50, cuando la censura de Hollywood empieza a debilitarse indefectiblemente.

El proceso censor hollywoodiense es bien conocido, pero ya antes de que apareciera el sistema de autocensura de los estudios cinematográficos, a través del Código Hays, empezaron a proliferar por Estados Unidos gran cantidad de consejos de censura estatales y municipales, pues el cine estuvo siempre bajo el ojo inquisidor de los llamados “Guardianes de la moral”: asociaciones y organizaciones, clérigos, políticos, reformadores cívicos, policías, etc. Los poderes públicos pronto crearon Juntas de censura locales, lo haría primero Chicago en 1907, Pensylvania en 1911 y Kansas y Ohio en 1913. Para el año 1915 se habían creado “ya gran cantidad de consejos de censura estatales y municipales, para imponer a las películas los criterios morales de la comunidad local” (Black, 1999: 20). La industria respondió con la creación en 1922 de la Motion Picture Producers and Distributors of America, la MPPA, al frente de la cual se colocó a William Hays, un republicano conservador deseoso de acallar las críticas de los moralistas y al mismo tiempo de atraer al mayor número de espectadores a las salas. La fórmula que encontró para dar solución al problema es conocida por todos, la creación de un código católico de censura para el cine, que empezó a implementarse de manera seria a partir de 1934, aunque la industria lo había adoptado cuatro años antes.

La Iglesia, el Gobierno y la familia eran las piedras angulares de una sociedad ordenada; que el éxito y la felicidad se derivaban del respeto a este sistema [...] y que las películas debían mostrar a las masas la conducta adecuada (Black, 1999: 29).

Creada la Oficina de Producción del Código, la PCA, ésta actuó como mediador entre la industria de Hollywood y la Iglesia Católica, siendo sus relaciones frecuentemente tirantes. La creación asimismo de la Legión de la Decencia en 1933 por la Iglesia Católica como un grupo de presión vino a



reforzar la influencia católica y sus intervenciones en el seno de la industria cinematográfica. Durante el mandato de Joseph Breen al frente de la PCA, desde 1933 hasta 1954 como censor jefe de Hollywood, ésta y la Legión de la Decencia trabajaron codo con codo en la intervención de guiones y películas. Con sede en Nueva York, la Legión de la Decencia en teoría sólo se encargaba de clasificar las películas de acuerdo con un sistema de cuatro niveles en función del contenido más o menos cuestionable desde un punto de vista moral y sexual. La última clasificación, que suponía la condena de la Iglesia, era muy temida por los productores que veían peligrar sus ingresos en taquilla. En la práctica, los guiones se enviaban extraoficialmente a la Legión para conocer una posible clasificación condenatoria y poder revisar y cambiar los aspectos más problemáticos de los filmes según el gusto católico. En consecuencia, oficiosamente, eran los católicos los que decidían qué podía verse o no en las películas que producía Hollywood. Por su parte, la oficina de Breen, la PCA, exigía el visto bueno y sello correspondiente para que las películas pudieran ser estrenadas. La aplicación del Código se hacía a nivel del guion, desde la planificación misma de los filmes, planteando otras formas de narración y utilizando estrategias de compensación narrativa. Si el mal era mostrado en la pantalla, debía castigarse de modo debidamente ejemplarizante. Si en algo fue efectivamente original y práctico fue el hecho de estar gestionado directamente por el sector cinematográfico, pues las censuras locales aunque fueron eficaces nunca estuvieron coordinadas a nivel nacional, y lo que podía condenarse en un estado podía permitirse en otro.

Compartieron por tanto ambas censuras, la española y la de Hollywood, el incuestionable denominador común del catolicismo, que estuvo muy presente en la elaboración del Código Hays y que servirá de inspiración a otras cinematografías nacionales, entre ellas la española, aunque la primera estará administrada por la industria y la segunda directamente por el estado. Aunque en nuestro país no existió un código de censura normativizado hasta 1963, la práctica censora franquista estuvo fuertemente influida por el Código norteamericano si bien la falta de una norma establecida, como decimos, para aplicar la censura, hizo que frecuentemente los criterios para aplicarla fueran



arbitrarios y poco ordenados. Los juicios censores en consecuencia estuvieron fuertemente influidos por la ideología de quien los aplicaba y es fundamental entender que en la dinámica del franquismo las fuerzas que integraron el Régimen, sus ideologías y proyectos nacionales, aunque convivieron, fluctuaron en su capacidad de influencia y poder a lo largo de la dictadura. Pese a que en realidad las fronteras ideológicas no estuvieron tan definidas, es importante destacar que el contexto histórico, que tiene a la Guerra Fría como telón de fondo, produjo un viraje incuestionable en los planteamientos definitorios del Régimen, que en estos años busca la legitimidad internacional que le permita obtener ayuda económica y financiera y el respaldo de los organismos internacionales como paso al fin del ostracismo internacional y de la miseria económica. España se redefine estos años como un aliado necesario en la contención del avance comunista y se presenta como reserva espiritual de Occidente. Consecuentemente se desfascista, aunque no arrincona del todo a Falange, que sigue muy presente en la vida política de la primera mitad de los años 50, si bien ésta se va anquilosando a lo largo de la década. Los idearios nacionales diversos, presentes durante todo el franquismo, cohabitaron y se combinaron correlativamente en la composición de las Juntas de Censura, compuestas a principios de la década por miembros mayoritariamente falangistas que dieron paso a lo largo de los años 50 a elementos más cercanos al conservadurismo y el catolicismo en congruencia con sus redefinidos planteamientos nacionalcatólicos, más aceptables para la comunidad internacional.

En cualquier caso, y aunque el contenido doctrinal de la censura en España no está específicamente definido y como hemos comentado en otras líneas no se normativiza hasta 1963, cuando se legisla particularmente sobre la materia, la impronta católica está presente en su aplicación desde que empieza a implementarse en 1937, antes de que finalice la guerra. Si bien muchos falangistas camisas viejas forman parte de las Juntas de Censura durante los años que estudiamos, a partir de 1946 su capacidad de influencia en el seno de las mismas será limitado, pues en su formación, compuesta por un Presidente, Vicepresidente, y diez vocales “libremente designados por el Ministerio a



excepción del Vocal representante de la Iglesia, que será nombrado a propuesta del Ordinario diocesano” (Orden de 28 de junio de 1946, BOE 19 de julio de 1946), tendrá especial relevancia el voto del vocal eclesiástico que “será dirimente en los casos graves de moral en los que expresamente haga constar su veto” (BOE 19 julio de 1946), confirmándose que una vez acabada la Segunda Guerra Mundial la inclinación ideológica de la Junta cambia, dándose un giro católico. Aunque en 1952 se sustituye la Junta Superior de Orientación Cinematográfica de 1946 por la recién creada Junta de Clasificación y Censura y se reduce el número de vocales, se mantendrá el voto del vocal eclesiástico otorgándole una especial consideración, si bien en la práctica los votos del Presidente y del Vicepresidente tendrán más peso *de facto* en las deliberaciones de las Juntas.

Con todo, la inspiración de la doctrina católica es incuestionable en los criterios censores y así queda expuesto en el proyecto de Código que el censor Francisco Ortiz Muñoz presentó en una conferencia pronunciada en el salón de actos del CSIC el 21 de junio de 1946, titulada “Criterio y normas morales de censura cinematográfica” (Ortiz Muñoz, 1946). El texto, prácticamente una reproducción del Código Hays que quedó en una mera propuesta, es interesante porque, aunque no tuvo aplicación práctica, nos puede servir como guía de las argumentaciones que subyacían en la práctica censora, ya que a la articulación de su propuesta precede una interesante disertación que justifica la labor censora. Este censor, de largo recorrido en la censura estatal, señalaba:

El Estado español se ha declarado católico desde el principio del Movimiento Nacional. Esta declaración significa que ha tomado las normas dogmáticas y morales del catolicismo como ley fundamental en su actuación en cuanto Estado. Un Estado católico debe juzgar de la existencia y eficacia de esas causas corruptoras según la doctrina católica. Los organismos de censura [...] deben impedir todo lo que contravenga al dogma o a la moral católica, y en cuanto pueda tener trascendencia social (Ortiz Muñoz, 1946: 6-7).

Como puede observarse en la cita, la identificación del Estado franquista con la doctrina católica será absoluta; no obstante, los criterios para aplicarla, declara Ortiz Muñoz, no pueden ser tan severos en la censura civil como en la religiosa que, como veremos, fue más dura en sus juicios que la estatal. Haciendo uso de la “prudencia política”, el censor desaconseja una excesiva prohibición de





temas, que pueden ser “vigorosos y fuertes”, siempre que se presenten de manera pulcra, “sin concesiones al instinto lascivo” y siempre que la “resolución o desenlace sea ejemplar y aleccionador” (1946: 18).

Esta compensación narrativa de castigos ejemplarizantes que propugna el Código Hays es la que en la censura franquista mandará a la hora de ejercerla de manera práctica. De hecho, Ortiz Muñoz declara que su propuesta está prácticamente copiada del Código norteamericano, si bien acentúa su necesidad de intervención en una materia que preocupa particularmente al franquismo: la sexualidad, precisando por tanto de unas particulares normas para el pueblo español, ya que

el español, por temperamento, reacciona siempre virilmente ante cualquier motivo sensual...en otros países, de temperamento poco sanguíneos, de climas fríos [...] las gentes acaso permanecen insensibles [...] (1946: 13-14).

Por tanto, la sexualidad será un campo abonado para la intervención de la censura civil, con la explicitación de cortes directos de fotogramas, así como será asociado a lo moralmente decente o moralmente prohibido. Moralidad y sexualidad se encuentran perfectamente imbricados en los discursos de los censores estatales, a menudo centrándose en las conductas y cuerpos de los sujetos femeninos, pero no sólo en ellos, sino que en su concepto esencialista de lo que debía ser la masculinidad y la feminidad, definían lo que era una sexualidad correcta o incorrecta, a través de la eliminación de temas como la homosexualidad, el adulterio o la promiscuidad sexual. Como armas, no solo el “tijeretazo”, sino el doblaje, que se establece obligatoriamente para todas las producciones extranjeras cuando el franquismo se instala en el poder, y que se mantiene pese a no ser ya obligatorio a partir de 1946, lo que permitió la modificación de diálogos y argumentos.

La intervención censora estatal española se vio incrementada en la segunda mitad de la década de los 50. Los productos fílmicos estadounidenses que llegarán a España se producen en un contexto diferente, pues la industria de Hollywood sobre todo a partir de 1952 y 1953 empezará a perderle el miedo a la Oficina de Breen. Existen algunos hitos importantes que contribuyeron a crear un entorno más propicio que permitirá una mayor libertad en la



presentación de temas en forma y fondo, y que tienen origen en dos sentencias históricas de la Corte Suprema de Estados Unidos. La primera, el caso *Paramount*, se refiere a una sentencia antitrust de 1948 que hace que las *Majors*, las grandes empresas integradas que monopolizaban el negocio de la producción, distribución y exhibición de filmes, deban desprenderse de las salas de cine, con lo que empiezan a perder el control absoluto que tenían hasta entonces en el proceso de producción y consumo de productos fílmicos. La segunda, el caso *Burstyn*, también conocido como “la decisión milagrosa”, en 1952, suponía que el cine debía quedar bajo la tutela de la Primera Enmienda, como cualquier otro medio de comunicación. Aunque la censura estadounidense no se elimina, empiezan a eliminarse barreras legales que finalmente permitan una revisión del Código de Producción a partir de 1956. Incluso la Legión de la Decencia se verá obligada a revisar su sistema de clasificación por edades a finales de los años 50. Todo ello permite que en Estados Unidos se produzcan a mediados de la década películas que antes habrían sido impensables. Las películas de Otto Preminger *La luna es azul* (1953) y *El hombre del brazo de oro* (1955) se estrenaron sin el sello de la PCA, por tanto, sin el visto bueno de la censura, y obtuvieron sin embargo una excelente acogida de público. En España por el contrario el primer filme no se estrenó nunca, pues trataba el tema de la virginidad y el adulterio de manera frívola y cómica, y el segundo lo hizo en 1967, ya con el más aperturista José M<sup>a</sup> García Escudero al frente de la Dirección General de Cinematografía. Estos dos ejemplos nos dan la anécdota para entender que el paternalismo del Estado franquista no permitirá nunca la transgresión de los ideales del Régimen, teniendo a la familia tradicional como célula social básica, la cual debía reproducir la escala jerárquica y autoritaria del Estado. Éste, igual que un padre que cuida y protege a sus hijos, debería encauzar los mensajes más transgresores de acuerdo con los principios del nacionalcatolicismo, procurando la salvaguarda de la integridad moral del pueblo español, amenazada por modas y costumbres foráneas y corrompidas.

Por su parte la Iglesia católica estuvo desde fechas tempranas muy preocupada por la moralidad del cine. Harto conocida es la encíclica *Vigilanti*



*Cura* de 1936, en la que el Papa Pío XI elogiaba la creación de la Legión de la Decencia, y declaraba que

[...] no existe hoy un medio más potente que el cinematógrafo para ejercer influencia sobre las multitudes, tanto por la naturaleza misma de la imagen proyectada sobre la pantalla, cuanto por la popularidad del espectáculo cinematográfico y por las circunstancias que le acompañan [...] Es, por tanto, una de las necesidades supremas de nuestro tiempo vigilar y trabajar con todo esfuerzo para que el cinematógrafo no siga siendo escuela de corrupción [...] Por esto será necesario que en todos los países creen los obispos una oficina permanente nacional de revisión que pueda adelantar las buenas películas, clasificar las demás y hacer llegar ese juicio a los sacerdotes y a los fieles [...] (Pío XI, Encíclica *Vigilanti Cura*, 29 junio 1936).

Con estas instrucciones en perspectiva y lamentándose del debilitamiento de la censura oficial del Estado, el 17 de febrero de 1950 la Comisión de Ortodoxia y Moralidad, de acuerdo con la dirección central de Acción Católica, aprueba las *Instrucciones y Normas para la Censura moral de Espectáculos* y crea asimismo el 8 de marzo del mismo año la Oficina Nacional Calificadora de Espectáculos. A partir de este momento, la Iglesia católica española aúna y concentra en un único organismo las acciones que con anterioridad hasta esta fecha habían llevado a cabo organizaciones católicas de carácter privado, como la Confederación Nacional de Padres de Familia y las Congregaciones Marianas y el Secretariado Central de Espectáculos de Acción Católica. Cada una de ellas había desarrollado un sistema clasificatorio de filmes que con la creación de la Oficina Nacional convergen en uno. Se tratará de una tabla de clasificación numérica asociada a determinadas edades en función de su peligrosidad moral, que será difundida a través de *Ecclesia*, la revista de Acción Católica, portavoz oficiosa de la Iglesia en España, y a través de la publicación regular de guías y fichas en la prensa católica, así como estarían disponibles en las iglesias que frecuentaran los fieles. La tabla quedaba de la siguiente manera:

1.- Todos, incluso niños (hasta los 14 años); 2.- Jóvenes (de 14 a 21 años); 3.- Mayores (a partir de 21 años); 3-R.- Mayores, con reparos (a partir de 21 años, pero con sólida formación moral); 4.- Gravemente peligrosa (Rechazable para todos).

La censura eclesiástica fue más dura en sus juicios que la censura civil del Estado. De hecho, muchas películas fueron condenadas con un número 4, es



decir, gravemente peligrosas y por tanto rechazables para cualquier buen católico, y sin embargo la censura estatal la autorizó para mayores de 14 o 16 años<sup>1</sup>.

También estuvieron en desacuerdo censura civil y censura eclesiástica en lo que se suponía que era tolerado o no para niños y jóvenes. Muchos filmes considerados aceptables y por tanto autorizados para todos los públicos por las Juntas de Censura, fueron clasificados por la Iglesia con un número 2, que englobaba edades comprendidas entre los 14 y los 21 años.

Fueron muchos los ejemplos que manifiestan una falta de armonía entre lo que toleraba o no la Iglesia católica española y el Estado español a través de la censura oficial. No obstante, y aunque la censura estatal no fuera lo suficientemente exigente para la Iglesia, que se mostró más inflexible con los planteamientos de la cinematografía hollywoodiense, estos productos fílmicos fueron muy examinados por la censura civil, habida cuenta de que las cintas que venían de Estados Unidos eran las más exitosas y preferidas entre el público de la época, más susceptibles de influir en el ánimo del espectador, lo que requería una inspección desarrollada con especial ahínco.

### **La práctica censora**

Podemos afirmar que durante el franquismo el principal modo de entretenimiento de los españoles era ir al cine. Esta actividad, no se configuraba solo como una experiencia individual, sino que era fundamentalmente colectiva, a través de la ritualización de una práctica que se había convertido en una costumbre para millones de personas. En 1953, en una encuesta realizada por el Instituto de la Opinión Pública titulada “Así pasan el domingo los españoles” (Opinión, Boletín del IOP, n.º 14, julio 1953), el 27% de los encuestados declaraba que iba al cine, porcentaje muy superior al resto de entretenimientos disponibles en la época, pues aventajaba a los que iban al fútbol (14%), oían la radio (14%), o iban a los toros (2%).

---

<sup>1</sup> La ley irá fluctuando en lo que respecta a la frontera de edad que inauguraba el “para mayores”, estableciendo finalmente en 1954 el límite de edad en los dieciséis años (Orden 30 noviembre 1954).



Entre las razones, el precio barato de la entrada, la falta de otras alternativas de ocio como por ejemplo la televisión, puesto que aunque empieza a emitir en 1956 su uso se popularizará ya en la década de los sesenta, una amplia red de cinematógrafos diseminada por el territorio, disponibles y accesibles para la gran mayoría de españoles que contaban además con una amplitud de horarios muy considerable gracias a la sesión continua, y que eran además lugares muchas veces mejor acondicionados que las propias casas, que carecían de refrigeración o calefacción en los años que estudiamos. No debemos desdeñar además otros motivos de índole emocional que atraían al público a las salas, como la necesidad de evasión a través de la experiencia que les proporcionaba el visionado de una película, una vivencia que les hacía escapar por un par de horas de la grisura en la que el franquismo aún estaba instalado. Entre todas las cinematografías, el *American way of life*, exportado al mundo por Hollywood como un modo de vivir cimentado en el bienestar y en las dinámicas del confort en plena Guerra Fría, era el más atractivo para el espectador de la España franquista. Fue sin duda la cinematografía triunfante entre todas las disponibles en la época. La falta de datos de taquilla, disponibles sólo a partir de los años 60, empujan al investigador del periodo a desarrollar otras estrategias y apoyarse en otros datos para fundamentar tal afirmación. La permanencia en cartel se convierte en un buen instrumento que nos permite apreciar hasta qué punto fueron las películas de Hollywood las predilectas del público español de los años 50. Durante las temporadas cinematográficas comprendidas entre los años 1949 y 1961, los filmes estadounidenses estuvieron en cartel una media de 25,72 días, por encima de los españoles (17,54), italianos (18,05), franceses (15,71) o ingleses (20,44)<sup>2</sup>.

Teniendo en cuenta los gustos del público, la censura se encargará de que contenidos o estéticas cuestionables puedan adecentarse para las

---

<sup>2</sup> Los porcentajes, de elaboración propia, han sido realizados calculando el promedio de días en cartel de las películas exhibidas en España durante la década de los 50, concretamente entre 1949 y 1961, a partir de los datos disponibles en el CICE (Centro Informativo Cinematográfico Español), cuyo archivo puede consultarse en la Fílmoteca Española.



pantallas españolas y evitar que penetren en el pensamiento o en los hábitos de los espectadores.

Los filmes serán revisados varias veces, mínimo dos, pues deben presentarse a la censura en versión original primero, donde se decidirá si se permite la importación y el doblaje de las cintas, y en versión doblada después, para poder comprobar si el resultado final es tolerable o no. Ya en el primer visionado los censores expresarán si es necesario hacer algún corte o modificación de diálogos, y en muchas películas su aprobación quedará en suspenso hasta que no se haya visto ya modificada. Una vez hechas las modificaciones por las empresas distribuidoras, se vuelve a presentar a la censura para que determine si finalmente la aprueba, se autoriza para todos los públicos o para mayores de 14 o 16 años, si debe volver a modificarse, o si, con todo, se prohíbe definitivamente.

A la hora de implementar la censura será fundamental, como ya se ha señalado anteriormente, el principio aleccionador y correctivo en el desenlace de las tramas fílmicas. No resulta redundante insistir en que la práctica fue muy subjetiva y su ejercicio muy arbitrario, y aunque se percibe una similitud semántica en las argumentaciones que los censores plasmaron negro sobre blanco en sus informes, así como tendieron en general a no contradecir la autoridad moral de ciertos miembros, que por trayectoria o rango eran considerados especialmente, pueden percibirse disonancias ideológicas sobre aspectos o temas a los que ciertos vocales darán más importancia y que serán más triviales para otros.

En general, muchos aspectos morales quedarán resueltos con un final compensatorio en el que se condene la maldad. *Vértigo, de entre los muertos*, (Alfred Hitchcock, 1958) venía ya censurada de Estados Unidos. La Oficina de la PCA, encabezada por Geoffrey Shurlock que había sucedido a Joseph Breen en el cargo desde 1954, se había mostrado muy preocupada tanto por las blasfemias como por el sexo ilícito entre la pareja protagonista, así como había sugerido que el final debía quedar claramente expuesto enfatizando que el malvado Gavin Elster tendría que ser juzgado. Hitchcock eliminó algunas blasfemias, pero en general ignoró la mayoría de las proposiciones de la PCA,



debilitada ésta ya a finales de los años 50. Finalmente, el director británico se vio obligado a filmar un final alternativo en caso de que la Legión de la Decencia mostrase serias oposiciones. Este final no fue utilizado en Estados Unidos; sin embargo, para que el filme pudiera ser exhibido en España fue determinante. La película se presentará a la censura en versión original el 26 de noviembre de 1958, prohibiéndose. Tanto el carácter morboso de la cinta, como el tema de la reencarnación fueron motivos suficientes para que tanto el vocal eclesiástico, el Rvdo. Padre Juan Fernández, como el vocal religioso Andrés Avelino Esteban, la prohibiesen, declarando que

“todo se desarrolla en un ambiente morboso de transmigración de las almas o encarnación de unas en otros seres, que todo influye para que se prohíba esta película” (Expdte. Censura cinematográfica 18540, AGA 36/3684).

Los vocales conservadores ultracatólicos Pío García Escudero y José Luis García de Velasco se mostrarán más preocupados por el adulterio y la falta de un final con castigo ejemplarizante. Ante la prohibición, Paramount Films España presentará sus propuestas de modificación que incluían cambios en los rollos 7, 8, 9, 13 y 14 y presentando además un anexo con “el segundo final que se hizo para la referida película”, que Hitchcock rodó para apaciguar las presiones de la censura de la PCA y la Legión de la Decencia, pero que finalmente no utilizó. En el guion que se transcribe en dicho anexo se puede leer:

ESCENA 46: INTERIOR ESTUDIO DE MIDGE.

VOZ RADIO.- Una vez liquidadas las propiedades de su esposa, Gavin Elster marchó al extranjero y su último paradero conocido fue Suiza, pero ahora se tiene fundamento para creer que se encuentra en otro lugar, probablemente en el sur de Francia. El capitán Hansen ha declarado que no cree que haya dificultad en obtener su extradición una vez que haya sido localizado. Otras noticias locales... (Expte. Censura cinematográfica 18540, AGA 36/3684)

Este final, no obstante, no resultaba lo suficientemente aleccionador por lo que la Paramount además propone que,

Como se trata de una información facilitada a través de la radio, se puede decir lo que esta Junta Superior juzgue más oportuno al respecto y dejar sentado con toda exactitud que el asesino Gavin Elster ha sido detenido y obtenida su extradición para



ser juzgado y conducido a la silla eléctrica (Expdte. Censura cinematográfica 18540, AGA 36/3684)

El filme volverá a ser revisado esta vez por la Comisión Superior de Censura, prohibiéndose por todos los miembros a excepción del presidente José Muñoz Fontán que manifiesta que con las modificaciones hechas es preciso que vuelva a examinarse. La cinta finalmente se autoriza para mayores de 16 años y se estrena el 29 de junio de 1959 simultáneamente en el Palacio de la Prensa y el cine Roxy B, con una excelente acogida de público, permaneciendo en cartel 63 días. La censura eclesiástica por su parte la calificó con un número 3, es decir, para mayores de 21 años, por su “ambiente morboso y personajes desequilibrados” (*Ecclesia*, n.º 944, 15 agosto 1959).

Resulta de vital importancia entender que un contexto más permisivo permitió que la película se estrenase tanto en Estados Unidos, con pocas modificaciones, como en España, pues de no ser por la intervención del más liberal presidente de la Junta, José Muñoz Fontán, probablemente nunca se hubiera autorizado.

Hubo no obstante otras áreas temáticas que no eran negociables, ni en Estados Unidos ni en España, como fue la cuestión del tratamiento de la homosexualidad en las películas. Cuando la obra de Tennessee Williams *La gata sobre el tejado de zinc* (1955) quiso ser llevada al cine por un productor independiente, Geoffrey Shurlock dejó muy claro desde el principio que este tema debía hacerse desaparecer de la trama pues, aunque el Código de producción se había renovado hacia mediados de la década, permitiendo otros temas controvertidos como por ejemplo la prostitución o el adulterio, éste era un contenido en el que la Oficina de la PCA se mostraba aún intransigente. El proyecto fue retomado por MGM. La adaptación de la obra se le encargó a Richard Brooks, que habilidosamente sustituyó toda sospecha de homosexualidad de Brick por un sentimiento difuso de inmadurez, anhelos perdidos de éxito profesional y la nostalgia de un tiempo pasado glorioso. En el filme, el personaje principal interpretado por Paul Newman piensa que fue la aventura consumada entre su mujer y su amigo Skipper lo que llevó a este último a quitarse la vida. A la PCA “le encantó que el estudio hubiera corregido





completamente el problema de la homosexualidad que tenía la obra de teatro y lo hubiera sustituido por debilidades de la carne más corrientes” (Black, 1999: 300).

Aunque la cuestión de la homosexualidad había sido modificada por los estudios de la MGM, cuando la película fue presentada en España a la censura civil las sospechas de que la relación entre Skipper y Brick era algo más que una amistad no se habían disipado lo suficiente para algunos de los censores. La cinta es visionada por primera vez en versión original el 10 de junio de 1959, quedando en suspenso su autorización hasta que no se presentasen los diálogos definitivos pues para la mayoría de los vocales resultaba “desagradable” y “oscura”. El padre Andrés Avelino Esteban manifestaba en su informe:

La trama es en su propia iniciación desagradable por las suspicacias a cerca de la amistad entre uno de los hijos y un amigo...Queda todo confuso...Conviene examinar los diálogos detenidamente antes de decidir sobre la película. (Expdte. Censura cinematográfica 18784. AGA, 36/3695)

Así, el censor reaccionario Mariano Daranas también declaraba en su informe que el tema era “escabroso” y que estaba además “agravado por una eventual traducción al castellano verdaderamente choconera [*sic*] que conviene tamizar y arear [*sic*] en la versión española definitiva” (Expdte. Censura cinematográfica 18784. AGA, 36/3695). Presentada de nuevo con la traducción de los diálogos corregidos, aunque aún en versión original, en sesión de 2 de julio del mismo año, el vicepresidente Alfredo Timermans, a pesar de reconocer que es “cruda y extraña a nuestra mentalidad”, no consideraba que existiesen motivos para prohibirla, y el vocal eclesiástico Juan Fernández, aunque la considera “estúpida y tonta”, no juzgaba que pudiera ofrecer ningún reparo. El padre Andrés Avelino Esteban, que en la anterior sesión se había inquietado por la confusa amistad entre Brick y Skipper, escribirá:

Atendido el sentido del diálogo en los momentos básicos de las relaciones entre los dos amigos nada en él sugiere unas relaciones indignas...Aún queda el desvío del marido de su mujer...pero parece que la sospecha de que hubiera sucedido algo entre ella y el amigo lo explica...La trama contiene toda la dureza señalada, pero no es escandalosa (Expdte. Censura cinematográfica 18784. AGA, 36/3695)



Pese a haber realizado las modificaciones pertinentes en el diálogo de la película, y haber disipado toda duda de las relaciones entre los amigos, el censor Mariano Daranas guardaba aún reticencias, considerándola inmoral,

[...] pero no por lo que la malicia pudiera sospechar. Las relaciones entre el marido despegado y el amigo muerto no tienen nada de perversión. Pero ¿hasta qué punto es moral que el matrimonio unido y prolijo sea antipático y sórdido, y el matrimonio descarriado y estéril el simpático, y por último el predilecto y beneficiario del padre millonario y testamentante? (Expdte. Censura cinematográfica 18784. AGA, 36/3695).

Finalmente, en sesión de 23 de octubre, y ya en versión doblada, se autoriza definitivamente la película para mayores de 16 años. Sabemos que desde julio hasta octubre el filme sufrió alguna que otra modificación más, concretamente en el rollo 10, aunque no se han conservado en la documentación de los expedientes dichas especificaciones. Con todo, el secretario de la Junta, el censor Francisco Ortiz Muñoz, consideraba llamativa la presencia de Elisabeth Taylor en combinación en el rollo 3 y había sugerido su eliminación; no obstante, al ser técnicamente muy difícil la supresión sin que el corte pudiera ser notado por los espectadores, y al no haber tampoco ningún otro vocal que hubiera insistido en ello, mostraba su conformidad con la versión presentada. Eso sí, antes de su estreno, el título debía ser cambiado eliminando la palabra “caliente”.

El filme se estrenó el 1 de febrero de 1960 en el cine Callao, permaneciendo en cartel cincuenta y tres días. La Iglesia, por su parte, le otorgó una calificación de 4; es decir, “rechazable”, pues la cinta presentaba a una familia que era la antítesis de lo que la Iglesia predicaba:

[...] llena de taras espirituales y humanas, en la que han hecho presa la codicia, el odio, la venganza y otras bajas pasiones, en un ambiente muy desagradable y de extrema dureza (*Ecclesia*, n.º 975, 12 de marzo de 1960).

De sobra se conocen otros procedimientos utilizados por las Juntas, que sin pudor decretan el tijeretazo de fotogramas que dejaban demasiada carne a la vista, para evitar “el realce provocativo e incitante de aquellas partes del cuerpo [que pudieran] suscitar más directamente el instinto y el apetito sensual” (Ortiz Muñoz, 1946:9). Prohibidas y cortadas quedaron las escenas de desnudo o



semidesnudo, de vestirse o desnudarse. También están los expedientes censores repletos de instrucciones que pedían “aligerar los besos”, o prohibirlos, sobre todo si eran con la boca abierta. Consecuentemente, y al realizar los cortes muchas veces en momentos decisivos de las tramas fílmicas, el resultado era la pérdida de seguimiento o sentido de los argumentos cinematográficos, quedando los espectadores perplejos ante el giro o la precipitación de los asuntos clave de las películas.

Aunque fue eficaz en muchos momentos, la censura no pudo impedir que penetrasen en el país aires de modernidad a través de los filmes que venían de Hollywood. Si bien la censura en Estados Unidos fue también mojigata, a partir de mediados de los años 50 aparecen, como ya se ha comentado, temas y estéticas más arriesgadas. Por mucho que la censura española quisiera ahormar estos planteamientos a los idearios del Régimen, había un trasfondo modernizador en la filmografía estadounidense que no se podía corregir. El *American Way of Life* presente en las películas seguiría siendo una aspiración y un modelo para la mayoría de los españoles.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ RODRIGO, Álvaro (2022). *Fisuras En El Firmamento. El desafío de las estrellas de cine al ideal de feminidad del primer franquismo*. Valencia: Universitat de Valencia. Servei de Publicacions.
- ÁVILA, Alejandro (1997). *La censura del doblaje cinematográfico en España*. Barcelona: CIMS.
- BALLESTER CASADO, Ana (2001). *Traducción y nacionalismo: la recepción del cine americano en España a través del doblaje: (1928-1948)*. Granada: Comares.
- BLACK, GREGORY (1999). *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. (1999). Madrid: Cambridge University Press.
- BOSCH, Aurora y DEL RINCÓN, M.<sup>a</sup> Fernanda (2000). “Dreams in a Dictatorship. Hollywood and Franco’s Spain, 1939-1956”. En Wagneleitner, Reinghold y Tyler May, Elaine (eds.), *Here, there and everywhere. The foreign Politics of American Popular Culture*. London: University Press of New England, pp. 100-116.
- CAMPORESI, Valeria (1993). *Para grandes y para chicos. Un cine para los españoles, 1940- 1990*. Madrid: Turfan.
- CAMPORESI, Valeria (2001). “Historias lejanas. Lecturas de “Lo que el viento se llevó” en la España franquista”, *Historia Contemporánea*, n.º 22, pp. 67-80.



- CAPARRÓS LERA, José María (1997a). *Cien películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid: Alianza.
- CAPARRÓS LERA, José María (1997b). "Análisis crítico del cine argumental", *Historia Antropología y Fuentes orales: Voz e imagen*, n.º 18. Barcelona: Arxiu Històric de la Ciutat y Universitat de Barcelona, pp. 89-102.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio (2002). *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes.
- ACCIÓN CATÓLICA ESPAÑOLA (1959). *Ecclesia: Órgano de la Dirección Central de Acción Católica Española*, n.º 944. Madrid: Acción Católica Española.
- ACCIÓN CATÓLICA ESPAÑOLA (1960). *Ecclesia: Órgano de la Dirección Central de Acción Católica Española*, n.º 975. Madrid: Acción Católica Española.
- "Expediente de censura cinematográfica, *Vértigo*, de entre los muertos". AGA 36/3684, n.º 18.540.
- "Expediente de censura cinematográfica, *La gata sobre el tejado de zinc*". AGA 36/3695, n.º 18.784.
- FERRÓ, Marc (1968). *La Grande Guerre, 1914-1918*, París: Gallimard.
- FERRÓ, Marc (1995). *Historia Contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta (2013). *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro (1981). *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España: con especial referencia al periodo 1936-1977*. Madrid: Ed. Complutense.
- GUBERN, Roman y FONT, Domenech (1975). *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Euros.
- GUTIERREZ LANZA, Camino (2000). *Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco: doblaje y subtítulo inglés-español (1951-1975)*. León: Universidad de León.
- HUESO, Ángel Luis (1983). *El cine y la historia del s. XX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- HUESO, Ángel Luis (1998). *El cine y el s. XX*. Barcelona: Ariel.
- LABANYI, Jo (2002a). "El cine y la mediación de la vida cotidiana en la España de los años 40 y 50." *Pandora: revue d'etudes hispaniques*, n.º 2, pp. 253-262.
- LABANYI, Jo (2002 b). "Historia y mujer en el cine del primer franquismo", *Secuencias: Revista de historia del cine*, n.º 15, pp. 42-59.
- LABANYI, Jo (2005). "El cine como lugar de la memoria en películas, novelas y autobiografías de los años setenta hasta el presente". En Winter y Resina (Eds.) *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Madrid: Editorial Vervuert, pp. 157-171.
- LEÓN AGUINAGA, Pablo (2010). *Sospechosos habituales. El cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MONTERDE, José Enrique (1999). "Historia y Cine. Notas introductorias". *Cuadernos de la Academia*, n.º 6, pp. 7-21.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg (1994). *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura: novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona: Anthropos Editorial.



- ORTIZ MUÑOZ, Francisco (1946). *Criterio y normas morales de Censura cinematográfica. Conferencia pronunciada en el Salón de Actos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas el día 21 de junio de 1946*. Madrid: Magisterio español.
- PAZ, María Antonia y MONTERO, Julio (2012). *Lo que el viento no se llevó. El cine en la memoria de los españoles*. Madrid: Rialp.
- PIÓ XI [1943] (1936). *Encíclica Vigilanti Cura*. Santiago de Chile: Splendor. Disponible en <https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/54555/1/208214.pdf> [Fecha de consulta: 3 de enero de 2023].
- RINCÓN, Aintzane (2014). *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.
- VANDAELE, Jeroen (2015). *Estados de gracia. Billy Wilder y la censura franquista. (1946-1975)*. Leiden, Boston: Brill. Rodopi.
- VIADERO CARRAL, Gabriela (2016). *El cine al servicio de la Nación (1939-1975)*, Madrid: Marcial Pons.