



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

DEPARTAMENTO DE FROLOGÍA INGLESA Y ALEMANA Y DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN  
INGELES ETA ALEMANIAR FILOLOGI ETA ITZULPENGINTZA ETA INTERPRETAZIOKO SALA

TRASVASES CULTURALES:

LITERATURA  
CINE  
TRADUCCIÓN

3

Eds.: Eterio Pajares  
Raquel Merino  
J. M. Santamaría

Servicio Editorial  
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO



Argitalpen Zerbitzua  
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

La publicación de este volumen ha sido posible gracias al patrocinio de:

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea  
Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava  
Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco  
Departamento de Filología Inglesa y Alemana y de Traducción e Interpretación

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopiado, sin permiso previo y por escrito de la entidad editora, sus autores o representantes legales.

Debekatuta dago liburu hau osorik edo zatika kopiatzea, bai eta berorri tratamendu informatikoa ematea edota liburua ezein modutan transmititzea, dela bide elektronikoz, mekanikoz, fotokopiaz, erregistroz edo beste edozein eratarata, baldin eta *copyrightaren* jabeek ez badute horretarako baimena aurretik eta idatziz eman.

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco  
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

Portada/Azala: Sixto González

I.S.B.N.: 84-8373-356-0

Depósito Legal/Lege Gordailua: BI-1569-01

Composición/Konposizioa: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco  
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

Impresión/Inprimatzea: Itxaropena, S.A.  
Araba Kalea, 45 - 20800 Zarautz (Gipuzkoa)

# Cine, traducción y censura (años cincuenta y sesenta): la recepción del adulterio en la España de la doble moralidad

**Camino Gutiérrez Lanza y Luis Serrano Fernández**  
Universidad de León

## **1. Introducción**

El objetivo del presente trabajo es determinar las principales características de la recepción del cine extranjero por parte de los tres colectivos más representativos del ámbito cinematográfico de la España de los años cincuenta y sesenta: la censura eclesiástica, los profesionales del cine español y la censura estatal. Dado que una de las críticas más recurrentes denunciaba la falta de moralidad de muchas de las películas importadas, es obligado comenzar repasando bajo qué prisma moral la sociedad española recibía este cine procedente del exterior. Para ello se ha escogido el excepcional testimonio que Alonso Tejada aportó en plena época de la transición (1977), cuya visión abiertamente crítica entronca con los testimonios que van a servir de base para la segunda parte de nuestro trabajo, dedicada a los años setenta.

## **2. La doble moralidad española y el adulterio «de película»**

Los valores morales tradicionales habían encajado como anillo al dedo en la doctrina ideológica del franquismo. La institución familiar se constituyó como principal cauce de participación ciudadana en la política del país, como célula básica del entramado social y, consecuentemente, como eficaz instrumento de represión política, social y sexual. Siguiendo la moral tradicional, el mantenimiento del hogar y del vínculo matrimonial recaía casi exclusivamente en la mujer, con toda la responsabilidad que ello acarreaba, y la sensibilidad femenina quedaba atrofiada bajo el peso de una formación convencional que fomentaba su pasividad sexual. Y, como no podía ser de otra manera, «el marido se acostumbró a disociar los conceptos de esposa y voluptuosidad» (Alonso Tejada 1977: 35). Así es como la figura de la «querida» (o «entretenida», «manceba» o

simplemente «la otra») pasó a formar parte del folklore nacional en una sociedad donde la disciplina de la Iglesia obligaba a guardar las formas y a mantener cierta apariencia de castidad, decencia y buenas costumbres morales<sup>1</sup>.

Este clima de doble moralidad se dio sobre todo entre las clases media y alta, entre la burguesía de los señoritos y entre los nuevos ricos surgidos gracias al estraperlo y la corrupción, y no alcanzó por igual a la clase baja debido a la miseria de los años de posguerra<sup>2</sup>. Y cuando la búsqueda de una amante mercenaria resultaba infructuosa se recurría al refinado negocio que a mediados de los cincuenta suponía el tradicional ejercicio de la prostitución<sup>3</sup> que, aunque no reconocido públicamente, se consideraba un mal inevitable ante la inhibición erótica de las decentes esposas. «A la rígida y melindrosa moralidad oficial de la sociedad española correspondía, pues, una activísima aunque encubierta vida de voluptuosidad y placer» (Alonso Tejada 1977: 86).

En estas particulares circunstancias se producía la recepción de las producciones cinematográficas extranjeras que, como es natural, se encontraban impregnadas de referencias socioculturales propias del país de origen. Entre ellas, las producciones norteamericanas, que tradicionalmente constituían el porcentaje mayoritario de estrenos en las pantallas españolas y en las que el tema de la pareja solía ocupar el lugar central de la trama. En su tratamiento cinematográfico se evidenciaba una diferencia fundamental de las costumbres americanas con respecto a las europeas:

---

<sup>1</sup> Según Alonso Tejada (1977) la mujer española era novia virgen, esposa recatada y servil, y renunciaba a su capacidad de goce sexual en favor de un pulcro instinto maternal.

<sup>2</sup> Según Edgar Neville (Alonso Tejada 1977: 37), esta práctica era tan común que «en España tener amante no sólo se considera inevitable, sino que está bien visto». Lo que no estaba tan bien visto era la existencia de una segunda amante, necedad «que hace que los bancos le retiren a uno el crédito», ya que, como es obvio, la servidumbre de las «queridas» venía precisamente dada por su dependencia económica con respecto a su soberano protector. Lo que es más, «la burguesía española, en gran parte responsable de la tradicional severidad moral de nuestro noviazgo, toleró sin embargo un fenómeno repugnante de explotación de la mujer de clase modesta como iniciadora sexual de sus hijos» (Alonso Tejada 1977: 81).

<sup>3</sup> «Apartamentos y chalecitos estratégicamente situados servían de lugar de cita a los que acudían ‘chicas bien’ (estudiantes, modelos, *starlettes*, actrices en ciernes) atraídas por las generosas gratificaciones de clientes distinguidos. Los pisos o chalets eran regentados por damas muy bien ‘agarradas’ (protegidas por influencias de alto nivel), y en sus instalaciones se podía hacer el amor con toda la tranquilidad del mundo» (Alonso Tejada 1977: 85).

El emparejamiento a la americana tiene menos sitio para el adulterio que el europeo. En las culturas más viejas y cínicas, las carencias e insuficiencias de las relaciones personales se evacúan por fórmulas individuales, por apaños extramaritales, sean carnales o amistosos. En el emparejamiento a la americana se valora mucho más la sinceridad, el consenso, el discutir, el negociar, es decir, lleva al emparejamiento esa fórmula tan americana de ponerse de acuerdo... (Moncada 1995: 109)

Por eso el divorcio a la americana no es más que «el síntoma de un fracaso sentimental, una manera de cerrar un capítulo amoroso y empezar otro», mientras que desde el punto de vista más conservador se critica esta opción no sólo por ir en contra de la institución matrimonial sino también «por sus nocivos efectos económicos y sociales sobre la pareja misma»<sup>4</sup>. Así las cosas, en España «los novios de clase media de los años cincuenta y sesenta empezaron a dar más importancia al romanticismo, a los sentimientos, como consecuencia del mensaje de Hollywood, que, en cierto sentido, contradecía el mensaje tradicional de la familia y la iglesia» (citas en Moncada 1995: 107-111).

### 3. La recepción del cine extranjero en España

#### 3.1. *La respuesta de la Iglesia Católica: «el cine, escuela de moralidad»*

El caso español no podía permanecer ajeno a lo que en la época se revelaba como la línea oficial a seguir, dictada principalmente desde el Episcopado italiano: la denuncia a nivel mundial de la falta de moralidad del cine de entonces<sup>5</sup>. El blanco de las críticas de los sectores más reaccionarios lo constituyó la

---

<sup>4</sup> Precisamente esta era la situación en el contexto español. Aunque el artículo 42 del Código Civil, reformado por ley de 24 de abril de 1958, permitía el matrimonio civil cuando ninguno de los dos cónyuges era católico, este matrimonio era tan indisoluble como el canónico y en la práctica resultaba incluso más difícil de anular (Alonso Tejada 1977: 193).

<sup>5</sup> Como ejemplo, el «Comunicado del Episcopado italiano sobre la moralidad en el Cine», de 1961, en el que se afirma que «gran parte del cine actual siembra la ruina moral incalificable en muchísimas almas, especialmente entre los jóvenes» (p. 61), o el «Discurso de S.E. el Cardenal Urbani», de 1962, que no tiene desperdicio: «La pantalla les abre las puertas de un mundo en su mayor parte desconocido: ambientes de lujo fastuoso o de mala vida; situaciones conyugales desvirtuadas por el vicio; crímenes perpetrados con astucia diabólica; canallas de guante blanco; explotadores y degenerados; mujeres fatales y sin moral en la escena y en la vida... Tratad de imaginar la repercusión que una película compuesta de estos ingredientes, tiene, en mayor o menor grado, sobre

falta de moralidad del cine norteamericano, a pesar de que el cine europeo reflejaba conductas que también podían haberse considerado como impropias y de que «el cine americano convencional, sobre todo el de aquella época, no estaba por la excesiva exhibición sexual o la calentura pasional y las productoras temían más que a un nublado a sus censores, tan parecidos a los nuestros de entonces, que podían hacerles perder cuota de taquilla con sus clasificaciones morales» (Moncada 1995: 86). En España nuestra censura eclesiástica, en concreto la Oficina Nacional Calificadora de Espectáculos<sup>6</sup>, se encargó de velar por la salud moral del espectador asignando una calificación moral a cada filme, siendo la 3R (mayores, con reparos)<sup>7</sup> y la 4 (gravemente peligrosa) las más graves. La campaña de depuración moral del cine, iniciada a mediados de 1951 pedía a los fieles que se abstuvieran no sólo de lo gravemente peligroso, como lo eran las películas del número 4, sino también de todo lo que atentara contra la honestidad privada y pública<sup>8</sup>.

El semanario religioso *SIPE (Servicio Informativo de Publicaciones y Espectáculos)* se encargó de llevar a cabo una «auténtica cruzada contra lo que denomina ‘cine que hace daño’», que debía ser combatido desde tres

---

jóvenes campesinos, muchachas aldeanas, personas ya amargadas por la vida y por la miseria o por las injusticias del ambiente. Es un veneno mortal para sus organismos débiles y cansados; es una violenta tentación para seres indefensos o predispuestos a la delincuencia; es una insidia diabólica, tanto más asesina cuanto menos advertida por aquellos que se convierten en sus víctimas. Incluso las películas estúpidas, vacías, determinan en el espectador desprovisto de sentido crítico –y son legión– un rebajamiento de tono espiritual y acaban creando, poco a poco, toda una mentalidad de ligereza, de superficialidad, de estupidez, que se manifiesta en la vida cotidiana». Para más opiniones de similar tono apocalíptico, ver los artículos publicados en la *Revista Internacional del cine*, citados en la bibliografía final.

<sup>6</sup> Para un resumen sobre la constitución y funcionamiento de la Oficina de calificación y sobre la difusión y justificación de dichas calificaciones, ver la «Declaración de la Comisión Episcopal Española de Ortodoxia y Moralidad sobre la Censura Cinematográfica de la Iglesia».

<sup>7</sup> Según la «Declaración» (1958: 78) la censura de la Iglesia «...cuando una película, aunque haya sido autorizada para mayores en general por la Censura civil, presenta reparos que pueden ofrecer peligro de alguna importancia para sus buenos hijos, pone la calificación de 3R, para poner en guardia a los mayores, avisándoles del peligro».

<sup>8</sup> Los medios de esta campaña básicamente consistían en «el compromiso colectivo de abstenerse de la asistencia a películas número 3, con reparos y la celebración de actos públicos cada año para esclarecer las ideas sobre la moralidad del cine» (Martínez Bretón, 1988: 74). Al mismo tiempo se trazaron las directrices adecuadas para que las calificaciones alcanzaran la máxima difusión posible por medio de carteles en las iglesias, publicaciones en la prensa, publicidad por medio de la radio, los servicios telefónicos de información, los organismos de Acción Católica, de los Padres de Familia, etc.

frentes: la censura oficial, la de los órganos privados y, «sobre todo, desde la taquilla, no acudiendo a ella» (Martínez Bretón 1988: 75-76). Respecto a ese tipo de conducta inmoral propia de las películas norteamericanas, el autor del estudio esgrime la siguiente teoría (SIPE, 399. 33-34), interpretada por Martínez Bretón (1988: 75):

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

La particular visión que dos realidades culturales tan distintas como la norteamericana y la española mantenían con respecto a la familia, al matrimonio, al divorcio o al adulterio, se evidencia en las anteriores palabras. Bajo el prisma de la autoridad eclesiástica el cine extranjero, sobre todo el norteamericano, constituía una grave fuente de escabrosas influencias nada recomendables para el conjunto de la sociedad española de la época.

### 3.2. *La respuesta de los cineastas: «más realismo, por favor»*

Cuando en 1955 Juan Antonio Bardem proclamó desde la trinchera de Salamanca las cinco lacras que, en su opinión, afectaban al cine de produc-

ción nacional, ponía el dedo en la llaga no sólo del ámbito cinematográfico sino también de la realidad sociopolítica de su época<sup>9</sup>. Si hasta los años cincuenta ningún cineasta nacional se había atrevido a cuestionar al régimen imperante, ni siquiera la incorporación de una nueva generación de profesionales a principios de los cincuenta fue capaz de inquietar demasiado a los responsables de la censura cinematográfica. Es por eso que, años más tarde, el propio Bardem manifiesta (1995: 28-29) que «el cine de oposición es tan escaso como el número de cineastas que están en la oposición política a la dictadura franquista. (...) Uno se queda asombrado de que son muy pocos y siempre, prácticamente, los mismos. Y estoy hablando de los años que van desde 1955 hasta el final de la dictadura, es decir, hasta que el general muere en su cama».

Sin embargo, a partir de los años cincuenta y siguiendo el ejemplo de Francia e Italia, esos pocos profesionales sí lograron animar el deficiente panorama crítico del país al sacar a la luz una serie de revistas y publicaciones especializadas que sirvieron de plataforma crítica para sus opiniones (Monterde et al. 1987: 144-157). El común denominador de todas las publicaciones era su apoyo a un nuevo cine español «que se fundamentara en el reflejo del cine neorrealista italiano, tras lo cual se traslucía la disconformidad con la sociedad propiciada por el régimen político». Inició el camino la revista *Índice*, «dirigida por el falangista Juan Fernández Figueroa, cuando en 1951 encomendó los textos sobre cine a Ricardo Muñoz Suay, que se rodeó además de Eduardo Ducay y Juan Antonio Bardem»<sup>10</sup>. La sección cinematográfica de *Índice* fue «la cuna para el nacimiento del que iba a ser un verdadero motivo de peso en la historia de la crítica –y más que crítica– del cine español, la publicación de la revista *Objetivo*» a partir de julio de 1953 y hasta octubre de 1955. La edición en principio corrió a cargo de Fernández Figueroa y a partir del número 5 pasó a manos de José Ángel Ezcurra, mientras el equipo fundacional era encabezado por Muñoz Suay e integrado por

---

<sup>9</sup> Juan Antonio Bardem calificó al cine español de «políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico» en el marco de las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales, convocadas por el Cineclub Universitario del Sindicato Español Universitario (SEU) de Salamanca y celebradas entre el 14 y el 19 de mayo de 1955. Ver más información en los artículos del volumen titulado *El cine español, desde Salamanca (1955/1995)*.

<sup>10</sup> En las páginas de *Índice* Muñoz Suay declaraba que «el cine español – mejor dicho, ‘eso’ que se fabrica en España – está divorciado: del propio público nacional; de la crítica sincera y honrada; de los certámenes extranjeros y, lo que es más grave, de la hora internacional – angustiada o alegre, de hoy o de ayer, catastrófica u óptima, materialista o idealista – que nunca ha sido señalada por ningún reloj de nuestro cinema» (citas en Francia 1995: 61).



Bardem, Duca y el director, Paulino Garagorri<sup>11</sup>. Siguiendo la línea de *Índice*, en *Objetivo* «quedó escrito que la condición de 'testigo de nuestro tiempo' de un film puede importar más que la calidad cinematográfica y, desde luego, el realismo fue la cualidad que se requirió como documento de identificación, por lo que generalmente el cine norteamericano no fue visto con buenos ojos, ya que se le consideró de espaldas a la realidad» (todas las citas en Francia 1995: 61). Otras revistas que vieron la luz por aquellos años siguiendo una línea muy parecida a la anteriormente descrita fueron *Ínsula*, *Signo*, *Ateneo*, *Llamamiento*, *Alcalá*, e incluso, la sección cinematográfica *Tiempo* del diario falangista *Arriba*, inaugurada por García Escudero en 1951.

Como era lógico, la crítica estaba demasiado ocupada protestando por el cine que se hacía en nuestro país, por el régimen que lo propiciaba y por la censura que lo coartaba, como para ocuparse además de la situación del cine extranjero. Un cine extranjero que, según los profesionales españoles y como veremos en siguientes apartados, además se veía favorecido por la censura, sobre todo en los temas, ya que, entre otras cuestiones, su realización no se veía condicionada por la autorización previa del guión, que sí era obligatoria para el cine de producción nacional<sup>12</sup>.

### 3.3. *La respuesta de la administración: «sarna con gusto...»*

Todo parece indicar que la etapa de Arias Salgado como Ministro de Información y Turismo (1951-1962) «no quebró la línea directriz de la censura cinematográfica anterior, sino que, por el contrario, vino a oficializarla y a robustecerla» y que «en 1951 el aparato censor de cine en España aparecía públicamente legitimado, con especial énfasis, por la autoridad y la bendición eclesiástica» (citas en Gubern 1975: 63-64)<sup>13</sup>. Sin embargo, en el plano inter-

---

<sup>11</sup> Además la revista prestaba atención a «firmas de diferente espectro ideológico, como los casos significativos de García Escudero, Marcelo Arroita-Jáuregui, Manuel Villegas López o Manuel Rabanal Taylor, por no hablar de Juan G. Atienza, Julián Marías, Antonio del Amo, Pedro Amalio López...» (Francia 1995: 61).

<sup>12</sup> Esta censura previa del guión ya se menciona en el artículo segundo de la Orden del Ministerio de la Gobernación de 15 de julio de 1939 (*BOE* 30/VII/39: 4119-4120) o en el artículo quinto de la Orden de la Vicesecretaría de Educación Popular de 23 de noviembre de 1942 (*BOE* 26/XI/42: 9630-9632). Además, la Orden del Ministerio de Información y Turismo de 16 de febrero de 1963 (*BOE* 8/III/63: 3930-3931) establece un procedimiento de examen de los guiones y encomienda tal función a la Junta de Clasificación y Censura «dada la íntima conexión que existe entre el guión y la película».

<sup>13</sup> En efecto, la Rama de Censura de la Junta de Clasificación y Censura contaba con un Representante del Ordinario Diocesano, designado directamente por el Ministro

nacional «Estados Unidos –ya última instancia del poder mundial– se mostrará crecientemente comprensivo con las autoridades de Madrid, tanto en el plano político como en el económico». Tanto es así que «a partir de 1950 podrá hablarse de una progresiva normalización de la presencia del régimen español en el concierto de las naciones» (citas en Solé Mariño 1983: 55-56), participación que en el campo cinematográfico se traduciría en una mayor permeabilidad hacia los productos procedentes del exterior. Las posturas de la Oficina Nacional Calificadora de Espectáculos y de la Junta de Clasificación y Censura sufrieron un progresivo distanciamiento y el consiguiente elevado grado de desconfianza eclesiástica ante la actuación de la censura administrativa se manifestó en las páginas del semanario *SIPE* (n.º 399 de 20 de enero de 1952, pág. 33), que denunciaba la actuación del Estado, «alineado a un mercantilismo sin escrúpulos y abocado a una inevitable venta de la moral cristiana, poco menos que por un puñado de dólares» (Martínez Bretón, 1988: 75)<sup>14</sup>. No obstante, a partir de la llegada de Manuel Fraga Iribarne al Ministerio de Información y Turismo en julio de 1962 –y pese a la airada reacción inicial de ciertos sectores de la Iglesia<sup>15</sup>– estas denuncias se fueron apaciguando y se fue manifestando un creciente y casi definitivo desánimo de la presencia de los medios eclesiásticos en el cine<sup>16</sup>.

---

de Información y Turismo (artículo cuarto del Decreto de 21 de marzo de 1952: *BOE* 31/III/52).

<sup>14</sup> El mercantilismo gubernamental aquí denunciado se manifiesta abiertamente en la Orden de 22 de junio de 1948 del Ministerio de Hacienda con las siguientes palabras: «la única finalidad que se persigue en la importación de películas extranjeras no es otra que la de su explotación mercantil, mediante su proyección al público» (*BOE* 27/VI/48: 2778). A ello se unía el mercantilismo de las productoras españolas: «la libre venta de los permisos de importación obtenidos, y la superior cotización que solía tener la película extranjera, determinaba que el fin de los productores fuese el realizar beneficios con el traspaso de los permisos, siendo la producción de la película española un simple pretexto para obtener aquéllos, llegándose al caso límite de que el productor no necesitase estrenar la película española, ya que la venta de los permisos de importación no sólo le resarcía el valor de la producción, sino que le proporcionaba pingües beneficios» (Pérez Merinero & Pérez Merinero, 1975: 27-28).

<sup>15</sup> Martínez Bretón (1988: 156) recoge entre otras la airada reacción del obispo de Canarias en una célebre pastoral publicada en agosto de 1963, «mostrando una sorprendente iracundia contra la ‘generosa’ política censora puesta en funcionamiento por el nuevo equipo de García Escudero», por aquel entonces Director General de Cinematografía y Teatro.

<sup>16</sup> Para Martínez Bretón (1988: 154), «fenómeno más que sintomático fue la falta de atención de *Ecclesia* a su sección cinematográfica. A partir del segundo semestre de 1963 se eliminan de los índices la extensa relación de películas con sus respectivas clasificaciones morales de la Iglesia. Y un año después se decide finiquitar las

#### 4. Concesiones estatales: una práctica ineludible

Las consecuencias de este denominado «mercantilismo estatal» aparecen reflejadas en el número de estrenos de cine extranjero autorizados que en opinión de la censura eclesiástica deberían haber sido prohibidos<sup>17</sup>. No obstante, a pesar de la imposibilidad de eliminar por completo los polémicos contenidos de las cintas importadas sin recurrir a una excesiva mutilación o alteración de las mismas, la evidencia parece confirmar que a partir de los años cincuenta el aparato estatal prefirió anteponer intereses de índole política y económica ignorando las quejas que hemos recogido a lo largo de estas páginas. Se favorecía así la autorización de una temática moral característica del cine extranjero, constantemente denunciada por los organismos de censura eclesiástica y no permitida por igual en el cine de producción nacional.

#### 5. Bibliografía

- (1961) «'Vigilanti Cura' y 'Miranda Prorsus'. Continuidad de las enseñanzas de la Iglesia sobre el Cine». *Revista Internacional del Cine*, 40: 62-63.
- (1995) «Documentos de las Primeras Conversaciones de Salamanca: 1. Llamamiento. 2. Conclusiones» en: GARCÍA ESCUDERO, J.M. et al. 79-84.
- ALONSO TEJADA, L. (1977) *La represión sexual en la España de Franco*. Barcelona: Caralt.
- BARDEM, J.A. (1995) «El cine y la sociedad española» en: GARCÍA ESCUDERO, J.M. et al. 25-30.

---

críticas de los films, labor con más de treinta años de tradición. Todo ello, además coincide con la parca difusión, en general, de la censura privada de la Iglesia. Se percibe la sensación del agotamiento de una etapa, producto de la pérdida de influencia y del desbordamiento de la orientación cinematográfica que parece perder el respeto a los cauces enarbolados por la propaganda católica».

<sup>17</sup> Desde 1951 hasta 1961, la censura oficial autorizó el estreno de 137 producciones norteamericanas que habían merecido la poco recomendable calificación moral 3R y se autorizaron 15 calificadas con el aún menos recomendable número 4. Los estrenos norteamericanos que, según el criterio religioso, constituían una amenaza para la moral del pueblo español aumentaron de 1962 a 1969: fueron 196 las películas 3R que llegaron a las pantallas grandes, mientras las calificadas con el 4 ascendieron hasta alcanzar las 47. Como mal menor, la actuación de la (auto)censura por medio de habituales cortes de imagen y/o modificaciones en el diálogo traducido lograba que las películas dobladas alcanzaran un elevado grado de naturalización pragmática –sobre todo en el aspecto formal de las cintas– que a juicio de la censura oficial las hacía suficientemente aceptables en el contexto receptor (para un estudio de todos estos temas ver Gutiérrez Lanza 1999).

- BERNARD, J. (1961) «La crítica cinematográfica cristiana». *Revista Internacional del Cine*, 40: 24-28.
- COMISIÓN EPISCOPAL ESPAÑOLA DE ORTODOXIA Y MORALIDAD. (1958) «Declaración de la Comisión Episcopal Española de Ortodoxia y Moralidad sobre la censura cinematográfica de la Iglesia». *Revista Internacional del Cine*, 31: 75-78.
- FOSSATI, M. et al. (1961) «El cine no puede ser escuela de inmoralidad. Comunicado del Episcopado italiano sobre la moralidad en el Cine». *Revista Internacional del Cine*, 39: 64-66.
- FRANCIA, I. (1995) «Antes de Salamanca, en Salamanca, después de Salamanca. Crónica de las Conversaciones» en: GARCÍA ESCUDERO, J.M. et al. 59-76.
- GARCÍA ESCUDERO, J.M. (1995) «Las políticas del cine español» en: GARCÍA ESCUDERO, J.M. et al. 13-23.
- GARCÍA ESCUDERO, J.M. et al. (1995) *El cine español, desde Salamanca (1955/1995)*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- GUBERN, R. (1975) «Notas para una historia de la censura cinematográfica en España (1937-1974)» en GUBERN, R. & FONT, D. *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Euros: 15-182.
- GUTIÉRREZ LANZA, C. (1999) *Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco: Doblaje y subtítulo inglés-español (1951-1975)*. León: Universidad de León. Tesis doctoral inédita.
- HEREDERO, C.F. (1995) «Del 'cuerpo deshabitado' a la 'imagen fragmentada'» en: GARCÍA ESCUDERO, J.M. et al. 41-52.
- IOANNES XXIII, PP. (1962) «La moral del cine y la cooperación de los católicos. Carta de S.S. al Presidente de la Comisión Pontificia de Cine, Radio y TV». *Revista Internacional del Cine*, 41: 67-68.
- LARA, F. (1995) «En torno a un cine 'intelectualmente ínfimo'. La mentira soportada y la verdad soportable» en: GARCÍA ESCUDERO, J.M. et al. 31-40.
- MARTÍN PATINO, B. (1995) «Carta a Juan Antonio Pérez Millán sobre aquello de Salamanca y otras reflexiones subyacentes» en: GARCÍA ESCUDERO, J.M. et al. 55-58.
- MARTÍNEZ BRETÓN, J.A. (1988) *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1962)*. Madrid: Harofarma.
- MONCADA, A. (1995) *España americanizada*. Madrid: Temas de Hoy.
- MONTERDE, J.E.; RIAMBAU, E. & TORREIRO, C. (1987) *Los «nuevos cines» europeos 1955/1970*. Barcelona: Lerna.
- PÉREZ MERINERO, C. & PÉREZ MERINERO, D. (1975) *Cine y control*. Madrid: Miguel Castellote.
- QUEREJETA, E. (1995) «La industria del cine en España, desde Salamanca a la actualidad» en: GARCÍA ESCUDERO, J.M. et al. 53-54.
- SOLÉ MARIÑO, J.M. (1983) «Europa, 1945-48: las ilusiones perdidas». *Siglo XXI. Historia Universal*, 20: 7-60.
- URBANI. (1962) «El cine, escuela de costumbres». *Revista Internacional del Cine*, 41: 68-70.