

EL ESPÍRITU DEL CAOS. IRREGULARIDADES EN LA CENSURA CINEMATOGRÁFICA DURANTE LA INMEDIATA POSTGUERRA (1)

JOSEP ESTIVILL

El estudio de la censura cinematográfica española presenta una gran paradoja. Aunque ha sido objeto de múltiples atenciones por parte de los historiadores, seguimos teniendo demasiados interrogantes sobre las cuestiones básicas de su funcionamiento. Seguimos sin saber, por ejemplo, cuántas y qué películas fueron prohibidas. El primer franquismo, siendo quizás uno de los periodos más investigados, presenta también múltiples incógnitas. Así, por ejemplo, cincuenta años después, todavía no hemos conseguido desvelar el misterio que rodea algunos films como *El crucero Baleares* (Enrique del Campo, 1940) o *Rojo y Negro* (Carlos Arévalo, 1942), que empezaron siendo proyectos para la exaltación patriótica del régimen, pero que terminaron sus días siendo relegados a la mesa de los proscritos. Desconocemos también con exactitud qué relación se estableció entre la censura y algunos de los films más emblemáticos del momento, como *El gran dictador* [*The Great Dictator*] (Charles Chaplin, 1940), *Ciudadano Kane* [*Citizen Kane*] (Orson Welles, 1940) o *El acorazado Potemkin* [*Bronesozoz Potemkim*] (S.M. Einsenstein, 1925).

Quizás uno de los aspectos más desconocidos sea el de la reiterada presencia, durante los primeros años de la posguerra, de múltiples organismos de censura, cuya frenética actividad traspasó frecuentemente los límites de la legalidad. Esta censura, en muchas ocasiones abiertamente ilegal, revistió diversas formas para conseguir inmunidad frente a los organismos oficiales: la presión en las altas instancias de algunos poderes fácticos o la clandestinidad de discretas juntas de ámbito local. Pero el resultado final fue siempre el mismo, y supuso que los profesionales de la industria del cine y, en definitiva, los espectadores tuvieran que soportar una administración caótica que depararía muchas situaciones curiosas.

LA CENSURA EN 1939

Durante la Guerra Civil, los dirigentes del bando nacional promovieron un proceso de centralización administrativa, paralelo al afianzamiento de su triunfo bélico, que culminó con la creación de unos primeros departamentos ministeriales en enero de 1938. Esta centralización también se operó en los diversos organismos censores. Las juntas de Sevilla (desde 1936), La Coruña (en 1937) y Salamanca (desde 1937) fueron finalmente reconvertidas en noviembre de 1938 en la Junta Superior de Censura Cinematográfica (JSCC) y la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica (CNCC).

La Junta empezó a funcionar en la ciudad de Burgos, sede provisional del gobierno, y en septiembre de 1939 se instaló definitivamente en Madrid, momento en que se constituyó finalmente la Comisión a pesar de su regulación un año antes.

(1) Este artículo forma parte de mi tesis doctoral *Cine y propaganda durante el primer Franquismo (1939-1945)*. La investigación recibió el beneficio en 1995 de una beca del programa de estudios

«Joan Maragall» concedida por la «Fundación Ortega y Gasset» y la Fundació «La Caixa».

Los dos organismos tenían funciones diferentes. La Junta se encargaba de censurar los documentales y los diversos noticiarios: *Ufa* alemán, *Fox* americano y *Luce* italiano; no así el Noticiario Español, editado por el Departamento Nacional de Cinematografía (DNC), que estaba exento de ella. También se le encomendó la revisión de películas censuradas anteriormente por otras juntas ya fenecidas y, en general, de las que exhibiéndose por los cines del país fueran objeto de denuncia por parte de cualquier autoridad. La Comisión, por su parte, se encargó de censurar el resto de películas, fundamentalmente los largometrajes de ficción.

Sin embargo, el principal hecho a remarcar relacionado con la censura es que el final de la guerra en 1939 comportó la ocupación por las tropas franquistas de los principales centros de la industria cinematográfica: Madrid, Barcelona y Valencia. Ello supuso que en pocas semanas las autoridades encontraran miles de copias de películas abandonadas por el enemigo en sedes de partidos, sindicatos, distribuidoras, etc.: largo y cortometrajes, de ficción, documentales o noticiarios. Para depurar con rapidez todo este material se crearon en las ciudades antes citadas unas juntas provisionales de censura, de las que muy poco sabemos hasta el presente.

En Barcelona la censura de películas empezó a realizarse desde primeros de febrero de 1939, pocos días después de la toma de la ciudad el 26 de enero. El *Bando del General Jefe de los Servicios de Ocupación* publicado el día 28, ya se refería a la requisa de todos los medios de comunicación, y entre ellos, «los salones de espectáculos con sus instalaciones» y también «los negativos y las copias de películas cinematográficas» (2). No está claro qué se hizo con la ingente cantidad de material recuperado, miles de cajas —según el testimonio de Carlos Fernández Cuenca— que fueron enviadas por el montador Antonio Cánovas, del Servicio de Recuperación de Barcelona, a la sede del DNC en Madrid (3). Buena parte del contenido estaría formado por las películas relacionadas con la causa bélica republicana, las «de propaganda roja» según la terminología de la época, que podrían haber sido utilizadas para identificar a personas significadas con el bando republicano (4). En este sentido, el historiador Joan Francesc de Lasa comentó recientemente que la rebotica de una farmacia de Barcelona sirvió de improvisada sala de proyección para que un alto cargo de la policía política cortara los planos de personas identificables en los documentales de Laya Films, producidos por la Generalitat (5). Sin embargo, hasta el momento no se han aportado apenas testimonios personales ni pruebas escritas o de cualquier otro tipo y sigue siendo esta cuestión una incógnita sin investigar.

Otra parte importante del material incautado, probablemente las películas estrictamente comerciales, se quedó en la ciudad y fue censurada por una junta cuya composición y características desconocemos, aunque seguramente habría estado al mando de Carlos Martínez Barbeito, Jefe de la delegación en Barcelona del DNC, entre cuyos papeles figura como «Jefe» también de una «Censura Provisional de Barcelona».

El inicio de la actividad censora aparece notificada en la prensa del día 3 de febrero y se atribuye a la delegación local del DNC. No consta la fecha de su disolución, salvo que una orden posterior del 31 de marzo de 1941 que ordena la revisión de los dictámenes de las juntas provisionales la considera ya desaparecida, aunque sin llegar a precisar en qué momento dejó de operar (6).

En Madrid funcionó también una junta provisional desde mediados del mes de abril, instalada en la delegación local del DNC. Este organismo, como ya había ocurrido en Barcelona, desplegó durante aquellos primeros días una intensa actividad, por ejemplo interviniendo las salas de cine para que solamente se proyectaran documentales y noticiarios de

(2) Joan M. Minguet Batllori, «El cinema a la Barcelona recent ocupada (gener-febrer del 1939)», (*Cinematògraf*, nº 2, 1985), p. 24.

(3) Carlos Fernández Cuenca, *La guerra de España y el cine*, (Madrid, Editora Nacional, 1972), p. XXX.

(4) Tomás Delclos, «Ramon Biadiu, documentalista de Laya Films», (*L'Avenç*, nº 11, diciembre de 1978), p. 41, nota 1. Más recientemente en el capítulo «Censores y vencidos» (1994) de la

serie de Televisión Española sobre la historia de la censura se comenta: «Las imágenes de los documentales requisados sirvieron para identificar, y posteriormente detener, a centenares de personas; con ello, la censura quedaba directamente unida a la represión política».

(5) *La Vanguardia*, 15-1-96, p. Revista 4.

(6) *Boletín Oficial del Estado*, 6-4-41.

propaganda oficial cuyo contenido mostraba los diversos episodios de la contienda a unos espectadores que solamente la habían visto a través de la propaganda republicana. El día 17 se reunió a los representantes de las casas distribuidoras con objeto de darles normas para la censura de películas.

Esta junta funcionó durante 4 meses hasta finales del mes de agosto de 1939, en que fue substituida por la CNCC que, habiendo sido constituida en Burgos en noviembre de 1938, no llegó a operar hasta ahora.

También en la ciudad de Valencia funcionó una Junta de Censura a cuya existencia se alude en algunos documentos oficiales, aunque sin especificar nada; cabe pensar que de características similares a las anteriores, aunque su actividad sería mucho menor, seguramente porque las distribuidoras con existencias importantes tenían sus sedes centrales en Barcelona y Madrid.

Finalmente, hay que reseñar que ese mismo año de 1939 se autorizó específicamente para la zona del Marruecos español la creación de un gabinete de censura cinematográfica, que debía revisar las cuestiones exclusivamente políticas de las películas ya censuradas por los organismos nacionales, para adecuarlas al «público peculiar de los cinematógrafos en la zona del Protectorado», en referencia a las diversas etnias que conviven en la zona de soberanía (7).

LA ACTIVIDAD DE LAS JUNTAS: UNA ESTIMACIÓN CUANTITATIVA

No se ha realizado hasta el momento ninguna investigación sobre la actividad de las juntas que nos permita saber exactamente qué películas fueron prohibidas o autorizadas, con o sin cortes. Se puede realizar una cierta aproximación estadística de dicha actividad gracias al registro que todos los ayuntamientos realizaban de las películas proyectadas en el municipio, excepto en la capital de provincia que estaba a cargo del Gobierno Civil. Estos registros son útiles porque indican también la fecha y localidad de la censura de todas las películas, incluidos los dibujos animados, documentales, noticiarios y «traylers» (8).

En el Arxiu Històric de Tarragona, se conserva el «Libro de registro» de todas las películas proyectadas en los cines de las ciudades de Tarragona y El Vendrell durante el periodo 1939-1944 (9). El vaciado estadístico de este libro es de un gran interés, con todas las limitaciones que se le quiera poner, por ejemplo, por los frecuentes errores de los funcionarios al anotar los datos. Sin embargo, permite apreciar algunas particularidades de la actividad de los diversos organismos.

Como principal hecho podemos destacar la intensísima labor de la Junta de Barcelona entre los meses de febrero y abril de 1939, cuando llegó a censurar más de quinientas películas en un periodo de tan sólo tres meses. A partir del mes de mayo el ritmo desciende drásticamente hasta llegar a unas diez por mes, como máximo, y centrándose especialmente en la censura en exclusiva del noticiario alemán de la Ufa. Desde principios de 1941 cesa prácticamente todo tipo de censura.

La actividad de la junta de Barcelona fue tan intensa —y bien pudiera calificarse de frenética— que nunca ningún otro organismo llegó a aproximarse ni por asomo. La de Madrid, por ejemplo, fue mucho más regular, sin estos altibajos que presentaba su homóloga catalana (10). La tarea de la junta valenciana aparece como bastante escasa y reducida tan sólo a unos pocos meses.

En Sevilla, el gabinete censor no había sido derogado explícitamente, aunque la orden del 2 de noviembre de 1938 ordenó a la JSCC y la CNCC revisar sus fallos y, por tanto, cabe

(7) Oficio de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda al presidente de la JSCC, 26-4-39. Archivo General de la Administración (AGA) en Alcalá de Henares, sección Cultura, caja nº 720.

(8) Los campos que aparecían para cada película eran los siguientes: título; nacionalidad; marca [distribuidora]; fecha de la censura; población, día, mes, año; local [de exhibición]; fecha de proyección; población, día, mes, año.

(9) Arxiu Històric de Tarragona, fondo de Gobierno Civil, nº 167.

(10) Aunque hay que tener presente que muchas de las películas que se censuraron allí no habrían sido exhibidas en Tarragona puesto que existía una copia más próxima, como era la censurada en Barcelona. Con todo puede comprobarse que cuando sólo existió la censura oficial de Madrid, por ejemplo en 1941, tampoco su actividad pareció aumentar considerablemente por este hecho.

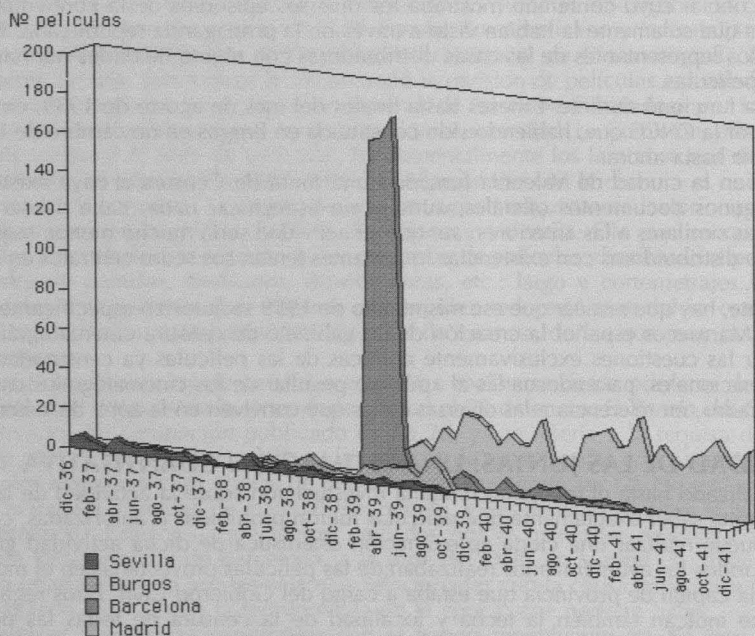


Gráfico 1. Nº de películas censuradas por las principales juntas de censura (diciembre 1936 - diciembre 1941).

Fuente: Elaboración propia según el «Libro de Registro de Películas» (Arxiu Històric de Tarragona: fondo de Gobierno Civil).

considerar esta fecha como la de su finalización. Sin embargo, el «Libro de Registro» de Tarragona muestra una realidad muy distinta, ya que sus dictámenes siguieron produciéndose hasta, aproximadamente, el mes de septiembre de 1939; es decir, en régimen de una teórica ilegalidad durante casi un año.

La referencia a la censura de Valencia es muy escasa y abarca tan sólo a muy pocos meses de funcionamiento.

En resumen, podemos apreciar un hecho que será muy significativo en un futuro inmediato: la coexistencia de organismos de censura que apenas guardan relación entre sí. El mes de mayo de 1939 seguramente es el que registra una mayor diversidad de juntas censoras, pues las hay en Burgos (la JSCC), Madrid, Barcelona, Valencia y Sevilla.

EL ESPÍRITU DEL CAOS

El principal resultado de la actuación impetuosa de todas las juntas que llegaron a funcionar fue la —lógica, hasta cierto punto— divergencia de sus dictámenes. Ello era previsible no sólo porque personas diversas juzgaban las mismas películas, sino porque las propias juntas tenían unas orientaciones ideológicas diferentes según el predominio que pudiera haber en ellas de militares, religiosos, miembros del partido, etc. Sucedió que se autorizaba una película en un sitio y en otro se prohibía, con la natural desorientación que ello comportaba para las distribuidoras y los espectadores. Por ejemplo, la censura de La Coruña autorizó en 1937 la película norteamericana *La cruz y la espada*, pero en cambio la prohibió la de Barcelona en

1939 (11). Las autoridades justificaron las resoluciones contradictorias por las circunstancias de apremio en que se habían visto obligados a funcionar los organismos de censura, pero culparon a las empresas distribuidoras de aprovecharse de ello refiriéndose implícitamente a la exhibición de películas prohibidas (12). Por esta razón se distribuyó una circular en diciembre de 1939 para advertir a las distribuidoras que los acuerdos de los extinguidos gabinetes de Sevilla, La Coruña y Salamanca, o de las «Comisiones Provisionales de Censura» de Madrid, Barcelona y Valencia, tenían vigencia mientras no fueran revisados por la JSCC. Para el caso de decisiones contradictorias debía suspenderse la proyección de la película mientras no fuera revisada por la propia JSCC (13).

Sin embargo, en la mayoría de ocasiones lo que sucedía es que una o más juntas autorizaban una película, pero ordenando la supresión de planos diferentes. Así, por ejemplo, en *Alias la condesa* la junta de Madrid vetó en 1940 los planos de bailes en la piscina, mientras que en Sevilla, en 1937, lo que habían quitado eran los besos (14). Las copias presentaban tantas cicatrices, que las distribuidoras elaboraban quejas listas con las discrepancias en la censura de sus películas. Por ejemplo, Paramount Films contaba en 1941 con al menos ventiseis de los films de su catálogo en esta situación (15).

La Junta se refirió a esta cuestión —bastante frecuente, por cierto— acordando que debían respetarse los cortes impuestos por todos los organismos, y solamente si el resultado final era una película «gravemente mutilada» la Junta Superior se encargaría de revisarla de nuevo (16).

En la práctica no fue fácil para las distribuidoras aplicar los cortes ordenados por todas las juntas, por las dificultades para reconstituir sus negocios tras la confusión del periodo bélico. Hay que tener presente que las distribuidoras más importantes comerciaron simultáneamente en las dos zonas en que se dividió el territorio español y muchas de las copias de sus películas se encontraban en paradero desconocido. También desconocían a veces las vicisitudes que habían experimentado sus representantes en el bando opuesto e incluso de lo que hubiera podido acontecer en otras zonas del propio bando, por ejemplo, de la existencia de diversas juntas de censura. Con todo, las empresas no tuvieron más remedio que acatar las decisiones oficiales y aplicar en sus películas los dictámenes de todas las juntas. Veamos un ejemplo que resulta significativo.

La última avanzada fue objeto de censura en Sevilla el 22-12-37 ordenándose un corte sobre relaciones ilícitas y la supresión de una frase. Desconocido este hecho, otra copia de la misma película se censuró en Barcelona el 21-3-39, siendo aprobada con cortes referentes a un fusilamiento en masa. Posteriormente, la distribuidora tuvo conocimiento de los dictámenes de la censura en Sevilla y los aplicó a la copia de Barcelona sin encontrar nada sobre relaciones ilícitas, mientras que suprimió en la copia sevillana el corte de Barcelona (17).

Finalmente, las diferencias de criterios entre las diversas juntas habrían de ser insalvables, de manera que la JSCC acabaría revisando la práctica totalidad de la labor ejercida por las otras juntas, a cuyos miembros censores, según el testimonio del padre Peyró —vocal eclesiástico de la JSCC—, se les reconocía una «innegable buena voluntad y deseo de acierto», pero también la carencia de un «criterio hecho» (18). Como consecuencia, en noviembre de 1938 se ordenó inspeccionar los dictámenes de Sevilla y La Coruña, y en 1941 los de las juntas provisionales de Madrid y Barcelona que habían ejercido durante 1939 (19). Sin

(11) Teodoro González Ballesteros, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*, (Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1981), p. 206.

(12) Circular del Presidente de la Junta Superior de Censura a los presidentes de las cámaras sindicales de cinematografía y a los distribuidores de películas, 12-12-39. AGA, Cultura, caja nº 721.

(13) *Ibidem*.

(14) «Relación de películas [de Paramount Films] en las cuales existen discrepancias de censura.» AGA, Cultura, caja nº 725.

(15) *Ibidem*.

(16) Oficio de la Junta Superior de Censura Cinematográfica a Paramount Films S.A., 11-6-41. AGA, cultura, caja nº 725.

(17) «Relación de películas...», doc. cit.

(18) Adolfo Luján, «La intervención eclesiástica en la censura cinematográfica», *Primer Plano*, nº 13, 12-1-41.

(19) Artículo noveno de la Orden de 2 de noviembre de 1938 (BOE, 5-11-38) y Orden de 31 de marzo de 1941 (BOE, 6-4-41), respectivamente. Nada se indica de la junta de Valencia.

embargo, el revisionismo de películas empezó a eternizarse debido a la gran cantidad de material que estaba en lista de espera. A principios de 1941 quedaban por revisar una seis mil películas, tras haber inspeccionado ya unas mil quinientas en los dos años de funcionamiento de la JSCC (20).

Hay que tener en cuenta que la Junta funcionaba con una cierta precariedad de medios humanos —cinco vocales y cinco suplentes, que a veces tendían a ausentarse del trabajo por razones diversas— y técnicos, como se desprende de la siguiente anécdota referida a la exhibición pública del Noticiario Fox, nº 37. En la escena de la descarga de los cuadros del Museo del Prado, se dice refiriéndose a los mismos «retirados por la prudencia cuidadosa del Gobierno rojo». Un fallo en el equipo sonoro de las —malas— instalaciones de la Junta había impedido a los censores escuchar el comentario y ver tan sólo unas nada sospechosas imágenes de obras de arte (21).

La precariedad de los recursos llegó a eternizar la labor de revisión y en 1944 todavía se exhibían películas censuradas en las juntas de Barcelona y Sevilla cinco años antes.

LAS DENUNCIAS A PELÍCULAS

Las revisiones de películas se realizaban con la mayor urgencia si éstas eran denunciadas por alguna autoridad por considerarlas inoportunas para proyectarse en razón de sus imágenes o argumento, ya fuera desde el punto de vista político, moral, social, etc. De hecho, cualquier persona podía prevenir acerca del contenido de una determinada película; por ello, la casuística de denuncias presentada ante la JSCC fue bastante variada. Veamos un par de ejemplos que puedan resultar ilustrativos al respecto.

El primero está protagonizado por la activísima Confederación Católica Nacional de Padres de Familia, que envió a la Junta en agosto de 1939 una lista de once películas a las cuales oponía reparos de carácter moral. Una vez inspeccionadas el resultado fue el siguiente: una autorizada íntegramente, dos autorizadas con cortes, y ocho prohibidas (22).

El segundo ejemplo se refiere a los delegados provinciales de propaganda de todo el territorio, que denunciaron, entre los meses de julio y agosto de 1943, al menos trece películas para que fueran revisadas, entre ellas, *La kermesse heroica* [*La kermesse heroïque*] (Jacques Feyder, 1935) o *La condesa Alexandra* [*Knight without Armour*] (Jacques Feyder, 1937) (23).

Un caso particular en la denuncia de películas estuvo relacionado con la coyuntura bélica internacional y la propaganda que los diversos países llevaban a cabo, intentando favorecer a través de los medios de comunicación la creación de una imagen favorable a sus respectivos intereses políticos. Dos fueron los mecanismos utilizados: interviniendo previamente sobre las propias películas —cosa relativamente fácil— para suprimir o añadir mensajes específicos, o bien intentando neutralizar el material propagandístico del enemigo. En este momento nos interesa la segunda vía. Hay que tener presente que en España se exhibían, además de documentales de diversa procedencia geográfica, los noticiarios alemán, norteamericano e italiano, y la posible importación de films de ficción con un evidente carácter propagandístico. Durante la primera fase de la Segunda Guerra Mundial, la expansión de los países del Eje garantizó que los representantes de la cinematografía alemana pudieran denunciar ante las autoridades españolas películas antinazis y, por tanto, evitar su distribución, sobre todo de la muy conflictiva *Confesiones de un espía nazi* [*Confessions of a Nazi Spy*] (Anatole Litvak, 1939) (24) y de aquellas otras con un sentido patriótico a favor de los países enemigos. De hecho, la normativa de los códigos censores recomendaba un especial cuidado hacia las cuestiones referentes a las naciones amigas de España. Sólo a partir de 1943, cuando ya se

(20) Adolfo Luján, *art. cit.*

(21) Oficio del Subsecretario de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda al Presidente de la JSCC, 19-9-39, y la respuesta de éste, 9-10-39. AGA, Cultura, caja nº 720.

(22) AGA, Cultura, caja nº 721.

(23) AGA, Cultura, caja nº 728.

(24) Oficio del secretario del DNC al presidente de la JSCC, 29-7-39. AGA, Cultura, caja nº 720.

vislumbraba el futuro ganador, empezaron a estrenarse las películas apologéticas de la causa aliada (25).

Otra vía para la denuncia fueron las críticas cinematográficas de algunas publicaciones, especialmente de aquéllas que sufrían menor control por parte de la censura de prensa —aunque sin estar exentas de la misma— y que podían permitirse por ello —proporcionalmente— mayores cotas de una cierta libertad de expresión. Esto sucedía concretamente en las revistas propiedad de la Iglesia o afines a ella, donde se criticó, en ocasiones muy severamente, la labor de los organismos oficiales de censura cinematográfica muchísimo más que en la prensa del Movimiento, donde apenas pueden rastrearse críticas sobre esta cuestión. Causaba profunda extrañeza, cuando no estupor, que películas autorizadas por las juntas, con el visto bueno para todas ellas de un censor representante de la jerarquía eclesiástica, pudieran contener tal cantidad de pasajes y diálogos absolutamente escandalosos y reprobables. En general, se mantenía la tesis de que la simple limpieza externa no conseguía moralizar el film, ya que la maldad se encuentra más en el argumento o en la sugerencia de situaciones inmorales que en las propias imágenes. Las críticas de películas eran clasificadas en cuatro categorías, identificadas con números o colores según la publicación y servían para determinar la edad del espectador al que debía permitirse su visionado. La categoría más restrictiva suponía la total desaprobación de la película a que hacía referencia y se convertía en su implícita denuncia ante las autoridades censoras. A modo de referencia, la revista *Ecclesia* realizó en 1943 la crítica de ciento ventisiete películas, de las cuales fueron rechazadas una veintena, el quince por ciento.

Sin embargo, a pesar de lo que pudiera parecer, que la JSCC aceptara la denuncia de una película no implicaba necesariamente que fuera a ser prohibida, ni muchísimo menos. En algunas ocasiones, por supuesto, así ocurría, pero en muchas otras se ratificaba su aprobación, con o sin cortes. El veredicto final de la Junta era ya inapelable y debía ser aceptado sin más. La realidad sería bien distinta, como veremos a continuación, pues prácticamente se generalizó por todo el país la costumbre de corregir los dictámenes de los organismos oficiales, utilizando para dicho fin todo tipo de procedimientos que en estricto rigor jurídico cabía considerar como ilegales.

Finalmente hay que recordar un par de casos sonados, aunque silenciados por la prensa, que afectaron a *El crucero Baleares* en 1941 y a *Rojo y Negro* en 1942. Ambas películas fueron concebidas para la propaganda política, y a pesar de contar con el asesoramiento de autoridades solventes y el beneplácito de la CNCC que las autorizó sin cortes, fueron prohibidas fulminantemente en el momento de su estreno por orden de altas autoridades ajenas a los organismos de censura. No llegaron a aclararse los motivos y las películas desaparecieron sin que nunca más pudieran llegar a exhibirse (26).

LA CENSURA ILEGAL

El comercio de películas en España, que sufría un fuerte intervencionismo económico e ideológico por parte de la administración central, tuvo que padecer además múltiples irregularidades a que le sometieron autoridades civiles, religiosas, políticas y militares, sin competencias para ello y cuya voraginosa actuación supuso una evidente desautorización de la jerarquía de los organismos nacionales de censura. Del funcionamiento de juntas y otras formas de censura ilegal poco se sabe, puesto que su propia condición jurídica las obligaba a actuar con absoluta discreción cuando no en una virtual clandestinidad. Su actuación en muchas ocasiones era desconocida por las autoridades nacionales y seguir su pista es harto difícil. Incluso cuando alguna distribuidora denunciaba su existencia pocas veces llegaba a obtenerse una información clara al respecto. Lo que ocurría con relativa frecuencia era que determinadas personas o agrupaciones impedían al empresario del cine la proyección de

(25) Ver Román Gubern y Doménec Font, *Un cine para el cadalso*, (Madrid, Euros, 1975), p. 40.

(26) Estos casos están explicados con detenimiento en: Rosa Anover Díaz, «Censura y guerra civil en el cine español (1939-1945)»,

(Historia 16, nº 158, junio 1989), pp. 12-20. Ver también, Román Gubern, 1936-1939: *La guerra de España en la pantalla*, (Madrid, Filmoteca Española, 1986), pp. 88-89 y 100-101.

películas, o bien las visionaban previamente para cortar algunos planos inconvenientes que tras la proyección podían o no ser restituidos. Vamos a ver a continuación algunas de las juntas ilegales que funcionaron, sin que la relación pueda considerarse exhaustiva porque su conocimiento se basa en la documentación administrativa generada por los organismos nacionales de censura, a los cuales, claro está, raramente escribían los censores ilegales. Además, hay que tener en cuenta que las denuncias de irregularidades procedían principalmente de las grandes ciudades, porque en ellas tenían sede las delegaciones de las distribuidoras. Menor conocimiento tenemos de lo que sucedía en los pueblos y las ciudades de tamaño medio y pequeño, aunque ello no signifique, antes al contrario, que en los pueblos no hubiera obstáculos a la exhibición de películas, pero sus efectos locales eran minucia ante los más graves conflictos de competencias presentados, por ejemplo, con diversos gobernadores civiles.

De las juntas de censura ilegales una de las más importantes se estableció en Vizcaya, amparada —si no presidida— por el propio gobernador civil. Éste justificó su funcionamiento para evitar que determinadas películas «peligrosas o depresivas» pudieran alterar el orden público:

«Así ocurre por ejemplo, en ciertas películas en las que se rozan problemas de nacionalidades, que ni parecen peligrosos, ni lo son en la casi totalidad de España, pero que aquí son inadmisibles o por lo menos inoportunas, por leve que parezca el asunto. Otras veces son escenas o frases que sabe la Autoridad que este público en general rechaza, como ocurrirá con otros de provincias de analoga contextura moral o temas inoportunos como el de una cinta que tuve ocasión de ver anoche denominada «La Intriga Infame» (Teatro Buenos Aires) en la que los reclusos de un penal americano se sublevan justamente contra sus bárbaros guardianes y resultan triunfantes, argumento que no se puede tolerar por muchos distinguos que se hagan en estos precisos momentos, por razones que creo innecesario aclarar» (27).

El gobernador civil defendía las prohibiciones de películas a partir de su experiencia en el mantenimiento del orden público, ante lo cual el presidente de la JSCC no se atrevió sino a confiar en el «prudente criterio y buen juicio de las autoridades provinciales» (28).

La «Junta de Censura Local» de Bilbao —ya que así es como figura en algunos escritos—, dirigida por Antonio Octavio de Toledo, llegó a censurar las películas antes de su estreno local, aunque estuvieran autorizadas por la censura nacional, reservándose además el derecho a suspender su exhibición, incluso de aquéllas que proyectándose ya en los cines no hubieran podido censurar por falta de tiempo (29).

Las denuncias de las distribuidoras contra esta junta se sucedieron inútilmente, y aunque sabemos poco sobre ella —por ejemplo, la fecha de su extinción—, todavía funcionaba en diciembre de 1941, cuando un tal señor Sanjosé está a su cargo (30).

Otro caso destacado fue el de la Junta de Sevilla, cuya actividad fue derogada en noviembre de 1938. No obstante, como ya vimos anteriormente, continuó su funcionamiento durante casi un año ante la probable desorientación de los censores nacionales, que recibían cartas de las distribuidoras relacionando los cortes impuestos con posterioridad a la fecha de su extinción.

También en Barcelona, parece ser que fue la Junta de censura Provisional creada en febrero de 1939 quien continuó con su actividad durante todo el año de 1940, aunque desconocemos bajo qué situación jurídica. En marzo de ese mismo año se habrían producido claras irregularidades, ya que una orden del gobernador civil, hecha pública a través de la Secretaría de la Junta de Espectáculos, ordena a los empresarios «que se traigan a este Gobierno cuantas películas tengan éstos solicitadas y que constituyan estreno en esta Capital

(27) Oficio del gobernador civil de Vizcaya al presidente de la JSCC, 12-2-1940. AGA, Cultura, caja nº 723.

(28) Oficio de la JSCC al gobernador civil de Vizcaya, 21-2-40. AGA, Cultura, caja nº 723.

(29) Oficio del presidente de la JSCC al Subsecretario de Prensa y

Propaganda del Ministerio de la Gobernación, 14-10-1940. AGA, Cultura, caja nº 722.

(30) Según se informa en la carta de la empresa ACE a la JSCC, 16-12-41. AGA, Cultura, caja nº 725.

o provincia, al objeto de que sean visionadas bajo la inspección de S.E.» (31). Asimismo, la citada Secretaría, que estaba dirigida por Romualdo García Montaner, aclaró verbalmente que la orden comprendía también los noticiarios (32). Aunque se desconoce en qué momento cesó su actividad, todavía en 1941 se reciben denuncias en la JSCC.

En Valencia, la Delegación de Espectáculos de la Jefatura Provincial de Propaganda, dirigida por Ramón Gordillo y transmitiendo órdenes del gobernador civil, notificó en octubre de 1940 a las empresas distribuidoras que debían permitir a la citada Delegación el visionado previo en sesión privada de las películas de estreno, para verificar que se proyectaran tal como habían sido autorizadas. Esta medida intervencionista se justificaba —como era habitual en muchas disposiciones de la época— para evitar perjuicios a las empresas (33).

En Baleares, la Junta Provincial de Protección de Menores instituyó en 1941 una censura previa de las películas que fueran anunciadas por los cines como aptas para menores, con el fin de verificar que realmente tuvieran dicho carácter (34).

También desde sectores religiosos se solicitó en muchísimas ocasiones medidas para atajar la inmoralidad de las películas y los efectos perniciosos que supuestamente ejercían sobre los espectadores. En la diócesis de Granada, monseñor Parrado creó en 1944 una Censura Moral de Espectáculos, porque aunque elogiaba la «meritoria labor del Estado español», era necesaria la censura diocesana para completar o interpretar adecuadamente la censura oficial (35), aunque la poca información que suministró la prensa nacional no permite saber hasta qué punto fueron vinculantes sus determinaciones para los empresarios.

Las censuras ilegales raramente se consideraban como tales, ya que creían actuar en provecho del país superando las posibles tibiezas de las juntas oficiales. Desde luego, el torrente de imágenes e ideas que emanaban de las películas exhibidas —a pesar de los cortes ya practicados en ellas por la censura nacional— suponía una tentación demasiado excitante para unas autoridades que recelaban de la mayor parte de las actividades culturales y las sometieron a un férreo dirigismo político: censura literaria y de prensa, depuración de bibliotecas, prohibición de algunos estilos musicales, etc. Tal vez, lo peor de las juntas ilegales fue su mayor arbitrariedad, que ofrecía muy pocas garantías a unas indefensas empresas y a unos —a la fuerza— mudos espectadores.

Es en este contexto que se produce un escándalo mayúsculo, escándalo que fue acallado por la prensa, pero que cuestionó muy seriamente la capacidad competencial de las juntas nacionales, constantemente desautorizadas.

EL ESCÁNDALO «MARGARITA GAUTIER»

Margarita Gautier [Camille] (George Cukor, 1936) era una famosa producción de la Metro Goldwyn Mayer, con Greta Garbo interpretando el papel de una prostituta enamorada de un miembro de la alta sociedad, personaje cuyo comportamiento había merecido la total repulsa de la Iglesia, que había incluido la novela de Dumas hijo en su «Índice» de libros prohibidos. La película fue autorizada por la CNCC y estrenada a finales de 1939. Sin embargo, se desató una fuerte campaña contra ella dado el antecedente literario del film.

En abril de 1940 fue prohibida por la junta de censura cinematográfica establecida en Vizcaya —una junta ilegal como ya vimos anteriormente—, estando a punto de provocar un grave conflicto de competencias con las autoridades nacionales. Aunque el gobernador civil de Vizcaya fue amonestado por el Delegado Nacional de Propaganda (36), finalmente se adoptó la decisión salomónica de prohibir dicha película específicamente en la ciudad de

(31) Citada en la Circular nº 224, 7 de marzo de 1940, del Servicio Sindical Nacional de Cinematografía. Sector Nordeste. Barcelona. AGA, Cultura, caja nº 723.

(32) *Ibidem*.

(33) Oficio del Jefe de la Jefatura Provincial de Propaganda de Valencia al Director General de Propaganda, 6-11-1940. AGA, Cultura, caja nº 722.

(34) Carta del encargado de censuras de CIFESA al presidente de la JSCC, 29-4-41. AGA, Cultura, caja nº 725.

(35) *Ecclesia*, (nº 148, 13-5-44), p. 449.

(36) M.L. Abellán, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, (Barcelona, Península, 1980), p. 25, nota 17.

Bilbao (37). En junio del mismo año fue nuevamente prohibida, esta vez por el gobernador civil de Logroño, mientras el obispo de Pamplona lanzaba una pena de excomunión contra los «empresarios que la pongan y a cuantas personas positiva y eficazmente contribuyan a su proyección o difusión, bien por reclamos, avisos, fotografías o por exposición en los escaparates» (38). En Málaga, Acción Católica prohibió a sus afiliadas asistir a la proyección de la película y situó vigilantes a la entrada de los cines para tomar nota de las personas que la vieran (39). La persecución llegaría al paroxismo más delirante cuando un gobernador civil obligó a españolizar su nombre y convirtió a Margarita Gautier ni más ni menos que en Margarita Gutiérrez (40).

Las autoridades nacionales constantemente advertían que la película había sido autorizada y, por tanto, ningún obstáculo podía ponerse a su normal exhibición. Sin embargo, las prohibiciones continuaron de forma absolutamente ilegal; de esta manera, en 1943 sería prohibida por el Delegado de la Vicesecretaría de Educación Popular en Toledo (41).

Con todo, las acciones de algunas autoridades locales o provinciales contradecían el sentir de la inmensa mayoría de los espectadores, deseosos de ver la película y entusiasmados con ella. Tanto fue así, que *Margarita Gautier* fue encumbrada como la película más popular y exitosa de la temporada: «Un «récord asombroso». Doce semanas consecutivas de exhibición lleva la película *Margarita Gautier*. No se ha dado un caso semejante en los anales de la cinematografía madrileña» (42).

BALANCE

La distribución y exhibición de películas durante los primeros años de la posguerra padeció el acoso de una asfixiante burocracia y de múltiples irregularidades administrativas, como era la tónica habitual, por otra parte, en muchos otros campos de la economía española del momento (43).

La burocracia fue quizás mayor en el sector cinematográfico que en otros sectores económicos, porque además de su carácter industrial y comercial, controlado por la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía y, en definitiva, por el Ministerio de Industria y Comercio, padecía un intervencionismo de carácter político derivado de su importancia como:

a) diversión consoladora de las extremadas penurias y privaciones que la grave crisis económica supuso para la mayor parte de la población.

b) vehículo —seguramente el más masivo— de configuración de la opinión pública.

La intervención generalizada de autoridades de todos los niveles de la administración —e incluso de fuera de ella— actuando como poderes fácticos, supuso una flagrante y, por encima de todo, obsesiva extralimitación de competencias. La creencia generalizada en la capacidad de las imágenes para influir sobre los espectadores hasta el punto de determinar su comportamiento es una de los móviles que explican buena parte de los conflictos generados.

Las frecuentes denuncias de las empresas no consiguieron evitar la extralimitación de las autoridades locales y provinciales. En una carta al presidente de la JSCC, el consejero secretario de Metro Goldwyn Mayer Ibérica se expresaba en los siguientes términos: «Entiendo que la vida misma de los distribuidores de películas y de los empresarios, así como el prestigio colectivo y personal de Vs. peligran seriamente si las campañas de parte de la prensa, ciertas organizaciones como Acción Católica y ciertas autoridades de provincias van a seguir siendo toleradas como hasta ahora. No desconozco el verdadero interés que V. ha puesto en reprimir semejantes abusos, pero siento tener que decirle que la oficiosidad de las gentes es superior y que hasta ahora siguen campando por sus respetos» (44).

(37) Oficio del presidente de la JSCC al subsecretario de Prensa y Popaganda, 14-10-40. AGA, Cultura, caja nº 722.

(38) *Guía cinematográfica SIPE 1943*. (Madrid, Servicio de Información Publicaciones y Espectáculos, 1943), p. 56.

(39) Carta del consejero secretario de Metro Goldwyn Mayer Ibérica al presidente de la JSCC, 29-1-40. AGA, Cultura, caja nº 723.

(40) Juan Eslava Galán. *El sexo de nuestros padres*, (Barcelona, Planeta, 1993), p. 66.

(41) Carta del consejero-delegado de MGM Ibérica al presidente de la JSCC, 1-7-43. AGA, Cultura, caja nº 728.

(42) *Madrid*, (Madrid), 15-1-40, p. 7.

(43) José Luis García Delgado, «Notas sobre el intervencionismo económico del primer franquismo», (*Revista de Historia Económica*, nº 1, 1985), p. 139.

(44) Carta del Consejero Secretario de la Metro Goldwyn Mayer Ibérica, S.A. al presidente de la JSCC, 19-1-40, doc. cit. AGA, Cultura, caja nº 723.

In spite of the attention it has received from several historians, there are still too many unanswered questions about the activity of Spanish film censorship. One of the less known aspects is the constant presence, in the years immediately after the war, of a variety of censorship bodies, whose frantic activity often trespassed the law. As a result the movie industry professionals and, ultimately, the public, had to suffer the effects of a chaotic administration.

■ JOSEP ESTIVILL es licenciado en Historia por la Universitat de Barcelona. En la actualidad, realiza su tesis doctoral sobre el tema *Cine y propaganda durante el primer franquismo (1939-1945)* bajo la dirección del doctor Pelai Pagès.