

# DOBLAJES POLÍTICAMENTE INOCUOS EN LA ESPAÑA DE FRANCO: ¿UNA CUESTIÓN DE GÉNERO?

CAMINO GUTIÉRREZ LANZA  
*Universidad de León*

Publicado en: A. Barr, R. Martín Ruano & J. Torres del Rey (eds.), *Últimas corrientes teóricas en los Estudios de Traducción y sus aplicaciones*, Edición en CD-ROM, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp. 298-304. ISBN 84-7800-863-3.

(Nuestro agradecimiento al Servicio Editorial de la Universidad de Salamanca que, generosamente, nos concedió el permiso para poder reproducir este artículo en nuestra revista.)

## 1. INTRODUCCIÓN

Sabida es la compleja naturaleza del estudio de los géneros cinematográficos. Y más complejo aún puede resultar tratar de establecer una tipología censora de las producciones extranjeras que, después de pasar por el filtro de la censura, o bien fueron relegadas a años de ostracismo cinematográfico o bien lograron ser estrenadas en las pantallas españolas durante el régimen de Franco. Desde nuestra óptica de receptores españoles de una masiva importación de productos doblados a lo largo de buena parte del siglo veinte, consideramos que merece la pena indagar en la posible existencia de ciertas regularidades en las percepciones genéricas que durante la época franquista podrían haberse visto reflejadas tanto en la labor de los primeros receptores de estos productos, los propios censores, como en las consiguientes recomendaciones morales que sobre cada película autorizada se difundían para conocimiento y consideración de la audiencia. Sin embargo, puede que el concepto de género en ocasiones resulte un tanto escaso y haya que recurrir al más amplio que denominaremos “especie”. Tal es el motivo del trabajo que aquí nos ocupa, tal el reto y tal la posible polémica que estas páginas pudieran suscitar. Bienvenida sea.

## 2. TEORÍA Y CRÍTICA DEL GÉNERO CINEMATOGRAFICO: LA HISTORIA CONTINÚA ...

Coinciden en señalar que la ya clásica asignación de etiquetas genéricas al cine hollywoodiense y su productiva aplicación al análisis histórico, teórico e ideológico tanto de la propia industria y de sus productos como de la percepción de los mismos por parte de las audiencias, no sólo fue pertinente hace ya algunas

décadas sino que también en la actualidad sigue encontrando sobrada justificación. Aunque se sigue reconociendo el incuestionable mérito de los trabajos pioneros realizados en los años sesenta y setenta, hoy en día se señalan sus evidentes limitaciones<sup>1</sup> y, desde un punto de vista claramente revisionista, se propone un nuevo enfoque que sea capaz de contener la polifacética naturaleza del concepto. Dado que la palabra “género” puede ser aplicada a cualquier tipo de manifestación artístico-cultural y sin embargo “tends to be associated almost exclusively with Hollywood and with mass-oriented commercial culture in general”, la nueva orientación crítica considera que “... genre is a multi-dimensional phenomenon, a phenomenon that encompasses systems of expectation, categories, labels and names, discourses, texts and groups or corpuses of texts, and the conventions that govern them all” (Neale 2000: 2)<sup>2</sup>. Este planteamiento, que entre otras cosas va más allá de la tradicional identificación del cine de géneros con el cine hecho en Hollywood, será básico en el establecimiento de posibles regularidades en la recepción y percepción de los distintos géneros cinematográficos por parte de la censura española.

### 3. EL CINE QUE NO SE VIO EN LA ESPAÑA DE FRANCO: ¿CUESTIÓN DE GÉNERO O ESPECIE?

Diferentes estudios realizados hasta la fecha han tratado de establecer las características principales tanto del cine exhibido en las pantallas españolas en la época de Franco como las del cine que no llegó a exhibirse hasta después de haber concluido dicho periodo. Todos ellos parecen coincidir en un punto fundamental: la condición de “tabú por excelencia” con que pueden ser etiquetados ciertos directores y ciertos filmes de reconocida militancia ideológica no afín a los presupuestos del régimen.

Al hilo de este tema destaca la propuesta de Caparrós Lera (1981), que, si bien realiza un amplio recorrido por el cine mundial desde la perspectiva del contexto español inmediatamente posterior a la etapa franquista, gran parte de sus reflexiones resultan sumamente útiles para nuestro repaso de la situación cinematográfica en tiempos del régimen. Centrándose en la disparidad de intereses de los diferentes creadores del séptimo arte, distingue tres tendencias fundamentales en la panorámica del cine mundial: la corriente esteticista, el cine político y el de consumo. A lo largo de las siguientes páginas esperamos poder demostrar cómo éstas que podríamos denominar diferentes *especies cinematográficas*<sup>3</sup> por una parte engloban al tradicional concepto de género y por otra no sólo se revelan como primer escalafón clasificatorio del cine que se hacía a nivel mundial a finales de los setenta, sino también del cine que con anterioridad se había autorizado o prohibido en España durante el franquismo.

Así, dentro de la tendencia esteticista, en la que destaca el valor de la forma y de los símbolos, Caparrós Lera (1981: 20-22) cita a nombres de tan reconocido prestigio como Federico Fellini, Ingmar Bergman, Luis Buñuel, Ken Russell, Orson Welles, Michelangelo Antonioni, Stanley Kubrick, Joseph Losey, Elia Kazan, Sam Peckinpah, Bernardo Bertolucci, Roman Polanski, Luchino Visconti o Pier Paolo Pasolini. Basta dar un somero repaso a esta incompleta pero sobradamente representativa lista para darse cuenta de la talla de tales nombres y de la existencia de vínculos comunes entre ellos, como pueden ser la crítica sistemática a valores perennes tales como la autoridad, la familia, la religión, la moral... Por sólo mencionar algunos ejemplos, ¿qué añadir a la ya conocida controvertida naturaleza del neorrealismo de Fellini, Antonioni, Visconti o Rossellini, del surrealismo de Buñuel, de los alegatos antibelicistas y antiesclavistas de Kubrick, de la estética erotizante de Bertolucci, o de las aberraciones psicológicas con tintes masoquistas de Polanski? Raro habría sido que muchas de las películas de los cineastas que constan en esta lista negra hubieran alcanzado las pantallas incluso en las etapas más permisivas del franquismo. Y cuando sí lo hicieron, muchas no pasaron de la exhibición en Cine Clubs<sup>4</sup> lo cual limitaba enormemente su difusión, pero al menos justificaba el conocido argumento oficial que aseguraba que en España sí se veía cine de calidad.

La otra especie cinematográfica que, siguiendo a Caparrós Lera (1981: 22-24), podemos distinguir es el cine político, que para él tiene distintas manifestaciones. En primer lugar encontramos una postura realista, “de denuncia ideológica contra los sistemas injustos o determinados hechos políticos”, entre los que destacan Costa-Gavras, Michael Cimino, Sydney Pollack, Gillo Pontecorvo, Arthur Penn, Andrei Wajda y Robert Altman. Habría otra vía militante, hasta subversiva, “de hondo carácter revolucionario y donde se intenta provocar la reacción activa del público, aunque tal no pase de los meros sentimientos, de la demagogia o de la propaganda, a veces”, en la que se puede mencionar a los que él señala como una serie de autores “‘comprometidos’, como Jorge Sanjinés, Fernando Solanas, Octavio Getino, Julio García Espinosa, Glauber Rocha, Jean-Louis Comolli, Miguel Littín, Manuel Octavio Gómez y un largo etcétera”. Por último, una tercera corriente de signo marxista “en la cual puede incluirse toda crítica dialéctica de nuestro tiempo, con fáciles denuncias al fascismo o nazismo aún reinantes y, sobre todo, a la sociedad burguesa”, entre cuyos representantes se encuentran Francesco Rosi, Elio Petri, Patricio Guzmán, Marco Bellocchio, Heynowski y Sheumann, Florestano Vancini o Jean-Luc Godard. Aunque sabida es la polémica que algunos de los autores citados entre los político-realistas suscitaron durante el franquismo, no es de extrañar que Caparrós Lera conciba al segundo de estos tipos de cine político, el subversivo-

revolucionario-demagógico-propagandista, como el más controvertido con diferencia, con respecto al cual el aparato franquista cerró sus puertas a cal y canto, esta vez sin concesiones de ningún tipo<sup>5</sup>. Merece la pena destacar y rescatar del más absoluto de los ostracismos al prolífico realismo socialista, con Serguei M. Eisenstein a la cabeza, cuya ausencia está justificada en la lista de Caparrós Lera por referirse al cine de los setenta, pero que resulta de obligada mención en nuestro recordatorio del cine que no llegó a las pantallas españolas de la época de Franco.

#### 4. EL CINE QUE SE VIO EN LA ESPAÑA DE FRANCO: ¿CUESTIÓN DE GÉNERO O DE ESPECIE?

La tercera tendencia creadora que Caparrós Lera (1981: 24-26) distingue en relación al cine de los años setenta es el cine de consumo, “una serie de películas masificadoras, que tocan las fibras más sensibles del público; ya sea manipulando los sentimientos más íntimos con superficiales comedias o melodramas, ya sea excitando las bajas pasiones con concesiones exhibicionistas o films pornográficos”. Califica de cine amoral, de “cóctel psicopatológico para público débil o subdesarrollado” y “cuya ejemplaridad pretendida está en la miseria humana, en el vicio o la desvergüenza”, al cine de violencia extrema o erotismo explícito. Y se pregunta dónde está la “sana evasión del film-espectáculo de antaño”... cuando precisamente mucho del cine que se veía durante las décadas anteriores, ahora considerado del todo inocente, en palabras de los censores de la época recibía adjetivos tanto o más desmesurados (Gutiérrez Lanza 1999) como los que Caparrós Lera adjudica a la oleada-X de la segunda mitad de los setenta. La “sana evasión de antaño”, según un estudio realizado por Julián Marías (Caparrós Lera 1981: 25) se manifestaba en las palabras que con más frecuencia aparecían en los títulos de las películas, que “por lo visto, resonaban eficazmente en la sensibilidad de los hombres y mujeres de aquel tiempo: amor, aventura, misterio, mujer, esposa, noche, enigma, juego, deseo, fracaso”, etc. Palabras que, por muy inocuas que hoy parezcan, evocaban otra serie de términos que la censura jamás permitió utilizar ni en los títulos ni en el diálogo doblado (Gutiérrez Lanza 1999), como pueden ser “amante, infidelidad, pasión, etc.”, que resonaban en los oídos de los espectadores, avisados además de que ese tipo de películas eran de máximo riesgo moral. Películas que en muchas ocasiones se estrenaban muy a pesar de los sectores más conservadores y sólo debido a presiones político-económicas que aconsejaban una apertura de fronteras hacia el exterior. Parece, por lo tanto, que el concepto “cine de consumo” nos viene como anillo al dedo para designar a todo ese cine que sí llegaba a las pantallas grandes en la España de Franco.

Al hilo de este tema, el sociólogo Moncada (1995: 86) afirma que “al franquismo le vino muy bien Hollywood no sólo en el sentido de que era el proveedor principal de entretenimiento, sino porque el cine americano constituía, y aún constituye hoy, una alternativa al *cinema vérité* más europeo” y añade: “lo más importante era que el cine americano resultaba políticamente inocuo. Las remesas de películas del Oeste, las comedias, el cine cómico que nos tragábamos constituían puro entretenimiento, no se hacían cuestión de temas políticos o sociales y menos de los españoles”. Nótese la importancia que este autor concede a la clasificación genérica de las películas estrenadas como categoría representativa de su temática inocua. Y también nótese el énfasis que pone en resaltar que el cine que se veía podía ser amoral de acuerdo con los patrones de la época, pero que nunca se habría permitido que contuviera la más mínima referencia en contra de los principios políticos que regían el país, o de sus máximos representantes.

Llegados a este punto podemos empezar a considerar el tema de los géneros como un paso adelante en el establecimiento de ciertas generalizaciones en la apreciación censora del cine que se vio en la España de Franco. Nuestra referencia básica es el corpus presentado por Gutiérrez Lanza (1999), elaborado entre otras fuentes a partir de las hojas informativas que *Cine Asesor* publicaba con motivo de cada estreno. Se trata de una lista lo más exhaustiva posible de aquellas películas originales en inglés que fueron estrenadas en España entre 1951 y 1975.

Con respecto a ese cine de consumo que alcanzaba las pantallas de los circuitos comerciales, además de la correspondiente autorización, una de las principales funciones de la censura estatal consistía en especificar la edad de asistencia de los potenciales espectadores. Por su parte, la censura eclesiástica, independientemente de la estatal, calificaba cada película autorizada en una escala de 1, 2, 3, 3R y 4 de menor a mayor peligrosidad moral. Aunque la gran mayoría de películas son producciones estadounidenses (el 73,22%), como ya se ha demostrado en Gutiérrez Lanza 1999, su autorización, prohibición y calificación moral o por edades de asistencia no se realiza en función de la nacionalidad de las películas sino de su potencial peligrosidad. En posteriores observaciones de estos datos parece que ahora estamos en disposición de afirmar que la etiquetación genérica de las películas importadas también se realizaba independientemente de su nacionalidad. Se constata así como válida, al menos en el contexto español durante la época objeto de estudio, la tendencia crítica actual apuntada al principio de este trabajo, que propone ampliar la tradicional aplicación del concepto de cine de género, que únicamente se refería al procedente de Hollywood.

Sin embargo, el objetivo principal de este estudio es tratar de establecer algún tipo de relación entre el género con que desde el contexto español, a través de las páginas de *Cine Asesor*, se clasificaba a los filmes importados y la calificación moral que merecían por parte de las autoridades estatales y eclesiásticas, caso de ser autorizadas. Comenzando por las consideradas más peligrosas (3R-4 y para mayores de 18 años) se observa que la mayoría de las que siguen esos parámetros reciben la denominación de “drama”. Desde 1951 a 1961, años de continuidad con respecto a la estricta cerrazón de la etapa anterior, se evidencia una ausencia casi total de números 4 (sólo 16 en once años, 10 de los cuales son dramas y 5 comedias) y 169 son 3R (destacan 40 dramas y 40 comedias). En el siguiente periodo de 1962 a 1969, con Fraga Iribarne como Ministro de Información y Turismo, el aperturismo se refleja en forma de 67 números 4 (37 dramas y 19 comedias) y 280 con 3R (99 dramas y 74 comedias). La tendencia de 1970 a 1975, años de profunda inestabilidad política, es similar, con 73 números 4 (38 dramas y 10 comedias) y 249 con 3R (77 dramas y 44 comedias). Parece que el drama y la comedia ocupan las posiciones de más elevado riesgo moral dentro de la clasificación por géneros de las películas estrenadas. En este sentido, la ausencia casi total de dramas en el periodo menos permisivo (1951-61) también resulta significativa.

Si nos colocamos en el otro extremo, el del cine considerado más inocuo (1, 2 y para todos los públicos), también podemos establecer ciertas generalizaciones. Dado que se trata de una etapa de estricto control no sólo en el terreno político sino también en el moral, hay una avalancha de este tipo de películas entre los años 1951 y 1961 con 57 números 1 (13 de aventuras, 12 de dibujos animados, 9 comedias) y 368 números 2 (80 de aventuras, 68 comedias, 55 del oeste, 29 dramas, 20 de guerra, 16 de espionaje). Durante la etapa 1962-1969 también es masiva la recepción de este cine inocuo con 106 números 1 (29 comedias, 25 de aventuras, 13 de dibujos animados) y 268 números 2 (84 comedias, 42 de aventuras, 33 dramas, 27 del oeste, 18 de guerra, 14 musicales). Se observa la misma tendencia de 1970 a 1975, con 66 números 1 (19 de aventuras, 13 comedias, 10 de dibujos animados) y 138 números 2 (29 comedias, 26 de aventuras, 18 del oeste, 15 dramas, 11 de ciencia ficción). Los géneros citados, entre los que también se incluyen la comedia y el drama, parecen ser los que corresponden a la categoría moral más acorde con la ideología del régimen.

Entre los dos extremos se encuentran las películas de peligrosidad media calificadas con el número 3, que entre los años 1951 y 1961 alcanzaron una cifra de 567 estrenos (138 comedias, 74 de aventuras, 69 dramas, 62 del oeste, 32 musicales, 11 de guerra, y las que se podrían agrupar bajo el común denominador de cine negro: 39 del género policiaco, 25 dramas policiacos, 13 de gánsters, 11

de espionaje). De parecida índole son los 400 números 3 registrados de 1962 a 1969 (137 comedias, 65 dramas, 40 del oeste, 27 de aventuras, 23 de guerra, y las de cine negro: 14 de intriga, 10 de espionaje, 14 de suspense). Destacan otras 14 de terror, que parecen así establecerse también como género tipo de la clasificación moral 3. Desde 1970 hasta 1975 se registran 246 estrenos (72 dramas, 38 comedias, 35 del oeste, 16 de aventuras, 8 de guerra, y en cuanto al cine negro: 27 de suspense y 12 policiacas). La comedia y el drama vuelven a destacar en esta clasificación, seguido de lejos por las películas del oeste y por el cine negro.

## 5. HACIA UNA TIPOLOGÍA CENSORA DE ESPECIES Y GÉNEROS CINEMATográfICOS

Que la etiquetación genérica de las películas estrenadas durante la etapa franquista se realizara única y exclusivamente en función de su potencial peligrosidad parece una afirmación harto categórica y, por ende, no demasiado recomendable. Sin embargo, teniendo en cuenta lo expuesto en las páginas precedentes, no parece del todo descabellado pensar que existe cierta relación de interdependencia entre la sistemática labor de clasificar por géneros cada película autorizada y su grado de peligrosidad moral. Las regularidades hasta ahora descubiertas, expuestas en las páginas precedentes, y otras que por ahora sólo nos atrevemos a intuir, indican que merece la pena ahondar en este tema para ir consolidando por medio de futuras aportaciones una posible teoría sobre la todavía hipotética tipología censora de especies y géneros cinematográficos. Esperamos que las páginas precedentes constituyan una base sólida en la que cimentar futuras investigaciones sobre el tema.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

ALTMAN, Rick. "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre". En STAM, Robert; MILLER, Toby. *Film and Theory. An Anthology*. 1ª edición. Oxford: Blackwell, 2000, pp. 179-190.

CAPARRÓS LERA, José María. *El cine político visto después del franquismo*. 1ª edición. Barcelona: Dopesa, 1978.

CAPARRÓS LERA, José María. *Travelling por el cine contemporáneo*. 1ª edición. Madrid: Rialp, 1981.

CAPARRÓS LERA, José María. *Cinema y vanguardismo. Documentos cinematográficos y Cine-club Monterols*. 1ª edición. Barcelona: Flor del Viento, 2000.

CUNNINGHAM, Stuart. "The 'Force-Field' of Melodrama". En STAM, Robert; MILLER, Toby. *Film and Theory. An Anthology*. 1ª edición. Oxford: Blackwell, 2000, pp. 191-206.

GAMONEDA, Antonio. "Poesía y literatura: ¿Límites?". Conferencia inaugural del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, organizado por el Departamento de Filología Moderna y el Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de León. 26 de octubre de 2000. En prensa.

GUTIÉRREZ LANZA, Camino. *Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco: doblaje y subtítulo inglés-español (1951-1975)*. León: Departamento de Filología Moderna, 1999. Tesis doctoral inédita.

MALTBY, Richard. *Hollywood Cinema. An Introduction*. 1ª edición. Oxford: Blackwell, 1995.

MONCADA, Alberto. *España americanizada*. 1ª edición. Madrid: Temas de Hoy, 1995.

NEALE, Steve. "Questions of Genre". En STAM, Robert; MILLER, Toby. *Film and Theory. An Anthology*. 1ª edición. Oxford: Blackwell, 2000, pp. 157-178.

NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. 1ª edición. London & New York: Routledge, 2000.

ROMAGUERA I RAMIO, Joaquim; ALSINA THEVENET, Homero. "El realismo socialista". En ROMAGUERA I RAMIO, Joaquim; ALSINA THEVENET, Homero. *Textos y manifiestos del cine*. 1ª edición. Madrid: Cátedra. Signo e imagen, 1989, pp. 183-191.

ROMAGUERA I RAMIO, Joaquim; ALSINA THEVENET, Homero. "El neorrealismo italiano". En ROMAGUERA I RAMIO, Joaquim; ALSINA THEVENET, Homero. *Textos y manifiestos del cine*. 1ª edición. Madrid: Cátedra. Signo e imagen, 1989, pp. 192-218.

STAM, Robert. "Text and Intertext: Introduction". En STAM, Robert; MILLER, Toby. *Film and Theory. An Anthology*. 1ª edición. Oxford: Blackwell, 2000, pp. 145-156.

WILLIAMS, Linda. "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess". En STAM, Robert; MILLER, Toby. *Film and Theory. An Anthology*. 1ª edición. Oxford: Blackwell, 2000, pp. 207-221.

---

<sup>1</sup> Neale (2000: 1) argumenta que "the conventional wisdom embodied in many existing accounts is often open to question: that conventional definitions of genre are often narrow and restrictive, that traditional accounts of the role played by genre and genres in Hollywood's practices, Hollywood's history and Hollywood's output are often partial and misleading". En su opinión, "many of these accounts have been driven by critical and theoretical agendas rather than by a commitment to detailed empirical analysis and thorough industrial and historical research. It is also that these accounts are usually underpinned by received definitions of genre, that these definitions are open to question on theoretical grounds, and thus that conceptual and empirical enquiry need, here as elsewhere, to inform one another".



---

<sup>2</sup> Además del citado de Neale, algunos de estos estudios, publicados en fechas recientes, aparecen referenciados al final de este trabajo.

<sup>3</sup> En una reciente conferencia pronunciada en León el 26 de octubre de 2000 el poeta Antonio Gamoneda revolucionó (a su manera) el campo de la teoría literaria cuestionando la validez metodológica del tradicional concepto de género literario y proponiendo la división del trabajo creador del escritor en dos “especies” diferenciadas: la poesía y la literatura. Nos hacemos eco de esta idea en el trabajo que aquí se presenta.

<sup>4</sup> Ese fue el caso, por ejemplo, de tres películas de Polanski: *Repulsión*, estrenada en Madrid con dos años de retraso en la Sala de Arte y Ensayo Palace el 2 de octubre de 1967 (para un detallado estudio sobre la recepción de la película y la traducción y (auto)censura de su diálogo ver Gutiérrez Lanza 1999), *Cul-de-sac* y *La semilla del diablo*. *La naranja mecánica* (Kubrick 1971) no llegó a las pantallas españolas hasta el 28 de noviembre de 1975 (fecha de su estreno comercial en Madrid, según el resumen anual de estrenos cinematográficos de 1975 publicado por *Cine Asesor*. Sin embargo, en uno de sus libros más recientes Caparrós Lera (2000) afirma que con anterioridad ya se había estrenado en el Cine-club Monterols).

<sup>5</sup> Caparrós Lera (1978) realiza un amplio estudio sobre este tema.