

IX JORNADAS DE HISTORIA Y CINE FRONTERAS, DIVERGENCIAS Y OTREDADES



**FRONTERAS, DIVERGENCIAS Y
OTREDADES
A TRAVÉS DE LA PANTALLA**



INSTITUTO DE CULTURA Y TECNOLOGÍA

uc3m | Universidad **Carlos III** de Madrid

Imagen de portada: ©Jaime Martín-Monzú Vázquez.

Fronteras, divergencias y otredades a través de la pantalla

Antonio Pantoja ORCID: 0000-0003-4848-0448, Beatriz de las Heras
ORCID: 0000-0003-0289-811X y Fernando Fernández Lerma (eds.)

Instituto de Cultura y Tecnología

Universidad Carlos III de Madrid

Diciembre de 2022

ISBN: 978-84-16829-75-0

Disponible en e-Archivo: <http://hdl.handle.net/10016/35626>



ÍNDICE

1. Introducción

2. Conflictos en la frontera

Atravesando Rio Grande: La frontera mexicano-estadounidense a través del Western Hollywoodense. **Jorge Chaumel** (Asociación para el Estudio de los Exilios y Emigraciones Ibéricas Contemporáneas), pp. 10-29

Fronteras imaginarias. El conflicto palestino-israelí en el cine. **Igor Barrenetxea Marañón** (Universidad Internacional de La Rioja), pp. 30-57

Palestina-Israel: Imágenes visibles sobre fronteras invisibles. **José Miguel Hernández** (Centro de Investigaciones Film Historia/Universidad de Barcelona), pp. 58-66

Europa del Este y la caída del Muro de Berlín. **Eduardo Alonso Franch** (Universidad de Valladolid), pp. 67-80

L'ange comme figure de l'altérité: un imaginaire de la frontière dans "Les ailes du désir" de Wim Wenders. **Marion Poirson-Dechonne** (Université Paul Valéry de Montpellier), pp. 81-94

Representación de nuestras fronteras nacionales y lingüísticas en la ficción cinematográfica española actual. **Antonia Bordonada** (Universidad de Zaragoza), 95-127

Berlín, esquina Schönhauser, de las fronteras culturales a las físicas. El significado del cine y la música en el Berlín previo a la construcción del muro. **Celia Martínez García** (Universidad Internacional de La Rioja), pp. 128-142

“La vida de los otros” (2006) como una película “de frontera”. **Iñaki Mendoza** (Universidad Complutense de Madrid), pp. 143-153

3. Cultura e identidad. Espacios transfronterizos

Marginalidad y fronteras culturales en el cine sobre la Legión Extranjera francesa en el periodo de entreguerras. **Alejandro Acosta** (Universidad de Barcelona y Universidad Carlos III de Madrid), pp. 155-175

La frontera es la periferia: el cine kinky como reflejo de la Historia. **Ricardo Colmenero** (Universidad de Alcalá), pp. 176-184

Nuevas perspectivas sobre el pueblo selk'nam en el cine de Chile y Argentina. **Marcos López Beltritti** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 185-198

Carne de turista: La frontera entre Europa y España a través de “Una vela para el Diablo” (1973). **Alberto Paz** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 199-209

Ser una y lo Otro: las enfermas de cáncer como cuerpo-frontera. **Alba Gallego** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 210-222

Flechas para posponer el fin del mundo. El cine de los pueblos indígenas como lugar de resistencia y alteridad. **Soleni Biscouto Fressato** (Universidad Federal de Bahía), pp. 223-235

4. Otras fronteras

Lo real y lo ficticio. La representación audiovisual del proceso creativo de un pintor a partir de las películas “Mrs. Lowry & Son”, “Il peccato” y “Helene”. **Pablo Úrbez** (Universidad de Villanueva), pp. 237-254

El espacio del otro en la fotografía de “Nada”. **Elena Valero** (Universidad Complutense de Madrid), pp. 255-277

Arjé: Delimitar la humanidad fuera del papel. La ley eterna de la representación artística como producto de nuestra época. **Santiago González** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 278-303

Cuando Dios se acercó a los hombres: “La frontera de Dios” (César Fernández Ardavín, 1963). **Fernando Sanz Ferrerueta y Ana Asión Suñer** (Universidad de Zaragoza), pp. 304-316

La frontera abierta: “Vidros partidos” o la realidad a escena. **Miguel Rodrigo** (Université Paris 8), pp. 317-334

Carne de turista: La frontera entre Europa y España a través de Una vela para el Diablo

Alberto Paz Molina

Universidad Carlos III de Madrid

En 1973, en plena efervescencia del subgénero que posteriormente se conocería como *Fantaterror*, llega a las salas de cine *Una vela para el Diablo*. Un filme de Eugenio Martín (*Pánico en el Transiberiano*, *El desafío de Pancho Villa*), que además de incluir el gore y la erótica propios del cine de explotación, retrataba sin piedad la cara más rancia y conservadora de la España rural de la última etapa del franquismo en contraposición con las jóvenes turistas que visitaban el país tras el aperturismo iniciado en la década anterior. Cómo esta cinta pudo, pese a ser tildada de contraria los intereses nacionales, pasar la censura, es el relato de una negociación entre un sistema en decadencia y la picaresca de los creadores emergentes, a través de un diálogo que enfrentó dos formas de afrontar el futuro y, en definitiva, de ver una misma sociedad.

1. *Fantaterror*, un espacio para la disidencia

En los años sesenta empieza a producirse en España un género cinematográfico que carece prácticamente de precedentes hasta esa fecha, el Terror. Como consecuencia del proceso de aperturismo, cuyo objetivo era generar una imagen del Régimen más benévola de cara al exterior e incentivar el turismo como dinamizador del milagro económico español, se abre la puerta a un restringido diálogo cultural que permite la creación de contenidos inéditos para la audiencia de este tiempo.

Si bien el Terror nunca es aceptado del todo por el Régimen, como dejan entrever en numerosas ocasiones los Expedientes de Censura, estas películas consiguen hacerse hueco en las carteleras, pasando por distintas etapas y con una popularidad en decadencia desde su origen, pero prolongada en el tiempo. Bajo la promesa de atemorizar a los espectadores, estas cintas ofrecían la oportunidad de mostrar cuestiones que en cualquier otro contexto hubieran estado prohibidas, ya que como señala la norma 1 (Expedientes de Censura, 1973) “Cada película se deberá juzgar, no sólo en sus imágenes o escenas singulares, sino de modo

unitario, en relación con la totalidad de su contenido y según las características de los distintos géneros y estilos cinematográficos”. “La presentación de las circunstancias que puedan explicar humanamente una conducta moralmente reprochable” (Expedientes de Censura, 1973) podía realizarse con la condición de que los villanos que realizaban aquellas acciones prohibidas para la sociedad española, acabaran siendo castigados por la justicia o el destino, los realizadores podían plantear una ideología distinta a la hegemónica y denunciar cuestiones inherentes al mundo que les rodeaba, como el fanatismo dentro de la religión, el caciquismo o la represión sexual.

El subgénero al que se conoce popularmente como *Fantaterror* hace referencia a aquellas películas de terror españolas producidas entre 1960 y 1980, aunque algunos investigadores aceptan obras estrenadas durante la primera mitad de los ochenta o incluso hay quienes lo amplían hasta la actualidad, y en las que se incluyen elementos fantásticos bajo las normas del *cine de explotación*, es decir, títulos producidos con un presupuesto muy reducido cuya pretensión es el éxito comercial mediante las temáticas más escabrosas imaginables. Además, al enmarcarse dentro de la de la Serie B europea, el reparto solía ser internacional, con vistas a que su distribución llegara a la mayor cantidad posible de países. Esto sería una definición ideal que muchas películas englobadas en el género no respetan por completo. Por ejemplo, cintas como *El bosque del lobo* (Pedro Olea, 1970), *La campana del infierno* (Claudio Guerín, 1973), carecen de elementos fantásticos, mientras que *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969) o *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972), poseen una pretensión artística a la que el *cine de explotación* tiende a mantenerse ajeno.

2. El terror a lo propio

En ese contexto, en 1973 se realiza un filme titulado *Una vela para el Diablo*, que contaría con Eugenio Martín en la dirección. Este título resulta especialmente llamativo por contener varios elementos que forzaron los límites de la censura, yendo un paso más allá, a través de un meditado y nada casual proceso, en el que los productores lograron encontrar una singular brecha a la hora de presentar su creación ante los evaluadores. La película muestra la historia de dos hermanas, Marta (Aurora Bautista) y Verónica (Esperanza Roy), propietarias de una pensión en un pueblo de Sevilla al que van a alojarse jóvenes turistas. Después de un accidente durante el que Marta provoca la muerte de una huésped que tomaba el sol en la azotea sin la parte superior del biquini, las hermanas entienden que Dios les ha concedido la misión de asesinar a las visitantes que no respeten las normas que rigen la moral católica. El título de la película, según señala una aclaración en el guion presente en su Expediente de Censura, es una referencia a cómo “algunas

personas cuando pretender honrar a Dios, y teniendo en cuenta su soberbia y fanatismo, solo saben reverenciar al Demonio” (Expedientes de Censura, 1973), un concepto que, en principio, no tendría por qué ser interpretado por los censores como algo negativo de acuerdo a la norma “No hay razón para prohibir un cine que se limite a plantear problemas auténticos” (Expedientes de Censura, 1973), como sucedió en *El Bosque del lobo* (1970) que también ofrece una visión similar de la doctrina, o por el contrario ser vista como una crítica en contra de la religión que transgrediera la norma “se prohibirá cuanto atente de alguna manera contra la Iglesia Católica, su dogma, su moral y su culto” (Expedientes de Censura, 1973). Para entender cómo la película es admitida en primera instancia por la censura es preciso apuntar que el guion original y sus dos versiones siguientes no ubican la acción en Sevilla. En su lugar, la sitúan en un pueblo portugués. El cambio de nación no se efectúa hasta que el documento ha sido aprobado y se ha expedido el permiso de rodaje. De acuerdo con un comunicado que lleva la firma de Eugenio Martín y que también está recogido en el Expediente de Censura del filme, la historia iba a situarse inicialmente en Portugal ya que, según él, existía una negociación abierta en torno a una posible coproducción con el país vecino que finalmente no llegó a buen puerto. Por el contrario, varios indicios hacen pensar que había, desde un primer momento, la intención de situar la trama en España y que las referencias a la cultura lusa eran simplemente una estrategia para esquivar el primer filtro de la Censura.

Por un lado, el segundo borrador del guion explica que los títulos de crédito estarían sobreimpresos en las *Pinturas Negras* de Goya, planteando así un paralelismo entre la sociedad atrasada y cainita retratada en las obras del pintor, y la que aparece en el filme. Por otro, esta versión del texto es anotada por los evaluadores, que indican la presencia de Guardias Civiles en la última secuencia y solicitan que, si la acción ocurre en Portugal, se sustituya la referencia a este cuerpo por una adecuada a la policía de este país. Asimismo, y quizá esto sea lo más revelador, durante un diálogo entre Blanca Estrada y Judy Geeson, la primera pregunta “tú no eres española, ¿verdad?”, siendo lo coherente que hubiera dicho portuguesa, si la película se hubiera pensado para transcurrir en el país vecino. Por último, es preciso señalar que la posible coproducción suena bastante remota, ya que, esta era una de las cuestiones que se explicaban de forma pormenorizada cuando la película pasaba la censura previa, detallando cuestiones que van desde lo artístico, como por ejemplo los nombres de los cineastas que participarían de cada nación, hasta lo económico, dejando constancia de los porcentajes que cada productora pensaba aportar a la producción, así como de las posibles subvenciones a las que optaban.

Al margen de esto, si se comparan el segundo y tercer guion de la película saltan a la luz varias diferencias reseñables. Una de ellas es el cambio de nacionalidad en el personaje de Judy Geeson, que de ser estadounidense pasa a

ser británica, así como una secuencia de apertura en la que se ve, mediante un montaje en paralelo, cómo, a la vez que la turista sube a un tren para viajar y conocer otros países, las dos hermanas madrugan para ir a misa y realizar las tareas del hogar. También hay varios cambios que afectan al desarrollo de los personajes. El joven llamado Eduardo e interpretado por Víctor Barrera, no aparece en el segundo guion, Verónica se muestra ingiriendo somníferos, y el personaje de Luis se representa de una manera completamente diferente. El muchacho que en el montaje final de la cinta es amante de Verónica, en el texto se presenta como alguien mucho más joven, a quien esta hermana desea, pero sin señalar en ningún momento que tengan relaciones, algo que se incorporaría más tarde en el tercer guion. Otras diferencias reseñables afectan a la segunda versión del texto, que desarrolla con más profundidad cuestiones sobre la personalidad de las protagonistas que posteriormente son aligeradas en la tercera versión, presumiblemente con la intención de dificultar la empatía del espectador hacia ellas y reforzando el concepto de que sus acciones no tienen justificación más allá de la locura. Los rasgos diferenciadores entre ambas, que hacen a Marta ser más severa y a Verónica más compasiva, no aparecen hasta la tercera versión del texto, que además prescinde de una escena en la que, a través de unos prismáticos, las hermanas miran y critican al resto de habitantes del pueblo. También se altera el personaje de Norma, que deja de estar embarazada en el segundo guion, a tener un hijo recién nacido en el tercero y se deja más abierto a la interpretación de los espectadores si las hermanas han cocinado y servido a sus víctimas durante el almuerzo que brindan a los clientes de la pensión o si simplemente han usado el vino que estaba disolviendo los cadáveres en el guiso.

Con todas las modificaciones, el filme pasa satisfactoriamente la evaluación de la Censura, solicitando únicamente que cuando Marta dice “casa de putas”, casi al comienzo de la película, se cambie por otra expresión menos malsonante, y que se mejore la coherencia del texto, ya que, pese a incluir al bebé y eliminar el embarazo de Norma, en algunas escenas aún se hablaba equivocadamente de ella como una gestante en la última versión del guion.

Tas la aprobación del texto el 4 de noviembre de 1972, y después de que se completara su rodaje, la película llega finalmente a Censura medio año más tarde. Sin embargo, los censores se dan cuenta de que, al alterar la localización en la que transcurre el filme, la cinta se convierte en una incisiva crítica de la cara más conservadora de la sociedad española, del turismo y de la forma en que se vive la religión. La cinta pasa Censura el 23 de mayo de 1973, siendo Pedro Martín Vara el secretario de la Junta y principal responsable. En este trámite, el título es declarado no apto para su distribución apuntando que no se cumple con la norma 18, que señalaba que “cuando la acumulación de escenas o planos que en sí mismos no tengan gravedad, cree, por la reiteración, un clima lascivo, brutal, grosero o

morboso, la película será prohibida” (Expedientes de Censura, 1973). Elisa de Lara apunta en sus comentarios:

La intención – malísima intención – de esta película es demostrar que frente a la alegría de vivir, la naturalidad, la juventud triunfante de las muchachas extranjeras, encuentra la represión sexual, la hipocresía, el puritanismo exacerbado de dos “mujeres españolas”, pintadas con las más negras tintas y que llegan en su desviación mental hasta cometer repetidos asesinatos. Y no porque sean psicópatas, sino por eso, por “españolas”, con toda la carga de prejuicios, de oscurantismos, de odios y envidias soterrados que ello conforma según los autores de este filme, complicados - también esto deben considerarlo como muy español – una singular manera de entender los mandatos de la religión y de la fe en la justicia de Dios, que constantemente invade.

Tal como está, considero este film inadmisibile y ofensivo. Aunque si el guion fue aceptado y la realización lo ha seguido, lo único que podría tolerarse es una revisión del film, en que desaparezcan al menos las alusiones de las asesinas a cuanto representa represión sexual, desviación del sentimiento religioso, etc... dejándolo convertido en una película de terror, a cargo de dos psicópatas por las buenas...

Algo que Gregorio Marcotegui completa con: “Clima grosero y morboso que además atenta contra toda la Iglesia, el pueblo español, presentando un falso poblado que parece sin “civilizar”, propenso a la brujería, falsa religión etc., etc.” (Expedientes de Censura, 1973).

Con estos comentarios y aproximadamente un mes después de que el filme se mostrara de manera íntegra a potenciales exportadores internacionales en el Festival de Cannes de ese año (10/05/1973-25/05/1973), la Junta dictamina que es precisa una nueva reunión el 26 de junio de 1973, con el objetivo de revisar la obra. Tras dicha sesión el veredicto se reitera. Los evaluadores afirman que la película “aporta una imagen de España retrógrada, supersticiosa y muy poco acogedora para nuestro turismo” (Expedientes de Censura, 1973). Además, señalan varios elementos que las productoras tienen que alterar para que la obra pueda llegar a las salas:

Que quede claro que el mundo mental de las protagonistas no es el mundo de la sociedad española, ni siquiera en un pueblecito como en el que se desarrolla la acción...

Deberán eludirse todo el carácter pseudo religioso de las protagonistas.

La hermana más joven deberá ser contrapunto más acentuado ante la actitud de la hermana mayor.

Otros personajes de la película, entre ellos el alcalde, deberán sentar bien claro que las autoras de los asesinatos son dos enfermas mentales.

Quedará bien claro también que la enfermedad mental de dichas mujeres no es consecuencia de medios ambientes o de represiones religiosas.

Se suprimirán los planos de los vecinos de la localidad cuando a estos se les presenta con aspecto estúpido como seres subdesarrollados.

Las escenas de carácter erótico, así como las de sádicos asesinatos, se pulirán, suprimiendo de ellas excesos de mal gusto.

En la escena del baño de los niños, habrán de suprimirse aquellos planos de Marta hiriéndose con las ramas con expresión de placer masoquista.

Se apuntan también otros planos de carácter erótico en los rollos 3°,4° y 5°; planos de sangre también en el rollo 5°.

Las escenas de la gente escandalizándose porque una madre lleva a un niño a la espalda

Etc., Etc., Etc.

A estos comentarios conjuntos, el censor Aurelio Castillo suma que hay “diferencias entre el guion y lo filmado que afectan a cómo se refleja la sociedad en la que se desarrolla” (Expedientes de Censura, 1973). Además, pide añadir alguna referencia que explique que la cinta sucede una década atrás o más, “en los albores de nuestra expansión Turística” (Expedientes de Censura, 1973). Respecto a esta cuestión, se solicita la eliminación de diálogos que apuntan cosas como “desde que nos invadió el turismo” (Expedientes de Censura, 1973). En cuanto a la secuencia en la que Lone Fleming (Helen) baja del autobús, Castillo comenta:

*Barridos de cámara por el pueblo nos presentan toda una variedad de tipos viejos, feos, mal vestidos, con expresiones un tanto estúpidas que contemplan la escena, produciéndole verdadero estupor sin que todo este desfile de esperpentos aparezca como nota de contraste, ni una sola persona de los cientos de miles que habitualmente nos cruzamos por la calle, lo mismo podríamos decir en la exhibición (escrito de este modo en el documento) de *sestear Hispano* que se nos hace durante la búsqueda de Verónica por su hermana Marta”. En cuanto a la escena en la que los muchachos aparecen bañándose desnudos en el río, el censor apunta que resulta excesivamente grotesco “cuando nuestros almacenes están llenos de trajes de baño a muy reducido costo.*

Tanto la valoración inicial de Elisa de Lara como la posterior crítica de Gregorio Marcotegui evidencian que hay una frontera de percepción entre habi-

tantes de una urbe española, como es el caso de los evaluadores, respecto a la auténtica situación del mundo rural que, además, englobaba a la mayoría de la sociedad. Los elementos que los censores ven como falsos y excesivos con intencionada maldad, son solo costumbrismo y retrato de cómo se vivía fuera de las ciudades en el momento en que fue realizada la película. La represión sexual o el puritanismo exacerbados mencionados por Lara, eran parte de esa sociedad, así como otras cuestiones que desaprobaban Marcotegui, tales como la fealdad y la indumentaria de los habitantes del pueblo, que son simplemente vecinos auténticos de Ronda, donde se filmó la película. Lo mismo sucede con la falta de ropa interior en varios muchachos, sin olvidar la crítica a la siesta y a la ausencia de gente en las calles a primera hora de la tarde que en ningún momento se aleja de la realidad andaluza del momento.

Dado que el proceso de Censura se alarga y las productoras no obtienen respuesta sobre el estado en el que está su cinta, el 12 de julio de 1973, Vegafilms y Mercofilms envían un documento pidiendo información al respecto:

Las Productoras Vega Films y Mercofilms presentaron con fecha 14 de Mayo de 1973 ante esa Dirección General la copia estándar del film “una vela para el diablo”, a fin de someterla a la censura final. Teniendo en cuenta que habían pasado 40 días sin recibir noticia oficial del resultado de dicha censura, y a juzgar por ciertas noticias extraoficiales, nuestra película se encontraba con problemas para obtener el visado de autorización para su exhibición. Por dicha razón nos dirigimos a esa Dirección General a fin de aclarar cualquier diferencia de criterios o posible error de nuestra parte en la realización de la película que impida una estimación ecuánime y justa de la censura.

Con fecha 4 de Noviembre de 1972, el guion de este film presentado a esa Dirección General fue aprobado y con fecha 13 de Enero de 1973 fue autorizado para que el lugar de acción del mismo fuera España en vez de Portugal, ya que la coproducción que se pretendía hacer con dicho país no llegó a un resultado económico positivo.

En el informe escrito extraoficial que se nos ha facilitado en la Dirección General, se dice que nuestra película “ha sido desvirtuado por cuanto la película de terror o de suspense que en aquel (el guión original) se planteaba ha recibido un tratamiento del que se desprende la presentación de unos ambientes españoles que entrañan una indirecta crítica hostil y perjudicial para el turismo y la mentalidad religiosa del país.”

Queremos aclarar que en ningún caso fue nuestra intención desvirtuar el guión. Prueba de ello es que ningún diálogo ha sido alterado y esto es fácil de comprobar en una moviola. Se han efectuado cortes que nada alteran el sentido de lo que resta. Y tan solo en tres ocasiones se han introducidos unas

breves líneas nuevas, que no afectan de ninguna manera al argumento básico del film, y que ni siquiera son mencionadas en las objeciones de esa Dirección General.

En esas objeciones, la administración supone que nuestra intención era solamente hacer un film de suspense. Lo era, en efecto, pero resultaba perfectamente claro que deseábamos igualmente basar ese film de suspense en una historia donde se estudiaran los efectos nocivos que pueden tener en una sociedad la presencia de seres que se rigen exclusivamente por la incomprensión y la falta de piedad. Esta fue nuestra intención, como se ve, positiva y religiosa, ya que es nuestra profunda e íntima convicción que el catolicismo está basado en el amor y no en la intolerancia.

Una vez aclarada nuestra intención primitiva, estas productoras deben sin embargo reconocer que es muy posible que en la realización de la película nos hayamos equivocado en la matización de los sentimientos colectivos. Si el film recoge un exceso de sombras que pueden hacer pensar en oscurantismo o en acusaciones de xenofobia, indudablemente es equivocación involuntaria que estamos completamente de acuerdo en corregir.

Por esta razón, Vega films y Mercofilms proponen a la administración los siguientes arreglos básicos:

1.- Se ha hecho desaparecer el carácter de “turistas2” y “turismo” que matizaban la llegada de varios personajes al pueblo. La palabra “turismo” no aparece ya en la historia, y los jóvenes que llegan son simplemente visitantes sin especificar, y que incluso podrían ser considerados españoles.

2.- En las escenas del comedor de la pensión de Las Dos Hermanas, se han eliminado los comentarios de las vecinas que parecen compartir los puntos de vista de la hermana mayor. Se han hecho cambios de doblaje que afectan fundamentalmente al problema básico de la historia, el personaje de MARTA. Ahora se dice de ella que estuvo a punto de casarse años atrás y el novio la dejó plantada en la misma iglesia, debida a la influencia de una muchacha española, joven, aire atrevido, que conquistó al novio con su frivolidad, robándoselo cuando estaba ya a punto de casarse. Marta, ya al borde de sus cuarenta años sufrió un fortísimo trauma que le ha llevado a sentir una instintiva aversión a las jóvenes que se comportan con el desenfado propio de algunas chicas de hoy. Sin que ella lo advierta, se ha dejado llevar por una venganza “personal” que intenta justificar con frases de pretendida pureza moral. De esta forma, es evidente que la actuación de Marta no tiene ningún posible origen “pseudo religioso”, ya que su motivación pasional y personal queda bien explicada.

3. *En las escenas de reacciones de gente del pueblo ante la llegada de los personajes Helen y Norma, se han eliminado los rostros que puedan mostrar un papanatismo quizás exagerado.*

4.- *En la escena del baño de los niños se han suprimido los planos en que Marta se hiere con ramas, que pudieran ser considerados como de placer masoquista.*

Adjuntamos una lista detallada de todos los arreglos realizados, tanto de imagen como de diálogos, rollo por rollo.

Al realizar estos cambios, estimamos que la historia no puede ofrecer ya problemas de tipo colectivo. Y estamos de acuerdo con la administración en que si antes el film resultaba confuso y podía hacer reaccionar de forma equivocada, los arreglos mencionados subsanan tal error.

Tenemos pues la esperanza de que esa administración tenga a bien considerar nuestro caso con el sentido de justicia que le caracteriza, sobre todo cuando la intención en la realización del film fue en todo momento positiva y profundamente religiosa. (AGA, 36,05458)

Junto a estas puntualizaciones, las productoras proponen varias modificaciones más con el objetivo de prevenir cambios más graves en el metraje, que principalmente se reflejan en variaciones en el doblaje. De este modo, las numerosas críticas que hay contra el turismo por parte de las dos hermanas quedan eliminadas casi por completo. Así, diálogos como “El turismo da dinero, Marta.... Hemos preparado tantas comidas que ni las habitaciones para los huéspedes se han llenado como ahora” se sustituyen por otras como “Porque hicieron un museo, Marta.... Nunca hemos preparado tantas comidas ni las habitaciones para los huéspedes se han llenado como ahora”. Además, las alusiones al “viejo monasterio” son sustituidas por referencias a “el viejo palacio”, a pesar de que durante el filme es más que obvio el carácter religioso del inmueble que visita Judy Geeson en su investigación por el pueblo. La única secuencia que consta como eliminada es una conversación entre Marta y la estanquera en la que, en la línea de todo lo anterior, criticaban a las turistas y la necesidad de soportarlas a fin de sacar beneficio de ellas.

El 17 de julio de 1973, Pablo Martín Vara hace un documento en el que habla de las dificultades para aprobar la película y sobre cómo las modificaciones propuestas por las productoras facilitan la viabilidad de su estreno:

Dos aspectos principales presentaban estas dificultades para aprobar la película: el turístico y el religioso.

El primero de ellos ha sido tratado por la casa a base de suprimir en todo momento la menor alusión a la expresión turista, y presentar a las mujeres jóvenes que aparecen en el film sin mención alguna de su nacionalidad,

habiendo suprimido trozos enteros de diálogo en los que antes se hablaba expresamente de que si la nueva huésped era francesa o inglesa, etc. En consecuencia, este matiz ha sido muy disimulado con la reforma hecha, si bien lo que quedará siempre patente es el posible “tufillo” a extranjeras que pueden tener las chicas que van apareciendo en pantalla, por sus modales, su aspecto físico y su vestuario (no por lo corto del mismo, sino simplemente por el corte, etc.). No obstante, a mi juicio, la variación realizada ha obviado lo más espinoso de este inconveniente.

En cuanto al matiz religioso, también es de estimar la reforma hecha. Antes Marta, secundada por su hermana, había echado sobre sí, presa de una especie de fanatismo, la labor de librar al mundo de mujeres cuya moral no coincidiera con el criterio que ella tenía de la misma según su fanatismo religioso. Ahora, por boca del alcalde, el espectador está al tanto de que Marta ha sido abandonada por su novio el mismo día de la boda, por haberse ido aquel con una muchachita joven, lo que la ha creado un trauma que hace que sus reacciones no sean normales y que en el pueblo se la considere loca. Por tanto, entiendo que con esta explicación se da un motivo simplemente humano, sin mezclar de religiosidad a la conducta de Marta, cuyo carácter dominante arrastra el más débil de su hermana, y puede admitirse la variación.

Ahora bien, dentro de esta línea de colaboración con las indicaciones oficiosas que se habían hecho a la Casa, hubiera sido de desear que también se hubieran acortado las secuencias de sangre a las que aludía en mi anterior informe y, a mi juicio, también la duración de la escena de cama entre Verónica y el muchachito joven.

Con todo ello la película quedará pasable, aunque siempre con la dificultad, al menos para los que estemos en ello, de que no será una obra redonda y natural enseñará siempre la oreja de los aspectos negativos. (AGA, 36,05458)

Finalmente, la película pasa censura de nuevo el 8 de octubre de 1973 y, durante este proceso, solo se solicita la eliminación de algunos planos de desnudos en la secuencia de la muerte de la primera turista, así como de Verónica cuando se mete en la cama con su amante. La película llegó a las salas ese mismo mes. Sin embargo, de los 120 minutos de duración con los que contaba en su proyección en Cannes, solo 80 minutos llegaron a ser proyectados en las salas españolas. En las copias de habla inglesa, destinadas a Estados Unidos y Reino Unido, donde la película tuvo múltiples reestrenos, gozando de gran popularidad, aunque algunas frases en referencia a las turistas fueron alteradas, otras sin embargo permanecieron como en el guion original.

3. Bibliografía

- Castro, A. (1996). *El cine español en el banquillo*. Fernando Torres.
- Crow, C.L. (2009). *American Gothic*. University of Wales Press.
- Davies, A. (2016). Spanish Gothic Cinema: The Hidden Continuities of a Hidden Genre. En E. Oliete-Aldea, B. Oria y J.A. Tarancón, (eds.): *Global - Genres, Local Films: The Transnational Dimension of Spanish Cinema* (115–126).
- Díaz, A.C. (1993). *El cine fantaterrorífico español. Una aproximación al género fantaterrorífico en España a través del cine de Paul Naschy*. Santa Bárbara Editorial.
- *Expedientes de Censura de Una vela para el Diablo* (1973): 70732, 73410 (AGA, 36,05458, AGA, 36,04649). Archivo General de la Administración.
- Guermon, V. (2017). Le fantaterror ou l'âge d'or du cinéma fantastique et d'horreur espagnol sous le franquisme tardif (1968-1976). *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 19. <http://journals.openedition.org/ccec/6866>
- Lázaro-Reboll, A. (2012). *Spanish Horror Film*. Edinburgh University Press.
- Martín E. (Director). (1973). *Una vela para el Diablo*. [Película]. Mercofilms, Verga Films, Azor Films.
- Merino Álvarez, R. (2007). *Traducción y Censura en España (1939-1985)*. Universidad del País Vasco, pp. 284.
- Pulido, F.J. (2012) *La década de oro del cine de terror español (1967-1976)*. T&B Editores.