

Ingmar Bergman y la censura cinematográfica franquista. Reescrituras ideológicas (1960-1967)

Rosario Garnemark

Santander

Shangrila, 2015

426 páginas

24 €



Estados de gracia. Billy wilder y la censura franquista (1946-1975)

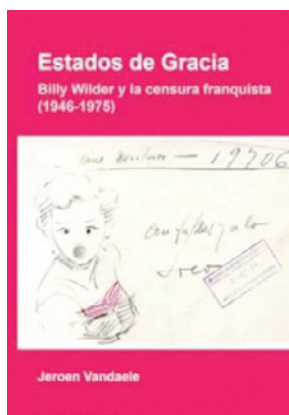
Jeroen Vandaele

Leiden

Brill Rodopi, 2015

366 páginas

93 €



Dos libros de reciente aparición abordan de manera novedosa el papel de la censura franquista en la recepción de un par de autores tan dispares y, al mismo tiempo, influyentes y celebrados en nuestro país como Billy Wilder e Ingmar Bergman. El hecho de tratarse de estudios de caso, centrados en cineastas concretos, no disminuye su poder iluminador para entender los mecanismos generales del funcionamiento de la censura cinematográfica durante un periodo de casi tres décadas. Un funcionamiento que desvela una vigilante maquinaria administrativa puesta en manos de personajes de perfiles plurales y a menudo inquietantes, surgidos de los más dispares recovecos del régimen y organizados con atribuciones oscuramente jerarquizadas. De este modo, en el detallado inventario de censores que nos ofrece Jeroen Vandaele, nos topamos tanto con tenebrosos sujetos que apenas dejaron huella para la posteridad y que, con toda probabilidad, cumplieron su labor como una sinecura más, hasta con avezados funcionarios que utilizaban su posición con una intención estratégica a la hora de calibrar el peso específico que podían asumir en el régimen, tanto ellos mismos como el sector o la familia política que representaban. En este caso, como es bien sabido desde los estudios más antiguos sobre el tema, destacan figuras como las de José María García Escudero o la del jesuita Carlos María Staehlin, curtidos cinéfilos que, de manera bastante menos pedestre que muchos de sus compañeros, colaboraron en alterar el sentido de las películas para ofrecer reescrituras que consolidaban sus campos de influencia tanto ideológica como religiosa.

Los autores de estos dos ensayos son profesores en universidades escandinavas y han mantenido una estrecha relación académica que les hace asumir metodologías de estudio bastante parecidas. Es significativo resaltar en primer lugar que su propuesta proviene de una disciplina tan poco frecuente en los trabajos históricos del cine español como son los estudios de traducción. Esta circunstancia nos hace reflexionar sobre una

cuestión que no me parece accesoria: el estudio general sobre el funcionamiento de la censura en el cine español parece haberse estancado en referentes bibliográficos de hace décadas y no ha sido objeto de reconsideración por las generaciones más jóvenes de historiadores, más allá de algunos estudios de caso. Frente a esta situación, trabajos como los que abordamos aquí ofrecen nuevas perspectivas desde un ámbito que podríamos denominar tangencial, pero, precisamente por ello, particularmente fecundo y dinámico para aproximarnos al tema de manera diferente. En España, por ejemplo, Rosario Garnemark resalta el trabajo del grupo de traductores TRACE, que reúne investigadores de las Universidades de León y del País Vasco y que ha llevado a cabo algunos estudios importantes en el funcionamiento de la censura tanto literaria como cinematográfica.

Hay que tener en cuenta, como se podrá desprender de lo dicho hasta ahora, que el planteamiento de ambos libros no se centra en el limitado estudio filológico y terminológico o en la mera catalogación de las alteraciones de sentido. Más bien ocupados en el estudio de los textos en relación con sus contextos, estos investigadores entienden la traducción como un espacio de mediación cultural, social y política que debe ser leída desde los contextos históricos. Partiendo de estas premisas, se hace necesario un bagaje conceptual y metodológico que incluya tanto una argumentación teórica (en este caso alimentada por los referentes habituales de los llamados estudios culturales, así como de la teoría de la traducción) como el trabajo minucioso de archivo. La teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar es uno de los referentes principales en ambos autores para abordar la complejidad del diálogo de los textos con los diversos niveles del entorno cultural. Así mismo, los autores inciden en la valoración de los procesos de traducción como reescritura adaptada a un determinado marco ideológico, el de la constreñida sociedad española bajo el franquismo.

Ingmar Bergman supone un ejemplo paradigmático de esas prácticas de reescritura. En este caso

se puede hablar, al hilo de análisis de Garnemark, de una auténtica apropiación de algunas de las películas más importantes del director sueco a los intereses del nacionalcatolicismo. Este era un tema ya sabido, pero es precisamente gracias al minucioso estudio de la autora y a su registro exhaustivo de las supresiones, las adiciones o las meras alteraciones de sentido, donde podemos entender con claridad el papel ideológico de la práctica censoradora. Un ejemplo particularmente revelador es el de Carlos Staehlin y su papel en la reconducción de los irresueltos planteamientos religiosos y existenciales tratados por Bergman en *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1956) a la ortodoxia católica. La obtención del Premio Especial del Jurado en Cannes en 1957 la había convertido en un referente ineludible en el ámbito del pensamiento cinematográfico. Cuando se estrenó en España dentro del marco de la V Semana del cine de Valladolid en 1960 (denominada exactamente en aquél momento Semana internacional de cine religioso y de valores humanos), venía precedida por un debate en la prensa internacional que subrayaba su ambigüedad sobre el asunto religioso y el modo al que apuntaba hacia un vacío vinculado a las premisas del existencialismo tan en boga en aquellos años. Garnemark describe minuciosamente las veladas intervenciones, sobre todo a través de la sistemática alteración de diálogos, que sirvieron para redefinir la caracterización de los personajes y para transformar un filme sobre la ausencia de Dios en un mundo en decadencia por una lectura definida por la esperanza vinculada a la redención divina. En breve: una inversión del sentido del filme que contradecía completamente sus planteamientos originales. *El séptimo sello* fue el disparador de una práctica intervencionista en la que los ideólogos de la censura orientaron hacia su marco de pensamiento el sentido de las películas del cineasta sueco. Obviamente, no solo se agotó en las cuestiones religiosas, sino que se extendió a otros asuntos como el tratamiento del erotismo o de temas que podrían considerarse «escabrosos», sobre todo de índole

sexual, en películas como *Un verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*, 1953), *El manantial de la doncella* (*Jungfrukällan*, 1960) o *En el umbral de la vida* (*Nära livet*, 1958), por citar tres casos estudiados de manera convincente por Garnemark. Pero esta es solo una cara del problema. Como nos señala la autora, Bergman también fue un recurso a través del cual los miembros más perspicaces de la censura se permitieron jugar con los límites de lo tolerable por el régimen con el fin de hacer más dúctiles y maleables sus fronteras y, en suma, ir incorporando a unas tendencias internacionales en las que el franquismo necesitaba integrarse para su supervivencia. En relación con la labor de Fernández Cuenca, por ejemplo, afirma Garnemark: «Aunque por un lado hiciera interpretaciones moralizantes de su obra, por otro lado es posible que con ello persiguiera convencer al sistema cultural franquista de la validez de estos repertorios conflictivos, que él legitimaba ofreciendo su visto bueno. Para ello, aplicaba tácticas como la de no mencionar episodios escabrosos, pero también cargaba las tintas en determinados aspectos de la trama, buscando así reforzar aspectos “positivos” de los films, que aumentaban su valor desde el punto de vista de la moral franquista» (p. 236). Se trata de una reflexión sugerente que nos conduce a una visión más compleja de la censura como territorio de negociación permanente en la injerencia sobre las prácticas culturales por las distintas familias del régimen que define un territorio de investigación potencialmente fecundo. En relación con la recepción de los filmes hay un aspecto paralelo que es tratado por ambos autores y que debe ser destacado. La labor de los más competentes de ellos no acababa en las reescrituras propuestas desde su labor de censores, sino que se extendía por las tribunas (sobre todo las revistas cinematográficas y la prensa) a las que tenían acceso como críticos y articulistas. De este modo, las disquisiciones hermenéuticas que partían de estos foros, apoyadas en la labor censuradora, encontraban una caja de resonancia que acababa por asentar una línea interpretativa coherente.

Extendida a través de las redes de cineclubs (tema apuntado pero no desarrollado por Garnemark [pp. 197-198]), repetidas en sus interminables coloquios y proclamadas como una letanía de lugares comunes, la operación de apropiación del sentido del filme cerraba un círculo que determinó de manera muy limitadora la recepción de Bergman, pero en parte también de Wilder. Como alguien que llegó a conocer de muy joven el final de esos años cineclubistas, con distribuidoras como San Pablo Films abasteciendo de viejas copias alteradas en 16mm a cualquier agrupación cultural o universitaria que acudiera a ella, la labor pedagógica de estas reinterpretaciones marcó a varias generaciones, entre ellas la mía.

Jeroen Vandaele se sorprende de la enorme influencia que tuvo Billy Wilder no solo entre el público general, sino también para numerosos cineastas españoles que han manifestado su devoción por el director austriaco, empezando por Fernando Trueba o Pedro Almodóvar. Borau utilizaba el guion de *El apartamento* (*The Apartment*, 1960) en sus clases de la Escuela Oficial de Cine (p. 211) y algunos personajes de la cultura de las décadas de 1960 y 1970, como Terenci Moix, fueron fundamentales para la consolidación de su figura, tanto entre la intelectualidad católica como en la más progresista (p. 184). Algunas de las razones para ello están implícitas en el recorrido del libro, como veremos más adelante. En cualquier caso, el problema de Wilder ante la censura era, en general, más simple que el de Bergman. Se trataba de lidiar con un humor enfrentado a la moral católica dominante por mostrarse cargado de connotaciones eróticas o frívolamente cercano a temas escabrosos como la prostitución, el adulterio, el sexo fuera del matrimonio o incluso la ridiculización de los nazis, como en *Traidor en el infierno* (*Stalag 17*, 1953). Desde luego, Wilder no solo presentaba aristas en un país tan fosilizado como España. Sus películas resultaban en ocasiones polémicas entre el propio público americano y no solo entre los sectores más conservadores, sino también en los más liberales o progresistas (p. 169).

Pero lo que resulta particularmente interesante de nuevo, como ocurría en el libro sobre Bergman, es observar la maleabilidad de las fronteras de la censura a través de una perspectiva histórica. En esas estrategias de negociación de lo tolerable, la documentación aportada por Vandaele señala los cambios de criterio bastante elocuentes sobre lo que puede no ser admitido en un determinado contexto y sí en otro. Y resulta particularmente relevante un momento histórico concreto: la instauración del código de censura en 1963, nuevamente a rebufo de las iniciativas de García Escudero y la mesurada apertura del régimen franquista de aquellos años. *El apartamento* había sido prohibida fulminantemente cuando se presentó a la censura en 1961 (el expediente de este rechazo, nos dice Vandaele, se ha perdido). Sin embargo, gracias a este nuevo contexto, sería estrenada en diciembre de 1963 adaptada a las nuevas regulaciones. Apenas dos meses antes, también se había estrenado en Madrid *Con faldas y a lo loco* (*Some Like it Hot*, 1959) y, en 1964, *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch*, 1955) y *Traidor en el infierno*. Una cascada de obras maestras del director estrenadas con unos meses de diferencia que explican su impacto fulminante y también su inmediata instalación en el panteón de los cineastas para una generación de jóvenes cinéfilos en aquellos años. El código de censura permitió, de este modo, un cambio de estrategia en la recepción de Wilder. En este sentido, el ejemplo de *Ariane* (1957) es significativo para entender estos procesos. Inaceptable para ciertos sectores de la censura en el año de su producción, Vandaele reconstruye a través de documentación (la copia doblada de 1957 se ha perdido) las numerosas transformaciones en el doblaje que permitieron finalmente su llegada a las pantallas. La intervención de la censura todavía se mostraba omnipotente y asertiva a mediados de la década de 1950. A partir de 1963, la estrategia será, en general, más sibilina, inteligente y, por lo tanto, eficaz. No obstante, *Irma la*

dulce (*Irma la Douce*), realizada ese mismo año de 1963, tardaría aún seis años en ser aprobada para su proyección pública y con las consabidas intervenciones.

Los dos libros muestran una reflexión sobre la censura tan conflictiva como útil para entender su función a lo largo del franquismo. Es cierto también que ambos textos arrastran, en mi opinión, algunos elementos discutibles. Por un lado, su clara estructura académica conduce a repeticiones y a desequilibrios vinculados a la utilización de un patrón fijo en películas con un valor histórico y documentación muy desigual. La investigación queda, además, por la propia estructura, algo deslavazada en llamadas que llevan de un lado a otro en el recorrido del libro. Otro elemento problemático tiene que ver con la dimensión hermenéutica e interpretativa de los propios filmes, en los que a menudo se sale del esquema del pensamiento histórico para dar rienda suelta a lecturas más o menos ajustadas (dependiendo del punto de vista) provenientes del ámbito de los estudios culturales. El recorrido que hace Garnemark de la mano de Marilyn Johns Blackwell para entender a Bergman desde una clave feminista puede servir de ejemplo. Pero este problema también se hace ver en las descripciones de los contextos históricos (de la mano de Preston en el caso de Vandaele) o de la situación de la propia industria cinematográfica española durante el franquismo. También algunas valoraciones generales, en la parte final del texto de Vandaele, sobre el carácter «subversivo» de la ficción o del humor parecen constituir materiales para otro tipo de libro. En cualquier caso, estas posibles divergencias no empañan el innegable valor de los estudios que aquí tratamos para entender el funcionamiento interno de la censura franquista ante cineastas consagrados como Bergman y Wilder, una aportación que debería estimular nuevos estudios de fondo sobre el tema.

Vicente J. Benet