



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Grado en Traducción e Interpretación

TRABAJO FIN DE GRADO

Cine, manipulación y traducción: censura en el
doblaje a español de la película estadounidense
La dama de Shanghái (1947)

Presentado por Carmen Bernabeu Nueda

Tutelado por Ana Mallo Lapuerta

Soria, 2017

Agradecimientos

Este trabajo se ha llevado a cabo bajo la tutela de Ana Mallo Lapuerta, a quien me gustaría expresar mi más sincero agradecimiento por su ayuda y paciencia durante el tiempo de elaboración de este trabajo.

En segundo lugar, querría dar las gracias a mi familia porque han sido de gran apoyo durante los momentos en los que me encontraba perdida y aun así han seguido creyendo en mí. Porque sin ellos no habría podido llegar hasta donde estoy hoy.

*Translation can be considered
the communication of a foreign text,
but it is always a communication
limited by its address
to a specific reading audience.*

Lawrence Venuti

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

OM 2 de noviembre de 1938

La censura no tiene nada de creativo ni de inventivo.

*Simplemente la censura es una forma decidida
y está concebida, así, como una forma de represión.*

Y pertenece a mentes torcidas.

Elías Querejeta

Índice

1. Resumen	6
2. <i>Abstract</i>	6
3. Introducción	7
4. Objetivos	9
5. Metodología y plan de trabajo	10
6. La censura	12
6.1. Definición de censura	12
6.2. Tipos de censura	13
6.2.1. Censura y autocensura	16
6.3. Manipulación y censura en traducción	19
6.4. Breve contextualización histórica	24
6.4.1. La censura en España	25
6.4.1.1. Guerra Civil (1936 – 1939)	26
6.4.1.2. Franquismo (1939 – 1975)	27
6.4.1.3. Evolución de la censura	28
6.4.2. La censura en Estados Unidos	34
6.4.2.1. Oficina Hays	35
6.4.2.2. Macartismo	39
6.5. Estudios de caso – Cine Orson Welles	43
6.5.1. Bibliografía Orson Welles (1915 – 1985)	44
6.5.2. <i>La dama de Shanghái</i> (1947)	45
6.5.2.1. Censura en el doblaje a español	47
6.5.2.2. Autocensura sobre el guion	50
7. Resultados	53
8. Conclusiones	55
9. Referencias bibliográficas	57
9.1. Listado de películas	60

Índice de tablas

Tabla 1. Tipos de censura (Ávila, 1997)	16
Tabla 2. Fragmentos de la versión original y la versión traducida en 1983	19
Tabla 3. Diferencias entre domesticación y extranjerización (Venuti, 2004).	24
Tabla 4. Censura externa (Gutiérrez-Lanza y González, 2000)	34
Tabla 5. Ficha técnica <i>La dama de Shanghái</i> (1947)	46
Tabla 6. Calificación de la película <i>La dama de Shanghái</i> (1947)	46
Tabla 7. Diálogo censurado 1 - <i>La dama de Shanghái</i> (1947)	47
Tabla 8. Diálogo censurado 2 - <i>La dama de Shanghái</i> (1947)	48
Tabla 9. Diálogo censurado 3 - <i>La dama de Shanghái</i> (1947)	49
Tabla 10. Comparación de fichas técnicas del doblaje en <i>La dama de Shanghái</i>	50
Tabla 11. Diálogo original en <i>La dama de Shanghái</i> (1947)	51
Tabla 12. Diálogo autocensurado en <i>La dama de Shanghái</i> (1947)	52

1. Resumen

El presente trabajo estudia las diferentes características de la censura cinematográfica ejercida sobre el doblaje a español de películas extranjeras durante el franquismo. Para ello, este trabajo se centra en un análisis de los diálogos censurados en la película *La dama de Shanghái* (1947) del director Orson Welles. Por tanto, este trabajo tiene como objetivo principal demostrar la importancia del papel del traductor en la historia del pensamiento, cuya labor viene determinada tanto por factores externos como internos.

Palabras clave: censura, autocensura, régimen franquista, doblaje, Oficina Hays.

2. Abstract

This piece of work studies the different characteristics of cinematographic censorship carried out on the dubbing into Spanish of foreign films during the Franco regime. Consequently, the present essay focuses on the analysis of dialogues censored in the film *The Lady from Shanghai* (1947) by the film director Orson Welles. Therefore the main goal of this essay is the demonstration of the translator's labour importance throughout history, where translation task is determined by both extern and intern factors.

Key words: censorship, self-censorship, Franco regime, dubbing, Hays Office.

3. Introducción

En el presente Trabajo de Fin de Grado (TFG), se pretenden demostrar algunas de las competencias y conocimientos adquiridos durante el Grado de Traducción e Interpretación. En su mayoría, se desarrollan las destrezas necesarias para la elaboración de juicios que puedan resultar útiles para estudios posteriores, así como la gestión de fuentes y recursos bibliográficos.

Este trabajo analiza la censura cinematográfica aplicada en el doblaje a español de películas estadounidenses durante el periodo del régimen franquista y realiza una comparación de dicha censura franquista con la autocensura propia de la industria cinematográfica de Hollywood a principios del siglo XX. De esta manera, se pretende identificar las características propias de este fenómeno: qué se censuraba, cómo se hacía, desde qué organismos, con qué finalidad y qué tipos de censura existían.

Esta censura cinematográfica estaba constituida por una serie de normas éticas que abarcaban aspectos religiosos y morales (se suprimían temas como el divorcio, adulterio, divorcio, suicidio, prostitución, etc.), de carácter sociopolítico (ofensas y opiniones críticas sobre las instituciones políticas o religiosas de la época) e incluso estéticos (la supresión de un lenguaje obsceno y provocativo o la eliminación de escenas íntimas que atentaran contra las normas del buen gusto). No obstante, ha de decirse que los primeros actos de censura no fueron impuestos por una censura oficial del Estado, sino que nacieron de sociedades religiosas convencidas de que el cine reflejaba actos obscenos y de mal gusto, por lo que defendían la moral religiosa de la sociedad.

Entre la gran cantidad de películas extranjeras cuyo doblaje fue censurado en España, destacan las procedentes de Estados Unidos. Para nuestros censores, la industria hollywoodiense era demasiado provocativa e inapropiada, puesto que trataba con suma libertad temas sobre la realidad de la sociedad contemporánea. Por este motivo, el presente trabajo expone brevemente un estudio de caso sobre el doblaje a español de una película estadounidense en España con el objetivo de ejemplificar y exponer algunas estrategias traductoras para ejercer la censura (modificación, alteración y supresión de diálogos de acuerdo con Alejandro Ávila [1997]). En concreto, se analiza el filme del cineasta Orson Welles: *La dama de Shanghái* (1947). Por consiguiente, el título del trabajo escogido ha sido «Cine, manipulación y traducción: censura en el doblaje a español de la película estadounidense *La dama de Shanghái* (1947)».

La motivación por la que se ha elegido este tema fue la curiosidad por saber más sobre el papel del traductor como censor cinematográfico mediante la manipulación de la lengua con fines políticos durante aquella época. Resulta fascinante la manera en que un gobierno o sociedad

religiosa puede ejercer un control total sobre todos los medios de comunicación con el objetivo de impedir la difusión de ideas críticas que puedan resultar perjudiciales para su propia imagen. Por ejemplo, miles de españoles viajaron al sur de Francia para poder asistir al estreno de películas que habían sido mutiladas o prohibidas por la censura española como fue el caso de la película *El último tango en París* (1972) dirigida por Bernardo Bertolucci.

En cuanto a las fuentes de información consultadas cabe destacar la base de datos de TRACE, la extensa hemeroteca de RTVE, así como los estudios sobre la domesticación y extranjerización de la traducción de Lawrence Venuti (2004) y distintas páginas web y libros sobre la censura y traducción del doblaje.

Por último, la duración de la investigación ha sido de un año académico, por lo que no se ha podido analizar el doblaje a otras lenguas, ya que sería imposible analizarlas con la profundidad necesaria por razones de extensión y tiempo. Además, se ha querido dejar de lado la controversia existente que cuestiona la necesidad del doblaje.

4. Objetivos

El principal objetivo de este estudio es la demostración de la importancia del papel del traductor en la historia del pensamiento, cuya labor traductora se adapta a unas circunstancias determinadas por la visión del mundo de una sociedad concreta.

En concreto, se pretende demostrar la manipulación de la traducción ejercida por el régimen franquista sobre películas extranjeras como vehículo de una identidad nacional. Para ello, se lleva a cabo un análisis de la censura impuesta en el doblaje a español de películas estadounidenses durante el periodo franquista a través del estudio de caso de la película *La dama de Shanghái* (1947) del director Orson Welles.

Siguiendo esta línea, otro de los objetivos principales del presente trabajo es la comparación del aparato censorio franquista y el estadounidense. Estados Unidos y España pronto se dieron cuenta del interés que despertaba el cine entre la población y decidieron utilizar este medio de comunicación como instrumento ideológico para el adoctrinamiento de masas, atraídas por la novedad del séptimo arte. Ambos países se cuidaron de no salir perjudicados ante el público en las pantallas de cine y omitieron toda aquella información que les resultara peligrosa para su propia imagen. Además, tampoco dejaron pasar la oportunidad y usaron el cine como propaganda para realzar sus valores ideológicos. Así lo hizo Estados Unidos a través del Código de Lord y España a través de la censura en el doblaje obligatorio de todas las películas extranjeras.

Para la elaboración de dicho objetivo, se estudian las principales características de la censura cinematográfica en ambos países, es decir, los motivos por los que se llevó a cabo, desde qué organismos, los métodos utilizados, así como los tipos de censura y, en su caso, el papel del traductor como censor de su propio trabajo mediante la manipulación de la lengua en favor de una ideología concreta.

Como objetivo secundario encontramos la constatación de que este fenómeno censor no solo se llevó a cabo por motivos políticos, sino también por motivos religiosos y económicos, así como la demostración de que la censura no solo se llevó a cabo en España, sino que hubo además otros países que sufrieron, o sufren, la misma condena.

Por tanto, el cumplimiento de estos objetivos conlleva el dominio de las competencias adquiridas durante el Grado. Esto es, el conocimiento de los diferentes factores textuales, culturales, sociales y políticos existentes entre la lengua origen y la lengua meta y que influyen en el proceso de traducción, así como el reconocimiento del valor de la labor traductora a lo largo de la historia y su influencia en la evolución del lenguaje.

5. Metodología y plan de trabajo

Antes de empezar la redacción del Trabajo de Fin de Grado, primero escogimos la temática del mismo: la censura cinematográfica. Una vez designada, se procedió a la búsqueda bibliográfica y a la recolección de datos sobre los conceptos de censura y autocensura, la manipulación en la traducción como herramienta ideológica y algunos ejemplos de censura cinematográficos, ya que nuestro estudio iba a tener como base estos aspectos.

Tras la lectura de diferentes fuentes, se elaboró un borrador del índice y se adoptó la teoría del estudio de casos como la metodología a seguir, ya que se trata de un método de investigación cualitativo que nos permite analizar el objeto de estudio en su contexto real (Álvarez y San Fabián, 2012). De esta manera, procedimos, en primer lugar, a la elaboración de la parte teórica, donde se hace hincapié en los conceptos de *censura* y *autocensura*, así como en la manipulación del lenguaje en favor de una ideología concreta y el papel del traductor como censor de su propio trabajo. En esta parte, se realiza una comparación de distintas definiciones del concepto de la censura realizadas por varios diccionarios y autores como Manuel L. Abellán (2007) e Ira Konigsberg (2004). Igualmente, se exponen los distintos tipos de censura existentes ejercidos por diferentes estamentos de la sociedad conforme al libro *La censura en el doblaje cinematográfico en España* de Alejandro Ávila (1997).

En segundo lugar, se relacionan los conceptos de manipulación y censura dentro del campo de la traducción. Por tanto, en la elaboración de este apartado, se estudia el libro de *Traducción y censura inglés-español, 1939 – 1985: estudio preliminar* de Rosa Rabadán (2000), ya que expone la idea del papel del traductor como censor de su propio trabajo mediante la manipulación de la lengua para el fomento de una ideología concreta y analiza la traducción y la censura durante el régimen franquista en los campos del cine, teatro y literatura. De igual modo, analizamos a Venuti (1998), quien distingue entre la domesticación y la extranjerización de la traducción en su libro *The Translator's Invisibility: A History of Translation*.

En tercer lugar, se realiza una breve contextualización histórica de Estados Unidos y España dentro del marco teórico, puesto que es necesario conocer el contexto político, social, cultural y económico en el que se produjo la censura. En la realización de este apartado, se analizan tres fuentes principales: el documental *Imágenes prohibidas* de RTVE (2011), el libro *Hollywood censurado* (1998) de Gregory D. Black y el artículo *USA: Censura, corrupción y gangsterismo* de Antonio Drove (2001).

Una vez terminado el marco teórico, se llevó a cabo la redacción de la parte práctica mediante el método del estudio de caso. De este modo, se pretende ejemplificar lo que supuso la censura en el doblaje a español de la película estadounidense *La dama de Shanghái* (1947) del director Orson

Welles, cuya traducción no obedece a su guion original, sino a criterios políticos. Se trata de un filme estadounidense, ya que la industria hollywoodiense dominaba por aquella época las pantallas españolas y provocaba preocupación entre los sectores más críticos de la sociedad.

El estudio de caso previsto sigue la misma temática que el resto de la investigación. Primero, se exponen las características generales del filme, es decir, datos sobre el reparto, dirección, sinopsis, premios, críticas y año de estreno. Segundo, se explica el caso de manipulación y censura correspondiente y se analizan los motivos por los que actuó el régimen franquista en comparación con la autocensura en el guion de Orson Welles impuesta por la propia industria cinematográfica de Hollywood. Sin embargo, dicho estudio de caso se basa en escritos académicos, dado que la búsqueda de los expedientes sobre la censura y consecuente adulteración en la traducción de los guiones ha sido en vano.

Finalmente, se lleva a cabo la interpretación de los resultados. Esto es, se contrasta el estudio de caso con la teoría expuesta al principio de este trabajo con el fin de puntualizar los siguientes aspectos:

- El tipo de censura llevado a cabo, es decir, si se trata de censura interna o censura externa.
- Los factores determinantes en la manipulación del lenguaje y el papel del traductor de acuerdo con lo expuesto en los apartados de *Censura y autocensura* y *Traducción y Censura*.
- La relación existente entre la adulteración del diálogo con las características del lenguaje como herramienta de identidad nacional.

6. La censura

Como ya hemos visto, la censura cinematográfica no se debe limitar a la acción del Estado en exclusiva. Este fenómeno puede aparecer en todas las fases de producción del filme, es decir, se puede aplicar con anterioridad o posterioridad a la finalización del proceso cinematográfico.

6.1. Definición censura

La Real Academia Española (RAE) en su 23.ª edición (2014) define la censura como «acción de censurar» o «dictamen que se emitía acerca de una obra» y califica el verbo censurar como «dicho del censor oficial o de otra clase: Ejercer su función imponiendo supresiones o cambios en algo». Sin embargo, estas definiciones resultan insuficientes por su escaso contenido, por lo que en el presente apartado se ha realizado una comparación entre distintos autores que definen la censura con el objetivo de ultimar dicha definición.

El profesor de universidad Manuel L. Abellán (2007) describe la censura como

el conjunto de actuaciones del Estado, grupos de hecho o de existencia formal capaces de imponer a un manuscrito o a las galeradas de la obra de un escritor – con anterioridad a su publicación – supresiones o modificaciones de todo género, contra la voluntad o el beneplácito del autor (Nuevo Hispanismo, núm. 1, 1982, pp. 169 – 180).

En esta definición, podemos observar que la censura no solo la impone el Estado, como alguna gente cree por equivocación, sino que son «grupos de hecho o de existencia» capaces de imponer sus ideas sobre las del resto. Esta puntualización la podemos observar, más adelante, en el apartado *Tipos de censura*, donde se analizan los diferentes estamentos que pueden ejercer la censura.

Por otra parte, resulta interesante la ambigüedad del diccionario de la RAE frente a la claridad del diccionario *English Oxford Living Dictionaries* (2017). Este la define como «the suppression or prohibition of any parts of books, films, news, etc. that are considered obscene, politically unacceptable, or a threat to security». En esta entrada, se aportan brevemente algunos de los motivos por los que se comete la censura: se tratan de hechos «obscenos», «políticamente inaceptables» o que suponen una «amenaza para la seguridad». Tanto la industria cinematográfica de Hollywood o la censura franquista justificaron sus tijeras como un acto en defensa de la moral del público frente algunas escenas o películas que atentaran contra esta.

Para una definición más completa y dirigida al campo cinematográfico, encontramos el *Diccionario Técnico Akal de Cine* escrito por Ira Konigsberg (2004). En él, la autora realiza una investigación minuciosa y técnica sobre el cine en todos los aspectos, desde entradas sobre el arte cinematográfico hasta reseñas sobre los estudios estadounidenses y europeos. Konigsberg (2004) analiza el concepto de censura cinematográfica como el «acto de decidir qué partes de una película no deben verse o si el propio filme puede mostrarse al público». La censura puede aparecer gracias a varios grupos: organismos gubernamentales, policía, organizaciones religiosas o morales, Estado e incluso la propia industria cinematográfica. En consecuencia, la autora afirma que esta censura puede manifestarse tanto en el proceso de exhibición de una película como en el proceso de producción de esta, es decir, antes de su estreno.

Por último, en su libro *La censura en el doblaje cinematográfico en España*, Alejandro Ávila (1997) describe la censura en el doblaje como «cualquier dictamen, corrección, reprobación o juicio coactivo que obligue a modificar alguna etapa del proceso». Asimismo, señala que los motivos de esta práctica pueden ser de índole ideológica, política, técnica o llanamente comercial.

6.2. Tipos de censura

Siguiendo a Alejandro Ávila (1997) en su libro *La censura del doblaje cinematográfico en España*, podemos encontrar distintos tipos de censura según el estamento o núcleo social capaz de ejecutar la censura en alguno de los diferentes procesos del doblaje. Estos estamentos o núcleos sociales, aplicados en el contexto español, pueden ser el Estado, la Iglesia católica, las empresas, el público, el ajustador de diálogos o el director del doblaje.

En primer lugar, el Estado realiza censura principalmente por dos motivos: alejar al espectador de mensajes que considera perjudiciales e intentar autodefenderse. Según la ideología gubernamental, se aplicará censura en mayor o en menor medida para apartar al espectador de mensajes perniciosos y se intentará disuadir al espectador de mensajes políticos que difieran tanto del sistema de gobierno como de las entidades paragubernamentales.

En cuanto al método, el Estado puede intervenir dentro del proceso del doblaje en las siguientes tres fases:

- en la gestión administrativa, es decir, puede otorgar o no licencias o permisos de doblaje;
- en el ajuste de diálogos mediante la alteración, supresión, cambio o adición de palabras, frases o diálogos enteros o parciales, y
- en el montaje final de la película «cambiando, alterando o suprimiendo planos, secuencias o rollos de imagen enteros o parciales» (Ávila, 1997, p. 29).

En segundo lugar, encontramos la Iglesia católica. Esta pretende disuadir al ciudadano de la influencia de aquellos mensajes que influyan en la moral y la fe católica de manera perjudicial. Tanto el régimen franquista como la Iglesia mostraron gran preocupación respecto a la propagación de determinadas ideas relacionadas con el sexo, la religión, la violencia, el divorcio, el aborto, el suicidio y el lenguaje soez y, por ello, ambas instituciones fueron de la mano a favor de la censura. Al igual que el Estado, la Iglesia también puede actuar durante el proceso de doblaje, ya sea mediante la intervención del ajuste de diálogos (cambios, alteraciones, supresiones o ampliación de palabras, frases o diálogos parciales o enteros) o mediante la manipulación del montaje final (modificación o supresión de planos).

Igualmente, Ávila (1997) asegura que las empresas pueden intervenir también durante el proceso de doblaje. En este caso, podríamos decir que se trata de una autocensura ejercida por parte de la industria cinematográfica. Según su naturaleza (productoras, distribuidoras o exhibidoras), podemos distinguir tres tipos de censura:

- de carácter ideológico propio,
- de carácter ideológico ajeno, y
- de carácter puramente comercial.

Primeramente, hablamos de carácter ideológico propio cuando una empresa tiene sus propias directrices ideológicas. En este caso, las productoras censurarán sobre los guiones originales de las películas y las distribuidoras sobre los diálogos ajustados. Por otra parte, hablamos de carácter ideológico ajeno cuando una empresa no posee unas directrices propias determinadas, sino que realiza una censura voluntaria en cualquier parte del proceso de doblaje para evitar problemas con la Administración censora correspondiente. Sin embargo, también puede darse por criterios puramente comerciales donde la censura puede aparecer en cualquier fase del proceso de doblaje. Por ejemplo, se adecuan los diálogos según los gustos generales del público.

Otro de los núcleos sociales que puede aplicar censura es el público mediante dos formas básicas: la no asistencia a la exhibición del filme y la intervención por parte de la Administración tras la respectiva denuncia de asociaciones de consumidores y/o familias que consideran que el filme atenta contra sus derechos.

Por su parte, el ajustador de diálogos realiza una serie de modificaciones para adecuar el texto al movimiento de los labios de los distintos personajes. Esto se debe a dos motivos básicos: la ideología del ajustador y la autocensura. Según la ideología del ajustador, se adaptarán conceptos para suavizar o fortalecerlos. De esta manera, se suprimirá o se añadirá palabras o expresiones mal sonantes, así como se alterarán o se adaptarán argumentos. Por otro lado, encontramos la

autocensura, que se realiza a modo de prevención para evitar posibles problemas futuros con la censura oficial.

Por último, el autor sitúa al director de doblaje, quien puede realizar modificaciones en el guion por motivos profesionales o gustos personales en su mayoría.

En la siguiente tabla, podemos encontrar una tabla a modo resumen de la teoría expuesta:

ESTAMENTOS O NÚCLEOS SOCIALES	MOTIVO	MÉTODO
Estado	Alejar al espectador de mensajes considerados perjudiciales para los ciudadanos o contrarios al gobierno.	a) Administrativo b) Ajuste de diálogos c) Montaje final
Iglesia católica	Disuadir a la sociedad de la influencia negativa de los mensajes audiovisuales que atenten contra la moral y la fe católica.	a) Ajuste de diálogos b) Montaje final
Empresas	Tres motivos: - de carácter ideológico propio; - de carácter ideológico ajeno, y - de carácter puramente comercial.	El método es distinto según el motivo de censura: a) si se realiza meramente por un carácter ideológico propio, las distribuidoras censuran sobre los diálogos ajustados. En cambio, las productoras sobre los guiones originales de la película; b) en caso del carácter ideológico ajeno, la

		<p>censura tiene lugar en cualquier parte del proceso de doblaje, y</p> <p>c) al igual que en el caso del carácter ideológico ajeno, si se realiza por criterios puramente comerciales se puede censurar en cualquier fase del proceso de doblaje.</p>
Público	Personal.	<p>a) No asistencia a la exhibición del filme.</p> <p>b) La intervención por parte de la Administración tras la denuncia de asociaciones de consumidores o familias.</p>
Ajustador de diálogos	<p>Dos motivos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - ideología del ajustador, y - autocensura 	Supresión o adición de palabras y/o expresiones mal sonantes, así como alteración o adaptación de argumentos.
Director de doblaje	Profesional.	Cambios en el guion ajustado.

Tabla 1. Tipos de censura (Ávila, 1997)

6.2.1. Censura y autocensura

Hemos creído conveniente hacer una distinción entre los conceptos de *censura* y *autocensura*, ya que muchos han olvidado la existencia de esta última. Para ello, se han seguido los estudios realizados por Manuel L. Abellán (2004) en *Censura y autocensura en la producción*

literaria española, quien asegura que «sería ingenuo atribuir a la censura “oficial” el propósito de influir estética y políticamente sobre la producción literaria».

Como hemos visto en los anteriores apartados (*Definición de censura y Tipos de censura*), podemos entender por censura un conjunto de actuaciones realizadas por diferentes estamentos que obliga a modificar una obra contra la voluntad del autor. Sin embargo, la autocensura se refiere a la censura propia de un autor por razones propias y/o ajenas. Siguiendo a Manuel L. Abellán (2004), entendemos por autocensura

las medidas previsoras que, consciente o inconscientemente, un escritor adopta con el propósito de eludir la eventual reacción o repulsa que su texto pueda provocar en todos o algunos de los grupos o cuerpos del Estado facultados para imponerle supresiones o modificaciones con su consentimiento o sin él (Nuevo Hispanismo, núm. 1, 1982, pp. 169 – 180 [citado en Abellán, 2004]).

Asimismo, Abellán (2004) distingue entre autocensura explícita y autocensura implícita. En primer lugar, la autocensura explícita (o consciente) consiste en las modificaciones y supresiones interiorizadas por parte del autor de los factores externos como la situación histórica, política, social y/o familiar con el objetivo de evitar la censura oficial. Como consecuencia, la censura cinematográfica hace que muchos productores y directores de cine modifiquen los guiones de las películas antes de su producción y surge, así, el fenómeno de la autocensura. En segundo lugar, la autocensura implícita (o inconsciente) corresponde al estilo propio del autor, el cual busca mejorar sus técnicas narrativas y aproximar su obra al público. En su mayoría, se trata de traducciones de temáticas sexuales y con un marcado lenguaje soez.

En esta línea, el artículo *Sexo oral y escrito: argot, eufemismos y etimología* del blog *En la luna de Babel* (2014) estudia la autocensura de los traductores en lo referido a la traducción del lenguaje sexual. Para ello, el artículo presenta algunos ejemplos de los eufemismos utilizados por los profesionales de la traducción donde aún podemos observar una cierta predilección por evitar referirse al acto sexual con términos claros y directos a pesar de la tolerancia social que gozamos en la actualidad. A continuación, encontramos los diferentes eufemismos por los que el traductor puede traducir la palabra *fuck* con el sentido de acto sexual:

- «apareamiento» si nos referimos al mundo de la zoología;
- «cópula» o «coito» entre el mundo científico;
- «relaciones íntimas» en los tribunales, y
- «follar», «echar un polvo», «chingar», etc. en un registro informal.

Igualmente, este blog nos ofrece otro artículo de 2016 titulado *La censura como estrategia de traducción* en el que se abordan diferentes técnicas a la hora de evitar el lenguaje soez en el cine. En relación con el tema que nos ocupa, algunos términos con connotaciones sexuales como «coño», «carajo» y «joder» fueron sustituidos por otros como «córcholis», «caray» y «jolín» en el doblaje de películas extranjeras durante el franquismo.

De igual modo, José Santaemilia (2008) en el artículo *The Translation of Sex-Related Language: The Danger(s) of Self-Censorship(s) 1* explica el motivo de la autocensura sobre el lenguaje sexual como un cierto autocontrol por parte de los traductores: «El ejercicio de la autocensura se presta a diversas interpretaciones: reservas morales o éticas, autocontrol, libre ejercicio de la manipulación del texto original, etc.». El autor pone como ejemplo la traducción de la novela *El guardián entre el centeno* escrita en 1978:

ORIGINAL	TRADUCCIÓN
All of a sudden, he said, 'For Chrissake, Holden. This is about a <i>goddam</i> baseball glove.'	De pronto dijo: - Pero ¿a quién se le ocurre, Holden? ¡Has escrito sobre un guante de béisbol!
'So what?' I said. Cold as <i>hell</i> .	- ¿Y qué? – le contesté más frío que un témpano.
'Wuddaya mean – so what? I told ya it had to be about a <i>goddam</i> room or a house or something.'	- ¿Cómo que y qué? Te dije que describieras un cuarto o algo así.
'You said it had to be descriptive. What the <i>hell</i> 's the difference if it's about a baseball glove?'	- Dijiste que no importaba con tal que fuera descripción. ¿Qué más da que sea sobre un guante de béisbol?
'God <i>damn</i> it.' He was sore as <i>hell</i> . He was really furious 'You always do everything <i>backasswards</i> .' He looked at me. 'No wonder you're flunking the <i>hell</i> out of here,' he said. 'You don't do one <i>damn</i> thing the way you're supposed to. I mean it. Not one <i>damn</i> thing.'	- ¡ <i>Maldita</i> sea! – estaba negro el tío. Furiosísimo -. Todo tienes que hacerlo al revés – me miró-. No me extraña que te echen de aquí. Nunca haces nada a derechas. Nada.
'All right, give it back to me, then,' I said. I	- Muy bien. Entonces

went over and pulled it right out of his <i>goddam</i> hand. Then I tore it up.	devuélvemela – le dije. Se la arranqué de la mano y la rompí.
‘What the <i>hellja</i> do that for?’ he said.	- ¿Por qué has hecho eso? – dijo.

Tabla 2. Fragmentos de la versión original y la versión traducida en 1983

En esta tabla, cabe destacar la extensión del texto traducido, ya que es de manera inusual más corto que el original. Además, podemos observar la eliminación voluntaria de las palabras soeces propias del texto original. Sin embargo, se desconocen los motivos por los que la traductora actuó de esta manera.

Por otra parte, cabe señalar que se comete un error al asociar únicamente este tipo de autocensura como resultado del miedo a una posible censura oficial:

Se corre el peligro de considerar que autocensura es únicamente la limitación que un escritor introduce en su trabajo para evitar dificultades con la censura oficial. Sin embargo, es también autocensura la que se hace por servir a un partido, a una ideología, incluso a una entidad comercial o a un grupo de amigos (Ruiz Ayúcar [citado en Abellán, 2004]).

En el caso que nos ocupa, se sitúa la *censura* dentro del contexto político y social propio de la dictadura franquista y, en concreto, la censura oficial realizada en el doblaje al español de películas estadounidenses; mientras que el concepto de autocensura lo asociaremos con las etapas comprendidas entre la Oficina Hays y el Macartismo de los primeros años del siglo XX en Estados Unidos.

6.3. Manipulación y censura en traducción

En este apartado, se ha realizado un análisis sobre la relación existente entre los conceptos de censura y traducción. Para ello, nos hemos basado en el libro *Traducción y censura inglés-español 1939 – 1945: estudio preliminar* de Rosa Rabadán (2000), cuyo objetivo es la investigación de la labor de la traducción en los medios de comunicación del cine, teatro y narrativa durante el régimen franquista. En concreto, nos centraremos en los capítulos *Traducción y censura en la escena española de posguerra: Creación de una identidad cultural* escrito por María Pérez L. de Heredia (2000, pp. 153 – 203), *El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40: El cine bajo palio* de Marta Miguel González (2000, pp. 61 – 86), así como *Traducción y censura: Mirada retrospectiva a una historia interminable* de J.C. Santoyo (2000, pp. 291 – 309). Asimismo,

hemos seguido los estudios de Lawrence Venuti (2004) sobre los conceptos de domesticación y extranjerización como métodos de traducción.

Según los estudios de María Pérez L. de Heredia (2000) sobre la censura y traducción en español de obras teatrales durante los primeros años del franquismo, la manipulación del texto original se debe no solo a una iniciativa ajena, sino también propia. En este sentido, existen dos tipos de censura: la externa y la interna. Por un lado, la censura externa se realiza de manera independiente del proceso de traducción, es decir, afecta al texto ya traducido mediante la supresión de contenidos considerados demasiado peligrosos. A menudo, esta censura abarca temas sobre la

política (críticas al ejército, policía, dictadura o su caudillo), religión (posibles ataques a la Iglesia Católica o a su dogma, principal sustento ideológico del régimen), sociedad (todo aquello que vaya contra las buenas maneras, que pueda constituir escándalo público o que ataque a la burguesía, apoyo de la dictadura durante sus primeros años) y, por último, y quizá de manera más destacada, todo aquello que tenga que ver con el sexo (erotismo, obscenidades, lenguaje indecoroso o provocativo) (Pérez L. de Heredia, 2000, p. 168).

En su opinión, los resultados de la aplicación de la censura externa son la naturalización y la apropiación de contenidos extranjeros.

Por otro lado, la censura interna (también conocida como autocensura) tiene lugar durante el proceso de traducción. En este caso, el traductor interioriza un conjunto de normas y se convierte en censor de su propio trabajo mediante la manipulación del texto original para ajustarse, así, a unos factores ideológicos propios de la cultura meta. Por ello, la autora asegura que la traducción sirve como arma política al servicio del discurso ideológico del régimen y, en especial, durante los primeros años de su existencia (Pérez L. de Heredia, 2000).

Siguiendo esta línea, Marta Miguel González (2000) realiza un estudio más profundo sobre la idea de utilizar el idioma como arma política y distingue tres características principales en las que se basa el cine: la faceta ideológica, la artística y la económica. A su vez, la autora relaciona estas características con la censura del régimen franquista, donde ninguno de estos tres aspectos pasó desapercibido a lo largo de los cuarenta años de la dictadura franquista.

El régimen franquista pronto utilizó la gran pantalla como vehículo de propaganda política tras darse cuenta de lo que podía suponer el cine. Esta censura ideológica e institucional aparece mediante diferentes organismos censores y políticas intervencionistas a lo largo de la existencia del

régimen. A continuación, podemos observar el interés ya existente del Estado por el cine desde un punto de vista ideológico:

Es indudable que el cinematógrafo representa hoy el arma más eficaz de luchar un movimiento político cualquiera en pro de sus ideales [...]. Por eso sería estúpido prescindir de su empleo para catequizar las masas, para conmovérlas, para arrastrarlas a una empresa, para enseñarles cuanto el político estima fundamental o conveniente [...]. Por algo es el cinematógrafo la más peligrosa de las propagandas. Su manejo requiere decoro, entusiasmo, conciencia responsable (Primer Plano 1940, núm. 10, p. 1 [citado en González, 2000, p. 63]).

En cuanto a la dimensión económica, se concibe el cine como industria que busca hacer de sus productos «un bien rentable» (González, 2000), por lo que el distribuidor evita mayores costes y retrasos en la obtención del permiso de exhibición y, por consiguiente, realiza una censura previa al rodaje. Igualmente, el público, entendido como la recaudación en taquilla, puede determinar el tipo de cine preferido en un determinado momento. Cabe señalar que los espectadores españoles sentían predilección por el cine estadounidense. Por ejemplo, entre 1939 y 1949, se autorizaron para su estreno 1 163 largometrajes producidos en Hollywood, 164 británicos y 207 alemanes. En consecuencia, el Estado llevó a cabo una serie de políticas intervencionistas y proteccionistas como, por ejemplo, la proyección obligatoria de un porcentaje de películas nacionales en un tiempo determinado mediante la instauración de cuotas de pantalla.

J.C. Santoyo (2000), por su parte, realiza un recorrido histórico sobre la traducción y censura y pone de manifiesto que la domesticación de textos ajenos en la cultura meta ha ido acompañada, en mayor o menor medida, por regulaciones censoras. Asimismo, Santoyo indica los motivos por los que se ha aplicado la censura a lo largo de la historia:

La respuesta está en el poder; o en el miedo a perderlo; o en la voluntad de controlar desde arriba al de abajo; o en la seguridad de quien se cree en la verdad absoluta y considera, por tanto, que quien no piensa igual está en el error; o en el temor (si es censura interna) a quebrantar las ideas establecidas por el poder, cualquiera que sea la naturaleza de ese poder. O bien puede tratarse (y en muchos casos se trata) de un intento de salvaguardar los valores morales que vienen determinados por el código de decoro social imperante en cada época (Santoyo, 2000, p. 293).

De acuerdo con el teórico, una de las primeras actuaciones censoras de la historia se halla descrita en el evangelio de San Juan. Este intento de censura fue de índole religiosa y se trataba de una opinión crítica respecto a la inscripción sobre la cruz de Jesucristo que había redactado Pilato: «Jesús Nazareno, el Rey de los Judíos». En cambio, los sacerdotes hebreos preferían la siguiente leyenda: «Este ha dicho: Yo soy el Rey de los Judíos». Tras comentárselo a Pilato, este se opuso abiertamente y dijo: «Lo que está escrito, escrito está».

Por último, el teórico Lawrence Venuti (2004) en su libro *The Translator's Invisibility: A History of Translation*¹, conocido por sus estudios sobre la invisibilidad del traductor durante su labor traductora, distingue dos conceptos muy importantes para el estudio de la traductología: la domesticación (*domestication*) frente la extranjerización (*foreignization*).

De acuerdo con Venuti (2004), solo hay dos métodos a la hora de traducir un texto, o bien el traductor deja lo más tranquilo posible al lector y hace que el escritor vaya a su encuentro (domesticación), o bien se aleja del escritor y hace que el lector vaya a su encuentro (extranjerización):

Admitting (with qualifications like "as much as possible") that translation can never be completely adequate to the foreign text, Schleiermacher allowed the translator to choose between a domesticating method, an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home, and a foreignizing method, an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad (Venuti, 2004, p. 20).

En primer lugar, la domesticación se refiere al sometimiento del traductor a los factores culturales e ideológicos de la cultura meta durante el proceso de traducción. En otras palabras, se *domestica* el texto de acuerdo con los valores de la cultura meta en el que se leerá dicha traducción, por lo que el traductor manipula su labor para mejorar la fluidez de la lectura mediante la adaptación del lenguaje y sintaxis de la lengua meta. La invisibilidad del traductor se hace latente, por lo que el lector no se percata de que se trata de una traducción, sino cree el texto como original:

A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign text – the appearance, in other

¹ Para la elaboración de su estudio, Lawrence Venuti se basa en el ensayo *Sobre los diferentes métodos de traducir*, publicado en 1813, de Friedrich Schleiermacher (1768 – 1834).

words, that the translation is not in fact a translation, but the “original” (Venuti, 2004, p. 1).

Sin embargo, Venuti (2004) cree que la domesticación tiene connotaciones negativas, ya que se produce una adaptación de la cultura de origen (débil) conforme a los valores de la cultura meta (dominante). Esto es, su uso potencia la desigualdad entre culturas y el favoritismo de las culturas dominantes y, por tanto, la traducción sirve como herramienta tanto para el sometimiento de culturas débiles como para la continuidad del estatus de la cultura dominante en el mundo:

This relationship points to the violence that resides in the very purpose and activity of translation: the reconstitution of the foreign text in accordance with values, beliefs and representations that pre-exist it in the target language, always configured in hierarchies of dominance and marginality, always determining the production, circulation, and reception of texts (Venuti, 2004, p. 18).

Por su parte, la extranjerización consiste en la reproducción del texto original de la manera más fiel posible. En este proceso, se rompe con el canon establecido en la lengua de llegada y se mantienen aquellos de la lengua origen, por lo que el lector viaja más allá de su propia cultura y es capaz de percibir diferencias culturales y lingüísticas en el texto, donde se hace latente la visibilidad del traductor: «Foreignizing translation in English can be a form of resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism, in the interests of democratic geopolitical relations» (Venuti, 2004, p. 20). Se trata, por tanto, de una «fidelidad abusiva» que evita la fluidez de la lengua y desafía las culturas de llegada, «aggressively monolingual» (Venuti, 2004, p. 15 – 20).

De esta manera, ambos métodos de traducción no solo limitan y delimitan culturas, sino contribuyen también a la construcción de identidades nacionales, donde la traducción implica conceptos como el colonialismo, terrorismo, guerras, discriminaciones étnicas y enfrentamientos geopolíticos. Por ello, Venuti (2004) define la traducción como «a cultural political practice, constructing or critiquing ideology-stamped identities for foreign cultures, affirming or transgressing discursive values and institutional limits in the target-language culture» (p. 19). Se puede decir que la traducción establece el punto de encuentro entre dos culturas, pero estas se hallan en diferentes niveles de hegemonía y subordinación.

Venuti (2004) opta por la visibilidad del traductor para que los lectores sean capaces de percibir de que se trata de obras extranjeras pertenecientes a otras culturas y, por consiguiente, emitir su propio juicio «en lugar de tratar de convencer al receptor de que hay básicamente una única

ideología y poética globales que se manifiestan idénticas en lo esencial, aunque con distintos paisajes de fondo» (Franco y Abio, 2009, p. 112).

	DOMESTICACIÓN	EXTRANJERIZACIÓN
Papel del traductor	Invisibilidad del traductor	Visibilidad del traductor
Método	Sometimiento en detrimento de los valores vigentes de una sociedad determinada, por lo que se produce una mayor fluidez en la lectura	<i>Fidelidad abusiva</i> , reproduce el texto de la manera más fiel posible, por lo que se produce una menor fluidez en la lectura
Perspectiva del lector	Toma el texto como original	Toma el texto como copia (diferencias culturales y lingüísticas)
Resultado	Desigualdad entre culturas y favoritismo de la cultura dominante	Nueva visión del mundo

Tabla 3. Diferencias entre domesticación y extranjerización (Venuti, 2004).

En resumen, la traducción es una actividad compleja que tiende, en su mayoría, a ajustarse a los valores establecidos de una sociedad determinada. Así, existen dos opciones claras durante el proceso de traducción: o bien se presentan visiones del mundo que la tolerancia de la cultura meta no puede tolerar (con la posible censura), o bien la traducción se amolda a la visión del mundo que la cultura meta está dispuesta a aceptar (Franco y Abio, 2009, pp. 111 – 112).

6.4. Breve contextualización histórica

Durante los primeros años de su historia, el cine gozaba de una total libertad en la que no había límites éticos ni morales que lo obligaran a autocensurarse. El arte cinematográfico era capaz de provocar diferentes reacciones y sentimientos entre el público. Sin embargo, esta capacidad también trajo consigo una multitud de problemas por parte de ciertos sectores de la sociedad, incómodos ante tal libertad de expresión. Por ejemplo, el primer beso de la historia del cine en la película *The Kiss* (1896), de la productora Edison Manufacturing Company, fue causa de problemas entre las ligas moralistas. No obstante, no se prohibió su exhibición (Radio Televisión Española [RTVE], 2011).

El primer acto de censura data de 1903, año en el que se censuró la danza del vientre en la de la actriz Fatima Djemille en el corto cinematográfico de *Fatima's Coochee-Coochee Dance* (1896). La imagen de este baile provocativo no fue suprimida, pero sí tachada por dos líneas que taparon el pecho y las piernas de la actriz (RTVE, 2011).

Como ya hemos visto, la censura cinematográfica no solo se impuso en España, sino que hubo otros países que emplearon este mecanismo para proteger su *statu quo* político y social. Un claro ejemplo es la película *Octubre* (1928), dirigida por Serguéi Eisenstein, que se rodó con el objetivo de celebrar el décimo aniversario de la revolución de octubre de 1917 en Rusia. Este filme fue censurado tanto en el mundo capitalista como en el comunista. Por un lado, la Unión Soviética, establecida en la época de terror de Stalin, censuró aquellas escenas en las que aparecía el personaje de Trotski. En el resto del mundo, esta película fue principalmente mutilada e incluso prohibida en algunos países, temerosos de que la revolución bolchevique triunfase también dentro de sus fronteras. Por aquel entonces, se consideró *Octubre* como una película de propaganda extremadamente peligrosa por la ideología que representaba (RTVE, 2011).

No obstante, las mutilaciones que sufren las obras cinematográficas no se deben limitar a la acción del Estado en exclusiva. Este fenómeno puede aplicarse con anterioridad o posterioridad a la finalización del proceso cinematográfico. En el primer caso, hablaríamos de censura previa, cuyo máximo representante fue Estados Unidos con su código cinematográfico impulsado por la Oficina Hays. Por otra parte, Alemania, Italia y España se encuentran entre aquellos países que aplicaron censura sobre películas acabadas por motivos políticos (Ávila, 1997, pp. 20 – 21).

En el siguiente apartado, se realiza un breve análisis sobre la historia de la censura cinematográfica en España y en Estados Unidos. La censura española se estudia durante el periodo del régimen franquista (1939 – 1975), mientras que la censura estadounidense comprende las primeras décadas del siglo XX.

6.4.1 La censura en España

A lo largo de cuarenta años, desde la Guerra Civil hasta la restauración de la democracia, la censura cinematográfica condicionó el cine en España. Los censores de la época sintieron animadversión sobre aquellas películas capaces de suscitar ideas críticas o de provocar sensaciones placenteras sobre el público. Sin embargo, la moral no fue su única obsesión, sino que la política también fue objeto habitual de la censura franquista (RTVE, 2011).

Durante la elaboración de los siguientes apartados, se han consultado diferentes fuentes bibliográficas. Por un lado, se ha seguido el libro *Historia de España* escrito conjuntamente por J.

Aróstegui Sánchez, M. García Sebastián, C. Gastell Arimont, J. Palafox Gamir y M. Risques Corbella (2009, pp. 296 – 374) en las secciones *Guerra Civil (1936 – 1939)* y *Franquismo (1939 – 1975)*. Por otro lado, en la realización del apartado de *Evolución de la censura* se han consultado el capítulo *Proteccionismo y censura durante la etapa franquista: Cine nacional, cine traducido y control estatal* escrito por Camino Gutiérrez-Lanza (2000, pp. 23 – 60), así como el capítulo *El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40: Un cine bajo palio* de Marta Miguel González (2000, pp. 61 – 86) y el documental *Imágenes prohibidas*² de RTVE.

6.4.1.1 Guerra Civil (1936 – 1939)

El 17 de julio de 1936, una buena parte de las fuerzas armadas españolas protagonizó un golpe de Estado con la intención de «restablecer el orden» y acabar con el gobierno del Frente Popular tras las elecciones generales llevadas a cabo en febrero de ese mismo año. Este golpe de Estado supuso el desencadenamiento de la Guerra Civil española (1936 – 1939), como resultado de muchos de los problemas que la sociedad española había estado arrastrando desde el inicio de las revoluciones liberales del siglo XIX (J. Aróstegui Sánchez, M. García Sebastián, C. Gastell Arimont, J. Palafox Gamir y M. Risques Corbella, 2009).

A finales de julio de 1936, ya se habían consolidado dos bandos, el republicano y el de los sublevados. El bando republicano estaba integrado por las clases populares: obreros, campesinos, pequeña burguesía, un amplio número de intelectuales, así como por las fuerzas armadas leales al gobierno del Frente Popular. En su mayoría, estuvieron influidos por organizaciones comunistas, socialistas y anarcosindicalistas. En cambio, el bando sublevado, posteriormente autodenominado bando nacional por su defensa de la unidad de España, estaba formado por los grupos tradicionalmente dominantes en España (militares conservadores, monárquicos de derechas, carlistas, grupos católicos, falangistas) y por todos aquellos que se habían opuesto con anterioridad a las reformas de la República (Aróstegui et al., 2009).

De acuerdo con Aróstegui et al. (2009), la Guerra Civil española tuvo una gran repercusión internacional, ya que la situación política en Europa se hallaba dividida entre el fascismo, presente en Alemania e Italia, y la democracia. Para muchos, España fue el primer escenario en el que estas dos fuerzas políticas tuvieron un enfrentamiento. Otros países europeos, temerosos de que el conflicto traspasase sus fronteras, impulsaron una política de neutralidad al respecto, el llamado Comité de No Intervención. A pesar de ello, tanto el bando republicano como el bando sublevado contaron con ayuda exterior. Los republicanos recibieron apoyos por parte de la Unión Soviética y de

² «*Imágenes prohibidas* es una serie de catorce capítulos de media hora de duración, escrita y dirigida por Vicente Romero, en la que se narra la historia de la censura cinematográfica en España desde la promulgación de sus primeras normas en 1912 hasta su desaparición en 1977» (RTVE, 2011).

las conocidas Brigadas Internacionales, formadas por miles de voluntarios de distintos países que combatieron en defensa de la República. Por otra parte, los sublevados contaron con la ayuda de Alemania e Italia desde el inicio de la contienda mediante su colaboración en aviación (Legión Cóndor), artillería, carros, equipos de transmisión y tropas de voluntarios (*Corpo Truppe Volontarie*).

Durante la contienda bélica, la producción de las películas se redujo considerablemente y muy pocas fueron de índole política. La industria cinematográfica española dedicó la mayor parte de sus esfuerzos al cine propagandístico en forma de documentales y noticiarios de guerra. Asimismo, ha de decirse que la censura existió en ambos bandos. El historiador Miquel Porter (RTVE, 2011) distingue entre la censura ideológica del bando republicano y la censura ética del bando franquista. Por un lado, la República ejerció censura a través de su anterior normativa de espectáculos y la CNT controló sindicalmente las películas sospechosas de desacreditar los principios de libertad y humanidad. Por otro, el Movimiento Nacional impuso una censura férrea en la que ninguna película contraria a su ideología totalitaria pudiera visionarse dentro de su territorio. En 1938, se creó la Comisión de Censura Cinematográfica y la Junta Superior de Censura Cinematográfica por orden del Ministerio del Interior (González, 2000).

Finalmente, la Guerra Civil se dio por terminada cuando Francisco Franco emitió un parte de guerra el 1 de abril de 1939: «En el día de hoy, cautivo y desarmado el Ejército Rojo, han alcanzado las tropas nacionales sus últimos objetivos militares. Españoles, la guerra ha terminado» (Aróstegui *et al.*, 2009, p. 313).

6.4.1.2 Franquismo (1939 – 1975)

Tras el fin de la contienda bélica, las Cortes democráticas, las elecciones, así como los partidos, sindicatos y asociaciones políticas fueron suprimidos y declarados ilegales. De la misma manera, se negaron las libertades democráticas individuales y colectivas. El general Francisco Franco era el jefe de Estado y todos los poderes (legislativo, judicial y ejecutivo) se concentraban en su persona. Asimismo, ostentaba el título de Caudillo de España y del Generalísimo de los Ejércitos (Aróstegui *et al.*, 2009).

El régimen político de este periodo se caracterizó por ser una dictadura que defendía el tradicionalismo y la unidad de España, además de su posición en contra del comunismo y de la democracia liberal. De acuerdo con Aróstegui *et al.* (2009), los tres grandes pilares institucionales fueron el ejército, el partido único Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (FET y de las JONS) y la Iglesia católica.

El ejército fue el más destacado, ya que participó activamente en el poder a través de militares que ejercieron como ministros y gobernadores civiles. Por otra parte, el partido FET y de las JONS fue el encargado de controlar los medios de comunicación y de dotar las bases ideológicas al régimen. Por último, la Iglesia católica desempeñó un papel muy importante durante la dictadura, que se definía como un Estado confesional católico. Así, la institución religiosa tenía el control del sistema educativo, así como el predominio de los valores y moral de la sociedad española.

Conforme a Aróstegui *et al.* (2009), se procedió a la institucionalización de la represión con el objetivo de eliminar a todos aquellos que se habían opuesto al Alzamiento Nacional. Se elaboraron una serie de leyes represivas y se impuso, de esta manera, un clima de terror entre la población en el que se impidió cualquier tipo de oposición al nuevo Estado. Algunas de estas leyes fueron la Ley de Responsabilidades Políticas (1939) y la Ley de Represión del Comunismo y la Masonería (1940).

Como consecuencia, se implantaron unos valores ideológicos y morales basados en la más estricta moral cristiana. La sociedad española se hallaba inmersa en la cultura del nacionalcatolicismo donde se prohibía el matrimonio civil y el divorcio y se condenaban todas aquellas exhibiciones que presentaran partes comprometidas del cuerpo de la mujer. Asimismo, se instauró un modelo patriarcal que promovía el completo sometimiento de la mujer al hombre y la educación servía como un importante medio de adoctrinamiento político y religioso. De este modo, todos los medios de comunicación, así como el cine, el teatro y la literatura estuvieron bajo la supervisión del régimen con el objetivo de que sus contenidos se adecuaran con la ideología y los valores morales imperantes (Aróstegui *et al.*, 2009).

A pesar de que fueron muchas las represiones que se llevaron a cabo durante este periodo, este trabajo estudia el fenómeno de la censura cinematográfica impuesta por el régimen franquista en el doblaje al español de películas extranjeras.

6.4.1.3 Evolución de la censura

El desarrollo de la censura cinematográfica se puede estudiar a lo largo de dos etapas entre las que la dictadura fue cambiando sus aliados internacionales y la sociedad española fue modernizándose. De acuerdo con Aróstegui *et al.* (2009), la primera etapa se desarrolló hasta 1959 y se caracterizó por el claro propósito para establecer un Estado totalitario y adoptar una autarquía económica. La segunda etapa, desde 1959 hasta el fin de la dictadura, se distinguió por la clara necesidad de reconocimiento internacional y la liberalización tanto de la economía como de la sociedad.

En la primera etapa, el régimen ofreció su apoyo incondicional a las potencias fascistas del momento: Alemania e Italia. A pesar de que España no interviniese directamente en la Segunda Guerra Mundial, sí lo hizo mediante la División Azul, un grupo de voluntarios enviados a combatir en el frente alemán del Este (1941 - 1944). Este periodo se caracteriza por la imposición de una censura férrea como parte de la represión política tras el fin de la Guerra Civil, cuya principal preocupación fue el aspecto militar y la defensa nacional (Aróstegui et al., 2009).

La voluntad patriótica y autárquica del régimen chocaba con la exhibición de películas extranjeras en las pantallas españolas. En 1938, se creó la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica, encargada de la propia censura del cine nacional y extranjero y del material de propaganda, y la Junta Superior de Censura Cinematográfica, cuya labor era la revisión de los recursos censores. En 1941, se proclamó la Orden del Ministerio del Interior que decretaba la revisión de todas las películas, tanto extranjeras como nacionales, que habían sido autorizadas durante los primeros meses de la posguerra. La mayoría fueron retiradas de las pantallas de cine españolas (González, 2000).

Puesto que algunos sectores del régimen creían que el cine extranjero, sobre todo el estadounidense, era obsceno y representaba una conducta inmoral a evitar por la sociedad española, se publicó la Orden del Ministerio de Industria y Comercio de 23 de abril de 1941. Esta consistía en una serie de normas a seguir en la exhibición de películas extranjeras y cuya importancia radica en su artículo octavo, que proclama el doblaje obligatorio de toda producción extranjera estrenada en las pantallas españolas (Gutiérrez-Lanza, 2000):

Queda prohibida la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea el español, salvo autorización que concederá el Sindicato Nacional del Espectáculo, de acuerdo con el Ministerio de Industria y Comercio y siempre que las películas en cuestión hayan sido previamente dobladas. El doblaje deberá realizarse en estudios españoles que radiquen en el territorio nacional y por personal español (Galán, 2003)³.

La obligatoriedad del doblaje supuso un punto de inflexión en la historia cinematográfica en España, ya que no solo se pretendía imponer el español como símbolo de identidad nacional, sino

³ Esta orden ministerial nunca se publicó en el Boletín Oficial del Estado (BOE), pero sí apareció publicada en 1941 en la revista semanal *Primer Plano*, controlada fundamentalmente por el Sindicato Nacional de Espectáculo. Además, la orden se inspira en la Ley de Defensa del Idioma promulgada por el régimen fascista de Benito Mussolini (1883 - 1945), cuyo objetivo era anteponer el italiano como principal idioma de Italia (Ávila, 1997, p. 55).

que su imposición permitía utilizar el cine como vehículo para el adoctrinamiento de las masas a través del control de sus contenidos (Gutiérrez-Lanza, 2000):

Aparte consideraciones sobre el influjo estético en los pueblos, es indudable que el cinematógrafo representa hoy el arma más eficaz de luchar un movimiento político cualquiera en pro de sus ideales (...). Por eso sería estúpido prescindir de su empleo para catequizar las masas, para conmoverlas, para arrastrarlas a una empresa, para enseñarles cuanto el político estima fundamental o conveniente (...) el imán más poderoso para atraer voluntades en derredor de una idea (...). Por algo es el cinematógrafo la más peligrosa de las propagandas. Su manejo requiere decoro, entusiasmo, conciencia responsable (Primer Plano, 1940, núm. 10, p. 1 [citado en Miguel González, 2000, p. 63].

De esta manera, el régimen podía suprimir todo aquello que le resultara molesto e incómodo mediante la alteración de los diálogos y sin cortes de imagen. Se trata de una censura lingüística muy difícil de percibir. En esta manipulación del lenguaje actúan tanto el traductor, bajo la influencia del contexto histórico, social y político en el que desarrolla su labor, y el Estado, que adecua el contenido cinematográfico conforme a su ideología (González, 2000, p. 79).

Asimismo, esta orden ministerial establece en su artículo noveno el canon de 20 000 pesetas para la obtención de la licencia de doblaje:

Además del canon establecido en los artículos anteriores, las películas de largo metraje, tanto de primer como de segunda y tercera categoría, pagarán, en concepto de licencia de doblaje, la cantidad de 20 000 pesetas (Ávila, 1997, p. 58).

Un claro ejemplo sobre el control de los contenidos durante la censura franquista fue la película *Casablanca* (1942), protagonizada por Humphrey Bogart, Ingrid Bergman y Paul Henreid. La película narra la historia de un antiguo combatiente (Bogart) de las Brigadas Internacionales en la Guerra Civil española. En nuestras pantallas, se modificó el pasado del protagonista y el personaje pasó a ser un combatiente que luchó contra la anexión de Austria por parte del régimen nazi (RTVE, 2011).

Por otra parte, los censores se reunían en las llamadas Juntas de censura, donde decidían lo que era apto y lo que no en una película. Siguiendo al historiador Román Gubern (RTVE, 2011), la primera Junta de Censura se creó en Salamanca en 1937 y estuvo constituida por tres vocales: un militar, un falangista y un cura. De esta manera, las juntas de censura representaban los tres pilares fundamentales del régimen. Cabe destacar el papel de la Iglesia católica en estas juntas de censura,

en las que colaboraba estrechamente con la censura oficial del Estado, ya que las sesiones no podían celebrarse sin la asistencia del vocal representante de la autoridad eclesiástica. Este último hecho pone de relieve la estrecha colaboración entre la Iglesia y el Estado durante aquella época (Gutiérrez-Lanza, 2000). Un claro ejemplo de esta censura religiosa fue la censura ejercida en el doblaje a español de la película *El puente de Waterloo* (1940), donde se dijo que la protagonista (interpretada por Vivien Leigh) era actriz de teatro para ocultar que ejercía la prostitución (RTVE, 2011).

Sin duda, la censura de este periodo fue arbitraria, ya que se impuso mediante una serie de organismos oficiales y órdenes ministeriales que fueron evolucionando de acuerdo con la orientación política del momento. Las normas se basaban meramente en la opinión de cada censor debido a la inexistencia de un código claramente definido. Por tanto, los censores, cuya identidad era secreta, siguieron unos criterios políticos, morales y económicos propios y actuaron como «ángeles guardianes, que nos libraban de la tentación de soñar mundos mejores en la oscuridad de los cines» (RTVE, 2011).

El fin de la primera etapa estuvo marcado por un periodo de aislamiento internacional como consecuencia de la derrota fascista en Europa tras la Segunda Guerra Mundial. En 1946, la ONU condenó el régimen franquista y alentó a los demás Estados democráticos a retirar sus embajadores de España. El régimen se vio obligado a distanciarse del eje y de la política nazi-fascista, por lo que decidió otorgar más poderes a la Iglesia en detrimento de los falangistas (Aróstegui *et al.*, 2009). De este modo, el vocal eclesiástico obtuvo el derecho de veto, por lo que su voto era decisivo en los empates sobre cuestiones morales o dogmáticas. Alberto Reig, exdirector general de NO-DO y censor, describió de una manera muy acertada esta nueva posición de la Iglesia dentro de los organismos censores con las siguientes palabras: «Los demás podían opinar blanco, negro, colorado o azul. Pero si el vocal eclesiástico decía que no, pleito fallado. No» (RTVE, 2011).

Si bien se modificaron algunos aspectos, la década de los cincuenta supuso la continuación de las medidas tomadas hasta entonces. En su mayoría, la actividad legislativa se dedicó a reformas formales. Entre ellas, destaca la Orden del Ministerio de Información y Turismo del 11 de marzo de 1957 en la que se legalizan los conocidos Cineclubs, asociaciones sin ánimo de lucro que persiguen «contribuir a la cultura cinematográfica, a sus estudios históricos, a su técnica o a su arte, así como a perfeccionar su influencia en la formación moral de los espectadores y en el estímulo del intercambio cultural cinematográfico» (Ávila, 1997).

Sin embargo, el aislamiento empezó a resquebrajarse en 1953 gracias a una serie de acuerdos pactados con Estados Unidos y al concordato del Estado español y la Santa Sede. De este

modo, la necesidad de renovar la imagen del régimen de cara al exterior marcaría la segunda etapa, caracterizada por el reconocimiento internacional del franquismo y su fin llegaría de la mano de la instauración de la democracia española (Aróstegui *et al.*, 2009).

En este contexto de transformación económica y social, el franquismo trató de modernizar su estructura política mediante una reforma de sus instituciones que asegurasen la continuidad del régimen. Así, la dictadura franquista pretendió dar una nueva imagen de cara al exterior en la que se enmascarasen los aspectos más dictatoriales del franquismo. Entre las reformas legislativas más importantes, destaca la Ley de Prensa, redactada por el Ministerio de Información y Turismo en 1966. Esta permitía la publicación de revistas, libros, periódicos, etc. hasta entonces prohibidos, pero fijaba una penalización a través de multas y suspensiones a aquellas publicaciones que sobrepasasen el margen de tolerancia permitido (Aróstegui *et al.*, 2009). Además, se aprueba la Orden de 31 de diciembre de 1946 que deroga la antigua Orden de 23 abril de 1941, por lo que el doblaje deja de ser obligatorio en la España franquista. Esta nueva orden ministerial dispuso que las películas extranjeras que no obtuvieran el permiso de doblaje podían visionarse en su versión original si se rotulaban en castellano (Ávila, 1997).

De este modo, el comienzo de esta segunda etapa estuvo marcado por la liberalización de la sociedad española, el aperturismo del régimen al exterior, el desarrollo económico y la progresiva separación entre la Iglesia y el Estado. En 1962, Manuel Fraga Iribarne se puso al frente del Ministerio de Información y Turismo y nombró a José María García Escudero como Director General de Cinematografía y Teatro, cuyo nombramiento protagonizaría un nuevo periodo de modernización del cine en nuestras pantallas (Gutiérrez-Lanza, 2000).

De acuerdo con Gutiérrez-Lanza (2000), se tomaron tres principales medidas durante la dirección de García Escudero: la reorganización de la Junta de Clasificación y Censura, la publicación de las *Normas de censura cinematográfica* y la modificación de las edades de asistencia a espectáculos públicos no deportivos.

La primera medida oficial modificó la organización de la Junta de Clasificación y Censura. De acuerdo con el Decreto 2373/1962, la rama de Censura se compone a partir de este momento por once miembros: ocho vocales nombrados por el Ministerio de Información y Turismo, un representante del Ministerio de la Gobernación, otro en representación del Ministerio de Educación Nacional y otro eclesiástico (Gutiérrez-Lanza, 2000).

Como ya hemos dicho, durante los primeros años del régimen no existía código alguno que regulara la censura. Esta había consistido en defender la moral, las buenas costumbres, lo social y lo

político. Sin embargo, el Ministerio de Información y Turismo publicó en 1963 las *Normas de censura cinematográfica*. Este nuevo código de censura abarcó aspectos sociopolíticos (alcoholismo, violencia, ofensas a la religión, a la Iglesia católica, a los principios fundamentales del Estado...), religiosos (divorcio, aborto, prostitución, homosexualidad, etc.) y estéticos (prohibición de un lenguaje soez o de escenas que atentasen contra el buen gusto). A pesar de la clara ambigüedad de las nuevas normas, estas fueron consideradas aperturistas en comparación con las décadas anteriores (Gutiérrez-Lanza, 2000).

Asimismo, se modificaron las edades de asistencia a espectáculos no deportivos con el objetivo de ajustar las películas a su correspondiente espectador. Así, los espectáculos se calificaron como *autorizados para todos los públicos*, *autorizados para mayores de catorce años* y *autorizados para mayores de dieciocho* de acuerdo con la Orden del Ministerio de Información y Turismo de 1963. El establecimiento de un nuevo límite de edad, entre los 14 y los 18 años, permitió la autorización para su exhibición de muchas películas que habían sido prohibidas anteriormente (Gutiérrez-Lanza, 2000).

Sin embargo, el fin del franquismo destaca por un periodo de incertidumbre e involución política. En 1973, Luis Carrero Blanco fue nombrado presidente del gobierno con el objetivo de asegurar la continuidad del régimen después de la muerte del dictador. No obstante, Carrero Blanco fue asesinado por ETA en un atentado perpetrado en Madrid. En 1974, Carlos Arias Navarro formó un nuevo gobierno que se decantó por el inmovilismo y evidenció, así, la incapacidad del franquismo para adaptarse a las demandas sociales. Por último, el franquismo llegó a su fin con la muerte del general Francisco Franco el 20 de noviembre de 1975. A partir de ese momento, se desarrolló un proceso de transición política en la que se promulgó la Constitución de 1978 y se impuso la democracia en España (Aróstegui et al., 2009). Por su parte se abolió por Decreto 3701 la censura cinematográfica del régimen el 11 de noviembre de 1977 (Gutiérrez-Lanza, 2000).

Finalmente, con el objetivo de esclarecer este periodo de censura, se ha realizado una tabla siguiendo los estudios de González (2000) y de Gutiérrez-Lanza (2000) sobre las diferentes normativas de censura a lo largo del franquismo. Al igual que su compañera Pérez L. de Heredia (2000), distinguen entre censura externa y censura interna. Sin embargo, ambos autores amplían el concepto de censura externa y lo dividen en censura eclesiástica y censura oficial del Estado.

La censura eclesiástica siguió un criterio moral estable y constante a lo largo del periodo franquista y estableció sus propias recomendaciones mediante su sistema de calificación

*Instrucciones y Normas para la Censura Moral de Espectáculos (1, 2, 3, 3R y 4)*⁴. Por otro lado, la censura oficial del Estado procuró cesar la supremacía del cine extranjero, fundamentalmente estadounidense, a través de la imposición de cuotas de pantalla, subvenciones, licencias de importación para los filmes nacionales, censura sobre el doblaje del guion, etc. con el objetivo de impulsar la cinematografía nacional, acorde con los valores tradicionales del régimen (González, 2000). En esta censura estatal se puede observar un movimiento pendular en el que el Estado aplicaba con mayor o menor permisividad de acuerdo con la orientación política del momento. De este modo, podemos distinguir dos etapas claves en el desarrollo de la censura: una inicial cerrazón ideológica en las pantallas nacionales frente a la liberalización de la moral tras el nombramiento de García Escudero como Director General de Cinematografía y Teatro (Gutiérrez Lanza, 2000).

En la siguiente tabla, podemos encontrar un cuadro resumen que compara la censura eclesiástica con la censura oficial del Estado:

	CENSURA ECLESIASTICA	CENSURA OFICIAL DEL ESTADO
Motivos	Lucha contra la conducta inmoral propia de las películas.	Intención de impulsar industria cinematográfica nacional acorde con la ideología nacional-católica que asume al régimen.
Métodos	<i>Instrucciones y Normas para la Censura Moral de Espectáculos (1950).</i>	Obligatoriedad del doblaje, cuotas de pantalla, subvenciones, licencias de importación por filmes nacionales, censura sobre el guion, <i>Normas de censura cinematográfica (1963).</i>
Evolución	Constante durante todo el Franquismo.	Inestable, en función de la orientación política del momento: <ul style="list-style-type: none"> - primera etapa, cerrazón y aislacionismo ideológico, y - segunda etapa, liberalización de la moral.
Carácter	Orientativo – censura moral.	Normativo – censura política.

Tabla 4. Censura externa (Gutiérrez-Lanza y González, 2000)

⁴ Cada número corresponde a una determinada calificación:

- todos, incluso niños (1);
- jóvenes (2);
- mayores (3);
- mayores, con reparos (3R), y
- gravemente peligrosa (4)

6.4.2 La censura en Estados Unidos

Desde principios de los años treinta hasta mediados de los sesenta, todas las películas rodadas en Hollywood fueron sometidas a una censura previa impuesta por la propia industria, es decir, se trataba de una autocensura que se imponía a través de la *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA).

En los siguientes apartados, se ha seguido el libro *Hollywood censurado* de Gregory D. Black (1998), en el que el autor lleva a cabo un exhaustivo estudio sobre lo que supuso la censura en Estados Unidos:

La censura impidió que Hollywood interpretara la moral y las costumbres, la economía, la política y las cuestiones éticas y sociales de la sociedad norteamericana en términos directos y honestos. La industria, en cambio, prefirió interpretar todos los temas sociales y políticos con la restrictiva lente del Código. (Black, 1998, p. 322)

Asimismo, el desarrollo de la censura cinematográfica en Hollywood se estudia dentro de un contexto social y político convulso en la historia de Estados Unidos. Siguiendo a Antonio Drove (2001) en su artículo *USA: Censura, corrupción y gangsterismo*, se puede hacer una correlación entre la censura y los dos periodos de la famosa fobia anticomunista en EU, comúnmente conocida como *Temor rojo*. El primer Temor rojo (1917 - 1920) se puede relacionar con la era de la Oficina Hays, mientras que el segundo Temor rojo (1947 - 1957) se puede enmarcar en la época del macartismo.

6.4.2.1 Oficina Hays

A principios del siglo XX, la industria cinematográfica tenía un éxito atronador entre el público, ya que las películas eran baratas y estaban al alcance de todos. Sin embargo, esta creciente popularidad del cine se enmarca en un contexto social con marcados contrastes (Black, 1998).

Warren G. Harding había ganado las elecciones presidenciales en 1920. Su presidencia se caracterizó por ser claramente conservadora y se desarrolló en una etapa de aislacionismo internacional (Estados Unidos se negó a formar parte de la Sociedad de Naciones). Por otra parte, había triunfado la revolución bolchevique en Rusia, por lo que el miedo histórico a que estas ideas radicales triunfaran en EU hizo que se instaurara la primera etapa del conocido *Temor Rojo* (Drove, 2001).

En 1919, se aprobó la famosa Ley Seca (*National Prohibition Act*) durante la presidencia de Warren G. Harding. Irónicamente, esta ley tuvo el efecto contrario y dio origen al gansterismo y al crimen organizado. La distribución y venta de alcohol se realizaba de manera clandestina por bandas armadas vinculadas a la corrupción política, económica y policial. El gánster se convirtió en una especie de héroe nacional y fue fuente de inspiración para muchas películas por aquel entonces como, por ejemplo, *El enemigo público* de 1931 y *Scarface, el terror del Hampa* de 1932 (Drove, 2001).

A finales de los años veinte, los estudios cinematográficos dominaban el sistema cinematográfico a través del control de la producción, distribución y exhibición en forma de monopolios verticales. Este método consistía en la contratación en bloque de todas las películas del estudio de rodaje mediante un sistema de listas a ciegas. Si los exhibidores querían a una determinada estrella de cine en sus salas, tenían que comprar toda la producción del estudio de rodaje (Black, 1998). No obstante, este control económico fue cuestionado durante la presidencia de Franklin D. Roosevelt y su política del *New Deal*.

De acuerdo con Black (1998), la tendencia de las películas estadounidenses de presentar temas considerados tabús en aquella época (gansterismo, actitudes liberales hacia el sexo, el divorcio...) hizo que los autodenominados «guardianes de la moral pública» se sintieran incómodos. Estos temían que el cine estuviera cambiando los valores morales de la población estadounidense. En su opinión, el cine no podía reflejar problemas de índole política, moral o social, a menos que las películas reforzaran los valores morales tradicionales de los espectadores. Muchos, incluso, dijeron que el cine corrompía la moral de los niños. Jane Addams, una reformadora social, llegó a afirmar en su libro *The Spirit of Youth and the City Streets* (1909) que era «increíble que una ciudad permita que miles de jóvenes llenen sus influenciadas mentes con las absurdidades, las cuales sin duda se convertirían en los cimientos de sus códigos morales» (Jane Addams, 1909 [citado en Black, 1998, p. 19]).

Los guardianes de la moral crearon distintos Consejos de Censura en las ciudades. Estos consejos coincidían en su compromiso de eliminar aquellas escenas sobre crímenes y gánsteres (a las que responsabilizaban del aumento de la delincuencia juvenil), así como las que plantearan conflictos sociales y la corrupción del Gobierno. Entre los diferentes consejos de censura, el más importante fue el Consejo de Censura de Chicago, que tuvo una gran influencia sobre el cine durante muchos años (Black, 1998).

Siguiendo a Drove (2001), su desaprobación alcanzó su punto álgido cuando se revelaron una serie de escándalos relacionados con el cómico de cine mudo Roscoe Arbuckle, más conocido

como *Fatty* por su voluminoso cuerpo (129 kg.). Arbuckle fue arrestado en San Francisco acusado de la violación y asesinato de Virginia Rappe, quien apareció muerta tras una de sus fiestas en septiembre de 1921. A pesar de que *Fatty* fue declarado inocente y libre de toda culpa, la opinión pública lo consideró culpable. En especial, cabe destacar la actuación de William Randolph Hearst quien hizo su agosto con el caso y no dudó en crucificar la reputación de Arbuckle en sus periódicos.

Como solución, los magnates del cine, cansados de escándalos y hartos de los problemas con las organizaciones moralistas, fundaron la asociación de la *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA) con el objetivo de salvaguardar su imagen y los ingresos en taquilla mediante el establecimiento de una autorregulación al sistema. Los estudios necesitaban a alguien que fuera respetable por la opinión pública para representar al gremio, por lo que eligieron a William Harrison Hays como presidente de la MPPDA. El 19 de abril de 1922, Will Hays puso en la lista negra a Roscoe Arbuckle tras haber sido declarado inocente, lo que produjo el fin de su carrera cinematográfica (Black, 1998).

Will Hays (1879 – 1954) era un republicano, conservador y protestante que, por aquel entonces, ostentaba el cargo de Director General de Correos en el gabinete del presidente Warren Harding. Fue también conocido como *el zar del cine* por el enorme poder que poseía sobre la industria cinematográfica y, por ello, la MPPDA pasó a llamarse comúnmente como *Oficina Hays* (Drove, 2001).

Con la colaboración del jesuita Daniel A. Lord y el publicista Martin Quigley, Hays redactó un código cinematográfico: el Código de Lord (véase el Anexo II para el contenido de este documento). Los tres coincidían en que la única manera de realizar películas moral y políticamente aceptables era ejerciendo una autocensura mediante la revisión de los guiones antes de la producción de la película, ya que una censura gubernamental no garantizaría la creación de películas decentes. El Código contenía una serie de normas morales a seguir y defendía ante todo la inviolabilidad del matrimonio y de la familia, la integridad del Gobierno y el respeto hacia las instituciones religiosas. Sin embargo, este no entró en vigor en las productoras hasta las presiones de la Legión de la Decencia (Black, 1998).

Una de sus principales premisas era que «el grado de permisividad tolerable [en el cine] no puede ser tan alto como el tolerado en los libros» (Black, 1998, p. 326). Según el Código de Lord, el cine no podía reflejar problemas morales, sociales o políticos, ya que «la movilidad, la popularidad, el fácil acceso, el atractivo emocional, el carácter vivido y la presentación directa de los hechos facilitan un contacto más íntimo con el público masivo y provocan una mayor respuesta emocional» y, por ello, tenía «mayores responsabilidades morales» (Black, 1998, p. 327).

De acuerdo con RTVE (2011), algunos profesionales de la industria llegaron incluso a criticar abiertamente los métodos censores. Por ejemplo, el director estadounidense David Wark Griffith (1875 – 1948) incluyó un rótulo en el que reclamaba para el cine la misma libertad de expresión que gozaba la literatura en su película *El nacimiento de una nación* (1915):

A PLEA FOR THE ART OF THE MOTION PICTURE

We do not fear censorship, for we have no wish to offend with improprieties or obscenities, but we do demand, as a right, the liberty to show the dark side of wrong, that we may illuminate the bright side of virtue – the same liberty that is conceded to the art of the written word – that art to which we owe the Bible and the works of Shakespeare. (Rosenberg, 2015)

Como ya hemos dicho, Hays fracasó en su intento de imponer un sistema de autorregulación a la industria durante sus primeros años. Los estudios no le tomaban en serio y cada uno hacía su propia interpretación del Código, al que veían como una simple directriz moral. No sentían la necesidad de imponer sus normas, ya que el público acudía en masa a las salas de cine. No obstante, su opinión cambió cuando se produjo el *crack* de 1929. El país se hallaba en una profunda depresión y la industria empezaba a tener grandes problemas de liquidez, puesto que los bancos ya no prestaban dinero y había disminuido drásticamente la asistencia de los espectadores. Hays supo aprovechar el momento y propuso la aplicación del Código como solución. Para ello, relacionó este descenso de la recaudación con la exhibición de películas que incitaban al crimen o alteraban los valores morales fundamentales (Black, 1998).

Al mismo tiempo, otros guardianes velaban por la moralidad de las películas de Hollywood, insatisfechos con la manera en que la industria aplicaba el Código. Entre ellos, se encontraban la Iglesia Católica, los Consejos de Censura municipales y estatales y las ligas moralistas como la Asociación Cristiana de Jóvenes (JCMA). En 1934, todas estas organizaciones religiosas unieron sus fuerzas y crearon la Legión Católica de la Decencia. Se comprometieron a boicotear las películas que consideraban inmorales: «Hay que limpiar y desinfectar el foco de peste que asola a todo el país con su cine obscuro y lascivo» (Donnelly, 1934, p. 150 [citado en Black, 1998, p. 163]).

Todos estos factores, el posible boicot de la Iglesia Católica y la gran depresión que estaba sufriendo el país, hicieron que los magnates cedieran, finalmente, a la total aplicación del Código de Lord. Además, Will Hays nombró al católico conservador Joseph I. Breen (1888 – 1965) como censor jefe del nuevo consejo de censura en Hollywood: la *Production Code Administration* (PCA). Si la PCA

no daba su aprobación, el guion debía cambiar aquellos aspectos que atacaran la moral católica (Black, 1998).

Cabe señalar que Hollywood volvió a salir a flote gracias a la recuperación económica del país y no como Hays y Breen aseguraban, los cuales relacionaban esta mejora en la recaudación la con que la preferencia del público por un cine más decente y limpio. En realidad, el boicot de la Iglesia católica sirvió para fortalecer la posición de Hays y convertirlo en el verdadero zar del cine (Black, 1998).

De acuerdo con Black (1998), la famosa Oficina Hays adoptó, a partir de 1934, un punto de vista conservador en el que se castigaba el adulterio, el divorcio era un pecado y no se debía desafiar el *statu quo* moral, político y/o económico. Por su parte, Breen se fijó dos objetivos como guardián del sello de la PCA. El primer objetivo fue la aplicación de una voz de la moral, que predicase el comportamiento correcto y los valores tradicionales en las películas que trataran temas controvertidos. El segundo, al que denominaba *política de la industria*, consistía en la utilización del Código para evitar que las películas fueran polémicas por tratar temas sociales o políticos. Todas aquellas películas que sí abarcaron un mensaje crítico hacia el sistema gubernamental, económico y/o judicial fueron tachadas de *cine de propaganda*.

De esta manera, los estudios de rodaje tuvieron varios problemas a la hora de producir películas. Un claro ejemplo fue la adaptación narrativa de *Anna Karenina*, de Lev Tolstoi por parte del productor David O. Selznick. Esta novela trataba sin tabúes el adulterio de la protagonista, que abandona a su marido y su hijo para fugarse con su amante con quien tiene un hijo ilegítimo. El relato era un claro ataque a la moral del Código que defendía «la inviolabilidad del matrimonio y de la familia». Joseph Breen solo aceptó la producción del filme si este condenaba socialmente la relación adúltera entre los dos personajes y no daba detalles de su relación íntima (Black, 1998).

Finalmente, Will Hays se retiró de la MPPDA en 1945 y murió en 1954. La industria abolió el Código de Lord en 1966 y, dos años después, estableció un nuevo sistema de clasificaciones que advertía al público del posible contenido ofensivo de las películas, dando por finiquitada la era de la Oficina Hays (Black, 1998).

6.4.2.2 Macartismo

De acuerdo con el documental *Hollywood Ten* de History.com (2009), en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), Estados Unidos y la Unión Soviética iniciaron un periodo de rivalidad política y militar conocido como Guerra Fría. A pesar de que tanto EU como la

URSS no llegaron a un enfrentamiento directo, ambos países intentaron extender sus sistemas de gobierno por todo el mundo.

Varios estadounidenses se posicionaron en contra de la ideología comunista, ya que creían que la seguridad de la nación estaba en peligro. Estos temores marcaron una época de temor y sospecha en todos los aspectos de la vida estadounidense. Por ello, se creó la Comisión de Actividades Antiamericanas (*House Un-American Activities Committee*⁵) en 1938 como prevención de la propagación del comunismo en el país. La HUAC fue un comité de investigación de la Cámara de Representantes de los Estados Unidos y se centró, fundamentalmente, en los grupos de intelectuales, sindicalistas y miembros del Partido Comunista (Drove, 2001).

Siguiendo a Drove (2001), en octubre de 1947, J. Parnell Thomas, presidente por aquel entonces de la HUAC, supo aprovechar la buena publicidad del cine y emprendió una investigación sobre su industria y citó a 41 profesionales del cine a declarar ante la Comisión de Actividades Antiamericanas en Washington.

A pesar de la inexistencia de pruebas fehacientes sobre una posible relación entre el comunismo y la industria cinematográfica, la HUAC continuó con el procedimiento y obligó a que los acusados procedieran a la identificación de personas como rojas o subversivas. De estos 41 citados a declarar, diez se negaron a cooperar y denunciaron las audiencias de la HUAC como una violación de sus derechos civiles. Se acogieron a la Primera Enmienda de la Constitución de Estados Unidos:

El Congreso no hará ley alguna por la que adopte una religión como oficial del Estado o se prohíba practicarla libremente, o que coarte la libertad de palabra o de imprenta, o el derecho del pueblo para reunirse pacíficamente y para pedir al gobierno la reparación de agravios. (Archives.gov, 2017)

Algunos compararon incluso los métodos coactivos y las tácticas intimidatorias del Comité con las medidas promulgadas en la Alemania nazi. A continuación, la declaración por escrito del novelista Thomas Mann ante el Comité de la HUAC:

Como ciudadano americano nacido alemán, declaro finalmente que me son dolorosamente familiares ciertas prácticas políticas. La intolerancia espiritual, las inquisiciones políticas y el debilitamiento de la seguridad legal en nombre de un pretendido estado de emergencia... es lo que ocurrió al principio en Alemania. Y lo

⁵ Aunque las siglas técnicamente correctas en inglés sean HCUA por *House Committee on Un-American Activities*, suelen emplearse las de HUAC, por *House Un-American Activities Committee*

que siguió fue el fascismo, y lo que siguió al fascismo fue la guerra (Drove, 2001, p. 95).

Como ya hemos dicho, la persecución en Hollywood fue una maniobra publicitaria, ya que estas acusaciones se convirtieron rápidamente en opinión pública de una manera gratuita. Entre todas aquellas personas que juzgaron la actuación de la HUAC, cabe destacar el científico Albert Einstein:

Los políticos reaccionarios han desatado una ola de sospechas que se cierne sobre cualquier esfuerzo de libertad intelectual, esgrimiendo un peligro que vendría de fuera. Ahora están procediendo a suprimir la libertad de enseñanza y a privar de sus cargos a todos aquellos que no se someten, es decir, a condenarlos a morir de hambre. ¿Qué hacer? Francamente, solo puedo imaginar una forma revolucionaria de no colaboración, a la manera de Gandhi. Todo intelectual que sea citado ante uno de esos Comités debería negarse a testimoniar, o sea, que debe estar preparado para afrontar la cárcel y la ruina económica; dispuesto para sacrificar su bienestar personal en interés del bienestar cultural de su país. Sin embargo, la negativa a testimoniar no debe basarse en el conocido subterfugio de la Quinta Enmienda contra toda posible auto-incriminación, sino en la afirmación de que es vergonzoso que un ciudadano intachable se someta a semejante inquisición, y que este tipo de inquisición viola el espíritu de la Constitución. Si surgen los suficientes ciudadanos dispuestos para asumir esta grave actitud tendrán éxito. De lo contrario, todos los intelectuales de este país no merecen otra cosa que la esclavitud que se pretende contra ellos. Posdata: Esta carta no necesita ser considerada como confidencial (Drove, 2001, pp. 97 - 98).

Según History.com (2009), estos diez profesionales fueron conocidos públicamente como «los diez de Hollywood» (*The Hollywood Ten*) y sus miembros fueron Alvah Bessie (guionista), Herbert Biberman (guionista y director), Lester Cole (guionista), Edward Dmytryk (director), Ring Lardner Jr. (guionista), John Howard Lawson (guionista), Samuel Ornitz (guionista), ADrian Scott (productor y guionista) y, finalmente, Dalton Trumbo (novelista, guionista y director).

En 1948, tras unos juicios breves, fueron condenados a un año de prisión y a pagar una multa de 1 000 dólares. Los diez de Hollywood fueron automáticamente incluidos en la lista negra de Hollywood. Si bien estas listas negras acabaron en la década de 1960, el daño no pudo repararse (History.com, 2009).

Todos estos factores crearon una atmósfera de miedo y terror, cuyo máximo representante fue Joseph P. McCarthy (1908 - 1957). McCarthy fue un senador republicano en representación de Wisconsin entre 1947 y 1957. En sus tres primeros años como senador, fue poco conocido. No obstante, su popularidad creció notablemente cuando en febrero de 1950 acusó públicamente a 205 presuntos comunistas de haberse infiltrado en el Departamento de Estado. Pese a que se trataba de sospechas infundadas, se hizo famoso en un contexto de fobia política propiciado por la Guerra Fría y la Guerra de Corea (Drove, 2001).

En 1953, al comienzo de su segundo periodo como senador, McCarthy comenzó su etapa como presidente del Comité de Operaciones Gubernamentales, lo que le permitió iniciar una caza de brujas sin precedentes sobre la supuesta infiltración comunista en la vida estadounidense.

El macartismo, término que se utiliza para referirse a acusaciones de subversión o traición a la patria, llegó a su fin cuando el senador acusó al Ejército por su presunta actividad comunista. En este caso, los juicios fueron retransmitidos por televisión y los ciudadanos pudieron ver cómo McCarthy intimidaba a los testigos y ofrecía respuestas evasivas cuando le preguntaban. El momento más significativo fue cuando Joseph Welch, el abogado que defendía al ejército, le preguntó: «¿No tiene usted decencia, señor mío?» (González, 2003). Poco después, el Senado condenó los abusos de Joseph McCarthy y perdió su cargo como presidente de la Comisión de Investigación. McCarthy murió en 1957 con 48 años y, por su parte, la HUAC pasó a llamarse *Comité de Seguridad Interna* en 1969 y se disolvió finalmente en 1975.

6.5. Estudios de caso - Cine Orson Welles

Entre la gran cantidad de producciones extranjeras que se estrenaron en España a lo largo de toda la etapa franquista destacan aquellas cuya lengua original fue el inglés y, en concreto, las procedentes de Estados Unidos. Por tanto, en este apartado, se espera comprender el alcance de la manipulación del lenguaje en la traducción a través del doblaje a español de películas extranjeras durante la dictadura franquista.

Como ya hemos visto a lo largo del presente TFG, el franquismo llevó a cabo una política intervencionista con el objetivo de imponer su autoridad sobre el cine y, sobre todo, las películas estadounidenses, «una grave fuente de escabrosas influencias, nada recomendables para el conjunto de la sociedad española» (Gutiérrez-Lanza, 2000, p. 30). Por otra parte, la industria cinematográfica de Hollywood también trató de controlar los contenidos cinematográficos a través de una autocensura sobre el guion previa al rodaje de las películas.

Con el fin de realizar un análisis más completo, evaluaremos las decisiones de traducción en un estudio de caso: la película *La dama de Shanghái* (1947) del cineasta Orson Welles. Entre las fuentes consultadas, destacan las bases de datos *PARES* y *Base de datos de películas calificadas a cargo del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*.

No obstante, antes de proceder con el estudio del caso, hemos creído conveniente distinguir los valores culturales de ambos países en aquel momento. Por un lado, encontramos la ideología franquista. Sus valores ideológicos y morales se basaban en la exaltación nacionalista, la defensa del catolicismo, así como el conservadurismo social y la glorificación de las virtudes militares. Por otro, los valores expresados en las películas de Hollywood eran, en su mayoría, valores democráticos y liberales. Además, la visión sobre la familia, matrimonio, adulterio y divorcio representaban una clara disparidad entre las realidades estadounidense y española. Mientras que el régimen español trataba dichos temas como tabú, el sistema estadounidense podía reflejar esta realidad en sus películas siempre y cuando se condenara este comportamiento (*el mal siempre paga*). Por ejemplo, la concepción del matrimonio en España se afrontaba desde la visión católica, donde se defiende la indisolubilidad del mismo. Sin embargo, en Estados Unidos se afronta desde una perspectiva protestante en la que el divorcio tiene cabida, pero se condena a lo largo de toda la película.

6.5.1. Bibliografía de Orson Welles (1915 – 1985)

De acuerdo con Königsberg (2004), George Orson Welles nació el 6 de mayo de 1915 en Kenosha (Wisconsin, Estados Unidos) y murió el 10 de octubre de 1985 por un infarto de miocardio en Hollywood. Fue un actor, director, guionista y productor de cine estadounidense.

Alcanzó el éxito gracias a su versión radiofónica de *La guerra de los mundos* (*War of the Worlds*) del escritor H. G. Wells. El cineasta sembró el pánico entre miles de oyentes, quienes creyeron que realmente se estaba produciendo una invasión extraterrestre. Este debut le valió un contrato en los estudios RKO, donde produjo su obra maestra: *Ciudadano Kane* (1941).

A partir de entonces, se consideró a Welles como el padre del cine moderno por su innovación en la estructura narrativa a través del uso de *flashbacks* en dicho filme. El crítico Roger Ebert asegura, incluso, que se trata de la mejor película de la historia. Sin embargo, el director de cine fue boicoteado durante la producción y exhibición de la película, ya que *Ciudadano Kane* está basada en la vida del magnate de prensa William Randolph Hearst, quien prohibió mencionar el nombre de la película en sus periódicos e hizo una clara presión económica para que el filme no viera la luz (Meseguer, 2016). Asimismo, esta película no se estrenó en las pantallas nacionales hasta 1989 de acuerdo con la *Base de datos de películas calificadas* (2017).

Por otra parte, Orson Welles estuvo en el punto de mira del FBI, ya que el servicio de inteligencia lo consideraba como un político potencialmente subversivo y comunista. Sus sospechas se incrementaron tras el estreno de la película *Ciudadano Kane* en Estados Unidos:

The evidence before us leads inevitably to the conclusion that the film 'Citizen Kane' is nothing more than an extension of the Communist Party's campaign to smear one of its most effective and consistent opponents in the United States (History.com, 2016).

Si bien no encontraron pruebas sobre su participación en el Partido Comunista, su nombre fue añadido en el panfleto *Red Channels*, un informe de influencia comunista en los medios de comunicación de radio y televisión. Esta situación le obligó a huir a Europa, temeroso del senador Joseph McCarthy y de la Comisión de Actividades Antiamericanas (HUAC) (Konigsberg, 2004, p. 286).

De acuerdo con *The Internet Movie Database* (IMDb, 2017), Welles obtuvo varios galardones y nominaciones a lo largo de su carrera cinematográfica. Entre ellos, podemos destacar los siguientes:

- premio Óscar al mejor guion original y nominación al premio Óscar al mejor actor principal por su película *Ciudadano Kane* en 1941;
- premio palma de oro en el Festival de Cannes en la categoría palma de oro por su película *Otelo* en 1952;
- premio a la mejor interpretación masculina en el Festival de Cannes por la película *Impulso criminal* en 1959;

- nominación al premio BAFTA en la categoría mejor actor extranjero en *Campanadas a medianoche* en 1968;
- premio Óscar honorífico por su trayectoria profesional en 1971, y
- nominación al premio Globo de Oro al mejor actor principal en *La marca de la mariposa* en 1982.

6.5.2. *La dama de Shanghái* (1947)

La dama de Shanghái (1947) se basa en la novela *Si muero antes de despertar* de Sherwood King. El filme relata la historia del marinero irlandés Michael O'Hara (Orson Welles) y su tortuoso trabajo en el yate del señor Arthur Bannister (Everett Sloane), un abogado criminalista. O'Hara acepta dicho trabajo por el amor que profesa hacia la esposa del señor Bannister, Elsa Bannister (Rita Hayworth). A partir de este momento, el protagonista quedará atrapado en una maraña de intrigas y asesinatos (Oswalt, 2017).

En nuestra labor de compilación de documentos, se han consultado diversas fuentes. Entre ellas, destacan las bases de datos informatizadas *PARES* y la *Base de datos de películas* a cargo del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, así como *eldoblaje.com* y el portal web *issuu*.

A continuación, se detallan las características del filme de acuerdo con los datos obtenidos en el portal web *Base de datos de películas calificadas* a cargo del Instituto de la cinematografía y de las artes audiovisuales (I.C.A.A.) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2017):

Dirección	Orson Welles
Guion	Orson Welles
Título original	The Lady from Shanghái
Calificación	Mayores de dieciséis años
Expediente ICAA	14098
Fecha de resolución	06/09/1948
Fecha de estreno	07/04/1998
Año de producción	1947
Reparto	Rita Hayworth, Orson Welles, Everett

	Sloane, Glenn Anders, Ted De Corsia, Erskine Sanford, Gus Schilling, Carl Frank, Louis Merrill, Evelyn Ellis y Harry Shannon
Duración	Largometraje - 88 min
Tipo	Cine - ficción
Género	Policíaca
Emulsión	Blanco y negro
Fotografía	Lawton Jr., Charles
Música	Heinz Roemheld, Allan Roberts y Doris Fisher
Recaudación	68 928,06 €
Espectadores	17 851
Nacionalidad	Estados Unidos

Tabla 5. Ficha técnica *La dama de Shanghái* (1947)

Asimismo, en la siguiente tabla se especifica la calificación obtenida durante el régimen franquista (*menores de dieciséis años*) en comparación con la calificación adquirida en 1998 (*no recomendada para menores de trece años*):

Calificación de la película	Duración	Resolución
Mayores de dieciséis años	88 min	06/09/1948
No recomendada para menores de trece años	88 min	07/04/1998

Tabla 6. Calificación de la película *La dama de Shanghái* (1947)

6.5.2.1. Censura en el doblaje a español

Esta película fue objeto de censura durante el franquismo por motivos políticos. En concreto, se censuraron las escenas referidas al asesinato de un espía franquista por parte del protagonista Michael O'Hara durante la Guerra Civil española.

En esta primera tabla, se expone el primer diálogo censurado de la película junto con el diálogo original de la película estadounidense. Se trata de una conversación entre los personajes

protagonistas Elsa Bannister y Michael O'Hara. La señora Bannister le pregunta a O'Hara el motivo por el que evita la policía y este le responde bromeando que en realidad no tiene ningún problema con las cárceles estadounidenses, sino con las españolas, a las que define como las peores cárceles del mundo. Además, en este diálogo encontramos la razón por la que O'Hara estuvo en una cárcel española: mató a un hombre. Es aquí donde surge un claro problema de traducción, puesto que este diálogo desafía los valores nacionalistas del régimen, inmerso en su primera etapa de cerrazón ideológica y enaltecimiento militar. La traducción salva este obstáculo y modifica el diálogo: las cárceles malas ya no son españolas, sino son las de Europa en general.

PERSONAJES	DIÁLOGO ORIGINAL	DIÁLOGO CENSURADO
ELSA BANNISTER	<i>You certainly don't like the police.</i>	<i>Es evidente que no le gusta la policía.</i>
MICHAEL	<i>I do not.</i>	<i>Es evidente. ¡So!</i>
ELSA BANNISTER	<i>My car is in the garage anyway. Tell me, Michael. Is there some reason that the police don't like you?</i>	<i>De todos modos, mi coche está ahí en el garaje. Dígame, Michael. ¿Hay algún motivo de roce entre la policía y usted?</i>
MICHAEL	<i>Well, they never put me in a jail... in America.</i>	<i>Bueno, nunca me han metido en la cárcel.</i>
ELSA BANNISTER	[No existe diálogo]	<i>¿Así?</i>
MICHAEL	<i>You know the nicest jails are in Australia, the worst in Spain.</i>	<i>En América quiero decir. Las cárceles más cómodas están en Australia, las peores en Europa.</i>
ELSA BANNISTER	<i>What law did you break in Spain?</i>	<i>¿Qué ley quebrantó en Europa?</i>
MICHAEL	<i>I killed a man.</i>	<i>Maté a un hombre.</i>
ELSA BANNISTER	<i>Just now you almost killed a girl.</i>	<i>Ahora por poco mata usted a una chica.</i>

Tabla 7. Diálogo censurado 1 - *La dama de Shanghái* (1947)

Poco después, encontramos la segunda modificación de la película. En ella, el señor Bannister acude a las oficinas de desempleo en busca de Michael O'Hara, a quien quiere contratar

como marinero en su barco durante sus vacaciones. El señor Bannister, al no encontrar al protagonista en la oficina, pregunta a unos marineros si conocen a O'Hara y estos le responden que estuvieron juntos en España y dejan caer que tuvo un enfrentamiento con dos *esquiroles* en 1939. Sin embargo, se vuelve a censurar el diálogo y no se hace mención alguna de la estancia del protagonista en España, sino que se vuelve a utilizar Europa como contexto geográfico. Asimismo, se omite el dato de las huelgas en España, ya que no quiere hacer referencia a los rompehuelgas de por aquel entonces.

PERSONAJES	DIÁLOGO ORIGINAL	DIÁLOGO CENSURADO
ARTHUR BANNISTER	<i>Shipmates?</i>	<i>¿Son compañeros?</i>
JAKE BEJORNSON	<i>We was in Spain together. They started callin' Black Irish after what he did to them two strikebreakers back in 39.</i>	<i>Estuvimos juntos en Europa. Empezaron a llamarle el irlandés negro después de lo que hizo allí en el 39.</i>
CHAIM GOLDFISH	<i>Yeah. There's a lotta blarney in Mike, but he knows how to hurt a man when he gets mad...</i>	<i>Sí, Mike es un tipo muy tratable. Pero saca la navaja y cuando se enfada...</i>

Tabla 8. Diálogo censurado 2 - *La dama de Shanghái* (1947)

En la siguiente tabla, se expone la censura más importante de todo el filme. En esta secuencia, se hace referencia directa al asesinato del espía franquista donde Michael O'Hara afirma haber matado a un agente de Franco en Murcia durante la Guerra Civil española. En cambio, este asesinato se modificó en las pantallas españolas y el protagonista declara haber asesinado a un espía en Trípoli durante la Segunda Guerra Mundial.

PERSONAJES	DIÁLOGO ORIGINAL	DIÁLOGO CENSURADO
GEORGE GRISBY	<i>Mr. bannister tells me that you once killed a man. You are Michael, aren't you?</i>	<i>El señor Bannister me ha contado que una vez mató usted a un hombre. Es usted Michael, ¿verdad?</i>
MICHAEL	<i>That's right.</i>	<i>Sí, señor.</i>

GEORGE GRISBY	<i>I'm very interested in murders. Forgive me if I see inquisitive... but where'd happen?</i>	<i>Me interesan mucho los asesinatos. Perdone si le parezco curioso, pero ¿dónde ocurrió?</i>
MICHAEL	<i>At Murcia.</i>	<i>En Trípoli.</i>
GEORGE GRISBY	<i>How'd you do it? No, let me guess. You did it with your hands, didn't you? Does it ever bother you when you think about it? What did he do to you?</i>	<i>¿Cómo lo hizo? No, déjeme pensar. Lo hizo con las manos, ¿no es eso? ¿Le angustia recordar la escena? ¿Qué le había hecho él?</i>
MICHAEL	<i>Nothing.</i>	<i>Nada.</i>
GEORGE GRISBY	<i>You just killed him for the fun of it, hey?</i>	<i>Le mató solo por divertirse, ¿eh?</i>
MICHAEL	<i>He was a Franco spy. There was a war at that time.</i>	<i>Era un espía. Había guerra en aquellos momentos.</i>
GEORGE GRISBY	<i>Then it wasn't murder, I suppose. Tell me, would you do it again? Would you mind to killing another man?</i>	<i>Ah, entonces no fue un asesinato, ¿verdad? Dígame, ¿lo haría otra vez? ¿Le importaría matar a otro hombre?</i>
MICHAEL	<i>I'd kill another Franco spy.</i>	<i>No si fuera como aquel.</i>
GEORGE GRISBY	<i>I was on a pro Franco Committee, fella, during the Spanish war. Would you kill me if I gave you the chance? I may give you the chance.</i>	<i>Yo pertencí al servicio de espionaje de mi país durante la Guerra Mundial. ¿Me mataría a mí si le diera la oportunidad? Podría darle esa oportunidad.</i>

Tabla 9. Diálogo censurado 3 - *La dama de Shanghái* (1947)

Un dato curioso sobre la censura de la película es el hecho de que los censores no omitiesen los diálogos referidos al suicidio ni tampoco el adulterio cometido entre los dos protagonistas principales (Michael O'Hara y Elsa Bannister), ambos considerados pecados mortales que atentaban contra la moralidad cristiana del espectador.

Asimismo, en su ímpetu por implantar el español como idioma único y oficial del Estado, los censores franquistas consideraron pertinente traducir el diálogo de la protagonista Elsa Bannister en chino mandarín cuando llama por teléfono al final de la película.

Por último, cabe decir que, gracias a la información obtenida en la base de datos *eldoblaje.com*, hemos podido saber que el diálogo censurado se modificó finalmente en 1971. Dicha base de datos contiene dos fichas técnicas de la película *La dama de Shanghái* (1947), de 1948 y 1971, respectivamente. Sin embargo, no hemos podido obtener información sobre los nombres de los traductores en ninguna de las dos fichas técnicas (Montalvo, s.f.; Montalvo, 2014).

	FICHA TÉCNICA 1948	FICHA TÉCNICA 1971
Año de grabación	1948	1971
Distribución	35 m.m	Televisión
Director	No especificado	Félix Acaso
Traductor	No especificado	No especificado
Estudio de grabación	ACUSTICA S.A. (Barcelona)	CINEARTE (Madrid)
Subtitulador	No especificado	No especificado
Estudio subtitulador	No especificado	No especificado
Audiodescriptor	No especificado	No especificado
SPS (Subtitulador para Sordos)	No especificado	No especificado
Locutor audiodescripciones	No especificado	No especificado
Distribuidora para España	Exclusiva Floralva	Televisión Española (TVE)
Productora	No especificado	No especificado

Tabla 10. Comparación de fichas técnicas del doblaje en *La dama de Shanghái*

6.5.2.2. Autocensura sobre el guion

Por otro lado, la productora *Columbia Pictures Corporation*, presidida por Harry Cohn, suprimió algunas escenas de la película con el objetivo de acortar la película (en un principio, el metraje era de 155 min). Entre ellas, el corte más importante se produjo en la famosa escena final de los espejos. En esta secuencia, el protagonista Michael O'Hara se alejaría impasible ante el cuerpo sin vida de Elsa Bannister; sin embargo, dicha escena habría resultado demasiado fría. Igualmente, se modificó también la banda sonora y se añadió la canción *Please don't Kiss me* tanto a lo largo como al final del filme simplemente por fines comerciales, algo que para Welles resultó estúpido y fuera de lugar (Almirall, 2013).

Gracias al portal web *issuu*, hemos podido tener acceso al guion original de la película. En él, hemos podido observar que durante el interrogatorio a la señora Bannister por parte del fiscal

Galloway se hace referencia a una posible relación íntima entre ella y Michael O'Hara. En la presente tabla, se expone dicho diálogo:

PERSONAJES	DIÁLOGO CENSURADO
GALLOWAY	Did Michael O'Hara in the performance of his duties make love to you?
ARTHUR BANNISTER	Objection!
JUDGE	Objection overruled.
ELSA BANNISTER	Yes.

Tabla 11. Diálogo original en *La dama de Shanghái* (1947)

Sin embargo, este diálogo no aparece en la película y el adulterio aparece de una manera más inocente. El fiscal le pregunta simplemente a Elsa Bannister si alguna vez se habían besado O'Hara y ella:

PERSONAJES	DIÁLOGO CENSURADO
GALLOWAY	As a matter of fact, didn't you and your husband have an argument about you showing infatuation for O'Hara?
ELSA BANNISTER	We did not.
JUDGE	Is it a fact that the defendant O'Hara made advances to you and told you he was infatuated with you?
ELSA BANNISTER	He was very respectful.
JUDGE	Keep up, Mrs. Bannister.
ELSA BANNISTER	He was very respectful and I keep it as fun.
GALLOWAY	What is your definition of fun, Mrs. Bannister? As a matter of fact, did you and Michael O'Hara have kissed each other, haven't you? To name one occasion you were seen on the aquarium of the city kissing each other. Do you deny that?
ELSA BANNISTER	No.

Tabla 12. Diálogo autocensurado en *La dama de Shanghái* (1947)

De este mismo modo, podríamos decir que Orson Welles autocensuró su película si consideramos los pocos besos que se muestran a lo largo del filme entre los dos protagonistas. Esto podría deberse a la censura establecida por el Código de Lord que defendía la inviolabilidad del matrimonio y de la familia y, además, el adulterio no debía presentarse como «atractivo» y «hermoso».

7. Resultados

Con el fin de obtener una visión más general del tema, contrastamos ahora los resultados obtenidos de acuerdo con lo analizado en el estudio de caso.

Como hemos visto a lo largo del presente trabajo, existen diferentes factores y estamentos que condicionan la exhibición de una película. En este estudio de caso, podemos afirmar que tanto la cultura origen, donde se producen los textos cinematográficos, como la cultura meta, donde se traducen, aplican de manera metódica la censura previa a la exhibición de la película. Por ello, hemos enmarcado la censura estadounidense en el concepto de autocensura, mientras que la ejercida en España la hemos situado dentro del concepto de censura institucional.

En el primer caso, se observa una intervención ajena al director durante el proceso de producción por parte de la productora y distribuidora *Columbia Pictures Corporation*. De acuerdo con lo establecido en el apartado *Tipos de censura*, se trata de una autocensura voluntaria que realiza la empresa con el objetivo de evitar mayores problemas con el código ético de la Oficina Hays y, en consecuencia, evitar mayores costes de producción. Por ello, se puede afirmar que la censura no solo se impone por normas morales y políticas, sino también por la influencia económica.

En el segundo caso, podemos decir que se trata de una censura política. *La dama de Shanghái* (1947) contiene una firme crítica hacia la dictadura del general Franco. El protagonista hace referencia directa al franquismo y, lo que es más importante, señala haber matado a un espía del régimen durante la contienda bélica de 1936. La afirmación de O'Hara se vuelve más agresiva por su posición de protagonista dentro de los cánones hollywoodienses, que abogan por las libertades sociales y democráticas. Así pues, este hecho no tiene cabida en la situación política de España de aquel entonces, inmersa en la cerrazón ideológica de la primera etapa. Por consiguiente, el régimen franquista se encuentra obligado a cambiar el relato por otro que sitúe el asesinato durante la Segunda Guerra Mundial.

En este sentido, hemos podido comprobar los factores externos que influyen durante el proceso de traducción. En *La dama de Shanghái* (1947), se manipula la traducción como herramienta ideológica al servicio político del franquismo. Gracias a la obligatoriedad del doblaje, el régimen pudo suprimir el diálogo analizado tras considerarlo demasiado peligroso para su continuidad en el poder.

Por otro lado, si evaluamos los resultados de acuerdo con lo analizado sobre los estudios de Venuti (2004), se puede decir que la tendencia de la traducción cinematográfica en el franquismo fue la domesticación. De esta manera, las decisiones tomadas en el proceso de traducción parecen

orientarse a la *españolización* de los filmes extranjeros. En otras palabras, el traductor, cuya labor no se percibe, opta por someterse a los valores imperantes de la cultura española. En concreto, la exaltación militar y el enardecimiento nacional.

No obstante, no hemos podido encontrar ejemplos sobre la censura interna y el papel del traductor como censor de su propio trabajo en el mencionado estudio de caso. Esto no quiere decir que dicha censura no tuviese lugar durante este período. Durante la fase de documentación del presente trabajo, las referencias a casos de autocensura han sido abundantes (Santoyo, 2000).

Por último, cabe decir que hemos conseguido defender el objetivo principal planteado al principio del trabajo gracias a su ejemplificación mediante el estudio de caso de la película estadounidense *La dama de Shanghái* (1948).

8. Conclusiones

Una vez terminado el presente trabajo, procedemos a redactar las conclusiones de los objetivos planteados al comienzo del mismo.

En primer lugar, debemos mencionar la labor traductora, que constituye el punto de encuentro entre dos culturas. Sin embargo, este trasvase de conocimientos nunca se realiza en el mismo nivel de hegemonía. En el caso que nos ocupa, ambos países se encontraban en diferentes posiciones de superioridad: el poder cinematográfico estadounidense implicó el sometimiento del cine español. Por consiguiente, la dictadura franquista reaccionó con políticas proteccionistas e intervencionistas. Entre ellas, cabe destacar la imposición del doblaje obligatorio sobre la exhibición de todas las películas extranjeras en los cines nacionales.

Gracias al doblaje, el sistema español pudo controlar gran parte de los contenidos cinematográficos de las películas extranjeras que pretendían exhibirse en nuestras pantallas. De este modo, podríamos afirmar que el régimen franquista utilizó la traducción como arma política en defensa de sus valores tradicionales y católicos, lo que pone de relieve la importancia del lenguaje y su uso sobre la vida diaria de una sociedad.

Siguiendo esta línea, el factor histórico de la cultura meta es de gran importancia a la hora de explicar la labor traductora. A menudo, se vierten los textos en función de su funcionalidad y recepción con el objetivo de que el producto final resulte comprensible y natural para los receptores de la cultura de llegada. En consecuencia, se *domestican* algunos aspectos que de no ser así resultarían extraños para el receptor.

En segundo lugar, tras la comparación de los aparatos censorios franquista y estadounidense, podemos enmarcar el concepto de censura en España, mientras que el concepto de autocensura lo situamos dentro de Estados Unidos. Por un lado, el régimen franquista impuso censura con el objetivo de controlar los medios de comunicación y ajustar sus contenidos con los nuevos valores establecidos del nacionalcatolicismo. Por otro lado, la industria cinematográfica de Hollywood estableció la autocensura previa al rodaje sobre los guiones con el objetivo de evitar mayores problemas con las ligas moralistas como La Legión de la Decencia y el posible boicot sobre sus producciones.

En tercer lugar, en relación con el objetivo secundario establecido, podemos decir que se cae en error al asociar la censura con el Estado, puesto que las empresas cinematográficas también pueden ejercer censura si consideramos el estudio de caso analizado. Además, se han expuesto diferentes casos y motivos de censura a lo largo del presente trabajo. De acuerdo con lo estudiado

en el apartado *Censura y autocensura y Manipulación y censura en traducción* hemos podido ver que el propio traductor puede ejercer censura sobre su propio trabajo ya sea por motivos internos o externos. Asimismo, se han expuesto otros ejemplos sobre la imposición de la censura por motivos religiosos en defensa de la moral del espectador, tanto en España como en Estados Unidos.

No obstante, cabe señalar que la censura no es cosa del pasado, sino que sigue existiendo en la actualidad y no solo en los países dictatoriales. Sin ir más lejos, podemos encontrar el concepto de autocensura en las películas de Disney. En ellas, algunas historias se distorsionan para hacerlas más atractivas al público como es el caso de la película *La princesa y el sapo* (2009). En realidad, si la película se hubiera basado en la leyenda, la protagonista debería haber decapitado al sapo para que este se convirtiera en príncipe.

En resumen, podríamos decir que la labor traductora no tiene fines políticos ni ideológicos. Por el contrario, la traducción constituye un proceso de comunicación entre dos lenguas y debe adaptarse a unas circunstancias comunicativas determinadas por la visión del mundo de la sociedad receptora de dicha traducción. Como aseguran Franco y Abio (2009), «en traducción todo es posible, siempre que las nuevas circunstancias comunicativas impuestas por el polo de recepción lo permitan y/o justifiquen».

9. Referencias bibliográficas

Abellán, M.L. (2007). Censura y autocensura en la producción literaria española. *Nuevo Hispanismo*, N°1, 1982, pp. 169 - 180. Recuperado de http://www.represura.es/represura_4_octubre_2007_articulo6.html#_edn1

Almirall, N. (2013). *Welles In Order #4 – The Lady from Shanghai*. Welles In Order: Where the Long Tail Ends. Recuperado de <http://wherethelongtailends.com/welles-in-order-4-the-lady-from-shanghai-2/>

Álvarez, C., San Fabián, J.L. (2012). *La elección del estudio de caso en investigación educativa*. *Gazeta de Antropología*, 2012, 28 (1), artículo 14: *Gazeta de Antropología*. Recuperado de http://www.ugr.es/~pwlac/G28_14Carmen_Alvarez-JoseLuis_SanFabian.pdf

Archives.gov. (2017). *The Bill of Rights: A Transcription*. America's Founding Documents: National Archives. Recuperado de <https://www.archives.gov/founding-docs/bill-of-rights-transcript>

Aróstegui, J., García, M., Gatell, C., Palafox, J., Risques, M. (2009). *Historia de España*. Barcelona, España: Editorial Vicens Vives.

Ávila, A. (1997). *La censura del doblaje cinematográfico en España*. Barcelona, España: CIMS.

Black, G. (1998). *Hollywood censurado*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.

Drove, A. (2001). USA: Censura, corrupción y gangsterismo. *Nickle Odeon* (núm. 22), pp. 82 - 99.

Ebert, R. (4 de septiembre de 2008). What's your favourite movie? [blog]. Recuperado de <http://www.rogerebert.com/rogers-journal/whats-your-favorite-movie>

En la Luna de Babel (11 de abril de 2016). La censura como estrategia de traducción [blog]. Recuperado de <https://enlalunadebabel.com/tag/censura-en-el-cine/>

En la Luna de Babel (15 de julio de 2014). Sexo oral y escrito: argot, eufemismos y etimología [blog]. Recuperado de <https://enlalunadebabel.com/2014/07/15/sexo-oral-y-escrito-argot-eufemismos-y-etimologia/>

English Oxford Living Dictionaries. (2017). Censorship. En *Dictionary* (2017). Recuperado de <https://en.oxforddictionaries.com/definition/censorship>

Franco, J., Abio. C. (2009). Manipulación ideológica y traducción: atenuación e intensificación moral en la traducción de la novela negra norteamericana al español (1933 - 2001). *Hermeneus, Revista de Traducción e Interpretación* (núm. 11), pp. 109 - 144.

Galán, D. (2003). El doblaje obligatorio. *Centro Virtual Cervantes, El español en el mundo* (Anuario 2003). Recuperado de https://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_03/galan/p03.htm#np13

González, E. (2003). *Las víctimas secretas de McCarthy*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2003/05/11/internacional/1052604013_850215.html

González, M.M. (2000). *El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40: Un cine bajo palio*. En Rabadán, R. (Ed.), *Traducción y censura inglés-español 1939 - 1985: estudio preliminar* (pp. 61 - 86). León, España: Universidad de León.

Grimaldi, A. (productor) y Bertolucci, B. (director). (1972). *El último tango en París* [cinta cinematográfica]. Italia: Produzioni Europee Associate (P.E.A.).

Gutiérrez-Lanza, C. (2000). *Proteccionismo y censura durante la etapa franquista: Cine nacional, cine traducido y control estatal*. En Rabadán, R. (Ed.), *Traducción y censura inglés-español 1939 - 1985: estudio preliminar* (pp. 23 - 60). León, España: Universidad de León.

History.com (productor). (2009). *Hollywood Ten* [documental]. Estados Unidos: History Channel.

IMDb (2017). *Orson Welles Awards*. Internet Movie Database (IMDb). Recuperado de http://www.imdb.com/name/nm0000080/awards?ref =nm_ql_2

Konigsberg, I. (2004). Censura cinematográfica. En *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Madrid, España: Ediciones Akal S.A.

Konigsberg, I. (2004). Orson Welles. En *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Madrid, España: Ediciones Akal S.A.

La Familia Film (6 de marzo de 2015). Orson Welles' screenplay for The Lady from Shanghai [portal web *issuu*]. Recuperado de https://issuu.com/lafamiliafilm/docs/lady_from_shanghai_1947

Meseguer, A. (2016). La historia oculta de 'Ciudadano Kane'. *La Vanguardia*. Recuperado de <http://www.lavanguardia.com/cine/20160429/401449238768/historia-oculta-ciudadano-kane.html>

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2017). *Base de datos de películas calificadas*. Catálogo de Cinespañol: I.C.A.A. Recuperado de <http://infoicaa.mecd.es/CatalogoCAA/Buscador/BuscadorPelículas>

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2017). *La dama de Shanghái*. Catálogo de películas calificadas: I.C.A.A. Recuperado de <http://infoicaa.mecd.es/CatalogoCAA/Películas/Detalle?Película=14098>

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2017). *PARES*. Portal de Archivos Españoles: Gobierno de España. Recuperado de http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/Control_servlet?accion=100

Montalvo, J. (2014). *Fichaeldoblaje.com*. El doblaje.com. Recuperado de <http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelícula.asp?id=1180>

Montalvo, J. (s.f.). *Fichaeldoblaje.com*. El doblaje.com. Recuperado de <http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelícula.asp?id=8435>

Oswalt, J. (2017). *The lady from Shanghai*. Internet Movie Database (IMDb). Recuperado de http://www.imdb.com/title/tt0040525/?ref=nm_sr_1

Pérez L. de Heredia, M. (2000). *Traducción y censura en la escena española de posguerra: Creación de una nueva identidad cultural*. En Rabadán, R. (Ed.), *Traducción y censura inglés-español 1939 – 1985: estudio preliminar* (pp. 153 – 190) León, España: Universidad de León.

Rabadán, R. (Ed.) (2000). *Traducción y censura inglés-español 1939 – 1985: estudio preliminar*. León, España: Universidad de León.

Real Academia Española. (2004). *Censura*. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=8E4YLS1>

Real Academia Española. (2004). *Censurar*. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=8EB24HD>

Romero, V. (productor). (2011). *Imágenes prohibidas* [documental]. España: Radio Televisión Española.

Rosenberg, A. (2015). *'The Birth of a Nation': The racist movie everyone should watch*. Recuperado de https://www.washingtonpost.com/news/act-four/wp/2015/03/03/the-birth-of-a-nation-the-racist-movie-everyone-should-watch/?utm_term=.b26738bfc60d

Santaemilia, J. (2008). *The Translation of Sex-Related Language: The Danger(s) of Self-Censorship(s) 1*. DOI: 10.7202/037497ar.

Santoyo, J.C. (2000). *Traducción y censura: Mirada retrospectiva a una historia interminable*. En Rabadán, R. (Ed.), *Traducción y censura inglés-español 1939 – 1985: estudio preliminar* (pp. 291 – 308). León, España: Universidad de León.

Venuti, L. (2004). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Nueva York, Estados Unidos: Taylor & Francis e-Library.

9.1. Listado de películas

Aitken, H. y Griffith, D. (productor) y Griffith, D (director). (1915). *El nacimiento de una nación* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: David W. Griffith Corp.

Bregman, M. (productor) y Hawks, H. (director). (1932). *Scarface, el terror del Hampa* cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Edison, T. (productor) y Heise, W. (director). (1896). *The Kiss* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Thomas A. Edison, Inc.

Edison, T. (productor) y White, J. (director). (1896). *Fatima's Coochee-Coochee Dance* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Thomas A. Edison, Inc.

Eisenstein, S. (productor) y Eisenstein, S. (director) (1928). *Octubre* [cinta cinematográfica]. URSS: Sovkino Mosfilm.

Escolano, A., Piedra, E. y Saltzman, H. (productor) y Welles, O. (director). (1965). *Campanadas a medianoche* [cinta cinematográfica]. Suiza y España: International Films / Alpine.

Mayer, L. (productor) y LeRoy, M. (director). (1940). *El puente de Waterloo* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Metro-Goldwin-Mayer (MGM).

Selznick, D. (productor) y Brown, C. (director). (1935). *Anna Karenina* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Wallis, H. (productor) y Curtiz, M. (director). (1942). *Casablanca* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros.

Warner, J. (productor) y Wellman, W. (director). (1931) *El enemigo público* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

Welles, O. (productor) y Cimber, M. (director). (1982). *La marca de la mariposa* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Izaro Films S.A.

Welles, O. (productor) y Welles, O. (director). (1947). *La dama de Shanghái* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Columbia Pictures.

Welles, O. (productor) y Welles, O. (director). (1951). *Otelo* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Marceau Film.

Welles, O. y Schaefer, G. (productor) y Welles, O. (director). (1941). *Ciudadano Kane* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Mercury Productions RKO Pictures.

Zanuck, R. (productor) y Fleischer, R. (director). (1959). *Impulso criminal* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Film Corporation.