

Mujeres silenciadas

Traducciones bajo la dictadura franquista

Edición de

Iván GARCÍA SALA - Marta ORTEGA SÁEZ - Gora ZARAGOZA NINET



¿Ataca al dogma?

¿A la moral?

¿A la iglesia y sus ministros?

¿Al Régimen y sus instituciones?

¿A las personas que han colaborado o colaboran con el Régimen?



Dykinson, S.L.

Mujeres silenciadas

Traducciones bajo la dictadura franquista

Edición de

Iván GARCÍA SALA

Marta ORTEGA SÁEZ

Gora ZARAGOZA NINET

Mujeres silenciadas

Traducciones bajo la dictadura franquista

Edición de

Iván GARCÍA SALA

Marta ORTEGA SÁEZ

Gora ZARAGOZA NINET

Mireia DOMÍNGUEZ LÓPEZ

Javier FIGUEROA GRANJA

Iván GARCÍA SALA

Pilar GODAYOL NOGUÉ

Cristina GÓMEZ CASTRO

Claudia GONZÁLEZ BARRIADA

Sara LLOPIS-MESTRE

Marta ORTEGA SÁEZ

Gora ZARAGOZA NINET

 *Dykinson, S.L.*

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Dirijase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 917021970/932720407.

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial.
Para mayor información, véase www.dykinson.com/quienes_somos

Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i
La censura franquista y la literatura rusa (1936-1966)
(PID2020-116868GB-I00), por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/



© de los textos, sus autores, 2024

© de esta edición, Dykinson & Iván García Sala & Marta Ortega Sáez & Gora Zaragoza Ninet, 2024

Ilustración de cubierta: © Iván García Sala

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid

Teléfono (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69

e-mail: info@dykinson.com

<http://www.dykinson.es>

<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-1070-540-1

Depósito Legal: M-18725-2024

DOI: 10.14679/3368

ISBN electrónico: 978-84-1070-644-6

Preimpresión por:

Besing Servicios Gráficos S.L.

e-mail: besingsg@gmail.com

Índice

«La actitud de la autora es de un progresismo ingenuo e infantil»: Nota introductoria al volumen	13
Iván GARCÍA - Marta ORTEGA - Gora ZARAGOZA	

— I — CENSURA EDITORIAL

1 En el primer franquismo

<i>Las grandes esperanzas de Pip</i> (M. Arimany, 1944): Análisis de la traducción y censura de los personajes femeninos en la novela de Charles Dickens	25
Mireia DOMÍNGUEZ LÓPEZ	
1. INTRODUCCIÓN	25
2. CENSURA FRANQUISTA Y CONTROL DE GÉNERO: INFLUENCIA EN LA CULTURA Y SOCIEDAD ESPAÑOLA (1939-1975)	26
2.1. Política censora del régimen franquista	26
2.2. El modelo femenino ideal	28
2.2.1. El modelo victoriano	28
2.2.2. El modelo franquista	30
3. GREAT EXPECTATIONS EN LA ESPAÑA FRANQUISTA	31
3.1. <i>Las Grandes Esperanzas de Pip</i> (1944), M. Arimany	33
3.1.1. Análisis textual	35
4. CONCLUSIONES	43

Mary Wollstonecraft Shelley: presencias, censura y ausencias en la historia de su traducción en España	47
---	----

Cristina GÓMEZ CASTRO

1. INTRODUCCIÓN	47
2. LA AUTORA Y SUS OBRAS: MÁS ALLÁ DE <i>FRANKENSTEIN</i>	48
3. EL CONTEXTO RECEPTOR: ¿LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX?	50
4. MARY WOLLSTONECRAFT SHELLEY EN TRADUCCIÓN	52
4.1. <i>What's in a name?: el nombre y apellido de la autora, sin homogeneidad</i>	52
4.2. <i>Sus obras en traducción</i>	54
4.3. <i>Panorama especial: traducción bajo la censura franquista</i>	59
5. A MODO DE CONCLUSIÓN	62

(No) <i>pase al gabinete</i> de Margaret Lane	65
---	----

Gora ZARAGOZA NINET

1. INTRODUCCIÓN	65
2. MARGARET LANE, LA LITERATURA <i>MIDDLEBROW</i> Y EL PREMIO <i>FEMINA VIE HEUREUSE</i>	66
3. ESTABLECIMIENTO Y PRINCIPIOS DE LA CENSURA FRANQUISTA.....	69
4. MARGARET LANE (1907-1994): APUNTES BIOGRÁFICOS	72
5. TRADUCCIÓN Y CENSURA DE MARGARET LANE	75
5.1. <i>Cuando miente Elena, un caso de censura parcial</i>	79
5.2. <i>Pase al gabinete: un caso de censura total</i>	83
6. CONCLUSIONES	84

2

En el tardofranquismo

(Re)traducción y censura del género femenino en la narrativa detectivesca durante la dictadura franquista. Una aproximación a obras denegadas	91
--	----

Javier FIGUEROA GRANJA

1. INTRODUCCIÓN	91
2. METODOLOGÍA.....	92
2.1. <i>La elaboración del corpus 0 o catálogo</i>	92
3. CONTEXTO HISTÓRICO	93
3.1. <i>La dictadura franquista</i>	93

3.1.1.	<i>Los criterios de la censura</i>	94
3.1.2.	<i>El ministerio de Manuel Fraga y la Ley de Prensa e Imprenta</i>	95
4.	CLASIFICACIÓN DE NOVELAS DENEGADAS	95
5.	EXPEDIENTES DE CENSURA: LA CUESTIÓN DE GÉNERO	100
5.1.	Veredictos de los censores	101
5.2.	Tachaduras	102
6.	CONCLUSIONES	104
Feminismo radical censurado en el tardofranquismo:		
	Lidia Falcón y Shulamith Firestone.....	107
Pilar GODAYOL NOGUÉ		
1.	LITERATURA FEMINISTA Y TARDOFRANQUISMO: NOTAS.....	107
2.	EL FEMINISMO RADICAL NORTEAMERICANO	110
3.	LAS JORNADAS CATALANAS DE LA MUJER Y EL COLECTIVO FEMINISTA DE BARCELONA	112
4.	LIDIA FALCÓN Y <i>MUJER Y SOCIEDAD</i> (1969).....	114
5.	SHULAMITH FIRESTONE Y <i>LA DIALÉCTICA DEL SEXO</i> (1976).....	117
6.	CONCLUSIONES: «EL FEMINISMO COMO UN PROYECTO RADICAL» ...	119
La (no) representación y traducción de las autoras <i>beat</i>		
	en la España franquista	125
Claudia GONZÁLEZ BARRIADA		
1.	LA GENERACIÓN <i>BEAT</i> Y LAS MUJERES	125
2.	LA CENSURA FRANQUISTA	128
2.1.	El aparato censor	128
2.2.	Los <i>beat</i> y la censura	130
3.	PRESENCIA DE LAS AUTORAS <i>BEAT</i> EN LA ESPAÑA FRANQUISTA	131
3.1.	Las precursoras	132
3.2.	Las musas	134
3.3.	Las escritoras	134
3.3.1.	<i>Diane di Prima, Barbara Moraff y Margaret Randall: dos poemas y una introducción</i>	135
3.3.2.	<i>Patti Smith y Jan Kerouac: período de transición</i>	137
3.3.3.	<i>Fernanda Pivano y Joan Baez: en la periferia beat</i>	138
4.	LAS AUTORAS <i>BEAT</i> DESDE LA ÉPOCA CENSORA HASTA LA ACTUALIDAD	139
5.	CONCLUSIÓN	140

«Amigas íntimas»: Censura, recepción y traducción en la España franquista de <i>The autobiography of Alice B. Toklas</i> de Gertrude Stein.....	143
---	-----

Sara LLOPIS-MESTRE

1. INTRODUCCIÓN	143
2. CENSURA ADMINISTRATIVA Y TRADUCCIÓN DE LA OBRA	145
2.1. Censura de la obra durante el franquismo y posfranquismo.....	146
2.2. Análisis paratextual de las traducciones en España	147
3. RECEPCIÓN EN LA PRENSA ESCRITA FRANQUISTA	150
4. CONCLUSIONES	154

— II —

CENSURA CINEMATOGRAFICA

<i>Anna Karénina</i> , ¿moral o inmoral? Interpretaciones de la censura cinematográfica franquista	161
--	-----

Iván GARCÍA SALA

1. ¿POLIFONÍA CENSORA?	161
2. ¿TOLSTÓI, EL REVOLUCIONARIO?	162
2.1. Antes de la Guerra Civil	162
2.2. Durante la guerra y los primeros años después	163
3. ¿ANNA KARÉNINA, LA PROBLEMÁTICA?	165
3.1. El embrollo moral.....	165
3.2. La adaptación de Clarence Brown	166
3.3. La adaptación de Julien Duvivier.....	172
4. CONCLUSIONES	177

Las turbulentas censuras de <i>Wuthering Heights</i> (Wyler, 1939) durante la dictadura franquista.....	181
---	-----

Marta ORTEGA SÁEZ

1. INTRODUCCIÓN: LA RECEPCIÓN DE <i>WUTHERING HEIGHTS</i> (1847) DE EMILY BRONTË EN ESPAÑA ANTES DEL ESTRENO DE LA PELÍCULA HOLLYWOODIENSE	181
2. <i>WUTHERING HEIGHTS</i> (1939): APUNTES SOBRE LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE WILLIAM WYLER.....	184

3.	LAS CENSURAS DE <i>CUMBRES BORRASCOSAS</i>	185
3.1.	«Las pasiones desatadas de forma brutal»: la censura institucional	185
3.2.	«La violencia de la pasión desatada»: la censura privada o eclesiástica.....	192
4.	CONCLUSIONES	194
	Sobre las autoras y autores	199

Anna Karénina, ¿moral o inmoral? Interpretaciones de la censura cinematográfica franquista¹

Iván GARCÍA SALA

Profesor agregado, Universitat de Barcelona

1. ¿POLIFONÍA CENSORA?

Cuando se estudian los expedientes de la censura literaria franquista, conservados en el Archivo General de la Administración (AGA), a menudo el investigador se encuentra con silencios y lagunas que le generan más preguntas que respuestas. No siempre se exponen en estos documentos las valoraciones de los censores, por lo que en muchos casos es difícil determinar las razones que llevaron a una prohibición o autorización en un momento dado. Esto puede ser especialmente problemático cuando se quiere estudiar la censura de una obra concreta, como es el caso que trataremos en este capítulo, la novela *Anna Karénina*, de Lev Tolstói². En ningún expediente se explica por qué la prohibieron antes de 1942 y menos aún por qué la autorizaron a partir de aquel año. Por otro lado, en caso que en el expediente se argumente la resolución, el investigador suele encontrarse con la opinión de uno o dos censores, el civil y el eclesiástico, y solo en casos excepcionales, como, por ejemplo, cuando una editorial recurre a un dictamen prohibitivo, aparecen más opiniones en el documento. Por ello, a veces se trabaja como si la interpretación de los libros del aparato censor fuera monolítica, cuando, en realidad, sabemos que la subjetividad de cada lector podía ser deter-

¹ Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i *La censura franquista y la literatura rusa (1936-1966)* (PID2020-116868GB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/. También se enmarca en las actividades del grupo de investigación consolidado Grup d'Estudis de Literatura i Traducció (GELIT) 2021 SGR 00949.

² Para evitar duplicidades, en este texto utilizaré una única transcripción del título de la novela y del nombre del autor: *Anna Karénina* y Lev Tolstói. Solo en las citas conservaré las transcripciones originales como *Ana Karenina* o León Tolstoi.

minante en las resoluciones (Ruiz Bautista, 2008b, p. 86; Huerta Calvo, 2012, p. 24; Larraz, 2014, pp. 92-99).

En cambio, en la censura cinematográfica, a partir de la mitad de los años cuarenta, los juicios censores los emitían diversos vocales, hasta una decena, por lo que en estos documentos es posible disponer de una polifonía de opiniones y valoraciones que ejemplifican mejor la complejidad del proceso censor y la disparidad de interpretaciones que podían existir dentro del aparato represor franquista, más allá del consabido enfrentamiento ideológico entre falangistas y católicos durante la Guerra Civil y los primeros años de la dictadura (Abellán, 1980, pp. 88; Muñoz Cáliz, 2006, pp. XXIX-XX; de Blas, 2008, p. 39; Ruiz Bautista, 2008a, p. 57-59; Martínez Rus, 2014, pp. 80-92). Teniendo en cuenta esta particularidad, analizaremos los expedientes de dos adaptaciones cinematográficas de *Anna Karénina* para observar la polifonía interpretativa que generan las transgresiones de la protagonista. Es evidente que las opiniones de los censores cinematográficos no pueden utilizarse para justificar las decisiones de los literarios (entre otras cosas, porque las adaptaciones al cine son un producto distinto a las obras literarias), ni mucho menos considerar que las expectativas de unos y otros en cuanto al público lector y del cine eran las mismas, pero sí que podemos entrever cuáles eran los problemas y preocupaciones que podía generar el argumento principal de esta novela gracias a la censura de las versiones cinematográficas.³ Para empezar, sin embargo, repasaremos sumariamente la imagen de Tolstói en España antes de la guerra civil, en tanto que condicionó la represión de su obra los primeros años del franquismo.

2. ¿TOLSTÓI, EL REVOLUCIONARIO?

2.1. Antes de la Guerra Civil

Desde finales del siglo XIX, cuando Emilia Pardo Bazán lo presentó en sus célebres conferencias sobre literatura rusa, Lev Tolstói fue uno de los autores rusos más traducidos y leídos en España, por no decir, el que gozó probablemente de más popularidad hasta los años veinte. Sus textos literarios eran leídos no solo por intelectuales, sino que alimentaban también las ediciones populares y de masas, hecho que redundó en la aparición de una gran cantidad de traducciones de cues-

³ Ya Fernando Larraz señaló la semejanza entre los criterios de las *Normas de Censura cinematográfica* de 1963 y los argumentos que esgrimen los censores en los expedientes de censura literaria (2014, p. 82).

tionable calidad (Calvo, 2010a, pp. 16-17; 2010b, pp. 19-25). Tolstói no solo era apreciado por la obra literaria sino también por su sistema de pensamiento, y los lectores españoles, ante su personal visión del cristianismo, implacable pacifismo, ideas contra el Estado y la Iglesia, y reivindicación de la vida campesina, lo asociaron a las corrientes revolucionarias rusas. Como recogen José Calvo (2010a) y Joan Estruch (2017), los intelectuales españoles, tanto progresistas como conservadores, desde bien temprano y especialmente después de las revoluciones de 1905 y 1917, reflexionaron sobre la cuestión: se preguntaban si el «tolstoísmo» estaba relacionado con el anarquismo, si se podía considerar una forma más de socialismo utópico o más bien como una expresión de prebolchevismo. También generaba debate, especialmente entre los juristas, la moralidad o inmoralidad de la *Sonata a Kreutzer* y de *Resurrección*; como comenta José Calvo (2010a), «el escrutinio moral del *tolstoísmo* se convertirá, durante mucho tiempo, y no solo en España, en el (desbocado) caballo de batalla» (p. 24). Del mismo modo, las anécdotas que difundía toda la prensa europea sobre la vida personal del escritor, con sus desaires contra el *modus vivendi* nobiliario, la asunción de las costumbres campesinas y la excomunión en 1901, colaboraron en la creación de la imagen de conde ácrata y subversivo. Por todo ello, con el estallido de la Guerra Civil y el inicio de la persecución de la «literatura socialista, comunista, libertaria y, en general, disolvente» (según rezaba el decreto del 23 de diciembre de 1936 dictaminado por el bando nacional), era inevitable que Tolstói cayera bajo la sospecha de los censores y depuradores de bibliotecas y librerías, especialmente de aquellos más afines al ideario católico.

2.2. Durante la guerra y los primeros años después

Con la guerra y las disposiciones por el control de los libros, la literatura rusa, tanto la decimonónica como la soviética, fue una de las más represaliadas por el bando nacional (de Blas, 2006; García, 2017, p. 270). Admirada y muy popular entre los defensores de la República, especialmente entre los socialistas y comunistas, en la zona nacional, en cambio, se consideró que había sido un canal perfecto para la difusión de los ideales revolucionarios (Beneyto, 4 de agosto de 1939, p. 3; Eguía, 1938, p. 93). Esta rusofobia se sintió especialmente en la campaña de incautaciones y quema de libros (García, 2017, pp. 270-271) y en la depuración de las bibliotecas, como se desprende de los informes repletos de nombres de autores rusos y soviéticos. De hecho, al analizar estas listas, es fácil concluir que las comisiones retiraban los libros de todos los autores rusos y soviéticos que encontraban, sin distinciones ni matices, así como todas las publicaciones relacionadas con lo ruso. De todos los autores citados en estas listas, el que aparece

con más frecuencia es Tolstói⁴. Esta preeminencia se debe, con toda probabilidad, a su enorme difusión en bibliotecas y centros de lectura republicanos, y, por tanto, ello supone una prueba más de la gran popularidad del escritor antes de la guerra. Pero tampoco podemos obviar la fama del escritor y debemos considerar la posibilidad de que las comisiones de depuración, que tuvieron que acometer la labor rápidamente, sin directrices ni criterios claros emitidos por parte de la superioridad⁵, incautaron los libros de Tolstói teniendo en cuenta su imagen de intelectual ruso subversivo y transgresor.

En cuanto a la censura literaria durante la guerra, a pesar de la prevención contra la cultura rusa, se autorizaron obras de algunos escritores a partir de mayo de 1938. Se permitió la importación desde Argentina de textos del filósofo Berdiáiev y de los literatos Garshin, Mamín-Sibiriak, Merezhkovski y Pushkin, mientras que se prohibían los de Gorki y de algunos autores que trataban la historia de Rusia y de la URRS⁶. Las obras de Tolstói, en cambio, no constan en ningún expediente de censura de guerra, probablemente porque las editoriales previeron que no serían autorizadas. La «tolstofobia» solo se puede observar, en cambio, en la propuesta de la Librería Ibérica, de Málaga, que solicitó importar la biografía

⁴ Las menciones a las obras depuradas de Tolstói se han localizado en el AGA. Por un lado, en la carpeta «Depuración de bibliotecas: informes y relaciones (1939-1942)» (AGA (03) 093.001- 75/20055) el escritor ruso aparece en la relación elaborada por la Comisión depuradora de bibliotecas de Oviedo, así como en los listados que se encuentran en «Relación de libros prohibidos» (AGA (05) 1.03 31/4653), concretamente, en el legajo 13.051-2 (en la lista que remite el Jefe de la Biblioteca Pública de Cádiz), y en el legajo 13.051-4 (en los diversos listados de las comisiones de depuración de Badajoz, Granada, Salamanca, Santiago, Sevilla y Valladolid). En el mismo legajo Tolstói también está presente en la «primera lista de obras prohibidas para su inmediata recogida en todas las escuelas», elaborada por maestros, que fue publicada el 25 de febrero de 1938 en *El defensor de los maestros*, un boletín de la Asociación Provincial de Maestros Nacionales de Álava. Jesús María Palomares (2001) documenta la presencia del escritor ruso en «Índice de libros prohibidos sacados de las bibliotecas escolares de Valladolid y revisados. 8 de septiembre de 1937» (p. 220).

⁵ Memoria de la Comisión depuradora de Granada, firmada por Antonio Marín Ocete (Rector de la Universidad de Granada), 8 de julio de 1937; Memoria de la Comisión Depuradora de Bibliotecas Públicas del Distrito Universitario de Salamanca, presidida por Leopoldo Juan García, Rector de la Universidad de Salamanca, 7 de julio de 1938. En Relación de libros prohibidos (AGA (05) 1.03 31/4653, Legajo 13.051-4).

⁶ Estos expedientes se encuentran en AGA 21-07062: Berdiáiev, N. *El cristianismo y el problema del comunismo* (expediente EXT 9-38); Garshin, V. M., *Cobarde. 4 días. Atlea princeps. Las flores rojas*, (expediente EXT 176-39); Merezhkovski, D. *Vida de Napoleón*, (expediente EXT 27-38); Pushkin, A. *La nevasca y otros cuentos*, (expediente EXT 59-38); Gorki, M. *Malva y otros cuentos*, (expediente EXT 173-38).

Goethe y Tolstói, de Thomas Mann, editada por Ediciones Córdor, y en el dictamen prohibitivo que recibió⁷.

Después de la contienda aumentó el número de escritores rusos autorizados por los censores literarios. Entre 1939 y 1941 se importaron y editaron un centenar de obras de literatura rusa (Andréiev, Dostoievski, Gógol, Pushkin, Turguénev, etc.). Sin embargo, en este periodo, las obras del conde Tolstói seguían completamente vetadas, a pesar de la voluntad de reeditar sus grandes obras de sellos tan reconocidos como Sopena, Maucci, Germán Plaza y José Janés. Finalmente, en 1942, la Editorial Iberia consiguió la primera autorización, justamente para *Anna Karénina*, un año después de haber presentado la solicitud; aunque se autorizó en edición de lujo, que, era la exigencia que ponía la censura para que una obra aceptada tuviera poca difusión y no pudiera llegar a las masas populares⁸. Probablemente la irrupción en 1942 de un nuevo jefe de censura, Patricio González de Canales, que consideraba lícito publicar toda obra que no se opusiera de manera substancial al falangismo, a Franco y al catecismo (Ruiz, 2008a, p. 52), facilitó la autorización. Así, a partir de 1942, con más o menos dificultad, fueron apareciendo el resto de grandes obras de Tolstói y, desde 1945, se publicaron sin problemas. A medida que el franquismo se iba consolidando, la censura oficial iba relativizando la peligrosidad de la literatura rusa, especialmente de la anterior a la Revolución de 1917.

3. ¿ANNA KARÉNINA, LA PROBLEMÁTICA?

3.1. El embrollo moral

Anna Karénina, uno de los grandes referentes de la novela adulterina decimonónica de la tradición occidental, es un gran retrato de la sociedad rusa de los años 70 del siglo XIX, con dos tramas que se entrecruzan, la de los amores de Anna y Vronski, por un lado, y la de la búsqueda del sentido de la existencia de Levin por el otro. Sin embargo, sus adaptaciones cinematográficas se han focalizado en la primera trama, pues, como el mito de Tristán e Isolda, permite revisitar y releer el siempre atractivo para la ficción tema del adulterio (Makoveeva, 2015, pp. 275-276). En la España franquista, donde el adulterio y el divorcio eran unos de los temas claramente reprobables para la censura oficial y la católica (Abellán, 1980, pp. 88-89), se pudieron ver tres versiones cinematográficas de la novela: la

⁷ AGA 21-07063, expediente EXT 258-39.

⁸ AGA 21-07022, expediente 6/317- 42.

hollywoodiense de Clarence Brown (1935), protagonizada por Greta Garbo, la británica de Julien Duvivier con Vivien Leigh en el rol principal (1948) y la serie en veinte capítulos de Televisión Española dirigida por Fernando Delgado (1974), con María Silva como Anna. Las dos primeras tuvieron una historia intrincada con la censura; en cambio, la tercera, teniendo en cuenta el periodo en que se estrenó, a finales del franquismo, probablemente se autorizó sin dificultades, aunque esto no deja de ser una mera hipótesis, ya que no ha sido posible localizar su expediente ni en el AGA ni en los archivos de RTVE.

Una de las cuestiones que suele subrayar la crítica de la novela es la dificultad de entender qué postura adopta Tolstói ante el adulterio y su protagonista. Por un lado, se intuye la empatía del escritor por Karénina al crear una mujer que, viviendo abiertamente su amor, ignora a la sociedad y sus convenciones. De este modo, la sociedad y la cultura podrían ser consideradas las verdaderas causantes del adulterio y de la suerte de los protagonistas. Por el otro, cuando se analiza con detenimiento el suicidio, todo parece indicar que quien empuja realmente a Karénina a las vías del tren es su propia conciencia moral, su sentido de culpa, junto con los celos y el deseo de vengarse del amante. Pero, al mismo tiempo, la novela está llena de referencias que sugieren la existencia de un *fatum*, de una justicia divina responsable del fatídico final, como el célebre epígrafe bíblico «Mía es la venganza, yo pagaré» (Rm 12:19), y de símbolos del destino, como la locomotora y el martilleo del hierro. De manera que el amor y la muerte de la protagonista se construyen ya desde los primeros capítulos como si de una tragedia griega se tratara. Y esto puede ser problemático desde una perspectiva cristiana, pues, ¿dónde queda el libre albedrío? ¿Acaso la divinidad puede impartir justicia a través de una transgresión del orden moral como es el suicidio? ¿O es que Dios y la conciencia son lo mismo?

En conclusión, que la responsabilidad última del adulterio no recaiga solo en los amantes, en Anna y Vronski, sino en una vaga, pero implacable fuerza superior, dificulta las interpretaciones simplistas y maniqueas de la obra e invita a replantearse qué es la conciencia individual en relación a lo divino. Como veremos a continuación, conciliar esta complejidad con las propias convicciones es lo que dificultaba una interpretación unívoca a los censores.

3.2. La adaptación de Clarence Brown

La versión producida por David Selznick y dirigida por Brown, que había sido sometida a la censura del Hollywood de la época (Jacobs, 1991, pp. 116-118), se estrenó en España en enero de 1936, seis meses antes del estallido de la guerra, y tuvo un éxito rotundo, aunque algunos medios católicos ya entonces la tacharon de inmoral (Cine y teatros, 7 de enero de 1936; Películas, 25 de enero de 1936).

Un año después, con la guerra en marcha, en diciembre de 1936, Franco tomó las primeras disposiciones para organizar la censura, que culminaron con la Ley de Prensa de 1938. El incipiente sistema censor debía revisar tanto las nuevas películas como las que se continuaban exhibiendo en las salas de los territorios que conquistaban las tropas nacionales. A menudo las resoluciones iban acompañadas de polémicas y enfrentamientos entre las juntas de censura, las organizaciones católicas y las distribuidoras cinematográficas, hecho que obligó a reorganizar el sistema censor cinematográfico en diversos momentos de la guerra. Estas discusiones estuvieron marcadas por la lucha entre falangistas y católicos por controlar el séptimo arte, al que consideraban la herramienta que mejor incidía en la mentalidad de las masas (Díez, 2002, p. 123-128). Un ejemplo de estos enfrentamientos se percibe en el expediente de censura de *Anna Karénina*.

En el momento que se emprendió su revisión, en diciembre de 1937, la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda (DEPP) era la responsable de las normas de censura y el organismo que examinaba las películas de importación era la Junta de Sevilla, mientras que la Junta Superior de Censura Cinematográfica (JSCC), ubicada en Salamanca, se dedicaba a los guiones, a las producciones nacionales, así como a las propagandísticas. Si el dictamen de la Junta de Sevilla era negativo, los empresarios podían recurrir a la JSCC, introducir cambios y presentarla de nuevo a Sevilla (Díez, 2002, pp. 127-129). A principios de 1938 la JSCC se trasladó a Burgos y la censura pasó a depender de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda del Ministerio de Gobernación, cuyo responsable era Ramón Serrano Suñer.

En aquel periodo, por tanto, entre diciembre de 1937 y julio de 1938, *Anna Karénina* fue examinada primero por la Junta de Sevilla y su resolución fue ratificada después por la JSCC de Burgos. En principio, la película se autorizó sin problemas, solo se exigieron cortes en los diez primeros minutos, en un preámbulo lleno de tópicos sobre las diversiones nocturnas de la aristocracia rusa, inexistente en la novela original. En él se presentaba, con primeros planos de caviar y vodka, con la música y los bailes de jóvenes zíngaras, la vida disoluta y las fiestas de dos de los protagonistas masculinos de la obra, Vronski y Oblonski; después de la fiesta en la taberna, acudían a una sauna rusa tradicional. Allí recibían abluciones y masajes para librarse de la resaca, y, a continuación, la película enlazaba ya con un episodio de la novela, la llegada de Anna Karénina a Moscú. De toda la película, los censores de Sevilla solo pusieron reparos a algunos momentos de este preámbulo. En primer lugar, consideraron que se debían introducir cortes en la escena de la sauna, probablemente para eliminar los fotogramas de los cuerpos semidesnudos de los actores. También exigieron suprimir una de las escenas de la fiesta en la taberna, concretamente, un juego etílico que practicaba Vronski con otros oficiales

militares: consistía en beber una copa de vodka y a continuación pasar a gatas por debajo de una mesa; ganaba aquél que repitiera más veces la operación sin perder el conocimiento. Aunque en el expediente no se exponen las razones que motivaron los cortes, podemos suponer que la primera supresión estaba relacionada con el criterio unánimemente extendido de no mostrar la desnudez; en cuanto a la segunda, la del juego de la mesa, podría ser una decisión relacionada con el contexto bélico. Tal vez se consideró que era una escena humillante para el ejército o simplemente se quiso evitar que el ejemplo cundiera entre los soldados nacionales. El dictamen final, emitido en julio por la JSCC de Burgos, solo exigía el corte de la fiesta de los oficiales y concluía que la película se autorizaba «no obstante intervenir en ella el actor Fredric March»⁹. Hay que recordar que no era extraño prohibir los films interpretados por actores contrarios al bando nacional, y, en este caso, March, que interpretaba el papel de Vronski, se había posicionado a favor de los defensores de la II República (Díez, 2002, pp. 226-227). A pesar de todo, con esta observación y el corte mencionado, la película pudo verse en los cines de los territorios nacionales durante unos meses. Sin embargo, en marzo de 1939, después de una virulenta campaña en Galicia y Navarra protagonizada por obispos, gobernadores, prensa, Acción Católica y Padres de Familia, se prohibió en toda España.

Las denuncias empezaron en diciembre de 1938, en la ciudad gallega de Mondoñedo. Mientras el obispo de la ciudad, Benjamín de Arriba y Castro, enviaba una carta de protesta al Ministro de Gobernación, antes del estreno, el 25 de diciembre, aparecían pequeñas notas escritas a máquina en lugares estratégicos de la ciudad que recordaban a los cristianos sus deberes y aseguraban que no debían ver la película por ser clasificada como «negra». Enrique Costas Sánchez, el censor de Mondoñedo, reaccionó contra esta campaña advirtiéndole que se tomarían medidas legales contra los responsables de las notas, «por muy loable que sea el motivo que ha impulsado a sus autores» (1938), porque estaban poniendo en cuestión la potestad de la censura. Aun así, la carta del obispo surtió su efecto y el 31 de diciembre el Gobernador Civil de la provincia de Lugo anunciaba que, gracias a la Iglesia y a las autoridades, «prontas a cortar estas infiltraciones del rojismo judaico y masónico», se prohibía la exhibición de la película en Mondoñedo (Película prohibida, 1938). Poco más tarde, en enero, el Gobernador extendió la orden a Monforte de Lemos y Lugo.

Mientras la productora Metro Goldwyn Mayer se lamentaba ante la Junta de Censura de Burgos de los perjuicios que les había causado esta prohibición, la polémica llegó también a Navarra. El estreno de la película a finales de enero en Pamplona fue acompañado por la siguiente nota de prensa en *Arriba España*:

⁹ Esta cita y las siguientes, mientras no se indique otra fuente, provienen del archivo de censura cinematográfica AGA 36-03123, expediente 38.

Desde luego, creemos nosotros que estas son las películas verdaderamente censurables, más que algunas otras, donde hay cortes tan absurdos que hace suponer más de lo que lo que existe en realidad. No culpamos, desde luego, a la empresa, pues ya las películas pasan, como decimos, por la previa censura; pero Ana Karenina es película que no debe proyectarse, aun cuando Greta Garbo sea la inimitable estrella que interpreta su papel a maravilla. El asunto no admite duda: hay adulterio; la mujer abandona al marido y el público –y esto es lo grandioso– todavía aplaude el proceder de la mujer, sin más justificación que la simpatía hacia la actriz. Bien es verdad que su marido es serio, que acaso no sabe mantener el interés de su mujer hacia él, pero esto no justifica de ningún modo la ruptura matrimonial. Además, se trata de una novela de Tolstói, al que tampoco podemos aplaudir. El suicidio en que termina el film totalmente reproable (Cine. Ana Karenina, 1939).

A raíz de esta nota y del revuelo del estreno, Daniel Nagore, Presidente Diocesano de Acción Católica y de Padres de Familia de Pamplona, intentó impedir que se proyectara por segunda vez escribiendo al Gobernador Civil de Navarra, pero esto no pudo cancelar la exhibición porque la película cumplía con todos los requisitos legales. Entonces Nagore contactó con José María Mayans de Sequera, Conde de Trigona y Presidente de la Confederación de Padres de Familia de España, para que transmitiera su disgusto a la Junta Superior de Censura, argumentando:

Es cierto que mirando bajo el punto de vista de lección de las consecuencias a que da lugar conculcaciones del vínculo, podría entenderse justificado el pase por la censura, pero esto no trasluce al público poco ilustrado y lo que en él hace efecto son las insanas accidentalidades de la trama, como la separación matrimonial, escenas pasionales, el suicidio, ya que así lo demuestra en los aplausos ese público entregado al que al principio hay que educar.

Asimismo, Nagore disculpaba a la Junta Superior de Burgos del desliz «por su mucho trabajo», pero, en cambio, responsabilizaba a la Junta de Sevilla de haber autorizado la película. Este fue, por consiguiente, uno de los muchos desacuerdos que hubo entre los dictámenes de Sevilla, originalmente formada por falangistas y militares, y las organizaciones católicas (Díez 2002:124-126).

Ante estas presiones y las quejas de la productora, el 6 de febrero la Junta de Burgos ordenó a Metro Goldwyn Mayer suspender la proyección en toda España, enviar una copia para revisión y todo el material relacionado con la película, y señalar en qué locales se había contratado. Finalmente, el 10 de marzo, la Junta, presidida por José Jiménez Rosado, con Ricardo González Sierra como vocal militar, B. Alonso como vocal eclesiástico y José Remacha Cadena como vocal de Educación Nacional, resolvió prohibirla para toda España siguiendo las indicaciones del padre Alonso, muy parecidas a las de los católicos de Navarra:

Debe prohibirse porque el asunto es la pintura de un adulterio desarrollado cinematográficamente de tal forma que resulta justificado para la mayoría del público. En efecto, se presenta a la adúltera, encarnada en la película por Greta Garbo, como una mujer de delicada sensibilidad y amantísima de su hijo que se ve incomprendida y desatendida por su marido, dedicado exclusivamente al trabajo en el cargo oficial que ocupa, hombre además excesivamente frío, rígido y adusto. En la comparación que se presenta al público entre ambos caracteres resulta, indudablemente, que las simpatías recaen sobre la adúltera y la animadversión sobre el marido, con lo que el adulterio queda justificado para la mayoría del público, especialmente para el poco culto que no pasa, en su examen, más allá de las accidentalidades de la película.

Se hacen también en este film diversas alusiones a la indisolubilidad del matrimonio, invocadas siempre por el marido, para oponerse al divorcio que pretende su mujer, de lo cual resulta, aunque sea indirectamente, una propaganda a favor del divorcio como remedio contra las desavenencias y desgracias conyugales que podrían solucionarse con dicha institución, mientras que la indisolubilidad, como aparece en la película se opone absolutamente a la felicidad de la adúltera, tanto con su marido como con su amante. Y aunque de la película que termina con el abandono de la adúltera por su amante y el suicidio de la protagonista, pudiera derivarse una enseñanza moral en cuanto pone de manifiesto las consecuencias a que puede llevar el quebrantamiento de la fidelidad, esencial en el matrimonio, dicha enseñanza no puede admitirse cuando llega a través de un adulterio con abandono de un hijo, escenas pasionales entre los adúlteros. Todo lo anterior prescindiendo de que esa lección o enseñanza moral difícilmente llega a la masa del público que no ha de percibir en la película más que la parte inmoral y perniciosa.

Al día siguiente, el presidente de la Junta, José Moreno Torres, notificó el veredicto al obispo de Mondoñedo y al presidente de la Confederación Católica de Padres de Familia. Por su parte, la productora intentó revertir la resolución en diversas ocasiones. La primera, el 15 de julio de 1940, fue denegada sin ningún comentario, a pesar de que la productora proponía eliminar el nombre de Fredric March de los créditos y los diálogos de la escena del juego de los militares, algunas declaraciones de amor entre los dos protagonistas y del hijo, Sergio, a su madre Anna:

Rollo IV – Suprimido:

Nº 45 – Vronsky: «... el destino... quien nos ha unido...»

Nº 68 – Ana: «...El destino nos unió para siempre...»

Rollo V – Suprimido:

Nº 31 – Vronsky: «Pues dile al general de mi parte... que si se presenta el caso de tener que elegir entre él y esa señora... Abandonaría el Regimiento en el acto... Y me consideraría dichoso!»

Nº 32 – Yashvin: «Vronsky, Vronsky, yo te pido que medites...»

Nº33 – Vronsky: «Díselo así al general!»

Rollo VI – Suprimido:

Nº 8 – Ana: «Oh! Sí! Tu honor!... Tu reputación... tu hipocresía... tu frío egoísmo!... Nunca me consideraste como un ser humano... Los deberes de tu posición... y de tu nombre... están para ti muy por encima de nosotros y no reparas en sacrificarnos a ellos... Y para qué todo?

Rollo VII – Suprimido:

Nº 18 – Sergio: No existe nadie mejor que tú... nadie en todo el mundo»

En enero de 1946 la productora intentó de nuevo conseguir la aprobación, proponiendo cortes a todas las escenas de besos y a los diálogos sobre el amor predestinado entre los amantes. También suprimía el primer plano de Anna en la estación haciendo el ademán de lanzarse a las vías del tren, así como la escena final, en la que los remordimientos de conciencia de Vronski por la muerte de Karénina eran compensados por las palabras de consuelo de un compañero diciéndole que ella ya lo habría perdonado¹⁰. De nuevo, la comisión, esta vez formada por Antonio Fraguas (Presidente), Trinidad Díaz Gómez (vocal militar), el padre Ramón Fernández Tascón (vocal eclesiástico), Agustín de Lucas (vocal del Ministerio de Educación Nacional), Francisco Ortiz (vocal lector de guiones representante de la Subsecretaría de Educación popular) y Manuel Andrés Zabala (secretario), consideró no autorizable la película. El padre Fernández lo expresaba con un lacónico «prohibido», y Trinidad Díaz, sentenciando: «Película de adulterio, inadmisibles moralmente». Por su parte, Ortiz y de Lucas esgrimían como argumento prohibitivo la presencia de la novela en el *Index Librorum Prohibitorum* del Vaticano y consideraban que tolerar la versión cinematográfica sería hacer propaganda de ella. En realidad, esta información es totalmente falsa, ni Lev Tolstói ni *Anna Karénina* estuvieron jamás en el Índice. El único autor ruso presente en la lista vaticana es Dmitri Tolstói (1823-1889), historiador y ministro durante los reinados de Alejandro II y Alejandro III, debido a su ensayo de historia de la religión, *Le Catholicisme romain en Russie: etudes historiques* (1863-64), prohibido por el Vaticano en 1866. Sorprende, pues, que dos censores confundieran un Tolstói por el otro, aunque el error puede ser debido a la subsistencia de la imagen peyorativa del conde y de su obra en el imaginario de los años cuarenta. Pero, además, Ortiz en su informe también cuestionaba las supresiones propuestas por la productora, porque, por un lado, hacían incomprensible el final del argumento y, por el otro, podían generar una imagen negativa de la labor censoria:

¹⁰ Esta cita y las siguientes, mientras no se indique otra fuente, provienen del archivo de censura cinematográfica AGA 36-03248, expediente 5873.

No encuentro razón ninguna ni en el orden político, moral ni económico que me muevan a rectificar el fallo prohibitivo que pesa sobre esta película.

Ya en su tiempo mereció severas condenaciones de la crítica católica.

Las mutilaciones que se observan en la cinta verificadas por la casa propietaria con el afán de hacerla autorizable pueden interpretarse como ordenadas por el organismo censor ante el público que ya conoce la película. Como inspiración, asimismo, de la censura pudieran estimarse una serie de frases puestas en boca de personajes a los que no cuadra por su conducta el papel moralizador.

No niego, por otro lado, que el adulterio queda sancionado aun cuando la protagonista se suicida si bien este hecho se suprime con lo que la película queda al parecer inconclusa.

Estas consideraciones son relevantes porque muestran la conciencia y preocupación de los censores por la imagen negativa y recepción crítica de su labor entre los espectadores. El recuerdo del escándalo de 1938 estuvo presente largo tiempo, como se observa también en el comentario de Ortiz. Así, a pesar de que en 1949 se autorizó la versión de Julien Duvivier, en noviembre de 1962, con Manuel Fraga como ministro, se desestimaba de nuevo sin ningún tipo de argumentación la solicitud de Metro Goldwyn Mayer¹¹. No fue hasta 1974, ya a finales del franquismo y coincidiendo con el estreno de la versión de Televisión Española, cuando se autorizó, «para mayores de 18 años [...] y sin adaptaciones»¹². Los espectadores, por tanto, pudieron volver a ver a Greta Garbo interpretando a Karénina casi cuarenta años después de su primera aparición en las salas españolas. ¿Por qué esta adaptación fue prohibida tan largamente, si la novela de Tolstói podía leerse desde 1942 y se había podido ver en los cines la versión de Vivien Leigh en 1950? La documentación estudiada no da respuesta a esta pregunta. Pero podemos aventurar, a partir de los comentarios de Ortiz, que tal vez la polémica que generó durante la guerra fue mucho mayor de lo que expresan los expedientes y, de alguna forma, quedó en la memoria de los espectadores y de los censores. Tal vez autorizarla, incluso con cortes, hubiera generado una gran expectación entre el público y una nueva polémica con las instituciones católicas que los censores prefirieron evitar.

3.3. La adaptación de Julien Duvivier

A diferencia del caso anterior, la película dirigida por Julien Duvivier, producida por Alexander Korda y protagonizada por Vivien Leigh (1948), fue aprobada, no sin antes pasar por un proceso complejo, debido a las opiniones dispares

¹¹ AGA 36-03361, expediente 9609.

¹² AGA 36-04472, expediente 71563.

de los miembros de las comisiones en la interpretación del argumento de la obra y de sus temas más problemáticos: el adulterio, el divorcio y el suicidio. La cuestión para los censores de *Anna Karénina* era dirimir la moralidad de la obra interpretando las consecuencias de las transgresiones de la protagonista.

Desde 1946 las funciones censoras de películas las ejercía la Junta Superior de Orientación Cinematográfica y sus miembros votaban las resoluciones, aunque se otorgaba un especial poder al representante eclesiástico en cuestiones morales, pues tenía el derecho de ejercer el veto tantas veces como considerara necesario. De este modo, se ratificaba la alianza que el Estado estableció con la Iglesia después de la derrota de los fascismos europeos en la II Guerra Mundial (Gutiérrez-Lanza, 2000, p. 36-37). En el caso que nos ocupa, el veto tuvo un protagonismo especial. La comisión se reunió cuatro veces y, como se puede observar en la Tabla 1, la película hubiera sido autorizada por mayoría desde el primer momento si no lo hubiera impedido el veto eclesiástico.

Tabla 1
Votos y resoluciones de las comisiones que examinaron la adaptación de Duvivier

Fecha	Votos en contra	Votos a favor	Veto	Resolución
19/07/49	3	6	Sí	Prohibida
17/10/49	4	6	Sí	Prohibida
08/11/49	4	6	No	Autorizada
04/01/50	2	8	No	Autorizada

En la primera sesión, el 19 de julio de 1949, la comisión estuvo formada por Gabriel García Espina (presidente), Guillermo de Reyna (vicepresidente) el padre Antonio Garau (vocal eclesiástico), Manuel Andrés Zabala (secretario) y los vocales David Jato, Pío García Escudero, Pedro Mourlane Michelena, Joaquín Soriano y Fernando de Igoa. Como en los dictámenes de la versión de 1935, las opiniones en contra se centraban en la inmoralidad del adulterio. Según Guillermo de Reyna, era una versión de la novela realizada con mentalidad típicamente francesa:

[...] La mujer que se lanza al adulterio porque su marido tiene mucho trabajo. El marido que le indica a su mujer que guarde las apariencias y que no perjudique con su conducta su brillante carrera. La sociedad que aconseja asimismo a la esposa, que opere con discreción en sus demandas sentimentales.

Después de la primera ruptura grave el marido perdona y hace una proposición amistosa, relacionada con la esposa al propio amante de esta. Entiendo que la calidad de la cinta, que aparte su lujosa presentación es muy endeble, no merece salvar una cinta tan contraria a lo poco que queda de nuestra vieja moral calderoniana. El consentido cristiano y la adúltera simpática desgraciada y compadecida, no tienen mis simpatías. Prohibida¹³.

Pío García Escudero, también veía que se atribuía la responsabilidad al marido: «el asunto de adulterio lo hace casi justificable por la situación del marido; al final con el suicidio de la protagonista se presenta como única solución del drama. Creo que se trata de una cinta inmoral, eso sí, realizada con gran esplendidez y propiedad. Prohibida». Y el padre Garau se exclamaba: «Adulterio constante. ¡Lástima del derroche de lujo! Prohibida. Y si no apoya la prohibición con número suficiente de votos prohibitivos, la VETO».

En cambio, el resto de miembros de la comisión relativizaban la inmoralidad de la cinta y, como mucho, proponían eliminar «algunos excesos en las efusiones amorosas». En cuanto a la moralidad, unos argumentaban que no tenía sentido prohibir la adaptación de una novela clásica y canónica, como Mourlane Michelena:

Adaptación con toda fortuna de la novela conocidísima Ana Karenina de León Tolstoi. Propiedad, elegancia y gusto en la presentación. Intérpretes, sobre todo los protagonistas, de primer orden. Aunque vituperemos la moral de la obra, no olvidamos que Ana Karenina es una de las novelas más importantes del siglo XIX.

Algo parecido decía Soriano, que erróneamente pensaba que estaba circulando otra versión (¿la de Greta Garbo?): «Teniendo en cuenta lo conocido de la obra, que existe otra versión proyectándose y su solución y fondo morales creo no puede prohibirse». Como él, Zabala, que también había actuado de secretario en la revisión de 1946, consideraba que el suicidio final convertía en ejemplar la obra:

¹³ Esta cita y las siguientes, mientras no se indique otra fuente, provienen del archivo de censura cinematográfica AGA 36-03361, expediente 9203. En cuanto estas opiniones de Guillermo de Reyna sobre la relación de la censura con el adulterio y el divorcio, véase un artículo que publicó unos años antes, donde comentaba que lo importante era la conclusión del argumento y que las escenas estuvieran limpiamente tratadas, sin pretender exhibir y airear las situaciones inmorales: «Por ello, antes muchos supuestos, el adulterio entre otros, no deben interesarnos aquellas soluciones que, aunque irreprochables en el orden moral y religioso, pueden contribuir a la difusión de reacciones incompatibles con la clásica manera de ser española y con los restos de la moral calderoniana que todavía la informan», de Reyna, G. (4 de abril de 1943). Directriz de autores. *Sí. Suplemento semanal de Arriba*, 1-2 (citado en Muñoz Cáliz, 2006, p. XXXVIII-XXXIX).

Nueva versión cinematográfica de la tan conocida obra del mismo título. El desastroso fin de la protagonista con el que, como consecuencia del incumplimiento de sus deberes, termina la película, redimen a esta de toda fuerza disolvente. Se expone efectivamente y con gran crudeza la vida condenable de una mujer adúltera, pero las consecuencias fatales a que tal proceder la llevan son, evidentemente, fuerte réplica aleccionadora. Otros aspectos de la película, como la postura poco noble y viva del marido, transigiendo con la infidelidad de su mujer (posturas estas que no se conciben, ni Dios quiera que se conciban, en nuestro país) puede ser mitigada en gran parte con oportunas modificaciones con el doblaje. Tales modificaciones y alguna otra supresión, permitirían (puesto que en definitiva no existe en la película exaltación del pecado y sí castigo para el mismo) autorizar su doblaje. [...] Las últimas escenas de la película son muy aptas para aumentar la fuerza del castigo por las faltas cometidas.

Estos censores, por tanto, interpretaban la película más allá de las ideas preconcebidas sobre la moralidad del autor que desde siempre habían condicionado la lectura de su obra. Ciñéndose al argumento de *Anna Karénina*, se enfrentaban a la ambigüedad de la propuesta tolstoyana en cuanto a la culpabilidad de la protagonista y el mensaje final de la novela. El juicio moral, por tanto, ya no era unívoco, porque, si bien estaban de acuerdo en lo reprochable del adulterio y del divorcio, la interpretación del suicidio final matizaba el mensaje moralista. ¿Era una acción condenable como todo suicidio según la visión católica? ¿O era un castigo justo a la transgresión de la protagonista y, por tanto, una dura lección sobre las consecuencias del adulterio? ¿Cómo hacer entender al público popular lo ejemplarizante y lo reprochable de ese suicidio simultáneamente? Podemos suponer que el problema creó un debate tan intenso entre los defensores y los contrarios a la autorización que, incluso, generó cierta animosidad entre los vocales, como se desprende del dictamen de David Jato: «Película de fondo moral, que solo prohibirán los asustadizos».

Ante el veto eclesiástico, la casa distribuidora, Cinematografía Española Americana (CEA), eliminó las escenas con expresiones amorosas. Esta nueva propuesta, fue de nuevo rechazada por el veto del padre Garau el 17 de octubre de 1949, mientras los demás miembros de la comisión mantenían su opinión anterior. Aunque también se sumaron las valoraciones de nuevos vocales, entre ellos, las de Fernando de Galainena, Francisco Fernández González y Xavier de Echarri Gamundi. El primero era favorable al dictamen prohibitivo porque consideraba que, a pesar de que la película era soberbia, el asunto, ya conocido, era sumamente escabroso y se hacía resaltar lo antipático de no conceder el divorcio. En cambio, de opinión totalmente opuesta era Francisco Fernández: «Magnífica. Dura, pero ejemplarizadora al fin. Autorizada». Por su parte, de Echarri, también la autorizaba, reivindicando de una forma bastante ininteligible el adulterio como centro inevitable del argumento de la obra:

Una versión magistralmente realizada de la famosa obra de Tolstói, con una fuerza dramática de primer orden. Así una sola de las consecuencias que en el orden moral pueden desprenderse de la película deja de tener el alto valor de ejemplaridad que tiene la obra original en su desarrollo a través de un caso de adulterio insoslayable al ser la base misma del argumento novelesco.

El presidente, Pío García Escudero, se sumaba a esta posición, reivindicando el argumento de la novela con toda su problemática moral, al apuntar: «sigo estimando autorizable la película a condición de que los cambios que se introduzcan no alteren lo universalmente conocido de esta obra».

Sin embargo, la productora, ante el veto eclesiástico, decidió manipular los fotogramas y el sonido de la escena del suicidio para suavizar su crudeza y convertirlo en una especie de accidente. En la versión original, Vivien Leigh, en lugar de lanzarse desde el andén como en la novela, caminaba un centenar de metros frente a la locomotora detenida en la estación y esperaba en la vía ser arrollada por el tren, mirándolo de frente, en un dramático y expresionista primer plano de su rostro. La productora lo manipuló de la siguiente manera:

Rollo 15: Suprimida la parte en que Ana se vuelve de cara a la máquina, en el centro de la vía, y la mira fijamente hasta ser arrollada (CUANDO COMIENZA A CAMINAR POR LA VÍA, SE INTERCALARAN EN EL SONIDO LOS CONSIGUIENTES EFECTOS DE RUIDO DE MÁQUINA QUE SE APROXIMA PARA DARLE NATURALIDAD AL BRUSQUE ATROPELLO). Se ha considerado que, anticipando bruscamente la llegada de la máquina, queda eliminada toda la posible intención de suicidio, más ostensiblemente manifestado al detenerse a mirarla mientras permanece impasible. Cuando ha sido atropellada, se ha reducido en todo lo técnicamente posible, el plano del paso del convoy por encima de su cuerpo, ligando inmediatamente con el gran «travelling» final.

[...] Se han añadido algunas frases, todavía más incoherentes, aprovechando el momento en que Anna camina por la vía de espaldas a la máquina, de las cuales no hay ninguna referencia y serán dobladas fácilmente.

Con esta manipulación parecía desaparecer, por tanto, el problemático suicidio y, finalmente, el padre Garau cedió: «Modificada así, aunque no me parece admisible, tampoco creo que constituya un caso de VETO que retiro. Prohibida». De este modo, con la mayoría de votos a favor, la película consiguió la autorización, a pesar del disgusto que expresaron algunos, como Guillermo de Reyna («Con azúcar está peor. Prohibida») o Fernando de Galainena, que no veía motivo para autorizarla si no quedaba bien claro en el diálogo que no se apoyaba el divorcio y desaparecía toda alusión a él o a la libertad. Esta observación fue teni-

da en cuenta y se comentó verbalmente a la distribuidora y después por escrito, como testifica la siguiente nota (que no está fechada):

En virtud de las indicaciones verbales expuestas anteriormente, en sentido de que no se haga tan reiterativa alusión al divorcio, la única y simple modificación que se ha introducido ha sido la de sustituir el citado término por otro sinónimo. Se trata, por el caso contrario, de variar el concepto de tales expresiones, sustituyendo la insistencia de los protagonistas en hacer girar todo el asunto argumental en torno al divorcio.

Hay que evitar que sea atribuida al marido la responsabilidad de que no se produzca la ruptura del matrimonio, cuando en realidad él no puede romperlo.

Estas partes de diálogo deben ser sustituidas por otras que atenúen la suma crudeza de la película.

Finalmente, en la última reunión del 2 de enero de 1950, con los nuevos cambios (no documentados en el expediente) la película recibió la autorización definitiva, incluso la del padre Garau; no así la de Guillermo de Reyna, que anotaba: «No considero conveniente rectificar el criterio mantenido en los dos informes anteriores. Prohibida».

4. CONCLUSIONES

En los dos casos examinados se han podido observar similitudes en las interpretaciones, como las valoraciones de la imagen del marido y del divorcio. De algún modo, a la mayoría de los intérpretes les soliviantaba la construcción peyorativa de Karenin, que, a su modo de entender, era utilizada por los directores para justificar el adulterio y el divorcio, así como para generar simpatías hacia la protagonista y su transgresión. Además, es interesante subrayar que, mientras se focalizaban en el carácter del marido en tanto que representante de la institución del matrimonio y en el de Karénina, como su subversora, no hay ninguna mención a Vronski ni a su corresponsabilidad en el adulterio, probablemente porque desde la mirada heteropatriarcal de los censores se aceptaba como propios y naturales su simpatía y atractivo de galán.

Pero como anunciábamos al principio de este capítulo, también se han visto maneras contrapuestas de interpretar el argumento tolstoyano por parte de la censura. En el primer caso, si bien bajo el escándalo que generó la adaptación de Clarence Brown subyacían dos maneras distintas y muy particulares de interpretar, la militar y la católica, en lucha por la hegemonía del poder censorio, en

los comentarios de alguno de los censores y protagonistas de la polémica (Ortiz, Nagore) se advierte ya el problema interpretativo de la moralidad del suicidio, punto que se convierte en el núcleo de la discusión en el caso de la adaptación de Julien Duvivier. En una época, la segunda mitad de los años cuarenta, más abierta a las concesiones, dispuesta a tolerar los «temas fuertes» (adulterio, hijos ilegítimos, prostitución, etc.) siempre que fueran condenados abiertamente (Gil, 2021), las posturas se dividen de forma clara entre los que lo consideran inmoral y los que defienden su moralidad. La conversión del suicidio en accidente que propone la productora, junto con la mitigación de otra cuestión problemática, el divorcio, permite llegar a una solución de consenso. Probablemente, y así lo parece confirmar el comentario del presidente, García Escudero, los vocales sabían que la historia era ya universal y que el público recordaría su desenlace a pesar del extraño accidente final; por lo que, en todo caso, ese arreglo servía más para justificar y excusar el trabajo de los censores que para moralizar a los espectadores.

Aun así, a pesar de los esfuerzos de la censura, la película no recibió el beneplácito de determinados espectadores católicos, como se puede observar en la crítica aparecida en la revista *Ecclesia*, medio que utilizaba Acción Católica para orientar la lectura y el visionado de películas de los fieles (Pérez, 2016, 49-58; Gil, 2021). De entrada, el autor hacía una serie de consideraciones de orden artístico que concluían con el comentario «el espectáculo no llega a impresionar al público», según él, por la poca profundidad de la interpretación de los actores. Y, a continuación, aportaba el comentario moral de la película, con la letra en negrita, para que no pasara desapercibido a ningún lector. Lo reproducimos a modo de colofón, porque su contenido resume lo comentado sobre la imagen de Tolstói y porque muestra cómo, a pesar de los cambios operados por la productora y los censores, la historia original seguía siendo reconocible y, por tanto, el problema de fondo sobre la libertad y la fatalidad que plantea *Anna Karénina* para una interpretación de carácter cristiano era lúcidamente detectado por el crítico:

Siempre han merecido de la censura eclesiástica las cineversiones de la novela de Tolstoi la extrema y más dura calificación moral. En esta tercera, la Oficina Nacional Permanente de Vigilancia de Espectáculos no ha encontrado motivo para suavizar o rectificar la anterior calificación. Toda la obra es, al fin y al cabo, la exposición del origen, desarrollo, consumación y castigo de un escandaloso adulterio. También del castigo, desde luego, y quizá pensando en la terrible desgracia que cae sobre aquella mujer por su gravísima culpa, en el desdén y vacío que le hace la sociedad que la rodea, es la digna conducta del marido ofendido, que la avergüenza y confunde apartándola del hijo, podría aminorarse la calificación en cuanto al hecho mismo de adulterio que se presenta. Pero, a nuestro juicio, lo más grave del film es ese fatalismo que aparece

arrastrar a los protagonistas al pecado, ese repetir constante, sobre todo por parte de ella, de que, a pesar de reconocer la maldad de su conducta, no puede dejar de querer y de seguir a su amante. Trasciende, por tanto, de ese hecho y de las circunstancias que la rodean una tesis herética e inmoral, gravemente peligrosa para la masa del público que asiste al cine.

Calificación moral: 4. Gravemente peligrosa (Cines. Ana Karenina, 1950).

Referencias

- Abellán, M. L. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Península.
- Beneyto, J. (4 de agosto de 1939). El Estado envenenador. *Imperio, Diario de Zamora de Falange española de las J.O.N.S.*
- Calvo González, J. (2010a). *El alma y la ley: Tolstói entre juristas*. Comunicación social.
- Calvo González, J. (2010b). Sobre la edición de Tolstói en España (1887-1936). Particulares a una Exposición. En G. García Reche y C. Araceli Lara (Coords.), *León Tolstói. Lúcido fulgor. Centenario del fallecimiento. Catálogo de la exposición bibliográfica* (pp. 11-36). Biblioteca de la Universidad de Málaga. <https://www.riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/4610/EstudioIntrodutorioJCG.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Cine. Ana Karenina (24 de enero de 1939). *Arriba España*.
- Cines. Ana Karenina (1950). *Ecclesia*, 461, 22 (526).
- Cine y teatros (7 de enero de 1936) *El castellano: diario independiente*.
- Costas, E. (24 de diciembre de 1938). Nota del censor de prensa. *Vallibria. Semanario literario informativo*.
- de Blas, J. A. (2006). La guerra civil española y el mundo del libro: censura y represión cultural (1936-1937). *Represura*, (9), http://www.represura.es/represura_1_junio_2006_articulo2.html#_ftnref109
- de Blas, J. A. (2008). La censura de libros durante la guerra civil española. En E. Ruiz Bautista (Coord.), *Tiempo de censura. La represión editorial durante el franquismo* (pp. 19-44). Ediciones Trea.
- Díez, E. (2002). *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes.
- Eguía, C. (1938). *Los causantes de la tragedia hispana: un gran crimen de los intelectuales españoles*. Editorial Difusión.

- Estruch Tobella, J. (2017). Tolstói y la revolución rusa: vislumbres desde España. *Studi Ispanici*, (42), 125-139.
- García, I. (2017) La obra de Maxim Gorki vista por la censura franquista (1936-1978). *Studi Ispanici*, (42), pp. 265-297.
- Gil, F. (2021). Censurar para evitar el peligro: las censuras cinematográficas durante el franquismo, 1939-1959. *Ler Historia*, (79), 17-38. <https://doi.org/10.4000/lerhistoria.8880>
- Gutiérrez-Lanza, M.C. (2000). Proteccionismo y censura durante la etapa franquista: Cine nacional, cine traducido y control estatal. En R. Rabadán (Coord.), *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985* (pp. 23-60). Universidad de León.
- Huerta Calvo, J. (2012) Leopoldo Panero en el siglo XXI: Recepción y nuevas perspectivas críticas. *Astorica. Revista de estudios astorganos*, (31), 17-48.
- Jacobs, L. (1991). *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*. University of Wisconsin Press.
- Larraz, F. (2014). *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*. Trea.
- Makoveeva, I. (2015). Screening *Anna Karenina*: Myth via Novel or Novel via Myth. En L. Fitzsimmons y M. A. Denner (Eds.), *Tolstoy on Screen* (pp. 275-297). Northwestern University Press.
- Martínez Rus, A. (2014). *La persecución del libro. Hogueras, infiernos y buenas lecturas (1936-1951)*. Ediciones Trea.
- Muñoz Cáliz, B. (2006). *Expedientes de la censura teatral franquista*. Fundación Universitaria Española.
- Palomares Ibáñez, J. M. (2001). *La guerra civil en la ciudad de Valladolid. Entusiasmo y represión en la «Capital del Alzamiento»*. Ayuntamiento de Valladolid.
- Películas (25 de enero de 1936). *El defensor de Córdoba: diario católico*, p. 2.
- Película prohibida (31 de diciembre de 1939). *Vallibria. Semanario literario informativo*.
- Pérez del Puerto, A. (2016). *La censura católica literaria durante la Posguerra española: Traspasando las fronteras de la ideología franquista* [Tesis de doctorado, University of Tennessee]. https://trace.tennessee.edu/utk_graddiss/3733
- Ruiz, E. (2008a). La censura en los años azules. En E. Ruiz Bautista (Coord.), *Tiempo de censura. La represión editorial durante el franquismo* (pp. 45-75). Ediciones Trea.
- Ruiz, E. (2008b). La larga noche del franquismo (1945-1966). En E. Ruiz Bautista (Coord.), *Tiempo de censura. La represión editorial durante el franquismo* (pp. 77-109). Ediciones Trea.

El volumen *Mujeres silenciadas: Traducciones bajo la dictadura franquista*, editado por Iván García Sala (UB), Marta Ortega Sáez (UB) y Gora Zaragoza Ninet (UV), reúne nueve novedosos estudios que abordan la influencia de la censura franquista sobre escritoras y personajes femeninos de la literatura y el cine extranjeros a través de la traducción y la adaptación. Al abordar este fenómeno, esta publicación procura una comprensión más profunda de los mecanismos censorios y de su impacto en los productos culturales del período de la dictadura franquista. Los ensayos aquí compilados evidencian el silenciamiento de las voces femeninas en este contexto de represión cultural. El volumen se divide en dos partes que se corresponden con las particularidades de la censura de textos literarios en el primer franquismo y el tardofranquismo y, seguidamente, se examina la censura cinematográfica. En su conjunto, los estudios abarcan diversos contextos geográficos y temporales, así como géneros literarios variados, desde autores y autoras canónicos del siglo XIX como Charles Dickens, Mary Shelley, Lev Tolstói y Emily Brontë, hasta literatura contemporánea como la literatura *beat*, el ensayo feminista, la literatura de escritoras lesbianas, y otros géneros como la novela detectivesca y la literatura *middlebrow*. Los capítulos han sido elaborados por especialistas de larga trayectoria en los estudios de traducción y censura durante el franquismo y por doctoranda/os que contribuyen con sus investigaciones.

