UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA MODERNA

TESIS DOCTORAL

IDEOLOGÍA Y TRADUCCIÓN : ESTUDIO DE LOS TÍTULOS EN CASTELLANO DE LAS PELÍCULAS EN LENGUA INGLESA ESTRENADAS EN ESPAÑA DURANTE EL PERÍODO DE LA DICTADURA FRANQUISTA (1939-1975)

VÍCTOR M. GONZÁLEZ RUIZ

Las Palmas de Gran Canaria,Diciembre del 2001

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

48/2001-02

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
UNIDAD DE TERCER CICLO Y POSTGRADO

Reunido el día de la fecha, el Tribunal nombrado por el Excmo. Sr. Rector Magfco. de esta Universidad, el/a aspirante expuso esta TESIS DOCTORAL.

Terminada la lectura y contestadas por el/a Doctorando/a las objeciones formuladas por los señores miembros del Tribunal, éste calificó dicho trabajo con la nota de Sobresaliente cum laude

Las Palmas de Gran Canaria, a 27 de febrero de 2002.

El/a Presidente/a: Dr.D. Arturo Delgado Cabrera,

El/a Secretario/a: Dr.D. Virgilio Moya Jiménez,

El/a Vocal: Dr.D. Patrick Zabalbeascoa Terran,

El/a Vocal:Dra.Dña. Ana Ballester Casado,

El/a Vocal: Dr.D. Oscar Jiménez Serrano,

El Doctorando: D. Víctor Manuel González Ruiz,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
LAS PALMAS DE G. CANARIA
N.º Documento 258281
N.º Copia 68391

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA MODERNA

Ideología y traducción

Estudio de los títulos en castellano de las películas en lengua inglesa estrenadas en España durante el período de la dictadura franquista (1939-1975)

Víctor M. González Ruiz

El Doctorando,

Tesis doctoral realizada bajo la dirección de la Doctora **Doña Ana Sofía Ramírez Jáimez**.

VºBº Directora,

Las Palmas de Gran Canaria
Diciembre de 2001

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Agradecimientos

Esta tesis doctoral es el resultado de muchas voluntades. Desde el comienzo, el trabajo de su principal responsable ha supuesto sólo el reflejo de la ayuda y el afecto, personal y profesional, que las personas a las que se dedica este espacio le han ofrecido. De ahí que ellas sean, en la misma medida que el doctorando, autores de las páginas que aquí se inician. A todas ellas dedico y agradezco mi trabajo:

A toda mi familia. En especial, a mis padres, Manuel y Josefa, a quienes debo mi educación en todos los sentidos; y a mis hermanas, Sandra y Dácil, por no escatimar nunca su cariño.

A Holger, por su apoyo y presencia constantes.

A todos mis amigos, a los que me quieren, por ofrecer su ayuda en los momentos necesarios. En particular, a quienes han colaborado muy activamente en alguna fase de este estudio: Laura Cruz García, Patricia Arnaiz Castro y Antonio García Bordón.

A mi directora, Ana Sofía Ramírez Jáimez, por su generosidad hacia mi trabajo.

A aquéllos que, de un modo u otro, han facilitado la realización de esta tesis.

A Nataša Mauritz, quien, seguramente, se sentirá feliz por la culminación de este trabajo.

Las Palmas de Gran Canaria

16 de diciembre de 2001

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Índice

Introducción.....1

Capítulo 1: Contexto histórico. España durante el período 1939-1975. Los aparatos de control ideológico en el régimen franquista.....7

1.1. Introducción.....7

1.2. Contexto político, económico y social en España durante el período 1939-1975.....7

1.2.1. Los primeros años del franquismo (1939-1951).....8

1.2.2. El asentamiento del régimen (1951-1965).....11

1.2.3. El «tardofranquismo» (1965-1975).....15

1.3. Los aparatos oficiales de control ideológico del régimen franquista.....19

1.3.1. Fundamentos y aplicación de la censura en el franquismo.....19

1.3.2. El control de la prensa y de la creación literaria.....21

1.3.3. El control del cine.....25

1.4. La atmósfera social en España durante el régimen franquista.....33

1.4.1. Consideraciones generales sobre la sociedad española.....34

1.4.1.1. La etapa autárquica.....37

1.4.1.2. La etapa de normalización neocapitalista.....44

1.4.2. La influencia de la Iglesia católica.....49

1.4.3. Las piezas «subculturales» como huellas de la sentimentalidad, moralidad y sabiduría convencionales.....55

Capítulo 2: El título cinematográfico (TC) en el contexto de la industria franquista y desde el punto de vista textual.....67

2.1. Introducción.....67

2.2. La industria cinematográfica en España. Tendencias sobre la producción y explotación de filmes.....67

2.2.1. La producción nacional.....68

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

2.2.2. La exhibición y distribución del cine extranjero:
la supremacía de los productos norteamericanos....73
2.3. La figura del titulador durante el período franquista....79
2.4. El TC como parte de la industria cinematográfica. Su relación
con otros componentes del producto cinematográfico....83
2.4.1. El TC en el cartel cinematográfico....84
2.4.2. El TC y la obra cinematográfica como acontecimiento
social y artístico....93
2.5. El TC desde el punto de vista textual....95
2.5.1. El TC como texto....102
2.5.2. Las funciones del TC....113

Capítulo 3: Ideología, lenguaje y traducción....121
3.1. Introducción....121
3.2. Consideraciones generales sobre la noción de ideología en el lenguaje....121
3.2.1. El lenguaje como reflejo y condicionante de la
percepción de la realidad....122
3.2.2. Ideología, lenguaje y poder....125
3.3. Consideraciones generales sobre la noción de ideología en la traducción....133
3.3.1. La traducción literaria....139
3.3.2. La traducción audiovisual....146
3.4. La ideología en los TC....151
3.4.1. Consideraciones generales sobre el contenido ideológico
de la obra cinematográfica y del TC....152
3.4.2. Los TC durante el período franquista....158
3.4.2.1. La manipulación ideológica del TC traducido
(la censura franquista externa)....161
3.4.2.2. La autocensura ideológica. Consideraciones generales
sobre los TC de los filmes españoles en 1939-1975....163

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Capítulo 4: Análisis del *corpus* de investigación.....167
4.1. Introducción.....167
4.2. Objetivos y marco metodológico del análisis.....167
4.3. Contextualización histórica y comunicativa.....171
4.4. La «aceptabilidad» de los TC traducidos.....172
4.4.1. Resultados del análisis.....173
4.4.2. La noción de «aceptabilidad» en los TC traducidos.....197
4.5. Análisis comparativo de los TC traducidos y de sus TC originales.....201
4.5.1. Resultados del análisis.....202
4.5.2. Valoración previa de los resultados.....219
4.6. Regularidades en la relación traslativa entre los TC traducidos y sus TC originales: constantes formales y funcionales y su implicación ideológica.....223
4.6.1. La traducción de TC como una actividad social regida por normas.....224
4.6.2. Las recurrencias formales y funcionales en las estrategias de traducción de TC en el plano ideológico.....227
4.6.2.1. Las estrategias de traducción libre.....230
4.6.2.2. Las estrategias de traducción basadas en el TC original.....235
4.6.3. El concepto de equivalencia en el *corpus* A.....238
4.7. Reconstrucción del proceso de toma de decisiones del traductor de TC extranjeros y de las restricciones que le afectaron.....242
4.7.1. Estudio de casos 1: La impronta religiosa de la sociedad franquista.....242
4.7.2. Estudio de casos 2: La mujer española de posguerra (1939-1957).....248
4.7.3. Consideraciones finales sobre el concepto de traducción de TC.....258

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Capítulo 5: Conclusiones.....261

Bibliografía.....267

Anexo: *Corpus* A (por orden cronológico).....281
Anexo: *Corpus* A (por orden alfabético).....357
Anexo: *Corpus* B.....433

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Introducción

Esta tesis doctoral aborda el estudio de los títulos cinematográficos (TC) con que se estrenaron en España las películas estadounidenses y británicas durante el período de la dictadura franquista (1939-1975) con un objetivo concreto: descubrir y caracterizar el elemento ideológico que, *a priori*, creemos presente en estos TC. Así, pretendemos aportar datos y elementos de juicio adicionales a los escasos trabajos que ya existen sobre la vinculación entre ideología y traducción. En este sentido, precisamos dejar claro desde estas páginas iniciales el concepto de «ideología» que vamos a contemplar en el presente estudio: lo que Hatim y Mason (1997:144) definen como «the tacit assumptions, beliefs and value systems which are shared collectively by social groups». En lo que se refiere al hecho de la traducción, partimos, en nuestra investigación, de sus productos (los TC traducidos) como medio a través del cual poder avanzar descubrimientos en lo concerniente a sus procesos.

Con este fin, por lo tanto, hemos elegido para nuestro trabajo una metodología tolerante en cuanto al objeto de estudio, susceptible de combinación con otras disciplinas (en este caso, la Historia, la Sociolingüística y la Cinematografía, principalmente) y atenta a los elementos pragmáticos de todo tipo que condicionan el acto comunicativo. En particular, hemos optado por el procedimiento metodológico que contempla la rama descriptiva de lo que Díaz Cintas (2001) denomina, en español, «Estudios sobre Traducción», tal y como ha sido desarrollada por Toury (1995). La idoneidad de este marco de estudio –que, a lo largo de esta tesis, denominamos «EDT»– radica en que, al prescindir explícitamente de cualquier tono prescriptivo y al hacer hincapié en la significación de los hechos traducidos para el sistema de llegada, nos facilita la labor de descripción de los TC traducidos y el análisis de su relevancia ideológica desde la perspectiva de la sociedad franquista.

Como objeto de estudio, por su parte, hemos reunido un *corpus* principal (*corpus* A) compuesto de 3650 TC traducidos acompañados de sus

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

correspondientes originales. Estos TC constituyen los títulos españoles que recibieron los filmes procedentes de EE. UU. y de R. U. estrenados en España entre 1939 y 1975. A pesar de que no incluye la totalidad de las películas de estas nacionalidades distribuidas comercialmente en este país durante el régimen franquista, el *corpus* A abarca la gran mayoría de ellas y, no obstante la enorme dificultad que supone la recopilación de datos como los concernientes al año de estreno de un filme, creemos que resulta, por lo cuidado de su confección, una base de análisis en extremo fiable, muy exacta y plenamente válida para nuestros propósitos. La limitación de la procedencia de los TC originales a filmes de EE. UU. y R. U. queda justificada, por un lado, por la mayor popularidad de éstos en la taquilla española y por su consecuente mayor impacto en la sociedad y, por el otro lado, porque el idioma empleado, el inglés, constituye la lengua de especialización del autor de la tesis. Este trabajo incluye, además, un segundo grupo de 551 TC en castellano (*corpus* B), correspondientes a películas de producción española del mismo período, el cual ha sido utilizado como elemento de contraste con respecto al conjunto de TC traducidos.

A partir de estos *corpus*, por tanto, y utilizando la metodología ya mencionada, la presente tesis doctoral desea reivindicar la validez del estudio del TC, primero, como hecho de traducción autónomo, equiparable al estatus que Nord (1993) fija para el título literario; y, segundo, como realidad cultural no despreciable, cuya descripción nos permita complementar las ideas de aquellos investigadores dedicados a estudiar los vínculos estrechos entre traducción e ideología, como Bassnet y Lefevere (1990), Hatim y Mason (1990, 1997), Hermans (1985), Rabadán (2000) y Venuti (1995), entre otros. Con este doble propósito, ofrecemos a continuación las dos hipótesis principales que pretendemos demostrar en este trabajo:

a) los TC traducidos constituyen realidades lingüísticas cargadas de información ideológica; y
b) la información ideológica de estos TC viene determinada en algún grado por las circunstancias represoras del régimen franquista, momento en que surgen aquéllos.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Para llegar a conclusiones válidas sobre estas hipótesis, hemos estructurado la presente tesis doctoral en cinco capítulos, complementarios entre sí y ordenados a partir de su valor contextualizador de la siguiente manera: descripción del momento histórico franquista y de los aparatos de control ideológico de este régimen (capítulo 1); caracterización del TC como parte de la industria cinematográfica española del franquismo y desde el punto de vista textual (cap. 2); consideraciones sobre los vínculos entre ideología, lenguaje y traducción y, específicamente, sobre la aplicación de éstos a los TC traducidos del período franquista (cap. 3); análisis del *corpus* A en contraste con el *corpus* B y con los elementos expuestos en los capítulos anteriores (cap. 4); y conclusiones en lo concerniente a las hipótesis planteadas (cap. 5). Seguidamente y como paso final en esta introducción, ofrecemos una descripción más detallada de cada uno de los capítulos.

En el capítulo 1, presentamos la información concerniente a los acontecimientos, estructuras y hábitos de carácter social que nos ayudará, en las secciones posteriores, a calcular la dimensión ideológica de los TC traducidos del *corpus* A. Además de referirnos a los instrumentos de control ideológico del mismo franquismo y de sus allegados, prestaremos especial atención a todo aquello que, sin constituir el ideario oficial franquista, conformaba la cotidianeidad de la sociedad española: sus mitos, sus símbolos y sus prejuicios. Con respecto a esto, consideraremos el TC como una realidad «subcultural» equiparable a otros elementos de consumo masivo, tal como la canción popular o las propias películas de Hollywood.

En el capítulo 2, caracterizamos, en primer lugar, los estamentos de la producción, la distribución y la exhibición de cine en la España franquista como marco de estudio del TC en su calidad de componente del producto cinematográfico. En segundo lugar, nos fijamos en la figura del titulador –o responsable de la traducción de TC en otro idioma– como eslabón del engranaje industrial anteriormente descrito. En tercer lugar, contemplamos la relevancia social y artística de los TC y su vinculación semiótica con el cartel. Y, en último lugar, describimos la situación comunicativa concreta de los TC del *corpus* A y el

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

carácter multifuncional de éstos, así como los sometemos al «*test* de textualidad» de Beaugrande y Dressler (1981).

El capítulo 3, por su parte, aparece dividido en tres secciones que se corresponden con los siguientes contenidos: primero, exponemos una selección de teorías lingüísticas que subrayan la naturaleza social activa del lenguaje, en las que el carácter de éste aparece marcado tanto por las condiciones naturales, culturales e históricas como por las desiguales relaciones de poder en una comunidad; segundo, aplicamos estas ideas al área de la traducción y nos detenemos en las contribuciones en este sentido en los ámbitos literario y audiovisual; y, tercero, introducimos el caso de los TC del *corpus* A y su vinculación con la ideología franquista, destacando la trascendencia de la difusión ideológica inconsciente de los propios tituladores.

En el capítulo 4, analizamos el *corpus* de TC traducidos al español a partir de los procedimientos metodológicos de los EDT según los plantea Toury (1995). Con el fin de medir el grado de impregnación ideológica de estos TC, partimos de los elementos observables de que disponemos (*corpus* A y B) para llegar a la definición de recurrencias en cuanto al comportamiento traslativo de los tituladores y a las restricciones que les afectaban. A partir de los descubrimientos que vayamos haciendo progresivamente, avanzaremos hipótesis explicativas que, al final, nos permitirán justificar todo lo hallado en el camino y, de forma paralela, evaluar el peso y la naturaleza del factor ideológico en las decisiones tomadas por los tituladores franquistas.

El capítulo 5, por último, nos sirve para ofrecer una síntesis de nuestra investigación: principalmente, en lo que se refiere a la definición del carácter textual de los TC del *corpus* A y a las conclusiones parciales de cada uno de los pasos seguidos en nuestro análisis. En relación con esto, y siguiendo el mismo orden lógico de la metodología propuesta por los EDT, partiremos de lo comprobable empíricamente (las regularidades constatables en la superficie de cualquier TC en español; las estrategias empleadas para traducir TC en otro idioma) como medio de acceso al concepto general de traducción en el *corpus* A y a las implicaciones de éste desde el punto de vista ideológico.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Tras la sección dedicada a la Bibliografía, se incluyen tres anexos, los cuales se corresponden, de modo respectivo, con lo siguiente: el *corpus* A (TC traducidos al español y sus originales, junto con sus datos complementarios) ordenado cronológicamente, el mismo *corpus* ordenado alfabéticamente y el *corpus* B (TC originalmente en castellano de producciones españolas, además de sus datos complementarios) dispuesto por orden cronológico.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Capítulo 1:
Contexto histórico. España durante el período 1939-1975. Los aparatos de control ideológico en el régimen franquista

1.1. Introducción

Lejos de pretender un estudio pormenorizado o crítico de la historia de España durante la dictadura de Francisco Franco entre los años 1939 y 1975, la intención en este primer capítulo es la de ofrecer un trasfondo de acontecimientos, estructuras y hábitos de carácter social sobre el que poder calcular, en los capítulos siguientes, la dimensión ideológica de los títulos traducidos al castellano de las películas norteamericanas e inglesas estrenadas en España durante el período citado. Por ello, sólo inicialmente haremos un breve recuento cronológico de los hechos de cariz político, económico y social más relevantes en el régimen franquista. A continuación, describiremos los instrumentos institucionales de censura que, con distintos modos de actuación y desigual eficacia, condicionaron la vida cultural de la España del franquismo y, en especial, de su industria informativa, literaria y cinematográfica. Por último, trataremos con más detalle los elementos que constituían la convivencia diaria de los españoles durante estos años; será ésta una suerte de «crónica sentimental» de la época franquista en la que confluyen, por un lado, la influencia de los aparatos educacionales e informativos del régimen y, por otro, aquélla de «la subcultura» que conformaban los mitos y símbolos de todo tipo que promovían los medios de comunicación y eran asumidos de manera generalizada por la sabiduría convencional[1].

1.2. Contexto político, económico y social en España durante el período 1939-1975

A partir de los trabajos de los historiadores Tusell (1998) y Biescas y Tuñón de Lara (1980), describiremos seguidamente las tendencias políticas, económicas y

[1]La terminología empleada para la presentación de este último apartado es la utilizada por Vázquez Montalbán (1998, 2000).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

sociales más importantes entre los años 1939 y 1975 en España. Con el objeto de ser más claros y exactos en nuestra exposición, dividiremos este período en tres etapas sucesivas: los primeros años del franquismo (1939-1951), el asentamiento del régimen (1951-1965) y el «tardofranquismo» (1965-1975). La división en estas etapas, planteada por gran parte de los investigadores actuales de cualquier faceta del franquismo, se justifica, además, por las diferentes configuraciones en lo que respecta a las fuerzas del poder y al panorama social de cada una de ellas.

1.2.1. Los primeros años del franquismo (1939-1951)

Tras un período de guerra civil que había enfrentado a los sectores republicano y nacional y que tuvo consecuencias devastadoras para España, tanto por el elevado número de víctimas como por la muy precaria situación económica que dejó tras de sí, el general Francisco Franco tomó en 1939 el poder del país como dirigente del bando vencedor en esta contienda. El sistema político que se inició en este año se hallaba marcado por el desprecio a los mecanismos democráticos más elementales, la ausencia de un contenido doctrinario único y coherente –reflejo de lo heterogéneo del grupo victorioso en la Guerra–, un espíritu reaccionario de carácter triunfalista y católico que advocaba directamente al pasado imperialista español y, sobre todo, la personalidad preponderante e intermediaria de Franco como elemento de continuidad de este sistema. De ahí que pueda considerarse este régimen como una dictadura personal y que, en consecuencia, lo denominemos «dictadura franquista» o, de forma más sucinta, «franquismo».

Los cambios ministeriales que, sucesivamente, se produjeron hasta 1975 (fecha de la muerte de Franco y del fin de su régimen como tal) son prueba del eclecticismo ideológico del franquismo; una evolución del modo de entender el poder cuyo origen se encontraba en la presión que ejercía el muy cambiante contexto político mundial y, sobre todo, en la desigual y competida alternancia en el gobierno de aquellos sectores que servían de soporte a Franco: principalmente, Iglesia, Ejército y Falange. De estos grupos, los dos primeros mantuvieron su porcentaje de influencia durante, prácticamente, todo el período 1939-1975;

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

mientras que el último, tras un momento inicial de preponderancia, sólo consiguió recuperar verdadera autoridad política pasajeramente en la década de los años cincuenta. No obstante, y a pesar de la irregular cuota de poder que cada uno de estos grupos mantuvo durante la dictadura, la presencia más o menos continuada de cada uno de ellos en la sociedad española fue extraordinariamente importante, tal como quedará comprobado en el último apartado de este capítulo.

En lo que respecta a la especial influencia falangista durante los primeros años de la posguerra, resulta remarcable el hecho de que el franquismo se identificó en sus momentos iniciales con la Alemania de Adolf Hitler y la Italia de Benito Mussolini, dos regímenes fascistas y autoritarios con los que España mantuvo vínculos diplomáticos, comerciales y culturales hasta casi el final de la Segunda Guerra Mundial. Durante sus primeros años de existencia, ambos países supusieron para el régimen ibérico un modelo de organización estatal, con los cuales coincidía, además, en la consideración de la Rusia comunista como enemigo al que había que vencer. En este sentido, España pasó de la neutralidad inicial al estatus, en 1940, de «no beligerancia» en la contienda mundial; Franco llegó a entrevistarse, ese mismo año, con el dirigente alemán en Hendaya; e, incluso, el régimen se enfrentó con los aliados al negarse, aún en 1944, a suspender los envíos de wolframio que había estado realizando durante la guerra a Alemania. Otro ejemplo del apoyo al fascismo por parte de España durante estos años se encuentra en la campaña de desprestigio que los falangistas iniciaron en el interior del país contra EE. UU., nación aliada que luchaba contra las fuerzas del Eje.

A partir de 1943, cuando la derrota del bando liderado por Alemania se veía ya como algo cada vez más posible, el régimen franquista comenzó a variar su política internacional y, a la vez que se alejó progresivamente de las naciones del Eje, se volcó en un acercamiento a EE. UU., quien era entonces el más que probable vencedor de la contienda. Este cambio de rumbo de los acontecimientos bélicos y de la relación de España con respecto a los que participaban en ellos tuvo su reflejo límpido en la política nacional. Así, la Falange y, con ella, muchos

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

signos externos fascistas, tal como el del saludo con el brazo en alto, perdieron influencia en favor de otros sectores, como el Ejército o la Iglesia católica. Este grupo religioso sirvió especialmente al régimen de Franco, pues, a través de su identificación con él y con el Vaticano, la dictadura pretendió ignorar su pasada germanofilia y dar una imagen de neutralidad ante el exterior.

A pesar de ello, en 1945 el régimen franquista se encontró aislado por una comunidad internacional que no aprobaba ni su pasado apoyo al Eje ni la propia naturaleza antidemocrática de su sistema político. Este ostracismo acentuó aun más la penuria económica en la que se encontraba España desde el término de la Guerra Civil; una situación de pobreza generalizada que se agravaba desde el poder a causa de dos estrategias muy acordes con los principios franquistas: autarquía e intervencionismo. La primera –animada por motivos nacionalistas y la idea de que, según el propio Franco, «España es un país privilegiado que debe bastarse a sí mismo» (Tusell 1998:232)– motivó un proceso de ruralización a contracorriente del mundo occidental y la aparición, desde el mismo fin de la Guerra Civil, de la cartilla de racionamiento, la cual desaparecería sólo doce años después. En cuanto al intervencionismo, lejos de ordenar la caótica situación económica del país, dio lugar a una intensísima actividad del mercado negro, conocido popularmente como «estraperlo».

De esta forma, los primeros signos de la predilección franquista por una política industrial que engrandeciera y diera ilusión de superioridad al régimen no consiguieron equilibrar las tendencias de la política económica que acabamos de mencionar, las cuales no empezaron a cambiar hasta bien entrada la década de los años cincuenta. En resumen, la lentitud de la reconstrucción del aparato productivo destruido durante la Guerra Civil, que ha de achacarse a la política económica y social del régimen, e imponderables como la prolongada sequía de 1945, sumieron a España en una profunda depresión económica de la que tardó mucho tiempo en salir.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

1.2.2. El asentamiento del régimen (1951-1965)

A partir de los años cincuenta y hasta mediados de los sesenta, sin embargo, el régimen vivió lo que Tusell (1998) llama su «apogeo» o época «del consenso». Y esto se debió, principalmente, a tres factores: en primer lugar, la liberación de la presión que, durante los primeros años de la posguerra mundial, habían ejercido los países occidentales sobre España (esta relajación se tradujo en una serie de acuerdos exteriores, siendo los más relevantes un nuevo Concordato con la Santa Sede y un pacto con EE. UU.); en segundo lugar, un crecimiento económico que, a partir de 1957 y, sobre todo, en los primeros años sesenta, fue especialmente intenso; y, por último, el declive de las fuerzas opositoras en el interior, que habían importunado la estabilidad del régimen en el período previo. Tres motores de aparente bienestar en el franquismo que es necesario explicar con más detalle.

Ha de buscarse en el inicio de la «guerra fría» entre la Unión Soviética y sus satélites, de un lado, y los países occidentales, de otro, la explicación a la progresiva aceptación por parte de la comunidad internacional de la dictadura franquista. Después de que, en 1946, la ONU dictara un veto diplomático y reiterara su juicio contrario al régimen y de que, incluso a principios de los años cincuenta, no fuese considerada todavía una nación totalmente «válida» en el exterior, España logró restaurar su relación con el conjunto de países occidentales por la hostilidad compartida hacia los regímenes comunistas. De este modo, la institución de dictaduras comunistas en naciones del Este europeo y acontecimientos como el bloqueo soviético de Berlín –ambos a finales de la década de los cuarenta–, aceleraron la escalonada incorporación de España a diferentes instituciones internacionales. Así, desde que, en 1950, las Naciones Unidas autorizaron a los miembros de la Organización a reanudar relaciones diplomáticas con este país, España ingresó en las agencias de carácter no político de la ONU, así como en la FAO, la Unión Postal Internacional, la Organización Mundial de la Salud, la Organización Internacional de la Aviación Civil y la UNESCO; hasta llegar al año 1955, cuando el régimen franquista, aparte de iniciar su representación en el Fondo Monetario Internacional, el Banco Internacional de

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Reconstrucción y Fomento o la Organización Internacional del Trabajo, logró finalmente la admisión en la ONU.

Más concretamente, los tratados firmados con el Vaticano y EE. UU. en 1953 demuestran la aproximación bilateral entre España y Occidente. En lo que respecta al Concordato con la Santa Sede, queda como anecdótica la obligación de rezar por parte de las autoridades durante los actos públicos. En cuanto a los pactos con EE. UU., cabe decir que eran de carácter principalmente defensivo y económico y que, a pesar de tratarse de acuerdos comparativamente peores que los que el país norteamericano había establecido al mismo tiempo con otras naciones europeas, ayudaron en gran medida a levantar la muy precaria economía española. Tanto es así que, aunque excluida del «Plan Marshall» que se inició en 1947, los sucesivos créditos concedidos por EE. UU. a España a partir de 1949 y que culminaron con la firma del mencionado pacto produjeron, ya en 1954, la reactivación del sector industrial español al poder éste importar grandes cantidades de materia prima necesarias para su funcionamiento.

No obstante, la inicial resistencia a la integración de España en la comunidad internacional no provenía sólo desde fuera; en el interior, los ideólogos y los sectores conservadores más radicales del régimen franquista se opusieron, por citar el ejemplo más destacado, a la integración en el recién nacido Mercado Común europeo (en 1962, el Ministro de Asuntos Exteriores español pidió al Consejo de Ministros de la CEE la apertura de negociaciones «con vistas a establecer una Asociación susceptible de llegar en su día a la plena integración» (Biescas y Tuñón 1980:548)). Pero la urgente necesidad de desarrollo económico obligó a obviar las tesis más reaccionarias y, durante esta década de los cincuenta, el Gobierno de Franco pasó de una cierta recuperación del poder falangista, que defendía la política autárquica, a la posterior consolidación de los ministros tecnócratas y a la preponderancia de las medidas de progreso económico sobre cualquier prudencia nacionalista. En consecuencia, el aumento de la influencia de la Falange que resultó del cambio ministerial de 1951 se reveló momentáneo y casi anecdótico frente al acceso de tecnócratas a puestos de importancia ese

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

mismo año. Esta tendencia se consolidó definitivamente en los siguientes cambios gubernamentales de 1957 y 1962, los cuales marcaron la implantación en el franquismo de esta nueva clase de dirigente político: alguien «no muy identificado con una familia precisa del régimen y sin experiencia de la Guerra Civil en tiempos de edad madura [...]; superior formación, predominio de dedicación a un terreno especializado, ausencia de criterios estrictamente políticos» (Tusell 1998:350-351).

De este modo, sólo a finales de los años cincuenta se buscó la coherencia en una política económica que, al comienzo de esta década y a pesar de haber provocado avances significativos, se había revelado contradictoria por las divergencias entre las fuerzas en el poder. Entre estos avances de importancia, y gracias en parte –como ya se ha comentado– al inicio de la efectiva donación y concesión de préstamos a España por parte de EE. UU., destacaron un crecimiento importante de la renta nacional, la desaparición de la cartilla de racionamiento en 1951 y la menor influencia de la agricultura en una economía que ya presentaba características semi-industriales. Fue al borde de la década de los sesenta, no obstante, cuando se inició toda una labor de reestructuración de la economía y del mercado laboral españoles con el fin de adaptar éstos a la realidad europea y lograr de esta forma la prosperidad del país. Así, se establecieron medidas como la Ley de Contratos de Trabajo de 1958; el Decreto-Ley de Ordenación Económica (conocido como «Plan de Estabilización») de 1959, que supuso un cambio imprescindible y beneficioso para la economía española; o el primer Plan de Desarrollo Económico y Social, que entró en vigor en 1964, el cual, realizado con la colaboración de instituciones internacionales, establecía compromisos para el sector público y daba sólo sugerencias al privado.

Esta flexibilización de la estructura económica también tuvo su reflejo en los ámbitos político y social. En un intento continuado aunque infructuoso por institucionalizar el régimen (una sistematización del poder que se intuyó imprescindible en 1961, año en que Franco sufrió un accidente de caza), se materializaron normas que, con sus limitaciones, modernizaron el engranaje del

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

poder y dejaron entrever un cierto cambio de aires en la gestión del país. Y, aunque contaron con la oposición de parte de los líderes del régimen a pesar de no cuestionar en absoluto la autoridad suprema de Franco o la ausencia de pluralidad política, estas normas supusieron pequeños pasos en favor de la normalización de las relaciones entre los españoles y el Estado. Así lo demuestran la Ley de Procedimiento Administrativo de 1958 y otras que, a lo largo de la década de los sesenta, ordenaron la Seguridad Social, la actuación de la prensa, la clase política del régimen, o el problema de la sucesión (en 1969, las Cortes designaron al Príncipe Juan Carlos sucesor del Jefe del Estado; un nombramiento acorde con la definición de España como «reino» que había establecido la Ley de Sucesión de 1947).

Sin embargo, este espejismo de relajación en lo que respecta a la represión política no encontró una respuesta clara en los movimientos opositores al régimen hasta una vez comenzada la década de los sesenta. Antes de ese momento y tras la pasión inicial de la posguerra, la actividad de la oposición decreció en intensidad y repercusión; con la única excepción de los sucesos que se produjeron durante 1956. En este año, y como consecuencia del clima de efervescencia cultural que habían despertado los intentos de apertura cultural por parte del ministro demócrata-cristiano Ruiz-Giménez[2], tuvo lugar una revuelta universitaria en Madrid que provocó graves incidentes pero que fue atajada rápidamente por la dictadura.

Pero, a pesar de la aparente inactividad, la oposición que iba a ser protagonista a partir de 1965 se fue larvando en los años previos a esta fecha: por un lado, una nueva clase de opositores, de pretensiones europeístas y surgida en el mismo seno del régimen; y, por el otro lado, un movimiento crítico social en cuya

[2]Este ministro, junto con el falangista Fernández Cuesta, pretendía la recuperación de la tradición intelectual liberal española de fin de siglo, algo que no era bien visto en los círculos del poder franquista.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

base se alternaron católicos, estudiantes y obreros. Este último movimiento, que empezó con el alejamiento por parte de las organizaciones apostólicas de las doctrinas del régimen, supuso un fiel reflejo de la enorme distancia que existía entre las superestructuras franquistas y la sociedad. Además de las voces católicas discordantes con el franquismo, el mundo universitario demostró ser una isla autónoma de disidencia política hasta cierto punto ignorada por Franco; mientras que la clase obrera también vivió, en menor medida, ajena a las ideas oficiales y recurrió, a partir de 1962, a la huelga, una actividad excepcional hasta entonces que se convirtió en habitual durante la última etapa de la dictadura.

1.2.3. El «tardofranquismo» (1965-1975)

En los últimos años de la década de los sesenta y los primeros setenta, con la consolidación de las tendencias opositoras recién descritas y debido en parte al crecimiento económico continuado, el divorcio de caminos entre la España oficial y la gran masa de españoles no hizo sino acentuarse. Con el declive físico de su líder como perfecta metáfora, los últimos años del régimen franquista vinieron marcados por «la carencia de un rumbo claro, los problemas de orden público, la fragmentación de la clase política, la proliferación de liderazgos antagonistas y una evidente parálisis a la hora de enfrentarse a los problemas más candentes» (Tusell 1998:516-517). Uno de los más graves consistió en el endurecimiento del terrorismo nacionalista de la banda ETA, la cual había sido creada en febrero de 1959. Fue ésta una oposición violenta, distinta en sus métodos a la docencia universitaria o a los medios periodísticos –los principales difusores del ideario democrático en el tardofranquismo–, a la que el régimen hizo frente de manera muy severa y que condicionó en determinados momentos la actuación de los líderes franquistas.

Una de las acciones de ETA con mayor repercusión fue el asesinato en 1973 de Carrero Blanco, recién nombrado Presidente del Gobierno, como resultado de la primera acción terrorista de esta banda fuera del País Vasco. Al asesinar al hombre más fuerte del régimen después de Franco, a alguien que había

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

permanecido en el poder desde el final de la Guerra Civil[3] y que mantenía el tono más reaccionario de la derecha en su discurso, los terroristas vascos modificaron sin duda el rumbo que iba a tomar el último franquismo. Días después de este hecho, y sin el peso o el carácter tan determinativos de su predecesor, el hasta entonces Ministro de la Gobernación Arias Navarro fue el encargado de formar un nuevo Gobierno. Durante su Presidencia, cargada de conflictividad social y rechazo exterior, se produjo un grave incidente (en marzo de 1974, el arzobispo de Bilbao suscribió una pastoral en la que se hacía alusión a la «identidad específica del pueblo vasco») que reproducía fielmente las disensiones de entonces entre el régimen y la masa de españoles y, más concretamente, entre el primero y parte de los nuevos dirigentes católicos.

Hechos como el anterior hacían cristalizar el rostro más aperturista y progresista del catolicismo español, especialmente visible en aquellas regiones donde existía una identidad cultural propia muy fuerte, tal como la había en el País Vasco. Este espíritu abierto, del que ya se habían dado pequeñas señas desde los años cincuenta[4], respondió al impacto del Concilio Vaticano II, lo cual fue observado casi como una traición desde el poder franquista y con desaprobación por parte de la facción más tradicionalista de la Iglesia. Esta última, a pesar de las voces críticas que surgían desde varios medios católicos, continuó dando pruebas de su estrechez de miras y de su pertinaz comunión con la dictadura, tal como lo demuestran la lamentable situación de los protestantes en España hasta la aprobación de una Ley de Libertad Religiosa en 1967 o la concentración de más de un millón de personas para rezar el rosario en 1964 en Madrid.

A través de este tipo de acciones, el poder franquista, que celebraba en esa fecha sus primeros veinticinco años «de paz», intentaba rememorar artificialmente momentos pasados de mayor apoyo popular. Pero, a pesar de estos intentos y de otros posteriores (las concentraciones profranquistas en la Plaza de Oriente de

[3]Sucesivamente, Carrero Blanco ejerció como Consejero Nacional, Subsecretario de la Presidencia y, antes de convertirse en Presidente, Vicepresidente del Gobierno.

[4]En 1960, 339 sacerdotes vascos habían firmado un documento que denunciaba la ausencia de libertades y los malos tratos de la policía.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

1970 y 1975), gran parte de los españoles vivía otra realidad muy distinta, más libre y moderna y marcada por un consumismo desconocido hasta entonces. Automóvil, teléfono, frigorífico, televisor o lavadora fueron algunos de los bienes que multiplicaron de modo espectacular su presencia en los hogares del país a partir de los años sesenta. De la misma forma, el trabajo se convirtió casi en una obsesión para el español medio de entonces, quien se empeñaba en mejorar sus condiciones de vida y, en consecuencia, trabajaba jornadas extremadamente largas y optaba por el pluriempleo con mucha frecuencia. Es así como emergieron las «nuevas clases medias» –integradas por oficinistas, vendedores y técnicos de variada formación–, protagonistas de los nuevos momentos de la economía y la sociedad y causantes en gran medida del desarrollo y de la ampliación del consumo en España.

Ellos fueron la cara de una mejora económica general que provocó que, por vez primera en la historia de España, a la altura de los años setenta, toda una generación desconociera «la existencia de ese protagonista habitual de nuestro pasado como había sido hasta entonces el hambre» (Tusell 1998:446). Este desarrollo, estrechamente ligado a la modernización social de la que hemos hecho mención, se basó principalmente en un crecimiento industrial que, a su vez, tuvo como motores fundamentales el turismo, las inversiones extranjeras y la masiva emigración de mano de obra a Europa. Además, fueron éstas tendencias especialmente resonantes en una sociedad española que prefería ahora las posibilidades de bienestar de los núcleos urbanos al estancamiento de las zonas rurales (lo cual causó un movimiento migratorio que, indirectamente, dio lugar a la modernización y la mejora de condiciones en los sectores agrícola y ganadero) y que, en consecuencia, generó nuevos sectores de pobreza en la periferia de las ciudades.

El «moderno» panorama social y económico de la España del tardofranquismo, no obstante, fue menos el producto de la puesta en marcha de los Planes de Desarrollo (el segundo de estos planes se aprobó en 1969 y el tercero, en 1972) o de otras medidas franquistas de cualquier orden que la evolución lógica e

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

inevitable de la economía del país. En este sentido, el intervencionismo estatal y el tradicionalismo que se fomentaban desde el poder contribuyeron muy poco al desarrollo empresarial y a la mayor libertad social, respectivamente, que ya vivía efectivamente España. En 1974 y 1975, a pesar de esta situación de despegue económico, el país también evidenció los síntomas de una crisis mundial que frenó el crecimiento del PNB y del volumen de turistas, hizo disminuir la inversión de capitales y el índice de producción industrial, así como provocó el aumento del número de parados.

La realidad antidemocrática de la nación que gobernaba Franco, de igual manera, siguió alejando en estos últimos años la posibilidad de establecer unas relaciones completas con el resto de las naciones europeas. Mientras España ganaba terreno en la renovación de sus tratados con los EE. UU., quien apreciaba el valor estratégico de la primera, la relación con Europa venía marcada por las desconfianzas mutuas. Y, aunque se produjeron acercamientos (el 29 de junio de 1970, se firmó un Acuerdo Preferencial entre España y la CEE), esta actitud persistió en todo momento y se tornó condena y aislamiento desde el contexto occidental al final del régimen, con motivo del endurecimiento de la represión dentro del país. En este sentido, la protesta internacional se hizo especialmente ruidosa y eficaz cuando, en 1970, se conmutó la pena de muerte a seis militantes vascos de ETA; pero, en otros casos, como en la ejecución de cinco terroristas en septiembre de 1975, la condena exterior no pudo hacer nada contra el reflujo represor franquista.

Finalmente, el 20 de noviembre de 1975, todos los medios de comunicación dedicaron su tiempo y espacio a la muerte, tras una muy prolongada agonía, de Franco. Según informaba uno de los comunicados de prensa, «el Jefe del Estado Español y Generalísimo de los Ejércitos, Francisco Franco Bahamonde, de 82 años de edad, ha fallecido hoy en la Ciudad Sanitaria La Paz de la Seguridad Social, a las 04 horas, 40 minutos»[5]. Con su desaparición, se iniciaba una nueva etapa en la historia de España, la cual vendría marcada por el retorno de la

[5] *Diario de Las Palmas*, 20 nov. 1975, nº 24.974, 2ª ed., p. 2.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004.

monarquía y una transición pacífica a la democracia en la que participaron los partidos y asociaciones políticas que habían tomado forma en el último período del franquismo.

1.3. Los aparatos oficiales de control ideológico del régimen franquista

Las siguientes páginas servirán para introducir los procedimientos que el franquismo empleó para poner en práctica un control ideológico externo sobre el conjunto de la sociedad española. Más concretamente, hablaremos de la actividad censoria a través de la cual las autoridades del momento intervinieron y manipularon todo tipo de manifestaciones en cualquier ámbito de la vida diaria. Tras la exposición del carácter de las bases sobre las que se asentó esta censura, detallaremos su repercusión en la prensa, la literatura y, finalmente, el cine.

1.3.1. Fundamentos y aplicación de la censura en el franquismo

Con objeto de describir la censura que el franquismo utilizó como mecanismo oficial de control ideológico sobre todos los medios de comunicación y la sociedad española en general, resulta muy conveniente la definición aproximada que de aquel término da Gubern (1981:9-10): «aquella restricción administrativa a la libertad de información o de expresión que se fundamenta en el poder ejecutivo y de él recibe su legitimidad». De igual modo, las razones tradicionalmente esgrimidas por otros sistemas de claro perfil «paternalista» para justificar la aplicación de la censura –la de la protección del «bien común», la de preservar las «buenas costumbres» y la de mantener el «orden público» (Gubern 1981:12)– coinciden *grosso modo* con los argumentos empleados por el régimen franquista para excusar su propia actividad represora.

De esta manera, la censura que se aplicó en España durante el período 1939-1975 apenas se distinguió en sus motivaciones básicas de la que se ponía o había puesto en práctica en otros países, democráticos o no. Sí lo hizo, en cambio, en el continuado rigor y el excesivo proteccionismo con los que ejerció su control y, en

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

especial, en su carácter exacerbadamente católico y nacionalista, tal como explica Neuschäfer (1991:46) al abordar los fundamentos de la censura franquista:

> Todos han de someterse a *una única* voluntad, que sigue las directrices de la tradición imperialista, del totalitarismo fascista y de la doctrina católica. El nuevo régimen reprime con energía las ansias y la eclosión de la libertad, que con tanta virulencia habían estallado durante la Segunda República, e intenta imponer el retroceso a la moralidad rigorista del siglo XVII. España ha de erradicar de una vez por todas el error del liberalismo («la falacia liberal») [...] Ahora la «verdad» vuelve a sustituir a la «libertad». El dogma de fe del franquismo es: Dios, patria y familia. [...] El Estado es el único capaz de dictaminar lo que conviene a sus protegidos, pues asume el papel de padre en un hogar integrado por menores de edad.

Con este espíritu, por tanto, el régimen franquista comenzó a ejercitar su poder censor desde el mismo momento de su victoria en la Guerra Civil, aunque ya desde 1936 había puesto cotas a la libertad de expresión e información en las zonas bajo su dominio. Así, a partir de 1939, fueron diversos los organismos e instituciones que tuvieron entre sus cometidos la aplicación de la censura; el Ministerio del Interior (1939-1941), la Vicesecretaría de Educación Popular de Falange Española Tradicionalista y de las JONS (1942-1945), el Ministerio de Educación (1946-1951) y, finalmente, el Ministerio de Información y Turismo (1951-1975) constituyeron los sucesivos relevos en lo tocante a las labores de propaganda oficial y control exhaustivo de todos los medios. Pero, a pesar de la aparente división de competencias que sugiere la enumeración anterior, la censura durante este período se caracterizó por la permanente y, muchas veces, contradictoria intromisión de todos los niveles de la jerarquía franquista y de los grupos de presión más importantes (Iglesia, Ejército, Falange, fuerzas de seguridad, autoridades locales) en las decisiones de los órganos censores.

En efecto, esta «lucha» o cruce de órdenes, que, en algunos casos, concluía con el dictamen positivo o negativo del Jefe del Estado, supuso una constante en el ejercicio represor del régimen; lo cual abocó a los responsables de los medios de comunicación y a los artistas a una situación de indefensión «kafkiana» que se vio agravada, además, por la carencia de una normativa censora claramente definida (en el campo de la cinematografía, no es hasta 1963 cuando se promulga

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

un Código de Censura y aun éste carece de criterios objetivos o normas concretas de aplicación, como veremos más adelante). La arbitrariedad jurídica en su ejecución resultó, pues, la característica más notable de una censura franquista que evolucionó y fue modificándose, a lo largo de los años, de acuerdo con los «desplazamientos» ideológicos y estratégicos del régimen. Ni siquiera el Fuero de los Españoles, el texto constitucional de 1945 donde se incluían los derechos y los deberes fundamentales de los ciudadanos, pudo erigirse, por su carácter abstracto y limitado, en marco jurídico o aclaratorio para los numerosos conflictos que originó la censura.

En cuanto a las áreas que abarcó, si dejamos a un lado el campo de las artes plásticas –que gozó de una muy relativa libertad–, cine y teatro, prensa y literatura fueron, en este orden, los medios más castigados por la censura española del franquismo. Según Neuschäfer (1991:50-51), las tres primeras secciones «estaban sometidas a un control más estricto porque ejercían mayor influencia sobre la opinión pública», mientras que, «en comparación con el cine, la censura de libros era menos espectacular, sobre todo porque actuaba con mayor sigilo y no estaba tan apremiada por el tiempo». De esta manera, la censura cinematográfica, por representar a la perfección la dureza y arbitrariedad del aparato represor franquista y por su mayor relevancia para este estudio, será descrita en el apartado 1.3.3. de forma detallada. Lo concerniente al control de la prensa y de la creación literaria, por su parte, será tratado a continuación de manera más breve.

1.3.2. El control de la prensa y de la creación literaria

La Ley de Prensa que el bando nacional promulgó el 22 de abril de 1938, sin concluir aún la Guerra Civil, se mantuvo en vigor hasta 1966, año en que el Ministro de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne autorizó una nueva Ley de Prensa, de signo aperturista pero todavía carente de las mínimas garantías democráticas. De la primera reglamentación, de carácter excepcional por el momento en que surgió, sobresalía un indisimulado intervencionismo que, con la progresiva llegada de la «modernidad» a la sociedad española, se revelaría cada

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

vez más inadecuado y obsoleto. Las convicciones que animaban esta Ley, tal como evidencia su preámbulo, fueron claras y determinantes en cuanto a su naturaleza autoritaria:

> [La libertad que integran los derechos y deberes de esta Ley] ya nunca podrá desembocar en aquel libertinaje a la Patria y al Estado, atentar contra ellos y proclamar el derecho a la mentira, a la insidia y a la difamación como sistemas metódicos de destrucción de España, decidido por un rencor de poderes ocultos (Gubern 1981:28-29).

Alentado, pues, por esta idea, el Servicio Nacional de Prensa estuvo a cargo de la intervención de este medio y, entre sus funciones principales, se encontraron la autorización previa para la constitución de una empresa periodística, la intervención en la designación del director de un periódico y en la destitución de éste y la vigilancia de la actividad de la prensa –la cual incluía la censura previa de su contenido–. Pero, como ya se ha indicado en el anterior apartado, lejos de suponer una regulación clara y exhaustiva a la que pudieran atenerse los profesionales periodísticos de la época, el franquismo mostró desde estos primeros esfuerzos censores la ambigüedad y la indefinición ideológica que alentaba su poder.

Tanto es así que, durante la Segunda Guerra Mundial, las «consignas» que el régimen emitía en lo referente a las noticias y actitudes que debían incluir los medios pasaron de un apoyo claro a los contrincantes fascistas a una muy conveniente posición aduladora hacia los países aliados. El oportunismo y lo impredecible del control estatal quedan claramente expuestos, en lo que respecta a aquel período, en la siguiente circular, de 16 de agosto de 1944, de la Delegación Nacional de Prensa:

> Se ordena a toda la prensa que, ante los acontecimientos militares que se desarrollan entre los Estados Unidos y el Japón, mantengan en sus críticas, en sus comentarios y, especialísimamente en su titulación, un tono que, sin abandonar la postura de neutralidad española, sea favorable a los Estados Unidos. Ante la inminencia de grandes operaciones en el Pacífico y más concretamente en Filipinas, España prefiere el triunfo americano a la victoria del Japón (Gubern 1981:55-56).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

La anterior supone, además, una adecuada muestra de cómo los sucesivos gobiernos franquistas añadieron caprichosamente matices y normas a las ya restrictivas de la Ley de Prensa, de modo que éstas quedaran caracterizadas según el momento y el interés primordial del régimen. Estas «consignas», según Barrera (1995:47), solían recoger directrices comunes sobre muy diversas cuestiones: «normas o guiones para la elaboración de artículos o editoriales sobre un tema que interesaba destacar; advertencias sobre noticias o personas que no debían figurar en las páginas del periódico; modos de enfocar el tratamiento informativo de algunas noticias, etc.». No obstante, aparte de reglas apenas definidas y recomendaciones coyunturales, el Estado dispuso asimismo de otras vías para imponer su dirigismo y coartar la libertad de información. Entre ellas, la propiedad efectiva por parte del Gobierno de muchas publicaciones, el monopolio de la agencia de noticias Efe y de su filial Cifra, el control de los cupos de papel y la posibilidad de retirar la publicidad de determinados medios, las advertencias telefónicas a los periódicos y la exclusión de todo noticiario que no fuera el NO-DO (creado en 1942) en las proyecciones cinematográficas.

Estas medidas, de desigual vigencia a lo largo del período estudiado, se vieron completadas y matizadas, por último, con la implantación, el 15 de marzo de 1966, de la nueva Ley de Prensa e Imprenta que impulsó Fraga Iribarne. Ésta reemplazó, con cierta imagen liberalizadora, la ya caduca Ley de 1938; la cual había recibido con anterioridad, según una Orden del Ministerio de Educación Nacional de 26 de marzo de 1946, un «lavado de imagen» que, a la postre, resultó infructuoso por no venir acompañado de un código de censura renovado. De este modo, la nueva Ley –que se inspiraba en el artículo 12 del Fuero de los Españoles, el cual proclamaba que «todo español podrá expresar libremente sus ideas mientras no atenten a los principios fundamentales del Estado»– fue recibida con alborozo controlado por la clase periodística, tal como indican las palabras del escritor Delibes (Tusell 1998:488), director entonces de un diario: «antes te

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

obligaban a escribir lo que no sentías y ahora se conforman con prohibirte lo que sientes; algo hemos ganado».

La Ley de Prensa de 1966 reconocía, de este modo, ciertos derechos condicionados (libertad de expresión por medio de impresos; libertad de empresa, de agencias informativas y de editoriales), al tiempo que suprimía la censura previa, salvo en circunstancias excepcionales, aunque mantenía la consulta voluntaria para cualquier otro tipo de publicación. Por ello, a pesar de las limitaciones y de la acostumbrada indefinición terminológica del nuevo código[6], así como de la constante reelaboración de los artículos de esta Ley y de la creación de nuevas normas con el objeto de controlar la información (Ley de Secretos Oficiales de 15 de abril de 1968), de aquél se ha dicho que, en cierto modo, «permitió resquebrajar el hermetismo reinante en la vida pública del país» (Barrera 1995:95).

La literatura se vio igualmente influida por la Ley de Prensa de 1966, ya que ésta marcó un cambio en la apariencia de la práctica censoria en el franquismo. Antes de este año, la consulta previa para cualquier tipo de publicación era obligatoria y se observaban tres dictámenes posibles: autorización pura y simple, autorización condicionada a la efectuación de las modificaciones o supresiones indicadas, y denegación (ésta podía dar lugar a una denuncia o a la inclusión de su autor en una «lista negra» de escritores). Con la entrada en vigor de la citada Ley, sin embargo, la consulta previa pasó a ser voluntaria, aunque se estableció el «depósito previo» de las publicaciones antes de su difusión en el Ministerio de Información y Turismo y se endurecieron las medidas legales contra los responsables de las obras prohibidas (denuncia, secuestro, sanción administrativa).

De esta forma, tal como ya se ha sugerido, la normativa legal de Fraga Iribarne instauró en el medio escrito una «libertad vigilada» (Gubern 1981:186); la cual provocó cierto celo autocensor en los editores, principalmente, y, de manera

[6] Por ejemplo, se aludía, entre otras restricciones a la libertad de expresión y el derecho a la difusión de informaciones, al «respeto a la verdad y a la moral» o al «debido respeto a las instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa» (Gubern 1981:185).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

subrepticia, siguió condenando a la oscuridad las mismas cuestiones que durante el período anterior[7]. Y, al igual que desde sus inicios y como en el resto de los medios de expresión o información, los integrantes del Servicio de Orientación Bibliográfica, primero, y los del Servicio de Ordenación Editorial, después, pusieron en práctica una censura irregular y arbitraria, tal como denunció la escritora A. M. Matute (Abellán 1980:93):

> Los criterios, jamás los he llegado a conocer y siempre me han parecido contradictorios y arbitrarios. Y he llegado a suponer si tal confusión no obedecía al talante, idiosincrasia o humor circunstancial del individuo a quien tocara en suerte censurar un manuscrito. Otra explicación no se me alcanza. En resumen [...] no se atienen a ningún criterio sino que son totalmente arbitrarios en su mayoría, aparte de unas directivas vagas y generales.

Lo cual nos lleva a la idea de que –tal como veremos a continuación en el cine, cuyo control puede equipararse al del teatro representado–, durante el régimen franquista, fueron las formas externas de la censura las que cambiaron; casi nunca su dureza represora y su espíritu indefinidamente reaccionario.

1.3.3. El control del cine

Al establecer una comparación con la prensa –principalmente, tras la Ley de 1966– y el resto de las artes, la cinematografía que se produjo, distribuyó y exhibió durante el franquismo aparece como el medio más castigado por la censura de entonces. De forma aun más grave en lo que respecta a la producción nacional (el cine español estaba maniatado desde su germen por la censura previa, a la cual no tenían que someterse las importaciones extranjeras), el control franquista prodigó su escaso rigor y su arbitrariedad con especial incisión a la hora de evaluar las imágenes y las historias que se mostraban en la «pantalla grande». Y, si fueron múltiples los mecanismos censores que las comisiones pertinentes emplearon para ocultar en el cine aquello que no le gustaba al poder, abundante

[7]Abellán (1980:88-89) resume, como motivos para la censura de libros en el franquismo, el tratamiento «desviado» de todo lo referente a la moral sexual, la religión y las opiniones políticas, así como el uso de un lenguaje «considerado indecoroso, provocativo e impropio de los buenos modales por los que se ha de regir la conducta de las personas que se autodefinen como decentes».

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

fue también la intervención de otros órganos, tanto oficiales como extraestatales, en el control y la reevaluación de las películas.

Hasta la promulgación de los códigos de censura cinematográfica de 1963 y 1975, que abordaremos al final de este apartado, el control del cine en el franquismo había estado caracterizado por la discrecionalidad que ya se indicó al referirnos a la prensa. Por ello, aunque la entrada en vigor de estos reglamentos tampoco supuso la implantación de restricciones sistemáticas, las orientaciones del régimen con respecto al cine durante el período 1939-1963 no traspasaron en ningún momento el umbral de la vaguedad y la abstracción. Esta idea queda demostrada, en parte, por la muy frecuente reorganización de los órganos censores del período, lo cual representaba siempre un ligero cambio de rumbo de la política estatal, y por el constante y ocasionalmente contradictorio suministro de normas oficiales y oficiosas con respecto al control del cine.

En este sentido, las comisiones encargadas de controlar los productos cinematográficos que se producían o exhibían en España matizaron su formación y su *modus operandi* en sucesivas y frecuentes reordenaciones. De la misma forma, el contenido y la actuación de estas comisiones no siempre venían dados por reglas gubernativas; especialmente en los primeros momentos del franquismo, las normas referentes a la censura consistían, en muchísimas ocasiones, en «consignas» oficiosas que difundían medios afectos al régimen. Por ejemplo, según una Orden del Ministerio de Gobernación, de 15 de julio de 1939, se estableció la creación de una Sección de Censura que, dependiente de la Dirección General de Propaganda, impuso la obligatoriedad de la censura previa de guiones y argumentos para los filmes españoles. Pero, a pesar de que, en septiembre del mismo año, la citada Dirección General publicó las instrucciones concretas para el cumplimiento de aquella Orden, fue el semanario especializado «Primer Plano», afecto al régimen, el que, en sucesivos números, especificó los múltiples detalles que afectaban a estas «instrucciones» (Gubern 1981:60-61).

Así que puede verse el anterior como ejemplo de la heterodoxa aplicación de la censura por parte de un régimen franquista cuya trayectoria ideológica quedó

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

reflejada, de modo transparente, en las ya mencionadas reordenaciones de sus comisiones censoras y en la variada sucesión de normas que emitió durante su existencia. Sobre las primeras, se observa con claridad la evolución del franquismo al comparar, por ejemplo, la composición de los servicios de censura reorganizados en 1942 y en 1962 en virtud de una Orden de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS y de un Decreto del Ministerio de Información y Turismo, respectivamente. El de la fecha más temprana especificaba, en su artículo 2, lo siguiente:

> La Comisión Nacional de Censura Cinematográfica estará formada por un presidente, nombrado libremente por el Vicesecretario de Educación Popular, y cinco vocales, nombrados por el mismo, a propuesta unipersonal, respectivamente, del Ministerio del Ejército, de la Autoridad Eclesiástica, del Ministerio de Educación Nacional, del Ministerio de Industria y Comercio (Subcomisión Reguladora de la Cinematografía) los cuatro primeros, y el quinto de ellos será Lector Censor de guiones del Departamento de Cinematografía de la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro (González Ballesteros 1981:396).

En el artículo 5 de la misma Orden, por su lado, se añadían instrucciones con respecto al funcionamiento interno de dicha Comisión:

> Todos los componentes de la Comisión y de la Junta tendrán voz en la apreciación general de las películas sometidas a censura, pero a la terminación del examen de aquéllas cada uno de los Vocales emitirá dictamen escrito y firmado con la resolución que considere prudente, teniendo en cuenta cada uno de ellos, exclusivamente, los puntos de vista propios de la representación que ostente, o sea, militar y de defensa nacional, el primero; moral y religioso, el segundo; pedagógico y de cultura, el tercero; económico, el cuarto; técnico, político y de educación popular, el quinto; este último ha de comprobar además en las películas de producción nacional si la realización de las mismas se adapta al guión autorizado (González Ballesteros 1981:397).

En ambos artículos puede observarse el equilibrio de las fuerzas que componían el gobierno franquista en sus primeros años; un equilibrio que, *grosso modo*, mantenían principalmente el Ejército, la Iglesia y la Falange. En 1962, sin embargo, son otros los pilares del Estado, tal como se desprende de cómo quedó compuesta la rama de Censura de la nueva Junta de Clasificación y Censura en ese año: ocho vocales nombrados por el Ministerio de Información y Turismo más tres

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

representantes del Ministerio de la Gobernación, el Ministerio de Educación Nacional y la Iglesia. De esta forma, tal como explica Gubern (1981:191), «el triunvirato Ejército-Falange-Iglesia» de la inmediata posguerra «quedaba definitivamente modificado en el sentido Policía-Educación-Iglesia». Aunque era ésta una tendencia que había comenzado a asentarse con la reorganización de la censura de 1946 (Orden del Ministerio de Educación Nacional de 28 de junio de 1946), en la cual se disponía el derecho de veto del representante eclesiástico y, en consecuencia, se materializaba en cierto modo el declive del falangismo en favor del «nacionalcatolicismo».

En cuanto al apartado legislativo referido al control de la cinematografía, una superestructura estatal dentro de la cual cabía multitud de instrucciones coyunturales, el período franquista se mostró pródigo en órdenes y decretos, de los cuales seleccionamos en el siguiente cuadro aquéllos que, ya sea por su representatividad o por su especial significación para este estudio, demuestran el intervencionismo y el dirigismo del poder sobre esta industria. De la misma forma, hemos incluido en algunas de estas disposiciones parte del texto legislativo original[8].

Orden del Ministerio de la Gobernación (2 de septiembre de 1939)	Restricción por edades en los espectáculos cinematográficos: «Queda terminantemente prohibida la asistencia de menores de 14 años a las sesiones ordinarias de cine. En todas las que funcionen domingos y festivos y días de vacación escolar, se celebrará una sesión especial diurna. Obligatoriamente figurará en el programa de la misma una película educativa o patriótica. Los menores de cuatro años podrán asistir al cine si van acompañados por sus padres. Queda prohibido a las empresas indicar en anuncios, carteleras, pizarras, programas y toda clase de propaganda que las películas cuyas funciones anuncian están prohibidas para menores de 14 años».
Orden del Ministerio de la Gobernación (9 de abril de 1940)	Normas para la filmación dentro del territorio nacional: [Sobre el permiso de rodaje previo necesario para la realización de una película] «Este permiso de rodaje se solicitará del Departamento de Cinematografía en unos impresos en los que se detallen las siguientes cuestiones: Entidad productora que solicita el permiso,

[8] Lo arbitrario y parcial de la selección que se muestra se debe a que la presente es sólo una aproximación a la forma de actuar de la censura franquista como parte fundamental del desarrollo social de la época. Para una revisión exhaustiva de la normativa censora en este período, ver Gubern (1981) y, principalmente, González Ballesteros (1981), fuentes del cuadro.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

	título de la película, época en que transcurre, lugares de la acción, personajes, tesis de la obra, síntesis del argumento, estudios donde se realice, presupuesto aproximado y cuadro completo de los colaboradores de la película».
Orden del Ministerio de Industria y Comercio (23 de abril de 1941)	Censura idiomática e imposición del doblaje obligatorio: «Queda prohibida la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea el español, salvo autorización que concederá el Sindicato Nacional del Espectáculo, de acuerdo con el Ministerio de Industria y Comercio y siempre que las películas en cuestión hayan sido previamente dobladas. El doblaje deberá realizarse en estudios españoles que radiquen en territorio nacional y por personal español».
Orden de la Vicesecret. de Educación Popular de FET y de las JONS (15 de diciembre de 1944)	Control sobre las películas importadas: «Previsto y autorizado excepcionalmente en el artículo 13 de la Orden de esta Vicesecretaría, de fecha 23 de noviembre de 1942, el dictamen de la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica sobre películas en versión original o directa, ha demostrado la práctica que los importadores de películas extranjeras eluden en muchos casos dicho trámite no obligatorio, con graves perjuicios para los intereses, al hacer inversiones en películas que no pueden ser proyectadas. Todo ello exige a esta Vicesecretaría rectificar dicha disposición [...], de tal manera que, sin perjuicio para los importadores cinematográficos, todas las películas extranjeras pasen a la Comisión Nacional de Censura antes de que los interesados comiencen a realizar inversiones en ellas».
Orden de los Ministerios de Comercio y de Información y Turismo (16 de julio de 1952)	Nueva normativa proteccionista que disponía la clasificación de las películas españolas en las categorías de «Interés Nacional», 1ªA, 1ªB, 2ªA, 2ªB y 3ª. Según la categoría, el productor recibiría una subvención distinta sobre el coste del filme. Las de 3ª no recibían nada.
Orden del Ministerio de Información y Turismo (9 de febrero de 1963)	Normas de Censura Cinematográfica.
Orden del Ministerio de Información y Turismo (19 de agosto de 1964)	Normas para el desarrollo de la cinematografía nacional: «La finalidad de la presente disposición es establecer un sistema general para el desarrollo de la cinematografía nacional que refunda las numerosas y dispersas disposiciones existentes e introduzca las profundas modificaciones que aconseja la experiencia de los sistemas anteriormente aplicados y exigen los cambios operados en el mercado cinematográfico, adaptándose al propio tiempo a las directrices del Plan de Desarrollo Económico, aprobado por Ley de 28 de diciembre de 1963».
Orden del Ministerio de Información y Turismo (12 de enero de 1967)	Creación de la categoría de «salas especiales» para la proyección de filmes en versión original: «La necesidad de una regulación de las salas para exhibición de películas en su versión original o subtitulada aparece motivada tanto por el desbordamiento creciente en los últimos años de la población turística, que por razones idiomáticas difícilmente puede asistir a espectáculos cinematográficos en nuestro país, como por las dificultades de explotación normal de películas de calidad y de carácter minoritario, y, en fin, por la circunstancia de haber surgido en España, al amparo de la Orden de 19 de agosto de 1964, un tipo de cine de especial interés, que frecuentemente encuentra dificultades para su exhibición en los circuitos ordinarios,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

	pero cuyas características, en cambio, lo hacen específicamente adecuado para su explotación en este tipo de salas, que cuentan ya con una dilatada y positiva experiencia en todo el mundo».
Orden del Ministerio de Información y Turismo (19 de febrero de 1975)	Nuevas Normas de Censura Cinematográfica.

Sin duda, las normas legales más importantes que sobre censura cinematográfica se promulgaron durante la dictadura franquista fueron, por sus pretensiones de concreción y exhaustividad, los Códigos de 1963 y 1975. El primero, que fue elaborado en el más permisivo contexto del ministerio de Fraga Iribarne, suponía el primer conjunto de reglas más o menos detalladas sobre la censura en el cine. El segundo, por su parte, fue sólo una reformulación del de 1963 en el que, con la tímida intención de acallar las voces críticas con respecto a la represión estatal en la industria cinematográfica, destacó como única novedad la mayor tolerancia en lo que se refiere a la exhibición de desnudos (Gubern 1981:280). Y aunque, en ambos casos, la indefinición de sus enunciados siguió dejando demasiado margen a la arbitrariedad jurídica de las comisiones censoras, la enumeración de lo prohibido es reveladora del sentir del régimen.

Resulta en extremo significativo para nuestro estudio, por tanto, el listado que el propio sistema represor ofrecía de sus tabúes; un reflejo de su funcionamiento y de sus principios que era observable desde la misma justificación de las Normas de 1963:

> El cinematógrafo, por su carácter de espectáculo de masas, ejerce una extraordinaria influencia, no sólo como medio habitual de esparcimiento, sino como forma nueva y eficaz de promover la cultura en el seno de la sociedad moderna.
>
> El Estado, por razón de su finalidad, tiene el deber de fomentar y proteger tan importante medio de comunicación social, al mismo tiempo que el de velar para que el cine cumpla su verdadero cometido, impidiendo que resulte pernicioso para la sociedad.
>
> Por ello parece conveniente establecer unas normas de censura que si por un lado han de ser amplias, para evitar un casuismo que nunca abarcaría todos los casos posibles, por otro deben ser suficientemente concretas para que puedan servir de orientación, no sólo al Organismo directamente encargado de aplicarlas, sino a los autores y realizadores y a cuantos participan en la producción, distribución y exhibición cinematográficas (González Ballesteros 1981:423).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

En cuanto a su contenido, seleccionaremos parte de la síntesis que González Ballesteros (1981:173-175) hace de los principios que informaron el Código de 1963. Dado el carácter casi idéntico, a excepción de lo dicho, de las Normas de 1963 y 1975, sólo abordaremos las primeras como ejemplo de reglamento censor. Entre los mencionados principios, señalamos los siguientes:

> I. La película ha de ser juzgada de modo unitario, no sólo de forma singular y por escenas particulares que modifiquen al [*sic*] contenido general de la misma. Se establece que es preferible la prohibición total de una película a una mutilación que desvirtúe su sentido.
> II. Respecto al contenido específico, las normas se centran en la reprobación del mal, que no puede ser justificable, ni ser apetecido, ni resultar simpático, o despertar deseos de imitación.
> La dicotomía bien-mal y el mantenimiento de la moral natural es pilar básico de justificación.
> III. El cine social, como reflejo de situaciones sociales, se admite, siempre y cuando su final sea aceptable en razón al principio bien-mal que en el punto anterior se indica.
> IV. Las películas, sean del tipo que fueren, no pueden tener un fin que no sea ejemplar; el bien ha de vencer al mal; los principios de la moral natural deben quedar a salvo de cualquier duda interpretativa.
> V. Las normas son esencialmente un conjunto de prohibiciones de todo aquello que de alguna forma tenga relación con:
> - La Iglesia Católica.
> - Los principios Fundamentales del Estado y las bases que los informan.
> - La persona del Jefe del Estado.
> - Las buenas costumbres.
>
> VI. Cuidar especialmente el cine para menores, a fin de «no perjudicar su desarrollo intelectual y moral» [...].

A estas instrucciones promulgadas por la vía legislativa, hay que añadir, tal como se ha comentado, las también numerosísimas circulares y normas que emitieron Jefaturas diversas o agrupaciones como el Sindicato Nacional del Espectáculo. En ellas, a diferencia de las preocupaciones organizativas de la legislación, se atendía a cuestiones coyunturales y de carácter puntual que incumbiesen a los intereses más apremiantes del Estado. La constante emisión de este tipo de normas se convirtió, en cierto modo, en la más directa vía de comunicación entre los creadores y el régimen, el cual, en virtud de su naturaleza autoritaria, no dudó en saltarse la legalidad impuesta por él mismo para obligar al cumplimiento de nuevas consignas oficiosas. Éstas abarcaban desde el «color»

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

político de las películas que debían estrenarse durante el período de la Segunda Guerra Mundial hasta la omisión en distintos soportes de los nombres de aquellos profesionales desafectos al franquismo. Son éstos dos casos paradigmáticos de una forma de actuar desde el poder que vale la pena desarrollar a continuación.

La ambigua postura de Franco con respecto a las fuerzas contrincantes en el conflicto bélico que terminó en 1945 se reflejó en el bloqueo que, a través de instrucciones de la Vicesecretaría de Educación Popular, se impuso hasta 1942 a las películas de cierto espíritu patriótico producidas por las fuerzas aliadas (este boicot contrastaba con el permiso y el aplauso de la crítica que recibían, al mismo tiempo, filmes indisimuladamente propagandísticos que provenían de Italia y Alemania). Por otro lado, en 1940, desde la Jefatura de Prensa, se prohibió mencionar en la publicidad, en las gacetillas y artículos y en los repartos de las películas los nombres de los profesionales del cine norteamericano que habían mostrado de forma pública su apoyo a la causa republicana española[9]. Una consigna que se repitió en 1969 cuando se ordenó desde el Gobierno que se tachara el nombre del realizador Frédéric Rossif del programa de mano y de los rótulos de su película *Portrait d'Orson Welles* (codirigida por François Reichenbach en 1968), en represalia por las simpatías republicanas que mostró aquél en su documental *Mourir à Madrid* (1962), inédito en España (Gubern 1981:235).

Tal como se puede desprender de las normas e instrucciones anteriores, la industria cinematográfica española se encontró muy limitada en su desarrollo al no poder producir ni exhibir lo que realmente hubiera deseado. Su frustración, además, se agravaba por las ya mencionadas contraórdenes de autoridades y organismos oficiales ajenos a las comisiones censoras, así como por la intervención en el ejercicio censor de instituciones extraestatales, de las cuales la Iglesia resultó, con diferencia, la más influyente y poderosa (como mejores ejemplos de esta intromisión, valgan los casos de *El crucero Baleares* (Enrique

[9]La lista de veintinueve nombres que se elaboró incluyó, por ejemplo, al director Charles Chaplin y a los actores James Cagney y Bette Davis.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

del Campo, 1940), *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) y *Sexperiencias* (José María Nunes, 1969), filmes españoles con permiso de rodaje pero prohibidos tras su finalización por instancias diversas del régimen).

En efecto, a pesar de la considerable dureza de la censura que se aplicaba desde el poder, la Iglesia comenzó a manifestar en 1950 su discrepancia con lo que ella consideraba una «laxitud» represora del régimen. En ese año, aquélla creó la Oficina Nacional Clasificadora de Espectáculos, la cual, dependiente de la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad y de acuerdo con la Dirección Central de Acción Católica, dictó sus propias normas de censura y, con el fin de frenar el aluvión de filmes extranjeros «atrevidos» cuya exhibición había recibido el plácet de la Junta Superior de Ordenación Cinematográfica franquista, estableció una clasificación para los espectáculos públicos. Ésta incluía cinco categorías, de las cuales la última («4: Gravemente peligrosa») suponía para el filme en cuestión un claro perjuicio por el profundo arraigo que la Iglesia tenía en la sociedad civil.

De forma simultánea, y como resultado de los múltiples obstáculos que debía superar un productor o un distribuidor para poder exhibir sus películas, la propia industria llegó a autocensurarse o a preparar su producto de tal manera que no molestase a los encargados de su evaluación. Así, los responsables de un filme eliminaban *a priori* todo aquello susceptible de ser eliminado por los censores o de irritar a las autoridades eclesiásticas, con el objeto de reducir el riesgo económico que implicaba financiar o importar una película. La consecuencia de esta doble censura fue la mayor desfiguración de unos productos artísticos que, al llegar a los teatros, poco tenían que ver con la forma e intención originales.

1.4. La atmósfera social en España durante el régimen franquista

El franquismo como período histórico no puede describirse a partir de unas pocas características fundamentales y exactas; tal es la irregularidad y asistematicidad de su desarrollo. Ya se ha dicho que su base ideológica no fue única y que, a lo largo de su existencia, se produjeron, además, diversos cambios de posición en lo que

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

respecta a su modo de entender el poder. A pesar de ello, pueden observarse ciertas «tendencias» durante el período estudiado; unas tendencias que tuvieron su origen indiscutible en la desigual actuación de las personalidades políticas de cada momento así como en ciertas variables sociales que –tales como el arraigo del catolicismo en el país o la mejora económica general de los años sesenta– se revelaron casi más trascendentales que las sucesivas reestructuraciones y dictados del poder franquista. Así, es a través de estas tendencias, abundantemente documentadas por historiadores y testigos de la época, como intentaremos aproximarnos a un retrato social del franquismo. Lo cual permitirá, posteriormente, determinar con más claridad el contexto en el que surgen los títulos cinematográficos objeto de nuestro estudio.

1.4.1. Consideraciones generales sobre la sociedad española

Con el fin de iniciar, pues, la caracterización social del régimen de Franco, creemos significativo aludir brevemente al acontecimiento a partir del cual nació aquél: la Guerra Civil española (18 de julio de 1936-1 de abril de 1939). La diversidad terminológica con la que los vencedores en dicha contienda se refirieron a ésta nos servirá, de forma específica, para establecer el plural punto de partida ideológico en el que se apoyó, durante su etapa inicial, el discurso del poder franquista. En este sentido, Andrés-Gallego (1997:15-39) hace alusión al carácter heterogéneo de los componentes iniciales del régimen cuando aborda la variedad de las denominaciones que, diferentes según los distintos sectores del bando vencedor, se usaron para aludir al mencionado hecho bélico. «Cruzada», «movimiento» y «alzamiento nacional» fueron los términos que más usualmente emplearon los seguidores de Franco para describir la Guerra Civil; aunque en la enunciación de cualquiera de ellos casi siempre primó la voluntad grandilocuente del emisor sobre un razonamiento ideológico consecuente por parte de éste.

De cualquier manera, con respecto a estos términos, aquí nos interesa más su combinación de significados y connotaciones típicas que su reflejo de la variopinta composición del poder franquista, aspecto que ya se trató en los

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

apartados previos. Porque, a pesar de la frecuente insustancialidad con que se mencionaron estas palabras y de la antigüedad de éstas en el terreno político, de su uso en el contexto del final de los años treinta es posible concluir lo esencial del nuevo sistema: una vuelta al pasado, a la «gloria» de España, basada en una reivindicación de las raíces nacionales y del carácter intrínsecamente católico del país. Franco y su talento como conciliador de posturas enfrentadas demostraron la aparente complementariedad de los términos arriba mencionados en un discurso que pronunció a través de Radio Tetuán el 25 de julio de 1936. En él, perfiló el mapa conceptual de lo que sería su régimen hilvanando denominaciones como «alzamiento», «cruzada», «movimiento nacional», «España grande» y «caudillo», tal como reseña Andrés-Gallego (1997:17):

> En la mayoría de las regiones españolas triunfa, desde luego, el alzamiento; [...] éste era el panorama que ofrecía la patria al iniciarse el movimiento salvador. [...] Contra esto es el movimiento nacional. [...] En esta cruzada, por una España grande, poderosa y respetada, no ha de faltar ninguno. [...] Y ya que hablo a militares o a profesionales del Ejército, a Cuerpos armados, he de recomendar la fe en la cruzada, la firmeza del caudillo, sin desmayar un solo instante.

De esta forma, Franco hacía uso de un tono épico y triunfalista al referirse a la salvación de la patria y a la regeneración de una España gloriosa; veía la guerra como un movimiento redentor y apelaba a altos valores para lograr la victoria en ella. Pero, una vez concluida ésta, las elevadísimas intenciones del nuevo dirigente tropezaron con los enfrentamientos entre aquéllos que formaban parte del poder y con una realidad social que distaba mucho de lo glorioso. Las palabras «cruzada» y «movimiento» quedaron, así, reducidas a continentes huecos en el discurso que provenía de las superestructuras establecidas por los gobernantes y por los sectores asociados a éstos. La población española, mientras tanto, vivía estos primeros momentos del régimen sumida en una muy profunda depresión económica.

Resulta especialmente importante destacar la falta de sintonía entre el franquismo y la masa de españoles. El discurso solemne y represor del primero contrastó fuertemente tanto con el hambre y las carencias de la posguerra como con la fiebre consumista de los años sesenta. Y, a pesar de que fue perdiendo

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

rigidez con el paso de los años, la palabra oficial del régimen, por su carácter esencialmente reaccionario, nunca consiguió marchar al ritmo de la sociedad española, aunque impregnó la superficie de ésta de un «papanatismo» que se reveló cada vez más obsoleto. Un último ejemplo de la desarmonía entre el franquismo y el pueblo que éste dirigía, de la discrepancia entre el tono pomposo e irreal del primero y la cotidianeidad y las circunstancias auténticas del segundo[10], puede obtenerse del contraste de los dos siguientes textos. Por un lado, «El Credo del Generalísimo», transcrito en el diario falangista cordobés «Azul» el 14 de octubre de 1938:

> Creo en España, Madre de Naciones, creadora de valientes héroes; en Franco, su Predilecto Hijo, nuestro Caudillo, que fue concebido por obra y gracia del espíritu de la Raza, nació de madre española, padeció bajo el poder de los políticos malditos, fue calumniado, perseguido y desterrado, descendió a la entrañas de la Patria, en su día resucitó entre los mares, subió al Estado y está sentado como Jefe del Gobierno español. Desde allí ha de venir a juzgar a los patriotas y a los traidores.
>
> Creo en el espíritu de la Raza, la Santa Causa española, católica, noble y justiciera, la comunión de los buenos españoles, el perdón de los arrepentidos, la resurrección de la Patria y la vida perdurable. Amén (Andrés-Gallego 1997:246).

Por el otro, el testimonio de Umbral (1980:31), el popular escritor, sobre la vida en aquellos momentos:

> Por lo demás, la paz no fue mejor que la guerra, sino que en la posguerra empezamos realmente a pasar frío, hambre, y teníamos que ir a la cola del pan, a la cola de la leche, a la cola del aceite, a la cola de los huevos, a todas las colas adonde nos mandaban nuestras madres. El recuerdo de la posguerra es el de un largo invierno de varios años, y sin duda debió de nevar mucho.

Resulta evidente la disparidad de planteamientos y de contenidos en los dos textos anteriores. El estilo y el mensaje del primero se repetirían de manera muy frecuente durante los treinta y seis años del régimen, con ligeras variaciones en el tono y en los temas principales según el autor y la ocasión. El segundo, por su lado, supone la explicitación de un lado oscuro del franquismo –la realidad diaria

[10]Martín Gaite (1998:25) alude, de modo más amplio, a esta aparente divergencia de realidades refiriéndose a «aquella esquizofrenia entre lo que se decía que pasaba y lo que pasaba de verdad,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

de millones de personas– al que la censura sólo empezó a permitir ver la luz durante los últimos años del régimen. Los dos son imprescindibles, no obstante, para dibujar con cierta precisión la vida cotidiana de la sociedad española: el discurso ubicuo del poder –oído pero, con la relativa excepción de los dictados católicos, no sentido– y los aconteceres más triviales que marcaban la rutina diaria de los habitantes del país.

Tendremos ambos en cuenta a continuación, al describir las tendencias más relevantes en la sociedad española bajo el «paraguas dialéctico» del régimen franquista. Con este fin, vamos a dividir dicho período en dos etapas fundamentales aunque delimitadas sólo de modo aproximado, tal como hace Vázquez Montalbán (2000:XIV): la etapa autárquica y, a partir de mediados de la década de los cincuenta, la etapa de normalización neocapitalista.

1.4.1.1. La etapa autárquica

La última cita anterior de Umbral (1980:31) es reveladora de la situación de la población española durante la posguerra. Un país destruido que muy pronto empezó a dar muestras de hambre, insalubridad y, en resumen, miseria extrema. Tanto es así que, principalmente durante los primeros años de esta etapa, la falta de alimentos y de otros productos básicos, como los higiénicos, provocaron frecuentes epidemias de difteria, paludismo, fiebre tifoidea, tuberculosis pulmonar, tifus exantemático (el «piojo verde»), sarna, tiña o piodermitis entre las capas más pobres de la población. Las mínimas provisiones con las que contaba cada familia para subsistir fueron reguladas desde el mes de enero de 1940 por medio de la cartilla de racionamiento, que se convertiría algo más tarde en individual. Según Abella (1996:65-66), los alimentos clasificados como racionados incluían «carne, tocino, huevos, mantequilla, queso, bacalao, jureles, aceite, arroz, garbanzos, alubias, lentejas, patatas, boniatos, pasta para sopa, puré, azúcar, chocolate, turrón, café, galletas y pan»; por su parte, quedaban como

entre lo que se imponía y lo que se necesitaba».

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

artículos de venta libre «leche, pescado corriente, mariscos, fruta fresca, frutos secos, hortalizas, condimentos, malta y achicoria».

A estas cuestiones, básicas para la supervivencia humana, había que añadir otras muchas carencias. Tales eran las dificultades de los españoles para adquirir vestimenta y calzado nuevos y para encontrar vivienda (esto último provocó que la convivencia bajo un mismo techo de varias familias supusiera un hecho normal durante estos años); o el pésimo y escaso empleo y las muy malas condiciones en los medios de transporte (falta de gasolina, retirada de las líneas de autobuses en las capitales, estado casi catastrófico de los tranvías y las vías ferroviarias). Toda una serie de «plagas de posguerra» (Abella 1996:63-82) que, agravadas por el empecinamiento del franquismo en su política autárquica y por imponderables como una continuada sequía, dio lugar a la búsqueda de múltiples estrategias de supervivencia por parte de la población española.

En efecto, las malas condiciones de vida generales y el exagerado intervencionismo del régimen en cuestiones tales como el racionamiento provocó, entre otros, la aparición de un floreciente «mercado negro», conocido como «estraperlo», en el que, de un modo u otro, participó gran parte de los españoles. Tusell (1998:237) explica así el fenómeno:

> Las carencias en el abastecimiento provocaron, como inmediata reacción, la voluntad gubernamental de intervenir con mayor autoridad e incluso dureza, pero aquélla, basada en criterios no económicos [...], hizo que fuera peor el remedio que la enfermedad. En efecto, el intervencionismo no sólo no resolvió nada sino que provocó el mercado negro o el «estraperlo». Es difícil exagerar la magnitud del mismo: Barciela ha llegado a escribir que el mercado negro del trigo superó al oficial mientras que el del aceite se aproximó mucho a él. Los productos «estraperlados» multiplicaron, por término medio, por 2,5 ó 3,5 los precios oficiales (en ocasiones, hasta por 5) siendo su calidad con frecuencia ínfima. A mayor «estraperlo» mayor deseo de intervención estatal, pero que resultaba tan inútil como una disposición que prohibía «terminantemente» las colas.

Del mismo modo, la prostitución encubierta supuso la vía a través de la cual muchas mujeres que habían perdido esposo o padre en la guerra consiguieron subsistir en estos momentos de extrema escasez. La inmoralidad velada en la que, dado el signo conservador de aquellos tiempos, incurrían estas mujeres y sus

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

clientes resultaba apenas un pequeño obstáculo ante lo que para ellas suponía un ejercicio de supervivencia. En consecuencia, y movidas por «viudedades, orfandades, abandonos y hambre» (Abella 1996:73), las madres e hijas de entonces que habían quedado solas «cogían huéspedes estables [...] o la niña se ponía de querida con algún señor de marrón, se echaba un querido» (Umbral 1980:43).

El «señor de marrón», normalmente, se trataba de algún empresario más o menos rico o de un «estraperlista» adinerado. Con un desahogo económico excepcional en momentos de penuria, los especuladores de más éxito vieron en la querida un símbolo más de su riqueza y especial estatus, un motivo casi de orgullo que incluso sus esposas no condenaban del todo. Abella (1996:135) explica esta cuestión con claridad:

> Es imposible omitir la reseña de lo que era ornato de todo estraperlista que se preciase: la querida. Para el gran especulador, la querida era atributo imprescindible y revelador de un triunfo. Obreras, dependientas y modistas caían fácilmente en las redes del derrochador que las vestía, las alhajaba y les ponía un pisito. Para los fabricantes, la cosa era fácil: en su propia empresa tenían una cantera inagotable. La querida se llevaba en los viajes, a los estrenos, a los toros y a ver a la Bella Dorita o a Blanquita Amaro.
>
> No todas las señoras de los estraperlistas eran enemigas de las actividades extraconyugales del marido. La institución de la querida llegó a ser algo tan aceptado que hasta ciertas esposas las miraban con ufanía, como una manifestación más del éxito de sus maridos.

En definitiva, esposas y «queridas» conformaron sólo parte de la tipología femenina que la sabiduría popular se había encargado de concretar con la ayuda de la propaganda oficial del régimen y de los medios de comunicación de la época. Los estereotipos de mujer de entonces estuvieron, pues, influidos por el excepcional momento de depresión económica, la estricta moralidad predicada desde el poder y la Iglesia y los productos de entretenimiento foráneos –filmes norteamericanos, principalmente–, los cuales supusieron la más socorrida válvula de escape para la mediocridad del día a día. En este sentido, las «queridas»

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

compartieron con las «animadoras», las «chicas topolino» y las «solteronas»[11] un área propicia a la marginación y la condena frente al aplauso casi unánime a la mujer ideal de la posguerra: aquélla sometida a su esposo, dedicada en exclusividad a la familia, a las labores del hogar y al sacrificio en todos los aspectos.

Este perfil femenino virtuoso que los dirigentes católicos y franquistas concibieron para la mujer española merece un tratamiento atento, pues las estrategias que aquéllos utilizaron para propagar lo que consideraban correcto en este asunto son representativas de su forma de actuar con referencia a casi cualquier aspecto social. Así, el régimen de Franco quiso imponer sus conservadores puntos de vista a través, sobre todo, de las siguientes vías: los sermones ofrecidos en la parroquia por los representantes más llanos del catolicismo; el estilo aleccionador que invadía todo tipo de prensa[12], siempre dirigida por la censura previa; el paso obligatorio de la mujer por el Servicio Social de la falangista Sección Femenina[13]; y los múltiples textos orales y escritos emitidos por personalidades afines al poder.

Comparar los abundantísimos documentos procedentes de una u otra vía supone tropezar siempre con un estilo a medio camino entre la homilía y la reprensión paternalistas. En cuanto a los contenidos, ya se ha dicho que coincidieron igualmente falangistas, católicos y el resto de las autoridades franquistas. En uno y otro aspecto, en resumen, sólo se observaron ligeras variaciones que casi nunca nos permiten distinguir la autoría del texto, tal como se podrá comprobar a continuación en los siguientes ejemplos:

---

[11] Las «solteronas» eran distintas, sobre todo, de las «chicas topolino» y de las «animadoras» por el matiz involuntario de su estado civil. En este sentido, «el soltero lo era por vicio, porque no quería, mientras que la soltera lo era por fuerza, porque no podía conseguirlo» (Sánchez López 1990:83).

[12] «Porque casi todo lo que se escribía en la prensa por los años cuarenta, tratara de cine, de modas o de decoración de interiores, tenía tono de sermón» (Martín Gaite 1998:31).

[13] El Servicio Social era una formación obligatoria para –tal como indicaba una publicación en abril de 1944– «todas las mujeres solteras o viudas sin hijos desde los 17 a los 35 años que quieran tomar parte en oposiciones y concursos, obtener títulos, desempeñar destinos y empleos retribuidos en entidades oficiales o Empresas que funcionen bajo la intervención del Estado. Y a partir del 1° de enero de 1945, se exigirá el certificado de haberlo realizado totalmente para obtener pasaportes,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

> a) Nada complace tanto a la psicología masculina como la sumisión de la mujer, y nada complace tanto a la psicología femenina como la entrega sumisa a la autoridad masculina [...]. Disimulemos o disminuyamos nuestra presencia física en el trabajo. Seamos hormiguitas graciosas y amables [...]. El hombre lleva muchos siglos de «oficio» en el trabajo y tiene su criterio hecho [...] ¿A qué tratar de deslumbrarlos con nuestros improvisados éxitos, si sabemos que ofendemos su criterio y tradición de superioridad? (Sánchez López 1990:46-47).

> b) Ya lo sabes: cuando estés casada, jamás te enfrentarás con él, ni opondrás a su genio tu genio y a su intransigencia la tuya. Cuando se enfade, callarás; cuando te grite, bajarás la cabeza sin replicar; cuando exija, cederás, a no ser que tu conciencia cristiana te lo impida. En este caso no cederás, pero tampoco te opondrás directamente: esquivarás el golpe, te harás a un lado y dejarás que pase el tiempo.
>
> Soportar, ésa es la fórmula. Amar es soportar (Abella 1996:226).

> c) Sonríe dulcemente sin enfadarte... y diles cuántas veces necesitan de tu «pequeño ingenio mecánico» para el funcionamiento de su casa, de tu genio musical para cantar al niño, de tu cirugía para curarles cuando se cortan y ponen el grito en el cielo, y de tu filosofía para consolarles cuando su ciencia les falla (Martín Gaite 1998:69).

> d) Las mujeres nunca descubren nada: les falta desde luego el talento creador, reservado por Dios para inteligencias varoniles; nosotras no podemos hacer nada más que interpretar mejor o peor lo que los hombres han hecho (Martín Gaite 1998:68).

El primero de los textos anteriores (a) corresponde a un manual falangista titulado *Convivencia social* y publicado en 1942. El segundo (b) fue emitido por el canónigo Enciso, un defensor de la pareja tradicional, en forma de consejo a las jóvenes casadas. El tercero (c) formó parte de la revista *Chicas* en su edición del día 1 de octubre de 1950. El último (d), por su parte, se incluyó en las Actas de 1943 del Primer Consejo Nacional del Servicio Español de Magisterio. Todos ellos plantean sin rodeos la sumisión de la mujer al hombre, ser superior, a la vez que sugieren la escasa capacitación natural de la mujer para el trabajo –o para el trabajo que implique responsabilidad o toma de decisiones– y, en contraste con lo anterior, el talento innato de aquélla para la familia y las labores del hogar. Lo cual refleja el inmenso esfuerzo que, desde todos los frentes del franquismo, se hizo

---

carnets de conducir y licencias de caza y pesca, así como seguir perteneciendo a centros o asociaciones artísticas, deportivas, culturales, de recreo o análogas» (Martín Gaite 1998:59-60).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

por propagar una idea de mujer inofensiva y sumisa y por condenar cualquier pequeño intento de emancipación femenina.

Todo modelo alternativo de mujer que surgiera en la sociedad española se convertía, por tanto, en marginal por el «machismo» institucionalizado que ilustran los textos anteriores. El nacionalismo a ultranza de la posguerra, además, culpaba a la influencia extranjera de la «contaminación» de los valores femeninos nacionales y abominaba de las «chicas topolino» y de las «animadoras»[14], ambas reminiscentes de los modos de vida y los valores que importaba el cine de Hollywood. Como ejemplo de esta suerte de racismo, sirva el siguiente extracto de un artículo que, en septiembre de 1943, ofreció la publicación *Y*:

> La mujer de España, por española, es ya católica [...] Y hoy, cuando el mundo se estremece en un torbellino guerrero en el que se diluyen insensiblemente la moral y la prudencia, es un consuelo tener a la vista la imagen antigua y siempre nueva de esas mujeres españolas comedidas, hacendosas y discretas. No hay que dejarse engañar por ese otro tipo de mujer que florece en el clima propicio de nuestra polifacética sociedad, esa fémina ansiosa de snobismo que adora lo extravagante y se perece por lo extranjero. Tal tipo nada tiene que ver con la mujer española y, todo lo más, es la traducción deplorable de un modelo nada digno de imitar (Martín Gaite 1998:26-27).

Parece evidente, por lo anterior, que la discriminación de la mujer quiso fundarse en las raíces católicas y privilegiadas de la nación española. Un convencimiento por parte de los que se aferraban al poder que, por otro lado, supuso otra de las características fundamentales de esta etapa del franquismo y que tuvo en la obsesión lingüístico-patriótica su reflejo más exagerado. Acerca de esto último, de la represión ejercida sobre cualquier lengua que no fuera el español durante la posguerra, el muestrario de ejemplos abarca desde los casos más triviales a actuaciones legislativas de catastróficas consecuencias.

[14]Umbral (1980:90-91) describe la «chica topolino» como una joven que «empezaba a ver películas americanas y leía mucho el Primer Plano y la Codorniz, fijándose en cómo vestían las artistas de Hollywood y aprendiendo de La Codorniz lo desternillantes que eran los hombres y las mujeres, lo desternillante que era la vida [...]». En cuanto a la «animadora», el mismo autor la retrata como «una señorita que cantaba en los cafés caros, en los bares americanos con orquesta [...] era como un centauro de Rita Hayworth y Conchita Piquer [...] tuvo las primeras pestañas postizas del país, fumaba Camel entre canción y canción [...]» (1980:104-107). Y unifica ambas en la siguiente

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

En cualquier caso, la censura idiomática que Franco aplicó en todas las áreas de la vida española –a imagen y semejanza de la «*mussoliniana*» Ley de Defensa del Idioma– ya había quedado expuesta en las numerosas disposiciones del bando vencedor durante la Guerra Civil. Así, por ejemplo, antes de 1939, ya se había prohibido «el uso de otro idioma que no sea el castellano en los títulos, razones sociales, Estatutos o Reglamentos y en la convocatoria y celebración de Asambleas o Juntas de las entidades» dependientes del Ministerio del Interior[15]; se había señalado como anomalía el registro civil de nombres como «Iñaki, Kepa, Koldobika y otros que denuncian indiscutiblemente significación separatista»[16]; y se había establecido claramente la superioridad del castellano sobre las demás lenguas regionales, tal como queda reflejado en el siguiente bando que el gobernador militar de San Sebastián publicó el 16 de abril de 1937:

> Preocupación de toda autoridad debe ser la de eliminar causas que tienden a desunir a los gobernados. Y si ello debe hacerse en épocas normales, mucho más debe serlo en las anormales en que nos hallamos. Para nadie es un misterio las diferencias que han existido entre algunas regiones de España, y, sin meterme a analizarlas, sí considero de mi deber aprovechar este momento de convivencia en esta población de personas de todas las regiones para suavizar estas diferencias y que, por la voluntad de todos, vayan fundiéndose en un exaltado amor a la madre España en apretado abrazo de sus hijos, hermanos de las diferentes regiones. Para ello uno de los mejores medios para demostrar esa compenetración de cariño y de ideas es emplear el idioma común, sobre todo cuando se dispone, como nosotros, de uno tan hermoso como el castellano para poder expresar lo mismo nuestros cariños de hermanos como los enardecidos gritos guerreros propios de los momentos que atravesamos (Gubern 1981:32).

Una vez acabada la guerra, la consigna «Habla la lengua del Imperio» se convirtió en la explicitación más evidente de una política que llevó a los gobernantes a convertir «cabaret» en «sala de fiestas», «cognac» en «jeriñac», «récord» en «plusmarca», «córner» en «saque de esquina» (Abella 1996:51), o la sala de fiestas barcelonesa «Petit Moulin Rouge» en «El Molino» (Gubern

---

explicación: «Las animadoras fueron, con las chicas topolino, las pioneras fronterizas de la nueva moral, las que rompieron con aquel aburrimiento del país» (1980:106).

[15] Orden del Ministerio del Interior publicada en el BOE de 26 de mayo de 1937 (Gubern 1981:33).

[16] Orden de 18 de mayo de 1938 (publicada en el BOE de 21 de mayo del mismo año) (Gubern 1981:33).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

1997:119). En abril de 1941, el Ministerio de Industria y Comercio institucionalizó la castellanización del cine que se exhibiera en España (una cuestión que nos interesa especialmente aquí), a través de la imposición del doblaje obligatorio y de la prohibición de «la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea el español» (Gubern 1981:68-69). Por medio de esta Orden, la industria española del cine quedó en posición desventajada con respecto a la producción extranjera y la censura logró otra arma a través de la cual cercenar la libertad de expresión[17].

Como conclusión a las características de esta etapa, creemos imprescindible señalar la inevitable apatía política y la casi total sumisión hacia los dictados del poder de la mayoría de la población española, debilitada como se encontraba en medio de la miseria de la posguerra. Será en los posteriores momentos de desarrollo económico generalizado cuando los españoles, prácticamente en su conjunto, desafíen con su actuación las actitudes y los modelos de vida tan conservadores y austeros que promovían los órganos del poder.

1.4.1.2. La etapa de normalización neocapitalista

En efecto, los nuevos aires de relativa abundancia e influencia extranjera que trajeron consigo la puesta en práctica de una política más coherente de desarrollo económico y la oportunista aceptación internacional del franquismo marcaron un antes y un después en el discurrir del régimen. Tal como se indicó en el apartado 1.2., el turismo, las inversiones extranjeras y la masiva emigración de mano de obra a Europa fueron los principales impulsores de un crecimiento industrial que, ya en la última década del franquismo, había hecho olvidar a toda una generación de españoles lo que el hambre significaba. En un contexto como éste, en consecuencia, el desahogo económico y la mayor apertura a las ideas provenientes

[17] A pesar de que el doblaje perdió su carácter obligatorio según una Orden de diciembre de 1946 (Riambau 1995:456), Gubern explica en su prólogo a Ávila (1997b:11-17) que la citada Orden de 23 de abril de 1941 nunca se publicó en el BOE, lo cual invalida su existencia a efectos jurídicos. De este modo, fuera cual fuera el motivo de la omisión, en lo relativo a la imposición del doblaje sería necesario tener en cuenta, además de la política lingüística del régimen, otros aspectos como la alta tasa de analfabetismo y el interés comercial de distribuidores y exhibidores.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

del exterior produjeron un muy considerable cambio en los modos de vida del país.

La entrada masiva de turistas, principalmente europeos, supone uno de los factores más relevantes a la hora de caracterizar a la sociedad española de esta época. Con un crecimiento vertiginoso, que haría llegar el número de visitantes a los dieciséis millones en 1966, el turismo extranjero resultó para el español un encontronazo con personas de otras culturas en las que la democracia y las costumbres «relajadas» no estaban prohibidas. Además de otras cuestiones más anecdóticas –que reseñaremos en el último apartado de este capítulo–, el auge del fenómeno turístico terminó por desnivelar la masa de población que vivía en el centro y en la periferia (muchos poblados del interior quedaron vacíos en la huida de sus habitantes hacia la floreciente costa), a la vez que comenzó a agrandar los cortos horizontes de la juventud nacional, tal como explica Abella (1996:255-256):

> Para la España de Franco, la invasión turística, encubierta bajo el señuelo de las divisas, encerraba unas acechanzas ciertas. Se creía que la política de puertas abiertas y el fenómeno turístico permitirían al extranjero contemplar la obra del régimen, es decir, el espectáculo de nuestro orden interno y de nuestro desarrollo, y si eso pudo causar algunos efectos, no hay duda de que la inmensa mayoría de los turistas –y así lo confirmaban las estadísticas– escogían España como lugar de vacaciones «por su sol, sus playas, sus paisajes y por la baratura de los precios». Los efectos propagandísticos buscados para poner de relieve la bondad de nuestro sistema político tenían una evidente contrapartida y era que el modelo europeo que nos exponía el turismo, modelo en cuanto a nivel de vida, libertad de costumbres y grado de convivencia, se enmarcaba políticamente en sistemas democráticos sin excepción. La presencia del turismo traía unos aires de comunidad europea, de libertades políticas y de todo tipo que tenían un influjo seguro sobre ciertas capas de nuestra población, preferentemente sobre los universitarios, sumergidos entonces en pleno baño de despolitización.

Del mismo modo, las costumbres liberales de los numerosos extranjeros –los cuales, en ningún caso, iban a someterse a los dictados moralistas de las autoridades franquistas y católicas– levantaron las iras de los guardianes de la honestidad en España. Algo comprensible en el contexto de la época si se tiene en cuenta que, a pesar de que la Dirección General de Seguridad impartía cada año normas sobre cómo comportarse correctamente en las playas, la avalancha de

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

visitantes y la importancia de éstos desde el punto de vista económico motivó que se dejara pronto de amonestarles por su indumentaria o su conducta. De ahí que fueran numerosas las voces de alarma en contra del descaro de los mínimos trajes de baño o el desparpajo sexual de las mujeres extranjeras. El obispo de Ibiza, por ejemplo, denunció así el resquebrajamiento de las buenas costumbres por la llegada de visitantes foráneos a su comunidad isleña:

> [...] esos indeseables con su indecoroso proceder en las playas, bares y vías públicas y, más aún, con sus hábitos viciosos y escandalosos van creando aquí un ambiente maléfico que nos asfixia y que no puede menos que pervertir y corromper a nuestra inexperta juventud. Nadie se explica por qué se autoriza aquí la estancia de féminas extranjeras, corrompidas, corruptoras, que, sin cartilla ni reconocimiento médico, vienen para ser lazo de perdición física y moral de nuestra inexperta juventud; ni tampoco sabe nadie cómo pueden tolerarse ciertos individuos carentes de medios de vida, de los cuales dice la voz pública que viven exclusivamente del vicio que facilitan y propagan descaradamente (Abella 1996:249).

En conexión con lo anterior, se creó igualmente toda una mitología racista en torno a la comunión sexual del hombre español con la mujer extranjera. Por supuesto, esta mitología, que incluía al «macho ibérico» y a la «sueca» y que fue explotada abundantemente por la industria cinematográfica nacional, dejaba fuera a la población femenina española, a la cual seguía sin reconocérsele del todo su emancipación social. Vázquez Montalbán (1998:188) se refiere, en el siguiente texto, a la mitificación del varón nacido en España de modo clarividente:

> El turismo masivo creó inmediatamente su mitología. Las suecas al alcance del español medio, por ejemplo. Las alemanas. En algún reportaje de revista ilustrada se había insinuado la liberalidad de las costumbres nórdicas y centroeuropeas. A partir de esta base, los españoles se atribuyeron un safari de hembras veraniegas lleno de complacencias. De hecho, en las costas se creó una vida portátil, portátil como el verano. Una moralidad portátil que al llegar el otoño se sustituía otra vez por los calzoncillos de felpa y la contención. Allí era posible contemplar al peón albañil bajito en compañía de una dama holandesa zanquilarga y pechicaída, o al oficinista bonito con la *teenager* inglesa.

Acabamos de comentar que la mujer quedaba excluida oficialmente de la posible distensión moral provocada por el contacto con el turismo. Aún durante esta segunda época, los modelos femeninos que imponían el régimen y la Iglesia

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

no distaban mucho del sacrificio y la sumisión de la esposa de Franco, Carmen Polo, o de la falangista Pilar Primo de Rivera, dirigente de la Sección Femenina. De hecho, esta organización, la más fiel seguidora de la ideología original de Falange, continuó sirviendo de anfitriona y educadora de millones de mujeres españolas, en materias tales como Economía Doméstica, Cocina o Corte y Confección. El progreso económico del país y los nuevos aires de libertad que ya hemos comentado motivaron, sin embargo, otra realidad muy distinta en lo que se refiere a la mujer de la calle; hasta el punto de que ésta se alejó definitivamente de lo que consideraba un modelo obsoleto e irreconocible en el contexto de los nuevos tiempos.

Así, la población femenina joven empezó a incorporarse de forma tímida y progresiva al mercado laboral, empujada por sus deseos de emancipación y de consumismo. Igualmente, las nuevas modas textiles, musicales o cinematográficas unificaron, por primera vez, a mujeres procedentes de distintas capas sociales; el conjunto de las cuales suspiraba por la estética y el sonido *pop* o por los rostros de los cantantes de más éxito. En el apartado 1.4.3., dedicado a lo que vamos a denominar piezas «subculturales» o de cultura popular, trataremos la irrupción de estos nuevos mitos juveniles a través de los medios de comunicación. Valga ahora la siguiente descripción de Vázquez Montalbán (1998:218) de las «*go-go girls*», símbolos de una España real y nueva que caminaba una senda distinta a la de la España oficial:

> Y esa muchacha, esa *go-go girl* es la España actual, un poco su símbolo. Conserva todos los tics de la supervivencia a que se ha acostumbrado un país que siempre será proporcionalmente pobre, por los siglos de los siglos. Se ha puesto el disfraz del erotismo consumista. Usa píldoras anticonceptivas. Lee revistas de *disc-jockeys*, pero también «¡Hola!». Camina como cree que camina Sandie Shaw. Se propone aprender inglés este próximo invierno. Después al llegar la primavera, tal vez vaya al Nepal, donde dicen que la gente es hospitalaria, porque es subdesarrollada; donde la peseta puede ser una moneda fuerte.

Vázquez Montalbán apunta en el texto anterior cuestiones fundamentales para entender este país de aires nuevos, desentendido en lo posible del espíritu franquista y de la represión de sus gobernantes: entre ellas, la emancipación sexual

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

de la mujer, el aumento del poder adquisitivo del español medio, la fiebre consumista y una apertura al exterior en todos los sentidos que provocó, a su vez, la introducción de términos extranjeros y la curiosidad hacia otras lenguas, de entre las que sobresalió el inglés. En cuanto a las «nuevas clases medias», el pluriempleo y el deseo imperioso por consumir, ya hablamos con cierto detalle en el apartado 1.2.3[18]. En lo que respecta al abandono de los recelos hacia los idiomas distintos del castellano, es necesario detenerse en las siguientes líneas.

Sólo para aquellos idiomas que se hablaran fuera del territorio español, existió una relajación de lo que reflejaba el eslogan «Habla la lengua del Imperio». El catalán, el vasco o el gallego, en virtud del acentuado centralismo del poder franquista, quedaron fuera de esta suerte de laxitud oficial, que sí permitió la entrada de otras lenguas en la sociedad española. Así, por ejemplo, creció la popularidad de los temas y los artistas musicales provenientes de culturas angloparlantes (es destacable el inicial impacto del inglés en la sociedad española, ya que, hasta entonces, el francés había sido la lengua que se impartía mayoritariamente en las enseñanzas medias). Del mismo modo, se creó, en 1967, la categoría de «salas especiales» para la proyección de películas en versión original, aunque sólo en capitales de provincia con más de 50.000 habitantes y con un aforo máximo de 500 espectadores.

En resumen, puede decirse que, durante esta segunda época, España empezó a parecerse a sus vecinos occidentales y democráticos, aunque sólo fuera en ciertas estructuras económicas y en las maneras y costumbres de la sociedad. No obstante, un fenómeno como la masiva exportación de mano de obra nacional a Europa[19] nos sirve como ejemplo del «reverso» de dicho proceso de homogeneización y desarrollo económico: ya que, por un lado, aquél acentuó la

[18] A lo dicho al respecto, puede añadirse el expresivo comentario de Moix (1970:87) sobre las transformaciones de la nueva sociedad: «Mini-cosas que transfiguraron las Españas: el *pick-up* puso pronto la música *pop* al alcance del consumo de la clase media, compuesta de una masa anónima, con rostro de oficinista y el anhelo colectivo del cochecito y la tele; acomodativo y desarrollante, el *boom* favoreció más cegueras. Todos más ciegos que la Lucía, fuimos disfrutando de un vinillo que íbase haciendo añejo y seguro».

[19] Según Tusell (1998:442), entre 1960 y 1973, hubo un millón de salidas netas, con una media anual de entre 60.000 y 100.000 personas. De ellas, el 93 por ciento tuvo como destino Europa.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

consciencia que del exterior tenían los españoles así como aportó divisas y bienestar a sus familias, que no en todos los casos habían seguido los pasos del padre y esposo emigrante; y, por otro, hizo evidente las peores condiciones de vida en España, donde los extrarradios de las ciudades se habían convertido en enormes comunidades de pobreza y desesperanza.

En una situación como ésta, donde la nueva economía hizo aún más patentes las diferencias de clase y la marginación, los católicos serían testigos de un cambio en su Iglesia, la cual, por primera vez, se apartaría de los postulados del poder franquista para criticar las desigualdades sociales en el país, tal como veremos a continuación.

1.4.2. La influencia de la Iglesia católica

El catolicismo, por su raigambre histórica en la sociedad española y por el carácter tradicionalista del franquismo, fue quizá el sector de influencia más relevante durante el período 1939-1975. Ya desde el mismo comienzo de la dictadura del general Franco, la Iglesia católica tuvo un papel destacado a la hora de legitimar su acceso al poder, así como todos los actos de éste a partir de entonces. Los jerarcas católicos dieron, así, su bendición al inicio de un régimen que, junto con la espada, utilizaría la cruz como símbolo de la nueva España nacida al término de la Guerra Civil. Ilustración de este singular matrimonio de fuerzas es el extenso muestrario de discursos –toda una declaración de intenciones sin resquicio alguno de ambigüedad– que, realizados tanto por la jerarquía eclesiástica como por el propio Franco, reconocían al dictador méritos casi divinos. En 1939, por ejemplo, se presentaba al general de esta manera: «El Caudillo impetra la ayuda de Dios para la forja del Imperio, y es ungido con las palabras sacramentales de la Iglesia». Igualmente, el nuevo Jefe de Estado asumía sin problemas su propia tarea como líder espiritual con estas palabras: «Señor Dios, en cuyas manos está todo derecho y todo poder, préstame tu asistencia para conducir este pueblo a la plena libertad del Imperio para gloria tuya y de tu Iglesia» (Abella 1996:23).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

De este modo, la Iglesia y el Estado franquista iniciaron una estrecha colaboración que, con ciertas disensiones al final del período, continuó hasta los últimos días de esta etapa política. En virtud de dicha cooperación, la dictadura logró, por un lado, el respaldo moral que necesitaba para dar sentido a su particular cruzada contra «el mal liberal», así como pretendió mejorar levemente su debilitada imagen exterior; por su parte, la Iglesia pudo acceder a plataformas de poder y utilizar vías institucionales con el fin de imponer su particular visión de la moralidad y la decencia, provocando que su opinión ante estos temas se convirtiese en la posición oficial del Estado. Una de las primeras muestras de esta influencia vendría con la promulgación, en 1943, de la Ley de Ordenación de la Universidad Española, en la cual se prescribió que «la Universidad adaptará sus enseñanzas al dogma y a la moral católicas y a las normas del Derecho Canónico en vigor» (Gubern 1981:54). La incorporación del nacional-catolicismo a la vida política y cotidiana de España, por tanto, resultó un hecho fundamental y se produjo de manera paralela al declive del poder falangista.

Tusell (1998:90-91) caracteriza la colaboración entre el régimen y el catolicismo como una relación que sobrepasó la coincidencia anecdótica o coyuntural de intereses; es decir, no se trató de un pacto de conveniencia o de estabilidad políticas, sino de la «superposición» de sentimientos y convicciones que tenían que ver con la recuperación moral de España[20]. Así lo explica al comentar la ubicua consigna franquista «Por el Imperio hacia Dios»:

> Otra divisa de la época («Por el Imperio hacia Dios») es muy expresiva de la estrecha vinculación entre nacionalismo y catolicismo en estos momentos de la postguerra. El llamado nacional-catolicismo no fue una teoría sino más bien un sentimiento o una sensibilidad. No fue, por otro lado, nada postizo, sino algo sinceramente sentido que venía a ser el resultado de una reacción contra una fe del pasado que se sentía ahora como pasiva en exceso; la nueva fe era de reconquista fervorosa de la sociedad, con una explícita voluntad antimoderna y

[20] Gabriel Arias Salgado, Ministro de Información y Turismo durante el período 1951-1962, representó como pocos en el régimen franquista la concordancia con el ideario católico. Éste «repetía a quien quisiera oírle que su misión era salvar almas para el cielo y llegaba a aducir ciertas enigmáticas estadísticas al respecto. El ministro explicaba muy seriamente a sus allegados, además, que a Stalin se le aparecía regularmente el diablo, surgido de un pozo petrolífero abandonado en la república de Azerbaiyán, y le daba instrucciones para su acción política» (Gubern 1997:88-89).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

> sin el menor reparo ante la confusión de los planos religioso y político. [...] Caracterizaba al nacional-catolicismo la «insaciabilidad», es decir, la pretensión de dominarlo todo y la idea de que había una única traducción directa e inmediata del catolicismo en la política o en el mundo cultural e intelectual.

Una vez establecida la conexión entre los dirigentes eclesiásticos y la masa de españoles gracias a la presión del Estado, los primeros no dudaron un solo instante a la hora de hacer uso de los instrumentos de control popular que éste ponía a su alcance. La censura en todos los órdenes de la vida fue uno de los principales y aquél que con mayor satisfacción recibió la Iglesia, pues suponía una herramienta fundamental por medio de la cual evitar la filtración de ciertas ideas y modos de vida «indecentes» hacia la mayoría de ciudadanos. Lo privilegiado de la influencia ideológica de la jerarquía católica en la sociedad franquista quedó evidenciado, a modo de ejemplo, en el derecho de veto con el que contó en las comisiones censoras de la cinematografía desde el año 1946.

Sin embargo, tal como ya se ha comentado en el apartado 1.3.3., la censura oficial pronto se reveló demasiado laxa para los dirigentes eclesiásticos. Y, sin ausentarse de los órganos de control franquistas, la Iglesia articuló sus propias medidas represoras (Oficina Nacional Clasificadora de Espectáculos) y, con frecuencia, elevó sus quejas de tinte reaccionario a las autoridades del régimen. Con respecto a la comisión clasificadora de espectáculos que se creó en 1950, esta Oficina Nacional tuvo en cuenta, al evaluar las películas, «factores tales como su ejemplaridad moral, la cantidad de violencia exhibida y otros, pero muy especialmente su conveniencia o inconveniencia desde el punto de vista de la moral sexual católica, en su tendencia más conservadora» (Gubern 1981:106). Además, de nuevo según Gubern (1981:106), esta clasificación orientadora «adquirió gran importancia civil, y no únicamente en colegios, residencias religiosas y zonas rurales».

Por otro lado, la Iglesia católica nunca se mostró parca a la hora de fundamentar su cruzada ideológica a través de documentos del más variado origen y firmados por miembros de los distintos estamentos de su jerarquía. En lo que respecta a nuestro trabajo, los más destacados, por la personalidad de sus autores,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

fueron las encíclicas que sobre la radio, la televisión y, en especial, el cine, se publicaron bajo los pontificados de Pío XI y Pío XII: *Vigilanti Cura* (1936) y *Miranda Prorsus* (1957), respectivamente. En la primera, dirigida fundamentalmente al Episcopado de los Estados Unidos de Norteamérica, se aconsejaba sobre el recto uso del cine y sobre la correcta aplicación de sistemas de clasificación de películas a nivel nacional (Walsh 1996:145-146). En lo que respecta a la segunda, cuyo campo de influencia se extendía a la radio y la televisión –medios con gran protagonismo social–, se observaba un tono bastante más positivo y constructivo en la aproximación a estos espectáculos de masas.

No obstante, y a pesar de sus diferencias, ambas encíclicas coincidieron en su deseo común de hacer partícipes a los estamentos más bajos de la Iglesia en la lucha contra la «indecencia» en el cine (este medio era, sin duda, el eje de ambos documentos). Si, en *Vigilanti Cura*, se exhortaba a los distintos párrocos a condenar libremente en sus respectivas diócesis filmes que habían recibido un veredicto demasiado benigno a nivel nacional, en la promulgada por Pío XII, se iba aún más allá y se involucraba a los mismos fieles, a los cuales se hacía responsables de «ser mensajero, portador y dispensador de los valores espirituales en beneficio del perfeccionamiento individual y social» (Bonet 1957:23).

Como puede observarse, la jerarquía eclesiástica deseaba convertir en tarea de todos una actividad censora que, ejercida sólo desde el poder y a través de la imposición, no contaba con demasiadas posibilidades de éxito. Es por esto que la encíclica *Miranda Prorsus* continuaba destacando que los católicos debían, «como buenos hijos, desplegar todo esfuerzo para que la Iglesia pueda valerse de los inventos en orden a la santificación de las almas» (Bonet 1957:24). Con este objetivo, las publicaciones de todo tipo que se editaban en España durante el período que estudiamos incluyeron continuamente artículos u opiniones que, a partir del dogma católico y con un carácter paternalista, aleccionaban al lector a actuar de acuerdo con los conservadores principios religiosos. A modo de ejemplo, Guarner (1971) evidencia, en su resumen de las publicaciones sobre cine durante el período 1941-1970, la abundancia de libros que contenían meditaciones

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

católicas sobre el séptimo arte y que contaban con títulos como *El cine y los católicos* (1949), *Cine y moral* (1951), *Un católico va al cine* (1956), *¿El cine tiene alma?* (1958) o *La Iglesia y el cine* (1965).

Y, aunque el cine es quizá una de las muestras extremas en cuanto al alcance de la intervención católica, ya hemos dicho que todas las áreas de la cotidianeidad en España se vieron influidas por la moral conservadora de la Iglesia. Los textos educativos que se emplearon durante el franquismo, por ejemplo, delatan fácilmente la esencia religiosa de la enseñanza en España y la preocupación de los jerarcas católicos por las cuestiones juveniles. Además de disposiciones como la citada Ley de Ordenación de la Universidad Española de 1943, la enseñanza primaria y secundaria a cargo de órdenes religiosas se convirtió casi en monopolio y se volcó en condenar el pecado –principalmente, las «impurezas carnales»– por medio de amenazas dantescas y el muy habitual castigo físico. El carácter exageradamente severo de este tipo de educación provocó el trauma en muchos niños y niñas de la época, tal como explica Abella (1996:109):

> La enseñanza, en los años de predominio del nacional-catolicismo español, estuvo condicionada por la configuración totalitaria del Estado y por la actitud beligerante de la Iglesia. De ello resultaría un concepto represivo y autoritario de la educación que ha hecho recordar a muchos españoles aquellos años de colegio, entre rosarios sin fin, misas diarias, cánticos forzados y sanciones sádicamente impuestas, como uno de los períodos más sombríos de su vida, justo en la edad más delicada: en el de su formación, en el del tránsito de niño o niña, a hombre o a mujer.

De forma menos traumática, aunque igual de intensa, las pastorales y las hojas dominicales supusieron, entre otras, las vías de contacto más habituales entre los jerarcas católicos y el pueblo llano. En ellas se abordaban temas de índole social y solían reflejar –sobre todo, en los primeros momentos de mayor unidad– la postura oficial de la Iglesia con respecto a éstos. El papel de la mujer o las buenas costumbres, por ejemplo, eran tratados en abundancia por los párrocos o los obispos, dejando clara la opinión muy conservadora de su estamento. Como consecuencia, «a través de parroquias, diócesis y archidiócesis, la vida en España sentía la omnipresente personalidad de la Iglesia velando, imponiendo normas de

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

conducta»; y de modo más general, llegaba hasta el punto de que la vida de los españoles se inscribía, «desde el nacimiento hasta la muerte, [...] en la religión oficial del Estado, mediante bautizos, confirmaciones, bodas y extremaunciones» (Abella 1996:233-234).

Con el inicio del desarrollo económico y la mejora general de las condiciones de vida en España, sin embargo, la Iglesia católica comenzó a ofrecer signos de mayor pluralidad en su seno. Aparte del ya mencionado sector reaccionario que no vio con buenos ojos las muy tímidas muestras aperturistas y liberales del franquismo a partir de la década de los cincuenta, surgió un movimiento católico, de mayor relevancia social, que se atrevió a criticar las desigualdades e injusticias provocadas por la política del régimen. La Iglesia católica dejó sentir, pues, los aires progresistas del Concilio Vaticano II (1962-1965) en un nuevo rostro que, para Tusell (1998:467), suponía «una prueba del cambio de mentalidad respecto de todas las cuestiones, incluidas las políticas, de la sociedad española».

Ante estas nuevas ideas y la consecuente disidencia de parte del catolicismo con respecto a las pautas oficiales de la dictadura, el régimen se sintió traicionado por la Iglesia, sobre todo por la rebeldía en aquellas regiones en las que existía una muy fuerte identidad cultural propia, como el País Vasco. La relevancia de un cambio de este tipo en una nación como España, por tanto, es indudable; pero aún va más allá cuando se tiene en cuenta que los nuevos sectores católicos «alimentaron», en cierta medida, el posterior cambio a la democracia. En palabras de Tusell (1998:476-481), la «nueva» Iglesia «resultó un elemento dinamizador, crítico y renovador que difundió los principios del pluralismo, la participación y la democratización» y al que, en consecuencia, los medios oficiales del régimen retiraron, en sus últimos años de existencia, la condición de intocable de que había gozado hasta entonces.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

1.4.3. Las piezas «subculturales» como huellas de la sentimentalidad, moralidad y sabiduría convencionales

Ya adelantamos en la Introducción al primer capítulo que, en el presente apartado, hemos empleado la terminología de Vázquez Montalbán (1998, 2000), quien se refiere a las piezas «subculturales» como esenciales para entender la atmósfera social en la España del período franquista. Este autor, al justificar la publicación de su obra *Crónica sentimental de España*, señala que su propósito es explicar las claves de la educación popular a partir de 1939 «a través de los aparatos educacionales e informativos del franquismo, de los materiales entonces llamados subculturales o paraculturales», es decir, de «canciones, mitos y símbolos promovidos por los medios de comunicación, asumidos por la sabiduría convencional» (1998:18). Estos materiales y su compleja significación suponen un centro de interés para nuestro trabajo, en general, y para la descripción de la atmósfera social entre 1939 y 1975, en particular. Es por ello que, antes de describir los elementos «subculturales» de dicho período, es necesario insistir en el carácter fundamental de éstos como reveladores de una época.

En su trabajo *Cancionero general del franquismo*, Vázquez Montalbán retorna a la idea expresada en el párrafo anterior y coincide con nuestro estudio en el hecho de que pretende caracterizar la sociedad franquista a través de piezas «subculturales» (canciones, en su caso; títulos cinematográficos, en el nuestro). Para él, estos elementos no pueden desligarse de su contexto histórico y, a pesar de que puedan estar parcialmente influidos por los aparatos represivos del poder, la influencia de la población que los consume y los acepta es la más determinante. De ahí que, al igual que en nuestro trabajo, se aparte como secundario un factor como la censura, a la que se concede sólo el carácter de condicionante histórico a pesar del cual sobrevivieron y triunfaron determinadas canciones o películas. La particular relación de esta «cultura popular» con sus consumidores y con la época en que surgen queda reflejada en la siguiente explicación de Vázquez Montalbán (2000:X-XI):

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

> Todo hecho cultural se produce en un punto de tensión necesidad-satisfacción. Ninguno es gratuito. Las lecturas, los dogmas, las costumbres, la educación visual han sido satisfacciones a necesidades creadas por la lucha histórica del ser humano para aprehender y modificar la realidad. La degustación de una pieza literaria o de una pieza plástica es un ejercicio de coparticipación en su creación. Hay dos sujetos creadores de la obra de arte: el autor y su degustador. Esa coparticipación está condicionada por la relación necesidad-satisfacción a la que aludía.
>
> Por eso son importantísimas las piezas subculturales, porque se convierten en huellas de la sentimentalidad, moralidad, sabiduría convencionales y por lo tanto en índices del comportamiento de las masas. Este carácter de huellas prescinde de la delincuencia superestructural perpetuamente ejercida sobre la cultura de masas. Es cierto que el poder conforma, vicia los contenidos de esa cultura, que se canaliza generalmente a través de *mass media*, de una u otra manera siempre controlados. Pero hay que operar teniendo en cuenta este ingrediente como un condicionante más del hecho subcultural, *no como el condicionante privilegiado.* [...]
>
> La subcultura no tiene por qué pedir perdón por su impotencia frente al poder, su lenguaje degradado o su manipulación tan brutalmente mercantil. Es, a pesar de todo esto, testimonio de una época, es belleza convencional y es una satisfacción consumida por las masas en respuesta a una necesidad.

Puede llegarse a la conclusión, entonces, de que «el hecho 'subcultural' está impregnado de tiempo» (Vázquez Montalbán 2000:XV), una idea que se repite en otros estudiosos de la Historia del franquismo, tal como Abella (1996) y Tusell (1998). El primero, al abordar las canciones más populares del período, señala que muchas de éstas «eran expresión de unas circunstancias, sin que por otra parte se viera intencionalidad alguna de carácter sociológico en el propósito de los autores» (1996:158). El segundo, por su lado, se refiere a la «cultura popular» y explica que ésta se encontraba «a caballo entre lo artístico, el medio de comunicación y el elemento para que los españoles de a pie ocuparan su ocio» y que sus manifestaciones «sirven para definir de forma excepcionalmente clara la peculiaridad de una época» (1998:412).

Teniendo en cuenta el carácter testimonial de estos elementos, por tanto, nos referiremos ahora, escuetamente, sólo a los que lograron una mayor aceptación en la España franquista: la radio y sus espacios musicales, la televisión, el cine, el fútbol y los toros. Sobre los dos últimos, cabe decir que no suponían estrictamente un medio de comunicación de masas en sí mismos, a diferencia de los tres primeros; pero que sí fueron divulgados a través de los *mass media* hasta el punto de convertir a sus profesionales en ídolos o héroes nacionales. Así, publicaciones

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

de todo tipo, radio, cine y televisión, por ejemplo, ayudaron a mitificar las victorias de futbolistas y toreros, actuaciones que deben considerarse piezas «subculturales» tan relevantes como una canción o una película. Del mismo modo, aquéllos siempre contaron con el plácet del franquismo, que vio en estos hombres y en sus hazañas perfectos símbolos del nacionalismo sacrificado que tanto pregonaron.

Abella (1996:164-165) señala la década de los cuarenta como el momento en que el fútbol comenzó a tener atractivo para las masas, las cuales descargaban su frustración cotidiana a través de las pasiones deportivas. En 1946, con la aparición de las Apuestas Mutuas Deportivo Benéficas, el balompié se introdujo aun más en la sociedad española, que intentó mejorar su situación de miseria a través de un sorteo dependiente de los resultados futbolísticos. Umbral (1980:126-127) comenta que, durante la posguerra, «los periódicos venían llenos de fútbol como antes venían llenos de guerra»; y éstos hablaban de «los semidioses nacionales, los jugadores del [Real] Madrid y de otros grandes equipos, aquéllos a quienes no veíamos sino en los cromos y en alguna fotografía de los periódicos». Y continúa refiriéndose a los cromos como elementos fundamentales de la interacción social entre los niños: «Comprábamos cromos, los cambiábamos, los jugábamos, los vendíamos, los coleccionábamos, y en las tardes de invierno acudíamos presurosos a los tableros de los bares para leer los resultados y la marcha de la Liga».

El creciente protagonismo del fútbol fue aprovechado por el poder franquista, ya lo hemos dicho, para aplacar el posible descontento hacia el régimen en el más puro estilo «pan y circo para el pueblo». También le sirvió para demostrar, una vez más, su convencimiento nacionalista y su desmesurado intervencionismo en todos los órdenes de la vida. En este sentido, a modo de ejemplo, existió la obligación hasta 1967 de incluir al menos a dos falangistas en cada equipo; los clubes con nombre en inglés debieron cambiar su denominación; y los periodistas deportivos tuvieron que castellanizar su lenguaje y adoptar un tono épico en sus reseñas. El cénit de este aprovechamiento por parte de la ideología predominante del fenómeno futbolístico tuvo lugar a finales de los años cincuenta, cuando el

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

régimen se identificó con los triunfos internacionales del Real Madrid y concedió a los jugadores de este equipo la Orden Imperial del Yugo y las Flechas.

El mundo de la tauromaquia también resultó una fábrica inagotable de héroes sacrificados, casi todos hombres humildes que habían llegado al éxito gracias a su tesón y a unas virtudes que podían relacionarse con su privilegiada naturaleza española. Entre los profesionales de este campo que mayor admiración despertaron entre la población ibérica de la posguerra, que acudía masivamente a las plazas a pesar del elevado precio de las entradas, destacó, sin duda, Manuel Rodríguez, conocido como «Manolete». La pasión que despertó este torero sólo puede medirse por el exagerado impacto que produjo su muerte en el pueblo español. Tras este suceso, ocurrido en 1947, Luis Miguel Dominguín y Manuel Benítez, «el Cordobés», heredaron la popularidad de aquél durante las siguientes décadas y se convirtieron en figuras casi míticas para una parte del turismo que visitaba España. De esta manera, puede entenderse que el torero representara, para los gobernantes y una parte de la población, una suerte de exaltación de la virilidad nacional que exponían orgullosos ante los ojos visitantes; es decir, una corporeización del tópico racial, el cual contrarrestaba parcialmente el derrumbe de la autarquía cultural que supuso la retrasada apertura de España al exterior.

La radio, junto con otros medios, ayudó a extender la popularidad de los profesionales del fútbol y de la tauromaquia entre la masa de españoles. Aquélla había conseguido, a comienzos de los años cuarenta, que sus ondas llegasen a, aproximadamente, un millón de receptores. Ya desde la década anterior, la radio se había convertido en un fenómeno social; y continuó así hasta los años cincuenta y sesenta, con una programación renovada y ajustada a los tiempos modernos. En las emisiones de posguerra, la información se encontraba monopolizada por una cadena estatal recién creada, Radio Nacional, que puso en práctica un estricto sistema de censura similar al aplicado a la prensa. En cuanto al carácter del resto de los contenidos, abundaron los programas religiosos y de entretenimiento (los «seriales»); al igual que la retransmisión de música popular, la cual «estaba

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

destinada a tener un impacto de primera importancia, tanto desde el punto de vista comercial como para consolidar una forma de ocio masiva» (Tusell 1998:271).

En efecto, las «fórmulas» musicales radiofónicas contaron con una audiencia muy amplia, que aceptaba y convertía en elementos cotidianos las interpretaciones de los artistas más conocidos. Canciones italianas, alemanas y suramericanas (las dos primeras, nunca después de 1945), los temas orquestales de Glenn Miller y, sobre todo, coplas y otras composiciones de claro signo andaluz pudieron oírse en las ondas durante la primera década del franquismo. Conchita Piquer y Antonio Machín, por su parte, fueron dos de las estrellas con más éxito de este período. Y tanto las canciones como los cantantes más populares llegaron a convertirse, como se ha dicho, en parte de la cotidianeidad del pueblo español, en tema y voz del sentir popular hasta el punto de adquirir rasgos de testimonio de una época. Vázquez Montalbán (2000:XX) resalta el carácter expresivo de la canción popular y llega a denominar parte de ésta como «testimonial»:

> [...] una canción no es sólo una voluntad creadora y una voluntad programadora. Una canción es una voluntad receptora que cada vez que la canta, cada vez que la «utiliza», lo hace como instrumento expresivo de la propia sentimentalidad. Sólo bajo este prisma adquieren su real significación hitos como *No te mires en el río, Tatuaje, Romance de la otra, La guapa, A la lima y al limón.* Jamás un sentimiento popular ha sabido expresarse mejor que a través de la *utilización* de estas canciones, al margen de la voluntad creadora de sus letristas y músicos.

A partir de esta idea, Vázquez Montalbán (2000:3-138) realiza una clasificación del cancionero que triunfó en España durante el período autárquico. Entre los títulos señalados bajo los epígrafes de «Canción nacional», «Canción testimonial» y «Canción sentimental», puede observarse el reflejo más o menos fiel de un momento histórico y del equilibrio entre las imposiciones del poder y los deseos reales de los españoles. *Bajo mi cielo andaluz, Como en España, ni hablar* y *Capote de grana y oro* sugieren un cierto apoyo racial al nacionalismo autárquico del primer franquismo. *Romance de la otra, Ya sé que tienes novio* y *Amado mío* suponen variantes no siempre inocentes de una sexualidad muy reprimida. *Yo quiero un auto, Mi casita de papel* y *Tarde de fútbol*, por último,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

ejemplifican la escasez y una forma de entretenimiento durante la década que comentamos.

Los años cincuenta y sesenta trajeron a la radio y a la industria musical españolas los nuevos aires de bonanza económica y de apertura al exterior que estaban inundando la sociedad. Primero, con programas como *Cabalgata fin de semana*, donde el célebre presentador Bobby Deglané combinó la música tradicional española y la internacional con humoristas que empleaban el presente y el pasado inmediato como materia prima para sus chistes (Gila) y donde se hizo patente el inicio de una nueva época consumista a través del patrocinio de los concursos por parte de las empresas nacionales emergentes. Después, con el *boom* discográfico de los años sesenta, coincidente con la introducción en España de artistas que interpretaban en inglés y en italiano, principalmente. Este último fenómeno traspasó los límites de lo musical, tal como explica Tusell (1998:420-421):

> Desde mediados de los cincuenta penetró en España la discografía italiana y la norteamericana y a partir de este momento se produjo una práctica homogeneización musical con otras naciones europeas.
>
> La aparición de conjuntos como *The Beatles* supuso el súbito surgimiento de una cultura de los jóvenes, original y multiforme, de la que la *pop music* formó la base estética. Detrás de ella había fenómenos como el acceso de una generación juvenil al ocio, al consumo y a la cultura de masas o el descubrimiento de una libertad de comportamientos que rompía con los hábitos anteriores. [...] se trató de un fenómeno originariamente obrero que luego se convirtió en un factor de radical homogeneización de las formas de vida de una generación, con independencia de la clase social.

No obstante, las nuevas modas llegaron a España desprovistas de su carga original de rebeldía. Ya fuera por el desconocimiento de la lengua inglesa, mayoritario en aquellos momentos, o por el filtro dulcificador de las traducciones que realizaban los grupos nacionales e hispanoamericanos de los éxitos extranjeros, la audiencia española debía conformarse con la imagen menos explosiva del *pop* que ofrecían, por ejemplo, los componentes de «El dúo dinámico». Y, de cualquier forma, coplas, boleros y rancheras continuaron compartiendo protagonismo musical con las nuevas tendencias; las cuales, eso sí,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

provocaron la aparición de todo un mercado de prensa escrita especializada, así como el surgimiento de la moda «ye-yé» entre los jóvenes del país.

La irrupción en la sociedad española de otro medio de comunicación que añadía imágenes a los sonidos, la televisión, se produjo de forma acelerada tras la creación, en 1956, de Televisión Española (TVE). A este respecto, si bien el número de receptores se limitaba a 360.000 aparatos en 1963, cuando TVE emitía durante 62 horas semanales, esta cantidad sobrepasaba ya el millón en 1965, momento en que comenzaron las primeras emisiones del segundo canal de TVE (UHF). La generalización del medio televisivo en España es, por tanto, un fenómeno de los últimos años sesenta y los primeros setenta, cuando se calculaban ciento setenta y nueve televisores instalados por cada mil habitantes; y supone, además, un índice fiable del aumento del poder adquisitivo de la población. En cuanto a la programación que se podía ver entonces, todas las tendencias sociales que hemos comentado en este capítulo tuvieron su reflejo más o menos claro en la «pequeña pantalla»: desde los telefilmes importados de EE. UU. con sus dosis de anglicismos contaminantes (*El Santo*, *Ironside*, *El fugitivo*, *Centro médico*) hasta los concursos que recreaban la fe del español en sorteos como el de las apuestas deportivas (*Las diez de últimas*, *Un millón para el mejor*, *Un, dos, tres*) y las transmisiones de espectáculos deportivos y corridas de toros (Abella 1996:308).

La televisión fundó, igualmente, sus mitos; los cuales, a pesar de proceder de otros terrenos profesionales (deporte, música), multiplicaron su popularidad a través de la difusión masiva de sus imágenes. La figura del toreo «el Cordobés», el boxeador Urtain o los cantantes Massiel y Raphael pasaron, así, a formar parte cercana de una gran mayoría de españoles. Tal como, en tiempos anteriores a la creación de TVE, otros deportistas e intérpretes musicales nacionales habían aparecido en productos cinematográficos con objeto de aprovechar y magnificar su ya demostrado atractivo para las masas. Fue ésta una situación más frecuente en el campo musical, donde las denominadas intérpretes «folclóricas», primero, y los jóvenes ídolos de la melodía o del *pop*, después, supusieron una receta de éxito para la precaria industria española del cine.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

A través de las palabras anteriores, hemos sugerido la mala situación crónica de la cinematografía española durante el régimen franquista. En efecto, principalmente a partir de la polémica imposición del doblaje obligatorio en 1941, las películas nacionales no contaron con ninguna ventaja ante los filmes extranjeros –sobre todo, norteamericanos– que se estrenaron en España. Sí debieron enfrentarse, por el contrario, a numerosas desventajas con respecto a los productos internacionales: la debilidad estructural de un país estancado económicamente por la guerra y un período de autarquía, la muy estricta censura previa de guiones que frustraba cualquier intento de innovación temática[21] y la política indisimuladamente dirigista del gobierno en cuanto a la concesión de ayudas a la producción nacional.

Ha de buscarse en las cuestiones expuestas los motivos por los que el cine español fue casi siempre incapaz de contar con el favor de su público. La mayoría de los autores citados en este trabajo coincide en la pobreza de unos géneros grandilocuentes pero poco atractivos que el poder franquista se empeñó en promover por cuestiones ideológicas. Umbral (1980:68) señala, por ejemplo, que el «cine nacional, con militares, curas, reinas, coronas, gitanas, caballos, coplas y chisperos» no gustaba nada a los niños de entonces; frente a lo que sí les apasionaba: «el lejano Oeste, el Chicago de los años treinta, palpitante de metralletas, el Nueva York de los rascacielos o la Policía Montada del Canadá». De ahí que la concesión del arma del idioma español a los productos de Hollywood inclinara la balanza del éxito económico definitivamente hacia el lado extranjero, como indica Abella (1996:115) al referirse a la amplia frecuentación de las salas de cine:

[21] En este aspecto, el cine producido durante el franquismo contrastó con el realizado y exhibido en el período republicano anterior. Así, a partir de lo que señala Cabrera (1990:63), el final de la Guerra Civil marcó el inicio de una época de regresión temática: «A pesar de la actividad censora y las voces de alarma de la Iglesia [durante los años republicanos], el cinematógrafo no dejó de ser centro de atracción, a tiempo que emanador de formas culturales innovadoras, especialmente en las costumbres familiares, en las relaciones establecidas en torno a la consideración de la mujer como algo más que madre y esposa».

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

> El cine, por la baratura de sus precios, era el espectáculo más frecuentado. A la distracción que ofrecían los programas dobles de las salas de reestreno y los locales de suburbio se unía la cálida temperatura, que contrastaba con el gélido ambiente de las casas modestas en la época invernal. Las gentes iban al cine buscando la distracción que se les brindaba en la pantalla, provistos de un cucurucho con castañas que les servían a modo de cena, dispuestos a pasar unas horas calientes olvidados de todo. La imposición del doblaje rompió las barreras que podían interponerse entre la producción nacional, dedicada a los filmes de exaltación patriótica [...] o a las superproducciones decimonónicas [...], pasando por unas comedias tan insustanciales como *Deliciosamente tontos*, *Muñequita* o *La tonta del bote*, y la producción americana, en la que ídolos de la época como Clark Gable, Robert Taylor, Gary Cooper, entre ellos, y Hedy Lamar, Norma Shearer o Greta Garbo, entre ellas, podían ser contemplados y oídos expresándose en correcto castellano.

Pero, a pesar del dirigismo franquista, la industria española buscó satisfacer, dentro del escaso margen permitido por la censura, los gustos de los espectadores y, además de filmes de temática histórica y religiosa, entre 1939 y 1950, produjo películas aparentemente alejadas del adoctrinamiento propagandístico directo. Monterde (1995:230) señala que, durante dicho período, fueron las comedias, las cintas policíacas y los musicales los géneros más abordados por los cineastas nacionales, demostrando «la voluntad preeminente de orientar la producción hacia su eventual carácter de diversión». Aunque, según el mismo autor, esta producción –que, de todos modos, tampoco se mantuvo al margen de la ideología dominante– «correspondía las más de las veces a un obvio seguidismo industrial carente de cualquier reflexión sobre su instauración en el marco de una cinematografía como la española».

El panorama de la producción, distribución y exhibición cinematográficas en España durante los años posteriores a la posguerra no distó mucho del presentado en los párrafos anteriores. Con la excepción de algunos éxitos puntuales y de lo que se denominó el «nuevo cine español» (un frustrado intento de apertura hacia un joven cine nacional más crítico que facilitó, en los primeros años sesenta, el Director de Cinematografía José M. García Escudero), la industria del país acentuó sus males por la prolongación del control gubernamental y el rigor continuado de la censura. El cine estadounidense, por su parte, apenas sintió molestias por la actuación de la censura franquista contra él, ya que siempre

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

mantuvo –e, incluso, acrecentó– una holgada superioridad comercial en las salas de exhibición españolas. Así, entre 1940 y 1944, el porcentaje de las películas norteamericanas estrenadas en España se situó alrededor de un 35%; mientras que, en el período 1963-1968, el porcentaje alcanzó ya casi un 50% de los filmes presentados en Madrid (Pozo 1984:124-125, 210).

De este modo, es lógico pensar que las estrellas de Hollywood influyeran de manera mucho más notable que las españolas en el público nacional del franquismo. A modo de ejemplo, sirva el peinado que se puso de moda entre las jóvenes españolas a raíz del estreno de la película *Me casé con una bruja* a mediados de los años cuarenta, en la que la actriz Veronica Lake lucía una característica melena rubia que cubría parte de su cara. O la fascinación que, a comienzos de la década de los sesenta, suscitó el actor James Dean en *Rebelde sin causa*, el cual se convirtió en símbolo de la rebeldía de la juventud nacional frente a la generación de sus padres. Claro que resulta imprescindible, antes de concluir, referirse al constante aviso que, desde el poder o desde instituciones como la Iglesia, se hizo sobre el mal inherente al cine –principalmente, al producido fuera de las fronteras españolas–. A continuación, citaremos como último ejemplo una carta pastoral de 1964 en la que el obispo de Bilbao se quejaba de la introducción en las salas nacionales de las obras del director italiano Michelangelo Antonioni:

> ¿A dónde caminamos por vías tan abiertas a la inmoralidad en los espectáculos, especialmente en el cine? ¿Es que creemos hacer así una patria grande y vigorosa, alegría y esplendor de los que generosamente vertieron su sangre en una Cruzada dura y difícil, a la cual nos condujeron por sus pasos las quiebras morales y sociales del siglo y medio de liberalismo? Pues, sin alardear de profeta, nos atrevemos a afirmar que por esos caminos de inmoralidad, llegaremos, más pronto o más tarde, a las mismas metas y a las mismas situaciones pasadas, que reclamarán de nuevo la puesta en escena del bisturí potente, que saje el tumor canceroso de la nación, para ponerla en vías de curación, si es que no prefiere morir (Guarner 1971:103).

Tal como se comentó al principio de este apartado, el cine y el resto de elementos «subculturales» que hemos descrito aparecen impregnados del momento en que fueron consumidos masivamente. Es por ello que, al igual que hace Vázquez Montalbán (2000) con el cancionero general del franquismo,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

creemos posible extraer de los títulos cinematográficos traducidos de este período información referida a la ideología oficial imperante, los modos de vida de la población española de la época o los deseos más imperiosos de ésta. En el capítulo que aquí concluye, hemos dividido y estructurado la realidad histórica y social del franquismo de acuerdo con nuestros intereses, evitando el relato cronológico aséptico y otorgando más relieve a los protagonistas y a los hechos cotidianos. Pues son éstos personas y sucesos que habrá que tener en cuenta cuando abordemos la figura del titulador cinematográfico (responsable de la traducción de TC), cuya personalidad y obra estará también, sin duda, inmersa en esa misma cotidianeidad.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Capítulo 2:
El título cinematográfico (TC) en el contexto de la industria franquista y desde el punto de vista textual

2.1. Introducción

Tras la caracterización del momento histórico en que se enmarca nuestro trabajo en el capítulo 1, el que aquí se inicia dará detalles sobre el hecho del título cinematográfico (en adelante, TC) desde dos puntos de vista: en primer lugar, como componente imprescindible del producto cinematográfico; y, en segundo lugar, como tipo de discurso autónomo al cual son inherentes determinadas funciones textuales. Los aspectos tratados con referencia a lo primero incluyen las circunstancias de la industria cinematográfica nacional de aquellos años –que describiremos con el objetivo de precisar cuáles eran las tendencias más relevantes en lo que respecta a la producción, la distribución y la exhibición de filmes en España–; la figura del titulador como parte de ese engranaje industrial; y las relaciones que se establecen, por un lado, entre el TC y el cartel donde aquél se inserta y, por el otro, entre el TC y la obra cinematográfica en su calidad de acontecimiento social y artístico. Con respecto a lo segundo, caracterizaremos la situación comunicativa del TC y aplicaremos a éste ciertos criterios textuales con el fin de demostrar la validez de nuestro objeto de estudio como acto de comunicación textual autónomo.

2.2. La industria cinematográfica en España. Tendencias sobre la producción y explotación de filmes[22]

En este apartado, nos proponemos describir, en primer lugar, la situación en que se encontraban los profesionales españoles del franquismo a la hora de realizar y canalizar comercialmente sus películas. La relevancia de esta cuestión viene dada

[22]Los datos que se presentan en este apartado provienen, básicamente, de los siguientes manuales historiográficos del cine español: Font (1976), Gubern *et al.* (1995), López Yepes *et al.* (1996), Pozo (1984) y Torres (1989a).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

por la influencia de los sucesivos aconteceres de la industria española en lo que respecta al constante flujo de filmes extranjeros, especialmente norteamericanos, en las salas de exhibición del país. Los detalles de este suministro de cine no producido en España, así como las condiciones en que se ofrecía al público del momento, ocuparán, en segundo lugar, nuestra atención.

2.2.1. La producción nacional

A la conclusión de la Guerra Civil en 1939, los problemas que debió afrontar la industria cinematográfica española se correspondían, esencialmente, con el déficit infraestructural provocado por el hecho bélico, de un lado, y por el entramado legislativo y administrativo creado por los nuevos gobernantes, del otro. En lo que se refiere al primer aspecto, la situación de miseria general causada por la contienda civil se dejó sentir, igualmente, en un sector que necesitaba enormes presupuestos para sobrevivir. La misma escasez de película virgen para rodar durante los años de posguerra define las pésimas circunstancias en que debía moverse el gremio del cine de entonces y que se extendían, además, a la destrucción de gran parte de las instalaciones o a la pérdida de muchos profesionales exiliados.

De este modo, si tenemos en cuenta que el bando vencedor no se había ocupado, al contrario que el republicano, de mantener una estructura cinematográfica propia durante la guerra, parece lógico pensar que la industria nacional debiera partir casi de cero en 1939. Así lo hizo, aunque con unas bases muy inestables y el patrocinio interesado del Estado franquista, que pretendió utilizar el cine nacional como medio de propaganda y de consolidación de su poder. Con ese fin, las instituciones del régimen levantaron un edificio burocrático alrededor de la industria del cine, el cual, a pesar de su intención de fomentar la calidad y la cantidad de los filmes españoles, contribuyó en gran medida a la situación de impotencia de éstos frente a los todopoderosos estrenos norteamericanos.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Ese entramado legislativo y administrativo que ya mencionamos supuso, por tanto, un problema aún mayor que la raquítica infraestructura para la industria nacional. Los efectos negativos de la política cinematográfica franquista, además, no provinieron sólo de los mecanismos de control que se establecieron, sino también de la multiplicidad de órganos encargados de ese control cuyas decisiones, en muchos casos, resultaban contradictorias. El régimen de Franco articuló todas sus medidas de dirigismo y vigilancia a partir de dos modos fundamentales de control: la represión y la protección (Monterde 1995:188). Dos vías de actuación que, a pesar de parecer antagónicas, son consideradas como complementarias, en el contexto del franquismo, por la gran mayoría de historiadores del cine español.

En este sentido, una medida como la imposición en 1941 del doblaje obligatorio puede interpretarse como una estrategia de protección de la industria nacional –así lo presentaban las autoridades del momento– o como una forma de control represivo a través de la manipulación de las voces originales. De una u otra manera, es creencia común que la generalización del doblaje, que no se debió sólo a motivos políticos, hirió de muerte a la muy débil producción doméstica e hizo aún más necesaria la mencionada política proteccionista del Estado. Font (1976:37-39) ve detrás de esta medida una estratagema del franquismo, que «necesita crear el mal para sacar después el remedio, necesita una razón táctica que justifique una estrategia, definida por una protección intervencionista en todos los órdenes». Una idea en la que coincide con, entre otros, Merinero y Merinero (1975:23-24), quienes observan la superioridad «no natural» concedida al cine extranjero a través del doblaje como una excusa para la protección por parte del Gobierno: «La obligatoriedad del doblaje llega hasta hoy [final del franquismo][23], y constituye la causa primera y una de las mejores coartadas para la protección económica del Estado al cine».

[23]La obligatoriedad a que se refieren Merinero y Merinero probablemente esté relacionada con la voluntad de distribuidores y exhibidores, así como con los hábitos de la mayoría del público; ya que, desde el punto de vista legislativo, el doblaje dejó de ser obligatorio en 1947.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Además de al doblaje, estos razonamientos pueden también aplicarse en su esencia al principal medio de represión empleado por las autoridades franquistas: la censura. Tal como explicamos en el apartado 1.3.3., la industria española debía someterse a un doble examen (guión previo y filme concluido) ante las instituciones censoras; algo que quedaba reducido a una única revisión sobre el producto final para las películas extranjeras importadas. De este modo, los cineastas nacionales veían cercenados sus proyectos desde su misma gestación; y se alimentaba así un cine español al que le resultaba muy difícil apartarse de las directrices políticas e ideológicas del régimen. Por otro lado, lo impredecible de la actuación censora y las posibles incongruencias entre las decisiones tomadas por dos o más instituciones distintas añadieron confusión a la labor de los productores; una situación que no pudo solucionarse siquiera con la promulgación de las muy generales Normas de Censura Cinematográfica de 1963 y 1975.

Ante un panorama industrial carente de financiación privada y atosigado por las numerosas prohibiciones que conllevó la subida de Franco al poder, el proteccionismo estatal supuso, tal como adelantamos, el único modo de supervivencia para el cine español. Desde el mismo comienzo de la dictadura, ésta puso en práctica medidas diversas para tratar de levantar una estructura cinematográfica nacional fuerte; aunque, paradójicamente, aquéllas sólo sirvieron para crear una dependencia malsana y crónica con respecto a la subvención, que, a su vez, acabó con cualquier posibilidad de autonomía y fortaleza de la producción española frente a las dificultades del mercado.

Así, en un primer momento, se premió la realización de películas nacionales con la concesión de licencias de importación y doblaje de filmes extranjeros; un estímulo que adquiriría otras formas de apoyo económico a partir de 1952. En todas sus variantes, no obstante, el montante de estas ayudas dependió casi siempre de valoraciones subjetivas (valores patrióticos o morales de la cinta) y, en alguna ocasión, de factores más objetivos (la taquilla lograda por la película). En cuanto al apoyo necesario para poner en marcha un proyecto, se creó un sistema de ayuda que, entre 1941 y 1960, se denominó «crédito sindical» y concedía el

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Sindicato Nacional del Espectáculo; y que, a partir de 1960, pasó a llamarse «crédito cinematográfico a plazo medio» y a depender del Banco de Crédito Industrial. Esta estrategia de fomento tuvo su auge en la segunda mitad de los años cuarenta hasta, aproximadamente, 1952 y supuso que gran parte de la producción quedara cubierta por ese crédito, el cual, en 1949, significó un 94,7% de aquélla (Pozo 1984:60).

Con el mismo propósito de tutela, el franquismo articuló otras muchas medidas, que, en ningún caso, supusieron el remedio absoluto para el mal que el mismo régimen provocaba. Entre ellas: la creación de la «cuota de pantalla»[24] y de la «cuota de distribución»[25]; los galardones concedidos por diversas instancias del poder para premiar la exaltación de determinados valores militares, religiosos, etc.; o el intento, en la década de los cincuenta, de imponer un sistema de contingentes para frenar el predominio abusivo del cine estadounidense. Ni siquiera en el período del tardofranquismo, el momento de mayor emancipación del conjunto de la sociedad con respecto al poder franquista, pudieron los productores cortar su básica dependencia de las subvenciones y los créditos del Estado.

Este ambiente tan asfixiante de control –en su doble vertiente de represión y protección– dio lugar a que la producción española de películas fuera, desde cualquier punto de vista, pobre e insuficiente para satisfacer las necesidades de las salas de exhibición del país. Tal como muestra la tabla 1, el número de filmes nacionales producidos se mantuvo muy bajo hasta los años cincuenta, cuando, aparte de otros factores, se iniciaron las coproducciones con países terceros. Y los sucesivos altos y bajos de las cantidades expuestas responden, casi siempre, a los vaivenes políticos –con referencia a cuestiones de carácter económico, de relaciones internacionales, etc.– del principal patrocinador cinematográfico, el

[24]La «cuota de pantalla» suponía que, por cada cierto número de semanas de exhibición de cine importado, las salas debían programar una semana de cine español. En 1941, por ejemplo, la proporción era de seis semanas de filmes extranjeros por una de películas españolas; una cuota que se rebajó, en momentos posteriores, a cinco por uno.

[25]La «cuota de distribución», creada en 1955, obligaba a las empresas a distribuir una película española por cada cuatro extranjeras.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

franquismo. Por otro lado, la producción de una película nunca fue garantía de su estreno; por lo que hay que observar con prudencia los datos de la tabla 1 (filmes producidos), así como la comparación de éstos con los de la tabla 4 (filmes estrenados) que aparece en las siguientes páginas.

Año	Nacional	Coproducción	Total
1939	15		15
1940	24		24
1941	31		31
1942	52		52
1943	49		49
1944	33		33
1945	31		31
1946	38		38
1947	49		49
1948	44		44
1949	36		36
1950	45	4	49
1951	36	5	41
1952	34	7	41
1953	36	7	43
1954	55	13	68
1955	48	8	56
1956	52	23	75
1957	50	22	72
1958	51	24	75
1959	50	17	67
1960	55	18	73
1961	72	19	91
1962	64	24	88
1963	59	55	114
1964	67	63	130
1965	53	98	151
1966	67	97	164
1967	55	70	125
1968	52	54	106
1969	82	43	125
1970	42	63	105
1971	48	43	91
1972	53	51	104
1973	71	45	116
1974	71	41	112
1975	87	21	110

Tabla 1: Número de películas españolas producidas (López Yepes *et al.* 1996).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Así las cosas, la atomización de la industria[26] fue sólo uno de los tantos problemas prácticos de la producción nacional, que Pozo (1984:95) concreta y enumera del siguiente modo: a) aislamiento de las ramas de distribución, exhibición y de los estudios de rodaje; b) falta de continuidad de las empresas productoras; c) desinterés de la banca privada por el cine; d) falta de planes de producción a largo plazo; e) ausencia de técnicos y artistas de categoría internacional; f) falta de mercados exteriores; y g) gran competencia en el mercado nacional[27].

Ante esta situación de incapacidad de suministro de la industria española, el cine importado se convirtió en el máximo beneficiado en un negocio que sí disfrutó, en los ámbitos de la distribución, la exhibición y en sectores paralelos como el de las empresas de doblaje, de una bonanza económica continuada, tal como veremos en el siguiente apartado.

2.2.2. La exhibición y distribución del cine extranjero: la supremacía de los productos norteamericanos

Hemos adelantado que la distribución y la exhibición de cine en España entre 1939 y 1975 se mantuvieron siempre a flote y, es más, vivieron momentos de gran esplendor económico. Entre los motivos de este éxito empresarial, se encontraba el hecho de que aquellos sectores no dependían de la producción nacional –pobre, insuficiente y poco atractiva– para subsistir; al contrario, el distribuidor y el exhibidor siempre mostraron su preferencia por el cine importado y, en especial, por el americano con el fin de lograr una mayor recaudación en taquilla. Aunque, si se habla de motivos, el que mejor explica la multiplicación de salas en España (ver tabla 2) es la predilección de los españoles de a pie por el cine como modo

[26]Los historiadores del cine español coinciden en que el «minifundismo» en las tareas de produción ha sido uno de los grandes problemas de aquél. Sirva como ejemplo –ilustrativo de todo el período– que, entre 1939 y 1950, alrededor de ciento cincuenta empresas fueron responsables de las menos de quinientas películas realizadas. Los casos de Cifesa o Suevia Films –con 41 y 30 filmes producidos, respectivamente, en ese período– suponen casos excepcionales dentro de la industria española de cualquier época.

[27]Aunque Pozo se refiere, en especial, a la década de los años cincuenta, creemos que su reflexión puede ser válida para la mayor parte del período franquista.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

favorito de entretenimiento. Su bajo coste, la ausencia de otras formas de esparcimiento, la mínima importancia de la televisión, la instauración del cine como hábito y el nivel de vida relativamente bajo de la población se cuentan entre los factores que dieron lugar a esta situación (Pozo 1984:111).

Año	Salas censadas	Salas en funcionamiento
1939	4000	
1943	3600	
1944	3142	
1948	3915	
1951	3950	
1952	4187	
1954	4459	
1955	5000	
1959	5629	
1961	5845	
1964	6144	
1966	8193	
1967	9466	
1968	8868	
1969	8324	7234
1970	8363	6911
1971	8364	6476
1972	8486	6066
1973	8545	5632
1974		5178
1975	8669	5076

Tabla 2: Número de salas de exhibición cinematográfica en España (López Yepes *et al.* 1996).

Justamente la televisión, durante los últimos años del franquismo, fue la causante del progresivo descenso del número de espectadores. En 1971, por ejemplo, el cine perdió el 30% de sus visitantes con respecto al año anterior (Torreiro 1995:347). En este sentido, puede observarse, en la tabla 2, la caída continuada del número de salas a partir de la segunda mitad de los sesenta; un fenómeno provocado, sin duda, por el *boom* televisivo. Igualmente, la asistencia media cada vez menor que muestra la tabla 3 también ha de verse como reflejo de la rapidísima expansión de los receptores de televisión en los hogares españoles.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Año	Asistencia
1966	12
1967	11
1968	11
1969	11
1970	10
1971	9
1972	9
1973	8
1974	7
1975	7

Tabla 3: Asistencia media al cine en España (por habitante y año) (López Yepes *et al.* 1996)[28].

A pesar de esta mínima pérdida de popularidad en los últimos años franquistas[29], el cine siempre se mantuvo, tal como se ha descrito en diversos apartados del primer capítulo, como punto de referencia para la masa de españoles en lo referente a la diversión, la fantasía y los modelos de vida y de comportamiento. Por otro lado, dado que la producción nacional no se apartaba demasiado del imaginario franquista y apenas lograba disimular su pobreza de medios, los espectadores mostraron su predilección por el cine norteamericano desde un principio. Éstos se sentían fascinados por los filmes realizados al otro lado del Atlántico por varios motivos: por la imagen más elaborada y lustrosa de sus productos, resultado de la muy superior organización industrial de Hollywood; por la ideología aparentemente liberal que aquéllos mostraban de modo sistemático[30] y que la censura no desfiguró con el mismo ímpetu que demostró para las películas españolas; y, finalmente, por el empleo de un idioma común, el español, a través de un doblaje que, tal como hemos visto, puede considerarse como obligatorio durante este período[31].

[28]Las tablas 3 y 5 ofrecen datos únicamente a partir de 1966. Esto se debe a la ausencia casi total de información en cuanto a la aceptación comercial de los filmes en las primeras etapas del período estudiado.

[29]En realidad, la principal fuente de suministro para la programación televisiva seguía siendo el cine; por lo que era sólo el medio de comunicación lo que había cambiado.

[30]Para Ballester (1995:14), la imagen «enormemente atractiva» del cine de EE. UU. venía dada, principalmente, por la incorporación a aquél de los valores tradicionales del país: «el logro personal, una imagen romántica de la pareja heterosexual, ambientes muy agradables...».

[31]Aunque ya presentamos, en el capítulo 1, el carácter de las restricciones idiomáticas del franquismo, creemos que es necesario recordar aquí la creación de las «salas de arte y ensayo» y las «salas especiales» en 1967. Éstas, que se permitieron sólo en poblaciones grandes, proyectaban

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

La presencia constante del cine estadounidense en España, al igual que en el resto de Europa, también se debió a la importancia económica que para aquella nación comportaba su industria cinematográfica. Tal como señala Pozo (1984), el séptimo arte era casi una cuestión de Estado para los norteamericanos; de ahí la enorme presión que ejercían sobre cualquier tercer país para mantener su predominio en las salas extranjeras. Los datos que demuestran el mayor éxito del cine de Hollywood en España aparecen, en la página siguiente, en las tablas 4 y 5. En la primera, si el número de filmes norteamericanos estrenados puede parecer no muy abultado, hay que tener en cuenta que, por citar un solo ejemplo, en 1962, las cintas de EE. UU. representaban un tercio de las exhibidas pero suponían dos tercios de la recaudación total en taquilla (Pozo 1984:116). En cuanto a la tabla 5, el grueso de las cantidades dadas para el cine extranjero se corresponde con los espectadores que acudían a ver cintas provenientes de Hollywood.

Si se examinan las listas oficiosas de los filmes más taquilleros durante los años del franquismo, la presencia de obras norteamericanas es poco menos que absoluta; y apenas se observa alguna excepción española o europea[32]. No obstante, la distribución y la exhibición en España del cine de Hollywood sufrieron igualmente ciertos vaivenes, lo que, en última instancia, también influyó en la forma en que iba quedando configurada la industria nacional.

Desde el principio del régimen franquista y a pesar del bloqueo sufrido en la inmediata posguerra, nunca dejaron de importarse y exhibirse filmes norteamericanos. Una circunstancia algo paradójica, pero que viene acompañada por el hecho de que, por ejemplo, de las veinticinco empresas distribuidoras que operaban en España en 1945, una cuarta parte de ellas estaba compuesta por filiales de compañías estadounidenses. Esta situación no era muy distinta en los años de declive de la dictadura, ya que, también en aquellos momentos, el sector

películas en versión original. Por este medio reducido, se distribuyeron filmes extranjeros como *Repulsión* (Roman Polanski, 1965) y *El sirviente* (Joseph Losey, 1963), que obtuvieron «un enorme éxito por superar el techo de permisibilidad de la censura» (Torres 1989b:276).

[32]En FOTOGRAMAS (1997), puede comprobarse cómo las diez películas de más recaudación en cada uno de los años entre 1946 y 1975 son, casi totalmente, de EE. UU.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

de la distribución se encontraba prácticamente en manos de las multinacionales de Hollywood.

Año	EE. UU.	R. U.	Total de filmes estrenados
1940	77	14	
1941	49	16	
1942	28	21	
1943	61	25	
1944	122	19	
1955	117	24	265
1956	66	18	247
1957	43	35	246
1958	53	20	232
1959	77	27	250
1960	94	20	280
1961	97	23	271
1963	103	22	355
1964	97	25	298
1965	103	30	327
1966	95	34	321
1967	98	38	337
1968	97	34	396

Tabla 4: Número de películas estrenadas en España (Pozo 1984, Monterde 1995)[33].

Año	Cine español	Cine extranjero	Total
1966	109	332	441
1967	118	275	393
1968	123	253	376
1969	117	247	364
1970	118	221	339
1971	97	198	392
1972	95	200	295
1973	86	192	278
1974	81	192	273
1975	71	175	246

Tabla 5: Número de espectadores en España (en millones) (López Yepes *et al.* 1996).

[33]Los datos relativos a 1940-1944 y 1963-1968 corresponden a los estrenos producidos en Madrid. En cuanto a los que se refieren a los años 1955-1961, la fuente (Monterde 1995) no circunscribe el número de estrenos a una ciudad determinada.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Sólo el boicot que el colectivo MPEA (Motion Pictures Export Association)[34] mantuvo entre el verano de 1955 y la primavera de 1958 como protesta ante diversas exigencias proteccionistas del Gobierno español, desequilibró algo la balanza en las salas a favor de otras cinematografías y modificó ligeramente el panorama de la distribución. En efecto, el descenso de filmes norteamericanos estrenados (ver tabla 4) fue notable, lo cual fue aprovechado por, entre otros, la industria nacional para mejorar un poco el ritmo de producción y su cuota de mercado (ver tabla 1). Por otro lado, a causa del mismo boicot, el cine de EE. UU. se vio obligado a distribuir sus películas a través de empresas españolas y, en consecuencia, a repartir un trozo de su «pastel» económico[35].

La supremacía en todos los frentes de los productos norteamericanos también se vio apoyada, por último, por los organismos censores del franquismo. Es queja recurrente en muchos de los profesionales españoles de aquella época que el cine de Hollywood era examinado con mayor relajación que la filmografía nacional; lo que daba lugar a que el primero pudiese abarcar áreas temáticas impensables para un proyecto español. Esta teoría quedó confirmada, por ejemplo, con el ascenso a la Dirección General de Cinematografía y Teatro del más progresista José M. García Escudero en 1962, año a partir del cual «los españoles pudieron ver más cine, sobre todo extranjero [...] y menos censurado en lo que al metraje original se refiere» (Torreiro 1995:303). De manera similar, la promulgación de las nuevas Normas de Censura Cinematográfica en 1975 tuvo como máximo beneficiario al cine extranjero, para el que se establecieron más cauces de difusión.

[34]Esta asociación fue creada en 1955 y aglutinaba a las compañías distribuidoras más importantes de EE. UU. Su objetivo era actuar como un frente común a favor de la libre competencia y el acceso a los mercados sin obstáculos.

[35]De cualquier modo, los distribuidores españoles nunca llevaron las riendas de sus productos. Pozo (1984:122) nombra, a este respecto, los efectos negativos de la «contratación por bloques»: «[los distribuidores españoles] ni siquiera pueden elegir las películas a distribuir; ya que la casa americana les obliga a distribuir todos sus productos. Es decir, el distribuidor español no puede distribuir sólo las grandes películas, [...] sino todas las que le ordene la compañía americana. ¿Qué sucede? Que el distribuidor español presiona sobre el exhibidor y obliga a éste a contratar también todo su lote. Si el exhibidor se niega a comercializar algunas películas se queda sin las buenas (comercialmente hablando) y sin las 'malas'».

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

2.3. La figura del titulador durante el período franquista[36]

Una de las causas por las que la identidad de los tituladores cinematográficos suele aparecer rodeada de cierto misterio reside en la escasísima literatura que existe con respecto a la adaptación de los TC en otro idioma. La «oscuridad» en torno a esta figura se encuentra sostenida, además, por el indisimulado desdén con que los académicos de la traducción se refieren a la tarea de la retitulación en otra lengua, una labor donde, en apariencia, apenas se tiene en cuenta el texto de partida. Así las cosas, no obstante, la consulta con especialistas y la misma observación atenta de la realidad pueden llevar rápidamente a cualquier investigador a la conclusión de que los tituladores, por lo general, son empleados de las compañías distribuidoras de cine y nunca, o casi nunca, traductores profesionales.

Jiménez (1997:296-297), en referencia al momento actual, señala que «la persona o personas que emiten la decisión final [sobre los TC] suelen ser o bien los máximos responsables de los departamentos de ventas y de márketing, o bien el director o el gerente» de la distribuidora; y matiza que «nunca toma la determinación última una sola persona, sino al menos dos o tres»[37]. Las averiguaciones de este investigador pueden ser extrapoladas, de manera general, al período franquista. Una encuesta realizada a varios profesionales del cine español activos durante aquellos momentos así lo demuestra; aunque sea necesario hacer notar, en este caso, determinados factores contextuales diferentes, tal como la omnipotente presencia de la censura institucional durante el período 1939-1975[38].

---

[36]Aunque, en ocasiones, empleemos en este trabajo el término «retitulación» para referirnos al proceso de adaptación de un TC extranjero al español, usaremos la palabra «titulador» cuando hablemos del encargado de esta adaptación. De manera ocasional, allí donde lo señalemos, el término «titulador» también hará referencia a los responsables de titular las producciones nacionales originalmente en español.

[37]En el mismo sentido de relacionar el título de una película con el ámbito del márketing y de la publicidad, la explicación de Parera (1998:114-115) al describir los cambios en la denominación de un filme por razones comerciales resulta muy útil.

[38]Esta encuesta fue realizada, vía postal, durante el mes de febrero de 1999. Consistió en un cuestionario breve acerca de las circunstancias en que se elaboraban y hacían públicos los títulos de las películas nacionales y extranjeras durante el franquismo. La respuesta de los profesionales,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Precisamente, esta represión de contenidos y formas que se ejerció desde el poder determinó en la gran mayoría de los casos la expresión última de los TC. Esta reflexión, que constituye uno de los aspectos centrales de nuestra investigación, quedará explicada con mayor profundidad en el apartado 3.4.; de momento, creemos necesario avanzar aquí que, ya fuera por imperativo de los órganos censorios o por la propia actitud previsora de los tituladores, la sombra del ideario franquista marcó la adaptación de los TC extranjeros en todo momento. Algo que se desprende de las respuestas de los encuestados, quienes, además de proporcionar ejemplos de títulos «intervenidos», coinciden al enunciar una parte fundamental de lo que guiaba la tarea de los tituladores: el afán por no molestar a las autoridades del momento.

Esta idea, que sitúa el factor ideológico al mismo nivel que el comercial a la hora de seleccionar la denominación de un filme, ha de tenerse en cuenta, por tanto, si pretendemos dar una descripción acertada de los tituladores durante el franquismo. Desde esta consideración, entonces, nos es posible confirmar quiénes eran los encargados de retitular las películas importadas al mercado español a partir de la citada encuesta. Tal como adelantamos, las empresas de distribución nacionales y multinacionales son señaladas como las responsables principales de esta tarea; los traductores de los guiones que se iban a doblar y ciertos directores de doblaje «prestigiosos» se nombran, por su parte, como autores muy ocasionales de los títulos adaptados. Las aportaciones de los encuestados quedan reflejadas en el esquema de la tabla 6, que describimos con más detalle a continuación:

aunque limitada, supone una fuente de documentación muy importante para este trabajo. La lista de participantes es la siguiente: los directores y guionistas Juan Antonio Bardem Muñoz, Alfredo Castellón, Jordi Feliú, Jesús García de Dueñas Naranjo, Emilio Martínez Lázaro, Fernando Merino Boves, José María Nunes, Francisco Pérez-Dolz Riba, Juan Piquer Simón, Carlos Puerto, José Ángel Rebolledo Zabache y Francisco Regueiro, y el director, guionista e investigador Román Gubern.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

a) Empresas distribuidoras	a.1) Nacionales	O Encargados de publicidad O Convenciones anuales
	a.2) Multinacionales (filiales de grandes productoras de EE. UU.)	O Directores en España (responsables de EE. UU.) O Encargados de publicidad O Convenciones anuales
b) Empresas de doblaje (directores «prestigiosos»)		
c) Traductores de guiones que se iban a doblar		

Tabla 6: La figura del titulador durante el período franquista.

El convencimiento de que, casi en la totalidad de los casos, los profesionales de la distribución se hacían cargo de retitular las películas extranjeras en español es general en todos los especialistas consultados. De igual modo, hay coincidencia al no señalar un departamento concreto dentro de aquellas empresas como responsable exclusivo de esta tarea. Los empleados encargados de la publicidad y la promoción de los filmes o los directores gerentes de las distribuidoras son, no obstante, algunos de los señalados como más probables tituladores de las obras en otros idiomas. Las convenciones anuales de las casas de distribución, igualmente, se presentan como la situación en que, a veces, aquellos directores gerentes y los viajantes de las distintas sucursales del país ponían título español a las películas que iban a exhibirse en los meses siguientes y que les eran presentadas en aquella reunión.

Por otro lado, hay que apuntar que, aunque existían sociedades nacionales que se encargaban de importar obras de EE. UU. –como ya hemos visto, la fuente principal de cine para la exhibición en España–, el grueso de la producción estadounidense llegaba a las salas franquistas a través de las filiales de las productoras más importantes de aquel país[39]. Así, aparecían nuevos elementos con

[39]En el apartado 2.2., ya hemos indicado que, por ejemplo, la cuarta parte de las 25 distribuidoras que operaban en España en 1945 eran filiales de las casas estadounidenses (Pozo 1984:71). Otro

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

capacidad de decidir en el proceso de retitulación en castellano: los responsables y empleados diversos de las empresas matrices al otro lado del Atlántico, que, tal como indica el profesional encuestado E. Martínez Lázaro, podían dar el visto bueno final a los TC españoles de sus producciones en alguna ocasión.

Como consecuencia de esta indefinición de la responsabilidad, derivada de la ausencia de una sección o de un profesional dedicados exclusivamente a la traducción de TC, se intuye el carácter colectivo de las decisiones tomadas a este respecto. De modo similar a como indica Jiménez (1997) con referencia a la situación actual, es muy probable que, durante el período franquista, la denominación española de una película importada se acordase, al menos, entre dos o más personas a partir de una o varias opciones[40]. La coyuntura laboral y la idiosincracia de los empleados de cada una de las casas distribuidoras marcaba, así, el carácter del grupo que participaba en la elección de un TC. Sólo en este contexto «asistemático» puede interpretarse adecuadamente la afirmación del encuestado J. A. Bardem Muñoz al referirse a los autores de ciertas traducciones libres como los «listillos» de la distribución[41]; o el relato del también profesional J. Á. Rebolledo Zabache de las anecdóticas circunstancias en que se adaptó el título *Shane* (EE. UU., 1953) a *Raíces profundas*[42].

Parece claro, entonces, que las empresas distribuidoras fueron casi siempre las responsables últimas, al menos hasta la entrega de la cinta a la censura, de los

---

dato en el mismo sentido se refiere al hecho de que, entre 1966 y 1970, algunas de las empresas distribuidoras con un mayor número de ingresos, de acuerdo con las cifras oficiales de facturación, formaban parte de las denominadas «*majors*» americanas: Metro Goldwyn Mayer, Paramount, Universal, Hispano Fox o Warner Bros (Pozo 1984:211).

[40]Suponemos que estas opciones tenían su origen en la iniciativa personal de los empleados de la distribuidora; principalmente, de aquéllos que podían tener algún conocimiento del idioma extranjero. De la misma forma, es probable que la decisión en torno a un título respondiera a las directrices marcadas por el hábito, la experiencia y las relaciones laborales de cada momento y de cada empresa.

[41]«Los títulos que no son una traducción literal se les ocurría a los 'listillos' de la distribución. Ejemplos: *My Darling Clementine/Pasión de los fuertes*; *Ci eravamo tanto amati/Tres hombres y una mujer*; *I soliti ignoti/Rufufú*, etc. etc.» (comunicación personal).

[42]«Por si pudiera servirle, voy a mencionarle un recuerdo, para mí no exento de emoción, puesto que se refiere a la entrañable memoria de mi padre. En varias ocasiones, me dijo, y se sentía muy orgulloso de ello, que él le puso el título de *Raíces profundas* a la película *Shane*, un magnífico '*western*' de George Stevens. Si usted ha visto este film, posiblemente esté de acuerdo conmigo en que se trata de un título muy adecuado» (comunicación personal).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

TC españoles de las películas importadas. En una situación así, las empresas de doblaje y los traductores de los guiones que se iban a doblar aportaban, con seguridad, algunas de las opciones sobre las que después decidirían los encargados de la distribución; pero, tal como se desprende de la tabla 6, sólo ocasionalmente se erigían estos profesionales en autores de las versiones definitivas de dichos TC. En el caso de las empresas de doblaje, en particular, el privilegio de optar por una denominación en concreto estaba reservado para ciertos directores de «prestigio», según apunta el cineasta J. García de Dueñas Naranjo.

Por todo lo explicado, la figura del adaptador de TC –o del participante en la adaptación de TC– puede encontrarse en casi cualquier persona relacionada de algún modo con las casas de distribución. No desechamos que, incluso, los vínculos familiares hayan servido para motivar algún tipo de participación en la retitulación de los filmes extranjeros. Y, dado el carácter heterogéneo de los posibles implicados en esta tarea, parece lógico concluir que, en cualquier caso, nos estamos refiriendo a personas sometidas a la manipulación ideológica del régimen franquista, en la misma medida que cualquier otro ciudadano español. Es decir, no debemos pensar en el titulador como un ser aislado o conducido sólo por su percepción particular de la realidad; sino como alguien permeable a los valores del franquismo. Unos valores que, por otro lado, aquél debía tener en cuenta de manera consciente con un objetivo principalmente económico: que la censura no echara atrás una película o le prohibiera el título propuesto y pudiera estropear un posible negocio.

2.4. El TC como parte de la industria cinematográfica. Su relación con otros componentes del producto cinematográfico

El vínculo entre el TC y la obra fílmica que éste denomina será abordado en el apartado 2.5.; ahora, sin embargo, nos vamos a detener en la descripción de relaciones similares a aquélla, pero que parten de una concepción más amplia del producto cinematográfico. Es decir, este producto conformado por otros elementos

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

ajenos a la sucesión elaborada de fotogramas que es, de modo estricto, la película y que se extiende, principalmente, al ámbito de la promoción y difusión del filme, así como de la consideración social de éste. En primer lugar, nos referiremos al cartel de cine como la forma básica de publicidad empleada por la industria cinematográfica franquista. En segundo lugar, haremos alusión a la película como obra artística que, a su vez, supone un acontecimiento social de diverso alcance por sí misma.

Con respecto a lo primero, no obstante, hay que decir que el objeto de este trabajo doctoral no es la descripción del TC como parte de otro texto audiovisual tal como, por ejemplo, el cartel. La multiplicidad de las vías de transmisión y el limitado alcance de los medios de comunicación, especialmente durante los primeros años franquistas, nos empujan a considerar el TC como un texto independiente y susceptible de ser analizado de modo autónomo[43]. A partir de esta idea, por tanto, lo que se detalla a continuación es un conjunto de consideraciones en torno a la ocasional combinación del título con otros elementos lingüísticos y visuales en el cartel cinematográfico y en otras formas de difusión[44].

2.4.1. El TC en el cartel cinematográfico

El cartel cinematográfico puede definirse como «una superficie limitada que consta de dos componentes imprescindibles: una imagen fija, generalmente coloreada, portadora, casi siempre, de un único tema» y un comentario lingüístico breve que, a su vez, se puede dividir en varios apartados (Perales 1999:34). Ambos elementos son necesarios para satisfacer los dos objetivos principales que ha de cumplir el póster de cine: el de informar y el de persuadir a los potenciales espectadores de una película. Y, al contrario de lo que señala Rabadán (1991:151-153) al referirse al cartel publicitario en general, la recepción del mensaje no se produce fundamentalmente a través del componente visual; al contrario, dado el

[43]Ver las consideraciones a este respecto en el apartado 2.5. de este trabajo.

[44]En este sentido, es relevante apuntar la coexistencia de varios carteles para una misma película. O el hecho de que, incluso, las grandes ilustraciones que lucían las marquesinas de los cines de

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

carácter polisémico de la imagen, el público del cartel de cine precisa un elemento –las palabras– que concreten el mensaje y que eliminen «todo indicio de ambigüedad proporcionado por los contenidos visuales» (Perales 1999:36). De este modo, el póster de cine se distingue del cartel publicitario en la dependencia del primero con respecto al texto lingüístico para cumplir los objetivos mencionados:

> El cartel [cinematográfico] no se puede limitar a que su expresión se produzca exclusivamente mediante signos visuales, necesita de un complemento textual para poder comunicar y conseguir un equilibrio comunicativo. Aunque sea un material preferentemente visual, ha de estar apoyado en ciertos textos que sean los que lo definan con precisión en sí mismos (Perales 1999:43).

Entre los elementos lingüísticos más habituales, Perales (1999) destaca los siguientes: el título del filme, el tratamiento textual de la estrella, la frase publicitaria y los datos de los responsables artísticos y técnicos más relevantes[45]. Aunque todos ellos participan, de modo variable, en el acto comunicativo, el primero se nos antoja como el fundamental a la hora de concretar el mensaje del cartel. Y es que, tal como veremos más adelante al abordar la multifuncionalidad del TC, la distintiva es una de las funciones características de cualquier tipo de título. Por ello, la denominación e identificación de una película se plantea como el objetivo prioritario del título que aparece insertado en un cartel. Sólo a partir de esta función fijadora, podremos valorar el segundo propósito de estos textos impresos en un póster: la difusión de la obra cinematográfica concreta.

Así lo indica Perales (1999:96), para quien la función principal del TC es la de concretar «con precisión absoluta cartel y producto», de forma que se establezcan «unos vínculos inseparables e inconfundibles»; y, en segundo lugar, la

---

estreno podían no ser reproducciones exactas de alguno de los carteles, sino variaciones más o menos libres de aquéllos.

[45]El conjunto de elementos lingüísticos del cartel cinematográfico guarda cierta relación con lo que Nord (1993:29) llama, en alemán, «*titelei*» en referencia a la información que acompaña al título literario en las primeras páginas de la edición de un libro. Según ella, esta información, que supone el primer punto de contacto del lector con la obra literaria que le espera, incluye, habitualmente, los siguientes datos: nombre del autor o autores de la obra (escritor, traductor, editor, etc.), título de la obra, editorial, lugar y año de publicación, editorial y número de la edición.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

de atraer la atención más allá de las palabras, a través del «aspecto formal de los caracteres utilizados», lo cual hace que no sólo permanezca «en la memoria colectiva la denominación de la película, sino la imagen textual que la compone», es decir, el diseño tipográfico.

De esta manera, el título que se inserta en un cartel distingue el producto y, a través de su caracterización visual, contribuye a despertar interés hacia la película en cuestión. Se convierte, así, «en un nuevo signo gráfico que se adhiere a la mente del receptor y se convierte en su imagen más significativa» (Perales 1999:98). Con respecto a esto, la experimentación en torno al diseño gráfico de los TC obtuvo resultados brillantes en España durante el período de la dictadura franquista. Los cartelistas de esos años consideraron el póster de cine un potente instrumento de promoción y acostumbraron al espectador a la lectura de títulos con tipografías «extremas»[46]. Perales (1999:98-110), en este sentido, describe las tendencias con relación al diseño de los títulos integrados en un cartel durante las sucesivas décadas del franquismo, de las cuales ofrecemos, a continuación, una breve panorámica[47].

En los años treinta, los cartelistas colocan los TC, con frecuencia, en la parte superior del cartel y emplean para éstos letras mayúsculas, de rasgos gruesos y grandes y de colores llamativos, que contrastan con las otras tonalidades presentes. La apariencia del título es aquí la más llamativa con diferencia; algo que se ve apoyado por la escasísima presencia de otros textos junto a la imagen: apenas los nombres de las estrellas, el director y de las empresas productora y distribuidora. Se percibe, además, la aparición de códigos específicos para géneros concretos, de modo que se crean estilos textuales determinados para géneros como

[46]Según Perales (1999:112), este interés por la experimentación y el efectismo contrasta con la situación de hoy en día. De acuerdo con este autor, en la actualidad, se abusa del componente lingüístico –hasta el borde de la saturación– y se ha producido un empobrecimiento de la tipología empleada, lo que ha degenerado en el uso habitual de los modelos típicos de los procesadores informáticos de textos.

[47]En relación con el diseño y la eficacia del cartel de cine, puede nombrarse como valiosa la corta descripción que hace Anink (1994) del cartel de la película francesa *La voix d'or* de principios de siglo. Aunque situada en un período y en una zona geográfica distintas a los de este estudio, sus observaciones sobre el carácter apelativo del póster cinematográfico son aplicables al marco de nuestro trabajo.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

el musical y el cine de terror, lo que constituye un hábito que continuará en las siguientes décadas. Durante los años cuarenta, por su parte, se consolida la integración del título como parte de los elementos visuales del póster. En este período, los cartelistas manifiestan abiertamente sus deseos de experimentación, lo que da lugar a que se produzca una mayor estilización de los títulos y éstos sean más sofisticados visualmente y más expresivos desde el punto de vista conceptual. A consecuencia de ello, se observa un mayor empleo de la letra minúscula. Otro de los factores destacables es el aumento de contenido textual distinto del título; se incluyen, así, los nombres de más profesionales implicados en la película.

En los años cincuenta y sesenta, al contrario que en los períodos anteriores, la tipografía va perdiendo protagonismo de forma progresiva y se empieza a observar cierto conservadurismo en los cartelistas. Ello provoca que, en muchos casos, parezca que se descarta la pretensión de causar efecto a través del diseño del título y éste se limite a difundir la denominación del producto cinematográfico. Paradójicamente, se aprecia, en especial durante los cincuenta, la tendencia a utilizar letras de mayor tamaño y grosor y colores diferentes al resto de los textos. En las décadas posteriores, por último, el TC como imaginativo reclamo publicitario de un cartel parece haber perdido fuerza; de ahí que se reduzca su tamaño y se sitúe a aquél en la parte inferior del póster. No obstante, continúa habiendo títulos que pretenden ser llamativos e impactantes a través del uso de caracteres sofisticados. Finalmente, aparece la costumbre de imitar la tipografía de los pósters creados para las películas que han sido un gran éxito.

En las ilustraciones 1-4, que figuran en las páginas siguientes, podemos observar cómo el TC integrado en un cartel se convierte en un texto cuya carga comunicativa viene dada por dos elementos indisolubles: la interpretación del mensaje lingüístico, por un lado, y el impacto de su diseño gráfico, por el otro. De esta forma, podríamos incluso referirnos al TC dentro de un cartel como un texto audiovisual insertado en otro texto audiovisual. Algo similar ocurre con las marquesinas de las grandes salas de estreno –especialmente en auge, durante el período franquista, en las grandes capitales– y con cualquier forma de promoción

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

relacionada que combine imagen y texto de la manera descrita para el cartel de cine. Es ésta una relación compleja y, como ya hemos dicho, no supone el propósito de nuestro trabajo abordarla. La consideración del TC como un texto genuino e independiente y los muy diversos tratamientos publicitarios que puede recibir una misma película, incluso de forma simultánea, son las razones que esgrimimos para analizar el TC sin referencia a un diseño tipográfico o a una imagen de que aquél se acompaña sólo ocasionalmente.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004



Ilustración 1: *San Francisco* (estrenada en España en 1941).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004



Ilustración 2: *Treinta segundos sobre Tokio* (estrenada en España en 1946).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

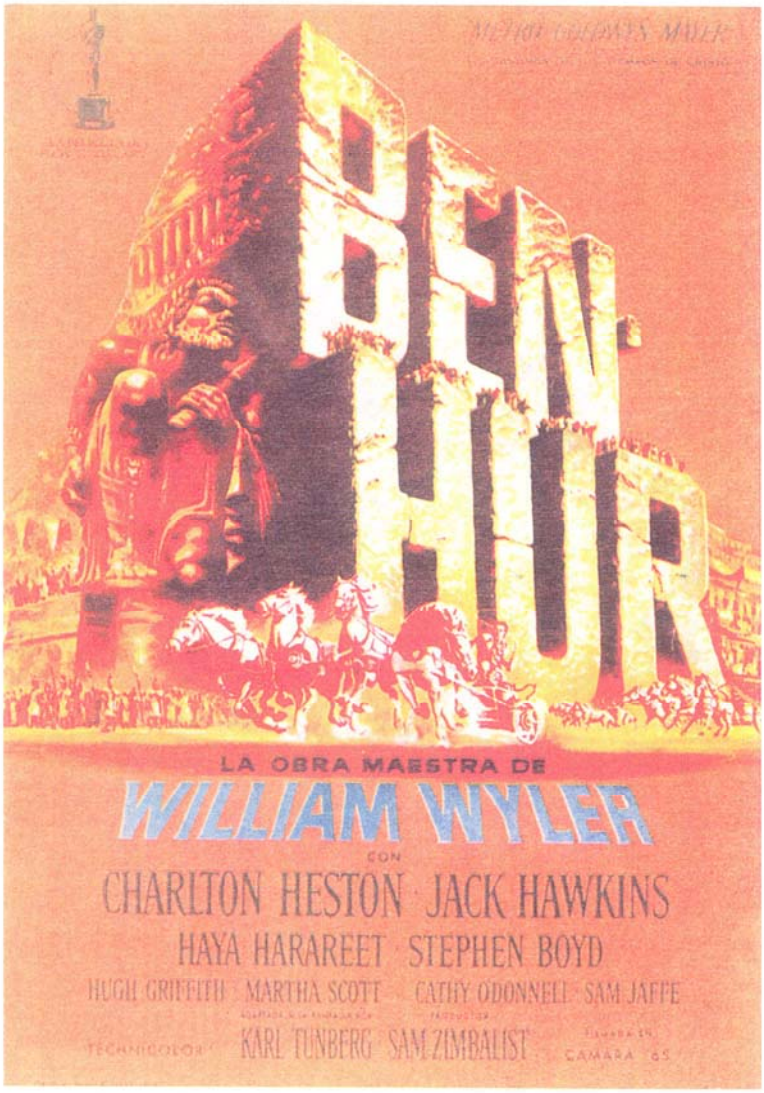


Ilustración 3: *Ben-Hur* (estrenada en España en 1960).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004



Ilustración 4: *Rebelión a bordo* (estrenada en España en 1962).

©Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

2.4.2. El TC y la obra cinematográfica como acontecimiento social y artístico

Aunque, como hemos señalado, el vínculo entre el TC y la obra fílmica será tratado de manera amplia en el apartado 2.5., creemos necesario incluir aquí unos apuntes breves sobre la forma en que el TC participa en el acontecimiento social y artístico que representa la película. Es decir, queremos caracterizar lo relacionado con el «estatus» de nuestro objeto de estudio –como parte de un producto/filme– con respecto a la sociedad en que éste se genera. Una cuestión que puede motivar, por ejemplo, las siguientes preguntas: ¿qué relevancia tiene el título en las reseñas críticas y en los comentarios escritos de una película?; ¿es el título un elemento central en las estrategias de promoción de las empresas distribuidoras?; ¿se considera el título, habitualmente, un componente esencial en el proceso de escritura de guiones o en la integridad artística de un filme? A continuación, intentaremos responder a estas preguntas.

Toda la literatura que aparece en torno al estreno de una película (reseñas, comentarios, entrevistas, etc.) incluye, de modo imprescindible, el título de ese producto. De manera similar a lo dicho con respecto al cartel, el TC actúa aquí, en principio, como identificador de aquello sobre lo que se está hablando, es decir, la obra cinematográfica. Y en los casos en que se menciona una película extranjera que aún no tiene asignada una denominación definitiva en español[48] –ya que, entre otros, se habla de su rodaje o se trata de una obra no estrenada–, se emplean los términos en otro idioma que conforman el título original para identificar el producto. Parece, por tanto, que, en este contexto, el TC sirve casi únicamente como medio de referencia conciso e inequívoco de la película reseñada. Sólo en raras ocasiones, el TC es objeto de comentario en este tipo de discursos; y, en estos casos, el carácter de ese comentario suele ser anecdótico.

En lo que respecta a las estrategias promocionales, ya hemos visto el modo asistemático e irregular con que se designaban los títulos españoles para las

[48]En este apartado, describimos la situación en España en cualquier época. Aunque creemos que ésta puede extrapolarse, al menos, a cualquiera de los países no anglófonos de Europa occidental.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

producciones extranjeras durante el franquismo; una situación que puede extenderse hasta la actualidad. De este modo, los encargados de dar publicidad a una película eligen un título a partir de ciertas consideraciones comerciales que carecen de bases sostenibles y meditadas. Podemos considerar esta actuación como una decisión frecuentemente caprichosa y «hueca», cuya poca consistencia queda desvelada en aquellos casos en los que una película se retitula varias veces tras los tropiezos comerciales de ésta[49]. De la misma manera, el espectador de un filme apenas valora lo oportuno o adecuado de su título cuando emite un juicio sobre la obra que ha visto; para ese espectador, el título es algo que casi no se toma en consideración, que es marginal, que se distingue claramente de la película a la cual denomina y que no participa de la buena o mala calidad de aquélla.

Es ésta una «desconsideración» hacia el título, además, que se aprecia en los numerosos manuales existentes sobre escritura de guiones. El de Chion (1989), que hace referencia a otras obras publicadas en diversos países en torno al mismo tema, no dedica un solo apartado a la elección de título; una cuestión que, *a priori* y en virtud del paralelismo de un guión con una obra literaria tradicional, podría parecer básica en lo que se refiere a la integridad artística de una película sobre el papel. Sólo en algún caso, como el de Sánchez-Escalonilla (2001:107-108)[50], es posible encontrar un pequeño comentario acerca de la relación entre TC y filme.

A partir de todo lo expuesto anteriormente, y a pesar de los ineludibles vínculos textuales entre título y película que describiremos en el siguiente apartado, podemos decir que la consideración social y artística del TC se nos antoja casi nula. Como excepción de esto, apenas se pueden nombrar los títulos de los filmes calificados «de autor»; denominaciones que, por el carácter más o

[49]En RESEÑA (1973:74-77), por ejemplo, se comenta el caso de una cinta del español Jorge Grau de 1970. En un primer momento, ésta se tituló *Cántico* para representar a España en el XVII Festival de Karlovy Vary de ese año; más tarde, y dada la mala acogida que esta obra tuvo en una Semana de Cine en Color en Barcelona, los distribuidores presionaron para que, entre otros cambios, se retitulara el filme. Así, *Chicas de club* se convirtió en la denominación definitiva de esta cinta; que, por otro lado, supuso un fracaso total de recaudación.

[50]Este autor distingue entre «títulos de tema» y «títulos de trama». Los primeros podrían interpretarse como síntesis de la esencia temática de la película; los segundos harían referencia a alguno de los elementos (personajes, lugares, objetos, etc.) que conforman el argumento de la obra.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

menos «sagrado», desde el punto de vista artístico, de sus responsables, son susceptibles de recibir un trato más respetuoso por parte de la crítica y de su minoritario público.

2.5. El TC desde el punto de vista textual

A la hora de considerar el TC desde una perspectiva textual, es necesario, primero, caracterizar la situación comunicativa que rodea a éste[51]. Para ello, vamos a emplear las categorías pragmáticas que utiliza Escandell Vidal (1993:30-47) y que están formadas por dos clases de elementos: los «componentes materiales» de la comunicación, entidades de naturaleza física y descriptibles objetivamente; y los «componentes relacionales», de carácter inmaterial, que hablan de los tipos de relaciones que se establecen entre los anteriores. Así, en primer lugar, abordaremos, en lo que se refiere al TC, las figuras del emisor y el destinatario, el enunciado y la situación espacio-temporal; y, en segundo lugar, factores como la información pragmática, la intención y la distancia social.

a) Emisor

Por su carácter de iniciador del acto comunicativo, parece lógico comenzar este recorrido por la figura del emisor. Éste puede ser descrito como un «actualizador» del lenguaje; es decir, como aquél «que produce intencionalmente una expresión lingüística en un momento dado» y en el que hay que reconocer a «un sujeto real, con sus conocimientos, creencias y actitudes, capaz de establecer toda una red de diferentes relaciones con su entorno» (Escandell Vidal 1993:31). En nuestro caso, el emisor aparece conformado por una cadena de sucesivos responsables donde es imposible identificar una suerte de «autoría» definitiva (ver apartado 2.3.). Por ello, en este contexto, debemos crear un emisor más o menos ideal que incluya todas las posibilidades planteadas en la tabla 6 de este capítulo y que, además,

[51]La situación comunicativa que vamos a describir se refiere, en concreto, a la de los TC en español que incluimos en nuestro *corpus* A (TC traducidos del período 1939-1975). No obstante, tras un necesario ajuste, todas las observaciones contenidas aquí y en los subapartados 2.5.1. y 2.5.2. pueden aplicarse a cualquier TC.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

considere la eventual participación de los órganos de censura franquistas. En consecuencia, por su naturaleza colectiva e indefinible, el conjunto de conocimientos, creencias y actitudes de nuestro emisor ideal tendrá mucho que ver con las opiniones estereotipadas y la visión del mundo que, a grandes rasgos, «imponía» su pertenencia a la España del período 1939-1975.

b) Destinatario

El destinatario, por su parte, se refiere a la persona o a las personas a quienes el emisor dirige su enunciado y para quienes está construido específicamente el mensaje. La sociedad española en su conjunto durante los treinta y seis años que abarca este estudio, en su calidad de espectadores potenciales del espectáculo cinematográfico, es la que conforma aquí este elemento material de la situación comunicativa. Más concretamente, el TC puede entenderse como dirigido a los sectores de la población que habitualmente visitaban las salas de exhibición. Y, si se tiene en cuenta el clima de restricción de la libertad que ya hemos descrito, las instituciones censoras pueden también considerarse como destinatarios –en cierto modo, prioritarios– de estos títulos; pero sólo en la medida en que el emisor era consciente del poder de que disponían aquellos órganos oficiales para evaluar y, finalmente, sancionar o no la validez del enunciado.

c) Enunciado

Dentro de los componentes materiales de la comunicación, nos detenemos ahora en el enunciado, que ha de entenderse como «la expresión lingüística que produce el emisor» y que, desde el punto de vista físico, aparece como una «modificación del entorno» auditivo o visual (Escandell Vidal 1993:33). En nuestra situación, el enunciado es el TC, entendido éste como mensaje construido según un código lingüístico, el español, que puede llegar al destinatario de forma escrita u oral. Aunque, en general, el concepto de enunciado no puede limitarse desde el punto de vista gramatical, ya que su concreción viene derivada de cada hecho comunicativo determinado, en el caso de la realización del TC, por su naturaleza

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

de acto comunicativo particular, sí es posible establecer algunas constantes formales. Entre éstas, la brevedad y el carácter nominal se perciben, *grosso modo*, como sus características más comunes[52]; características que, por otra parte, comparte el TC con otras clases de títulos, tal como el literario o el periodístico (Nord 1993:44).

d) Situación espacio-temporal

La caracterización de la situación espacio-temporal –el entorno– nos ayudará, por último, a clarificar el «paisaje» en el que interactúan emisor y destinatario a través del enunciado. En el caso de nuestros TC, el contexto físico del mensaje está conformado, en primer lugar, por las diferentes vías de transmisión escrita y oral a través de las cuales se produce la comunicación. Entre éstas, las siguientes pueden considerarse las más habituales: la proyección de la propia obra cinematográfica o de un avance promocional de ésta; el cartel cinematográfico en la calle o en la antesala de un local de exhibición; la marquesina de un teatro; la publicidad insertada en todo tipo de prensa escrita; otras formas de pasquines o folletos publicitarios repartidos en la calle o en los cines; artículos o todo tipo de reportajes en publicaciones generales y especializadas; cuñas promocionales en radio y televisión; y noticias o todo tipo de reportajes en programas de radio y televisión. En los casos en que un espectador habla con otro sobre una película a través de su título, podemos hablar, además, de un acto comunicativo en que tanto emisor como destinatario forman parte del grupo de destinatarios potenciales que se describió anteriormente, en general, para el TC.

Cada una de estas vías de transmisión, además, motivará que el enunciado se realice de una u otra manera. Aquí, por tanto, es necesario referirse a cada acto comunicativo concreto –es decir, la comunicación de un TC determinado en circunstancias determinadas– para observar las variantes materiales de cada situación particular. Por ejemplo, en 1960, los destinatarios españoles del

[52]Para una descripción más detallada de los rasgos formales habituales de los TC traducidos durante la España franquista, ver el capítulo 4.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

enunciado *Ben-Hur* emitido a través del cartel cinematográfico de la película a que ese título se refería eran partícipes de un acto comunicativo con, entre otras, las siguientes características: a) la comunicación se producía en la antesala de un cine, a través de un texto escrito impreso en un cartel; b) el emisor del enunciado, hasta cierto punto indefinido para los destinatarios, no estaba presente en ese momento; c) los destinatarios se trataban del conjunto de espectadores que asistía a la exhibición del filme a que se refiere el título o de otro distinto, los cuales observaban con mayor o menor detenimiento la imagen y el texto, el TC, del cartel mencionado; y d) el enunciado estaba formado por un nombre propio compuesto no habitual para el hablante español y que, además, aparecía actualizado por una tipografía en la que las letras se asemejaban a grandes bloques de piedra esculpidos (ver ilustración 3 en este capítulo).

e) Información pragmática

En el caso de la marquesina de una sala donde se anuncie, por ejemplo, la película de la que acabamos de hablar, sólo habrá que ajustar las diversas y previsibles circunstancias del entorno (los destinatarios son ahora viandantes, el enunciado aparece realizado con caracteres gigantescos con el fin de permitir su visión desde muchos puntos de la calle, etc.) para describir adecuadamente la composición material del acto comunicativo. En esta situación determinada, por otro lado, creemos relevante la introducción del segundo conjunto de elementos que conforman la comunicación: los elementos relacionales. Entre éstos, la información pragmática es de particular interés en este caso, ya que se trata de un factor intangible físicamente que permite al destinatario potencial reconocer e interpretar el enunciado insertado en la marquesina de modo apropiado. Nord (1993:28) destaca la relevancia comunicativa de la información pragmática en este tipo de situación al proponer un ejemplo similar. Según esta autora, el enunciado *Fresas salvajes* impreso en la marquesina de un cine nunca podrá ser interpretado como el anuncio de una oferta de una tienda de comestibles; sólo porque, gracias a

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

la experiencia, los transeúntes esperan que, sobre la entrada de un gran cine, esté impreso un TC.

Pero la información pragmática no abarca sólo este tipo de expectativas más inmediatas de carácter situacional y contextual, sino que incluye «el conjunto de conocimientos, creencias, supuestos, opiniones y sentimientos de un individuo en un momento cualquiera de la interacción verbal» (Escandell Vidal 1993:37). En todo acto comunicativo, es imprescindible tener en cuenta la información de esta clase con que cuentan tanto el emisor como el destinatario; ya que la comunicación entre ellos sólo es posible cuando ambos comparten ciertas parcelas de información. En este sentido, si hablamos de opiniones estereotipadas y valores predominantes, el emisor ideal de los TC y los destinatarios de éstos durante el franquismo tenían en común la pertenencia a una misma cultura y a un mismo momento histórico y cierta actitud de «capitulación» ante la ideología impuesta por los gobernantes. De este modo, lo que hemos dicho en el capítulo 1 (apartado 1.4.) puede entenderse, a grandes rasgos y al margen de la experiencia particular de cada emisor y destinatario concretos, como la información pragmática general con que contaban los participantes del acto comunicativo que aquí se describe.

Por tanto, aparte de la información más práctica que proporciona la experiencia en ciertos hechos de la comunicación (qué medios son los habituales para la emisión de un TC, cuál es la forma normal de un TC, etc.), esa otra información, más «oscura», relacionada con el contexto histórico y cultural del acto comunicativo es aun más relevante en lo que concierne a la materialización de ese acto. Es ésta una idea que desarrollaremos en el siguiente capítulo, dedicado a la relación entre ideología, lenguaje y traducción, pero que puede quedar expresada provisionalmente de la siguiente manera:

> El conjunto de conocimientos y creencias de los interlocutores desempeña, pues, un papel fundamental, ya que hace posible la comunicación. Y decimos que es un principio regulador de la conducta porque tanto la propia información pragmática como las teorías sobre el otro determinan y condicionan el contenido y la forma del enunciado (Escandell Vidal 1993:39-40).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

f) Intención

Dentro de los elementos que hablan de las relaciones que se establecen entre los componentes materiales de cualquier situación comunicativa, la intención se refiere a los objetivos que se pretenden alcanzar con la emisión de un enunciado concreto. Tras la acción del emisor, ha de encontrarse un motivo por el cual se desea modificar algún estado de cosas; una intención que el destinatario, por su parte, debe reconocer mínimamente para dar lugar a un acto satisfactorio. En el caso del emisor de nuestros TC, se observa como meta prioritaria la persuasión del destinatario y la incitación de interés en éste hacia los productos cinematográficos que aquéllos denominan o hacia cualquier otro elemento relacionado. Como meta secundaria, es el objeto de este trabajo demostrar que existía una voluntad de consolidación de la ideología de los gobernantes; de modo especialmente claro cuando había participación explícita de los órganos censores. Con uno u otro fin, de cualquier manera, el productor del enunciado debía utilizar conscientemente la información pragmática de que disponía para elaborar un mensaje adecuado y eficaz.

g) Distancia social

El hecho de que un enunciado se produzca a la medida de su destinatario tiene que ver, en última instancia, con la distancia social, el último de los componentes relacionales de la comunicación. Por ella se entiende el mayor o menor alejamiento que existe entre los interlocutores por el simple hecho de su pertenencia a una estructura social. Esta distancia determinará, también, la forma última del mensaje. Si, en nuestro caso, el emisor es ese titulador que puede verse afectado por la acción de la censura, debemos hablar, en general, de una distancia social considerable con respecto al destinatario, similar a la que existe entre el aparato institucional de un Estado totalitario y la masa de gobernados. Si, en cambio, observamos a nuestro emisor como un elemento neutro de un engranaje industrial que busca la participación cómplice del destinatario con el mencionado fin comercial, esa distancia se ve reducida de manera notable.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Hasta ahora, hemos descrito, tan concretamente como nos permitía la abstracción de todos los actos que suponen el conjunto de TC incluidos en el *corpus* A, los factores comunicativos en juego en la retitulación de filmes extranjeros en la España franquista. Esta situación, previo ajuste de circunstancias históricas y culturales, puede considerarse extrapolable a la emisión de TC en cualquier época. Y, a partir de lo que contempla Nord (1993), creemos que también es posible aplicarse en sus aspectos más generales a la comunicación de títulos literarios. Somos conscientes, no obstante, de la existencia de distintos géneros, circunstancias y momentos tanto en cine como en literatura; por ello, al expresar afirmaciones más o menos absolutas como las anteriores, sabemos que sólo formulamos conjeturas parciales, que necesariamente habrá que reconformar en la descripción de cada acto comunicativo concreto.

A partir de esta actitud prudente, sin embargo, nos parece adecuado responder aquí a la complicidad semiótica de título y cartel cinematográficos que, según Nord (1993:49), es ineludible como foco central de un estudio como el nuestro. La autora, que descarta a través de este argumento el análisis «complicado» de los TC, no encuentra, en cambio, un obstáculo similar a la hora de abordar el estudio de los títulos literarios. Creemos, sin embargo, que el TC no es más dependiente de un cartel que el título literario de la portada de cualquiera de las ediciones del texto que denomina; es ésta una de las principales vías de transmisión de ese título y, además, se trata de un medio que guarda una gran semejanza formal con el cartel de cine.

A partir de esta idea, por tanto, hemos afrontado el análisis de un *corpus* de TC como textos autónomos; de la misma manera que Nord (1993) describe un conjunto de títulos literarios al margen de su realización en otro medio textual más amplio (portada, póster anunciador, etc.). Esta independencia textual y su relación con ese otro texto que denomina y sobre el que informa a sus posibles destinatarios (la película en el caso de los TC, la obra escrita en el caso de los literarios) serán los aspectos centrales del siguiente apartado. A éste, por su parte,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

le seguirá la caracterización de los TC como textos desde la perspectiva de las funciones que éstos cumplen.

2.5.1. El TC como texto

Tal como hace Nord (1993) con respecto a los títulos literarios, nos proponemos ahora demostrar el carácter de texto genuino de cada uno de los elementos de nuestro *corpus* A a partir del «*test* de textualidad» de Beaugrande y Dressler (1981). Estos autores describen siete normas que ha de cumplir todo texto como acto comunicativo: cohesión, coherencia, intencionalidad, aceptabilidad, informatividad, situacionalidad e intertextualidad. Según ellos, estos criterios «funcionan como los principios constitutivos» de la comunicación textual, así como crean y definen la forma de comportamiento identificable como «comunicación textual». De modo que «no puede quebrantarse ese conjunto de normas sin atentar contra el proceso comunicativo mismo» (Beaugrande y Dressler 1981:46).

A continuación, pretendemos demostrar el carácter de comunicación textual de los TC a partir del repaso de cada uno de estos criterios en relación con ellos[53].

a) Cohesión

Las convenciones y las normas gramaticales que determinan las posibilidades según las cuales las distintas partes de una secuencia pueden aparecer conectadas entre sí suponen el fundamento de la cohesión. Así, a lo que este criterio se refiere es a la medida en que la superficie de una secuencia es adecuada según aquellos principios gramaticales. De esta forma, la cohesión es una premisa básica en toda comunicación textual, que se cumple en el caso de los TC, tal como se desprende de los siguientes ejemplos:

[53]En la aplicación de estas normas de textualidad, emplearemos ejemplos de nuestro *corpus*, así como otros títulos de producciones españolas e hispanoamericanas del período 1939-1975 que nos resulten de utilidad.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Ejemplos:

a.1) *Misión peligrosa*[54]
a.2) *Balas vengadoras*
a.3) *¿Arde París?*
a.4) *Las mariposas son libres*
a.5) *El hombre que fabricaba monstruos*
a.6) *El hombre que se perdió a sí mismo*
a.7) *Aquellos chalados con sus locos cacharros*
a.8) *Anoche cuando se apagó la luz*

Desde las secuencias más simples hasta las relativamente más complicadas, es posible comprobar que, en todos los casos, se observan adecuadamente las reglas de concordancia en lo que respecta al género y el número en los sintagmas nominales (*a.1* y *a.2*), a la persona y el número entre sujeto y verbo (*a.3* y *a.4*) o a los diversos elementos deícticos que se emplean (*a.5* y *a.8*). Esta cohesión que se encuentra entre los distintos componentes de la secuencia que es el TC no puede hallarse, sin embargo, entre ese título y la película que éste denomina (a partir de ahora, y según la terminología de Nord (1993), el «co-texto»). Dado el carácter estrictamente gramatical de esta norma, la composición audiovisual del co-texto impediría, *a priori*, la cohesión entre éste y el título. No obstante, aun tomando como co-texto sólo el guión cinematográfico escrito, los vínculos gramaticales entre título y co-texto seguirían siendo únicamente anecdóticos.

b) Coherencia

Si la cohesión se refería a los vínculos superficiales, la coherencia apunta hacia la conectividad del contenido subyacente de un texto. Al contrario que el criterio anterior, el que ahora tratamos no descansa sobre principios formales; de hecho, supone más bien «un producto de los procesos cognitivos puestos en funcionamiento por los usuarios de los textos» (Beaugrande y Dressler 1981:39). De esta manera, la coherencia se refiere a la relaciones más o menos explícitas que se establecen entre los conceptos presentes en un texto y que un hablante es capaz

[54]Para los ejemplos extraídos de nuestro *corpus* de películas extranjeras, ver la información complementaria en el Anexo. En el caso de los TC no incluidos en el *corpus* A, la información relacionada aparecerá a pie de página.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

de interpretar con mayor o menor facilidad según la clasificación del mundo que guarda en su memoria. En el caso de los TC, la brevedad convencional de éstos y la intención generalizada de sus autores de llamar la atención –a través, entre otros, de la generación de aparentes paradojas– promueven una abundancia de títulos donde es necesario que el hablante aventure «hipótesis acerca de la existencia latente de tantas relaciones como sean necesarias para dar sentido al texto desde el inicio» (Beaugrande y Dressler 1981:37).

Así, frente a títulos donde las relaciones de coherencia son muy explícitas (*Estudiantes en Oxford, Inocencia y juventud, El Vaticano de Pío XII, Huracán sobre la isla*), existe otro conjunto que precisa de una mayor intervención por parte del usuario para interpretar la relevancia de lo que está expresado lingüísticamente:

Ejemplos:
b.1) *Un frac en la Edad Media*
b.2) *Matrimonio de inconveniencia*
b.3) *Carta de una desconocida*
b.4) *Viviendo el pasado*
b.5) *La calle sin nombre*
b.6) *Luna sin miel*
b.7) *Se vende una novia*
b.8) *Los cinco mil dedos del Dr. T*
b.9) *Un hombre llamado Caballo*

Son éstos textos que, a pesar de su aparente incongruencia, son considerados aceptables desde el punto de vista de la coherencia por cualquier hablante. Esto es debido, en parte, a la propia situación comunicativa y a la experiencia de los hablantes con respecto a esa situación, ya que para ellos, que esperan un texto creativo e imaginativo, no supone una sorpresa el carácter paradójico de los ejemplos antes citados.

En cuanto a las relaciones de coherencia entre el título y su co-texto, éstas son similares a las que podrían establecerse entre cualquier metatexto[55] y el texto a

[55]Al hablar de «metatexto», nos referimos a aquellos textos, tales como las reseñas o los resúmenes, que informan sobre otro texto. Según señala Nord (1993:41), Reiss y Vermeer (1984) utilizan la denominación «texto complementario».

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

que aquél se refiere. El espectador, probablemente, tratará de buscar algún tipo de coherencia entre el contenido de la película y su título; y ésta, además, se buscará seguramente tras la recepción del filme. No obstante, el destinatario será siempre capaz de reformular las relaciones de coherencia que se activan directa o indirectamente en la superficie del TC de modo independiente a los elementos que conforman la película.

c) Intencionalidad

Los criterios de cohesión y de coherencia suponían nociones centradas en el propio texto. El de intencionalidad, en cambio, está centrado en uno de los usuarios de ese texto: el emisor. En concreto, en la actitud y en la intención de éste como productor textual. Así, en el emisor de un TC se advierte un objetivo principal que se encuentra directamente relacionado con el co-texto de su producto: el de informar, antes que nada, de la existencia misma del co-texto. A pesar de este vínculo, no obstante, ha de quedar claro que el título y la película que éste denomina cuentan con metas o intenciones diferentes. Algo que se debe, en parte, a que el emisor del TC no coincide, con frecuencia, con el emisor del co-texto.

En este sentido, el siguiente ejemplo, aunque relacionado con el título literario, resulta clarificador: una obra teatral de F. de Rojas Zorrilla fue denominada de tres maneras distintas según la interpretación particular de tres directores de teatro diferentes (*Del rey abajo, ninguno*, *El labrador más honrado* y *García el Castañar*) (Nord 1993:35). De este modo, pretendemos demostrar la independencia del título con respecto a la intención del co-texto y a la intención de otros posibles títulos del mismo co-texto. En el caso de nuestro *corpus*, parece claro que los emisores de los títulos ahí incluidos no coinciden con los de sus respectivas películas; una realidad que también puede ser verdadera para las obras cinematográficas originalmente en lengua española, en las que el título es impuesto más que ocasionalmente por los productores o por las empresas distribuidoras. En el marco de nuestro estudio, un período de gobierno totalitario,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

hay cabida, además, para otros emisores y denominaciones alternativos. En especial, nos referimos a los órganos censores del franquismo, cuya intervención queda reflejada en los siguientes ejemplos:

Ejemplos[56]:

c.1) *Siete pecadores/De isla en isla*
c.2) *Se quedó a desayunar/Los caprichos de madame*
c.3) *Los segadores/La venganza*[57]
c.4) *La caza del conejo/La caza*[58]
c.5) *Este país de todos los diablos/Dante no es únicamente severo*[59]

Aunque cada pareja de títulos se refiere a un mismo co-texto, la intención y el emisor de cada uno de sus componentes son distintos. Igualmente, la meta propuesta por el emisor de la película y la figura de éste también resultan diferentes de los de cada uno de los títulos.

d) Aceptabilidad

Al igual que la norma de intencionalidad, la aceptabilidad se centra en uno de los usuarios de la comunicación, el destinatario; y, en este caso, se refiere a la disponibilidad de un receptor para comprender un texto y admitir éste como relevante en una situación comunicativa dada. Que el destinatario considere aceptable un texto va más allá de que se cumplan a la perfección los criterios de cohesión y de coherencia y tiene que ver, en última instancia, con su experiencia en lo relativo a las convenciones culturales. De este modo, tal como adelantamos al tratar la cuestión de la coherencia, ciertas secuencias aparentemente incongruentes o anómalas en su sentido son aceptadas por el destinatario porque se ajustan a lo que, por experiencia, entienden como un «título»[60].

[56][Título propuesto por autor, productor o distribuidor/título impuesto por la censura.]
[57]*La venganza* (Juan Antonio Bardem, España, 1959).
[58]*La caza* (Carlos Saura, España, 1965).
[59]*Dante no es únicamente severo* (Jacinto Esteva, España, 1967).
[60]Esta idea está relacionada directamente con la consideración del TC como un tipo de texto distinguible de otros; lo cual se desprende de lo identificable de sus rasgos formales y lo convencional de las varias situaciones comunicativas que aquél provoca. Al final de este apartado, dedicaremos más atención a este punto.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Así, incluso en ejemplos como los siguientes, donde la cohesión no se ajusta a lo estrictamente gramatical (*d.1*) o donde el carácter brevísimo o esquemático de su expresión puede dificultar la interpretación inmediata de la secuencia (*d.2*, *d.3* y *d.4*), el destinatario será capaz de reconocer el acto comunicativo y pondrá en marcha los mecanismos adecuados para aceptarlo e implicarse en él. Y esta disponibilidad del receptor, en ningún caso, estará supeditada a la participación de éste en el otro acto comunicativo que representa el co-texto.

Ejemplos:
d.1) *La novia era él*
d.2) *Objetivo: Birmania*
d.3) *Corea, hora cero*
d.4) *El marido propone y...*

e) Informatividad

Por informatividad se entiende la medida en que las secuencias de un texto representan información novedosa o inesperada para el destinatario. Cualquier texto es informativo hasta cierto punto; es decir, todo receptor de un texto deberá esforzarse mínimamente para procesarlo e interpretarlo. Los TC, por la voluntad de sus emisores de provocar interés, presentan un nivel alto de informatividad; contienen elementos poco predecibles que, como consecuencia, suponen un «desafío» comunicativo para el destinatario. No obstante, con el objeto de que este hablante sea capaz de reconocer el título como tal, es necesario que haya un porcentaje de información conocida.

En este sentido, al aplicar lo que expone Nord (1993:37) para el literario, el destinatario espera que el TC informe, en primer lugar, de la existencia de un co-texto y, según la ocasión, de cuestiones relacionadas con ese co-texto (género, tema, contenido). Así, un título como *El oro de MacKenna* transmite información sobre el género en que se inscribe la película a que hace alusión (el «*western*») y sobre uno de sus posibles focos temáticos (la búsqueda de oro en el Oeste americano); en él aparece, no obstante, un elemento inesperado para el destinatario: el vínculo que se establece entre el «oro» y el objeto indefinido que

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

es «MacKenna». En cambio, otro título como *Danzad, danzad, malditos* aparece como una secuencia altamente informativa y supone «una actividad mucho más interesante» para el receptor (Beaugrande y Dressler 1981:43); quien será capaz de identificar la situación comunicativa aunque deba esforzarse más que en el caso anterior para procesar el mensaje.

f) Situacionalidad

La situacionalidad se refiere a si un texto es relevante en una situación determinada. Aquí tratamos factores relativos a lo que, anteriormente, hemos llamado el entorno o situación espacio-temporal de la comunicación. Tiempo, lugar y medio son, por tanto, los elementos esenciales a la hora de medir esta relevancia comunicativa. Ya hemos dicho que, en el caso de los TC, estos elementos no tienen por qué coincidir con los del co-texto. Por supuesto, sí habrá coincidencia cuando el título aparezca impreso en la película que se está proyectando; pero, en el resto de las situaciones previsibles, el entorno comunicativo será distinto para el TC y su co-texto.

La situacionalidad, por otro lado, también ayuda al destinatario a aceptar un texto en el que la cohesión y la coherencia no son perfectas. Cualquier hablante español, por ejemplo, admitirá la secuencia *Fireball quinientos* en una marquesina como comunicación textual por la situación en que ésta aparece; el receptor, a pesar de una forma y un contenido algo sorprendentes, será capaz de procesarla como un título y, a partir de todos sus conocimientos y experiencias, tratará de interpretarla de un modo adecuado.

Con respecto a este criterio, además, resulta notable el hecho de que la única razón para la emisión de cualquier tipo de título es la emisión de su correspondiente co-texto (edición, publicación, estreno, reposición, etc.). De ahí que, tal como recoge Nord (1993:38), la emisión de ese co-texto en lugares y en

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

momentos distintos pueda provocar la aparición de títulos diversos[61]. Los ejemplos que podemos exponer con respecto a esto son de muy variada naturaleza, tal como se puede ver a continuación:

Ejemplos:

f.1) *Águila o sol*; *Cara o cruz*; *Cantinflas en el teatro*[62]
f.2) *Entre monjas anda el diablo*; *Volver, volver*[63]
f.3) *Por eso*; *Demasiado para dos pistolas*[64]
f.4) *Yo amé a un asesino*; *Recorrió todo el camino*
f.5) *La gran aventura de Tarzán*; *La más increíble aventura de Tarzán*

Los ejemplos *f.1*, *f.2* y *f.3* se refieren a películas mexicanas cuyo título original, el situado primero, fue totalmente modificado para su estreno en España, donde recibió el título o los títulos expuestos seguidamente. Esta forma de proceder, que suponía una estrategia de ajuste ideológico y comercial, no resultó una excepción durante el período que estudiamos[65]. El caso de *Águila o sol*, en particular, es revelador de esta tendencia: este filme se estrenó en España en 1945 como *Cara o cruz*; en las sucesivas reposiciones que se hicieron de él en 1967 y 1971, recibió, en cambio, la denominación *Cantinflas en el teatro*; finalmente, en su último reestreno en 1982, volvió a su título anterior, *Cara o cruz*. Con respecto al ejemplo *f.4*, *Yo amé a un asesino* fue como se conoció la película *He Ran All the Way* en su estreno en España en 1953; veinte años después, con ocasión de su emisión por la televisión nacional, la obra se redenominó *Recorrió todo el camino*. Por último, el título español traducido *La gran aventura de Tarzán* (*Tarzan's Greatest Adventure*) se cambió por *La más increíble aventura de Tarzán* a

[61]En el caso de los TC, nos referimos, principalmente, a lugares geográficos y a momentos históricos distintos en los que se estrena y repone una película, y que provocan que el título cambie para adaptarse a la nueva situación y seguir siendo considerado relevante.
[62]*Águila o sol* (Arcady Boytler, México, 1937).
[63]*Entre monjas anda el diablo* (René Cardona, México, 1969).
[64]*Por eso* (Rogelio A. González, México, 1970).
[65]En la actualidad, Fernández y Larraguibel (1996) se refieren, en el mismo sentido, a la divergencia en las traducciones al castellano en España y en Hispanoamérica de los títulos de los grandes éxitos norteamericanos.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

propósito de una reposición en cine en 1972, once años después de su primer estreno[66].

g) Intertextualidad

El grado de intertextualidad viene marcado por «los factores que hacen depender la utilización adecuada de un texto del conocimiento que se tenga de otros textos anteriores» (Beaugrande y Dressler 1981:45). En los TC, en este aspecto, pueden observarse vínculos con el co-texto, con otros TC, entendidos éstos ya como textos genuinos, y con cualquier otro texto, entre los que se encuentran los propios títulos literarios de las obras en que puede basarse el co-texto del TC en cuestión.

¿Quién teme a Virginia Woolf?, *Mañana lloraré* y *El volar es para los pájaros*, por ejemplo, hacen referencia a trozos de diálogo de sus correspondientes co-textos. *Sola ante el peligro*, *El tercer hombre era mujer*, *Melodías de Broadway 1955* y *Los caballeros se casan con las morenas*, por su parte, establecen vínculos intertextuales con otros TC anteriores de gran repercusión: respectivamente, *Solo ante el peligro*, *El tercer hombre*, *Melodías de Broadway 1938* y *Los caballeros las prefieren rubias*. Una relación que se puede encontrar, igualmente, en la denominación de las continuaciones de ciertos filmes; por citar sólo dos casos: *The French Connection (Contra el imperio de la droga)* y *French Connection II*, o *Andrés Harvey, millonario*, *Andrés Harvey, tenorio* y *Andrés Harvey se enamora*.

A partir de los ejemplos anteriores, puede constatarse que la intertextualidad sólo es posible dentro de un único sistema cultural (Nord 1993:40); es decir, para que la referencia a textos anteriores suponga un «éxito comunicativo» y posea alguna relevancia para los hablantes implicados, textos referidos y usuarios han de pertenecer a una misma cultura, deben formar parte de una experiencia común. Esta idea, no obstante, se desprende más fácilmente de las relaciones de intertextualidad que el TC establece con cualquier otro tipo de texto al margen de

[66]A estos ejemplos pueden unirse los numerosos casos en los que, en el *corpus* A, se recogen títulos en inglés distintos para los respectivos estrenos de un filme en Estados Unidos y en el Reino

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

otros discursos del mismo tipo y de la obra cinematográfica correspondiente. Así, las españolas *Vente a Alemania, Pepe*[67] y *Las chicas de la Cruz Roja*[68] y la norteamericana *Con faldas y a lo loco* plantean vínculos que sólo pueden medirse de forma adecuada atendiendo a la realidad sociocultural española del momento en que aquellos títulos surgen. En todos los casos, se hace referencia a cuestiones produndamente arraigadas en la experiencia cotidiana de los españoles: primero, a una frase célebre del humorista español Gila; segundo, a la denominación de un sector de mujeres que suponía toda una institución social en el país del franquismo; por último, al título de una canción que hizo furor en España en la década de los cincuenta, *A lo loco, a lo loco*, la cual representaba los nuevos tiempos de una sociedad «orientada hacia el apogeo de la evasión» (Vázquez Montalbán 1998:151).

De la misma manera, el titulador busca, en este caso, la complicidad del público español refiriéndose a los títulos ya conocidos de las obras literarias que guardan alguna relación con el co-texto que se denomina en ese momento. *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *Historia de dos ciudades*, *Guerra y paz*, *Viaje al centro de la tierra* o *Papillon*, en este sentido, establecen vínculos directos e inconfundibles con las novelas en que se basan sus co-textos. Con frecuencia, también, se ofrecen variaciones en torno a denominaciones muy conocidas con objetivos diversos; éste es el caso de *Los tres mos... quiteros*, *Blancanieves y los tres vagabundos* o *El jovencito Frankenstein*. El ejemplo del literario *Drácula* es revelador de esta estrategia tituladora, del que en el *corpus* A se incluyen las siguientes variaciones:

Ejemplos:
- g.1) *Drácula*
- g.2) *Drácula 73*
- g.3) *Drácula negro*
- g.4) *Drácula, príncipe de las tinieblas*
- g.5) *Drácula vuelve de la tumba*
- g.6) *Drácula y las mellizas*

Unido; o para los estrenos y reposiciones alejados en el tiempo dentro de uno de estos dos países.
[67] *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, España, 1971).
[68] *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, España, 1958).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

g.7) *El poder de la sangre de Drácula*
g.8) *La mansión de Drácula*
g.9) *Las cicatrices de Drácula*
g.10) *Las novias de Drácula*

En los ejemplos *g.1* a *g.10*, así como en el resto de ejemplos de este subapartado, se hace uso de un elemento identificador para que la comunicación textual sea más significativa y, entre otras cosas, el destinatario acepte con facilidad el mensaje y el emisor cumpla su objetivo con una mayor garantía de éxito.

Tras el repaso de este último criterio de la intertextualidad, hemos pretendido demostrar que el TC puede considerarse un texto genuino; es decir, un hecho con carácter de comunicación textual autónoma. Y ello a pesar de la muy estrecha relación que guarda con el co-texto al cual identifica, sin el que no existiría y sin el que no podría cumplir su objetivo principal, el de dar título a algo. En este sentido, creemos que el TC y, en general, cualquier clase de título no ha de distinguirse de otros metatextos por una supuesta mayor dependencia con respecto al co-texto. De ahí que consideremos excesiva –y matizable según las circunstancias– la diferencia radical que plantea Nord (1993) entre la total vinculación del título literario o periodístico frente a sus co-textos y, por ejemplo, la independencia del comentario de un texto con respecto a éste. Algo que nos parece aun menos cierto en el caso del TC[69]; y es que la misma dificultad de emisión del co-texto/película, a través de un medio técnico que sólo se encuentra en lugares concretos, apoya la idea de una relativa mayor autonomía del TC con respecto, por ejemplo, al título literario por la menor dependencia física del primero frente al texto denominado.

Para concluir este apartado, deseamos, finalmente, caracterizar los TC dentro del tipo de texto «título» que Nord (1993:43-44) establece para estos textos de

[69]Igualmente, tampoco pensamos que la independencia con respecto al texto comentado que Nord (1993) atribuye a este texto/comentario sea total. Desde nuestro punto de vista, comentar -al igual que titular- es una actividad que precisa un complemento directo para llevarse a cabo satisfactoriamente: se comenta -y se titula- *un texto*.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

características lingüísticas y extralingüísticas concretas. Coincidimos con esta autora en que existen convenciones verbales y no verbales en la emisión de los títulos y que, tal como veremos a continuación, todos ellos cumplen determinadas funciones de modo sistemático. En el caso de los de cine, se observan constantes formales y circunstancias acostumbradas en su emisión: brevedad, carácter nominal, grado alto de informatividad, inclusión en un cartel o en una marquesina, etc. Aspectos convencionales que, a la postre, influyen en la aceptabilidad por parte del destinatario del mensaje que es el título; sólo cuando el receptor sea capaz de identificarlo y clasificarlo como un texto del tipo «título» con todo lo que ello acarree según su experiencia, podrá aquél aceptarlo e implicarse en el acto comunicativo en cuestión.

Y esta aceptabilidad se apoyará, igualmente, en criterios relacionados con el entorno en el cual se comunican los hablantes. Tal como indica Nord (1993:44), las convenciones referidas a los tipos de texto pertenecen a un único idioma, son específicas de una cultura y están determinadas por el momento histórico.

2.5.2. Las funciones del TC

Ya describimos la situación comunicativa del TC durante el franquismo en la introducción del apartado 2.5. Ahora, nos proponemos caracterizar nuestro objeto de estudio según las funciones que éste cumple en esa situación determinada. No pretendemos, no obstante, llevar a cabo un análisis funcional detallado, tal como hace Nord (1993) con los títulos literarios, de lo incluido en el *corpus* A; sólo deseamos exponer más claves que nos permitan entender mejor el «comportamiento» de los tituladores y de las versiones españolas de los TC extranjeros en aquella época.

De este modo, en las anteriores páginas hemos adelantado, a nuestra conveniencia, ciertas funciones recurrentes en los TC: entre otras, la de identificar y denominar el co-texto o la de informar acerca de la existencia de éste y despertar curiosidad hacia él con un fin comercial. Como se ve, todas ellas son funciones que, directamente, se encuentran relacionadas con el co-texto del TC en cuestión

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

(la película nombrada). Queremos, a continuación, dar un carácter más riguroso a este perfil funcional; y, para ello, vamos a emplear las categorías establecidas por Nord (1993) para los títulos literarios, así como la adaptación que Pascua Febles (1994) y Moya (2000) hacen de éstas a partir de Nord (1990) centrándose en los TC[70].

Nord (1993) identifica tres funciones básicas en su estudio de los títulos literarios: distintiva, metatextual y fática. Asimismo, se refiere a otras tres funciones complementarias que pueden aparecer con distinto peso según las circunstancias comunicativas concretas: descriptiva, expresiva y apelativa. Creemos que esta caracterización funcional también puede aplicarse a los TC, en general; aunque, si nos referimos a las circunstancias de los elementos de nuestro *corpus* A, debemos concretar el orden jerárquico y la importancia de las últimas tres funciones. Porque, tal como insiste Nord (1993:86-87), son el entorno cultural y social y el momento histórico del público receptor los que determinan qué función es prioritaria, así como la realización lingüística de cada función. Con relación a esto último, del capítulo 4 podrán extraerse conclusiones pertinentes. Sobre lo primero, repasaremos la relevancia de cada una de las funciones con respecto al *corpus* A de nuestro trabajo en los siguientes párrafos.

a) Funciones básicas: distintiva, metatextual y fática

En cuanto a las funciones básicas, la distintiva aparece como la más esencial de todas ellas, ya que se refiere al cometido identificador y denominador del TC con respecto a su co-texto. Claro que el TC no supone el único modo de nombrar una obra cinematográfica de manera inconfundible; expresiones, hasta cierto punto eufemísticas, como «la última de Hitchcock» pueden, en una situación concreta, satisfacer esta misma función distintiva. Sin embargo, es necesario reconocer que

[70]Aunque Pascua Febles (1994) y Moya (2000) se refieren a estas funciones tal como las denomina Nord (1990) en español, nosotros preferimos traducir las funciones, directamente, tal como las expresa Nord (1993) en alemán empleando los términos correspondientes más usuales en castellano: distintiva («*distinktive Funktion*»), metatextual («*metatextuelle Funktion*»), fática («*phatische Funktion*»), descriptiva («*Darstellungsfunktion*»), expresiva («*Ausdrucksfunktion*») y apelativa («*Appellfunktion*»).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

es a través de su título como se identifica, principalmente, una película. Esta función, además, la cumple el TC en cualquiera de las situaciones comunicativas previsibles: en un cartel, en una marquesina, en una cuña radiofónica o al comienzo del metraje del mismo co-texto. En todos los casos, el destinatario recibe el TC como medio para distinguir una obra cinematográfica sin lugar a dudas.

Las funciones metatextual y fática del TC, por su parte, están relacionadas con las convenciones formales y situacionales de la cultura destinataria con respecto al TC. De esta forma, por ejemplo, sólo si un TC es considerado aceptable por su receptor y se ajusta a lo que éste espera y necesita, podrá aquél cumplir la función metatextual, es decir, informar sobre la existencia de una película y, en una situación concreta, marcar el inicio de ésta. Al contrario de lo que ocurre con cierta frecuencia en el caso de los títulos literarios (Nord 1993), los TC del *corpus* A apenas muestran marcas explícitas de su carácter metatextual; desde nuestro punto de vista, por tanto, una denominación como *Película sobre el racismo de Robert Mulligan* no sería considerada normal en un TC. Sí lo es, en cambio, *Matar un ruiseñor*, que suple la falta de señaladores metatextuales explícitos con su participación en entornos comunicativos convencionales reconocibles para el destinatario y, en consecuencia, aceptables para él.

De la misma manera, el TC cumple la función fática por su repetición de las constantes formales y de todo tipo que, según la experiencia del destinatario, caracterizan a cualquier TC. Por ello, el receptor establece el primer contacto con el co-texto a través del TC que lo denomina al reconocer en éste rasgos inconfundibles y tradicionalmente asociados a este tipo de títulos. En el caso del *corpus* A de este trabajo, la brevedad, la construcción nominal y el carácter paradójico o altamente informativo forman parte de un conjunto de características comunes que los destinatarios del TC, con seguridad, tenían interiorizado. Igualmente, la evolución del carácter de los elementos léxicos incluidos en el TC de forma paralela al desarrollo ideológico del régimen franquista fue asimilada inconscientemente por la masa receptora; hasta el punto de que, probablemente,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

las expectativas provocadas en la primera posguerra por dos títulos como *Sublime engaño* y *La fiera de mi niña* guardasen una distancia considerable con respecto a las que podían motivar en los años setenta, cuando el espectador español ya estaba habituado a denominaciones como *Noche silenciosa, noche sangrienta* o *Pánico en la calle 110.*

b) Funciones complementarias: descriptiva, expresiva y apelativa

En lo que respecta a las restantes tres funciones, consideradas por Nord (1993) como variables según la situación determinada, debemos decir que todas ellas son observables en los elementos del *corpus* A. Y, a pesar de que esta autora encuentre en los títulos literarios españoles un grado de expresividad muy bajo (Nord 1993:187), hay que indicar que, por lo general, los TC estudiados satisfacen las funciones descriptiva, expresiva y apelativa en una medida similar.

En lo concerniente a la función descriptiva, en primer lugar, el TC contiene referencias, sobre todo, al contenido y a la forma del co-texto. De esta manera, el TC informa, explica o adelanta aspectos relativos al tema o al argumento de la película, así como puede indicar la pertenencia de ésta a un género u otro. Con respecto a esta última cuestión, debemos apuntar que no es posible establecer una clasificación perfecta de TC a partir del género cinematográfico de sus co-textos. Aunque es verdad que, en ocasiones, aparecen ciertos índices descriptivos que informan sobre el género del filme (la palabra «sangre» o «miedo» para películas de terror; ciertos topónimos en español –Santa Fe, Río Grande– para los «*westerns*»); éstos no son empleados sistemáticamente y, además, se observan demasiadas excepciones para poder ordenar ningún conjunto uniforme de criterios en este sentido.

En cuanto a la información sobre el contenido argumental del co-texto, podemos volver a observar aquí la división que hace Sánchez-Escalonilla (2001:107-108) entre «títulos de tema» y «títulos de trama». Según el autor, los primeros aluden a la esencia temática de la película; los segundos, por su parte, se refieren a alguno de los elementos (personajes, lugares, objetos) que conforman la

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

trama o el contenido del filme. *Viaje sin retorno*, *Tiempo de amar, tiempo de morir* y *Entre dos pasiones* son ejemplos del primer grupo; *Rebeca*, *El secreto de Santa Vittoria* y *La soga* lo son del segundo.

Al igual que en el caso de la descriptiva, la función expresiva se encuentra vinculada estrechamente a lo que hemos llamado la intencionalidad del acto comunicativo. La expresividad, de este modo, hace referencia a un tipo de información con que el emisor ha «cargado» su texto; en esta ocasión, información de carácter emotivo. A este respecto, en nuestro *corpus* A, los autores de los TC han realizado esta función, sobre todo, ofreciendo valoraciones de elementos del co-texto a través de estrategias gramaticales diversas (con frecuencia, distintas formas de adjetivación). En muchos casos, el carácter de estas valoraciones tiene mucho que ver con las ideas predominantes de la sociedad franquista en que se encontraba inmerso el titulador. Así, por ejemplo, *Débil es la carne*, *El cuerpo del delito*, *La tortura de la carne*, *Alma en suplicio*, *Atormentada* o *La bribona* pueden considerarse ejemplos extremos de una expresividad que se alimentaba sin disimulo de las fuentes ideológicas del régimen (en este caso, principalmente, de la moral católica).

De manera similar, la forma en que se realiza la función apelativa en el *corpus* A de este trabajo demuestra que los tituladores también juegan con los valores oficiales del momento con el fin de atraer el interés de los destinatarios del TC hacia su co-texto, así como para influir en el modo en que éstos se disponen a recibir ese co-texto. Pero, en este caso, es en la atribución de connotaciones negativas a comportamientos o personajes, tal como en los últimos ejemplos presentados, o en la exaltación de ciertas conductas que podrían entenderse como «anómalas» dentro de la ideología franquista, donde percibimos una mayor presencia de la función apelativa. En este sentido, podemos presentir que títulos como *La esposa de su hermano*, que sugiere una relación prohibida, o *Ella y su secretario*, que pone al revés la expresión normalizada de las relaciones de poder entre hombres y mujeres, generaron, en su momento, más interés que otras

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

denominaciones no tan «desafiantes» frente a lo establecido, tal como *Mi encantadora esposa* o *Cadetes del mar*.

Tras el repaso de las seis funciones establecidas por Nord (1993), creemos necesario, finalmente, establecer un orden jerárquico en lo que se refiere a la mayor o menor importancia de aquéllas en nuestro *corpus* de TC. Al margen de las tres primeras (distintiva, metatextual y fática), que podemos considerar inherentes al propio hecho que representa el TC, las funciones apelativa y expresiva aparecen, en este orden, como las más relevantes para los tituladores franquistas. En realidad, entendemos éstas como complementarias, ya que, a través de su caracterización expresiva, los TC despiertan la curiosidad del espectador hacia el co-texto. Además, tal como hemos visto, en un ambiente de libertad restringida, los autores de este tipo de textos optaron con frecuencia por valorar explícitamente, por ejemplo, actitudes «pecaminosas»; y, en consecuencia, produjeron textos que, por su sugerencia de una ventana hacia lo prohibido, generaban el interés del destinatario hacia la película.

El porcentaje elevado de información poco predecible –es decir, la naturaleza altamente informativa que ya hemos atribuido al TC– es otro de los rasgos que contribuyen en el cometido apelativo del TC. Por medio, principalmente, del empleo de paradojas y de la asociación no usual de determinados elementos léxicos, los tituladores también pretendían atraer a los potenciales espectadores cinematográficos. *Casado y con dos suegras*, *La esposa anónima*, *Matrimonio de inconveniencia*, *Un novio para tres novias* o *Se necesitan maridos* son ejemplos en este sentido; en particular, referidos a una de las bases ideológicas del franquismo: el matrimonio católico como núcleo de la familia y de la sociedad.

Fuera cual fuera la estrategia utilizada, lo cierto es que la revisión del conjunto de TC que aquí estudiamos apunta a un predominio de la función apelativa como determinante en la realización verbal de muchos de ellos. Y este interés acentuado por atraer público a la sala –que, en definitiva, es el fin comercial último de casi cualquier tipo de producción cinematográfica y

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

prácticamente el único de los filmes provenientes de EE. UU.– motiva que el titulador lleve a cabo actuaciones lingüísticas que aludan directamente a la ideología de la masa de espectadores; ya sea adhiriéndose a sus principios o atentando contra ellos. Este sedimento ideológico que apreciamos en la voluntad expresiva y apelativa de los tituladores, así como la realización lingüística en los TC de las diferentes funciones que hemos descrito, serán desarrolladas más detalladamente, no obstante, en los dos capítulos siguientes.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Capítulo 3:
Ideología, lenguaje y traducción

3.1. Introducción

Este capítulo se referirá al concepto de ideología en su relación con el lenguaje y, de modo específico, con la traducción. Por un lado, se abordarán algunas de las contribuciones más significativas en lo relativo a estas cuestiones. Por otro, se estudiará en detalle el TC como producto y práctica de ideología; en concreto, durante el régimen franquista. De esta forma, el presente capítulo aparece dividido en tres secciones que reflejan esta delimitación de contenidos. En primer lugar, expondremos una selección de varias teorías lingüísticas que han reivindicado la naturaleza social activa del lenguaje: éste no como un simple código de signos, un «espejo» de la mente o un medio de comunicación neutral; sino como reflejo y participante de experiencias concretas, cuyo carácter se encuentra marcado tanto por las condiciones naturales, culturales e históricas como por las desiguales relaciones de poder en una comunidad. En segundo lugar, nos detendremos en las consecuencias que, en el área de la traducción, puede tener esta idea del lenguaje como instrumento social e ideológico; en particular, describiremos la situación y las contribuciones en este sentido en el campo de la traducción literaria y en el de la audiovisual. En tercer y último lugar, y aplicando lo expuesto en los dos apartados anteriores, introduciremos el caso concreto de los TC del período 1939-1975 y su relación con la ideología franquista; aquí distinguiremos entre la manipulación externa de la dictadura (la censura oficial) y la difusión ideológica inconsciente de los propios tituladores (la autocensura).

3.2. Consideraciones generales sobre la noción de ideología en el lenguaje

La relación de influencia mutua entre cualquier lengua y la realidad del grupo que la utiliza supone el centro de interés de este capítulo. Así, tras la exposición de algunas reflexiones generales en 3.2.1., planteamientos muy básicos que enmarcan nuestro trabajo, nos ocuparemos de los lazos que unen la ideología, el lenguaje y

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

el poder. En este último subapartado (3.2.2.), será introducido el concepto de la manipulación lingüística con fines ideológicos, lo que constituye uno de los elementos fundamentales tanto en las siguientes consideraciones sobre la traducción (apartado 3.3.) como en el análisis que realizaremos en el capítulo 4.

3.2.1. El lenguaje como reflejo y condicionante de la percepción de la realidad

Antes de referirnos al lenguaje como «artefacto ideológico» o como «campo de batalla» social, aspectos que trataremos a continuación, resulta conveniente detenerse en una noción del lenguaje más básica pero muy adecuada para el desarrollo de nuestro estudio. Es ésta la que emparenta el habla de un ser humano con una manera determinada de percibir el mundo y de relacionarse con él. Es una idea, además, que observa a ese individuo como parte de un grupo social y que atribuye a aquél el conjunto de costumbres y creencias que conforman el legado histórico y cultural de la comunidad. Es una idea, a modo de resumen, que relaciona muy estrechamente el lenguaje y la historia social del grupo que lo utiliza, hasta el punto de entender el lenguaje no sólo como imagen sino también como condicionante de esa historia social[71].

Desde este punto de vista, pues, el lenguaje que emplea cualquier ser humano es el producto de la percepción del mundo y de los hábitos concretos de su comunidad; pero, también, ese lenguaje influye en el modo en que los miembros de dicha comunidad experimentan la realidad y se comportan con respecto a ésta. Se trata de una relación de influencia mutua entre un lenguaje y la sociedad que lo usa a la que Sapir (1981:235) alude muy sucintamente a través de la aseveración de que todo lenguaje tiene su «escenario»[72].

---

[71]Esta aproximación al lenguaje está emparentada, en su fundamento, con lo que Acero (1993) denomina la «concepción antropológica» del lenguaje. Esta forma de acercarse al lenguaje coincide, a su vez, con el punto de vista adoptado por Wittgenstein en las obras de su segundo período y, desde otra perspectiva, con las conclusiones alcanzadas por el lingüista y antropólogo Whorf (discípulo de Sapir) en torno al estudio de ciertas lenguas indígenas americanas. En este apartado, hablaremos de «relativismo lingüístico» cuando nos refiramos a esta concepción del lenguaje.

[72]El origen y el carácter de esta relación entre un lenguaje y su «escenario», no obstante, distan mucho de estar claros. Según Acero (1993:65-66), al explicar las teorías de Wittgenstein, «la relación entre los usos del lenguaje y las formas de vida que constituyen el medio en el que surgen

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

De este modo, la idea de que los recursos semánticos de la lengua que emplea un grupo son el reflejo de determinados factores históricos, geográficos, sociales, económicos y religiosos, entre otros, puede inferirse de la primera parte de la afirmación contenida en el párrafo anterior (el lenguaje usado por los individuos de una comunidad es producto de las «circunstancias» de ésta). Una influencia que, igualmente, no sólo ha de observarse en el vocabulario de un grupo, sino también en la organización sintáctica y textual, en el conjunto de tipos de texto existentes o en la convivencia de variedades sociolingüísticas en ese grupo[73].

En cuanto a la segunda parte de la citada afirmación (el lenguaje de una comunidad determina la percepción del mundo y el comportamiento de un individuo perteneciente a aquélla), vale la pena detenerse en alguna de las conclusiones a las que llegó Whorf (1956) en su estudio ya citado de ciertas lenguas aborígenes americanas. A través de los artículos que publicó en revistas especializadas, en los que apunta la lingüística como valiosísima herramienta antropológica[74], se refiere, por ejemplo, a los conceptos de espacio y tiempo en la comunidad de los indios Hopi. Según Whorf (1956:57-58), los miembros de este grupo indígena americano entienden el tiempo de modo distinto a como lo hacemos actualmente en el mundo occidental, tal como explica:

> I find it gratuitous to assume that a Hopi who knows only the Hopi language and the cultural ideas of his own society has the same notions, often supposed to be intuitions, of time and space that we have, and that are generally assumed to be universal. In particular, he has no general notion or intuition of TIME as a smooth flowing continuum in which everything in the universe proceeds at an equal rate, out of a future, through a present, into a past; or, in which, to reverse the picture, the observer is being carried in the stream of duration continuously away from a past and into a future.

---

y en el que echan sus raíces está lejos de ser transparente. Por el contrario, muy a menudo es indirecta y se pierde hacia atrás en el tiempo. En otros casos, simplemente sucede que ignoramos o que somos insensibles para con la manera en que nuestro uso del lenguaje depende de costumbres e instituciones sociales y culturales».

[73]Whorf (1956:55), en este sentido, se refiere al entorno natural: «[...] language first of all is a classification and arrangement of the stream of sensory experience which results in a certain world-order, a certain segment of the world that is easily expressible by the type of symbolic means that language employs».

[74]«And yet the problem of thought and thinking in the native community is not purely and simply a psychological problem. It is quite largely cultural. It is moreover largely a matter of one especially cohesive aggregate of cultural phenomena that we call a language. It is approachable through linguistics [...]» (Whorf 1956:65).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

> After long and careful study and analysis, the Hopi language is seen to contain no words, grammatical forms, constructions or expressions that refer directly to what we call 'time', or to past, present, or future, or to enduring or lasting, or to motion as kinematic rather than dynamic (i.e. as a continuous translation in space and time rather than as an exhibition of dynamic effort in a certain process), or that even refer to space in such a way as to exclude that element of extension or existence that we call 'time', and so by implication leave a residue that could be referred to as 'time'. Hence, the Hopi language contains no reference to 'time', either explicit or implicit.

De acuerdo con las averiguaciones de Whorf, en el lenguaje que utilizan los indios de la comunidad Hopi, no se observa expresión temporal alguna que concuerde con la noción de tiempo del propio autor. Lo cual nos conduce, según el mencionado principio del lenguaje como espejo y moldeador de la realidad, a dos conclusiones. En primer lugar, se podría adivinar que esto es así debido a la interacción, desde el mismo origen del grupo, de múltiples factores naturales, culturales e históricos, entre otros; una interacción de la que también participó el lenguaje empleado por la comunidad y que ha provocado que este sistema lingüístico refleje el citado entendimiento «atemporal» del universo. Y, en segundo lugar, parece evidente que cualquier indio Hopi que sólo haya conocido el idioma de su grupo percibirá el mundo de esa forma «atemporal» y, en consecuencia, todo su comportamiento estará derivado de la particular manera de aprehender el universo que «describe» su lenguaje. En consecuencia, a través de su uso, el lenguaje de los Hopi ayuda a conservar el modo en que percibe el mundo esta comunidad y dificulta cualquier tipo de cambio en aquél.[75]

Por tanto, las actuaciones de los miembros de la comunidad Hopi con respecto a cualquier suceso o hecho siempre estarán «limitadas» por su propio lenguaje. Según lo que hemos convenido en llamar «relativismo lingüístico», estos indígenas aprenden y conocen la realidad, básicamente, a través del conjunto de mecanismos que integra su lenguaje, el cual, a su vez, se ha desarrollado en relación directa con el entorno y los hábitos de sus usuarios. Además, tal como explica Whorf (1956:158) en un estudio posterior, dicha realidad no es inferible

[75]A este respecto, Whorf (1956:156) concede al lenguaje, por la mayor lentitud con que se producen cambios en él, un papel conservador con respecto al progreso cultural y social del grupo que lo utiliza.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

únicamente de determinados elementos lingüísticos (vocabulario, tiempos verbales, etc.), sino de todos los mecanismos que integran el lenguaje como un sistema compacto[76]:

> Concepts of 'time' and 'matter' are not given in substantially the same form by experience to all men but depend upon the nature of the language or languages through the use of which they have been developed. They do not depend so much upon ANY ONE SYSTEM (e.g., tense, or nouns) within the grammar as upon the ways of analizing and reporting experience which have become fixed in the language as integrated 'fashions of speaking' and which cut across the typical grammatical classifications, so that such a 'fashion' may include lexical, morphological, syntactic, and otherwise systemically diverse means coordinated in a certain frame of consistency.

Los resultados de la investigación de Whorf en lo referente a esta cuestión nos sirven para ilustrar el carácter bidireccional de la influencia entre lenguaje y sociedad. Y, a pesar de que el caso presentado por este autor y sus conclusiones puedan parecer alejados de nuestro objeto de estudio, encontramos que este ejemplo de «relativismo lingüístico», quizá llevado hasta sus últimas consecuencias, encierra en su forma más radical el principio que alienta este trabajo: que el lenguaje es el espejo de todas las circunstancias históricas, culturales y sociales de una comunidad y, al mismo tiempo, influye en el mantenimiento, consolidación o cambio de esas circunstancias. O, desde otro punto de vista, que «las expresiones [...] no significan nada específico cuando se cortan los lazos que las unen a los hechos de la vida natural y cultural de quienes las emplean» (Acero 1993:65).

3.2.2. Ideología, lenguaje y poder

Con esta concepción «antropológica» del lenguaje como puerto de partida, donde se pone el énfasis en su origen y su trascendencia sociales, no nos resulta difícil arribar a los métodos de análisis lingüístico propuestos por Fowler (1978, 1986),

[76]Fowler (1986:19) también apunta esta idea: «The meanings of the words in a language are the community's store of established knowledge. [...] Although *vocabulary* is the part of language which most obviously sorts experience into concepts and systems of concepts, other aspects of language have this effect, too».

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Fowler *et al.* (1979) y, principalmente, Fairclough (1989), donde lo formal cede terreno ante los elementos pragmáticos del lenguaje y, sobre todo, ante el carácter social de éste. Estos investigadores, que no ocultan su deseo de aplicar al lenguaje la perspectiva socialista de sus inclinaciones políticas, se refieren, en concreto, a la relación de influencia mutua entre el lenguaje y las instituciones sociales de toda clase[77]. Así que, con este objetivo, recurren al concepto de ideología.

En concreto, al hablar de ideología, se hace referencia al entendimiento del mundo por medio de un sistema de ideas y presunciones que se hace visible y se articula en parte a través del lenguaje de cada persona. Por otro lado, al igual que en el planteamiento del «relativismo lingüístico» que expusimos anteriormente, el lenguaje se entiende como reflejo de ideología a la vez que como elemento activo en el cambio o el mantenimiento de ésta[78]. En definitiva, el lenguaje es producto al tiempo que práctica ideológicos. Esto se observa en la forma en que Hodge, Kress y Jones (1979:111), en la primera cita a continuación (a), y Trew (1979:128), en la segunda (b), se refieren a la noción de ideología:

> a) Las ideologías son conjuntos de ideas implicadas en el ordenamiento de la experiencia y que dan sentido al mundo. Este orden y este sentido son parciales y particulares. Los sistemas de ideas que constituyen ideologías se expresan a través del lenguaje. El lenguaje proporciona modelos y categorías de pensamiento, y la experiencia del mundo de las personas tiene lugar en parte a través del lenguaje. Las categorías del lenguaje pueden parecer como las de la ideología, fijas y dadas, pero ambas pueden estar sujetas a un cambio constante. Al hablar, establecemos, mantenemos, confirmamos y a menudo desafiamos las categorizaciones del lenguaje, y de las ideologías que el lenguaje expresa. El análisis del lenguaje es así parte necesaria de toda tentativa de estudiar los procesos ideológicos: a través del lenguaje las ideologías se hacen observables.
>
> b) En la medida en que los conceptos de un discurso están relacionados como un sistema, son parte de una teoría o ideología, es decir, de un sistema de conceptos y de imágenes que son una manera de ver y de aprehender las cosas, y de interpretar lo que se ve o se oye o se lee.

[77]El modelo analítico de Fairclough (*Critical Language Study*) puede aplicarse a cualquier tipo de discurso. El de Fowler (*Linguistic Criticism*), por su parte, aunque se presenta como específico del discurso literario, también es aplicable a otros tipos de discurso.

[78]«Linguistic phenomena are social in the sense that whenever people speak or listen or write or read, they do so in ways which are determined socially and have social effects. [...] Social phenomena are linguistic, on the other hand, in the sense that the language activity which goes on in social contexts (as all language activity does) is not merely a reflection or expression of social processes and practices, it is a *part* of those processes and practices» (Fairclough 1989:23).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Fairclough (1989), además, introduce el concepto de poder al referirse a la ideología, ya que, según él, la manipulación de ésta supone una manera de ejercer el poder por parte de múltiples instituciones sociales. Con la introducción de este nuevo elemento, por tanto, aparece un triángulo en el que cada uno de los lados (ideología, lenguaje, poder) tiene influencia sobre los otros dos. Resulta fundamental ver cómo se relacionan éstos a partir de la definición de ideología de Fairclough (1989:3):

> [...] 'common-sense' assumptions which are implicit in the conventions according to which people interact linguistically, and of which people are generally not consciously aware. [...] Such assumptions are *ideologies*. Ideologies are closely linked to power [...] because they are a means of legitimizing existing social relations and differences of power, simply through the recurrence of ordinary, familiar ways of behaving which take these relations and power differences for granted. Ideologies are closely linked to language, because using language is the commonest form of social behaviour, and the form of social behaviour where we rely most on 'common-sense' assumptions.

Al introducir el concepto de poder en nuestro razonamiento, estamos dando muestras de un cierto viraje con respecto a la noción de lenguaje que hemos presentado hasta ahora. Es decir, partimos de la idea de que el lenguaje es referente e influencia del entorno natural y cultural de un grupo; pero, ahora, buscamos las consecuencias sociales de esta idea e integramos en ella nuevos elementos con este fin. Así, pasamos de ejemplos más generales y, si se quiere, «inocentes» (la noción de tiempo de los indios Hopi) a situaciones sociales en las que la desigualdad de sus protagonistas y la búsqueda del control de unos sobre otros son elementos fundamentales[79].

[79]El origen y el carácter de estas desigualdades resultan extremadamente variados y dan lugar a diferencias de poder o, lo que es lo mismo, la existencia de sectores sociales con autoridad sobre otros: por ejemplo, la desigualdad que se observa entre un profesor y sus alumnos en un aula o la que se produce, en un régimen dictatorial, entre el gobernante y los gobernados (el caso de nuestro trabajo). Kress y Fowler (1979a:89) aplican esta diferencia a la comunicación lingüística y avanzan una de nuestras conclusiones: «Todo lenguaje se dirige a alguien y supone un destinatario tanto como un emisor; es relacional. Sugerimos que las relaciones comunicativas son generalmente asimétricas, en el sentido de que uno de los participantes tiene más autoridad que el otro o los

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

En virtud de este nuevo planteamiento, creemos necesario desarrollar los vínculos entre los tres lados de ese triángulo que mencionábamos antes. Para ello, comenzamos refiriéndonos a las dos maneras –complementarias, no alternativas– en que, a grandes rasgos, puede ejercerse el poder en cualquier situación social (Fairclough 1989:3-4): por un lado, a través de diferentes formas de coacción (la violencia física, entre ellas); y, por el otro lado, logrando el consentimiento o la conformidad de aquéllos sobre los que se ejerce el poder. La ideología supone el principal medio para alcanzar esto último. Y el lenguaje, por su condición de vehículo habitual de ideología, resulta una herramienta imprescindible a la hora de analizar la estructura social de cualquier comunidad, tal como explica Fairclough (1989:2-3):

> [...] the exercise of power, in modern society, is increasingly achieved through ideology, and more particularly through the ideological workings of language. [...] If, as I shall argue, ideology is pervasively present in language, that fact ought to mean that the ideological nature of language should be one of the major themes of modern social science.

A partir de ahora, por tanto, hablaremos de un poder o control ideológico que unos ejercen sobre otros por la vía del lenguaje y que se encuentra ligado estrechamente a poderes como el político y el económico. Y, al igual que estos últimos, la imposición de la autoridad a través del discurso lingüístico se apoya, además, en un conjunto más o menos fijo de estrategias. En el caso de la ideología y el lenguaje, dichas estrategias son sistemáticas y persiguen, sobre todo, la invisibilidad y la ocultación de las prácticas del poder ideológico. Por ello, son recursos habituales en este ámbito los intentos coordinados por convertir en presunciones naturales y habituales, en «sentido común», cualquier contenido ideológico que se pretenda imponer o mantener. En consecuencia, cuanto menos explícito sea en el discurso lingüístico el hecho de que alguien posee y pretende ejercer el control sobre otro u otros, más efectivo será ese control.

---

otros; que las diferencias de clase o estatuto están en juego en el discurso; la relación es más o menos competitiva, es una negociación sobre el poder».

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

De esta forma, la incorporación velada de ideas al conjunto de nociones sobre el mundo que comparte una comunidad (lo que todos sus miembros entienden como «sentido común») supone un arma valiosísima para quienes ostentan el poder ideológico, pues les permite manipular sin recurrir a otros métodos de control más visibles y menos populares. Se convienen, entonces, nuevas connotaciones para las palabras, para los textos, y se somete todo el lenguaje a una invisible y mecánica «limpieza» ideológica al servicio del poder. Todo ello –y aquí estriba su eficacia– sin que gran parte de los usuarios del lenguaje sea consciente o pueda constatar explícitamente tales reajustes, como puntualiza Fairclough (1989:85):

> Ideology is most effective when its workings are least visible. [...] And invisibility is achieved when ideologies are brought to discourse not as explicit elements of the text, but as the background assumptions which on the one hand lead the text producer to 'textualize' the world in a particular way, and on the other hand lead the interpreter to interpret the text in a particular way.

Esta estrategia de invisibilidad y de pretensión de neutralidad ideológica –un proceso que Fairclough (1989) llama «*naturalization*» y Fowler (1986), «*habitualization*»–, además, debe ponerse en práctica de manera metódica y sistemática si se quiere que sus resultados sean duraderos. Es por ello que, cuando se manipula o, tal como dijimos antes, se reajusta el contenido del discurso lingüístico de forma constante y regular, así como se reconforman las relaciones y las identidades sociales de quienes participan en ese discurso del mismo modo, resulta muy probable que se logren efectos a largo plazo en los conocimientos, las creencias y los roles sociales dentro de una institución o de una comunidad (Fairclough 1989:74).

Del empleo de estas estrategias es buen ejemplo el discurso de los medios de comunicación, donde los contenidos y las relaciones sociales implícitas son manipuladas de acuerdo con los intereses ideológicos de, por ejemplo, una empresa de periodismo impreso, un grupo político, un sector económico o un gobierno concretos. Aquí, por otra parte, la manipulación apenas llega a ser

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

explícita, pues se convierte en invisible para gran parte de los lectores de un periódico, pongamos por caso, cuando ésta se lleva a cabo a través de la repetición continuada de modelos aparentemente neutrales (de qué se informa y de qué no se informa habitualmente, qué imágenes se incluyen y cuáles no, el énfasis positivo o negativo con respecto a la información sobre un mismo sujeto en diversas circunstancias, etc.):

> A single text on its own is quite insignificant: the effects of media power are cumulative, working through the repetition of particular ways of handling causality and agency, particular ways of positioning the reader, and so forth. Thus through the way it positions readers, for instance, media discourse is able to exercise a pervasive and powerful influence in social reproduction because of the very scale of the modern mass media and the extremely high level of exposure of whole populations to a relatively homogeneous output (Fairclough 1989:54)[80].

En el caso de los medios de comunicación, igualmente, la existencia tanto de códigos éticos o normas de actuación profesional como de reglas no expresadas sobre lo que es o no aceptable, convierte al productor de discursos, al mediador lingüístico (el periodista, por ejemplo), en vehículo inconsciente de ideología al servicio del poder. Aquellas directrices, que el productor de discursos asume e internaliza como propias y como imprescindibles para la consecución de objetivos profesionales, darán lugar a que el sistema se autorregule mediante la autocensura anticipatoria (Hodge y Fowler 1979:28). Esta labor de mediación involuntaria no es exclusiva de este ámbito y, al servicio de muy diversos poderes ideológicos, puede observarse también en la producción discursiva de los funcionarios, los traductores (entre ellos, los tituladores cinematográficos) o los encargados de planificar e impartir la enseñanza.

En lo que respecta a estos últimos, Fairclough (1989:65) reconoce en el sistema educativo de una comunidad una pieza básica en el mantenimiento de las relaciones de poder existentes en ella. Además, lo identifica como ejemplo de «poder *tras* el discurso» (frente al «poder *en* el discurso» de los medios

[80]En el caso de aquellas sociedades sometidas a un régimen político totalitario –o en las sociedades actuales, donde la concentración empresarial y económica supone una tendencia–, este nivel de homogeneidad en los medios de comunicación será aún mucho mayor.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

periodísticos), a la vez que alude a las ideas de Foucault, para el que cualquier sistema educativo supone una estrategia política para mantener o modificar la apropiación de discursos y los conocimientos y los poderes que esos discursos conllevan. Algo en lo que coincide, de nuevo, con Fowler (1986:176-181), quien, al abordar el supuesto elitismo de la crítica literaria, señala la responsabilidad de los sistemas educativos:

> The overall point is that both groups, the included [the educated] and the excluded [the uneducated], as well as the different levels of more-or-less qualified people in between the extremes, obtain their discourse competence within an educational system: and an educational system is very much the product of the economic, political, social, and ideological conditions of its time. So the literary competence we acquire changes as historical conditions change. [...] Taking this kind of analysis further would lead us to conclude that the educational system is a political 'practice', a device designed not so much to develop the individual as to preserve the dominant social structure: an 'ideological state apparatus' in Louis Althusser's term.

Similares motivaciones ideológicas podrían encontrarse, asimismo, en los intentos por crear y consolidar un idioma nacional único y privilegiado en una comunidad determinada. Fairclough (1989:22,56) alude a la retórica que emplean los que ostentan el poder político y económico en una sociedad para favorecer el empleo de una variedad lingüística estándar; y se refiere, en particular, al caso de Gran Bretaña, donde el «*standard English*» supone, según el autor, un pilar básico para el espíritu de unidad nacional de sus habitantes. Esta conciencia nacionalista impulsada desde el poder favorece, dice Fairclough, los sistemas capitalistas; no obstante, lo que expone este autor puede aplicarse también a estructuras de control autoritarias como la franquista, donde la imposición del español perseguía la unificación y cierto regreso místico a pasados más gloriosos[81]:

[81]Ya comprobamos los esfuerzos del poder franquista por imponer el castellano como «lengua del Imperio» en el cap. 1. Estos esfuerzos tuvieron consecuencias en todos los ámbitos de la vida española; entre ellas, la consolidación del doblaje en la industria cinematográfica. En el apartado correspondiente a la traducción audiovisual, veremos cómo la normalización del doblaje o del subtitulado acompañando a las versiones originales viene marcada por el discurso ideológico del poder en los distintos países.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

> [...] –that it is the language of the whole people, that everyone uses it, that everyone holds it in high esteem, and so forth– [...] What these claims amount to is the transmutation of standard languages into mythical *national languages*. A political requirement for creating and sustaining a nation state is that its unifying institutions should have legitimacy among the mass of the people, and winning legitimacy often calls for such rhetoric. [...]
>
> We ought to see standardization as a part of a much wider process of economic, political and cultural unification [...] [Standardization] is also of great political and cultural importance in the establishment of nationhood, and the nation-state is the favoured form of capitalism. [...] By coming to be associated with the most salient and powerful institutions –literature, Government and Administration, law, religion, education, etc.– standard English began to emerge as the language of political and cultural power, and as the language of the politically and culturally powerful.

La retórica en torno al establecimiento de un idioma nacional preponderante refuerza nuestra convicción sobre lo fundamental del lenguaje como vehículo de ideología y como arma de control ideológico. No obstante, deseamos añadir un último caso que ejemplifique de forma clara y final la carga ideológica del lenguaje «cotidiano»; y éste es el análisis que llevan a cabo Hodge y Fowler (1979:13-38) de la apología del autoritarismo extremo que es *1984*, la novela del escritor inglés G. Orwell. Con el fin de descubrir los entresijos de lo que denominan la «lingüística orwelliana», Hodge y Fowler destacan varios conceptos empleados en la obra mencionada; entre ellos y el que más interesa a nuestro trabajo, el «*doublethink*». Los dos autores definen este término como una estrategia lingüística consistente en el engaño sistemático –a través del uso de eufemismos y vaguedades– de los gobernantes a la masa de los gobernados sobre las relaciones de su sociedad con la realidad material; un engaño, no obstante, posterior a otro autoengaño inducido voluntariamente por los que tienen el control, necesario cuando se pretende una mentira verosímil y sistemática[82].

La estrategia del «*doublethink*», aunque llevada al extremo de la insolidaridad humana, no es diferente de la que hemos descrito para otras situaciones en las que se pretende imponer o mantener estructuras de poder determinadas sin recurrir a métodos coercitivos. Dicha estrategia nos recuerda, además, algo que ya

[82]El mismo Orwell (1962), en su ensayo sobre la política y la lengua inglesa, y Klemperer (1947), acerca del lenguaje dominante durante el «Tercer *Reich*» alemán, se refieren, de forma en extremo

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

concluimos en el apartado anterior: que el lenguaje no ha de estudiarse independientemente de su «escenario»; que los rasgos lingüísticos formales adquieren su verdadero sentido cuando participan como un elemento más en el juego de la comunicación. O, en resumen, que, si se quiere analizar el discurso de las autoridades de *1984*, en definitiva, es preciso conocer las condiciones de desigualdad social o política, la situación y las posibles vías de réplica de la masa de gobernados, el contacto de éstos con otros tipos de discurso o emisores, etc. en esa comunidad.

Es por ello que, adelantándonos a lo que determinaremos en apartados posteriores, intentaremos aproximarnos a un análisis lingüístico crítico, que sea consciente de las presuposiciones en que se basa y que sirva como herramienta para el estudio de los procesos ideológicos que mediatizan las relaciones de poder y de control, tal como observan Kress y Fowler (1979b:248-249). O, según Fairclough (1989:167), un análisis que bascule sobre la figura del propio analista, quien sólo podrá acceder a las circunstancias de la producción y la interpretación de un discurso a través de su capacidad para implicarse en los procesos comunicativos que estudia y en el estado de autoconciencia que lo distingue de los participantes en el discurso.

3.3. Consideraciones generales sobre la noción de ideología en la traducción

En el apartado anterior, hemos argumentado el entendimiento del lenguaje como un entramado complejo de relaciones sociales e ideológicas. Es decir, una consideración del lenguaje en la que el estudio de sus rasgos formales sólo puede resultar útil cuando, además, se valoran las condiciones de todo tipo en las que aquéllos surgen. Esta idea, fácilmente trasladable al área de los Estudios de Traducción, apunta a un hecho que supone uno de los fundamentos de nuestro trabajo: los textos traducidos no son elementos independientes o distinguibles de las realidades culturales e ideológicas de la sociedad que los ha promovido. Hatim

interesante, a las estrategias retóricas «idiotizadoras» empleadas por los gobernantes de esas comunidades.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

y Mason (1990:161), en este sentido, recogen el testigo de las tesis de Fowler (1978, 1986) y Fairclough (1989), entre otros, y subrayan la importancia del fundamento ideológico y del concepto de «poder» en el ámbito de la traducción:

> Translators and other professionals looking at language in terms of some of these complex social relations cannot fail to be aware of how language is implicated whenever the ability to use certain genres, discourses, etc., becomes an instrument of power. [...] Ideologies find their clearest expression in language. It follows, therefore, that the analysis of linguistic forms is enriched by the analysis of those ideological structures which underpin the use of language [...] In other words, behind the systematic linguistic choices we make, there is inevitably a prior classification of reality in ideological terms. [...] To be meaningful, text features must be viewed within the necessary social embedding of all texts, since items considered in isolation will inevitably lack a significant ideological import.

Como se ve, Hatim y Mason inciden en el planteamiento que ya expusimos en el apartado anterior: por un lado, señalan que el lenguaje que usamos –y los textos traducidos son parte de éste– está «cargado» de ideología[83]; y, por el otro lado, reconocen en el discurso lingüístico un instrumento de poder. En cualquier caso, son éstos planteamientos que pueden encontrarse, total o parcialmente, en otros autores «afiliados» a los diversos enfoques funcionalistas; o en los seguidores del «*cultural turn*» promulgado para los Estudios de Traducción por Snell-Hornby o Bassnettt y Lefevere, entre otros muchos. Autores todos ellos que hacen hincapié en la dimensión cultural de la traducción y reivindican la necesidad de un análisis traductológico más abierto a factores extratextuales.

El conjunto de estos investigadores y profesionales conciben la traducción como una operación de compromiso entre culturas, y no como una mera traslación entre lenguas. Es decir, desechan el concepto más tradicional de la «equivalencia puramente lingüística» y destacan los aspectos pragmáticos en sus consideraciones. En el caso de los defensores de la perspectiva funcionalista, éstos abogan por algo parecido a lo que Nida (1964) denomina la «equivalencia

[83]Para Hatim y Mason (1997:144), el concepto de «ideología» comprende «the tacit assumptions, beliefs and value systems which are shared collectively by social groups». En este sentido, al hablar del contenido ideológico de la traducción, nos referiremos, al igual que Hatim y Mason, a la «ordenación del mundo» concreta que aquélla proyecta. Esto quiere decir que no nos limitaremos,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

dinámica»: el reconocimiento, en el proceso de traducción, de funciones textuales y condiciones culturales distintas –en la lengua meta con respecto a la lengua origen– que dan lugar al empleo en el texto meta de expresiones y recursos lingüísticos diferentes a los usados en el texto origen. Por tanto, desde este punto de vista, los rasgos formales del original pierden relevancia frente al reconocimiento de la nueva situación comunicativa y de las nuevas condiciones funcionales, culturales y lingüísticas de la sociedad meta.

Dentro de esta misma perspectiva, nos interesa señalar la caracterización que hace Snell-Hornby (1990), a través de las siguientes observaciones, de las principales tendencias en las teorías traductológicas alemanas actuales: la orientación hacia la transferencia cultural más que lingüística; la traducción no como un proceso de transcodificación, sino como un acto de comunicación; la orientación hacia la función del texto meta más que a las prescripciones del texto origen; y, como síntesis, el tratamiento del texto como una parte integral del mundo y no como un especimen aislado del lenguaje. De estos aspectos, los dos primeros aparecen como premisas ampliamente debatidas y aceptadas hoy en día por los profesionales e investigadores de la traducción; en cuanto a los dos últimos, nos interesan especialmente en este trabajo porque inciden en ideas fundamentales para nosotros.

En primer lugar, se señala que los rasgos formales del texto origen ocupan un lugar de importancia secundaria frente a la función del texto meta en la sociedad de llegada; en otras palabras, que el texto traducido, por encima de todo, ha de acoplarse a los receptores y a sus expectativas y necesidades. Y, en segundo lugar, se repite la idea central de este capítulo: los textos traducidos son parte y explicitación de ideologías o maneras de percibir el mundo y de comportarse con respecto a él. De modo que, primero, no se puede desechar *a priori* ningún método de traducción si éste queda justificado por la finalidad de aquélla. Y, segundo, la traducción no puede sostenerse en pie como una realidad independiente, ya que su

---

tal como hace, por ejemplo, Bond (1997), a las posibles connotaciones exclusivamente políticas de los elementos léxicos que un traductor ha seleccionado en su texto.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

verdadero alcance y sentido sólo puede medirse cuando se la relaciona con sus circunstancias históricas, culturales y sociales.

Existen otros grupos de investigación y autores que, a partir de la misma esencia funcionalista, amplían los márgenes de estas ideas y, además de subrayar el perfil histórico e ideológico de los textos traducidos, introducen como elementos complementarios los conceptos de «manipulación» o «poder» en sus estudios descriptivos. Así, Hermans, Lambert, Even-Zohar y Toury o Bassnettt y Lefevere[84] entienden, al acercarse, principalmente, a la traducción literaria, que el proceso de acoplamiento de un texto a una cultura meta puede ser manipulado con el objeto de que un sector concreto pueda ejercer o seguir ejerciendo determinado poder. Algo que se fundamenta en el hecho de que estos investigadores presuponen desigualdades múltiples dentro de una misma sociedad o entre las sociedades de origen y de llegada de un texto traducido.

Estos autores parten de su propuesta de un análisis descriptivo-funcional de la traducción, que vaya más allá del texto único y aislado y que integre todo tipo de factores extratextuales con el objeto de proporcionar un marco de trabajo contextual amplio para cualquier fenómeno particular, tal como señala Hermans (1985b:13-14). Es decir, una perspectiva donde la cultura, y no la palabra o el texto, se erija como la «unidad» de trabajo de la traducción (Bassnett y Lefevere 1990:8). A partir de esta idea, dentro de este enorme margen para la introducción de cuestiones pragmáticas, no es escasa la importancia que se concede, tal como

[84]Díaz Cintas (2001) engloba a estos autores, entre otros, en la corriente teórica que él llama «Estudios sobre Traducción» y que, desde mediados de los años setenta, se ha conocido también bajo otras denominaciones, tal como el mismo autor cita: «*Polysystems Studies*», «*Descriptive Translation Studies*», «*the Manipulation School*» y «*Historical-Functional Approach*». En el presente trabajo, nos referiremos a esta corriente en sentido amplio como «estudios descriptivos» (EDT).

Esta perspectiva investigadora será por la que optemos para el desarrollo de nuestro análisis. Su naturaleza descriptiva y tolerante, frente a cierto prescriptivismo de los funcionalistas, con los que comparten aspectos básicos, la convierte en una arma metodológica y teórica de más valor para nuestra tarea. A este respecto, Toury (1995:25) encuentra una semejanza esencial en el enfoque de los EDT y las teorías funcionalistas alemanas: la mayor importancia que se da a los sistemas meta y el reconocimiento de ciertas «normas de traducción» (ver capítulo 4), especialmente en Nord (1991). Sin embargo, el carácter aplicado y evaluativo de los funcionalistas supone, por otro lado, una distinción fundamental con los EDT, los cuales se plantean como fin «the *descriptive-*

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

hemos señalado, a la influencia de la ideología predominante y de los sectores de poder del momento. Por otra parte, a pesar de que estos autores hablan casi exclusivamente de la literatura y de la recepción de textos literarios traducidos, sus conclusiones son aplicables en otras áreas de la traducción.

Así han de entenderse, por ejemplo, las aseveraciones de Bassnett –en un ensayo titulado *Translation and Ideology* (1991:7-21), en el que alude a las relaciones entre poder, ideología y traducción– al reincidir en las ideas que ya había formulado junto a Lefevere (1990). En el trabajo mencionado, insiste en sus presunciones de que ni el hecho de la traducción ni la figura del traductor son inocentes; o de que éstos siempre forman parte de una cultura, de una generación, de una ideología. Y alude a la palabra «*refraction*», tal como la emplea Lefevere, para referirse a la traducción, ya que aquélla no se reduce a una mera copia o a un simple reflejo, sino a realidades diversas que provocan que una luz, el texto, se transforme al «refractarse». Por último, subraya el valor de la traducción como fuente documental de aspectos ideológicos, culturales o históricos y justifica, de paso, la realización del presente trabajo doctoral: «Translation can tell us a lot about the power of images and the ways in which images are made about, the way in which authorities manipulate images and employ experts to sanction that manipulation and to justify the trust of an audience» (Bassnett 1991:20).

Ante estas consideraciones, parece una consecuencia lógica que Bassnett y Lefevere (1990:12) afirmen que los Estudios de Traducción han de observar las restricciones y circunstancias que influyeron de algún modo en la escritura y la «reescritura» de un texto; restricciones y circunstancias que, ante todo, están relacionadas con las realidades del poder y de la manipulación. De estas ideas, que ampliaremos en parte en los siguientes apartados, nos interesa subrayar por último las referencias al poder, en el ya comentado sentido «*foucaultiano*» del logro del asentimiento de aquéllos sobre los que se ejerce, y a la manipulación, es decir, los métodos de adulteración de los actos comunicativos con el fin de garantizar o

---

explanatory goal of supplying exhaustive accounts of whatever has been regarded as translational within a target culture, on the way to the formulation of some *theoretical* laws».

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

conseguir el poder. Todas las tendencias investigadoras que hemos nombrado en esta sección, al admitir como esencial la interpretación de los textos traducidos junto con sus circunstancias de todo tipo, admiten explícita o implícitamente la influencia de aquellos conceptos, que nosotros, al igual que, en particular, los integrantes del «*Manipulation Group*», consideramos fundamentales para nuestro trabajo.

Efectivamente, tal como afirma Lefevere (1985:237-239), si se pretenden conclusiones útiles, la traducción no puede analizarse de manera aislada, sino como parte de un sistema complejo formado por otros textos y por los individuos que producen, respaldan, propagan, rechazan y censuran éstos. Porque, sea cual sea el método elegido por el traductor, éste estará marcado indefectiblemente por la ideología de su tiempo, las «reglas de estilo» de la literatura de ese momento o, de modo general, por las convenciones más o menos rigurosas de cualquier sistema dentro de su sociedad. Asimismo, de forma igualmente inevitable, estas concepciones sistemáticas de la vida, la literatura, etc. estarán impregnadas de las múltiples y desiguales relaciones de poder que afectan al traductor, así como de los instrumentos de manipulación, visibles o no, que utilicen los implicados en esa lucha por el poder[85].

De lo explicado en este apartado, puede desprenderse que es nuestro propósito enmarcar este trabajo en el «enraizamiento» socio-cultural que prodigan todos los autores citados para el estudio de los textos traducidos. A partir de esta idea muy general, estableceremos las bases del análisis de nuestro *corpus* en el siguiente capítulo de acuerdo con los métodos descriptivos de Toury (1995). Ahora, abordaremos la noción de ideología en la traducción literaria y la traducción audiovisual con más detalle y sin alejarnos demasiado del enfoque descriptivo ya planteado.

[85]Álvarez y Vidal (1996b:5) resumen con claridad estas ideas: «[...] behind every one of [a translator's] selections there is a voluntary act that reveals his history and the socio-political milieu that surrounds him; in other words, his own culture».

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

3.3.1. La traducción literaria

Tal como hemos adelantado, una de las áreas de estudio donde más se ha valorado la influencia de la ideología, en el sentido que nosotros pretendemos contemplar en el presente trabajo, es la de la traducción literaria. En ésta, al reconocerse abiertamente la esencia ideológica de los textos de llegada, se ha dado lugar a perspectivas investigadoras centradas en los sistemas literarios y culturales que reciben las traducciones de obras extranjeras. De acuerdo con este enfoque, se convertirían en fundamentales para el estudio de un texto literario traducido cuestiones como las superestructuras económicas y políticas de la sociedad de llegada, la situación del sistema literario receptor y el estatus en éste de la literatura en la que surge el texto de origen, o lo que se considera como aceptable desde el punto de vista literario en el sistema que decide traducir. Cuestiones, todas ellas, que remiten siempre a la ideología predominante y a las desiguales relaciones de poder dentro de los sistemas social, cultural y literario de llegada y entre éstos y sus correspondientes de origen; o, lo que es lo mismo, a la lucha entre los miembros de una comunidad o entre comunidades distintas por imponer una determinada «visión del mundo» a través del hecho de la traducción.

Así las cosas, aunque la obra literaria original viene ya determinada por una ideología y unas circunstancias culturales y sociales concretas, no es el sistema de origen el más importante desde este punto de vista. Al contrario, los autores que establecen un vínculo fundamental entre ideología y traducción literaria mantienen que los textos traducidos son hechos prácticamente de un único sistema: el sistema de llegada. De modo que es la cultura receptora la que toma la decisión de traducir y son los objetivos de esa misma cultura los que ha de satisfacer la obra volcada al nuevo idioma. Por estos motivos, no ha de extrañar que la mayoría de las investigaciones que adoptan esta perspectiva dejen el texto de origen y las circunstancias de éste en un segundo plano y se interesen primordialmente por la recepción del texto traducido.

Estos autores, además, distinguen entre los diferentes sistemas de llegada a los cuales han de adaptarse las traducciones. Englobados en un «(super)sistema»,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

que equivaldría a la sociedad como conjunto (Lefevere 1985:226), el literario y el legal serían, por ejemplo, dos de los sistemas particulares que, a través de la ideología predominante, también estarían interrelacionados. Hermans (1985b:11), en su introducción al libro que sentó las bases del mencionado «*Manipulation Group*» –en el que participaron, entre otros, Toury, Lambert, Bassnett y Lefevere–, recurre al nada restrictivo término «polisistema» para subrayar la idea anterior: «the literary polysystem is correlated with other cultural systems and embedded in the ideological and socio-economic structures of society».

Los investigadores relacionados con este grupo –cuyo trabajo se caracteriza por su naturaleza descriptiva, su carácter histórico y su interés primordial por el texto traducido y las circunstancias de recepción de éste– se refieren, igualmente, al concepto de la «manipulación» como fundamental en el acoplamiento de una obra original a los objetivos planteados por los diversos sistemas de llegada: «From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose» (Hermans 1985b:11). En consecuencia, estos autores reconocen la existencia de limitaciones y «filtros» en el sistema receptor que determinan la forma de una traducción o, incluso, la misma posibilidad de la traducción.

A partir de esta idea de «corsé» cultural, Lefevere (1985, 1992[86]) emplea la palabra «reescritura» con el fin de referirse a los medios de los que se vale una literatura para que cualquier obra se ajuste a su propia poética –su visión de la literatura– y a su propia ideología –su visión del mundo–. La crítica y la traducción de obras extranjeras serían dos de las formas de «reescritura» que contempla Lefevere. Y, como ya hemos apuntado anteriormente, cualquiera de las labores de «reescritura» que lleva a cabo una literatura aparece determinada, en última instancia, por ese «(super)sistema» que condiciona la ideología predominante de cada momento. Así lo explica Lefevere (1985:226):

[86]Al ser ésta una de las ideas recurrentes de Lefevere, hemos empleado, de entre sus muchos trabajos, sólo estas dos referencias por su representatividad.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

> [...] a society, a culture is the environment of a literary system. The literary system and the system of society are open to each other, they influence each other. There is, in fact, a control factor in the literary system which sees to it that the system does not fall too far out of step with other systems the society consists of. [...] The first element tries to control the literary system from the inside, within the parameters set by the second element [to be found outside the literary system]. The first element is represented by interpreters, critics, reviewers, teachers of literature, translators. They will occasionally repress certain works of literature because these works go all too blantantly against the dominant concept of what literature should (be allowed to) be –the poetics– and of what society should (be allowed to) be –the ideology, the world view– of a certain society at a certain moment. But these rewriters will much more frequently adapt works of literature until they can be claimed to correspond to the poetics and the ideology of their age.

Al hablar de ese «segundo elemento», Lefevere (1985:227) se refiere a lo que él llama «*patronage*»; es decir, la tutela ejercida por estructuras de poder (instituciones religiosas, partidos políticos, clases sociales, editoriales, etc.) que se encuentran al margen del hecho de la escritura literaria. En esta tutela o vigilancia, además, se distinguen tres factores que interactúan entre sí: un componente ideológico, un componente económico y un factor relacionado con el estatus social. En sociedades totalitarias, habrá un único tutor, el Estado, del que dependan estos tres aspectos; y allí donde el éxito económico sea relativamente independiente de factores ideológicos, la vigilancia será ejercida por estructuras distintas según la parcela de que se trate (Lefevere 1985:228). El sistema de limitaciones al hecho de la traducción que dibuja Lefevere, por lo extrapolable de sus elementos a una situación como la de la vigilancia del poder franquista sobre la producción lingüística de su época, nos servirá en parte para apoyar los argumentos del apartado 3.4.2.

Dentro del mismo concepto de «reescritura», se podría inscribir la lúcida crítica que Venuti (1995) realiza de los sistemas literarios de Estados Unidos y de Reino Unido con respecto a sus respectivas políticas de traducción de obras extranjeras. Al evaluar lo que él considera la «invisibilidad» del traductor en estos países –es decir, el hecho de que los textos traducidos no contengan huellas de diversidad cultural y se confundan en lo posible con un texto original–, encuentra que ésta es sintomática de cierta complacencia de carácter imperialista y xenófoba

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

(Venuti 1995:17). De este modo, los lectores anglo-americanos han sido acostumbrados, en parte, por razones económicas, a consumir traducciones que se leen con fluidez y que «invisibly inscribe foreign texts with English-language values and provide readers with the narcissistic experience of recognizing their own culture in a cultural other» (Venuti 1995:15).

Venuti, que llama la atención sobre la «ethnocentric violence of translation» (1995:41), confirma con estas ideas lo que ya hemos apuntado en varias ocasiones: la traducción, más allá de su relación con el texto de origen, aparece moldeada por las necesidades de la cultura de llegada, por sus códigos, por sus tabús, por su ideología. Por otro lado, al margen de que, en el contexto anglo-americano, «the aim of the translation is to bring back a cultural other as the same, the recognizable, even the familiar» (Venuti 1995:18), la traducción, en potencia, puede también enfrentarse a la ideología dominante a través de su forma y fondo, tal como argumenta Venuti (1995:19):

> It is these social affiliations and effects –written into the materiality of the translated text, into its discursive strategy and its range of allusiveness for the target-language reader, but also into the very choice to translate it and the ways it is published, reviewed, and taught– all these conditions permit translation to be called a cultural political practice, constructing or critiquing ideology-stamped identities for foreign cultures, affirming or transgressing discursive values and institutional limits in the target-language culture.

No son pocas las colecciones de ensayos que, principalmente, a partir de la década de los noventa, se han dedicado a abordar cuestiones teóricas sobre la traducción literaria y el estudio de casos bajo las perspectivas descritas anteriormente. En la misma línea que Venuti (1995), Bassnett y Lefevere (1990, 1998), Snell-Hornby *et al.* (1994)[87] o Álvarez y Vidal (1996a) han reunido puntos de vista y ejemplos diversos que reafirman el papel determinante de la cultura y de la ideología de llegada en el hecho de la traducción. Asimismo, al igual que Venuti, algunos de los que han tomado parte en estas experiencias editoriales han

[87]En el primer apartado (pp. 3-111).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

abordado el carácter colonialista de la cultura occidental en lo que respecta a la recepción de textos literarios foráneos.

Sengupta (1990) y Kuhiwczac (1990), por ejemplo, se refieren a cómo las obras originales de R. Tagore y M. Kundera, respectivamente, tuvieron que ser reformuladas en su traducción para lograr un mayor reconocimiento por parte de la comunidad angloparlante. En el primer caso, R. Tagore se impuso a sí mismo una serie de restricciones en la traducción de su propia obra con el fin de satisfacer las expectativas del público receptor; hasta el punto de ofrecer una imagen ideológica diferente del original, lo cual era un paso imprescindible si se quería el aplauso de la metrópoli británica. En el segundo caso, Kuhiwczac revisa la manipulación a que se sometió la primera traducción al inglés de la novela de M. Kundera *The Joke*, en 1969, con el objeto de conformarla a los patrones narrativos de la literatura occidental y de facilitar su lectura al público inglés. A propósito de este caso, el investigador analiza la «apropiación» de unas culturas por parte de otras, así como la estrechez de miras de países como Reino Unido a la hora de recibir productos artísticos de culturas minoritarias o supuestamente inferiores.

De forma similar, Vanderauwera (1985) adopta un tono crítico al tratar de explicar el fracaso sistemático de las obras de ficción holandesas en los mercados británico y estadounidense. Y, tras abordar, principalmente, cuestiones referidas a los ámbitos de la publicación, la distribución y la promoción en los medios de comunicación de esas obras, delimita –empleando los mismos conceptos de restricción ideológica y poética que Lefevere (1985)– la naturaleza de las barreras que encuentran los novelistas holandeses (Vanderauwera 1985:207-208):

> First, patronage: the tough publishing and distribution situation which has prevailed at the target pole since the 1960s favours (potential) bestsellers, preferably in the nonfiction area, at the expense of more 'literary' work [...] Second, status: literature which comes from an area which is at present of little socio-political or even cultural interest does not elicit great excitement in a target pole which has from the very outset been largely indifferent to foreign work; so it is relegated to a 'marginal' position. Third, poetics: source and target literatures hold slightly different opinions about literature, prose fiction, and the novel in particular.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

El mismo interés por las circunstancias en que se recibe un texto literario traducido es el que se encuentra en los trabajos de varios investigadores españoles que, concretamente, se preocupan por la censura institucional que se ejerce en la sociedad de llegada. En los artículos de Gutiérrez Lanza (1997), Lanero Fernández y Villoria Andréu (1992) y Pegenaute (1992), por citar tres casos, esta censura institucional se relaciona, además, con la aparición de una «autocensura» puesta en práctica por el mismo traductor para evitar aquélla externa. Lanero Fernández y Villoria Andréu (1992) y Pegenaute (1992) describen las motivaciones ideológicas de la censura que, en la España del siglo XIX, se ejercía sobre las traducciones al castellano de las obras de W. H. Prescott y L. Sterne, respectivamente. Así, «la existencia de opiniones contrarias a la fe católica y/o pasajes que atentaban contra las buenas costumbres» (Pegenaute 1992:138) podían provocar la actuación de las instituciones censoras y, en consecuencia, poner en marcha el mecanismo preventivo de autocensura del propio traductor.

Gutiérrez Lanza (1997), por su parte, se refiere a la traducción y la recepción de textos literarios en el marco de la censura franquista y se ocupa, al igual que los anteriores, de la labor correctora y defensiva previa de los encargados de la traducción. En esta ocasión, además, la investigadora hace hincapié en el hecho de que el traductor se halla inmerso en un ambiente ideológico particular que da pie a que esa misma visión del mundo aflore inconscientemente en su trabajo. Por ello, explica que el discurso de los traductores pasa «también a ser producto de las convenciones socio-culturales previas a las que se halla sometido y de las que surge» (Gutiérrez Lanza 1997:286). A partir de ahí –y casi como aplicación exacta de las ideas aquí mencionadas de Fowler–, Gutiérrez Lanza confirma la opinión de que el lenguaje (la traducción) es expresión a la vez que legitimación de ideologías. Una perspectiva que, repetida en varias ocasiones como fundamento de nuestra tesis doctoral, aparece expresada a través de estas palabras de la autora (Gutiérrez Lanza 1997:287):

> La relación que existe entre el texto traducido y las estructuras sociales no es unidireccional. Además de ser determinado por estas estructuras, dicho texto

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

> tiene consecuencias sobre ellas y contribuye a mantener la continuidad o a propiciar el cambio social.

Ésta y el resto de las investigaciones que hemos nombrado a modo de ejemplo en las páginas anteriores tienen como punto de partida, en definitiva, el muy profundo enraizamiento sociocultural del hecho de la traducción. En todos los casos, el desequilibrio en las relaciones de poder y la práctica de la manipulación aparecen como constantes en los sistemas literario, cultural o social de la comunidad de llegada. Para todos los autores mencionados aquí, por tanto, la naturaleza del texto traducido viene dada en mayor medida por las circunstancias del mediador cultural, el traductor, que por su correspondencia ideal y abstracta con el mensaje lingüístico original. En su repetición de esta idea, Bassnett (1998:136) sintetiza el fundamento de esta tendencia investigadora:

> Both cultural studies and translation studies practitioners recognise the importance of understanding the manipulatory processes that are involved in textual production. A writer does not just write in a vacuum: he or she is the product of a particular culture, of a particular moment in time, and the writing reflects those factors such as race, gender, age, class, and birthplace as well as the stylistic, idiosyncratic features of the individual. Moreover, the material conditions in which the text is produced, sold, marketed and read also have a crucial role to play.

Para Bassnett, por último, la eficacia de los procesos manipulatorios que nombra es aún mayor cuando el hecho de la manipulación queda oculto a los ojos de los consumidores de textos. En este sentido, la traducción «is a primary method of imposing meaning while concealing the power relations that lie behind the production of that meaning» (Bassnett 1998:136). Y, haciendo uso de la censura como ejemplo de ejercicio encubierto de poder, traspasa la frontera de la literatura para adentrarse en el terreno audiovisual y establecer un paralelismo entre la recepción adulterada de textos escritos y aquélla de textos cinematográficos, aspecto que trataremos a continuación.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

3.3.2. La traducción audiovisual

La traducción audiovisual se refiere a la traslación a una cultura y a una lengua distintas de todos aquellos textos en los que, aparte del lingüístico, existen otros códigos auditivos o visuales[88]. El hecho de que sea necesario lograr un «sincronismo de significado» entre todos los componentes de la comunicación (Mayoral *et al.* 1986:102) hace de la traducción de este tipo de textos una parcela especialmente interesante en lo que respecta al contenido ideológico de la obra traducida. En este sentido, al centrarnos en la traducción cinematográfica (doblaje y subtitulado), los motivos que llevan a una comunidad a elegir que el público escuche o lea en su lengua los diálogos de una película, por ejemplo, nos valdrán para argumentar la fuerte carga ideológica en esta área.

No son escasos los trabajos que, a raíz de los avances tecnológicos de los últimos años, se han parado a analizar las posibilidades de actuación profesional y de estudio que ofrece la traducción audiovisual. Todos ellos coinciden, a grandes rasgos, en subrayar lo determinante del mercado receptor[89] y, en lo que concierne a las perspectivas de investigación, en optar por un punto de vista al que se denomina, casi de modo indistinto, tal como ya hemos indicado, polisistémico, histórico o funcional[90]. De esta forma, Cattrysse (1998), Delabastita (1990) o Lambert (1998), por ejemplo, observan los textos audiovisuales como formas cada vez más mayoritarias de comunicación y sugieren que el estudio de aquéllos se aleje de la superficie puramente lingüística y se acerque a la situación cultural y social de las comunidades en que surgen.

[88]La traducción audiovisual se enmarca en el área de la traducción subordinada. Según Rabadán (1991:149), esta última incluye «todas aquellas modalidades de transferencia interpolisistémica donde intervienen otros códigos además del lingüístico». Para conocer con más detalle los distintos soportes extralingüísticos de varios tipos de textos audiovisuales, así como algunas de las variables que afectan a la traducción de éstos, ver el cuadro esquemático que presenta Rabadán (1991:150) a partir del propuesto por Mayoral *et al.* (1986:103).

[89]El término «mercado» aglutina, aquí, todos aquellos factores que, de un modo u otro, pueden afectar a la recepción del texto traducido; de entre éstos, los ideológicos y los económicos aparecen como los más importantes en la mayoría de las ocasiones.

[90]Díaz Cintas (2001), en este sentido, presenta esta perspectiva en el ámbito de la traducción audiovisual de manera admirablemente clara y sencilla.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Lambert (1998:28), en concreto, al reflexionar acerca del vínculo entre los nuevos medios tecnológicos y el lenguaje, relaciona la evolución de este último con la voluntad de los que ejercen el poder en una comunidad:

> Why exactly does language and why do language(s) [*sic*] change nowadays? Because those who produce and standardise language do change themselves, because they use new technologies, new partners, hence new rules [...].
>
> West-European languages have been shaped as standard languages by governments and by their citizens, with the aid of print (and other media), and with the aid of several kinds of institutions (such as schools, etc.). The multinational and multilingual distribution of communication as well as the use of new technologies are now in the hands of a new kind of institution.

Las observaciones de Lambert coinciden con las que presentamos en el apartado 3.2.2.; éstas se apoyan en la idea de que, en el interior de una comunidad, existen desequilibrios de poder que tienen su reflejo en el uso cotidiano de la lengua. Es ésta una reflexión que se encuentra subyacente en el trabajo de muchos autores que han optado por centrarse en el estudio del producto audiovisual traducido[91]. Para gran parte de estos investigadores, los factores culturales, sociológicos e históricos relacionados con el texto de llegada aparecen como elementos prioritarios de análisis. En particular –y es lo que más nos interesa aquí–, estos autores abordan «estudios que atienden al impacto cultural de la traducción de textos audiovisuales, la generación de nuevos tipos de textos en las culturas receptoras y las adaptaciones necesarias» (Chaume 1997:394)[92].

[91]Tradicionalmente, la investigación en el campo de la traducción audiovisual se ha dividido según aquélla se ocupase de la traducción como producto o como proceso. Las distintas tendencias dentro de cada uno de estos enfoques aparecen descritas en las aproximaciones al estado de la cuestión en esta área realizadas por Chaume (1997) o Mayoral (2002, en prensa). De modo similar, la versión electrónica de las comunicaciones presentadas en el I Congreso SETAM (SETAM 2001) puede considerarse un estado de la cuestión actualizado en lo que se refiere al estudio de la traducción audiovisual en España.

[92]Chaume (1997:405-406) señala como posibles puntos de interés dentro de esta perspectiva las siguientes cuestiones: «*a*) cuál es la posición de la cultura receptora en el contexto internacional, en términos sociales, políticos, económicos, etc.; *b*) qué relaciones culturales mantiene con la cultura origen; *c*) qué restricciones culturales impone la cultura meta al traductor; *d*) qué intenciones tiene la cultura meta con respecto al texto traducido [...]; *e*) qué tradición tiene la cultura meta en cuanto a tipos de texto e intertextualidad; *f*) qué grado de apertura existe en la cultura meta; *g*) cuál es la política lingüística existente en la cultura meta; *h*) y especialmente si existe el género de la cultura origen en la cultura meta, así como los valores allí expresados, la argumentación retórica utilizada,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Entre éstos, Fuentes (2001), Gutiérrez Lanza (2001) y Serrano (2001)[93] se ocupan, de un modo u otro, de los factores que condicionan la recepción de un texto audiovisual traducido. Fuentes (2001), en primer lugar, se centra en la manera en que determinados elementos humorísticos y culturales (en su caso, la obra cinematográfica de los Hermanos Marx) son asimilados a través de su traducción por el público de llegada. Así, por medio de una metodología empírica, el autor corrobora la variedad en los motivos de hilaridad o en los valores culturales entre las comunidades de origen y de llegada; una diferencia que, a causa de las estrategias de traducción empleadas tradicionalmente para los filmes de estos cómicos en España, ha dado lugar, en última instancia, a una percepción de su humor radicalmente distinta a la del público angloparlante.

Gutiérrez Lanza (2001) y Serrano (2001), por su parte, abordan estudios de carácter histórico y se detienen, en concreto, en las restricciones que para la tarea traductológica supuso la censura franquista[94]. En ambos casos, el marco de la rama descriptiva de los estudios traductológicos, tal como han sido desarrollados por Toury (1980, 1995), les sirve para descubrir y establecer el tipo de equivalencia que existía entre los binomios textuales elegidos (película original y su versión doblada) durante la dictadura franquista y en los años de la transición a la democracia. Gutiérrez Lanza desarrolla, además, la idea que ya presentaba para los textos literarios del mismo período (Gutiérrez Lanza 1997): lo fundamental de la autocensura que ejercían los propios traductores para ajustarse a la ideología del momento histórico y servir de guías de la moralidad para el gran público. El carácter de esa voluntad didáctica queda explicado en las conclusiones de la autora a partir del análisis de su *corpus* (Gutiérrez Lanza 2001):

> Los ajustes ideológicos a nivel microtextual [lingüístico-textual], como también sucede a nivel macrotextual [unidades fílmicas], giran sobre todo en torno a la suavización de la temática erótico-sugerente propia del cine importado en los

los diferentes modelos lingüísticos, estilísticos, culturales, fílmicos, los grados de intertextualidad, etc.».

[93] Todos ellos participantes en el I Congreso SETAM (SETAM 2001).

[94] En el mismo sentido pueden observarse las aportaciones de González Ruiz (2000, 2001) en torno a los rasgos ideológicos de los títulos cinematográficos durante el franquismo.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

> años sesenta y también en defensa de la religión católica. Se persiguen los siguientes objetivos pragmáticos: favorecer los postulados socio-políticos y/o morales del régimen imperante (suprimiendo/modificando referencias contrarias o añadiendo referencias favorables), limitar la forma de expresión, lo cual mejora la imagen del personaje que habla, mejorar la imagen de los personajes (sobre todo suprimiendo/modificando imágenes o comentarios moralmente incorrectos) y reducir el contenido erótico/sugerente/morboso del diálogo.
>
> Una vez el doblaje o subtitulado de la película en cuestión había sido realizado, en la gran mayoría de los casos se lograba un ensamblaje tal entre la imagen y el diálogo traducido que, gracias al mantenimiento de la sincronía fonética, de contenido y de caracterización en el caso del doblaje y gracias al mantenimiento de la sincronía de contenido y espacio-temporal en el caso del subtitulado, lograba captar la benevolencia del espectador en el contexto español, permitiendo que la encubierta manipulación del original fuera todo lo efectiva posible.

Las consideraciones finales de Gutiérrez Lanza evidencian una de las ideas recurrentes de este capítulo: la comunicación destinada a un público masivo, en la que participa la traducción como elemento mediador, refleja a la vez que ayuda a moldear los valores, normas, estereotipos y actitudes de una comunidad. Es decir, la traducción cinematográfica, en este caso, supone un espejo de la ideología predominante de la comunidad que promueve la actividad translaticia; y, al mismo tiempo, contribuye a fortalecer y extender esa visión del mundo a través de la reproducción de sus principios en un medio de masas como el cine o la televisión[95]. Delabastita (1990:99) sugiere que esta reflexión ha de ser un punto de partida a la hora de trazar una metodología de estudio en esta área y afirma que la traducción cinematográfica «is therefore not just a matter of language conversion, and the actual reality of film translation is conditioned to a large extent by the functional needs of the receiving culture and not, or not just, by the demands made by the source films».

Pero, si vamos más allá de estos ajustes funcionales, existen algunos autores que también consideran el mismo hecho de la preferencia de una comunidad por el doblaje o el subtitulado un manifiesto ideológico. Danan (1991), por ejemplo,

[95]Ávila (1997a, 1997b) aborda, en su exhaustiva descripción del doblaje, los efectos de la censura sobre esta actividad en España. Y apunta la existencia de una base de valores comunes, de elementos ideológicos que apenas eran cuestionados por los traductores o el público: «el público en aquellos años estaba convencido de que los héroes de la pantalla no pronunciaban palabras soeces, no hablaban de política ni de religión y, por supuesto, si mantenían relaciones sexuales, era a escondidas de la cámara» (Ávila 1997a:45).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

pretende discernir las motivaciones históricas –en concreto, las de carácter nacionalista– de la elección de cualquiera de estas dos formas de traducción en los principales países de la Europa occidental. Alegando razones que sobrepasan las cuestiones económicas, Danan se refiere a la actitud proteccionista de países como España, Alemania o Italia, comunidades que han reflejado su espíritu de tradición superior en la preferencia por el doblaje y en su desdén por el reconocimiento de la diversidad cultural que podría representar el subtitulado. En este sentido, Danan utiliza argumentos similares a los empleados por Venuti (1995) al hablar, en el ámbito de la literatura, del comportamiento imperialista del mercado anglo-americano actual.

De ahí que podamos considerar la «naturalización» de fondo y forma que representa el doblaje como un hecho de clara repercusión ideológica. La sustitución de las voces originales de un filme por otras en los idiomas de cualquiera de los países mencionados antes, de clara tendencia nacionalista en algún momento reciente de su historia, se convierte, por tanto, en un medio de manipular material extraño con el objeto de ajustarlo a las normas de todo tipo de la sociedad de llegada (Danan 1991:612)[96]. Ballester (1995, 2001), en la misma línea, ha desarrollado esta idea y la ha fundamentado a través de la política del doblaje en España. Esta investigadora reitera que es necesario tener en cuenta aspectos culturales, ideológicos y lingüísticos, y no sólo económicos, a la hora de explicar por qué un país ha optado por cualquiera de las dos formas de traducción cinematográfica. En concreto, afirma que «el doblaje ha sido a menudo el resultado de políticas gubernamentales muy explícitas»; y cita los casos de la Alemania de Hitler, la Italia de Mussolini y la España de Franco (Ballester 1995:1-2).

Al hablar de la dictadura franquista, Ballester (1995:13-18) enmarca el fomento implícito del doblaje en la pretensión estatal de crear una fuerte identidad

[96]Coll (1998:204) se refiere a la misma idea: «[...] dubbing is an expression of nationalism in that foreign films are brought to their audience in their own language and frequently tampered with in order to fit that audience's expectations and cultural values».

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

nacional a través, entre otras estrategias, de la anulación en lo posible del discurso extranjero. De esta manera, las instituciones del momento trataron de manipular y adaptar a la visión del mundo que pretendían imponer a los gobernados los valores que tradicionalmente reflejaba el cine americano –el más exhibido en cualquier década de este siglo en España– y que proyectaban una imagen muy atractiva y liberal de aquella sociedad. Con este propósito, la censura estatal aparece como un instrumento de manipulación fundamental (ver capítulo 1).

En el siguiente apartado, en el que trataremos el caso de los TC durante la dictadura franquista, desarrollaremos los conceptos de censura y de autocensura en su relación con la manipulación del lenguaje tal como han sido presentados anteriormente. De este modo, por su participación en un medio de comunicación audiovisual tan masivo como el cine y a pesar de que estrictamente no son textos audiovisuales, abordaremos los TC del período 1939-1975 como elementos de clara influencia ideológica.

3.4. La ideología en los TC

La preferencia de una comunidad por el doblaje o por el subtitulado supone, como hemos visto, una cuestión que, más allá de lo económico, aparece determinada por factores ideológicos. Por uno u otro medio, en cualquier caso, es seguro algún grado de manipulación de lo que se traduce; manipulación que, de acuerdo con ciertas normas sistemáticas de actuación de la comunidad receptora, tratará de borrar o de acentuar los inevitables rasgos ideológicos del discurso original[97]. Con respecto a este último punto, creemos ahora necesario poner de relieve, al igual que en los casos del lenguaje y de la labor translaticia, la carga ideológica inherente a cualquier producto cinematográfico, entendido éste como texto genuino de carácter audiovisual. Una vez que hayamos caracterizado este marco de pertenencia social de la obra fílmica, lo emplearemos para situar el TC como

[97]Hay que decir que el «acoplamiento» de esta manipulación y del discurso ideológico original del texto cinematográfico no siempre producirá el mismo efecto aun dentro de un sistema aparentemente homogéneo. Factores como el continuo reciclaje ideológico incluso dentro de una comunidad totalitaria o la multiplicidad de destinatarios son factores que influyen en este sentido.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

elemento también de carácter ideológico; en especial, dedicaremos espacio a la censura franquista y a la probable labor autocensora de los tituladores durante este período.

3.4.1. Consideraciones generales sobre el contenido ideológico de la obra cinematográfica y del TC

En cuanto al contenido ideológico de la obra cinematográfica, numerosos investigadores han apuntado reflexiones similares a las que aquí hemos descrito con relación al lenguaje. Éstas pueden resumirse en dos ideas recurrentes y complementarias: en primer lugar, todo filme, a la vez que es reflejo de una visión del mundo determinada, participa en la perpetuación o en el cambio de esa visión del mundo en un grupo social; y, en segundo lugar, la ideología impregna todos los niveles y elementos de la obra cinematográfica. En lo relativo a la primera idea, esta influencia de doble carácter, tal como en el caso del lenguaje, no tiene por qué venir motivada por la actuación consciente del emisor de una película. Según indica Turner (1988:149), el responsable emplea las opciones que su cultura le presenta; de modo que, al hacer uso de ellas, también «arrastra» los significados que acarrean esas opciones. Hasta el punto de que, según el mismo investigador, no ha de considerarse autor de los discursos presentes en una película a su director o productor, sino a la cultura en que estas personas están inmersas.

Del mismo modo, la ideología presente en un filme no suele adoptar la forma de reflexiones o parlamentos directos acerca de la sociedad (Turner 1988:149). Al igual que, en un discurso lingüístico, hay que buscar el sedimento ideológico en todo tipo de elementos (relaciones sintácticas, opciones léxicas, etc.), la clasificación del entorno que ofrece una película se muestra en cualquiera de sus componentes formales, ya sea en su estructura narrativa o en sus imágenes y en su estilo visual. En concordancia con estos planteamientos, Tranche y Sánchez-Biosca (2001), al abordar las premisas culturales de unas obras tan politizadas como las que conformaron el noticiario español NO-DO, se refiere a un *corpus* de

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

estudio en el que apenas se detecta la imposición explícita de un «ideario» franquista; al contrario, el autor habla de una especie de «impronta» vaporosa que indudablemente impregnó la producción NO-DO con los «aires del franquismo» y que se manifiesta a través de muy diversos elementos: «texto, estilo retórico, imágenes, montaje...» (Tranche y Sánchez-Biosca 2001:196).

Esta percepción de la obra cinematográfica como el retrato impresionista de un momento ideológico concreto, como ya hemos apuntado, es lugar común para muchos investigadores. Furkammar e Isaksson (1971:57), por ejemplo, en su análisis de la relación entre política, séptimo arte y poder, se refieren al cine hecho en Hollywood como un manifiesto de lealtad hacia la conservadora sociedad norteamericana, comparable a la observable en ciertos países totalitarios:

> The loyalty of American films to existing society can hardly be said to have been any less stringent than that of the Soviet cinema. The Production Code which was to govern the attitudes of Hollywood for several decades may have been inspired mainly by commercial considerations, but in practice it became a declaration of faith in a particular social system. Consequently, products of the American film industry, while uncontroversial, still have attitudes and values. An entertainment industry so firmly geared to the satisfaction of *all* is bound eventually to develop a whole imaginary world that both shapes and is shaped by the collective value judgments of the public. It does not necessarily advance any political theses, but it reserves and preserves the imagined aims and favourite myths of society by presenting them in attractive forms. Whether because of or in spite of its will and intention, such an industry therefore becomes political.
>
> Entertainment becomes indirect propaganda and propaganda becomes entertainment.

Aparte de las ideas ya planteadas, Furkammar e Isaksson, en su argumento, mencionan el «código de producción» que, establecido por la propia industria ante las acusaciones de inmoralidad de varios sectores sociales estadounidenses, supervisaba las obras que salían de las grandes productoras de Hollywood. Tal como vimos con referencia a las normas de actuación profesional de los medios periodísticos, este «código de producción» resulta un buen ejemplo de la autocensura anticipatoria de los responsables cinematográficos; es decir, un medio de control interno que se encarga de ajustar y «reescribir» su producto de acuerdo con las necesidades y expectativas de la comunidad receptora (la sociedad

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

norteamericana). Aunque, más allá de los casos de intervención desmesurada sobre ciertas obras de contenido polémico[98], lo que aquí nos interesa subrayar es la inevitable carga ideológica de aquellas películas que, tal como se apunta en la anterior cita, aparecen como textos neutrales y aun así suponen un muestrario de actitudes y valores concretos.

En este sentido, por su mayor importancia en casi cualquier aspecto y por su protagonismo en nuestro *corpus* principal, nos interesa especialmente el cine de Hollywood. No resulta difícil encontrar en su producción ejemplos de la sincronía de ideas de las que hablan Furkammar e Isaksson; sobre todo, en el período que abarca este trabajo. Hueso (1998), por ejemplo, describe parte de la filmografía del celebrado director Frank Capra como una respuesta esperanzadora a los momentos de crisis de Estados Unidos entre 1929 y la Segunda Guerra Mundial[99]. Según este autor (1998:101), Frank Capra aludía *–sotto voce*, bajo la forma de comedia– a ciertas premisas ideológicas como medio para afrontar los problemas del momento histórico: entre ellas, el principio de igualdad de oportunidades, la oposición a las superestructuras de poder, la defensa del hombre íntegro o «el culto a los grandes personajes de la doctrina populista americana».

De manera similar, Quiroga (1993) revisa la influencia de los filmes de ficción estadounidenses en los habitantes de este país durante la Segunda Guerra Mundial. Y trata el carácter propagandístico disfrazado de muchos de ellos avanzando interpretaciones osadas, pero coherentes, de determinados filmes. Nos parece relevante incluir su reflexión en torno a la película *Arsénico por compasión*, también de Frank Capra:

[98]Black (1994, 1998) y Walsh (1996) revisan el efecto de este «código de producción» y de otras formas de censura encubierta en las obras norteamericanas de buena parte del siglo XX; para ello, describen los procesos de «reescritura» de, entre otras, aquellas películas de Hollywood con mayor contenido político y sexual.

[99]Hueso (1998:100-101) se refiere, en concreto, a las siguientes películas: *Dama por un día/Lady for a Day* (1933), *Sucedió una noche/It Happened One Night* (1934), *El deseo de vivir/Mr. Deeds Goes to Town* (1936), *Vive como quieras/You Can't Take It with You* (1938), *Caballero sin espada/Mr. Smith Goes to Washington* (1939), *Juan Nadie/Meet John Doe* (1941) y *¡Qué bello es vivir!/It's a Wonderful Life* (1947).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

> En estos años [Segunda Guerra Mundial], en pleno clímax guerrero, la cifra de bajas era considerable y, aunque parezca paradójico, surge una variante dentro del género de la comedia que «se ríe de los cadáveres y las muertes». Dentro de esta corriente podemos citar, a modo de ejemplo, el guión de los hermanos Julius y Philip Epstein dirigido por Frank Capra con el título de *Arsénico por compasión* (*Arsenic and Old Lace*, 1944). Es una obra de humor negro en la que no existe ninguna referencia explícita al conflicto bélico. La comedia está de algún modo trivializando el tema oscuro de la muerte y transmitiendo la idea de su conveniencia antes que el sufrimiento. Esto viene subrayado por la presencia del maníaco asesino que, al contrario de las viejecitas, mata después de infligir tormentos espantosos a sus víctimas; lo que recuerda inevitablemente las posibles calamidades de los campos de concentración y exterminio [...] (Quiroga 1993:130-131).

A través de estos argumentos, es nuestro objetivo establecer firmemente la «no inocencia» ideológica de ningún texto fílmico y, en consecuencia, de ninguno de los elementos que lo forman o que dependen de él; entre estos últimos, por supuesto, situamos el TC. De ahí que hayamos esquivado casos más obvios, como aquéllos que se refieren a filmes abiertamente propagandísticos y que, por la misma publicidad de su carácter, quizá no resultasen tan efectivos e influyentes en el espectador medio como los antes descritos. No obstante, deseamos hacer breve mención de ellos por dos motivos: primero, porque el uso interesado que los totalitarismos europeos del siglo XX hicieron de la cinematografía supone un ejemplo incontestable de manipulación ideológica por parte del poder[100]; y, segundo, porque es en estos filmes y en las situaciones en las que surgen donde se hace más evidente el contenido ideológico del TC.

En efecto, las películas que se decantaron claramente por uno u otro bando en los conflictos bélicos mundiales, por ejemplo, emplearon con frecuencia para su denominación títulos inconfundibles, que reflejaban una posición ideológica muy definida y que dirigían al espectador por los caminos que ésta marcaba. En estas ocasiones, el TC no escondía su intención manipuladora y la hacía patente, para empezar, en su propia superficie lingüística. Furkammar e Isaksson (1971:7) indican que los nombres de los filmes propagandistas durante la Primera Guerra Mundial reflejaban con claridad su espíritu; y ponen como ejemplos los alemanes

[100]Los volúmenes editados por Caparrós Lera *et al.* (1993) y Esteve (1998) recogen estimables trabajos sobre la propaganda a través del cine; en particular, durante los períodos bélicos.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Deutsche Frauen-Deutsche Treue, *Auf dem Felde der Ehre* o *Das Vaterland ruft*, los franceses *Les frontières du coeur*, *Mort au champ de l'honneur* o *La fille du boche*, y los británicos *In the Clutches of the Hun*, *Under the German Yoke* o *England Expects...*[101]

Igualmente, estos y otros autores ponen de manifiesto estrategias concretas de manipulación con respecto al TC. En el caso de la película alemana *Friesennot* (1935), la cual mostraba una actitud hostil hacia los rusos, ésta fue prohibida en 1939 en su país a raíz de la firma por parte de Rusia y Alemania del pacto de no agresión ese mismo año. En 1941, cuando ambas naciones se encontraban enfrentadas por la guerra, Alemania levantó el veto sobre la película y procedió a su reestreno con el título más expresivo *Dorf im Roten Sturm* (Furkammar e Isaksson 1971:44, España 1998:208-209)[102]. El cine de Hollywood, por su parte, rompió la aparente neutralidad política que mantenía en su mercado cuando, en 1939, se atrevió a emplear la palabra «nazi» por primera vez en un TC; en concreto, en la cinta de Anatole Litvak *Confessions of a Nazi Spy* (Furkammar e Isaksson 1971:63)[103]. La novedad de este comportamiento resulta más evidente si se compara con la «limpieza» a que habían sido sometidos los estrenos alemanes en EE. UU. con anterioridad; España (1998:198) señala, sobre esta cuestión, que los distribuidores norteamericanos del filme *Hitlerjunge Quex* (1933), que se proyectó en 1934 en Nueva York, evitaron el nombre de Hitler en el título y presentaron la película «como *Our Flag Lead Us Forward*, que es precisamente la traducción del título del himno de la «*Hitlerjugend*» (versos de Baldur von Schirach)»[104].

[101]En referencia a las películas denominadas con estos títulos, Furkammar e Isaksson (1971:7) indican lo siguiente: «They were stories of great chauvinistic challenge, demonstrating how beneficial the war was for alcoholics, momma's boys, snobs, intellectuals and other dubious characters, and this pattern of cinematic propaganda has persisted ever since».

[102]*Lucha contra la muerte roja* fue el muy expresivo título con el que esta película se estrenó, una vez iniciado el período franquista, en España.

[103]Este filme suponía el primer producto de Hollywood que se ocupaba de la amenaza que representaba Alemania para EE. UU. (Walsh 1996:158).

[104]En España, por su parte, esta película se estrenó con el «inocente» título *El flecha Quex*.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Otros muchos títulos de obras realizadas con claro afán propagandista durante los conflictivos años treinta y en las décadas posteriores muestran, con la misma transparencia, la esencia del contenido de sus co-textos. En el caso de la Alemania pro-nazi, el ambiente de hostilidad hacia los judíos se cristaliza en títulos como *Juden ohne Maske* (1937), *Jud Süss* (1940) o *Der ewige Jude* (1940). De vuelta a EE. UU., por su parte, la «guerra fría» y el anti-comunismo se manifiestan en películas como las denominadas *Red Menace* o *I married a Communist for the FBI*[105]. En este punto, merece la pena destacar la polémica que suscitó el filme norteamericano *Storm Center* (1956), al que se tachó de propaganda comunista; en él, se relataba la historia de una bibliotecaria a quien despiden por su negativa a retirar el libro titulado *The Communist Dream* de su centro de trabajo (Walsh 1996:270-271, Black 1998:281-285).

En lo que se refiere a la España del período franquista, la manipulación ideológica que se pudo operar en los TC traducidos del *corpus* A guarda una muy estrecha relación con el carácter totalitario de aquel sistema de gobierno. De ahí que el efecto de los mecanismos oficiales de censura resulte la evidencia más notable de esa manipulación; aunque, por otro lado, ésta también deba apreciarse en la actuación de la propia industria por su misma pertenencia a la sociedad franquista. A continuación, emplearemos algunos de los términos que utiliza Lefevere (1985) para introducir brevemente los sistemas de ajuste ideológico con respecto a los TC traducidos que se usaron en España entre 1939 y 1975.

[105]El cine de ficción hecho en Hollywood y estrenado en España, al margen de lo obvio de su función propagandista, incorporó en varios títulos castellanos la aversión hacia el comunismo que, al igual que el gobierno de EE. UU., sentía Franco. En especial, este sentimiento se materializó en la asociación de la palabra «rojo» y alguna connotación negativa; tal como, por ejemplo, en *Fugitivos del terror rojo/Man on a Tightrope* (1953) o en *OVNI (Los diablos rojos atacan la Tierra)/Ufo* (1970-1973) (ver nota 101 sobre *Lucha contra la muerte roja*).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

3.4.2. Los TC durante el período franquista

Tal como adelantamos en el apartado 3.3.1. al hablar sobre la traducción literaria, nos parece interesante describir la situación comunicativa de los TC del *corpus* A a partir de las ideas de Lefevere (1985), centradas en conceptos como «(super)sistema» y «reescritura». En aquellas páginas, dábamos cuenta de cómo se conjugaba cierta variedad de fuerzas para ajustar un texto literario determinado al «ritmo social» dominante. En este caso, si deseamos obtener datos sobre cómo los TC extranjeros se «reescribieron» de acuerdo con el momento franquista, todo lo dicho en el capítulo 1 con respecto a este período histórico debe servir de información básica e imprescindible. A partir de ahí, asumiremos una perspectiva inédita y, hasta cierto punto, irreal del TC traducido con el fin de que éste quede caracterizado como instrumento ideológico.

El TC traducido que aquí estudiamos es «reescritura» de un texto original, en la misma medida en que la traducción de una obra literaria o la reseña crítica de ésta lo son del texto origen de ambas. A partir de esta consideración, podemos establecer la existencia de un «sistema de titulación cinematográfica» –que incluye tanto el proceso de titulación original de producciones españolas como el de adaptación/retitulación de obras en otro idioma–, dentro de un «sistema cinematográfico»[106] que, a su vez, está integrado en un «(super)sistema» que es la propia sociedad franquista del período 1939-1975. Estos sistemas y todos aquellos que, al igual que el cinematográfico, forman también parte de la sociedad («sistema literario», «sistema legal», etc.), están abiertos y muestran relaciones de influencia mutua con los restantes.

En todos ellos, es observable cierto sedimento ideológico común, que los sectores dominantes de cada uno de los sistemas se encargan de mantener o modificar adecuadamente según lo que marquen los estamentos dominantes de la sociedad como conjunto. Se trata de dos niveles de control que, en nuestro caso, han de encontrarse, por un lado, entre los tituladores y otros miembros de la

[106]Este «sistema cinematográfico» sería paralelo al «sistema literario» con el que trabaja Lefevere (1985).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

industria del cine involucrados en el TC (empleados de la distribuidora, exhibidores, dobladores, etc.), y, por el otro, en los poderes e instituciones franquistas (Iglesia, Ejército, Falange, etc.). Los primeros se encargan de que los TC se ajusten a ciertas «normas» asumidas sobre lo que debe ser un TC (lo que Lefevere (1985) llama «*poetics*» y que nosotros denominamos «reglas de estilo»); y los segundos, de que los TC no se desvíen de la ideología imperante. En cualquier caso, las reglas de actuación de los primeros vienen determinadas, principalmente, por los valores y la visión del mundo de los últimos.

De acuerdo con estos cauces de control, la traducción de un TC extranjero supone, normalmente, una «reescritura» del original con dos fines complementarios: uno, adaptarlo a lo que se considera un TC «normal», tanto en el fondo como en la forma, en la cultura receptora; y, segundo, ajustarlo a la ideología del lugar y del momento. Por encima de los profesionales implicados directamente en la traducción del TC, Lefevere (1985:227) introduce, en lo que se refiere al ejercicio de ese control, el concepto de «*patronage*», cuya definición podemos parafrasear en virtud de nuestro objeto de estudio: la tutela por parte de aquellos poderes (personas, instituciones) que respaldan o reprimen la escritura, la lectura y la «reescritura» del TC, y que, más interesados en la ideología, delegan en el «reescritor» su autoridad sobre lo que concierne a las denominadas «reglas de estilo».

En esta tutela o vigilancia, es posible distinguir tres elementos que se relacionan entre sí de muy diversas maneras: el ideológico, el económico y el de estatus social. En el caso de un régimen totalitario como el franquismo, según Lefevere (1985:228), estos tres componentes suelen depender de un mismo «tutor»: el Estado. Es éste, básicamente, el que determina la ideología que marca la superficie y el contenido de un TC; el que condiciona la consecución de beneficio económico del co-texto de un TC; y el que decide el éxito profesional y la consecuente integración social de sus gobernados. Así ocurría, en efecto, en España durante el período 1939-1975, años en los que los poderes franquistas se esforzaron por imponer una visión del mundo más o menos homogénea y, para

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

ello, pusieron en marcha una vigilancia que podía impedir o respaldar el logro económico o la propia continuidad laboral de, en este caso, un titulador o distribuidor.

En el caso del cine extranjero distribuido en España, es posible detectar una mayor libertad de contenido y forma que la que se permitía a la producción nacional[107]. De modo especial, el afecto que el cine norteamericano mostraba hacia el espíritu franquista era insignificante frente al que mostraba hacia su propia visión del mundo. Así las cosas, podría pensarse que el éxito económico de las películas de Hollywood, asociadas a sus títulos, se encontraba algo desligado de las limitaciones ideológicas del franquismo. Sin embargo, si no al nivel de un público que rechazaba los valores más restrictivos del régimen, los filmes de EE. UU. y sus TC debían ser «reescritos» de acuerdo con la ideología del poder al menos para su presentación obligatoria ante los órganos de censura.

Por tanto, en una cultura receptora en la que los TC traducidos y el resto de textos debían adecuarse a una ideología totalitaria[108], nos interesa apuntar, por último, qué otros factores determinaban y restringían la labor de los tituladores franquistas. A este respecto, las cinco limitaciones que Lefevere (1985:232-235) señala para la traducción literaria podrían aplicarse así a la adaptación de TC extranjeros: además de la tutela y de las «reglas de estilo» que ya hemos comentado, el «universo discursivo» –es decir, el conocimiento, los objetos o las costumbres, entre otros, a que puede aludir el emisor original–, las dos lenguas de trabajo y el propio producto original –fruto, él mismo, de otras tantas limitaciones

[107]Ésta es una realidad en la que la gran mayoría de investigadores y profesionales de la época coincide. El profesional encuestado J. A. Bardem Muñoz, por ejemplo, es bastante explícito en este sentido: «Si [un filme] era, por ejemplo, antimilitarista pero extranjero, no pasaba nada (*Paths of Glory*, *Johnny Got His Gun*). El mismo tema pero español era impensable» (comunicación personal).

[108]Esta ideología totalitaria no debe entenderse, no obstante, como perfectamente homogénea. Ya nos hemos referido con anterioridad al eclecticismo doctrinal del régimen franquista, que iba modificando su trayectoria de acuerdo con el instinto de supervivencia de su máximo responsable. Barrachina *et al.* (1995), a este respecto, relacionan los vaivenes ideológicos del propio Franco con el desarrollo del cine español. Alberich (1997), por su parte, reincide en el mismo planteamiento acudiendo al ejemplo del filme propagandista *Raza* (1942). Este autor describe el nuevo montaje que se realizó de la película con ocasión de su reestreno en 1950 bajo el título *Espíritu de una*

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

en otro momento y en otro lugar–, son los factores que marcan límites al trabajo del traductor/titulador. En la situación que nos ocupa y antes del análisis en profundidad que abordaremos en el siguiente capítulo, nos parece lógico prever que será la tutela o vigilancia en el marco de un régimen totalitario la que determine, principalmente, la labor tituladora de filmes extranjeros. En consecuencia, a mayor intervención de las personas e instituciones que conforman esta tutela, menor poder limitador podrá atribuirse al resto de los factores expuestos.

En los dos siguientes subapartados, deseamos ofrecer ejemplos concretos de la tutela y de las «reglas de estilo» como formas de restricción en la retitulación de TC extranjeros durante el franquismo. Con respecto a la primera, aportaremos algunos datos sobre el ejercicio de la censura en los TC traducidos a través de órganos oficiales del poder. Con respecto a las segundas, intentaremos caracterizarlas como una especie de código de autocensura anticipatoria; al ser las «reglas de estilo» un aspecto central del siguiente capítulo, aquí nos referiremos, como aproximación, a los TC originales de la producción española. En ambos casos, no obstante, el recuento será breve e incompleto; su importancia es sólo circunstancial y preparatoria para lo que abordaremos en el capítulo 4.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

3.4.2.1. La manipulación ideológica del TC traducido (la censura franquista externa)

En el apartado 1.3. (en especial, 1.3.3.), establecimos los criterios según los cuales la censura franquista actuó sobre la industria cinematográfica. Tal como vimos, la indefinición ideológica y la arbitrariedad en su imposición fueron dos de sus rasgos más característicos. Ni siquiera la publicación de los códigos de censura de 1963 y 1975 acabaron con la actuación caprichosa de los que la ponían en práctica. De ahí que, en lo que concierne a los TC de filmes extranjeros, resulte prácticamente imposible hallar estrategias comunes entre los distintos casos

raza; algo que, según la terminología que estamos empleando, suponía una «reescritura» de ajuste a un nuevo momento ideológico.

considerados. Aunque, eso sí, siempre se pueden encontrar huellas del puritanismo algo simplista de los censores, que se cebaban en cuestiones superficiales e insignificantes[109].

A pesar de lo dicho, sí es posible observar cierta recurrencia en los motivos esgrimidos para la manipulación del TC. Cuestiones relativas a la moral católica y a lo militar, sobre todo, fueron las más alegadas para justificar el reajuste impuesto. En relación con ellas, la explicitación de consignas ideológicas básicas y del carácter punitivo de comportamientos marginales supuso, en bastantes casos, el fundamento del retoque a que se sometió el TC. Gubern (1981:136,137), por ejemplo, señala a los censores como responsables del énfasis moralista de *El diablo siempre pierde* y *No matarás*, títulos españoles de *Les sept péchés capitaux*[110] y *Nous sommes tous des assassins*, respectivamente. Del mismo modo, González Ballesteros (1981:215) indica cómo la norteamericana *Lot en Sodoma* debió pasar a denominarse *La tragedia de Lot* en 1940, aunque al final no se permitiera su exhibición.

Restricciones de cariz político, en este caso, son las que explica también Gubern (2001:84) con relación a *Rebelión a bordo* (*Mutiny on the Bounty*), que, «al reestrenarse en 1945, cambió el título que había ostentado en su exhibición antes de la guerra para adquirir el más disciplinado y punitivo *La tragedia de la Bounty*». El mismo autor se refiere, igualmente, a la elocuente indefinición de *Vencedores o vencidos* como la versión castellana de *Judgment at Nuremberg*[111]; y a la indicación militar que motivó la traducción en 1956 de *Grandes manoeuvres* como *Las maniobras del amor*. Otros ejemplos de intervención censora los

[109]Aunque se trata de un título español, ya observamos cómo la censura cambió *La caza del conejo* a *La caza*. O, entre los TC traducidos que nos ocupan, resulta elocuente la omisión de la palabra «caliente» en *La gata sobre el tejado de zinc* (el original inglés era *Cat on a Hot Tin Roof*).

[110]En 1973, sin embargo, esta película se reestrenó en España con el título literal *Los siete pecados capitales* (Reseña 1974:355).

[111]En referencia a restricciones externas de carácter político, la que señala Abella (1996:359) resulta en extremo curiosa: «Una de las consignas impartidas en vísperas de la consulta sobre la Ley Orgánica [del Estado] estaba redactada así: 'Prohibición de que actúe el conjunto vocal *Los No*. Prohibición de los seriales de Radio Madrid titulados *La gran aventura, La última traición, El abismo de la duda* y *Entre la espada y la pared*. En el mismo sentido, veto total a la canción de Raimon *Diguem no* y a la película *007 contra el doctor No*'».

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

encontramos en la manifestación del carácter santo de uno de los apóstoles en *El evangelio según San Mateo* (*Il Vangelo secondo Matteo*) (Gubern 1981:203); en la aceptación del título *Los caprichos de Madame* (*He Stayed for Breakfast*) frente al rechazo a *Se quedó a desayunar* (González Ballesteros 1981:232-233); y, finalmente, en el cambio de *Siete pecadores* por *De isla en isla* (*Seven Sinners*) que la misma distribuidora llevó a cabo a sugerencia de los censores (González Ballesteros 1981:222).

Las características de la censura que se ejercía sobre el TC, tal como se desprende del anterior muestrario, no difieren en apariencia de las que se observaban en la ejercida sobre el contenido del filme, su co-texto[112]. Por otra parte, la mayoría de los profesionales encuestados (ver apartado 2.3.) creen que los órganos de la censura franquista prestaban tanta atención al TC como al resto de los elementos del producto audiovisual; de ahí que, coinciden los encuestados, los distribuidores ya estuviesen equipados con un mecanismo de prevención y supervivencia: la autocensura, con la que intentaban evitar la manipulación externa y, en algún caso, la prohibición total de su producto.

3.4.2.2. La autocensura ideológica. Consideraciones generales sobre los TC de los filmes españolas en 1939-1975

Aunque los TC originales de las producciones españolas no forman parte central de nuestro objeto de estudio, nos interesa plantear aquí el autocontrol previo a que aquéllos se encontraban sometidos en virtud de las circunstancias históricas, ideológicas y culturales de todo tipo durante el franquismo. Y, dado que el proceso de generación de los TC españoles y de los TC traducidos al español era similar y que el objetivo principal del siguiente capítulo lo constituirá el descubrimiento de restricciones de la naturaleza descrita en los TC traducidos, la situación que presentamos a continuación podrá considerarse, *a priori* y a falta de

[112]Esta cuestión ha sido y es objeto de numerosas investigaciones, como ya adelantamos en 3.3.2. Rabadán (2000) presenta lo que puede considerarse un buen manual introductorio para el tema de la censura franquista y de la transición española.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

comprobación, como extrapolable a los TC de las obras extranjeras.

Las aportaciones de Gutiérrez Lanza (1997, 2001) (ver apartados 3.3.1. y 3.3.2.) ya nos hicieron notar el elemento autorestrictivo que formaba parte de cualquier proceso de traducción durante el franquismo. Ya fuera en el ámbito literario o en el cinematográfico, la represión que el traductor ejercía sobre su propio trabajo debía entenderse como una estrategia previsora ante la censura externa de los órganos franquistas; por ello, esta represión ha de considerarse como de carácter primordialmente ideológico. Debemos hablar, no obstante, de otro tipo de autocensura de motivación netamente económica; y es que prácticamente todos los profesionales de la época encuestados coinciden en la afirmación de que los TC eran elegidos normalmente por sus cualidades comerciales.

Por supuesto, si un titulador pretendía un TC atractivo y generador de beneficios pecuniarios, debía observar con mucha atención la situación ideológica de sus destinatarios: no sólo aquello que conformaba el «sentido común» de la comunidad –que, en este caso, estaba claramente influido por los valores oficiales del franquismo–, sino también las «fisuras» que delataban elementos revolucionarios frente a la ideología establecida. De este modo, resulta sencillo prever que estas «fisuras» resultaran materia prima básica y prioritaria para los tituladores. A través de la referencia a ellas, algunas bajo el estigma del tabú, se generaba expectación e interés entre los espectadores; aunque, claro está, los TC tampoco podían desviarse en exceso de los cánones establecidos por la posibilidad de la censura en alguno de los numerosos controles externos.

Así, nos atrevemos a afirmar que el proceso de generación de un TC se encontraba determinado por ciertas restricciones, conscientes o inconscientes, de carácter, principalmente, económico e ideológico; y que éstas se influían mutuamente en la realización del producto final. Es decir, el titulador actuaba con la intención de atraer espectadores hacia el co-texto, aunque siempre sin perder de vista el margen de lo permitido por el franquismo. En este sentido, si, en los últimos años de la dictadura, los creadores de TC abordaron sin tapujos el

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

tratamiento de la sexualidad en sus textos, esto se debió a la transigente permisividad de un régimen que, en sus postrimerías, sólo cedió en las referencias al erotismo. Vale la pena incluir aquí las consideraciones críticas de dos comentaristas frente a los títulos de varias producciones españolas del tardofranquismo: *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1974), en el primer caso (a); y un conjunto de filmes de 1974 y 1975, en el segundo (b):

> a) ¡Peligro! Es la primera impresión de cualquier espectador avisado ante el título de este nuevo film español. Las connotaciones sexuales de los títulos de cientos de películas españolas ponen en guardia a cualquiera que se encuentre, como el que firma estas líneas, literalmente exhausto ante la obsesión celtibérica por el tema, y, lo que es peor, ante la ridícula, manipulada y superficial forma de tratarlo.
>
> Por tanto hay que partir de que el título es de una ambigüedad paladina. Uno no sabe si va a asistir a una chocarrera y vulgar españolada, o, si por el contrario le van a dar una de estas lecciones, hoy al uso, sobre educación sexual. En realidad no se trata de ninguna de las dos cosas. Por consiguiente, el título confunde (RESEÑA 1975:214).

> b) Pero el subgénero que sigue dominando la producción española es, sin lugar a dudas, el de la comedia sexy con todas las variantes al uso. La permisión del destape ha dado nuevas alas a estos subproductos [...] Y hablando de fulanitas ahí están sobre el tema *Zorrita Martínez* de Escrivá, *Polvo eres* (del mismo) y *Yo soy fulana de Tal* [*sic*] de Lazaga como botones de muestra de toda una tendencia cuyos títulos sería largo reproducir y que resultaría innecesario porque están en el ánimo de todos los que seguimos el cine español (RESEÑA 1976:32).

Naturalmente, esta tendencia al «destape» en los TC sólo se dio en los últimos años del franquismo. Con anterioridad, puede aventurarse que el cine español había seguido muy fielmente los dictados ideológicos del régimen; aun más que el cine extranjero, el cual sólo era examinado para su exhibición, mientras que el nacional debía tener su guión aprobado en primer lugar. Y con más razón si se considera que apenas era posible ningún esfuerzo en la producción cinematográfica sin la intervención proteccionista del Estado. De ahí que, al margen de la motivación económica a la que aludimos antes, no resulta difícil observar cómo los TC de los filmes españoles realizados durante las etapas centrales del período franquista se alejaron raramente de los caminos ideológicos de la dictadura.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

De esta manera, un recorrido breve por los títulos de algunas de las producciones españolas de mayor popularidad en las distintas décadas del franquismo evidencia, sin apenas disimulo, que, más allá de las muestras explícitas de recortes externos de la censura, el trabajo de los tituladores se encontró siempre sujeto a la presión ideológica (la «impregnación represora») característica de la época. El comportamiento previsor de los responsables de los TC dio lugar a que, con frecuencia, estos textos parecieran extractos o capítulos del «catecismo» franquista; o a que, cuanto menos, sea inevitable hoy en día describirlos como demasiado «limpios», es decir, inocuos, ingenuos, inofensivos.

De uno u otro modo pueden caracterizarse, por ejemplo, títulos como *Sin novedad en el Alcázar* (1940), *La alegría de la huerta* (1940), *Alma de Dios* (1941), *La maja del capote* (1943), *Alma baturra* (1947), *La leona de Castilla* (1951), *Alba de América* (1951), *La señora de Fátima* (1951), *Sor Intrépida* (1952), *La hermana San Sulpicio* (1952), *El pescador de coplas* (1953), *Marcelino pan y vino* (1954), *Esta voz es una mina* (1955), *Manolo guardia urbano* (1956), *Mi tío Jacinto* (1956), *El pequeño risueñor* (1956), *El cristo de los faroles* (1957), *Un ángel pasó por Brooklyn* (1957), *Las muchachas de azul* (1957), *El ruiseñor de las cumbres* (1958), *Las chicas de la Cruz Roja* (1958), *La gran familia* (1962), *La familia y uno más* (1965) o *Sor Citröen* (1967). Sólo en el marco de la propia autocensura del titulador, que conocía las limitaciones contextuales a que se enfrentaba, pueden interpretarse adecuadamente estos textos.

De cualquier modo, somos conscientes de que estas consideraciones, que hemos expresado algo aventuradamente, deben ser comprobadas de manera rigurosa y sistemática. Es por ello que, en el siguiente capítulo y sobre el *corpus* de TC traducidos, es nuestra intención obtener conclusiones verificables y justificadas de la naturaleza aquí expuesta. Esos resultados también darán luz, sin duda, sobre la situación a través de la cual se generaron los TC de las producciones españolas de la época, que aquí hemos sólo apuntado.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Capítulo 4:
Análisis del corpus *de investigación*

4.1. Introducción

El análisis del *corpus* de TC traducidos al español que incluimos en el Anexo (*corpus* A) nos servirá, a continuación, para evaluar el grado de inmersión ideológica de éstos durante el período estudiado. Con este fin, haremos uso de las bases metodológicas de los «estudios descriptivos» (EDT) tal como han sido planteadas por Toury (1995). Así, de acuerdo con este sistema analítico, es nuestro primer objetivo ofrecer datos sobre los elementos observables de que disponemos; es decir, datos referidos a la posición de los TC traducidos en el sistema receptor y a la relación entre éstos y sus TC originales en inglés. Estas explicaciones nos servirán, a su vez, para el segundo y más importante de nuestros objetivos: la definición de regularidades en el comportamiento traslativo de los responsables de los TC en español del *corpus* A y la consiguiente identificación de las restricciones que les afectaban, así como, en última instancia, del concepto general de traducción común a todos los elementos de ese *corpus*.

En el siguiente apartado, justificaremos la elección de esta metodología y presentaremos con más detalle la relación de los pasos que, en aplicación de aquélla, pensamos seguir con respecto a nuestro conjunto de TC traducidos.

4.2. Objetivos y marco metodológico del análisis

La elección de los EDT tal como han sido presentados por Toury (1995)[113] como marco de nuestro análisis se debe a la tolerancia que éstos muestran hacia el hecho de la traducción como objeto de estudio. Según este autor, lo traducido es relevante casi únicamente para el sistema que lo acoge; de ahí que su interés

[113]Toury (1995) caracteriza los EDT como una de las tres ramas (la teórica y la aplicada serían las otras dos) de lo que Díaz Cintas (2001) denomina, en español, «Estudios sobre Traducción». La metodología relacionada con aquella rama que nosotros emplearemos en el presente capítulo tendrá como fuente básica a Toury (1995); por su parte, Toury (1985) y Lambert y van Gorp

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

primordial resida en todas aquellas realidades que un sistema perciba como traducciones, independientemente de que se conozca o no la existencia de sus correspondientes originales en otro idioma[114]. De acuerdo con esta premisa, el estudio de los TC españoles de filmes en otras lenguas como hechos genuinos de traducción, marginal en otros paradigmas más «evaluativos» y prescriptivistas, podría llevarse a cabo sin reservas; y esto es así porque, en el período y en el momento en los que se inscriben los textos del *corpus* A, los TC publicitados de las películas norteamericanas y británicas se percibían como traducciones al español de otros textos en inglés, los cuales, en ocasiones, eran incluso conocidos por el destinatario. Sólo a partir de una percepción así, puede entenderse el aluvión de críticas que, en cualquier época, se hace de la «traducción incomprensible y disparatada» de los TC extranjeros al español.

Por esta razón, y dada la naturaleza textual del TC (ver apartado 2.5.), estudiaremos los TC españoles del *corpus* A, en el marco de los EDT, como auténticos textos traducidos. A continuación, detallaremos el esquema de trabajo que seguiremos a partir de la presentación de las diferentes secciones en que está organizado este capítulo.

a) Contextualización histórica y comunicativa

La época histórica determinada en que se enmarca el TC traducido que estudiamos ejerce una influencia sobre él y determina las circunstancias comunicativas en que es ofrecido a su destinatario. En concreto, el momento franquista impuso, *a priori*, una serie de limitaciones que ya hemos expuesto en anteriores capítulos. A los efectos de todos los pasos de que consta este análisis, dividiremos el período

(1985), que concuerdan totalmente en sus principios con el anterior, nos servirán como apoyo complementario en ciertas fases de nuestro análisis.

[114]En este sentido, la noción de «*assumed translation*» –que, a la postre, puede resultar una «seudotraducción» o «falsa traducción»– como objeto de estudio legítimo dentro de los EDT resulta clarificador: «an assumed translation would be regarded as any target-culture text for which there are reasons to tentatively posit the existence of another text, in another culture and language, from which it was presumedly derived by transfer operations and to which it is now tied by certain relationships, some of which may be regarded –within that culture– as necessary and/or sufficient» (Toury 1995:35).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

1939-1975 en dos etapas, de manera paralela a lo que hicimos en el apartado 1.4.1., y tomaremos como punto divisorio el año 1957[115].

b) La «aceptabilidad» de los TC traducidos

En relación directa con la contextualización a la que acabamos de referirnos, el propósito en este punto es el de medir el grado de «aceptabilidad» del TC traducido en el sistema receptor del franquismo. Para ello, realizaremos un análisis formal previo de los TC en español que conforman el *corpus* A, cuyos resultados serán comparados con las conclusiones que se desprendan de un análisis idéntico realizado sobre los elementos de un segundo conjunto de TC correspondientes a producciones españolas (*corpus* B). De lo que se infiera de este ejercicio contrastivo, apuntaremos algunas hipótesis sobre los TC traducidos con respecto al plano lingüístico-textual.

c) Análisis comparativo de los TC traducidos y de sus TC originales

En esta fase, los TC en inglés que se incluyen en el *corpus* A serán analizados de forma paralela a sus respectivas traducciones en español. Con este fin y tomando como unidad de trabajo la longitud de cada uno de los TC en sus respectivos idiomas –sin referirnos a otros segmentos más pequeños dentro del TC–, llevaremos a cabo un estudio sistemático de las distintas estrategias traslativas empleadas por los tituladores en este *corpus*.

d) Regularidades en la relación traslativa entre los TC traducidos y sus TC originales: constantes formales y funcionales

A partir de lo averiguado en el paso previo, propondremos un primer conjunto de generalizaciones: aquéllas que se refieren a las normas que regularon la labor de los traductores de TC cinematográficos durante el franquismo. Éstas se inferirán

[115]Para todos los efectos de este capítulo, se tomará el período franquista como dividido en dos por el año 1957. Tomamos este año sin otro motivo que el de dar concreción a la segmentación aproximada que contemplamos en el apartado 1.4.1.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

de las recurrencias formales y funcionales[116] observadas en las estrategias de transferencia del inglés al español en los TC.

e) Reconstrucción del proceso de toma de decisiones del traductor de TC extranjeros y de las restricciones que le afectaron

Por último, un segundo grupo de generalizaciones nos permitirá adelantar hipótesis relacionadas con las circunstancias restrictivas de la labor del titulador: qué determinó la toma de decisiones del traductor de TC, cuál es el concepto general de traducción que subyace a todo el *corpus* A, entre otros. Tanto en éste como en el anterior apartado, las condiciones totalitarias del franquismo serán tenidas en cuenta a la hora de avanzar cualquier tipo de explicaciones. Aquí se incluirán, a modo de ilustración, dos estudios de casos referidos a la impronta religiosa en la sociedad franquista y al tratamiento de la figura femenina en el período 1939-1957.

Como se ve, nuestro análisis parte de todo aquello que es observable y que se puede inferir de los elementos físicos de que disponemos (los TC traducidos al español y sus originales en inglés; los TC de producciones españolas). A partir de los descubrimientos que vayamos haciendo de forma progresiva, iremos avanzando hipótesis explicativas que, en última instancia, nos permitirán justificar adecuadamente todo aquello que hemos hallado en el camino. De este modo, pretendemos evaluar el peso y el carácter de lo ideológico en las decisiones tomadas por los tituladores del franquismo. Será éste nuestro fin último y el que ocupe gran parte del espacio de los apartados 4.6. y 4.7.

[116]En el contexto de los EDT, el concepto de «función» se refiere al valor asignado a un elemento dentro de un sistema en virtud de todas las relaciones de las que aquél forma parte (Toury 1995:12). Es imprescindible hacer notar que este sentido se desvía del empleado por los investigadores funcionalistas, tal como en este mismo trabajo en su apartado 2.5.2. En este capítulo, a menos que se indique de modo específico otra cosa, los términos «función» y «funcional» se referirán al significado que le atribuye Toury.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

4.3. Contextualización histórica y comunicativa

Los vínculos temporal y geográfico son dos de los rasgos de homogeneidad en el *corpus* principal de este trabajo (*corpus* A), los más importantes desde nuestro punto de vista. Todos los TC traducidos que estudiamos fueron producidos en el marco de un régimen dictatorial, el dirigido por Franco en España, que influyó, en general, en casi cualquier aspecto de la vida diaria en este país durante estos años. Las características políticas, económicas y sociales de este régimen ya han sido descritas de manera detallada en el primer capítulo de la presente tesis doctoral (principalmente, en el apartado 1.2.). A él remitimos para conocer las decisiones de los gobernantes, los vaivenes económicos y las condiciones sociales que, de un modo u otro, dispusieron los útiles y el ambiente de trabajo para los responsables de los TC objeto de estudio. En particular, encontramos de especial interés lo relativo a los aparatos oficiales de control ideológico (apartado 1.3.), las diversas consideraciones sobre la atmósfera social reinante en la España franquista (apartados 1.4.1. y, en lo que se refiere a la Iglesia católica, 1.4.2.) y la utilidad de las piezas «subculturales» como guías de la cotidianeidad en este momento histórico (apartado 1.4.3.).

En relación con el último aspecto, remitimos igualmente al segundo capítulo de este trabajo, donde se aborda el desarrollo de la industria cinematográfica española durante el franquismo (apartado 2.2.). La relevancia de esta cuestión viene dada porque es en medio de las estructuras de producción, distribución y exhibición –reflejo e influencia de los propios gustos de los espectadores de la época– donde hay que situar la figura del titulador cinematográfico. La naturaleza indefinida y múltiple de éste, confundible sin disimulo con la misma coyuntura laboral de las empresas distribuidoras, aparece descrita en el apartado 2.3. junto con presunciones razonadas sobre su habitual forma de actuación. Por último y en relación directa con la aparente invisibilidad del traductor de TC, nos parece adecuado hacer hincapié en la pobre consideración social y artística del TC a que dedicamos el punto 2.4.2.; una situación que, parece obvio, influirá a lo largo del proceso traslativo de los TC en otros idiomas distintos del español.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Como se ve, hemos dedicado gran parte de las páginas anteriores a este capítulo a contextualizar de forma adecuada nuestro objeto de estudio. Es por ello que, en este primer paso del análisis del *corpus* A de TC, nos limitamos a hacer referencia a aquellos apartados previos de relevancia para uno u otro aspecto. Será en las páginas siguientes –especialmente, en los apartados 4.6. y 4.7.–, donde formularemos hipótesis a partir de la coyuntura histórica ya explicada y de los datos estadísticos que expondremos a continuación. El factor ideológico, de carácter más subjetivo, será observado entonces, como parte del engranaje que nos permita concebir los vínculos entre una situación comunicativa dada y el descubrimiento de ciertas regularidades formales.

4.4. La «aceptabilidad» de los TC traducidos

Ya hemos dicho que el TC, a pesar de su argumentada «autonomía» textual, depende en su esencia del co-texto a que da nombre. De acuerdo con ello, en el caso de los TC traducidos, el grado de éxito de una película extranjera concreta podría dar idea del nivel de «aceptabilidad» de su correspondiente TC en español (más aun si tenemos en cuenta, tal como describimos en 2.4.2., lo preferente del cometido apelativo en el TC). Al considerar la supremacía de los filmes estadounidenses en la taquilla española del franquismo, una conclusión inmediata sería que la mayoría de los TC que forman parte del *corpus* A resultaban, cuanto menos, «eficaces» para el espectador medio nacional. Esta idea, que no consideramos descabellada ni inútil, se aleja, sin embargo, de la noción de «aceptabilidad» que proponemos aquí.

En nuestro caso, presuponemos que el público español de cine aceptaba, de un modo u otro, los TC traducidos que estudiamos. Lo que nos interesa saber, no obstante, es cómo los «aceptaba» o, lo que es lo mismo, cómo los percibía, cuál era su actitud hacia ellos en su calidad de realidades lingüísticas y comunicativas; y, de manera prioritaria, cómo los distinguía de aquellos otros TC de las producciones españolas o, en cualquier caso, si llegaba a hacer alguna distinción entre ellos. Es decir, nos interesa descubrir cómo se acomodaba el TC traducido

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

en los diferentes sistemas de la cultura receptora, la de la España franquista: cuál era el lugar que ésta le facilitaba y cómo reaccionaba el público potencial ante él. De manera coherente con estas cuestiones, que sólo se refieren al TC desde el punto de vista de la cultura receptora, nuestro análisis en este apartado se limitará a la realización lingüística en español de los TC incluidos en el *corpus* A.

De acuerdo con esta perspectiva, es nuestra intención, en primer lugar, determinar un prototipo de TC para este período; es decir, establecer un referente lo más concreto posible a partir del cual avanzar lo que un espectador medio de aquella época podía considerar natural como TC. Para ello, observaremos la superficie lingüístico-textual de un grupo de 551 TC de producciones españolas del período 1939-1975[117] (*corpus* B); a través de su análisis formal, pretendemos descubrir cuáles eran las realizaciones preferidas y, por tanto, a las que estaba más acostumbrado el público nacional. En segundo lugar, efectuaremos un análisis idéntico al conjunto de 3650 TC traducidos que conforman nuestro principal objeto de estudio (*corpus* A). De este modo, a partir de los resultados conseguidos en cada uno de los dos pasos, nos será posible inferir qué se consideraba como «aceptable» en un TC traducido y en qué grado se amoldaba esto a los patrones lingüístico-textuales habituales de los TC no traducidos.

4.4.1. Resultados del análisis

Para este análisis, hemos empleado un criterio primordialmente morfológico con el fin de distinguir entre 35 categorías que cubrieran todas las realizaciones de los TC en ambos *corpus*. Así, todas ellas están incluidas dentro de uno de los siguientes apartados: TC con un sustantivo como núcleo (categorías *a-q*); TC con un verbo como núcleo (*r-z*); y TC con otras estructuras (*a'-g'*). Atendiendo a necesidades *ad hoc*, ha sido preciso hacer de cada una de estas categorías un grupo abierto en el que, de modo ocasional, tuvieran cabida determinadas variaciones

[117]Para la composición de este *corpus* B, hemos seleccionado, de manera aleatoria, 15 películas de entre la producción nacional de cada año en el período 1939-1975. En el caso de 1939, el número se redujo a 11, toda la producción española de ese año. La única fuente para el *corpus* B ha sido la base de datos electrónica del MEC.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

únicas. A continuación, presentamos un esquema con las categorías escogidas para este análisis:

TC con un sustantivo como núcleo
a) Sustantivo sin artículo
b) Sustantivo con artículo
c) Sustantivo más adjetivo (o adverbio) sin artículo
d) Sustantivo más adjetivo (o adverbio) con artículo
e) Sustantivo más sintagma preposicional sin artículo
f) Sustantivo más sintagma preposicional con artículo
g) Sustantivo más adjetivo más sintagma preposicional sin artículo
h) Sustantivo más adjetivo más sintagma preposicional con artículo
i) Sustantivo más proposición de relativo sin artículo
j) Sustantivo más proposición de relativo con artículo
k) Sustantivo más aposición sin artículo
l) Sustantivo más aposición con artículo
ll) Grupo nominal compuesto sin artículo inicial
m) Grupo nominal compuesto con artículo inicial
n) Adjetivo sustantivado sin artículo
ñ) Adjetivo sustantivado con artículo
o) Nombre propio
p) Nombre propio modificado
q) Nombre propio como parte de un grupo nominal compuesto

TC con un verbo como núcleo
r) Oración aseverativa
s) Oración imperativa
t) Oración interrogativa directa
u) Oración exclamativa
v) Proposición subordinada
w) Forma no personal del verbo en proposición subordinada
x) Varias formas no personales del verbo (en coordinación o subordinación)
y) Forma no personal del verbo más adverbio o sintagma preposicional
z) Forma no personal del verbo más sintagma nominal

TC con otras estructuras
a') Adjetivo
b') Varios adjetivos
c') Adjetivo más adverbio o sintagma preposicional
d') Adverbio
e') Sintagma preposicional
f') Interjección
g') TC en otro idioma

El porqué y el cómo de la distinción entre todas estas categorías quedarán expuestos a continuación, junto con los pertinentes cuadros comparativos en los

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

que se incluyen los resultados del análisis en cada uno de los *corpus*[118]. Tras esta exposición, valoraremos los descubrimientos estadísticos para, a partir de ellos, determinar el grado y el carácter de la «aceptabilidad» de los TC traducidos que nos servirá de base para los siguientes pasos de nuestro análisis.

a) Sustantivo sin artículo

En esta categoría, se incluyen todos aquellos sustantivos, en singular o en plural, que aparecen sin la compañía de modificadores y sin artículo definido o indefinido.

Ejemplos:

a.1) *Abismos*[119]
a.2) *Primavera*
a.3) *Safari*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	2,86%	2,95%	1,42%	4,36%	2,79% (102)
***Corpus* B**	8,69%	5,33%	0,66%	1,11%	4,35% (24)

Tabla 1: Porcentaje de TC con la estructura «sustantivo sin artículo» (por décadas).[120]

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	2,97%	2,59%	2,79% (102)
***Corpus* B**	7,47%	1,11%	4,35% (24)

Tabla 2: Porcentaje de TC con la estructura «sustantivo sin artículo» (por períodos).

b) Sustantivo con artículo

Aquí, a diferencia de la estructura anterior, el núcleo es un sustantivo singular o plural que sí aparece modificado, únicamente, por un artículo definido o

[118]Estos cuadros comparativos presentan los resultados, en primer lugar, por décadas y, en segundo lugar, por períodos (1939-1957 y 1958-1975).

[119]Todos los ejemplos que presentamos como ilustración de las diferentes categorías pertenecen al *corpus* A. En el Anexo, se ofrecen los datos complementarios relativos a cada uno de los títulos.

[120]En todas las tablas que se ofrecen en este apartado, el número que aparece entre paréntesis en el recuadro correspondiente a «TOTAL» equivale a la cantidad de TC en cada uno de los *corpus* con esa estructura.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

indefinido. En este grupo, también se incluyen aquellos adjetivos para los que la RAE (1992) reconoce el uso alternativo como sustantivos.

Ejemplos:

b.1) *El multimillonario*
b.2) *La zarina*
b.3) *Los pájaros*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	2,59%	2,95%	4,61%	6,54%	3,89% (142)
***Corpus* B**	1,24%	6%	6%	6,66%	4,71% (26)

Tabla 3: Porcentaje de TC con la estructura «sustantivo con artículo» (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	2,66%	5,25%	3,89% (142)
***Corpus* B**	2,49%	7,03%	4,71% (26)

Tabla 4: Porcentaje de TC con la estructura «sustantivo con artículo» (por períodos).

c) Sustantivo más adjetivo (o adverbio) sin artículo

El sustantivo se encuentra modificado por un adjetivo (*c.1* y *c.2*), aunque carece de artículo. En algunos casos, el adjetivo lo constituye algún tipo de determinante, de entre los que abundan los numerales («tres» en *c.5*) y los demostrativos («aquel» en *c.3*). De manera menos frecuente, el sustantivo puede aparecer acompañado de un adverbio (*c.3* y *c.4*).

Ejemplos:

c.1) *Aventura increíble*
c.2) *Camas separadas*
c.3) *Otra vez aquel hombre*
c.4) *Rendición... ¡jamás!*
c.5) *Tres herederas*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	11,56%	11,31%	9,87%	5,6%	10,02% (366)
***Corpus* B**	8,69%	8,66%	11,33%	6,66%	9,07% (50)

Tabla 5: Porcentaje de TC con la estructura «Sustantivo más adjetivo (o adverbio) sin artículo» (por décadas).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	11,42%	8,48%	10,02% (366)
***Corpus* B**	8,89%	9,25%	9,07% (50)

Tabla 6: Porcentaje de TC con la estructura «Sustantivo más adjetivo (o adverbio) sin artículo» (por períodos).

d) Sustantivo más adjetivo (o adverbio) con artículo

Al igual que en la categoría anterior, el sustantivo es el núcleo de la secuencia y es calificado por un adjetivo; pero, en estos casos, sí viene introducido por un artículo definido o indefinido (*d.1* y *d.3*). De forma menos abundante, sustantivo y artículo aparecen modificados por un adverbio (*d.2*).

Ejemplos:

d.1) *Las cuatro plumas*
d.2) *Sólo una bandera*
d.3) *Un tenorio improvisado*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	8,69%	7,97%	6,69%	7,1%	7,69% (281)
***Corpus* B**	4,96%	5,33%	6,66%	7,77%	5,98% (33)

Tabla 7: Porcentaje de TC con la estructura «Sustantivo más adjetivo (o adverbio) con artículo» (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	8,5%	6,8%	7,69% (281)
***Corpus* B**	5,69%	6,29%	5,98% (33)

Tabla 8: Porcentaje de TC con la estructura «Sustantivo más adjetivo (o adverbio) con artículo» (por períodos).

e) Sustantivo más sintagma preposicional sin artículo

En esta categoría, están incluidos los sustantivos, en plural o en singular, que, sin artículo, se encuentran determinados por un sintagma preposicional.

Ejemplos:

e.1) *Alas de fuego*
e.2) *Huida hacia el sol*
e.3) *Pasos en la niebla*

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	17,11%	16,04%	17,56%	14,64%	16,49% (602)
***Corpus* B**	11,8%	22,66%	16%	7,77%	15,24% (84)

Tabla 9: Porcentaje de TC con la estructura «Sustantivo más sintagma preposicional sin artículo» (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	16,58%	16,38%	16,49% (602)
***Corpus* B**	16,37%	14,07%	15,24% (84)

Tabla 10: Porcentaje de TC con la estructura «sustantivo más sintagma preposicional sin artículo» (por períodos).

f) Sustantivo más sintagma preposicional con artículo

Del mismo modo que en el grupo previo, el TC está compuesto de un sustantivo que, esta vez con artículo, viene modificado por un sintagma preposicional. En algún caso, la presencia de grupos nominales introducidos por una preposición puede ser múltiple (*f.2*).

Ejemplos:

f.1) *El discípulo del diablo*
f.2) *La leyenda de la ciudad sin nombre*
f.3) *Un hombre para Ivy*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	17,2%	18,79%	19,53%	16,51%	18,1% (661)
***Corpus* B**	20,49%	18%	14%	23,33%	18,51% (102)

Tabla 11: Porcentaje de TC con la estructura «sustantivo más sintagma preposicional con artículo» (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	17,89%	18,34%	18,1% (661)
***Corpus* B**	18,5%	18,51%	18,51% (102)

Tabla 12: Porcentaje de TC con la estructura «sustantivo más sintagma preposicional con artículo» (por períodos).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

g) Sustantivo más adjetivo más sintagma preposicional sin artículo

A lo dicho para la categoría *e*, se añade aquí la presencia de un adjetivo que, tal como se indicó en *c*, puede adoptar la forma de un determinante demostrativo («aquella» en *g.1*) o numeral («tres» en *g.3*).

Ejemplos:

g.1) *Aquella noche en Varsovia*
g.2) *Manos sucias sobre la ciudad*
g.3) *Tres días de amor y fe*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	1,75%	1,77%	1,86%	1,55%	1,75% (64)
***Corpus* B**	1,86%	2%	0,66%		1,27% (7)

Tabla 13: Porcentaje de TC con la estructura «sustantivo más adjetivo más sintagma preposicional sin artículo» (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	1,77%	1,73%	1,75% (64)
***Corpus* B**	1,77%	0,74%	1,27% (7)

Tabla 14: Porcentaje de TC con la estructura «sustantivo más adjetivo más sintagma preposicional sin artículo» (por períodos).

h) Sustantivo más adjetivo más sintagma preposicional con artículo

En esta categoría, se repite la estructura contemplada en *f* con la excepción de que aparece otro modificador en la forma de un adjetivo (de la naturaleza descrita en *c* y en *g*).

Ejemplos:

h.1) *El mundo extraño de Madame Sin*
h.2) *Las noches rojas de Harlem*
h.3) *Los tres días del cóndor*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,83%	0,78%	1,86%	2,33%	1,34% (49)
***Corpus* B**	0,62%		1,33%	6,66%	1,63% (9)

Tabla 15: Porcentaje de TC con la estructura «sustantivo más adjetivo más sintagma preposicional con artículo» (por décadas).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,78%	1,96%	1,34% (49)
***Corpus* B**	0,35%	2,96%	1,63% (9)

Tabla 16: Porcentaje de TC con la estructura «sustantivo más adjetivo más sintagma preposicional con artículo» (por períodos).

i) Sustantivo más proposición de relativo sin artículo

En este caso, un sustantivo sin artículo se encuentra determinado por una proposición subordinada introducida por el pronombre relativo «que». En alguna ocasión dentro de este grupo, los pronombres demostrativos han tomado la función de núcleos nominales de la secuencia («eso» en *1.2*).

Ejemplos:

i.1) *Amor que mata*
i.2) *Eso que llaman amor*
i.3) *Luz que agoniza*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,27%	0,09%	0,1%	0,15%	0,16% (6)
***Corpus* B**					0% (0)

Tabla 17: Porcentaje de TC con la estructura «sustantivo más proposición de relativo sin artículo» (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,2%	0,11%	0,16% (6)
***Corpus* B**			0% (0)

Tabla 18: Porcentaje de TC con la estructura «sustantivo más proposición de relativo sin artículo» (por períodos).

j) Sustantivo más proposición de relativo con artículo

La única diferencia entre esta categoría y la anterior es la presencia aquí de un artículo introductorio en el TC. Excepcionalmente, esta estructura aparece complementada por un adjetivo («última» en *j.3*).

Ejemplos:

j.1) *El hombre que mató a Liberty Valance*
j.2) *La mano que aprieta*
j.3) *La última vez que vi París*

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,55%	0,29%	0,43%	0,46%	0,43% (16)
***Corpus* B**	1,86%	1,33%			0,9% (5)

Tabla 19: Porcentaje de TC con la estructura «sustantivo más proposición de relativo con artículo» (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,41%	0,46%	0,43% (16)
***Corpus* B**	1,42%	0,37%	0,9% (5)

Tabla 20: Porcentaje de TC con la estructura «sustantivo más proposición de relativo con artículo» (por períodos).

k) Sustantivo más aposición sin artículo

De nuevo, un sustantivo plural o singular sin artículo supone el núcleo de la secuencia; aunque, en esta ocasión, se encuentra modificado por otro sustantivo en aposición. Entre lo que hemos considerado como aposición, aparecen con frecuencia las denominaciones de calles, carreteras y establecimientos («301» en *k.1* y «Jamaica» en *k.4*) y aquellos sustantivos o sintagmas nominales («Banco de Inglaterra» en *k.3*) separados del núcleo del TC por diversos signos de puntuación (coma, dos puntos, puntos suspensivos). En este grupo, se incluyen, además, las secuencias en las que su núcleo nominal viene acompañado de un adjetivo (el posesivo «mi» en *k.2*).

Ejemplos:

k.1) *Carretera 301*
k.2) *Mi hijo John*
k.3) *Objetivo... Banco de Inglaterra*
k.4) *Posada Jamaica*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,74%	3,05%	2,85%	2,02%	2,13% (78)
***Corpus* B**	0,62%	0,66%	3,33%		1,27% (7)

Tabla 21: Porcentaje de TC con la estructura «sustantivo más aposición sin artículo» (por décadas).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	1,82%	2,48%	2,13% (78)
***Corpus* B**	0,71%	1,85%	1,27% (7)

Tabla 22: Porcentaje de TC con la estructura «sustantivo más aposición sin artículo» (por períodos).

l) Sustantivo más aposición con artículo

La descripción de los TC pertenecientes a esta categoría se corresponde con la dada para *k*, con la salvedad de que, en este caso, un artículo introduce la secuencia.

Ejemplos:

l.1) *El caso Vare*
l.2) *La calle 44*
l.3) *La familia Robinson*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	1,85%	1,87%	0,76%	1,09%	1,45% (53)
***Corpus* B**	0,62%	0,66%			0,36% (2)

Tabla 23: Porcentaje de TC con la estructura «sustantivo más aposición con artículo» (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	1,82%	1,03%	1,45% (53)
***Corpus* B**	0,71%		0,36% (2)

Tabla 24: Porcentaje de TC con la estructura «sustantivo más aposición con artículo» (por períodos).

ll) Grupo nominal compuesto sin artículo inicial

Esta categoría comprende los TC donde aparece una enumeración de dos o más sustantivos –modificados o no–, unidos por signos de puntuación (*ll.1*), por una conjunción (*ll.3*) o por ambos (*ll.2*). En ninguno de los casos, la secuencia se encuentra introducida por un artículo definido o indefinido. Igualmente, aquí no se incluyen las series nominales en las que uno de los elementos enumerados es un nombre propio.

Ejemplos:

ll.1) *Agua azul, muerte blanca*

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

ll.2) *Sangre, sudor y lágrimas*
ll.3) *Vencedores o vencidos*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	1,85%	0,98%	1,42%	1,4%	1,42% (52)
***Corpus* B**	4,34%	0,66%	1,33%		1,81% (10)

Tabla 25: Porcentaje de TC con la estructura «Grupo nominal compuesto sin artículo inicial» (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	1,46%	1,38%	1,42% (52)
***Corpus* B**	2,84%	0,74%	1,81% (10)

Tabla 26: Porcentaje de TC con la estructura «Grupo nominal compuesto sin artículo inicial» (por períodos).

m) Grupo nominal compuesto con artículo inicial

La presencia de un artículo inicial es el único rasgo distinguible entre este conjunto de TC y el anterior. En algunos casos, el artículo definido o indefinido no se repite en el resto de elementos enumerados en el grupo (esto sucede en *m.1*, donde el segundo sustantivo viene determinado por el posesivo «su»).

Ejemplos:
m.1) *El detective y su compañera*
m.2) *Ni el mar ni la arena*
m.3) *Un corazón y una copa*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	1,66%	1,18%	0,65%	1,24%	1,2% (44)
***Corpus* B**	1,24%	0,66%	0,66%	3,33%	1,27% (7)

Tabla 27: Porcentaje de TC con la estructura «Grupo nominal compuesto con artículo inicial» (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	1,25%	1,15%	1,2% (44)
***Corpus* B**	1,06%	1,48%	1,27% (7)

Tabla 28: Porcentaje de TC con la estructura «Grupo nominal compuesto con artículo inicial» (por períodos).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

n) Adjetivo sustantivado sin artículo

A pesar de que los TC incluidos en este grupo y en el siguiente se correspondan con algunas de las estructuras ya vistas en categorías anteriores, la razón de su distinción con respecto a ellas se fundamenta en el carácter nominal accidental de sus núcleos. Así, adjetivos numerales y posesivos con valor de sustantivo conforman el grueso de los TC incluidos en esta categoría. Ésta abarca cualquier adjetivo sustantivado sin artículo definido o indefinido que represente el núcleo de la secuencia, ya sea acompañado de modificador (un sintagma preposicional en *n.1*) o integrado en una enumeración junto con otros elementos de la misma naturaleza (*n.2* y *n.3*).

Ejemplos:
n.1) *Doce del patíbulo*
n.2) *Tuyos, míos, nuestros*
n.3) *Uno, dos, tres*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,55%	0,09%	1,09%	0,31%	0,52% (19)
***Corpus* B**			2,66%	1,11%	0,9% (5)

Tabla 29: Porcentaje de TC con la estructura «adjetivo sustantivado sin artículo» (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,36%	0,69%	0,52% (19)
***Corpus* B**		1,85%	0,9% (5)

Tabla 30: Porcentaje de TC con la estructura «adjetivo sustantivado sin artículo» (por períodos).

ñ) Adjetivo sustantivado con artículo

Aquí se observan, principalmente, todos los adjetivos calificativos (participios incluidos) con valor nominal para los que la RAE (1992) no contempla el uso alternativo como sustantivos. En este caso, sí hay un artículo inicial y, en ocasiones, aparecen otras clases de modificadores (un sintagma preposicional en *ñ.3*).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Ejemplos:

ñ.1) *El bravo*
ñ.2) *La envidiosa*
ñ.3) *Un casado en apuros*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,83%	1,37%	1,31%	0,93%	1,12% (41)
***Corpus* B**	2,48%		2%		1,27% (7)

Tabla 31: Porcentaje de TC con la estructura «adjetivo sustantivado con artículo» (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	1,04%	1,21%	1,12% (41)
***Corpus* B**	1,42%	1,11%	1,27% (7)

Tabla 32: Porcentaje de TC con la estructura «adjetivo sustantivado con artículo» (por períodos).

o) Nombre propio

Dentro de los TC que cuentan con un elemento nominal como núcleo, hemos observado estas tres últimas categorías (*o*, *p* y *q*) en las que ese elemento se encuentra conformado por un nombre propio. En la primera de ellas, el nombre propio aparece como único componente de la secuencia en la forma de topónimos (*o.1*) y nombres personales. Entre estos últimos, se incluyen los formados por nombre y apellidos (*o.4*); ciertos tratamientos de cortesía que hemos considerado como parte del nombre propio (*o.3* y *o.5*) y que obligan, como en el caso de *o.3*, al empleo de un artículo definido; así como denominaciones que, aunque compuestas de nombre propio y modificador, se consideran inseparables por la costumbre (*o.2*).

Ejemplos:

o.1) *Arizona*
o.2) *Juana de Arco*
o.3) *La señora Parkington*
o.4) *Margarita Gautier*
o.5) *Mister Lucky*

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	5,64%	5,9%	5,92%	5,29%	5,72% (209)
***Corpus* B**	9,31%	9,33%	4,66%	2,22%	6,89% (38)

Tabla 33: Porcentaje de TC con la estructura «nombre propio» (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	5,89%	5,53%	5,72% (209)
***Corpus* B**	9,96%	3,7%	6,89% (38)

Tabla 34: Porcentaje de TC con la estructura «nombre propio» (por períodos).

p) Nombre propio modificado

En la segunda de las categorías en las que el núcleo es un nombre propio, éste no aparece aislado, sino acompañado de cualquier tipo de modificador: aposición (*p.2*), adjetivo (*p.3*) y sintagma preposicional (*p.4*), entre los más usuales. Dentro de este conjunto de TC, resulta destacable por su frecuencia la estructura «artículo más adjetivo más nombre propio» (*p.1*).

Ejemplos:

p.1) *El invisible Harvey*
p.2) *Flint, agente secreto*
p.3) *Querida Brigitte*
p.4) *Tarzán en peligro*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	2,49%	3,64%	3,95%	5,6%	3,72% (136)
***Corpus* B**	3,1%	3,33%	4%	5,55%	3,81% (21)

Tabla 35: Porcentaje de TC con la estructura «nombre propio modificado» (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	3,23%	4,27%	3,72% (136)
***Corpus* B**	3,55%	4,07%	3,81% (21)

Tabla 36: Porcentaje de TC con la estructura «nombre propio modificado» (por períodos).

q) Nombre propio como parte de un grupo nominal compuesto

Por último, esta categoría supone una variante de *ll* y *m* y sólo se distingue de ellas por la presencia de, al menos, un nombre propio como parte de la enumeración nominal. La estructura más frecuente dentro de este grupo la conforman

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

secuencias con dos elementos unidos por una conjunción, de los que el primero es el nombre propio (*q.1* y *q.2*) y el segundo, un nombre común. La unión de dos nombres propios tampoco es extraña (*q.3*).

Ejemplos:

q.1) *Buck y el farsante*
q.2) *John Wayne y los cowboys*
q.3) *John y Mary*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	1,01%	0,98%	1,09%	2,8%	1,34% (49)
***Corpus* B**	1,24%	2,66%	2%	2,22%	1,99% (11)

Tabla 37: Porcentaje de TC con la estructura «nombre propio como parte de un grupo nominal compuesto» (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	1,04%	1,67%	1,34% (49)
***Corpus* B**	1,77%	2,22%	1,99% (11)

Tabla 38: Porcentaje de TC con la estructura «nombre propio como parte de un grupo nominal compuesto» (por períodos).

r) Oración aseverativa

Tras los TC formados por estructuras nominales, observamos un segundo grupo de secuencias en las que el núcleo es una forma verbal. En este caso, el TC se presenta como una oración aseverativa, afirmativa o negativa, en la que no hemos hecho distinciones entre fórmulas simples (*r.1* y *r.2*) o compuestas (*r.3* y *r.4*).

Ejemplos:

r.1) *Lo prefiero millonario*
r.2) *Siempre hay una mujer*
r.3) *Se divorcia él, se divorcia ella*
r.4) *Te veo y no te veo*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	9,34%	6,88%	4,28%	5,6%	6,73% (246)
***Corpus* B**	7,45%	5,33%	10%	13,33%	8,52% (47)

Tabla 39: Porcentaje de TC con la estructura «oración aseverativa» (por décadas).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	8,24%	5,07%	6,73% (246)
***Corpus* B**	6,4%	10,74%	8,52% (47)

Tabla 40: Porcentaje de TC con la estructura «oración aseverativa» (por períodos).

s) Oración imperativa

Al igual que en el conjunto anterior, se incluyen aquí todas las oraciones, afirmativas o negativas, tanto simples como compuestas; la diferencia, en este caso, radica en que el verbo principal aparece aquí en modo imperativo. La persona más empleada es la segunda, ya sea en singular (*s.2* y *s.3*) o en plural (*s.1*).

Ejemplos:

s.1) *Danzad, danzad, malditos*
s.2) *No beses a un extraño*
s.3) *Toma el dinero y corre*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	1,38%	0,98%	1,53%	2,33%	1,47% (54)
***Corpus* B**	1,24%		2,66%	5,55%	1,99% (11)

Tabla 41: Porcentaje de TC con la estructura «oración imperativa» (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	1,19%	1,78%	1,47% (54)
***Corpus* B**	0,71%	3,33%	1,99% (11)

Tabla 42: Porcentaje de TC con la estructura «oración imperativa» (por períodos).

t) Oración interrogativa directa

Los TC que se incluyen en esta categoría están formados por preguntas directas, introducidas por pronombres interrogativos (*t.2* y *t.4*) o no (*t.1*) y apoyadas habitualmente por la presencia de signos de interrogación. También pertenecen a este grupo aquellas fórmulas interrogativas en las que la forma verbal se entiende como implícita (*t.3*).

Ejemplos:

t.1) *¿Arde París?*

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

t.2) *¿Qué hiciste en la guerra, papi?*
t.3) *¿Qué tal, Pussycat?*
t.4) *¿Quién teme a Virginia Woolf?*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,37%	0,19%	0,98%	1,09%	0,6% (22)
***Corpus* B**	1,24%		0,66%	2,22%	0,9% (5)

Tabla 43: Porcentaje de TC con la estructura «oración interrogativa directa» (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,31%	0,92%	0,6% (22)
***Corpus* B**	0,71%	1,11%	0,9% (5)

Tabla 44: Porcentaje de TC con la estructura «oración interrogativa directa» (por períodos).

u) Oración exclamativa

Enunciados de naturaleza apelativa en los que la forma verbal en imperativo se entiende implícita (*u.1* y *u.2*) y oraciones introducidas por un pronombre exclamativo (*u.3*) suponen las estructuras que conforman este grupo. Aunque, en la mayoría de ocasiones, estas secuencias aparecen limitadas por los signos de exclamación, esto no siempre es así.

Ejemplos:
u.1) *¡Cuidado con lo que haces!*
u.2) *Fuera sombreros*
u.3) *¡Qué verde era mi valle!*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,83%	0,78%	0,54%	0,93%	0,76% (28)
***Corpus* B**	0,62%	1,33%		1,11%	0,72% (4)

Tabla 45: Porcentaje de TC con la estructura «oración exclamativa» (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,78%	0,75%	0,76% (28)
***Corpus* B**	0,71%	0,74%	0,72% (4)

Tabla 46: Porcentaje de TC con la estructura «oración exclamativa» (por períodos).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

v) Proposición subordinada

Los TC de esta categoría tienen la forma de una proposición subordinada cuya cláusula principal no se encuentra explicitada. Su carácter es muy variado: desde las proposiciones sustantivas (*v.1*) o condicionales (*v.3*) hasta las circunstanciales (*v.2*), que son las más frecuentes.

Ejemplos:
v.1) *Lo que piensan las mujeres*
v.2) *Mientras arde el fuego*
v.3) *Si yo fuera rey*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	1,48%	0,68%	1,2%	1,71%	1,23% (45)
***Corpus* B**	1,86%	1,33%	0,66%		1,08% (6)

Tabla 47: Porcentaje de TC con la estructura «proposición subordinada» (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	1,09%	1,38%	1,23% (45)
***Corpus* B**	1,77%	0,37%	1,08% (6)

Tabla 48: Porcentaje de TC con la estructura «proposición subordinada» (por períodos).

w) Forma no personal del verbo en proposición subordinada

Este conjunto de TC es idéntico al anterior salvo en que, esta vez, el núcleo es una forma no personal del verbo. En los dos casos observados, esta forma la constituye un infinitivo.

Ejemplos:
w.1) *Al caer la noche*
w.2) *Cómo atrapar un marido*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,09%		0,1%		0,05% (2)
***Corpus* B**					0% (0)

Tabla 49: Porcentaje de TC con la estructura «Forma no personal del verbo en proposición subordinada» (por décadas).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,05%	0,05%	0,05% (2)
***Corpus* B**			0% (0)

Tabla 50: Porcentaje de TC con la estructura «Forma no personal del verbo en proposición subordinada» (por períodos).

x) Varias formas no personales del verbo (en coordinación o subordinación)

Los TC de este apartado están compuestos por dos formas no personales del verbo que aparecen unidas por una relación de coordinación (*x.1*) o de subordinación (*x.2* y *x.3*). En todos los casos, la forma no personal se corresponde con un infinitivo.

Ejemplos:

x.1) *Antes amar, después matar*
x.2) *Vivir para gozar*
x.3) *Volver a vivir*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,09%	0,09%		0,15%	0,08% (3)
***Corpus* B**			0,66%		0,18% (1)

Tabla 51: Porcentaje de TC con la estructura «Varias formas no personales del verbo (en coordinación o subordinación)» (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,1%	0,05%	0,08% (3)
***Corpus* B**		0,37%	0,18% (1)

Tabla 52: Porcentaje de TC con la estructura «Varias formas no personales del verbo (en coordinación o subordinación)» (por períodos).

y) Forma no personal del verbo más adverbio o sintagma preposicional

Gerundios e infinitivos se encuentran aquí modificados por un adverbio (*y.3*) y, más frecuentemente, por un sintagma preposicional (*y.1* e *y.2*).

Ejemplos:

y.1) *Cabalgando al infierno*
y.2) *Despertar a la vida*
y.3) *Pisando fuerte*

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,18%	0,09%	0,43%	0,46%	0,27% (10)
***Corpus* B**		0,66%	0,66%	1,11%	0,54% (3)

Tabla 53: Porcentaje de TC con la estructura «Forma no personal del verbo más adverbio o sintagma preposicional» (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,15%	0,4%	0,27% (10)
***Corpus* B**	0,35%	0,74%	0,54% (3)

Tabla 54: Porcentaje de TC con la estructura «Forma no personal del verbo más adverbio o sintagma preposicional» (por períodos).

z) Forma no personal del verbo más sintagma nominal

En esta categoría, la forma no personal del verbo (gerundios e infinitivos) se encuentra complementada por un sintagma nominal. Aquí se incluyen, igualmente, los casos en que esa forma no personal aparece seguida de un sintagma preposicional con la función de objeto directo (*z.2*).

Ejemplos:

z.1) *Buscando fama*
z.2) *Siguiendo a una estrella*
z.3) *Vivir un gran amor*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,55%	0,59%	0,1%		0,35% (13)
***Corpus* B**					0% (0)

Tabla 55: Porcentaje de TC con la estructura «Forma no personal del verbo más sintagma nominal» (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,52%	0,17%	0,35% (13)
***Corpus* B**			0% (0)

Tabla 56: Porcentaje de TC con la estructura «Forma no personal del verbo más sintagma nominal» (por períodos).

a') Adjetivo

Dentro del grupo de TC con estructuras no nominales o verbales, se encuentran los que presentan un adjetivo como núcleo. Aquí están incluidos los adjetivos calificativos (*a'.2*) sin ningún tipo de modificador –entre ellos, formas de

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

participio (*a'.1*)–, así como adjetivos en grado comparativo de superioridad (*a'.3*) e igualdad (*a'.4*) más sus necesarios complementos.

Ejemplos:

a'.1) *Acosados*
a'.2) *Indiscreta*
a'.3) *Más rápido que el viento*
a'.4) *Suave como el visón*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,64%	1,08%	0,54%	0,77%	0,76% (28)
***Corpus* B**		1,33%	1,33%		0,72% (4)

Tabla 57: Porcentaje de TC con la estructura «adjetivo» (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,83%	0,69%	0,76% (28)
***Corpus* B**	0,35%	1,11%	0,72% (4)

Tabla 58: Porcentaje de TC con la estructura «adjetivo» (por períodos).

b') Varios adjetivos

Los TC que integran este apartado están formados por enumeraciones de dos adjetivos (*b'.1* y *b'.3*) o más (*b'.2*), unidos por signos de puntuación y conjunciones (sobre todo, «y»).

Ejemplos:

b'.1) *Feliz y enamorada*
b'.2) *Rica, guapa y casadera*
b'.3) *Salvaje y encantador*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,18%	0,19%	0,32%	0,31%	0,24% (9)
***Corpus* B**					0% (0)

Tabla 59: Porcentaje de TC con la estructura «varios adjetivos» (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,2%	0,28%	0,24% (9)
***Corpus* B**			0% (0)

Tabla 60: Porcentaje de TC con la estructura «varios adjetivos» (por períodos).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

c') Adjetivo más adverbio o sintagma preposicional

En este conjunto, el adjetivo que conforma el núcleo de la secuencia está complementado por un adverbio (*c'.1*), por una locución adverbial (*c'.2*) o, más usualmente, por un sintagma preposicional (*c'.3*).

Ejemplos:

c'.1) *Locamente enamorada*
c'.2) *Otra vez mía*
c'.3) *Unidos por la fortuna*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,92%	1,08%	1,2%	0,77%	1,01% (37)
***Corpus* B**	0,62%		1,33%		0,54% (3)

Tabla 61: Porcentaje de TC con la estructura «Adjetivo más adverbio o sintagma preposicional» (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	1,04%	0,98%	1,01% (37)
***Corpus* B**	0,35%	0,74%	0,54% (3)

Tabla 62: Porcentaje de TC con la estructura «Adjetivo más adverbio o sintagma preposicional» (por períodos).

d') Adverbio

Los TC de esta categoría cuentan con un adverbio como núcleo, ya sea de manera aislada (*d'.2*), conjuntado con otro adverbio (*d'.1*) o modificado por un sintagma nominal (*d'.3*) o preposicional (*d'.4*).

Ejemplos:

d'.1) *Ahora y siempre*
d'.2) *Apasionadamente*
d'.3) *Como un torrente*
d'.4) *Más allá del amor*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,18%	0,78%	0,54%	0,31%	0,46% (17)
***Corpus* B**	0,62%	1,33%	0,66%	1,11%	0,9% (5)

Tabla 63: Porcentaje de TC con la estructura «adverbio» (por décadas).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,36%	0,57%	0,46% (17)
***Corpus* B**	1,06%	0,74%	0,9% (5)

Tabla 64: Porcentaje de TC con la estructura «adverbio» (por períodos).

e') Sintagma preposicional

Grupos nominales introducidos por una preposición son los que se incluyen en esta categoría de TC. En algunos casos, puede observarse la presencia de un segundo sintagma de estas características modificando al primero (*e'.1* y *e'.2*).

Ejemplos:

e'.1) *Al servicio de las damas*
e'.2) *De isla en isla*
e'.3) *Entre nosotras*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	2,96%	3,05%	2,74%	2,02%	2,76% (101)
***Corpus* B**	1,86%	1,33%	2%		1,45% (8)

Tabla 65: Porcentaje de TC con la estructura «sintagma preposicional» (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	3,02%	2,48%	2,76% (101)
***Corpus* B**	1,77%	1,11%	1,45% (8)

Tabla 66: Porcentaje de TC con la estructura «sintagma preposicional» (por períodos).

f') Interjección

En relación con *u* (oraciones exclamativas), los casos incluidos aquí se refieren a las estructuras que, como expresión de actitudes del emisor o de apelación al destinatario, incluyen una interjección o cualquier otra palabra que funcione como tal; en los ejemplos expuestos: «adiós» (*f'.1*), «buenos días» (*f'.2*), «S.O.S.» (*f'.3*) y «vaya» (*f'.4*).

Ejemplos:

f'.1) *Adiós, mi luna de miel*
f'.2) *Buenos días, tristeza*
f'.3) *S.O.S., Pacífico*

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

f'.4) *Vaya, me equivoqué de número*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,18%		0,76%	0,46%	0,32% (12)
***Corpus* B**			2%		0,54% (3)

Tabla 67: Porcentaje de TC con la estructura «interjección» (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,1%	0,57%	0,32% (12)
***Corpus* B**		1,11%	0,54% (3)

Tabla 68: Porcentaje de TC con la estructura «interjección» (por períodos).

g') TC en otro idioma

Dentro de este último conjunto de TC, hemos incluido todos aquéllos cuya superficie se escapaba a la clasificación anterior por su expresión en una lengua extranjera (totalmente o, al menos, en lo que constituye su núcleo). No sólo se observan realizaciones en inglés (*g'.2*), sino también en otros idiomas: por ejemplo, francés (*g'.1*) y latín (*g'.3*).

Ejemplos:

g'.1) *13, Rue Madeleine*
g'.2) *Bus Stop*
g'.3) *Quo Vadis?*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,46%	1,37%	1,53%	3,11%	1,45% (53)
***Corpus* B**	1,24%			1,11%	0,54% (3)

Tabla 69: Porcentaje de TC con la estructura «TC en otro idioma» (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,78%	2,19%	1,45% (53)
***Corpus* B**	0,71%	0,37%	0,54% (3)

Tabla 70: Porcentaje de TC con la estructura «TC en otro idioma» (por períodos).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

4.4.2. La noción de «aceptabilidad» en los TC traducidos

A la hora de determinar un prototipo de TC para el período que estudiamos, vamos a seguir, en primer lugar, un procedimiento que consideramos lógico: observar, a partir de los resultados expuestos en el apartado anterior, las realizaciones preferidas de los tituladores de las películas españolas (*corpus* B). De acuerdo con este punto de partida, los TC de los filmes producidos dentro del territorio nacional contaban, preferentemente, con un sustantivo como núcleo, con o sin artículo, en singular o en plural, y modificado de diversas formas (del total de TC en el *corpus* B, el 81,3% está conformado por un núcleo nominal). En particular, las estructuras «sustantivo más sintagma preposicional con artículo» (18,51%) y «sustantivo más sintagma preposicional sin artículo» (15,24%) resultan las más empleadas por los tituladores de la industria española.

De este modo, *Los últimos de Filipinas* (1945)[121], *El día de los enamorados* (1959), *La colina de los pequeños diablos* (1964) o *Un novio para dos hermanas* (1967), dentro del primer grupo, y *Héroe a la fuerza* (1941), *Lecciones de buen amor* (1944), *Azafatas con permiso* (1958) o *Aventura en el laboratorio* (1967), dentro del segundo, suponen TC que el espectador medio español recibía con naturalidad; es decir, resultaban las superficies textuales más acostumbradas para el receptor de TC. En este punto, es preciso indicar que este mismo receptor, si aplicamos a este período las conclusiones de Nord (1993), ya estaba habituado a estructuras similares en los títulos literarios[122]. En cuanto al resto de las estructuras más empleadas por los tituladores cinematográficos, «sustantivo más adjetivo sin artículo» (9,07%), «oración aseverativa» (8,52%), «nombre propio» (6,89%) y «sustantivo más adjetivo con artículo» (5,98%) son las más usuales. Por la mínima disparidad entre los porcentajes de los distintos períodos y décadas para

[121]Ver datos complementarios en el año correspondiente dentro del *corpus* B que figura en el Anexo.

[122]Los resultados estadísticos que ofrece Nord (1993:59-85) con respecto a los títulos literarios en español nos llevan a conclusiones semejantes a las alcanzadas para los TC del *corpus* B. Aparte de una abrumadora mayoría de títulos nominales, la presencia de sintagmas preposicionales como modificadores es la más frecuente en casi todos los géneros literarios, según las conclusiones de su análisis.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

las categorías más frecuentes, no hemos creído relevante dedicar espacio a la valoración de dichas diferencias dentro del *corpus* B.

En lo que respecta a los TC traducidos que integran el *corpus* A de nuestro trabajo, los resultados obtenidos en este primer análisis son casi idénticos a los observados para el *corpus* B. Así, de entre una mayoría de secuencias conformadas por un núcleo nominal (81,36%), las estructuras «sustantivo más sintagma preposicional con artículo» (18,1%) y «sustantivo más sintagma preposicional sin artículo» (16,49%) resultan, por este orden, las más empleadas por los responsables de la titulación durante el período franquista. A continuación, aparecen las de «sustantivo más adjetivo sin artículo» (10,02%), «sustantivo más adjetivo con artículo» (7,69%), «oración aseverativa» (6,73%) y «nombre propio» (5,72%). Al igual que en el caso del *corpus* B, no hemos considerado importante apreciar la progresión de los porcentajes en los sucesivos períodos y décadas para las realizaciones más utilizadas; no nos parece esencial poner de relieve diferencias tan pequeñas entre los respectivos valores.

A partir de estas consideraciones previas, ya podemos hablar de un prototipo de TC en español para el período 1939-1975. Este prototipo, concluido del estudio del *corpus* B, adoptaría la forma de un sintagma nominal; preferentemente, compuesto por un sustantivo acompañado de un artículo, definido o indefinido, y de un sintagma preposicional. Como hemos indicado, este prototipo se corresponde, además, con la superficie usual de los títulos literarios en español. De acuerdo con todo ello, podemos concluir que el espectador español medio del momento franquista se encontraba habituado a los TC que presentaban la mencionada estructura nominal. Es decir, estaba acostumbrado a «aceptar» dicha realización, en las circunstancias oportunas, como un acto de comunicación identificable como TC y originado en su misma lengua, sin otro referente para su producción que la creatividad de sus responsables y el co-texto denominado.

A la hora de comparar este prototipo de TC en español con los resultados obtenidos en el *corpus* A, es observable, antes que nada, que el conjunto de TC traducidos se adapta, en el plano lingüístico-textual, a lo habitual en los TC

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

originales; o, lo que es lo mismo, que se adhiere a ese prototipo ideal que hemos descrito en el párrafo anterior. Esta idea nos dirige hacia dos conclusiones esenciales para nuestro estudio: en primer lugar, que el espectador medio, en determinadas circunstancias comunicativas en las que disponía del título como único dato de una película, no era capaz de distinguir entre un TC traducido y uno originalmente en castellano a través de su realización textual; y, en segundo lugar, que los responsables de retitular los filmes extranjeros se preocuparon por adaptar tan perfectamente como era posible la forma de sus TC al sistema español.

Con respecto a la primera de las conclusiones, ya abordamos en la introducción del apartado 2.5. lo heterogéneo de las vías comunicativas de un TC. Esta situación puede dar lugar a que, especialmente en el caso de aquellos filmes que no vienen precedidos de ningún tipo de notoriedad, el espectador reciba un TC al margen de cualquier información adicional. Así las cosas, ¿qué espectador común, no especialmente interesado en la literatura sobre el cine, podría distinguir, sin la ayuda de otros datos, el carácter original o traducido de los títulos *El precio de la sangre* (producción española de 1959) y *La pradera sin ley* (película norteamericana entrenada en España el mismo año)? Reflexiones como ésta, apoyadas en la contundencia de los resultados estadísticos expuestos, nos llevan a pensar que los receptores españoles de los TC traducidos, el público de cine en potencia, no percibían como diferentes los TC originales y los TC traducidos. Ambos se amoldaban a patrones lingüístico-textuales casi idénticos. De ahí que, sólo ante la evidencia de la realidad del co-texto (la película y todo lo que la conforma), podía un espectador inferir el origen lingüístico de un TC.

En lo que concierne a la segunda de las conclusiones antes expuestas, parece, a primera vista, que los responsables de la traducción de los TC extranjeros produjeron textos que procuraban más la «aceptabilidad» desde el punto de vista del sistema receptor que la «adecuación» a las convenciones de los textos originales[123]. Esta «naturalización» a que se sometía a los TC en otro idioma

[123]Hemos de matizar esta afirmación con los resultados del análisis que realiza Nord (1993:59-85) sobre un *corpus* de títulos literarios originalmente en inglés. Si consideramos éstos, al igual que

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

puede verse como una consecuencia, sobre todo, del centralismo nacionalista del gobierno franquista, que sometió a los españoles a una restrictiva política lingüística que, entre otras cosas, privilegió el castellano por encima de todas las cosas y favoreció la pérdida de contacto de los gobernados con otros idiomas (entre los que se encontraba el inglés, que sólo empezó a introducirse en la sociedad en los últimos años del período estudiado). Dicho de otro modo, los tituladores se convertían de esta manera en cómplices del régimen, al que facilitaban títulos en español en los que no era reconocible rastro alguno de los textos originales, en los que se había anulado casi por completo la huella del otro idioma, de la otra cultura. En las siguientes fases del análisis, comprobaremos cómo esto era especialmente cierto en aquellos TC que suponían una adaptación totalmente libre con respecto a sus respectivos originales.

Después de todo lo expuesto y a falta de las valoraciones más profundas que hagamos en los próximos apartados, podría apuntarse que el TC traducido, *a priori*, resulta más efectivo como arma ideológica si aparece bajo el disfraz de lo habitual; si apenas se distingue, como en este caso, de la superficie de los textos originales del sistema receptor. Aún no nos atrevemos, a falta de posteriores pasos del estudio, a determinar cómo el contenido ideológico de los TC de EE. UU. y R. U. se transformó a través de su «naturalización» al castellano; cómo, al convertirse los TC en inglés en demasiado invisibles para el receptor español, se varió el mensaje ideológico de los textos para adaptarlo al sistema franquista. Sí podemos apuntar, sin embargo, que la casi perfecta semejanza formal entre los TC traducidos y los TC originales de nuestros *corpus* indican un sometimiento de los tituladores de filmes extranjeros a la cultura y al tiempo del sistema receptor al

---

hacemos con los españoles, como emparentados –por su pertenencia a un mismo tipo textual– con los TC en inglés de nuestro *corpus* A, podemos concluir que estos últimos presentan también una estructura muy frecuentemente nominal (en distinto porcentaje, dentro del mismo estudio, de los títulos en español). Dentro de esta estructura, además, lo más usual resulta la adición de un elemento genitivo al núcleo nominal. A pesar de esta similitud de los títulos en inglés con el prototipo español, no obstante y a falta de lo que se desprenda de los siguientes pasos de nuestro análisis, creemos que es más destacable el mimetismo formal, prácticamente en todas las categorías, de los TC traducidos con respecto a los TC en español no traducidos, que las semejanzas lingüístico-textuales aproximadas de este tipo de texto en ambos idiomas.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

cual pertenecen; lo que, dado el carácter dictatorial del período, no puede dejar de tener consecuencias ideológicas destacables.

4.5. Análisis comparativo de los TC traducidos y de sus TC originales

Es en este estadio cuando prestamos atención, por primera vez, a los textos originales que, de un modo u otro, han servido de base a los TC traducidos del *corpus* A. Estos textos originales, que se corresponden con los TC en inglés[124] de las producciones estadounidenses y británicas que se estrenaron en España durante el período franquista, serán el referente comparativo de sus respectivos TC en español. De este modo, comprobaremos la recurrencia de las distintas estrategias traslativas empleadas por los tituladores del momento a la hora de traducir al español cada uno de los TC originales incluidos en el *corpus* A.

Para llevar a cabo esta fase del análisis, es necesario segmentar el objeto de estudio de forma que los dos elementos que se comparan se correspondan con un binomio perfecto de «problema más solución». En este sentido, tal como señala Toury (1995:77-81), la existencia de un «problema» en el texto de origen viene dada sólo por la ocurrencia de una «solución» en el texto de llegada; y nunca al revés[125]. En el contexto de un trabajo como el nuestro, donde todos los pasos aparecen determinados por la búsqueda de descubrimientos de naturaleza ideológica, esta premisa metodológica de Toury nos llevará a considerar el TC traducido en su integridad como la «solución» irreductible que, en una situación histórica determinada, se dio a un «problema» representado por el TC original en otro idioma.

Esta consideración del TC íntegro como unidad de nuestro análisis se apoya, básicamente, en la longitud tan corta de estos textos y, a consecuencia de ello y a

[124]Aunque esto es cierto para la mayoría de los TC originales incluidos, existe un número relativamente pequeño de ellos formulado total o parcialmente en otros idiomas (principalmente, en español y en francés).

[125]Con respecto a esto, Toury (1995:89) indica lo siguiente: «[...] the units of comparative analysis would always emerge as *coupled pairs of target- and source text-segments*, 'replacing' and 'replaced' items, respectively. [...] The pairing is subject to a *heuristic* principle [...], namely that beyond the boundaries of a target textual segment no leftovers of the 'solution' to a certain 'problem', posed by a corresponding segment of the source text, will be present».

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

partir de una revisión previa del *corpus* A, en la creencia de que la traslación al español de los TC no se realizaba por segmentos parciales, sino tomando todos los componentes del título original como partes indisociables de un todo único. Es decir, en nuestra opinión, el titulador del período franquista no dividía el TC original en unidades más pequeñas para su traducción; al contrario, la búsqueda de un texto en español que sustituyera el inglés se realizaba a partir del TC completo. Esta idea, que nos sirve como punto de partida para el desarrollo de nuestro análisis, se verá sancionada o no, de cualquier manera, a través de su propia aplicación práctica seguidamente. De ahí que dejemos cualquier reflexión más profunda sobre este aspecto para el apartado dedicado a la valoración previa de los resultados (4.5.2.).

A continuación, por lo tanto, expondremos los datos objetivos y observables en lo que respecta al traslado al español de los TC originales del *corpus* A. Después de ello, por último, realizaremos una apreciación básica de los resultados de este análisis y, a partir de ésta, adelantaremos ciertas hipótesis previas sobre la conducta de los tituladores que matizaremos en los pasos finales de nuestro estudio.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

4.5.1. Resultados del análisis

El ejercicio contrastivo que vamos a realizar entre los TC originales y sus correspondientes TC traducidos del *corpus* A tiene como fin descubrir cuáles fueron las estrategias traslativas más empleadas por los tituladores de la época franquista[126]. Para ello, hemos distinguido nueve categorías relativamente amplias que van desde la misma transferencia de la superficie lingüística en el otro idioma hasta la elección de un TC en español sin punto de contacto alguno con el texto original. Estas nueve categorías, a su vez, pueden ser agrupadas en tres grupos, tal como mostramos a continuación, según haya una mayor o menor cercanía respecto

[126]Moya (2000:146-163) hace alusión a las estrategias de traducción empleadas en los TC. Aunque no se basa en un *corpus* definido temporalmente o de ningún otro modo, sus conclusiones son muy útiles y coinciden parcialmente con las nuestras.

al texto de partida: existencia de contacto con el TC original (transferencia, naturalización, traducción literal, traducción cuasi-literal, adición de elementos, supresión de elementos y modulación); existencia de un contacto mínimo con el TC original; y, por último, ausencia de contacto con el TC original.

La selección y la aplicación de estas categorías en estas páginas aparece determinada por dos cuestiones fundamentales: la propia orientación de esta tesis doctoral y la peculiar naturaleza textual de los TC. En cuanto a la primera de estas cuestiones, ya hemos reiterado nuestro interés prioritario por averiguar el perfil ideológico de los TC y de sus responsables. Esto provoca, en primer lugar, que nos sintamos más interesados en calcular el grado de alejamiento del TC traducido con respecto a su original, ya que, en principio, podríamos considerar éste un índice potencialmente paralelo al grado de adaptación ideológica al sistema de llegada. Asimismo, esto nos lleva, en segundo lugar, a que no prestemos atención preferente a la diferencia entre las varias estrategias que se incluyen en el primer grupo de categorías (existencia de contacto con el TC original), dado que su valor es principalmente aclaratorio y sistematizador dentro de un conjunto más general. En tercer y último lugar, nuestro interés primordial por los aspectos ideológicos motiva que obviemos la distinción de ciertas estrategias que, como la transposición, suponen cambios lingüísticos necesarios y aparentemente neutros desde el punto de vista de la ideología.

En lo que concierne a la segunda de las cuestiones planteadas al comienzo del párrafo anterior, es la siguiente una explicación con la que pretendemos responder a la posibilidad de que algún lector de este trabajo perciba lo que se expone a continuación como parcialmente exento de rigor. Tal como expusimos en el apartado 2.5.1., el TC puede considerarse un texto autónomo que, sin embargo, debe su misma existencia al co-texto que denomina e identifica. De acuerdo con la primera parte de este razonamiento, nos ha parecido lógico evaluar la relación del TC traducido con su original independientemente de los co-textos a que ambos se

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

refieren[127]. Por otro lado, el hecho de obviar la segunda parte de ese razonamiento y no utilizar la información que podría facilitar el filme denominado –un recurso que sólo hemos empleado excepcionalmente para discernir cuestiones referidas a nombres personales– se apoya en la indefinición de las lecturas a que podría dar lugar una realidad artística como es la obra cinematográfica; en otras palabras, ¿cómo no podría verse en casi todos los TC traducidos algún tipo de modulación[128] con respecto al original si se tienen en cuenta las infinitas relaciones de toda clase que es susceptible de sugerir la lectura personal de la película a que se refieren?

Por este motivo, nos hemos limitado a comparar las realizaciones lingüísticas de los TC en los dos idiomas observados sin más atención a los filmes correspondientes que la estrictamente necesaria y ya comentada. A causa de ello, por ejemplo, hemos obviado posibles expresiones de carácter metafórico que sólo adquirirían sentido pleno si se atiende al co-texto del TC en cuestión. En este sentido, sólo en ciertos casos donde la superficie lingüística es muy explícita y, de acuerdo con nuestra percepción, es evidente la relación de significados desde perspectivas distintas, hemos catalogado la estrategia de traducción del TC correspondiente dentro de la categoría *g* (modulación)[129].

A continuación, describiremos cada una de las categorías utilizadas y ofreceremos datos porcentuales sobre la frecuencia de cada una de las estrategias en el *corpus* A[130]. El lector ha de notar que, para la comparación entre los TC traducidos y los TC originales, no hemos empleado, en ningún caso, los TC alternativos que aparecen entre paréntesis en el Anexo. Una vez hayamos expuesto

[127]Hablamos de co-textos distintos para el TC traducido y su original ya que, durante el período franquista, lo común era que el filme extranjero se distribuyera manipulado por la censura y, en consecuencia, resultara un co-texto distinto del estrenado en el país de origen.

[128]Para comprender el sentido que damos aquí al término «modulación», ver apartado *g* a continuación.

[129]La consideración de *Mundos opuestos/East Side, West Side* como un caso de modulación supone un ejemplo extremo de este modo de actuar, donde la apreciación del analista motiva la decisión última sobre su clasificación (ver apartado *g* a continuación).

[130]Estos datos se ofrecerán por décadas y por períodos (1939-1957 y 1958-1975). Al finalizar la descripción, se presentarán, asimismo, dos tablas en las que se incluyen los datos porcentuales por años.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

esta información, daremos paso a una valoración previa de los datos en el siguiente apartado. Antes de dar paso a esta exposición, sin embargo, resulta imprescindible observar que, en algunas ocasiones y dado el peculiar proceso de traducción de la mayoría de TC, resulta muy complicado determinar el grado de vinculación de un texto en español con su correspondiente original, así como su consecuente clasificación en una u otra categoría. Por ello, en los casos menos evidentes y más discutibles, nuestra percepción y experiencia personal han supuesto la base para cualquier decisión en este sentido.

a) Transferencia del TC original

Esta primera categoría se refiere a la estrategia de traducción casi nula, aquélla que supone el mayor grado de acercamiento del TC traducido con respecto a su original y, en consecuencia, el contacto más estrecho con el texto de partida. Aquí hemos incluido los casos de TC que, conformados únicamente por un nombre personal o un topónimo, se mantenían inalterables en su versión en español (*a.1* y *a.2*); así como los tratamientos de cortesía en distintos idiomas que no eran modificados en el texto de llegada (*a.3* y *a.4*). De la misma forma, aparecen en esta categoría los casos de TC que conservaban la expresión en español del original y a los que, en ocasiones, se añadía una tilde omitida en el texto de partida (*a.5*) o algún otro elemento marginal de manera arbitraria (*a.6*). Los ejemplos *a.7* y *a.8*, por su parte, están incluidos aquí porque sólo se ha traducido un elemento de importancia secundaria dentro del TC y el núcleo de éste aparece como en el original.

Ejemplos:

a.1) *Rosalie/Rosalie*
a.2) *San Francisco/San Francisco*
a.3) *Mister Big/Mister Big*
a.4) *Monsieur Verdoux/Monsieur Verdoux*
a.5) *Río Bravo/Rio Bravo*
a.6) *Un hombre/Hombre*
a.7) *Las Girls/Les Girls*
a.8) *Los comancheros/The Comancheros*

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Además de estos casos, se observan otros TC en el sistema de llegada que reproducen expresiones lingüísticas extranjeras más complejas que las mencionadas y que aparecen, sobre todo, en el último período del régimen franquista (*a.9*, *a.10* y *a.11*).

Ejemplos:

a.9) *West Side Story/West Side Story*
a.10) *My Fair Lady/My Fair Lady*
a.11) *Keep On Rockin'/Keep On Rockin'*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	3,6%	5,7%	5,81%	8,41%	5,58% (204)

Tabla 71: Porcentaje de TC traducidos a través de estrategia *a* (por décadas).[131]

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	4,43%	6,86%	5,58% (204)

Tabla 72: Porcentaje de TC traducidos a través de estrategia *a* (por períodos).

b) Naturalización

El grueso de esta categoría lo conforman aquellos nombres propios personales (*b.1*) y onomatopeyas (*b.2*) que componen por sí solos los TC originales y que se han vertido al español naturalizándose o, en otras palabras, adaptándose a las reglas fonológicas del español. En el caso de los nombres personales, esta adaptación pasa, con frecuencia, por la sustitución de las denominaciones de origen por sus equivalentes tradicionales en español, ya sea en aparición aislada (*b.3*, *b.4* y *b.5*) o de forma conjunta con otros nombres del mismo tipo (*b.6* y *b.7*). Por último, en esta clase de ejemplos, la simple adición de una tilde, en la medida en que se trata de una adaptación a la pronunciación castellana y no la simple corrección de un error de omisión como sucedía en la categoría *a*, justifica plenamente la inclusión de un TC en este grupo (*b.8*).

[131]En todas las tablas que se ofrecen en este apartado, el número que aparece entre paréntesis en el recuadro correspondiente a «TOTAL» equivale a la cantidad de TC traducidos según esa estrategia.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Ejemplos:

b.1) *Rebeca/Rebecca*
b.2) *Tic... Tic... Tic.../Tick... Tick... Tick...*
b.3) *Enrique V/Henry V*
b.4) *Juana de Arco/Joan of Arc*
b.5) *Julio César/Julius Caesar*
b.6) *Romeo y Julieta/Romeo and Juliet*
b.7) *Sansón y Dalila/Samson and Delilah*
b.8) *Penélope/Penelope*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,83%	0,78%	0,76%	0,77%	0,79% (29)

Tabla 73: Porcentaje de TC traducidos a través de estrategia *b* (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	0,88%	0,69%	0,79% (29)

Tabla 74: Porcentaje de TC traducidos a través de estrategia *b* (por períodos).

c) Traducción literal

Representa esta categoría una estrategia que, más allá de su fidelidad al sentido del TC original, supone una reproducción aproximadamente exacta en español de los elementos léxicos y de la disposición de éstos en inglés (*c.1* y *c.2*), con las claras salvedades de las restricciones sintácticas de ambos idiomas (por ejemplo, la obligada conversión de un genitivo sajón en un sintagma preposicional en *c.3* y la distinta colocación de adjetivo y sustantivo en *c.4*). No hemos tenido en cuenta, en la evaluación de la literalidad, rasgos gramaticales como el número o la presencia o ausencia de artículos definidos e indefinidos (o la sustitución de unos por otros); por ello, están incluidos en este grupo casos como los que ejemplifican *c.5* (plural en vez de singular), *c.6* (supresión del artículo inicial) y *c.7* (sustitución de un artículo definido por uno indefinido).

Ejemplos:

c.1) *Cena en el Ritz/Dinner at the Ritz*
c.2) *Cinco tumbas al Cairo/Five Graves to Cairo*
c.3) *La esposa de su hermano/His Brother's Wife*
c.4) *El agente secreto/The Secret Agent*

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

c.5) *Horizontes perdidos/Lost Horizon*
c.6) *Noche en el paraíso/A Night in Paradise*
c.7) *Un largo adiós/The Long Goodbye*

Dentro de esta categoría, también ha sido incluida la mayoría de los ejemplos de transposición que aparecen en el *corpus* A. Esta estrategia resulta, en unos casos, una operación necesaria (*c.8*) y, en otros, una transformación mínima cuyo fin radica en adecuar el TC a los patrones lingüísticos más habituales para este tipo de hecho comunicativo en español (la nominalización supone el caso más frecuente, como en *c.9*)[132]. Asimismo, aparecen aquí aquellos TC en español en los que se ha llevado a cabo cualquier otro tipo de modificación gramatical o sintáctica necesaria con respecto al texto original (por ejemplo, reducción en *c.10* y expansión en *c.11* y *c.12*).

Ejemplos:
c.8) *Nace una canción/A Song Is Born*
c.9) *La fuga de Tarzán/Tarzan Escapes*
c.10) *Entre nosotras/Between Us Girls*
c.11) *Drácula negro/Blackula*
c.12) *La mujer de las dos caras/Two-Faced Woman*

Por último, creemos necesario hacer referencia al hecho de que, tal como dijimos al comenzar a describir esta categoría, el mero empleo de esta estrategia por parte del titulador no garantiza la consecución de una traducción «fiel» –en el sentido tradicional– al texto de partida. En varios de los ejemplos observados, la literalidad llevada al extremo da lugar a traslaciones casi palabra por palabra que, en la mayoría de estos casos, no produce sino una imagen algo desfigurada del original, tal como sucede en *c.13*, *c.14* y *c.15*.

Ejemplos:
c.13) *A París con el amor/To Paris with Love*
c.14) *Bachiller en corazones/Bachelor of Hearts*

[132]En las ocasiones en las que el cambio de categoría gramatical de alguno de los elementos del texto de partida no se corresponde con una transformación mínima y relativamente lógica como las que acabamos de nombrar, el TC en cuestión ha sido incluido en la categoría *g* (modulación) por el carácter arbitrario de su adaptación.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

c.15) *La esposa del mar/Sea Wife*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	28,3%	28,14%	32,71%	33,02%	30,19% (1102)

Tabla 75: Porcentaje de TC traducidos a través de estrategia *c* (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	28,27%	32,31%	30,19% (1102)

Tabla 76: Porcentaje de TC traducidos a través de estrategia *c* (por períodos).

d) Traducción cuasi-literal

Hablamos de una traducción cuasi-literal en los casos en que, aun cuando con frecuencia se mantiene la ordenación sintáctica del TC original, hay uno o más elementos que aparecen transformados en la versión española. Estos elementos suelen tener contenido léxico y la palabra empleada en castellano siempre guarda algún tipo de relación de significado con la sustituida en inglés. Así, observamos ejemplos del uso en español de explicitaciones de algún componente metafórico del original («pánico» en lugar de «*thunder*» en *d.1*), de palabras que pertenecen al mismo campo semántico que sus correspondientes inglesas («infernales» por «*devil*» en *d.2*), de equivalentes funcionales («la banca» por «*the City*» en el anterior *d.1*, o «a bordo» en lugar de «*on the Bounty*» en *d.3*), de equivalentes culturales («castillo de naipes» como el correspondiente en castellano de «*house of cards*» para referirse a una situación inestable en *d.4*) o de múltiples expresiones de sinonimia («rebelión» por «*mutiny*» en el anterior *d.3*, o «culpable» como hipónimo de «*man*» en *d.5*). Del mismo modo, se incluyen aquí las traducciones que presentan otras variaciones ligeras relacionadas, por ejemplo, con la contextualización temporal del estreno del filme (*d.6*) o con la recreación de un juego de palabras (*d.7*).

Ejemplos:

d.1) *Pánico en la banca/Thunder in the City*
d.2) *Muñecos infernales/The Devil Doll*
d.3) *Rebelión a bordo/Mutiny on the Bounty*

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

d.4) *Castillo de naipes/House of Cards*
d.5) *Falso culpable/The Wrong Man*
d.6) *Dracula 73/Dracula at 72*
d.7) *F de Flint/In Like Flint*

Además de lo expuesto, en esta categoría también tienen cabida aquellas estrategias en las que, sin llegar a una traducción literal tal como la expusimos en el apartado anterior, se observan algunos mínimos cambios sintácticos, tal como se aprecia en los ejemplos *d.8* y *d.9*.

Ejemplos:
d.8) *Tarzán y su hijo/Tarzan Finds a Son*
d.9) *Tarzán y la fuente mágica/Tarzan's Magic Fountain*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	7,95%	5,8%	5,48%	5,76%	6,35% (232)

Tabla 77: Porcentaje de TC traducidos a través de estrategia *d* (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	7,04%	5,59%	6,35% (232)

Tabla 78: Porcentaje de TC traducidos a través de estrategia *d* (por períodos).

e) Adición de elementos con respecto al TC original

De nuevo, como en la anterior categoría, muy cerca de la traducción literal, este apartado abarca aquellas estrategias en las que se reproduce en español el texto de partida al completo (de una forma literal tal como se describió en *c*) y, además, se añade algún elemento inexistente en el original. Dentro de este grupo, es frecuente la adición de caracterizaciones de personajes (*e.1*, *e.2* y *e.3*) o de lugares (*e.4*), la mención de los protagonistas reales o en la ficción del filme (*e.5*, *e.6* y *e.7*), la explicitación de la naturaleza genérica del co-texto (*e.8* y *e.9*) o, en general, la aportación en el texto de llegada de nuevos elementos de identificación e información para el receptor (*e.10*, *e.11* y *e.12*).

Ejemplos:
e.1) *Claudia, esposa moderna/Claudia*

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

e.2) *Rosie, una señora riquísima/Rosie*
e.3) *Tammy, la muchacha salvaje/Tammy*
e.4) *Tulsa, ciudad de lucha/Tulsa*
e.5) *007, vive y deja morir/Live and Let Die*
e.6) *John Wayne y los cowboys/The Cowboys*
e.7) *Stan y Oliver, toreros/The Bullfighters*
e.8) *Aventuras de Jack London/Jack London*
e.9) *Intriga en el Gran Hotel/Hotel*
e.10) *Algo más que amigos/Friends*
e.11) *Luv... quiere decir amor/Luv*
e.12) *Una tarde en el circo/At the Circus*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	1,75%	3,14%	3,18%	4,82%	3,04% (111)

Tabla 79: Porcentaje de TC traducidos a través de estrategia *e* (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	2,5%	3,63%	3,04% (111)

Tabla 80: Porcentaje de TC traducidos a través de estrategia *e* (por períodos).

f) Supresión de elementos del TC original

Aparecen en esta categoría las estrategias opuestas a las del apartado anterior; es decir, lo común en ellas es que, en una traducción aproximadamente literal, se suprime alguno de los elementos del TC de partida. En lo que concierne a los componentes suprimidos en el texto de llegada, hemos observado desde la desaparición de elementos léxicos individuales (*f.1*, *f.2* y *f.3*) hasta la omisión de sintagmas nominales (*f.4* y *f.5*) y oraciones (*f.6* y *f.7*). Curiosamente, y a la inversa de lo que comentamos para la categoría *e*, en algunos de los TC traducidos del *corpus* A se suprime, en ocasiones, el nombre de alguno de los personajes que sí se nombra en el original (*f.8*, *f.9* y *f.10*).

Ejemplos:

f.1) *Amores con un extraño/Love with the Proper Stranger*
f.2) *Contrabando/Contraband, Spain*
f.3) *La gata sobre el tejado de zinc/Cat on a Hot Tin Roof*
f.4) *Alas y una plegaria/Wings and a Prayer: The Story of Carrier X*
f.5) *Norma Jean/The Plastic Dome of Norma Jean*
f.6) *Cómo salvar un matrimonio/How to Save a Marriage... and Ruin Your Life*

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

f.7) *¿Quién es Harry Kellerman?/Who Is Harry Kellerman and Why Is He Saying Those Terrible Things about Me?*
f.8) *La historia de Irene Cassel/The Story of Vernon and Irene Castle*
f.9) *Látigo negro/Zorro's Black Whip*
f.10) *Posesión/The Possession of Joel Delaney*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	2,31%	2,55%	2,19%	2,64%	2,41% (88)

Tabla 81: Porcentaje de TC traducidos a través de estrategia *f* (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	2,29%	2,53%	2,41% (88)

Tabla 82: Porcentaje de TC traducidos a través de estrategia *f* (por períodos).

g) Modulación

Aunque hemos empleado el término «modulación» para referirnos a este apartado por una cuestión de mera economía, lo cierto es que en ella se recogen procedimientos que sólo podrían equipararse a esa estrategia desde una perspectiva muy tolerante. Así, esta categoría podría haberse denominado «punto de vista distinto del original», ya que recoge todas aquellas traducciones que persiguen un significado cercano al del TC de partida a través de un traslado de su foco de interés; este cambio del punto de vista se refleja en una realización lingüística alternativa y, en consecuencia, implica la utilización de elementos léxicos y estructuras sintácticas diferentes. Somos conscientes de que la clasificación aquí –y no, por ejemplo, en la categoría *d*– de un TC concreto depende en mayor medida de nuestra percepción y experiencia personal que de índices objetivos y perfectamente justificables, tal como ya indicamos. De cualquier modo, hemos querido incluir en este grupo todos aquellos TC que, manteniendo algún tipo de contacto estrecho con sus correspondientes originales, no tienen cabida en ninguna de las categorías anteriores.

A pesar de que no representan, como hemos dicho, la totalidad de los casos incluidos aquí, no son infrecuentes los ejemplos de modulación, los cuales aparecen de forma muy variada: el nombre del profesional en lugar de su

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

instrumento de trabajo (*g.1*), el útil de guerra por el guerrero (*g.2*), los transportados en lugar del medio de transporte (*g.3*), el todo por la parte (*g.4*) o, en el borde de la traducción libre, la negación por la afirmación (*g.5*). Este último caso no es único, ya que son usuales los TC en español que dan una «vuelta de tuerca» al significado del texto de partida y traspasan de algún modo la frontera de lo que, normalmente, entendemos por modulación. En estas ocasiones, como dijimos antes, es la percepción del analista la que motiva la clasificación de un TC no como traducción libre y sí como una superficie lingüística alternativa para una interpretación peculiar del sentido del TC de origen, tal como se observa en *g.6*, *g.7*, *g.8* y *g.9*.

Ejemplos:

g.1) *La pitonisa/The Crystal Ball*
g.2) *Hacha de guerra/Mohawk*
g.3) *Náufragos/Lifeboat*
g.4) *Tiburón/Jaws*
g.5) *Nunca la olvidaré/I Remember Mama*
g.6) *Al borde del peligro/Where the Sidewalk Ends*
g.7) *Donde el mundo acaba/Latitude Zero*
g.8) *Mundos opuestos/East Side, West Side*
g.9) *No quiero decirte adiós/I Want You*

En otros ejemplos dentro de esta misma categoría, apenas podemos hablar, sólo de forma ligeramente aproximada, de la estrategia de la modulación. Se trata de casos en los que sobresale la arbitrariedad de ciertas decisiones traslativas, en virtud de las cuales se traslada el núcleo del TC de uno a otro elemento (*g.10* y *g.11*), la persona del verbo principal (*g.12*) o, de nuevo rozando la traducción libre, la perspectiva del verbo empleado (*g.13*). Podríamos decir, incluso, que es la naturaleza altamente arbitraria de estos cambios la que motiva la inclusión aquí de estos ejemplos; de ahí que hayamos reservado ciertos casos de transposición (*g.14*) o de traducción cuasi-literal (*g.15* y *g.16*), donde lo gratuito de las decisiones destaca sobre el empleo de una estrategia u otra, para esta categoría.

Ejemplos:

g.10) *El hombre que fabricaba monstruos/Man-Made Monster*
g.11) *Apuesta de amor/Love on a Bet*

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

g.12) *Sigamos la flota/Follow the Fleet*
g.13) *No me abandones/Never Let Me Go*
g.14) *Inocencia y juventud/Young and Innocent*
g.15) *Ellas y las otras/Wives and Lovers*
g.16) *La pensión misteriosa/Strange Boarders*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	4,62%	4,82%	4,93%	2,8%	4,43% (162)

Tabla 83: Porcentaje de TC traducidos a través de estrategia *g* (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	4,74%	4,09%	4,43% (162)

Tabla 84: Porcentaje de TC traducidos a través de estrategia *g* (por períodos).

h) Contacto mínimo con el TC original

Esta categoría constituye un punto intermedio entre las estrategias en las que se guarda un contacto más o menos estrecho con el TC original y aquéllas en las que no se observa ningún tipo de vinculación con el texto de partida. Podemos hablar, en este caso, de traducciones libres, pero en las que se conserva algún elemento léxico del original aunque las relaciones de significado de éste con el resto de la secuencia en ambos idiomas sean totalmente distintas («Roma»/«*Rome*» en *h.1*, «legado»/«*bequest*» en *h.2*, «Mara»/«*Mara*» en *h.3* y «milagro»/«*miracles*» en *h.4*). En otros ejemplos, el elemento léxico vinculante con el correspondiente en el TC de partida no se corresponde con uno de los equivalentes habituales en español de dicha palabra, sino con un término muy estrechamente relacionado desde el punto de vista semántico («periodista»/«*news*» en *h.5*, «florista»/«*orchids*» en *h.6* y «Oriente»/«*Chinese*» en *h.7*).

Ejemplos:
h.1) *Aventura en Roma/The Pigeon That Took Rome*
h.2) *Legado de un héroe/Bequest to the Nation*
h.3) *Mara y los lobos blancos/Mara of the Wilderness*
h.4) *Un gángster para un milagro/A Pocketful of Miracles*
h.5) *Es un periodista/This Man Is News*
h.6) *La florista del Palace/Orchids to You*
h.7) *Venganza en Oriente/The Chinese Bungalow*

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Por último, hemos creído necesario incluir en este apartado un grupo marginal de TC en cuya traducción se observan ligeros vínculos de diverso orden con el original. Entre ellos, se hallan relaciones semánticas menos evidentes que las descritas en el párrafo anterior (*h.8*), similitudes gráficas y fonéticas (*h.9*) y, de manera excepcional, la recreación muy libre de un juego de palabras (*h.10*).

Ejemplos:

h.8) *Conflicto íntimo/The Man Inside*
h.9) *Papi/Popi*
h.10) *Caso clínico en la clínica/The Disorderly Orderly*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	12,85%	13,09%	10,64%	11,83%	12,19% (445)

Tabla 85: Porcentaje de TC traducidos a través de estrategia *h* (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	12,72%	11,59%	12,19% (445)

Tabla 86: Porcentaje de TC traducidos a través de estrategia *h* (por períodos).

i) Contacto nulo con el TC original

Esta última categoría incluye todas las estrategias en las que el TC en español no guarda ningún tipo de relación observable con el TC original en lo concerniente a la superficie lingüística, el contenido léxico y las relaciones de significado entre los distintos miembros de la secuencia. Los ejemplos que se ofrecen a continuación muestran el mayor grado de alejamiento que podemos observar en el *corpus* A entre los textos correspondientes en los dos idiomas. Y, especialmente en esta categoría, resulta imprescindible recordar que la comparación entre las distintas secuencias se hace al margen del contenido del co-texto o co-textos que denominan.

Ejemplos:

i.1) *De isla en isla/Seven Sinners*
i.2) *Esclavos del pecado/An American Dream*
i.3) *Fugitivos del desierto/Ice-Cold in Alex*
i.4) *La gata negra/Walk on the Wild Side*

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

i.5) *La pareja invisible se divierte/Topper Takes a Trip*
i.6) *Matrimonio 69/How Sweet It Is*
i.7) *Secretos de una esposa/A Walk in the Spring Rain*
i.8) *Sublime engaño/Star for a Night*
i.9) *Vencedores o vencidos/Judgment at Nuremberg*
i.10) *Víctima de la ley/One Potato, Two Potato*

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
***Corpus* A**	37,74%	35,92%	34,24%	29,9%	34,98% (1277)

Tabla 87: Porcentaje de TC traducidos a través de estrategia *i* (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
***Corpus* A**	37,08%	32,66%	34,98% (1277)

Tabla 88: Porcentaje de TC traducidos a través de estrategia *i* (por períodos).

En las siguientes dos páginas, se muestran los porcentajes de empleo de cada una de las nueve estrategias descritas por años.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

	a	b	c	d	e	f	g	h	i
1939	4,25%		23,4%	14,89%	2,12%		10,63%	6,38%	38,29%
1940		1,36%	30,13%	16,43%		1,36%	2,73%	5,47%	42,46%
1941	3,7%	3,7%	27,77%	5,55%				25,92%	33,33%
1942		2,43%	46,34%	4,87%	2,43%			12,19%	31,7%
1943	2,63%		23,68%	6,57%	3,94%	3,94%	7,89%	14,47%	36,84%
1944	3,12%	0,78%	27,34%	7,03%		5,46%	7,03%	17,18%	32,03%
1945	4,92%		31,69%	7,74%	1,4%	1,4%	4,22%	14,08%	34,5%
1946	3,35%	1,34%	26,17%	6,04%	1,34%	2,01%	2,68%	11,4%	45,63%
1947	4,19%	0,69%	27,97%	7,69%	3,49%	3,49%	4,89%	11,88%	35,66%
1948	4,54%		27,27%	10,6%	0,75%	2,27%	5,3%	10,6%	38,63%
1949	5,2%	1,04%	27,08%	3,12%	4,16%	1,04%	4,16%	12,5%	41,66%
1950	2,29%	1,14%	25,28%	8,04%		3,44%	5,74%	13,79%	40,22%
1951	6,15%	1,53%	27,69%	7,69%	4,61%	3,07%	6,15%	10,76%	32,3%
1952	4,25%	2,12%	25,53%	7,44%	2,12%	4,25%	5,31%	9,57%	39,36%
1953	5,69%		27,64%	6,5%	5,69%	1,62%	4,06%	14,63%	34,14%
1954	6,32%	1,26%	31,01%	3,79%	5,06%	1,89%	5,06%	13,29%	32,27%
1955	4,63%	0,66%	25,82%	5,29%	2,64%	1,98%	1,98%	15,89%	41,05%
1956	7,89%		31,57%	3,94%			11,84%	10,52%	34,21%
1957	7,31%	1,21%	31,7%	6,09%	6,09%	2,43%	2,43%	7,31%	35,36%

Tabla 89: Porcentaje de TC traducidos a través de estrategias *a-i* (por años 1939-1957).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

	a	b	c	d	e	f	g	h	i
1958	5,26%		25%	9,21%	3,94%	5,26%	5,26%	13,15%	32,89%
1959	7,69%		29,8%	2,88%		2,88%	3,84%	17,3%	35,57%
1960	3,5%	0,87%	38,59%	4,38%		1,75%	4,38%	10,52%	35,96%
1961	3,79%		34,17%	1,26%	6,32%	1,26%	3,79%	7,59%	41,77%
1962	5,38%	1,53%	34,61%	4,61%	3,84%	3,07%	5,38%	7,69%	33,84%
1963	8,69%	2,89%	28,98%	7,24%	4,34%		4,34%	11,59%	31,88%
1964	6,02%		27,71%	3,61%	3,61%	2,4%	6,02%	18,07%	32,53%
1965	5,74%		31,03%	4,59%	4,59%	1,14%	2,29%	12,64%	37,93%
1966	6,25%		31,25%	5%	3,75%	2,5%	7,5%	11,25%	32,5%
1967	6,81%	1,13%	22,72%	6,81%	3,4%	3,4%	12,5%	9,09%	34,09%
1968	4,44%		43,33%	3,33%	3,33%	3,33%		12,22%	30%
1969	8,79%	1,09%	30,76%	14,28%		2,19%	3,29%	7,69%	31,86%
1970	10,25%	1,28%	37,17%	2,56%	3,84%	2,56%	2,56%	7,69%	32,05%
1971	8,69%		21,73%	14,49%	5,79%	2,89%	1,44%	11,59%	33,33%
1972	9,62%	1,48%	31,85%	8,14%	6,66%		3,7%	12,59%	25,92%
1973	3,67%		27,94%	5,88%	3,67%	4,41%	3,67%	13,23%	37,5%
1974	11,81%	0,9%	40%	1,81%	1,81%	0,9%	1,81%	10,9%	30%
1975	7,89%	0,87%	37,71%	3,5%	7,01%	5,26%	2,63%	13,15%	21,92%

Tabla 90: Porcentaje de TC traducidos a través de estrategias *a-i* (por años 1958-1975).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

4.5.2. Valoración previa de los resultados

Ya señalamos, antes de la descripción de cada una de las categorías empleadas para el análisis contrastivo, que nuestro mayor interés reside en calibrar el grado de proximidad de los TC traducidos con respecto a sus correspondientes originales. A favor de ello, argumentamos en páginas anteriores la presunción de que la retitulación en español al margen del texto de partida podía estar motivada por la misma dinámica franquista de adaptación de cualquier realidad social a su sistema ideológico. De esta manera, el alejamiento total entre los textos de llegada y de partida –es decir, la traducción libre– daría lugar, en principio, a un producto más afín desde el punto de vista ideológico con el período estudiado; lo cual supone una idea coherente con las primeras conclusiones sobre la «aceptabilidad» de los TC traducidos a que llegamos en el primer paso de nuestro análisis. De acuerdo con este planteamiento, y tras comprobar la validez de nuestra segmentación de las unidades de estudio, es nuestra intención valorar los resultados de este análisis comparativo, de forma preferente, a partir de los tres grupos a que pueden reducirse todas las categorías descritas: existencia de contacto con el TC original (que engloba las categorías *a-g*), existencia de un contacto mínimo con el TC original (*h*) y, por último, ausencia de contacto con el TC original (*i*). Sólo después de apreciar los valores relativos a estos grupos, prestaremos atención a las diferencias entre las diversas categorías del primero de ellos.

Si, conforme a lo anterior, reducimos la clasificación de estrategias a sólo tres grupos según el grado de acercamiento al TC original, es necesario sumar los porcentajes de las siete primeras categorías, todas ellas referidas a procedimientos donde el texto de partida supone la base de la traducción, con el fin de medir con mayor claridad la frecuencia de cada una de ellas. De esta manera, las tablas 91 y 92 muestran, a través de los porcentajes de empleo de las respectivas estrategias por décadas y por períodos, en qué medida se alejaron los tituladores españoles de los TC originales en las sucesivas etapas del franquismo.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

	1939/1949	1950/1959	1960/1969	1970/1975	TOTAL
Contacto con TC original	49,39%	50,98%	55,1%	58,25%	52,82% (1928)
Contacto mínimo con TC original	12,85%	13,09%	10,64%	11,83%	12,19% (445)
Contacto nulo con TC original	37,74%	35,92%	34,24%	29,9%	34,98% (1277)

Tabla 91: Porcentaje de TC traducidos según contacto con TC original (por décadas).

	1939/1957	1958/1975	TOTAL
Contacto con TC original	50,18%	55,74%	52,82% (1928)
Contacto mínimo con TC original	12,72%	11,59%	12,19% (445)
Contacto nulo con TC original	37,08%	32,66%	34,98% (1277)

Tabla 92: Porcentaje de TC traducidos según contacto con TC original (por períodos).

De las tablas 91 y 92 se desprende que, aunque no de modo demasiado pronunciado, el transcurrir de los años franquistas corre paralelo a un progresivo acercamiento a los TC de partida por parte de los tituladores. Si, en el período 1939-1949, se observa un 37,74% de TC traducidos totalmente al margen de sus originales (con un porcentaje máximo de un 45,63% registrado en 1946), en los últimos años del franquismo, ese tanto por ciento cayó hasta el 29,9% (con un mínimo muy pronunciado del 21,92% en 1975). De forma inversa, el conjunto de estrategias que, en un grado siempre notable, evidencian el contacto con el TC original supuso, en la primera de las décadas del franquismo, un 49,39% del total de TC traducidos; un porcentaje que aumentó casi diez puntos, hasta el 58,25%, en los años del tardofranquismo.

Aun percibiendo el segundo de los grupos (existencia de un contacto mínimo con el TC original) como otra expresión de la traducción libre y considerándolo, por tanto, dentro del mismo conjunto que el tercer grupo (ausencia de contacto con el TC original), se seguiría observando una línea progresivamente

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

descendente en lo que respecta a la falta de atención hacia el texto de partida[133]. Este hecho queda expuesto, igualmente, en los porcentajes relativos a los períodos 1939-1957 y 1958-1975; aunque de manera más suavizada, la progresiva diferencia entre los valores del primer grupo y los del último confirma el cambio de tendencia en cuanto a la titulación cinematográfica (de un 50,18% a un 55,74%, en el primer grupo; de un 37,08% a un 32,66%, en el tercero).

De este modo, y aunque generalmente se piense lo contrario, los TC traducidos que incluimos en el *corpus* A sí suponen, en un porcentaje importante, un trasvase de algún tipo desde los TC originales. Es decir, con las salvedades que hemos ido apuntando a lo largo de este trabajo en lo que respecta al proceso de retitulación de filmes extranjeros durante el período franquista, los resultados del análisis nos demuestran que sí se produjo, en un 52,82% de los casos, algún tipo de estrategia traslativa en la redenominación en España de los filmes de EE. UU. y R. U. Por el otro lado, en un 34,98% del total de TC traducidos, el texto de partida no fue contemplado de ninguna manera; si, además, añadimos aquí los TC que evidencian un contacto mínimo con el original, ese porcentaje crecería hasta el 47,17%. En cualquier caso, la trayectoria temporal de, principalmente, el primer y el tercer grupos resulta un dato fundamental para las fases posteriores de nuestro estudio.

Dentro del grupo de estrategias en las que es evidente el contacto con el TC original (categorías *a-g*), destaca por su mayor frecuencia la traducción literal (*c*). Desde un 28,3% del total de TC en 1939-1949 hasta el 33,02% en 1970-1975, esta categoría es la que experimenta, de entre todas, un aumento gradual más claro. Sólo la transferencia (*a*) y la adición de elementos con respecto al TC original (*e*) presentan, también, una progresión en ascenso durante las diversas etapas del franquismo[134]. En lo que concierne al resto de estrategias, la disparidad entre los porcentajes de los diversos períodos no resulta destacable.

[133]La suma de estos dos grupos da los siguientes valores para cada una de las décadas del período estudiado: 50,6% (1939-1949), 49,01% (1950-1959), 44,89% (1960-1969) y 41,74% (1970-1975).
[134]Esta progresión es especialmente fuerte en el caso de la transferencia, que pasa de un 3,6% inicial (1939-1949) a un 8,41% durante el período 1970-1975.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Aún sin salirnos de este grupo, deseamos establecer una diferencia entre las varias categorías que hemos incluido en el primer conjunto de estrategias (*a*-*g*). Si bien es cierto que las siete tienen en común la observancia del TC original, no todas ejercitan ésta de la misma manera. Así, la transferencia (*a*), la naturalización (*b*), la traducción literal (*c*) y la traducción cuasi-literal (*d*) deben considerarse procedimientos en los que se guarda fidelidad a la realización lingüística y al sentido del texto de partida. Por su parte, la adición de elementos con respecto al TC original (*e*), la supresión de elementos del TC original (*f*) y la modulación (*g*) representan estrategias en las que, por modificación total o parcial de la superficie lingüística de la secuencia original, el sentido de ésta puede quedar desfigurado en distinta medida; especialmente en las dos primeras, donde la suma u omisión de determinados componentes es susceptible de dar lugar a enunciados con significados radicalmente distintos a los del mensaje original.

De acuerdo con los datos que hemos presentado, resulta muy evidente el progresivo aumento de la atención que los tituladores del franquismo dedicaron a los TC originales en su tarea traslativa. De la misma forma que queda claro cómo la recreación de TC en español al margen de su referente en el otro idioma (una actividad que, algo eufemísticamente, hemos denominado estrategia de traducción *i*) se llevó a cabo cada vez con menor frecuencia durante el régimen dictatorial. Incluso si, de modo distinto a como hemos hecho hasta ahora, consideráramos las cuatro primeras estrategias (las que caracterizamos, en el párrafo anterior, como más «fieles»[135] al original) como las únicas que garantizan un contacto relevante con el TC de partida, aún sería manifiesto el aumento entre décadas de un porcentaje ya de por sí muy elevado (del 40,7% de 1939-1949 al 47,97% de 1970-1975).

Teniendo en cuenta la contextualización histórica de este análisis, las consecuencias de estos resultados desde una perspectiva ideológica no se antojan

[135]Somos conscientes de que, de acuerdo con la perspectiva no evaluativa ni prescriptivista de este trabajo, puede parecer paradójico el empleo del adjetivo «fiel» para referirnos a un determinado hecho de traducción. Sin embargo, si lo utilizamos es con un ánimo descriptivo y nunca de una manera enjuiciadora.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

demasiado descabelladas. Para empezar, la supuesta manipulación que podría esconderse tras la última de las estrategias (*i*) parece perder gas conforme avanza el régimen; constituye ésta una evolución pareja con el progresivo divorcio ideológico de la dictadura franquista y la sociedad española. Es decir, a una etapa de mayor tensión política y, en consecuencia, de mayor intromisión en la vida pública por parte del franquismo (la inmediata posguerra), le sigue otra de relativo florecimiento económico y menor poder de influencia desde los aparatos ideológicos del gobierno (años sesenta y setenta). Del mismo modo, el contacto cada vez más frecuente con el extranjero y el muy tímido aperturismo cultural provocan la curiosidad hacia otras lenguas (especialmente, el inglés) en el tardofranquismo, lo cual se refleja en un porcentaje cada vez mayor de TC transferidos directamente de la lengua anglosajona. Éstas y otras reflexiones de carácter ideológico habrán de demostrarse, sin embargo, en los dos estadios finales de este capítulo.

4.6. Regularidades en la relación traslativa entre los TC traducidos y sus TC originales: constantes formales y funcionales y su implicación ideológica

Los dos análisis formales previos nos han facilitado datos concretos sobre lo observable en nuestros *corpus*. A partir de dicha información, en éste y en el último de los pasos que contempla el presente estudio, pretendemos, primero, reconstruir qué normas rigieron la traducción de TC extranjeros en España durante el período franquista y, a raíz de ellas, el concepto de equivalencia para dichos textos en ese momento histórico; y, segundo, de acuerdo con los hallazgos que realicemos en lo concerniente a la toma de decisiones del titulador y a las circunstancias restrictivas de su labor, desentrañar el concepto general de traducción que subyace al conjunto de TC en español del *corpus* A. Todo ello, dando siempre prioridad a los argumentos de naturaleza ideológica. El apartado que iniciamos aquí lo dedicaremos a las primeras de las pretensiones expuestas, caracterizando la traducción de TC como una actividad regida por normas relativas a un lugar y a un momento determinados, y describiendo las constantes

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

formales y funcionales de las estrategias de traducción más empleadas y relevantes para nosotros.

4.6.1. La traducción de TC como una actividad social regida por normas

Para Toury (1995), las normas que regulan cualquier actividad humana, como en el caso de la traducción de TC, suponen formas de restricción de esa misma actividad de acuerdo con determinadas coordenadas culturales e históricas. La vigencia de ciertas normas resulta, entonces, producto de la negociación entre los diversos sectores de una comunidad; el enfrentamiento dialéctico entre ellos motiva la generalización o el olvido de una norma. Además, la misma aplicación de una norma por parte de la mayoría de esos sectores perpetúa su vigencia; lo cual es una idea que nos acerca a los planteamientos sobre la relación entre el lenguaje y el poder de Fairclough (1989) (ver apartado 3.2.2.). Esta naturaleza inevitablemente social de la norma queda muy bien explicitada en el siguiente extracto de Toury (1995:55):

> Norms are acquired by the individual during his/her socialization and always imply *sanctions* –actual or potential, negative as well as positive. Within the community, norms also serve as criteria according to which actual instances of behaviour are *evaluated.* [...] Inasmuch as a norm is really active and effective, one can therefore distinguish *regularity of behaviour* in recurrent situations of the same type, which would render regularities a main source for any study of *norms* as well. [...] Norms are the key concept and focal point in any attempt to account for the social relevance of activities, because their existence, and the wide range of situations they apply to (with the conformity this implies), are the main factors ensuring the establishment and retention of social order. This holds for cultures too, or for any of the systems constituting them, which are, after all, social institutions ipso facto.

La aplicación de estas ideas a una situación dictatorial como la que da marco a la actividad que estudiamos en estas páginas favorece conclusiones que no podemos dejar de advertir. Y es que el hecho de que, durante treinta y siete años, un sector de la comunidad española (el poder franquista) impusiera su punto de vista en casi todos los terrenos sociales a los otros sectores con los que convivía debió de marcar el desarrollo de cualquier actividad y, en consecuencia, las

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

normas por las que éstas se regían. Ya que, como indica Toury, las normas que afectan a determinada tarea pueden inferirse de las regularidades que evidencie un *corpus* relacionado con esa tarea, proponemos ahora recuperar los datos de los análisis previos con respecto a los TC traducidos con el fin de concluir qué normas y de qué naturaleza determinaron la actividad de los tituladores. Es en esta etapa de nuestro estudio cuando las justificaciones de carácter ideológico adquirirán plena importancia.

Tal como adelantamos en su momento, los resultados del primero de los análisis estadísticos efectuados revelan que, desde el punto de vista lingüístico-textual, los TC traducidos del *corpus* A apenas se diferencian de los TC originalmente en español de las producciones nacionales del mismo período (*corpus* B). Sólo unas pequeñas divergencias porcentuales, fruto quizá de la naturaleza incompleta del *corpus* de TC de filmes españoles, separan la caracterización formal de ambos conjuntos de textos. En principio, esta proximidad en la superficie lingüística dejaría al descubierto que los procesos de titulación de los dos tipos de películas, las españolas y las estadounidenses y británicas, cristalizaban, al menos, de una misma manera. Es decir, a pesar de puntos de partida dispares (la creatividad y el referente del co-texto, en el primer caso; lo mismo más el TC original, en el segundo), la realización verbal última de ambos grupos de TC resultaba prácticamente idéntica.

A causa de ello, percibimos la conversión de TC al español durante aquel período como una actividad traslativa en la que primaba la «aceptabilidad» con respecto al sistema de llegada (la sociedad franquista) sobre la «adecuación» a los rasgos formales de los textos de partida; aunque sea ésta una percepción cauta, ya que somos conscientes de la coincidencia básica en el carácter nominal de los títulos españoles e ingleses (Nord 1993). La exagerada semejanza entre algunos de los valores más frecuentes en ambos *corpus* en el primero de los análisis previos, así como el altísimo porcentaje de adaptaciones libres que hemos detectado en el segundo de estos análisis, nos confirman la idea de los TC traducidos como textos

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

primordialmente «aceptables» desde el punto de vista del destinatario español de la época.

Si seguimos la descripción de la situación comunicativa de los TC traducidos durante el franquismo que, a partir de los presupuestos de Lefevere (1985), planteamos en el apartado 3.4.2., no resultará difícil relacionar la concreción de esta «norma inicial» («aceptabilidad» frente a «adecuación») con el control ideológico que se ejercía desde las instituciones con poder dentro del régimen. El sedimento fuertemente nacionalista de la ideología oficial llevaba aparejada la revalorización de las manifestaciones culturales interiores y la desconsideración hacia cualquier hecho que proviniera del exterior. Esta actitud, que se fue suavizando progresivamente durante el desarrollo del régimen, también se refería, y con especial cuidado, a la lengua española. Los tituladores de TC extranjeros, como responsables de una actividad enmarcada en el sistema dictatorial franquista, habrían actuado, en este caso, como aplicadores de unas «reglas de estilo» en consonancia con la tutela ideológica ejercida desde la cumbre del Estado; es decir, habrían puesto los medios técnicos necesarios (en este caso, los lingüísticos) para conquistar uno de los objetivos del régimen: hacer desaparecer la realidad ajena, obviar la cultura extraña.

En otro orden de cosas, ha de observarse también que, en lo que se refiere a lo meramente formal, la producción de unos TC traducidos habituales y reconocibles para el destinatario español estaba motivada, del mismo modo, por el carácter fuertemente apelativo de estos textos; sólo a través de enunciados asequibles en su superficie podía garantizarse la influencia efectiva en una población de muy limitados recursos culturales. Esta situación fue cambiando, de forma reveladora, a lo largo del período estudiado; paralelamente a la relajación nacionalista del régimen y a su progresivo aperturismo, se convirtió en algo cada vez más frecuente la colocación del TC original en inglés de una película, en letras pequeñas, junto a su correspondiente traducción en el cartel del cine[136]. En los últimos años del franquismo, por su parte, esta forma de actuar se llevó al extremo

[136]La ilustración número cuatro que se ofrece en el capítulo 2 supone un exponente de este hecho.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

contrario y se permitió, ya no sólo de modo esporádico, la conservación del TC extranjero como principal reclamo de un filme; lo cual se desprende del porcentaje tímidamente mayor de TC en otro idioma observado en la última etapa de la dictadura.

En resumen, el hecho de que, prácticamente durante toda la época franquista, los espectadores que sólo contaban con el dato de un TC en español no fueran capaces de distinguir entre su carácter traducido u original ha de verse, al menos en parte, como remarcable desde el punto de vista ideológico. Siguiendo el planteamiento de Venuti (1995:17) (ver apartado 3.3.1.), la invisibilidad del proceso de la traducción de TC podría interpretarse, en nuestro contexto, como sintomática de una actitud autocomplaciente, imperialista y xenófoba por parte del sistema de llegada; al tratarse, además, de un régimen intrusista y manipulador, esa invisibilidad pudo servir también de arma a través de la cual inculcar contenidos afectos a las diversas instituciones que conformaban el poder.

En el siguiente apartado (4.6.2.), determinaremos el carácter de tales contenidos y la medida en que se correspondían con los de los TC originales. Será a partir de un recorrido por las constantes formales y funcionales que, en lo concerniente a los aspectos ideológicos, observemos en las distintas estrategias traslativas de TC y que llevaremos a cabo con la ayuda de los datos aportados por el segundo de los análisis previos. Así será posible descubrir qué otras normas en el plano de la ideología –en concreto, las que relacionan un texto de llegada con su correspondiente de partida– dictaban el concepto de equivalencia en lo que respecta a los TC traducidos que estudiamos.

4.6.2. Las recurrencias formales y funcionales en las estrategias de traducción de TC en el plano ideológico

Según Toury (1995:65-66), ya lo hemos indicado, para reconstruir las normas que restringen una determinada actividad traslativa, la principal herramienta reside en el estudio de los propios textos condicionados por esas normas. Además, el mismo autor menciona también la posibilidad de atender a los pronunciamientos

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

normativos explícitos del momento; aunque, en lo que se refiere a esta vía de reconstrucción, alerta Toury sobre su carácter parcial y no demasiado fiable. Pero, en nuestro caso, donde no existe, por ejemplo, la pretensión académica por normalizar que sí puede encontrarse en la literatura traducida, dependemos únicamente de la valoración contrastada de un *corpus*[137].

Tras haber inferido unas conclusiones preliminares, sobre la «norma inicial», a partir de lo observado en el primer análisis previo, creemos que, desde nuestro interés por los aspectos ideológicos, resulta fundamental desentrañar las constantes que se refieren al material escogido por los tituladores para reemplazar los TC originales[138]. En este punto, los datos que se desprenden del segundo análisis previo nos ofrecen un valioso elemento de partida: la traducción libre al español de los TC originales (estrategias *h-i*) suponía, en la primera década del franquismo, un 50,6% del *corpus* A, mientras que, en sus últimos años, este porcentaje había bajado hasta el 41,74%; por el contrario, la cantidad de TC traducidos a través de las estrategias *a*, *b*, *c* y *d* (las que podemos considerar como estrictamente «fieles» al sentido y a la superficie del original) representaba, en el primero de los períodos, el 40,7% del total y, en el último, el 47,97%.

A partir de esta información estadística, inferimos que los tituladores de filmes extranjeros de la etapa franquista decidieron, en un alto porcentaje durante todo el período, obviar el material lingüístico y textual de los TC de partida, así como sustituir éste con un material completamente extraño al reemplazado. Igualmente, esta forma de actuar, la más frecuente en el período 1939-1957, dejó

[137]A pesar de esta carencia, deseamos estimar como parcialmente válidas las respuestas de los profesionales del cine encuestados para esta tesis doctoral (ver apartado 2.3.) en lo que respecta a qué estrategia de traducción de TC fue más normal durante el franquismo. Aunque se observan opiniones en los dos sentidos (por un lado, que los TC extranjeros eran traducidos literalmente; y, por otro, que eran versiones libres), detectamos un cierto consenso en lo que concierne a la idea de que ambos extremos coexistían y que, en algún caso, era la adaptación libre el procedimiento preferido. Por la primera valoración del análisis comparativo efectuado a los binomios de TC en los dos idiomas, podemos decir que el dictamen de los profesionales se encuentra bastante próximo a nuestros hallazgos estadísticos.

[138]Toury (1995:58-60) se refiere a estas normas como «*operational norms*», entre las que distingue dos tipos: «*matricial norms*» (las que rigen la distribución y segmentación del texto de llegada, así como la misma existencia de material para todos los elementos del texto de partida) y «*textual-*

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

de ser la más habitual en la última etapa (1958-1975). El hecho de que, en la práctica, se dejara a un lado el texto original en estos casos y se recreara un TC en español sin punto de contacto aparente con aquél nos impide, como ya hemos sugerido, medir las diferencias en la distribución y en la segmentación del material lingüístico y textual entre los discursos de ambos idiomas[139].

El carácter paternalista y autárquico del primer franquismo ya ha sido apuntado, en algún momento, como el motivo más evidente de que los tituladores que trabajaban bajo el «paraguas dialéctico» del régimen mostraran cierta desconsideración hacia los TC de partida y dedicaran gran parte de sus esfuerzos a inventar nuevos TC en castellano, más «aceptables» según aquella situación. De acuerdo con esta idea, el hecho de que se acudiera a esta práctica cada vez con menor frecuencia durante el período estudiado se debe, en parte, al progresivo distanciamiento ideológico entre los gobernantes franquistas y la sociedad gobernada (unos, preocupados por mantener las bases reaccionarias de su poder; los otros, cautivados por una ligera bonanza económica, el florecimiento del consumo y una relativa apertura al exterior); lo cual dejó en evidencia el carácter cada vez más artificial y explícito de una manipulación franquista que apenas era sentida o compartida por el pueblo español. Así, el paternalismo del régimen fue perdiendo influencia frente a la promesa del progreso y la inédita curiosidad hacia la realidad del extranjero y, en particular, de países como EE. UU. (fuente de la mayoría de los estrenos cinematográficos en España)[140].

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

---

linguistic norms» (las que conciernen a la selección de material lingüístico y textual con el que reemplazar el correspondiente material de origen).

[139]Aquí resulta necesario hacer una salvedad con respecto a la estrategia *h*, que hemos caracterizado en esta ocasión como forma de traducción libre. Al emplear este procedimiento, sí se conserva, normalmente, un elemento léxico presente en el original.

[140]La influencia del aperturismo cultural de un país hacia el exterior sobre las estrategias de traducción empleadas para los TC no se nos antoja, de ningún modo, caprichosa. La progresión que observamos a lo largo del franquismo puede interpretarse, a partir de una valoración muy general, como un continuo que desemboca en nuestros días. La transición a la democracia, la posterior integración de España en diferentes comunidades internacionales y su adscripción a esa entelequia que podría denominarse «cultura global» son pasos sucesivos hasta lo que entendemos como una norma en la traducción de TC en la actualidad: la simple transferencia de secuencias en

4.6.2.1. Las estrategias de traducción libre

De cualquier modo, es cierto que, por encima de diferencias temporales, la traducción libre representa un porcentaje muy importante del total de TC incluidos en el *corpus* A. La presencia constante de esta estrategia, además de por cuestiones de carácter político, también está motivada por la necesidad de crear un texto atractivo para el espectador, que cumpla eficazmente su cometido apelativo (ver apartado 2.5.2.) y que lleve a los espectadores a la sala para que paguen por ver el co-texto denominado. Esta tarea se cumplirá mejor si se crean TC en complicidad con la visión del mundo y la situación histórica –es decir, el contexto ideológico– de los propios espectadores; y esa complicidad, a su vez, se logrará con más eficacia si se «reescribe» el TC en consonancia con la interpretación de las cosas imperante en el sistema de llegada y al margen de la realización lingüística original. Las implicaciones ideológicas de este hecho van más allá de la mera imposición de material afecto a la dictadura franquista, un ejercicio que, por la ubicuidad de sus estrategias manipuladoras, puso en práctica el régimen no sólo a través de la censura. De forma más importante, los TC «reescritos» por gobernados del franquismo para otros gobernados del franquismo suponían uno de los medios a través de los cuales cristalizaban los prejuicios, las frustraciones y los deseos de la población española como comunidad.

En este sentido, recordamos cómo Vázquez Montalbán (1998, 2000) (ver apartado 1.4.3.) caracteriza las piezas «subculturales» como huellas de la sentimentalidad, la moralidad y la sabiduría convencionales. De esta forma, los TC, al igual que las canciones populares en el caso de Vázquez Montalbán, supondrían el testimonio de la época en que se crearon y se hicieron públicos; con el muy amplio margen de libertad que concede, además, la escasa «seriedad» artística con que tradicionalmente se considera a este tipo de textos (ver apartado 2.4.2.). Por estas razones, como hemos dicho, el material que reemplazaba los enunciados de los TC de partida en los casos de traducción libre nos facilitará

---

otro idioma (normalmente, en inglés); es decir, la tendencia opuesta a la descrita para la etapa más nacionalista y centralista del franquismo.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

información ideológica de dos clases: por un lado, contenido indisimuladamente afín al régimen; y, por el otro, apuntes sobre la visión del mundo cotidiana de la masa de españoles y, con cierta frecuencia, reacciones a las ideas oficiales a través de clarividentes variaciones de éstas. No obstante, debemos señalar que esta doble información resulta inferible, sobre todo, de los TC cuya interpretación no depende exclusivamente de la posterior recepción del co-texto denominado; es decir, es posible encontrar más datos en secuencias abstractas, en enunciados parciales de una visión del mundo determinada (como *Esta perra vida/Up in the World*) que en textos donde el contenido se centra en la relación que se establece en el filme pertinente entre elementos concretos (*Cita a las once/Walk East on Beacon*).

Así, debe decirse, en primer lugar, que, en relación directa con su naturaleza apelativa, los TC que hemos considerado traducciones libres se caracterizan, sobre todo, por su tono indisimuladamente «escapista»; es decir, los responsables de estos TC durante la dictadura franquista dieron prioridad a la referencia explícita a asuntos evocadores de aventuras, intrigas, misterios y toda clase de conflictos –entre los preferidos, los románticos, los criminales y los bélicos–. Se trata, en gran parte de los casos, de TC de contenido relativamente intrascendente, en los que se adelanta alguna clave argumental del co-texto y, con frecuencia, se ofrecen pistas concernientes al género y reconocibles para el posible espectador[141]. En este conjunto de TC, sin embargo, es posible detectar una diferencia básica entre los distintos períodos que hemos contemplado para el franquismo (1939-1957 y 1958-1975). El primero de ellos se inicia con enunciados de corte más ingenuo o cándido que, progresivamente, van dando paso a secuencias de tono más «agresivo». Durante el segundo, por su parte, los TC de contenido menos inofensivo se imponen y se llega, incluso, a textos donde, de algún modo, se

[141]Los ejemplos más claros de esta forma de actuar de los tituladores los encontramos en aquéllos que contienen términos como «misterio» (*El misterio de Fiske Manor/Ladies in Retirement*), «aventura» (*Aventura en el Oeste/Savage Sam*) o «intriga» (*Intriga aérea/Under Your Hat*), entre muchos otros.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

aprecia una actitud comprometida y desafiante impensable en la primera década del franquismo.

De este modo, la pretensión de lograr TC atractivos para el espectador español en el período 1939-1957 al margen de los TC originales se reflejó, con la mayor frecuencia, en los siguientes tipos de secuencias: alusión a la felicidad romántica inocente (ejemplos *1*, *2* y *3*), reivindicación del aspecto positivo de la vida y de la voluntad para superar las dificultades que en ella se presentan (*4*, *5* y *6*), evidente maniqueísmo en la presentación habitual de los roles de hombres y mujeres (*7*, *8*, *9* y *10*) y, por último, magnificación mística de comportamientos heroicos al servicio de la comunidad (*11*, *12* y *13*). En todos ellos, no resulta difícil percibir la impronta ideológica del franquismo, que, como ya hemos indicado, aparecía más arraigada socialmente durante estos primeros años; esta impronta, en particular, se manifiesta en la escasa violencia que existe entre la visión del mundo del propio régimen y el estado de cosas que presentan estos TC.

Ejemplos:

1) *Amor en seis lecciones/English without Tears*
2) *Feliz y enamorada/Can't Help Singing*
3) *Vivir un gran amor/The End of the Affair*
4) *De ilusión también se vive/The Miracle on 34th Street*
5) *El porvenir es nuestro/And Now Tomorrow*
6) *El sol sale mañana/Our Vines Have Tender Grapes*
7) *Forja de hombres/Boys' Town*
8) *Hombres intrépidos/The Long Voyage Home*
9) *La primera dama/The Magnificent Doll*
10) *Mi encantadora esposa/The Amazing Mrs. Hollyday*
11) *Al servicio del deber/Girl from God's Country*
12) *Sangre, sudor y lágrimas/In Which We Serve*
13) *Una nación en marcha/Wells Fargo*

Por otro lado, la naturaleza censora y muy moralista de la dictadura –de la que era responsable el elemento católico en el poder– tiene su exponente en otra tendencia en lo que respecta a este grupo de TC y a este momento histórico: el enjuiciamiento no siempre implícito de conductas consideradas tradicionalmente, desde el punto de vista de la moral católica, como indeseables, tal como se aprecia en los ejemplos *14*, *15*, *16*, *17*, *18*, *19* y *20*.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Ejemplos:

14) *Alma en suplicio/Mildred Pierce*
15) *Atormentada/Under Capricorn*
16) *Dirección prohibida/The Lady Gambles*
17) *La envidiosa/Harriet Craig*
18) *Perversidad/Wicked, Wicked*
19) *Sin conciencia/The Enforcer*
20) *Soberbia/The Moon and Sixpence*

En el período 1958-1975, por su parte, observamos que estas tendencias, en general, se mantienen, aunque los tituladores, como ya adelantamos, demostrasen ahora cierta actitud desafiante hacia las estructuras ideológicas oficiales. El tono menos ingenuo del final de la anterior etapa se consolidó durante estos años, en los que aparecen las siguientes como las orientaciones habituales de los responsables de los TC que suponían una traducción libre: referencia a conflictos románticos de carácter pasional (*21*, *22* y *23*), sugerencia atractiva y relativamente explícita de relaciones y elementos sexuales (*24*, *25* y *26*), acentuación de la masculinidad en comportamientos y actitudes (*27*, *28* y *29*), enunciados complejos donde se pervierten algunas de las bases ideológicas del régimen (*30*, *31* y *32*) y, de nuevo, enjuiciamiento cada vez más contundente y «oscuro» concordante con los postulados de la moral católica (*33*, *34*, *35* y *36*). Junto con ellas, la muy variada alusión a la mujer y a su función dentro de la sociedad es otra de las constantes durante estos años, al igual que anteriormente.

Ejemplos:

21) *Brotes de pasión/By Love Possessed*
22) *Entre dos pasiones/The Hunters*
23) *Pasión bajo la niebla/Ruby Gentry*
24) *El joven y la cuarentona/Say Hello to Yesterday*
25) *Ladrón y amante/Dead Heat on a Merry-Go-Round*
26) *La ingenua explosiva/Cat Ballou*
27) *Hombres que dejan huella/The Interns*
28) *Harry el fuerte/Magnum Force*
29) *Los que saben morir/The McKenzie Break*
30) *La angustia de vivir/The Country Girl*
31) *Matar o no matar, éste es el problema/Theatre of Blood*
32) *Pacto con el diablo/Hammersmith Is Out*
33) *Amor prohibido/In the Cool of the Day*
34) *Esclavos del pecado/An American Dream*
35) *Juventud pervertida/The People Next Door*

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

36) *No todo amor es hermoso/Country Dance*

Después de esta exposición, resulta muy necesario volver a indicar que gran parte de los TC traducidos al margen de sus correspondientes originales está conformada por enunciados con referencias puntuales a elementos del co-texto, en los que la cantidad de información sociocultural e histórica que se puede extraer de ellos es bastante menor que en los TC donde se lleva a cabo alguna abstracción temática con respecto, normalmente, al contenido del co-texto. Un inmejorable ejemplo de este hecho, además de los ya señalados, lo representa *Vencedores o vencidos/Judgment at Nuremberg*, donde el empleo de una conjunción disyuntiva alimenta sin tapujos una ambigüedad inherente al propio desarrollo político del régimen franquista[142]. Por otro lado, también creemos necesario subrayar que, a pesar de que nuestro objetivo radica en hallar constantes o normas en la traducción de TC, nunca podrá hablarse de normas absolutas o perfectamente aplicadas en todo el período. De hecho, en espera de la síntesis que hagamos al final de este apartado a propósito de la definición del concepto de equivalencia en el *corpus* A, ya han sido señaladas varias tendencias relacionadas con cuestiones de distinto cariz[143].

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

[142]En el caso de este TC, no puede obviarse la trascendencia del filme correspondiente, el cual retrataba de modo casi documental el juicio internacional realizado a varios dirigentes del nazismo. Por su carácter de primer documento explícito de los horrores practicados por este régimen alemán, la película generó mucha expectación; de ahí que, en esta ocasión, la gran mayoría de espectadores pudiera reconocer el TC concreto como la referencia a una realidad (el filme) sobre la cual tenían bastante información. En una situación así, el TC está más relacionado que nunca con el co-texto; por ello, la ambigüedad de la secuencia *Vencedores o vencidos* podía condicionar de algún modo la lectura del conflicto que planteaba la película: lo legítimo de la justicia de la comunidad internacional (en la que España empezaba a integrarse plenamente) frente a la negación o la matización de las atrocidades del nazismo (primer gran impulsor del régimen franquista).

[143]La asistematicidad en la traducción de TC durante este período resulta comprobable, de forma sencilla y sin referirnos a los aspectos ideológicos, en la misma estrategia comercial de los distribuidores con respecto a alguna serie de películas. Por ejemplo, los TC españoles de la serie de filmes *Road to...*, comedias norteamericanas protagonizadas siempre por los muy populares Bing Crosby y Bob Hope, no mantuvieron la homogeneidad formal de sus correspondientes textos de partida, con lo que dificultaron hasta cierto punto la identificación de la pertenencia de las películas posteriores a dicha serie, tal como se ve en los cinco títulos estrenados en España: *Ruta de Marruecos/Road to Morocco*, *Ruta de Singapur/Road to Singapore*, *Camino de Río/Road to Rio*, *Camino a Bali/Road to Bali* y *Dos frescos en órbita/The Road to Hong Kong*.

4.6.2.2. Las estrategias de traducción basadas en el TC original

En contraste con las que hemos denominado estrategias de traducción libre, los procedimientos traslativos en los que se percibe con claridad el contacto con el TC de partida no suponen, en principio, una fuente de información ideológica tan rica. Creemos esto porque, en ausencia de un ejercicio de alejamiento y de relativa manipulación del texto original, observamos que, en muchos casos, los tituladores actuaron con cierto automatismo acrítico –que, de no ser por nuestra perspectiva no enjuiciadora, llamaríamos desidia–, el cual se refleja, principalmente, en las estrategias de transferencia, naturalización y traducción literal. Entre los ejemplos más extremos de esto, podrían nombrarse los casos de *Jivaro/Jivaro* y *A París con el amor/To Paris with Love*; en el primero de ellos, presumimos que la trasferencia se llevó a cabo por simple desconocimiento de las reglas ortográficas españolas («jivaro» no existe como tal en español; sí, en cambio, la palabra «jíbaro», su traducción al castellano), mientras que, en el segundo, la traducción literal más obvia evidencia la simple torpeza de su responsable.

Sin embargo, éste no pretende ser un recuento de errores de traducción; los ejemplos que acabamos de describir nos sirven únicamente para mostrar un cierto patrón de comportamiento de los tituladores, que ha de quedar perfectamente perfilado si atendemos a la descripción de la figura de éstos en el apartado 2.3. De cualquier manera, podemos decir que los TC elaborados a partir de alguna de las siete primeras estrategias de traducción (contacto con el TC de partida) que observamos en el segundo análisis previo reflejan, *grosso modo*, el mismo estado de cosas que se hacía patente en el conjunto de TC traducidos al margen de los textos originales. Es decir, la visión que aquéllos ofrecen del mundo no contradice las tendencias temáticas de los TC sin punto de contacto con los textos en inglés.

A propósito de esto, dejando a un lado los casos de transferencia y de naturalización, recordamos que los ejemplos de traducción literal implican la elección de un material en español equivalente al del texto original; las posibles modificaciones en lo que concierne a la forma en que éste se distribuye en la secuencia traducida tienen que ver, por otro lado, con las características

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

gramaticales y sintácticas del idioma de llegada. En estas ocasiones, los enunciados españoles conservan el carácter más descriptivo del material de origen con respecto al co-texto que denominan, tal como puede apreciarse en los ejemplos *37*, *38*, *39*, *40* y *41*. Y este material, en su mayoría, resulta coherente con las tendencias temáticas vistas para el conjunto de TC anteriores (clara diferenciación de roles sociales para el hombre y la mujer, optimismo vital, enunciación de conflictos románticos más o menos ingenuos, glorificación de comportamientos heroicos, etc.), así como con su progresión en los sucesivos períodos descritos[144].

Ejemplos:

37) *El capitán cautela/Captain Caution*
38) *La esposa de su hermano/His Brother's Wife*
39) *Te volveré a ver/I'll Be Seeing You*
40) *Una tarde de lluvia/One Rainy Afternoon*
41) *Un tranvía llamado deseo/A Streetcar Named Desire*

Similares tendencias pueden observarse en los TC convertidos al español a través de las estrategias de traducción cuasi-literal y modulación. En cuanto a la primera, observamos que la elección, primordialmente, de diferente material léxico en la secuencia de llegada viene dada por una pretensión de mayor claridad y fluidez en español. En lo que respecta a la segunda, se observa igualmente esta pretensión, pero, en algunos casos, se detectan «intervenciones» ideológicas que añaden algún matiz a la visión del mundo ya presentada por nosotros o que refuerzan algún aspecto de ésta. Por ejemplo, *Al borde del peligro/Where the Sidewalk Ends* explicita la presencia de un elemento de riesgo y adelanta cierto juicio con respecto a esa situación; *Inocencia y juventud/Young and Innocent*, por su parte, a través de un ejercicio de transposición más que arbitrario, expresamente abstrae y relaciona de forma universal dos conceptos que, en el original, aparecen como simples adjetivos coordinados y presumiblemente

[144]No hay que olvidar que la producción cinematográfica de EE. UU., la más abundante en nuestro *corpus*, se encontraba sometida a una autocensura comercial de cariz reaccionario. Por ello, sobre todo en lo concerniente al no traspaso de determinadas fronteras morales, la estructura ideológica que podía inferirse de los TC norteamericanos coincidía con la imperante en la sociedad franquista.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

aplicables sólo a una o a varias personas; del mismo modo, en *Ellas y las otras/Wives and Lovers*, el titulador no esconde su alusión a una realidad vigente en la España del franquismo y, mediante su expresión eufemística, hace explícita una actitud ideológica imperante (la «doble moral»); *Eva al desnudo/All about Eve*, por último, supone un exponente de cómo los deseos de escape de la estricta moral católica por parte de la sociedad española alimentaban TC que, por su mayor atrevimiento frente a la moral sexual religiosa, agotaban hasta el extremo el margen de lo permitido.

Por lo que se refiere, en último lugar, a las estrategias de adición y supresión de elementos con respecto al TC original, podemos hablar de nuevo de la «intervención» ideológica a que hacíamos alusión al describir los TC traducidos por modulación. Es decir, a pesar de que todo o parte del texto de partida se mantenga en el de llegada, en uno y en otro caso, el añadido o la omisión de material es muy susceptible de generar un estado de cosas más en consonancia con la ideología del sistema que recibe el TC. Así, por un lado, aparte de ciertos elementos intrascendentes y de difícil asimilación para el público español (por ejemplo, nombres propios desconocidos), los tituladores suprimían material que pudiera violentar de alguna manera las premisas ideológicas del franquismo en lo referido a la moral sexual (*La gata sobre el tejado de zinc/Cat on a Hot Tin Roof* u *Obsesión/Magnificent Obssession*), a la institución del matrimonio (*Cómo salvar un matrimonio/How to Save Your Marriage... and Ruin Your Life*) o a la glorificación del propio país (*Contrabando/Contraband, Spain*).

Y, por otro lado, además de la explicitación del género del co-texto concreto y de alguno de los personajes principales, los responsables de los TC añadían elementos al texto original con el fin de aportar elementos de caracterización más afines a su propia situación. Esto se observa de forma muy frecuente en aquellas ocasiones en las que el TC de partida está conformado únicamente por un nombre propio o algún otro elemento aislado y, en su conversión al español, se añaden modificadores que, a su vez y casi siempre, aportan información ideológica sin tapujos. Tal como muestran los ejemplos *42*, *43*, *44*, *45*, *46* y *47*, pertenecientes al

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

período 1939-1957, los modificadores empleados aportan variaciones sobre la institución del matrimonio, así como un juicio y un sentido de la culpabilidad claramente concordantes con varias de las premisas ideológicas de, entre otros, la religión católica. Por su parte, en los ejemplos *48*, *49*, *50*, *51* y *52*, del período 1958-1975, la caracterización adopta un tono menos definido pero, igualmente, queda encuadrada en la segunda época del franquismo, caracterizada por el menor sometimiento a lo oficial y la mayor diversidad en todos los ámbitos sociales.

Ejemplos:

42) *Claudia, esposa moderna/Claudia*
43) *Dodge, ciudad sin ley/Dodge*
44) *El pecado de Cluny Brown/Cluny Brown*
45) *El secreto de Paula/Paula*
46) *La túnica sagrada/The Robe*
47) *Treinta y seis horas culpable/Thirty-Six Hours*
48) *La montaña siniestra/The Mountain*
49) *Los malvados de Firecreek/Firecreek*
50) *Generación rebelde/Generation*
51) *Tammy, la muchacha salvaje/Tammy*
52) *Marnie, la ladrona/Marnie*

4.6.3. El concepto de equivalencia en el corpus *A*

El anterior repaso a las constantes formales y funcionales observables en los TC traducidos nos lleva, finalmente, a caracterizar la relación habitual entre las parejas de TC original y traducido de nuestro *corpus* A de manera sintética. En el esquema que presentamos seguidamente con las conclusiones más relevantes a este apartado, damos, al igual que en el resto de este trabajo, prioridad a los argumentos de naturaleza ideológica:

a) las estrategias de traducción contempladas en el *corpus* A han de verse como una línea continua cuyos extremos representan, por un lado, la mayor indentidad con la secuencia de origen (transferencia) y, por el otro, el alejamiento más evidente con respecto a ésta (contacto nulo con el TC original);

b) al comienzo del período estudiado, se percibe un mayor peso del segundo de estos extremos, aunque es ésta una situación que varía progresivamente hasta el

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

final de dicho período, cuando se observa una mayor atención hacia el material de origen;

c) a excepción de este progresivo mayor contacto de los TC traducidos con los enunciados originales (que se infiere del cada vez más frecuente empleo de las estrategias de transferencia y traducción literal y del menor uso de la última de las estrategias), no se perciben tendencias destacables en cuanto al resto de los procedimientos traslativos descritos para el *corpus*;

d) el acercamiento gradual a los textos de partida que se observa en los TC traducidos al español resulta paralelo a la progresiva apertura del régimen franquista hacia el exterior y a la cada vez menor intensidad de su ímpetu represor y centralista;

e) aparte de lo dicho anteriormente, no se detectan otras recurrencias entre el empleo de una determinada estrategia y circunstancias concretas, ya sean históricas, sociales, relacionadas con la forma o la procedencia del TC original o vinculadas con el género del co-texto;

f) de nuevo con la salvedad de lo ya indicado, sí se advierte, en cambio, la coexistencia de las diversas estrategias en cualquier circunstancia histórica, social y sin que se denote la influencia de la forma o la procedencia del TC original, así como del género del co-texto;

g) en el empleo de cualquier estrategia, no obstante, se aprecian divergencias de carácter ideológico entre el primero y el segundo de los períodos del franquismo (1939-1957 y 1958-1975), tanto en las secuencias más afectas al ideario oficial del régimen como en los enunciados donde se hace evidente la visión del mundo real de la sociedad española;

h) estas divergencias son inferibles, en especial, de los TC en español que suponen una traducción libre del TC original; igualmente, las estrategias de modulación, adición y supresión evidencian esta información ideológica en mayor medida que las de transferencia, naturalización, traducción literal y traducción cuasi-literal;

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

i) en el período 1939-1957, el material escogido para reemplazar los elementos de los TC de partida reflejan más explícitamente el estado de cosas pretendido por el primer franquismo (actitud positiva ante la vida y glorificación del heroísmo ante la reconstrucción de un país destrozado, recomposición maniqueísta de los roles masculino y femenino dentro del matrimonio y el consecuente acento en la masculinidad responsable y en la femineidad sumisa y obediente, el enjuiciamiento culpabilizador de actitudes indeseables para la Iglesia católica);

j) en el período 1958-1975, por su parte, los elementos que conforman los TC traducidos sugieren una continuación de lo dicho para la etapa anterior, aunque se traspasan los límites previos con respecto al ámbito afectivo-sexual y se manifiesta un tono más «agresivo» y una mayor diversidad temática en el material utilizado, signos de la menor represión e influencia del intervencionismo estatal;

k) por otro lado, lo esencial de la función apelativa[145] en los TC traducidos del *corpus* A se manifiesta en la conformación de secuencias relevantes para el público desde el punto de vista ideológico: enunciados de corte «escapista» que prometen la evasión de la realidad cotidiana y expresiones sugerentes de los deseos prohibidos por la castradora moral católica;

l) este cometido apelativo, relacionado directamente con el interés comercial de los distribuidores cinematográficos, se traducía, en general, en la enunciación de realidades atractivas para el espectador, que no violentaran las directrices del régimen y que no traspasaran sus fronteras morales, pero que, a la vez, sugirieran cierta promesa de rebelión ante éstas.

De acuerdo con esta exposición esquemática de las conclusiones a que hemos llegado a partir de las páginas anteriores, nos queda definir el concepto de equivalencia para el conjunto de binomios de TC en el *corpus* A. Para ello, nos vamos a atener a lo que Toury (1995:86) considera relevante en este sentido: es decir, el concepto de equivalencia como «that set of relationships which will have

[145] Aquí nos referimos al concepto de «función» contemplado en 2.5.2.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

been found to distinguish appropriate from inappropriate modes of translation performance for the culture in question». Según esto, por tanto, la definición de la noción de equivalencia en nuestro caso sería la siguiente:

> Durante la etapa estudiada, los TC traducidos al español suponen secuencias «aceptables» y atractivas para el destinatario, en las que predomina la función apelativa y en las que el interés comercial nunca violenta expresamente las estructuras ideológicas del régimen dictatorial franquista, que es el encargado último de sancionar la validez o no de cualquier actividad de carácter social; en unos casos, el sedimento ideológico del franquismo aparece más claramente explicitado en la superficie lingüística, mientras que, en la mayoría de las ocasiones, este sedimento se advierte en la relevancia ideológica de las secuencias fuertemente condicionadas por la función apelativa, que pretenden «enganchar» al público a través de la alusión directa a la visión del mundo de éste y a la reacción ante el estado de cosas oficial (esta violencia frente al *establishment* es más patente en los últimos años del régimen). Para la consecución de estos enunciados atractivos y relativamente «inofensivos», se emplean de manera arbitraria distintas estrategias de traducción que, a su vez, aplican personas diversas relacionadas con las casas distribuidoras; entre estas estrategias, el alejamiento total con respecto al TC de origen aparece como una práctica común que, conforme avanza el régimen, es cada vez menos utilizada.

A modo de resumen final, atendemos a las palabras del encuestado director C. Puerto al referirse a su percepción de la práctica habitual con respecto a la traducción de TC durante este período: «se guardaba un equilibrio entre lo comercial (en primer lugar) y el afán de 'no molestar' a los que gobernaban»

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

(comunicación personal). Es decir, la aplicación de estrategias traslativas con un fin primordial distinto del éxito comercial o que ignorara las limitaciones represoras de la dictadura franquista hubiese dado lugar, en la etapa estudiada, a textos traducidos inadecuados e inaceptables para este momento histórico.

4.7. Reconstrucción del proceso de toma de decisiones del traductor de TC extranjeros y de las restricciones que le afectaron

A partir de lo expuesto en las páginas anteriores, ya hemos adelantado, en gran medida, las circunstancias que influyeron en el proceso de toma de decisiones del traductor y las restricciones que condicionaron el trabajo de éste. Sin embargo, creemos necesario hacer hincapié en la forma de actuar de los tituladores como parte del engranaje ideológico de una dictadura represiva. Para ello, vamos a presentar dos estudios de casos relacionados con asuntos de vital importancia desde el punto de vista de la ideología del poder franquista y de su máximo órgano de influencia, la Iglesia católica: en primer lugar, la presencia de la moral religiosa y, en segundo lugar, el rol social de la mujer en conexión con la institución del matrimonio. En ambos casos, nos centraremos en la actuación de los tituladores y en los matices ideológicos de los TC traducidos por ellos; del mismo modo, y en consonancia con una de las conclusiones del anterior apartado, emplearemos preferentemente TC que supongan una traducción libre con respecto al original por su mayor riqueza para nuestro estudio[146]. Tras la presentación de estos casos, ofreceremos algunas consideraciones finales sobre nuestro análisis, en el que desvelaremos el concepto de traducción global para este tipo de textos y esta época determinada.

4.7.1. Estudio de casos 1: La impronta religiosa de la sociedad franquista

En el apartado 1.4.2., describimos con detalle la forma en que la jerarquía eclesiástica deseaba convertir en tarea de todos sus fieles la evangelización de la

[146] En algún caso, se utilizarán ejemplos de las estrategias de adición, supresión y modulación por su relevancia.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

sociedad franquista. Es por esto que las encíclicas papales referidas al cine destacaban, por ejemplo, que los católicos debían, «como buenos hijos, desplegar todo esfuerzo para que la Iglesia pueda valerse de los inventos en orden a la santificación de las almas» (Bonet 1957:24). Pero, por medio de estas indicaciones, no se estaba exhortando a los fieles –entre ellos, los tituladores– sólo a seguir al pie de la letra el dogma católico; además, se les animaba a manipular los hechos con el fin de que siempre se pudiera extraer de éstos alguna enseñanza moral. Es decir, se hacía necesario evitar que el cine, como transmisor de ideas y vehículo de conocimiento, difundiera «el error» (Burke 1955:88). Por tanto, los responsables de las películas (y, entre ellos, los tituladores), en su calidad de informadores, debían «tratar de comprender y hacer comprender los fracasos y los errores cometidos», además de «sugerir el remedio y consiguientemente hacer obra positiva y constructiva» (Bonet 1957:25).

Por supuesto, los responsables de la industria cinematográfica no estaban dispuestos a aceptar de buen grado todas estas indicaciones de la Iglesia católica, máxime cuando la tan buscada rentabilidad económica en taquilla pasaba por el tratamiento de unos temas y el retrato de unos personajes que poco tenían que ver con lo que se aconsejaba en los documentos eclesiásticos. Sin embargo, ignorar de pleno todos o gran parte de estos consejos hubiese desembocado probablemente en el rechazo o la mutilación de la obra fílmica. En consecuencia, se hacía necesario comprometerse con lo que dictaban los estamentos oficiales, por lo menos hasta el mismo límite de lo permitido, con el fin de que éstos manipularan lo menos posible la película.

Una de las maneras de hacer esto, principalmente en el caso de los filmes en otros idiomas que iban a ser distribuidos en España, era a través de la utilización de unos títulos acordes con la corriente religiosa descrita anteriormente. Gracias, en parte, al forzado proceso de castellanización de la vida española, a los responsables de la distribución se les ponía en las manos un arma por medio de la cual podían manipular el TC en otra lengua con el fin de ofrecer uno en castellano que, siguiendo la terminología católica, permitiera «mejorar, elevar y educar» a los

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

fieles y, consecuentemente, adular, entre otros, a los miembros eclesiásticos de las comisiones examinadoras de censura y evitar su intervención.

La autocensura se extendía, así, hasta el campo de la titulación cinematográfica y daba lugar a toda una galería de TC que, estudiados desde la perspectiva actual, se nos muestran reveladores de una época y un ambiente marcados por las restricciones moralizantes y unos roles familiares claramente definidos. Si observamos los TC españoles incluidos en el *corpus* A, descubrimos que, en muchos casos, se tomó el relevo dejado por los jerarcas eclesiásticos en el sentido de participar en la misión evangelizadora de «educación» y «prevención» de los fieles. Y esta actitud, a pesar de que resulta menos evidente en los años finales del régimen, puede observarse en TC de los dos períodos (1939-1957 y 1958-1975)[147].

De acuerdo con esta actitud pedagógica de «influencia positiva en favor de las buenas costumbres y de los valores del espíritu» (Burke 1955:89), numerosos filmes recibieron títulos cuyo objetivo era el de señalar y prejuzgar de manera clara los comportamientos indecentes y «torcidos» del protagonista de la historia. Así, se usaban adjetivos que hacían referencia a pecados y a conductas tradicionalmente castigadas por la Iglesia católica; o también sustantivos que, por sus connotaciones tradicionalmente negativas, permitían presagiar y prevenir al potencial espectador contra los procederes «erróneos» de los personajes[148]. Dentro de este grupo, podemos incluir los siguientes TC:

Ejemplos:

1) *Amor prohibido/In the Cool of the Day*
2) *Cautivos del mal/The Bad and the Beautiful*
3) *Esclavos del pecado/An American Dream*
4) *Fiebre de codicia/The Pink Jungle*
5) *Garras de codicia/Crosswinds*
6) *La egoista/Payment on Demand*
7) *La envidiosa/Harriet Craig*
8) *La tortura de la carne/The Way of All Flesh*

[147] Por esta razón, y con las salvedades apuntadas anteriormente en este capítulo, no haremos referencia explícita a la distinción entre los dos períodos.

[148] A este respecto, un TC como *No hay crimen impune/Down Three Dark Streets* podría introducir y, a su vez, resumir este apartado.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

9) *Pecados de juventud/Changes*
10) *Sin conciencia/The Enforcer*

Tal como puede observarse, todos los ejemplos han sido elaborados a través de una de las dos estrategias consideradas como traducción libre. Así, el TC se adapta de manera que se integre a la perfección en el ambiente de rectitud moralista de la época. Sustantivos como «tortura», «pecado», «conciencia» o «mal» forman parte de la terminología que los jerarcas eclesiásticos del momento empleaban constantemente para censurar malos hábitos o costumbres. Si recordamos una de las citas empleadas en el capítulo 1, el arzobispo de Sevilla, por ejemplo, definía los bailes en una pastoral de 1946 de la siguiente forma (Abella 1996:110): «El baile es gavilla de demonios, estrago de la inocencia, solemnidad del infierno, tiniebla de varones, infamia de doncellas, alegría del diablo y tristeza de los ángeles».

Vistos los ejemplos anteriores, cualquiera de las definiciones del baile empleadas por el cardenal Segura podía haber sido utilizada por los tituladores de entonces para sus propias películas. No obstante, en ocasiones, se iba aún más allá y se hacía referencia directa a los mandamientos (*El cuarto mandamiento/The Magnificent Ambersons*); o, incluso, a pasajes sagrados, tal como en el caso del Salmo 23 sobre «El buen pastor», uno de cuyos versículos se usa en su doble versión para la traducción de *Dark Passage* (*La senda tenebrosa*) y *The Story of Dr. Wassell* (*Por el valle de las sombras*). Igualmente, el constante empleo de ciertas palabras de marcado cariz religioso, reflejo del hondo arraigo del catolicismo en la sociedad española, supone otro de los rasgos característicos que presentan los TC de las producciones extranjeras exhibidas durante el régimen franquista. Así, amén de las vistas en el grupo anterior, «ángel» (ejemplos *11* y *12*), «diablo» (*13* y *14*), «demonio» (*15* y *16*), «alma» (*17* y *18*), «cielo» (*19*) o «milagro» (*20*) son un referente constante para los distribuidores de estos filmes, tal como puede comprobarse en los siguientes TC:

Ejemplos:
11) *Ángeles sin paraíso/A Child Is Waiting*

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

12) *Los ángeles perdidos/The Search*
13) *¿Ángel o diablo?/Fallen Angel*
14) *La semilla del diablo/Rosemary's Baby*
15) *El demonio de las armas/Gun Crazy*
16) *El demonio, la carne y el perdón/The Singer, Not the Song*
17) *El callejón de las almas perdidas/Nightmare Alley*
18) *Niebla en las almas/Faces in the Fog*
19) *Dos en el cielo/A Guy Named Joe*
20) *El milagro del cuadro/The Light Touch*

Sin embargo, el carácter «educativo» (en el sentido que ya hemos expuesto) de todos estos TC podría entenderse también más allá de su función de «guía positivo hacia todo lo bueno» (Burke 1955:90). Y es que, a través del empleo de unos títulos alusivos a hábitos o conductas calificadas tradicionalmente de pecaminosas, se estaba lanzando una excitante invitación a la morbosa curiosidad de los millones de españoles que se sentían acosados por las constantes llamadas al orden moral desde los púlpitos y las instituciones estatales. De esta forma, ante el reclamo de dos TC tan diferentes como *El hombre que vendió su alma/The Devil and Daniel Webster* y *Vocación de marino/Youth Takes a Fling*, es probable que el público encontrara el primero mucho más sugerente y atractivo; hecho del que, con toda seguridad, los distribuidores eran muy conscientes y que, en consecuencia, explotaban para su propio beneficio.

Parece claro, por tanto, que los encargados de distribuir las películas extranjeras compartían con la jerarquía eclesiástica el convencimiento de que el público cinematográfico necesitaba que «se le mostrara el camino». Son múltiples las referencias dentro de documentos católicos a la minoría de edad de los espectadores con respecto a los temas morales. Desde la consideración de que, en lo relativo a la sexualidad en el cine, «todos son menores» (Begoña 1956:14); hasta la definición del séptimo arte como «*rerum scholae*» por parte del Papa Pío XI (Bonet 1957:25), es evidente que para la Iglesia católica, la exhibición cinematográfica debía ser utilizada como inmejorable medio de propagación de sus ideas.

Es por esto que, además de para juzgar conductas inmorales (tal como hemos podido comprobar en los TC ya presentados), también se imponía la utilización

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

del cine como forma de expresar el optimismo y el lado positivo de una cotidianeidad que se hacía demasiado cuesta arriba para la gran mayoría de españoles, una tarea en la que tomaban el testigo, por su carácter de autoridad moral oficial, de los gobernantes franquistas. En consecuencia, se pudieron observar en la pantalla historias y personajes que demostraban que, tras el sufrimiento, y gracias a una buena dosis de paciencia cristiana, se encontraba la felicidad completa. Estas ideas se reflejaron también en varios TC, expresión del gozo y la actitud optimista ante la vida, tal como puede apreciarse seguidamente:

Ejemplos:

21) *De ilusión también se vive/The Miracle on 34th Street*
22) *El sol sale mañana/Our Vines Have Tender Grapes*
23) *La vida vale más/The Slender Thread*
24) *Mañana es vivir/Tomorrow Is Forever*
25) *Qué hermosa es la vida/What's So Bad about Feeling Good?*
26) *Una razón para vivir/The Little Shepherd of Kingdom Come*
27) *¡Viva la vida!/You Gotta Stay Happy*
28) *Vivir es lo que importa/The Young Doctors*

No obstante, el trabajo de los tituladores no se limitó a censurar comportamientos «indecentes», a emplear por doquier terminología de origen católico y a resaltar el lado alegre de una existencia insulsa. La necesidad de conseguir buenos resultados económicos llevó a los distribuidores de los filmes a jugar, una vez más, la carta de la doble moral y la ambigüedad mediante la referencia a la mujer y a su rol en la pareja/matrimonio. Así que, por un lado, se exaltaban las virtudes de unas mujeres cuyas tareas estaban bien definidas desde la Iglesia católica (esto es, honesta ama de casa, sumisa amante de su marido y generosa madre de sus hijos); y, por el otro lado, se aludía a las relaciones extramatrimoniales del marido, a la figura maligna de «la otra» y a la obligada fidelidad de la esposa. Esta cuestión, no obstante, la trataremos en el siguiente estudio de casos.

En varios de estos ejemplos, se advierte de manera clara la existencia de una estrategia comercial que, a pesar de su simplicidad, se revelaba efectiva. Tal como se comentó anteriormente, la alusión a temas de índole moral podía, a la vez que

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

servir de vehículo de evangelización para la Iglesia católica, funcionar también como gancho para un público ávido de historias pecaminosas y extremas. Y es que, independientemente del desarrollo posterior del argumento ya en la propia obra fílmica, el TC suponía el primer punto de contacto con la gran mayoría de los potenciales espectadores, los cuales iban a identificar esta particular experiencia lingüística con la película determinada. Por este motivo, es posible que, en muchos casos, este público se sintiera frustrado tras la proyección del filme, puesto que su título había alentado unas expectativas que difícilmente podían ser satisfechas.

4.7.2. Estudio de casos 2: La mujer española de posguerra (1939-1957)

Este estudio de casos se encuentra relacionado directamente con la alusión a la figura femenina y a su rol como esposa que señalamos antes de concluir el anterior. Nos fijamos en el primer período (1939-1957) ya que es aquí cuando la mujer aparece dibujada en los TC de forma más nítida de acuerdo con el perfil ideológico de las autoridades franquistas. Así que, utilizando lo expuesto en el primer capítulo de esta tesis doctoral como contextualización, deseamos subrayar en las siguientes páginas la intricada influencia de las estructuras ideológicas (la del ideario oficial y la de la visión del mundo de la población gobernada, ambas superpuestas en un área amplia) en la búsqueda de la comercialidad por parte de las casas distribuidoras. Como hemos indicado con anterioridad, veremos cómo están conectados el afán por no violentar las premisas del régimen y la pretensión por atraer espectadores a costa de enunciar unos deseos y unas preocupaciones subyacentes a los valores oficiales.

En efecto, una mirada desde la actualidad al conjunto de TC que, de un modo u otro, hacían alusión a la mujer durante el primer período franquista revela, de forma clarísima, ese pretendido equilibrio entre el interés puramente económico de los distribuidores y la preocupación de éstos por no desentonar con el espíritu moral de la época. Además, como producto de un sistema político y social casi exclusivamente masculino, el conjunto de TC con alguna referencia a lo femenino

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

descubre igualmente una dualidad, prácticamente institucionalizada, con respecto al papel de la mujer en la vida: por un lado, el de un ser dedicado por completo al matrimonio y la familia; y, por el otro, aquél de la fémina atractiva y susceptible de ser «consumida» libremente, hasta el punto de quedar, en algún caso, «maldita» y marcada para el resto de su vida. En ambos casos, no obstante, la sumisión al hombre se presume casi total.

Pero, antes de pretender calibrar hasta qué punto muchos de los TC a los que nos referiremos aquí pudieron contagiarse de esta dialéctica moralizante, es preciso conocer la medida de la presencia femenina en los TC españoles de las casi dos mil películas de habla inglesa que se estrenaron en España entre 1939 y 1957. Tras un estudio atento de éstos, se evidencia que alrededor de un 25% del total contiene alguna referencia explícita a un personaje femenino (en la forma de un nombre propio, de la palabra «mujer», de un hipónimo de ésta como «señora» o «chica», o de un adjetivo de género femenino). En estos casos, la frecuencia de uso de cada una de las nueve estrategias de traducción ya descritas no difiere de los porcentajes globales para este primer período. Por otro lado, tendremos también en cuenta otro grupo de TC entre los que se distinguen: en primer lugar, los que pueden interpretarse como parte de un discurso emitido por una mujer y en el que, con frecuencia, se alude a un referente masculino; y, en segundo lugar, aquéllos más generales y abstractos pero alusivos a situaciones en las que, con probabilidad, está implicado un personaje femenino.

Parece claro, entonces, que el elemento femenino era considerado por los distribuidores como algo atractivo que, en consecuencia, explotaban de muy variadas maneras. A la hora de buscar un TC en español para un filme en otro idioma, éstos tomaban una decisión que motivaban casi a partes iguales el interés pecuniario y una semiinconsciencia ideológica que, a su vez, se encontraba a medio camino entre el miedo a la censura y el propio convencimiento personal. Para ser más concretos, dentro del grupo de TC con alguna referencia a lo femenino, pueden distinguirse tres tendencias o conjuntos heterogéneos que vamos a describir del siguiente modo: en primer lugar, el que conforman múltiples

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

variaciones en torno al hecho del matrimonio (*a*); en segundo lugar, el que refleja el elemento más excitador y morboso de la mujer joven, ajena aún a su deber como esposa devota y sugerente de cierta promiscuidad velada (*b*); y, por último, aquél que hace referencia a la mujer independiente, marginada, por voluntad propia o a la fuerza, de los caminos marcados para ella por la religión y el Estado y, por tanto, reseñable por su mismo carácter excepcional (*c*). En la mayoría de los TC incluidos en estos tres casos, apenas puede decirse que se detecte una actitud moralizante clara y directa; al contrario, lo más común es observar que el mensaje de aquéllos corra paralelo a los idearios conservadores, comulgue con éstos con cierta frecuencia y, también de modo usual, se sumerja sin complejos en los deseos reprimidos de los españoles que frecuentan las salas de la época.

a) Variaciones en torno al matrimonio

Será ésta una ambigüedad constante que, claramente, proviene de la ya aludida combinación de intereses de los distribuidores (el económico y el de «no molestar») y que se mostrará de modo diferente en cada TC. No obstante, no resulta imposible encontrar casos extremos. Dentro del primer grupo al que hacíamos referencia anteriormente, existen ejemplos de una adscripción total a las doctrinas católica y falangista con respecto a la mujer y su «condena» al matrimonio (asunto en el que, como ya hemos dicho, coincidían ambos sectores en términos prácticos). Los siguientes TC, por ejemplo, glorifican el papel de la esposa y advierten de la sumisión de ésta al marido:

Ejemplos:

1) *Esta mujer es mía/I Take This Woman*
2) *La primera dama/The Magnificent Doll*
3) *Mi encantadora esposa/The Amazing Mrs. Holliday*
4) *Mi mujer no es soltera/Model Wife*
5) *Una gran señora/The Great Man's Lady*

La misma armonía entre cine y sometimiento a la pareja la encontramos en el siguiente conjunto de TC, por medio de los cuales se explicitan claramente la necesidad y el supuesto «deseo irrefrenable» de la mujer de entregarse a un

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

hombre. Éstos ejemplifican a la perfección la defensa de la pareja tradicional que propugnaban la Iglesia y la Falange:

Ejemplos:

6) *Como te quise, te quiero/This Love of Ours*
7) *El hombre de mis amores/The Mating of Millie*
8) *Es mi hombre/Rose of Washington Square*
9) *Lazos eternos/Hers to Hold*
10) *Mi ilusión es un marido/Bride by Mistake*
11) *Se necesitan maridos/Moon over Miami*
12) *Tú serás mi marido/Sun Valley Serenade*
13) *Un marido rico/The Palm Beach Story*

Y, a pesar de que algunos títulos pueden sugerir cierto tono caricaturesco o exagerado (tal como *Se necesitan maridos*), la realidad es que éstos concuerdan totalmente con el discurso proveniente del poder. De hecho, en muchas ocasiones, las expresiones que denominaban una película casi imitaban el estilo de las arengas con que los responsables católicos y las dirigentes de Sección Femenina solían prodigarse en aquellos momentos. Sirva como ejemplo, aparte de los muchos textos incluidos en el apartado 1.4.1.1., el mensaje impreso en la portada de un folleto divulgativo publicado, dentro de la Colección Hogar, por la Editorial Sal Terrae de Santander en 1965: en grandes caracteres y situado entre los perfiles dibujados de un hombre y una mujer y el título del volumen (*La familia y los familiares*), se lee «A nadie (después de Dios) debe amar más la mujer que a su marido...» (Sánchez López 1990:102). Por otro lado, el carácter doblemente intervencionista del Estado sobre el cine nacional (que debía sumar a la revisión del producto final la censura previa del guión) favoreció que en las películas españolas se observarse con más claridad este espíritu extremadamente conservador. Tal como argumenta Sánchez López (1990:84), «las historias de amor en las que el multimillonario se casa con su secretaria o en las que el señorito andaluz, dueño de extensos territorios, queda prendado y acaba casándose con la más dulce de sus criadas... pueblan los sueños [de las mujeres del franquismo]». Y presenta como ejemplos, entre otras, *Un soltero difícil* o *Locura de amor*, «películas en las que se defienden a ultranza, como los valores más

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

sagrados de la mujer, su virginidad o su fidelidad absoluta al esposo o se las enseña a cómo atrapar a un marido». Valores y temas que, sin mucha dificultad, pueden encontrarse también en los TC españoles de tantas otras producciones extranjeras[149]:

Ejemplos:

14) *En busca de marido/Every Girl Should Be Married*
15) *Chica para matrimonio/The Marrying Kind*
16) *Lo prefiero millonario/Smartest Girl in Town*
17) *Su milagro de amor/The Enchanted Cottage*
18) *Una chica afortunada/Easy Living*
19) *Una chica con suerte/The King and the Chorus Girl*

Por supuesto, en una industria que busca tan descaradamente el beneficio económico, no resulta demasiado sorprendente encontrar un abundantísimo conjunto de TC que, sin perder de vista la concepción que el poder tenía del matrimonio y que tan bien difundían los anteriores ejemplos, altera y subvierte éste de un modo tímido con el fin de despertar la muy excitada curiosidad de los espectadores. Sirvan de ejemplo los siguientes, que recurren, principalmente, a la vía del humor y a la aparente paradoja con el fin de plantear variaciones en torno al modelo oficial de alianza entre hombre y mujer:

Ejemplos:

20) *Casado y con dos suegras/The Mating Season*
21) *Cásate y verás/The Bride Walks Out*
22) *Claudia, esposa moderna/Claudia*
23) *Conflicto matrimonial/Are Husbands Necessary?*
24) *La esposa anónima/Private Number*
25) *Matrimonio al revés/Turnabout*
26) *Matrimonio de inconveniencia/Fired Wife*
27) *Matrimonio original/Mr. and Mrs. Smith*
28) *Mi marido está loco/Love Crazy*
29) *Mi mujer es un misterio/Madame Spy*
30) *Mi novio está loco/Brewster's Millions*
31) *No te fíes de tu marido/An Innocent Affair*
32) *Siete esposas para un marido/The Constant Husband*
33) *Un novio para tres novias/Honeymoon in Bali*

[149] Estos ejemplos pueden complementarse con los posteriores *A la caza de marido/Doctor, You've Got to Be Kidding, Cómo atrapar un marido/The Mating Game, Eligiendo novio/The Girl Most Likely, Para ella un solo hombre/The Helen Morgan Story, Rica, guapa y casadera/I'd Rather Be Rich* o *Todas las mujeres quieren casarse/Ask Any Girl.*

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Es éste un listado de «anomalías» matrimoniales que, en ocasiones, llegaban más lejos y sugerían uniones que habitaban el subconsciente de españoles y españolas pero que, en ningún caso, concordaban con la moral de la época. *El gángster y la bailarina/The House across the Bay*, *Prefiero la secretaria/Moonlight Masquerade*, *Una muchacha y diez bandidos/Kate Plus Ten* y, sobre todo, los TC españoles de *The Major and the Minor* y *The Bachelor and the Bobby-soxer* (*El mayor y la menor* y *El solterón y la menor*, respectivamente) sugieren de manera subrepticia relaciones prohibidas que, independientemente del desarrollo argumental del filme, atraían al reprimido público del momento. Algo que también se perseguía modificando el incuestionable equilibrio de poder entre los dos sexos a través de la inversión de roles del tipo *Ella y su secretario/Take a Letter, Darling*; o insinuando, de forma menos concreta pero –gracias al apoyo iconográfico del cartel, en la situación adecuada– con un tono más encendido y alarmante, pasiones devastadoras de difícil digestión para obispos y monitoras femeninas: *Débil es la carne/The Foxes of Harrow*, *Dirección prohibida/The Lady Gambles*, *El cuerpo del delito/Stella* o *La tortura de la carne/The Way of All Flesh.*

b) Encantos de juventud o muchachas en libertad

En sintonía con este espíritu ligeramente provocador, los distribuidores de filmes extranjeros en España pusieron especial empeño en ofrecer –a través de los TC, en primer lugar– una clase particular de mujer joven, hermosa, atractiva, de mente abierta y aparente promiscuidad. Un tipo de fémina que compartía numerosos rasgos con las actrices más conocidas de Hollywood (cuyas vidas se confundían a menudo con las de sus tormentosos personajes gracias a las leyendas que contenían las revistas ilustradas de la época) y que, durante la década de los cuarenta, se materializó en la vida diaria en la figura de la «chica topolino» (ver, para su descripción, el apartado 1.4.1.1.). Esta mujer, algo casquivana pero, por su misma juventud, siempre redimible para los circuitos oficiales de la santidad,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

encontró en los TC y en las connotaciones de éstos un feliz reflejo y ejemplo de sus devaneos amorosos. *La edad peligrosa*, traducción española de *That Dangerous Age* (denominación original de este filme británico que cambió su título por el aún más expresivo *If This Be Sin* para su estreno en EE. UU.) bien podría encabezar, con su tono de alarma, la lista de TC que aluden a las aventuras más o menos divertidas y desinhibidas de los personajes femeninos de la pantalla:

Ejemplos:

34) *¡Ay, qué lulú!/She Wrote the Book*
35) *Coqueta hasta el fin/French without Tears*
36) *Encantos de juventud/Those Endearing Young Charms*
37) *La bella rebelde/She's Got Everything*
38) *Las cinco revoltosas/Angels with Broken Wings*
39) *Los caprichos de Elena/My Sister Eileen*
40) *Una chica con anzuelo/Brooklyn Orchid*
41) *Una chica se divierte/A Lady Takes a Chance*

Es fácil comprobar que, en los anteriores ejemplos, se explotaban las ansias de libertad de las mujeres y el deseo sexual de los hombres sin demasiados rodeos. De hecho, el empleo de algún termino de carácter originariamente religioso (como el caso de «pecado» en *Los pecados de Teodora/Theodora Goes Wild,* o de «diablo» y derivados en *Tres diablillos/Three Smart Girls*, la continuación de ésta, *Su última diablura/Three Smart Girls Grow Up* y, por supuesto, *Diablillos con faldas/And the Angels Sing*) certificaba, sin lugar a dudas, la dimensión ambigua y en extremo morbosa de estos TC.

Sin embargo, no se puede decir que catolicismo y mujer limitaran a lo anterior su relación terminológica. Con frecuencia, palabras como «ángel» o «cielo» y referencias a personajes bíblicos adquirían connotaciones particulares en los TC construidos alrededor de una figura femenina, convirtiendo en necesaria una lectura más profunda y contemporánea de éstos, tal como en *Casi un ángel/It Started with Eve*, *Eva al desnudo/All about Eve*, *El cielo y tú/All This and Heaven Too* o *Que el cielo la juzgue/Leave Her to Heaven.* Son éstos casos en los que se exalta a la mujer sin contraponerla a ningún elemento masculino, reincidiendo en su atractivo de modo abstracto (incluso en el último título, donde el motivo de

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

juicio se antoja, por no nombrado, enorme foco de atracción), pero en los que se destaca una pequeña mancha de pecado que las hace, si cabe, aún más atractivas.

Del mismo modo, son numerosos los TC en los que se advierte al potencial espectador del peligro que entrañan las mujeres, seres potencialmente dañinos cuando se apartan del hombre y actúan al margen de él. Se trata de una prolongación de esa mujer algo alocada e independiente de la que se habla en esta sección, en la cual se añade un elemento de juicio (de claro rasgo masculino y, en ocasiones, algo misógino) que alerta sobre las consecuencias de las intrigas femeninas. *Así son ellas/A Date with Judy*, *Cuidado con ellas/Over She Goes*, *Muchachas en libertad/Good Time Girl* o *No te fíes de las tontas/Jane Steps Out* dan idea de un colectivo impulsivo, libre y, en consecuencia, amenazante para la comunidad masculina.

Deseamos destacar un último conjunto de TC en el que, de un modo u otro, se repiten las constantes ya descritas en esta sección. Es decir, sublimación de la figura femenina joven, enérgica y bella, apelación al deseo sexual masculino y a las aspiraciones de un futuro distinto de las muchachas españolas y, finalmente, empleo de un tono equívoco a través del cual atraer a la sala a la mayor cantidad posible de público. El doble sentido que encierra el título español de *Bringing Up Baby*, *La fiera de mi niña*, sería el ejemplo más evidente de un muestrario que podría incluir, además, los siguientes:

Ejemplos:

42) *Fierecilla sin domar/London Melody*
43) *La dama se rinde/She Wouldn't Say Yes*
44) *La rubia fenómeno/It Should Happen to You*
45) *La Venus de la selva/South of Tahiti*
46) *Niña revoltosa/The Under-Pup*
47) *Quiero ser mujer/Miss Annie Rooney*

c) Dueña de su destino

Claro que, al margen de lo que se intuía como norma institucionalizada por, entre otros, el cine (primero, jovencita apasionada y díscola; después, esposa devota y

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

entregada), existían mujeres independientes, las cuales caminaban, voluntaria o involuntariamente, por senderos distintos al del matrimonio y al de una vida recta y cabizbaja. Eran figuras femeninas que constituían «el reverso del 'modelo oficial', las 'perdidas', las que han dado un paso en falso» y que reflejaban muy bien canciones populares en la radio de la época (*Maruja Limón*, *Bien pagá*, *La otra*, *La chica del diecisiete*) (Sánchez López 1990:85). No obstante, el retrato cinematográfico de estas mujeres (abono para una taquilla que se rendía ante cualquier indicio de «malditismo» en la pantalla) solía culminar con el reglamentario castigo por su comportamiento marginal; de hecho, sólo así (haciendo notorio el carácter punible de actuaciones tan inmorales) se permitía el acceso de estas películas a las salas de exhibición. Lo cual se reflejaba con frecuencia en los TC de dichos filmes por medio de sustantivos, adjetivos o sintagmas que vertían, de modo inequívoco, la duda sobre la decencia de estas mujeres. De esta manera, el espectador se mostraba fácilmente subyugable ante palabras como «bribona», «peligrosa» o «marcada». En el caso de los siguientes ejemplos, se anunciaba así, con sugerencia del castigo seguro, el relato de una vida repleta de tormentos y pecados:

Ejemplos:

48) *Alma en suplicio/Mildred Pierce*
49) *Ambiciosa/Forever Amber*
50) *Atormentada/Under Capricorn*
51) *Encubridora/Rancho Notorious*
52) *La bribona/Kitty*
53) *La cautivadora/The Gal Who Took the West*
54) *La dama marcada/The President's Lady*
55) *La egoísta/Payment on Demand*
56) *La mujer enigma/Dark Journey*
57) *La mujer sin alma/Craig's Wife*
58) *La rival/Homecoming*
59) *Morena y peligrosa/My Favorite Brunette*
60) *Una mujer destruida/Smash-up, the Story of a Woman*
61) *Una vida marcada/Cry of the City*

No obstante, es ésta una idea que el público podía adivinar, igualmente, en otros muchos TC. En efecto, los distribuidores recurrían a mil maneras diferentes de enunciar lo pecaminoso y oscuro en referencia a la mujer. Podían otorgarle a

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

ésta características animales, tal como en *La loba/The Little Foxes*, *La mujer pantera/Cat People* o en la algo posterior *La gata negra/Walk on the Wild Side*. Alertaban sobre hechos demoledores para el buen nombre de una señora, como sugieren *Mamá a la fuerza/Bachelor Mother*, *Mujeres en la calle/Turn the Key Softly*, *Ocho mujeres y un crimen/The Mad Miss Manton*, *Quien conquista es la mujer/Woman Chases Man* o *Una mujer endiablada/Mexican Spitfire out West*. Y, de tanto en tanto, daban un toque de asentimiento e, incluso, heroicidad al comportamiento independiente de estas mujeres (apelando, sin duda, al interés de las espectadoras), como se desprende de los siguientes ejemplos:

Ejemplos:
62) *Alma rebelde/Jane Eyre*
63) *Dueña de su destino/Cheers for Miss Bishop*
64) *El mundo a sus pies/That Girl from Paris*
65) *La rebelde/BF's Daughter*
66) *Una mujer de carácter/The Lady from Cheyenne*

Algo que también subyacía en muchos de estos TC era el temor de casi toda mujer a vivir marginada o en soledad la ausencia de un hombre. Viudas, solteras y amantes de hombres casados sufrían sin remedio el arrinconamiento por parte de una sociedad muy poco flexible moralmente. Y, excepto en el irremediable suceso de la viudedad, la soltería y la vergüenza de aquellas otras que sufrían en silencio la vida a expensas de un hombre adúltero marcaban, con total seguridad, la existencia de tales mujeres. Así puede desprenderse del mensaje de *Esclava de un recuerdo/Young Widow* o *Sola con su amor/Jennie Gerhardt*; y así puede concluirse de la simplísima contundencia de *La solterona/The Old Maid*, un TC que implicaba mucho más que un estado civil, teniendo en cuenta que, como indicamos en el primer capítulo, «el soltero lo era por 'vicio', porque no quería, mientras que la soltera lo era 'por fuerza', porque no podía» salir de ese estado (Sánchez López 1990:83).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

4.7.3. Consideraciones finales sobre el concepto de traducción de TC

A lo largo de todo este capítulo, hemos ido adelantando aspectos que, en definitiva, forman parte del concepto global de traducción para el conjunto de binomios en el *corpus* A. En especial, el concepto de equivalencia que presentamos en el apartado 4.6.3. nos va a servir de fundamento a partir del cual inferir cómo podemos caracterizar la tarea traslativa de TC durante la dictadura franquista. A partir de esta definición del concepto de equivalencia, por tanto, puede entenderse que la conversión al español de los TC originalmente en inglés –como proceso integrado en la traducción de un medio de comunicación de masas– no supone únicamente una cuestión de traslación lingüística, sino una actuación condicionada principalmente por las necesidades funcionales de la cultura de llegada y no, o no sólo, por las «demandas» de los textos originales (Delabastita 1990:99). De este modo, tanto el interés de los distribuidores por que sus películas fueran un éxito desde el punto de vista económico como la precavida actitud de aquéllos frente a un Estado especialmente estricto en su actividad represora, definían el *modus operandi* de los tituladores cinematográficos de la época. Éstas eran las necesidades funcionales de la España de entonces; y éstas constituían los límites del estrecho corsé social, cultural y económico a través del cual había que introducir unos TC originales que, como resultado, podían llegar a transformarse en textos completamente diferentes en los casos expuestos de traducción libre.

En cuanto a la ausencia de sistematicidad en la elección de estrategias de traducción por parte de los tituladores durante esta época, ha de encontrarse la principal responsabilidad en la muy escasa consideración social y artística de los TC y en el carácter indeterminado y no profesional de los tituladores. Ya se ha visto que, incluso en lo que respecta a la planificación de estrategias comerciales, las casas distribuidoras –responsables últimas de la denominación en español de un filme extranjero– no se mostraban demasiado coherentes a la hora de elaborar los TC de, por ejemplo, las distintas películas de una misma serie. Esto demuestra, entre otras cosas, que la labor de los responsables de la retitulación en castellano se caracterizaba más por la arbitrariedad o el oportunismo que por el seguimiento

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

de una planificación interna. No obstante, debemos puntualizar la anterior afirmación: sí se percibe cierta tendencia en la elección de estrategias de traducción de TC, aunque pensamos que ésta no proviene de un proyecto consciente de los propios tituladores, sino de la «costumbre» que, a su vez, viene marcada por la corriente ideológica de la época.

En este sentido, las tendencias que sí se detectan en el *corpus* de TC traducidos ya han sido, en anteriores páginas, explicadas de acuerdo con argumentos de tipo ideológico. Es decir, creemos que éstas, que tienen que ver con el progresivo acercamiento al material de los TC de origen frente a una desvinculación mayoritaria con respecto a éste al principio del régimen, sólo pueden apreciarse en su justa medida cuando se atiende a cuestiones que sobrepasan la simple superficie de los dos textos implicados. Además, estamos convencidos de que, a falta de directrices profesionales, los tituladores seguían inconscientemente este patrón de actuación por su propia pertenencia a la sociedad franquista; y esto les llevaba a perpetuar –a través de los TC, es decir, los enunciados que emitían– una estructura ideológica de la que ellos mismos eran también, por lo «ubicuo» del discurso tradicionalista del franquismo, destinatarios.

De acuerdo con este planteamiento, el proceso de toma de decisiones de los tituladores de nuestro *corpus* ha de caracterizarse como un conjunto de pasos en el que, primero, la consecución de un texto eficaz desde el punto de vista comercial constituye el objetivo prioritario; segundo, se pretende que el estado de cosas que presenta el texto esté siempre en concordancia con el estado de cosas oficial que promulgan las autoridades franquistas, ya sea explicitando contenidos ideológicos afectos al régimen o no violentando éstos de forma expresa; y, tercero, destaca, por encima del progresivo mayor contacto con el texto de partida que sí percibimos, la asistematicidad en la elaboración de los TC traducidos al castellano y, en particular, en la elección de las estrategias traslativas.

En relación directa con el proceso de toma de decisiones, las restricciones que determinaban el trabajo de los tituladores de nuestro *corpus* se refieren, básicamente, a aspectos económicos e ideológicos. Así, si seguimos el

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

planteamiento de Lefevere (1985), aplicado a los TC franquistas en el apartado 3.4.2., estas restricciones adquirían la forma de una tutela que respaldaba o reprimía la «reescritura» de TC y que se concretaba en las casas distribuidoras (tutela económica) y, por encima de ellas, el poder franquista (tutela ideológica y, por su carácter represor y su imprescindible sanción de toda actividad, tutela económica). El titulador, por su parte, debía adecuar sus «reglas de estilo», la manera en que ponía en práctica su actividad, a las directrices de los organismos que ejercían la citada tutela. Por último, en distinta medida según la estrategia que empleara (más o menos cercana al TC original), las restantes restricciones que observa Lefevere (1985) –el «universo discursivo» del texto de partida, las dos lenguas de trabajo y el propio producto original– suponían limitaciones secundarias para el titulador, que podía llegar a no encontrarse afectado por éstas cuando realizaba una traducción totalmente libre con respecto al texto original.

En lo que concierne a ambas cuestiones, el proceso de toma de decisiones del titulador y las restricciones que afectaban a éste, detectamos, a manera de resumen, una ineludible sustancia ideológica. Tanto en el aspecto económico como en la precaución con respecto a la represión franquista, la observancia de la visión del mundo de los gobernantes y la de los gobernados –ésta última siempre influida por la primera–, resultaba imprescindible para la consecución de TC adecuados y eficaces. De este modo, desde la expresión de las premisas reaccionarias del catolicismo con respecto a la cuestión afectivo-sexual hasta la subversión implícita de alguna de esas premisas como sugerencia de los deseos ocultos de la sociedad, los tituladores hicieron uso de toda la información ideológica de su tiempo para lograr TC atractivos y, a la vez, «inofensivos» con el fin de evitar la represión franquista; y ello, incluso, de modo inconsciente, ya que debemos recordar que los responsables de los TC, antes que nada, eran parte de esa misma sociedad que se encontraba sometida por el régimen franquista y a quien ellos mismos dirigían sus productos lingüísticos.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Capítulo 5: Conclusiones

Con esta tesis doctoral, hemos pretendido, en primer lugar, demostrar la impregnación ideológica de los títulos cinematográficos (TC) con que se rebautizaron en España los filmes estadounidenses y británicos estrenados comercialmente durante el régimen franquista (1939-1975). En segundo lugar, ha sido nuestro objetivo confirmar que el sedimento ideológico apreciable en estos TC viene determinado en algún grado por el marco histórico y social en el que surgen, el de un régimen dictatorial como el franquismo. Con el fin de corroborar y medir el verdadero alcance de ambas hipótesis, hemos caracterizado, como paso previo, la naturaleza textual del TC (nuestro objeto de estudio); y, a continuación, hemos sometido el conjunto de TC que integra el *corpus* A (TC traducidos y sus originales en inglés) a un análisis coherente con nuestros propósitos a partir, básicamente, de Toury (1995).

En cuanto a la definición del carácter textual de los elementos objeto de análisis en la parte central de este trabajo, los TC, concluimos lo siguiente:

a) la multiplicidad de vías de transmisión (situación espacio-temporal) del hecho comunicativo que es el TC justifica el estudio de éste al margen de los vínculos semióticos originados por su inclusión ocasional en un cartel;
b) el TC cumple los siete principios que Beaugrande y Dressler (1981) establecen como constitutivos de toda comunicación textual completa (cohesión, coherencia, intencionalidad, aceptabilidad, informatividad, situacionalidad e intertextualidad);
c) a pesar de su demostrada naturaleza textual autónoma, el TC depende, en su esencia, del co-texto que denomina (el filme), ya que la existencia de éste último determina la creación del primero, y nunca al revés; por ello, el TC ha de ser considerado como un metatexto, pero no más dependiente de su co-texto que una reseña literaria de la obra referida;

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

d) por sus características lingüísticas y extralingüísticas recurrentes, el TC puede enmarcarse dentro del tipo textual «título» según lo establece Nord (1993:43-44);
e) además de la distintiva, la metatextual y la fática –funciones comunes a cualquier título (Nord 1993)– y la descriptiva, los TC del *corpus* A cumplen preferentemente las funciones apelativa y expresiva, que aquí se hacen visibles de modo complementario;
f) el cometido apelativo de los TC del *corpus* A se manifiesta, principalmente, en su caracterización expresiva –relevante para el destinatario– y en el contenido altamente informativo de su superficie lingüística.

Una vez legitimado y definido nuestro conjunto de TC (*corpus* A) como objeto de estudio autónomo, hemos empleado la metodología de Toury (1995) para verificar la presencia del elemento ideológico en estos textos y determinar, además, la naturaleza de dicho elemento. Con este fin, hemos seguido el orden que establece este procedimiento analítico y llegado a las siguientes conclusiones con respecto a estos aspectos: la contextualización del objeto de estudio, el análisis formal de los TC traducidos, el análisis contrastivo entre los TC traducidos y sus originales y, por último, el concepto de traducción subyacente al *corpus* A y las implicaciones ideológicas de este concepto.

a) En lo que concierne a la contextualización:
   - la traducción de los TC del *corpus* A ha de estudiarse en conexión íntima con el régimen dictatorial franquista en que se enmarca dicha actividad; por ello, resultan aspectos fundamentales para este estudio las bases ideológicas de este régimen (apoyadas en los soportes más visibles de su poder: principalmente, Iglesia católica, ejército y Falange) y su naturaleza represora;
   - la población española durante el franquismo, como sociedad reprimida, articuló una visión del mundo a partir de la ideología

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

oficial: impregnándose de lo que el régimen imponía y reaccionando ante esto a través de vías nunca explícitas;

- una primera caracterización de los TC del *corpus* A permite definirlos como elementos «subculturales» repletos de información histórica sobre la sociedad del franquismo;
- el titulador del período estudiado se revela como una figura indefinida, múltiple y apenas considerada profesionalmente –en consonancia con la pobre apreciación social y artística del TC–, pero que, al igual que el resto de la población española, se encontraba sometido a las condiciones represoras de la dictadura franquista.

b) En lo que concierne a las características lingüístico-textuales de los TC traducidos:
   - según el análisis de los TC originalmente en castellano de películas españolas del *corpus* B (TC originalmente en español), el prototipo formal de TC durante el período estudiado lo constituye una secuencia nominal modificada por un sintagma preposicional;
   - los TC traducidos del *corpus* A coinciden con los del *corpus* B en el plano lingüístico-textual; es decir, ambos conjuntos de textos comparten los mismos rasgos superficiales;
   - por tanto, el espectador español del franquismo, durante la mayor parte de este período, «aceptaba» un TC traducido cuando éste se encontraba cercano al «prototipo» mencionado y, a causa del mimetismo formal entre ambos *corpus*, sólo podía inferir su origen lingüístico –traducido o no– ante la evidencia de la realidad del co-texto (la película o cualquier otro elemento relacionado).

c) En lo que concierne al análisis contrastivo de los TC traducidos y de sus originales:

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

- al comienzo del régimen franquista, se percibe una preponderancia de la traducción libre, lo que supone la ausencia de vínculos de ningún tipo con el TC original y su total alejamiento con respecto a éste;
- el desarrollo posterior del régimen resulta paralelo al progresivo menor uso de las estrategias de traducción libre y al mayor empleo de estrategias basadas en el TC original, especialmente de aquéllas que suponen un seguimiento más «fiel» del material de origen (transferencia, naturalización, traducción literal y traducción cuasi-literal);
- a excepción de las tendencias anteriores, no se percibe un empleo sistemático de las distintas estrategias en relación con el género del co-texto o con circunstancias de ninguna otra clase.

d) En lo que concierne al concepto de traducción en el *corpus* A y a sus implicaciones ideológicas:
   - se observa una preferencia por la «aceptabilidad» (la adaptación plena al sistema de llegada) en detrimento de la «adecuación» (atención a los rasgos formales de los textos de partida) en la actividad translaticia de TC durante el franquismo;
   - esta tendencia hacia la «aceptabilidad», que se refleja en la identidad formal de los TC traducidos con los textos españoles no traducidos del mismo tipo y en la total desconsideración con respecto al material de origen en las estrategias de traducción libre, se encuentra motivada por una de las premisas ideológicas del franquismo: la glorificación del nacionalismo, de la que se deriva el autarquismo cultural y el desdén hacia casi toda realidad ajena;
   - el ligero movimiento hacia la «adecuación» que se refleja a lo largo del régimen se corresponde con una relajación del ímpetu represor del franquismo y con la tímida apertura del país hacia la comunidad internacional;

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

- en la superficie de los TC traducidos del *corpus* A, se detecta, en distinta medida, la infiltración ideológica del franquismo, cuya expresión bascula entre los siguientes dos extremos: la explicitación de contenidos afines a los gobernantes, por un lado, y la rebelión sugerida frente al estado de cosas oficial, por el otro; en ninguno de los casos, dado el carácter represor del franquismo, se traspasa de forma evidente la frontera de lo que el poder considera como adecuado desde el punto de vista ideológico;
- en el período 1958-1975, se observa una mayor heterogeneidad en los contenidos de los TC, así como una menor presencia explícita de elementos afines a la ideología franquista;
- la sugerencia de indocilidad frente al estado de cosas propugnado por el franquismo –en el que uno de los componentes principales se corresponde con la doctrina y la moral católicas–, especialmente «agresiva» en la segunda mitad de la dictadura, supone la expresión más evidente del cometido comercial y apelativo de los TC.

A partir del esquema anterior, llegamos a las siguientes conclusiones finales con respecto a las dos hipótesis expuestas al comienzo de este capítulo: a) ya fuera por la pretensión de no violentar las bases del régimen franquista o por la alusión a la visión del mundo reprimida de la sociedad española con un interés comercial, los TC del *corpus* A se encuentran impregnados de información ideológica; y b) esta información, por la misma pertenencia del titulador a la sociedad de la época, está relacionada directamente con la ideología preponderante durante el franquismo, la cual constituye el resultado de la tensión entre la visión del mundo dominante (la de los que integran el poder) y la reacción ante ésta del conjunto de la sociedad española.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Bibliografía

A

ABELLA, R. (1996): *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*. Madrid: Temas de Hoy. Col. Historia.

ABELLÁN, M. L. (1980): *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Ediciones Península. Col. Temas de historia y política contemporáneas.

ACERO, J. J. (1993): *Lenguaje y filosofía*. Barcelona: Octaedro. Col. Lenguaje y Comunicación.

AGUILAR, C. (2000): *Guía del vídeo-cine*. Madrid: Cátedra. Col. Signo e imagen.

ALBERICH, F. (1997): "*Raza*. Cine y propaganda en la inmediata posguerra". *Archivos de la Filmoteca* 27, octubre 1997. 50-61.

ÁLVAREZ, R. y M. C.-Á. VIDAL (ed.) (1996a): *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters.

_____ (1996b): "Translating: A Political Act". En: R. ÁLVAREZ y M. C.-Á. VIDAL (ed.). 1-9.

ANDRÉS-GALLEGO, J. (1997): *¿Fascismo o Estado católico? Ideología, religión y censura en la España de Franco 1937-1941*. Madrid: Encuentro Ediciones.

ANINK, B. (1994): "Cartel: *La voix d'or*". M. HAMERLINCK GRAU (trad.). *Archivos de la Filmoteca* 25-26, febrero-junio 1997. 101-102.

ÁVILA, A. (1997a): *El doblaje*. Madrid: Cátedra. Col. Signo e imagen.

_____ (1997b): *La censura del doblaje cinematográfico en España*. Barcelona: CIMS. Libros de Comunicación Global.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

B

BALLESTER, A. (1995): *La política del doblaje en España*. Valencia: Episteme. Col. Eutopías 2ª época. Vol. 94.

_____ (2001): *Traducción y nacionalismo*. Granada: Comares.

BARRACHINA, C.; J. SEBASTIÁN; G. PINGREE y R. ESPAÑA (1995): "Dossier: Franco in the Spanish Cinema". *Film-Historia*. Vol. V. Nº 2-3. 147-207.

BARRERA, C. (1995): *Periodismo y franquismo. De la censura a la apertura*. Barcelona: Ediciones Internacionales Universitarias. Col. Política, cultura y sociedad.

BASSNETT, S. (1991): "Translation and Ideology". *Koine. Annali della Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori «San Pellegrino»*. 1. 2. 1991. 7-21.

_____ y A. LEFEVERE (ed.) (1990): *Translation, History and Culture*. London: Pinter.

_____ y A. LEFEVERE (1998): *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.

BEAUGRANDE, R.-A. y W. U. DRESSLER (1981): *Introducción a la lingüística del texto*. S. BONILLA (trad.) (1997). Barcelona: Ariel.

BEGOÑA, F. M. (1956): "El Sacerdote y el Cine". *Revista Internacional del Cine* 26. 13-19.

BIESCAS, J. A. y M. TUÑÓN DE LARA (1980): *Historia de España: Tomo X. España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*. Barcelona: Labor.

BLACK, G. D. (1994): *Hollywood censurado*. L. ELBERT (ed. española) (1998). Madrid: Cambridge University Press.

_____ (1998): *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. L. ELBERT (ed. española) (1999). Madrid: Cambridge University Press.

BOND, N. (1997): "The Cross-Cultural Translation of Ideology". *Parallèles* 19. 123-138.

BONET, A. (1957): "Texto completo de la Encíclica «Miranda Prorsus»". *Revista Internacional del Cine* 30. 20-32.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

BURKE, J. A. (1955): "El magisterio de la Iglesia y la clasificación moral de las películas". *Revista Internacional del Cine* 13-14. 87-90.

C

CABRERA, G. J. (1990): *Cine y control social en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife/Centro de la Cultura Popular Canaria.

CAPARRÓS LERA, J. M.; S. ALEGRE y L. ANYO (ed.) (1993): "International Conference on War, Film and Society". *Film-Historia*. Vol. III. N° 1-2.

CATTRYSSE, P. (1998): "Translation in the New Media Age: Implications for Research and Training". En: I. GAMBIER (ed.): *Translating for the Media*. Turku: University of Turku. Centre for Translation and Interpreting. 7-12.

COLL, C. K. (1998): "Language, film and nationalism". En: I. GAMBIER (ed.): *Translating for the Media*. Turku: University of Turku. Centre for Translation and Interpreting. 201-205.

CHAUME, F. (1997): "La traducción audiovisual: Estado de la cuestión". En: M. Á. VEGA y R. MARTÍN GAITERO (ed.): *La palabra vertida. Investigaciones en torno a la traducción*. Madrid: Editorial Complutense. 393-406.

CHION, M. (1989): *Cómo se escribe un guión*. D. JIMÉNEZ PLAZA (trad.). Madrid: Cátedra. Col. Signo e imagen.

D

DANAN, M. (1991): "Dubbing as an expression of nationalism". *META*, XXXVI, 4. 606-614.

DELABASTITA, D. (1990): "Translation and the Mass Media". En: S. BASSNETT y A. LEFEVERE (ed.). 97-109.

DELEGACIÓN ECLESIÁSTICA NACIONAL DE CINEMATOGRAFÍA (1960): *Guía de películas estrenadas. 1939-1959*. Madrid: Fides Nacional.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

DÍAZ CINTAS, J. (2001): "Los *Estudios sobre Traducción* y la traducción fílmica". En: M. DURO (coord.): *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra. Col. Signo e Imagen. 91-102.

E

ESCANDELL VIDAL, M. V. (1993): *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Anthropos; Madrid: UNED. Col. Autores, textos y temas. Lingüística.

ESPAÑA, R. (1998): "La guerra del celuloide: Goebbels vs. Hollywood, 1939-1941". *Film-Historia*. Vol. VIII. Nº 2-3. 187-223.

ESTEVE, Ll. (coord.) (1998): "Rendeix-te! Octavetes i guerra psicològica al segle XX". *Film-Historia*. Vol. VIII. Nº 2-3.

F

FAIRCLOUGH, N. (1989): *Language and Power*. London/New York: Longman. Language in Social Life Series.

FERNÁNDEZ, M. y C. LARRAGUIBEL (1996): "Veo, veo... ¿qué ves?". *El País de las Tentaciones*, 5 de julio de 1996. 14.

FONT, D. (1976): *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance.

FOTOGRAMAS (1997): *Libro de oro. 50 años de cine*. Barcelona: Fotogramas.

FOWLER, R. (1978): *La literatura como discurso social. La práctica de la crítica lingüística*. M. F. RODRÍGUEZ ÁLVAREZ (trad.) (1988). Alcoy: Marfil.

_____ (1986): *Linguistic Criticism*. Oxford: Oxford University Press.

_____; B. HODGE; G. KRESS y T. TREW (1979): *Lenguaje y control*. V. REYES (trad.) (1983). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

FUENTES, A. (2001): "La recepción de la traducción audiovisual: humor y cultura". En: *Actas del I Congreso SETAM* (Barcelona, 2001). Formato electrónico.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

FURKAMAR, L. y F. ISAKSSON (1971): *Politics and Film*. K. FRENCH (trad.). London: Studio Vista Publishers.

G

GONZÁLEZ BALLESTEROS, T. (1981): *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España. Con especial referencia al período 1936-1977*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.

GONZÁLEZ RUIZ, V. M. (2000): "La traducción del título cinematográfico como objeto de autocensura: El factor religioso". En: A. BEEBY; D. ENSINGER y M. PRESAS (ed.): *Investigating Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. 161-169.

_____ (2001): "Traducción e ideología en el ámbito de los medios audiovisuales: El caso de los títulos cinematográficos". En: *Actas del I Congreso SETAM* (Barcelona, 2001). Formato electrónico.

GUARNER, J. L. (1971): *30 años de cine en España*. Barcelona: Kairós.

GUBERN, R. (1981): *La censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Ediciones Península. Col. Historia, ciencia, sociedad.

_____ (1997): *Viaje de ida*. Barcelona: Anagrama. Col. Biblioteca de la memoria.

_____ (2001): "Capítulo IV: Infidelidades". En: M. DURO (coord.): *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra. Col. Signo e imagen. 83-89.

_____; J. E. MONTERDE; J. PÉREZ PERUCHA; E. RIAMBAU y C. TORREIRO (1995): *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra. Col. Signo e imagen.

GUTIÉRREZ LANZA, C. (1997): "Leyes y criterios de censura en la España franquista: Traducción y recepción de textos literarios". En: M. Á. VEGA y R. MARTÍN GAITERO (ed.): *La palabra vertida. Investigaciones en torno a la traducción*. Madrid: Editorial Complutense. 283-290.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

_____ (2001): "Estudio de la traducción inglés-español y censura de textos cinematográficos en la España de Franco (1951-75)". En: *Actas del I Congreso SETAM* (Barcelona, 2001). Formato electrónico.

H

HATIM, B. y MASON, I. (1990): *Discourse and the Translator*. London/New York: Longman. Language in Social Life Series.

_____ (1997): *The Translator as Communicator*. London/New York: Routledge.

HERMANS, T. (ed.) (1985a): *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Kent: Croon Helm.

_____ (1985b): "Introduction: Translation Studies and a New Paradigm". En: T. HERMANS (ed.). 7-15.

HODGE, B. y R. FOWLER (1979): "Lingüística orwelliana". En: R. FOWLER ET AL. 13-38.

HODGE, B.; G. KRESS y G. JONES (1979): "La ideología de la Administración media". En: R. FOWLER ET AL. 111-126.

HUESO, Á. L. (1998): *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Ariel. Col. Ariel Historia.

J

JIMÉNEZ, Ó. (1997): "El peso de la ausencia: el papel del traductor en la adaptación al español de los títulos de largometrajes en inglés". En: E. MORILLAS y J. P. ARIAS (ed.): *El papel del traductor*. Salamanca: Ediciones Colegio de España. 293-317.

K

KLEMPERER, V. (1947): *LTI*. A. KOVACSICS (trad.) (2001). Barcelona: Minúscula.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

KRESS, G. y R. FOWLER (1979a): "Entrevistas". En: R. FOWLER ET AL. 89-110.

_____ (1979b): "Lingüística crítica". En: R. FOWLER ET AL. 247-286.

KUHIWCZAC, P. (1990): "Translation as Appropriation: The Case of Milan Kundera's 'The Joke'". En: S. BASSNETT y A. LEFEVERE (ed.). 118-130.

L

LAMBERT, J. (1998): "Language and Social Challenges for Tomorrow: Questions, Strategies, Programs". En: I. GAMBIER (ed.): *Translating for the Media*. Turku: University of Turku. Centre for Translation and Interpreting. 13-33.

_____ y H. VAN GORP (1985): "On Describing Translations". En: T. HERMANS (ed.). 42-53.

LANERO FERNÁNDEZ, J. J. y S. VILLORIA ANDRÉU (1992): "El traductor como censor en la España del siglo XIX: el caso de William H. Prescott". *LIVIUS*, I. 111-121.

LEFEVERE, A. (1985): "Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm". En: T. HERMANS (ed.). 215-243.

_____ (1992): *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London/New York: Routledge.

LÓPEZ YEPES, A.; E. C. GARCÍA FERNÁNDEZ y A. CARBALLO SÁNCHEZ (1996): *Enciclopedia del cine español*. Madrid: Micronet. Formato cd-rom.

M

MARTÍN GAITE, C. (1998): *Usos amorosos de la postguerra española*. 5ª ed. Barcelona: Anagrama.

MAYORAL, R. (2002, en prensa): "Estado de la cuestión de la traducción audiovisual". En: L. CRUZ GARCÍA; V. M. GONZÁLEZ RUIZ y E. PÉREZ

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

RAMÍREZ (ed.): *Actas de las II Jornadas de Jóvenes Traductores.* Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la ULPGC.

_____; D. KELLY y N. GALLARDO (1986): "Concepto de 'traducción subordinada' (cómic, cine, canción, publicidad)". En: F. FERNÁNDEZ (ed.): *Perspectivas no lingüísticas de la traducción.* 95-105. Cit. en R. RABADÁN (1991).

MERINERO, D. y C. MERINERO (1975): *Cine y control.* Madrid: Miguel Castellote.

MOIX, T. (1970): *El sadismo de nuestra infancia.* Barcelona: Kairós.

MONTERDE, J. E. (1995): "El cine de la autarquía (1939-1950)". En: R. GUBERN ET AL. 181-238.

MOYA, V. (2000): *La traducción de los nombres propios.* Madrid: Cátedra. Col. Lingüística.

N

NEUSCHÄFER, H.-J. (1991): *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo.* R. P. BLANCO (trad.) (1994). Barcelona: Anthropos/Ministerio de Asuntos Exteriores. Col. Pensamiento crítico, pensamiento utópico.

NIDA, E. (1964): *Towards a Science of Translation.* Leiden: Brill.

NORD, C. (1990): "Funcionalismo y lealtad: Algunas consideraciones en torno a la traducción de títulos". En: M. RADERS y J. CONESA (ed.): *II Encuentros Complutenses en torno a la traducción.* Madrid: Editorial Complutense. 153-162.

_____ (1991): "Scopos, Loyalty, and Translational Conventions". *Target* 3:1. 91-109. Cit. en G. TOURY (1995).

_____ (1993): *Einführung in das funktionale Übersetzen: am Beispiel von Titeln und Überschriften.* Tübingen: Francke.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

O

ORWELL, G. (1962): *Inside the Whale and Other Essays*. London: Penguin.

P

PARERA, J. (1998): "Los secretos de la publicidad. En busca del cartel perfecto". *Imágenes de actualidad*, febrero 1998. 114-115.

PASCUA FEBLES, I. (1994): "Estudio sobre la traducción de los títulos de películas". En: M. RADERS y R. MARTÍN-GAITERO (ed.): *IV Encuentros Complutenses en torno a la traducción*. Madrid: Editorial Complutense. 349-354.

PEGENAUTE, L. (1992): "Las primeras traducciones de Sterne al español y el problema de la censura". *LIVIUS*, I. 133-139.

PERALES, F. (1999): *El cartel cinematográfico*. Andalucía: Publicaciones de la Filmoteca de Andalucía.

POZO, S. (1984): *La industria del cine en España (Legislación y aspectos económicos (1896-1970))*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona.

Q

QUIROGA, L. M. (1993): "Influencia del cine de ficción estadounidenses en las mentalidades durante la II Guerra Mundial". *Film-Historia*. Vol. III. N° 1-2. 121-133.

R

RABADÁN, R. (1991): *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia translémica inglés-español*. León: Universidad de León.

_____ (ed.) (2000): *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985. Estudio preliminar*. León: Universidad de León.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

RAE (1992): *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.

REISS, K. y H. J. VERMEER (1984): *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer. Cit. en C. NORD (1993).

RESEÑA (1973): *Cine para leer 1972: Historia crítica de un año de cine*. Bilbao: Mensajero.

_____ (1974): *Cine para leer 1973: Historia crítica de un año de cine*. Bilbao: Mensajero.

_____ (1975): *Cine para leer 1974: Historia crítica de un año de cine*. Bilbao: Mensajero.

_____ (1976): *Cine para leer 1975: Historia crítica de un año de cine*. Bilbao: Mensajero.

RIAMBAU, E. (1995): "Cronología". En: R. GUBERN ET AL. 449-466.

S

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (2001): *Estrategias de guión cinematográfico*. Barcelona: Ariel. Col. Ariel Cine.

SÁNCHEZ LÓPEZ, R. (1990) : *Mujer española, una sombra de destino en lo universal. Trayectoria histórica de Sección Femenina de Falange (1934-1977)*. Murcia: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

SAPIR, E. (1981): *El lenguaje. Introducción al estudio del habla*. M. y A. ALATORRE (trad.). 9ª reimp. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

SENGUPTA, M. (1990): "Translation, Colonialism and Poetics: Rabindranath Tagore in Two Worlds". En: S. BASSNETT y A. LEFEVERE (ed.). 56-63.

SERRANO, L. (2001): "La traducción audiovisual y los textos cinematográficos inglés-español en un marco teórico y contextual específico". En: *Actas del I Congreso SETAM* (Barcelona, 2001). Formato electrónico.

SNELL-HORNBY, M. (1990): "Linguistic Transcoding or Cultural Transfer? A Critique of Translation Theory in Germany". En: S. BASSNETT y A. LEFEVERE (ed.). 79-86.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

_____; F. PÖCHHACKER y K. KAINDL (ed.) (1994): *Translation Studies. An Interdiscipline*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

T

TAVERNIER, B. y J.-P. COURSODON (1991). *50 años de cine norteamericano*. C. DE VICENTE HERNANDO (1997). Madrid: Akal.

TORREIRO, C. (1995): "Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)". En: R. GUBERN ET AL. (1995). 341-397.

TORRES, A. M. (ed.) (1989a): *Cine español (1896-1988)*. Madrid: Ministerio de Cultura.

_____ (1989b): "1967-1975". En: A. M. TORRES (ed.). 269-295.

TOURY, G. (1980): *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics (Tel Aviv University).

_____ (1985): "A Rationale for Descriptive Translation Studies". En: T. HERMANS (ed.). 16-41.

_____ (1995): *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

TRANCHE, R. y V. SÁNCHEZ-BIOSCA (2001): *NO-DO: El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española. Serie mayor.

TREW, T. (1979): "Teoría e ideología en acción". En: R. FOWLER ET AL. 127-158.

TURNER, G. (1988): *Film as Social Practice*. London/New York: Routledge.

TUSELL, J. (1998): *Historia de España en el siglo XX. III. La dictadura de Franco*. Madrid: Taurus.

U

UMBRAL, F. (1980): *Memorias de un niño de derechas*. Barcelona: Destino.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

V

VANDERAUWERA, R. (1985): "The Response to Translated Literature. A Sad Example". En: T. HERMANS (ed.). 198-214.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1998): *Crónica sentimental de España.* Barcelona: Grijalbo.

_____ (2000): *Cancionero general del franquismo. 1939-1975.* Barcelona: Crítica.

VENUTI, L. (1995): *The Translator's Invisibility. A History of Translation.* London/New York: Routledge.

VERMEER, H. J. (1978): "Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie". *Lebende Sprachen* 23. 99-102. Cit. en G. TOURY (1995).

W

WALSH, F. (1996): *Sin and Censorship. The Catholic Church and the Motion Picture Industry.* New Haven: Yale University Press.

WHORF, B. L. (1956). *Language, Thought and Reality. Selected Writings of Benjamin Lee Whorf.* J. B. CARROLL (ed./introd.); S. CHASE (pról.). New York/London: The Technology Press of Massachusetts Institute of Technology/John Wiley and Sons, Inc.

Publicaciones periódicas y otros

CINEINFORME (1974, 1975)

REVISTA INTERNACIONAL DEL CINE (1955-1961, 1963)

IMDB: *Internet Movie Database*. Formato electrónico.

MEC: *Base de datos en Internet del Ministerio de Cultura.* Formato electrónico.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

ANEXOS

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital. 2004

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Anexo:
Corpus *A (por orden cronológico)*

Este anexo incluye el *corpus* A ordenado cronológicamente según el año de estreno en España del correspondiente TC. Abarca los 3650 títulos en inglés y en castellano de los filmes –total o parcialmente– británicos (R. U.) y estadounidenses (EE. UU.) exhibidos en España entre 1939 y 1975, además de otros datos complementarios (nacionalidad, nombre del director, año de producción y año de estreno en España). De este modo, la información se presenta de acuerdo con el siguiente esquema:

> [Ejemplo 1] ***Al servicio de las damas/My Man Godfrey*** (EE. UU., Gregory La Cava, 1936/1939)[150]
>
> [Ejemplo 2] ***Sammy, huida hacia el sur/Sammy Going South (A Boy Ten Feet Tall)*** (R. U., Alexander McKendrick, 1963/1964)[151]
>
> [Ejemplo 3] ***Corrupción/Corruption (Carnage; Laser Killer)*** (R. U., Robert Hartford-Davis, 1967/1972)[152]
>
> [Ejemplo 4] ***El continente perdido (La Atlántida)/Atlantis, the Lost Continent*** (EE. UU., George Pal, 1961/1975)[153]
>
> [Ejemplo 5] ***Crimen pasional/Guilty? (Je plaide non-coupable)*** (Francia/R. U., Edmond T. Gréville, 1955/1957)[154]

El *corpus* A ha sido recopilado a partir de varias fuentes en diversos formatos. El carácter incompleto de la mayoría de ellas –que incluyen sólo datos parciales de un conjunto limitado de estrenos–, nos ha obligado a utilizar al menos

[150] Título traducido al español/título original en inglés (nacionalidad, director, año de producción/año de estreno en España).
[151] Título traducido al español/título original en inglés (título original alternativo en inglés) (nacionalidad, director, año de producción/año de estreno en España).
[152] Título traducido al español/título original en inglés (títulos originales alternativos en inglés) (nacionalidad, director, año de producción/año de estreno en España).
[153] Título traducido al español (subtítulo o título alternativo en español)/título original en inglés (nacionalidad, director, año de producción/año de estreno en España).
[154] Título traducido al español/título original en inglés (título original en la lengua del otro país coproductor) (nacionalidad compartida, director, año de producción/año de estreno en España).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

dos fuentes de documentación para cada una de las entradas. Además, hemos empleado otras referencias adicionales en el proceso final de comprobación de los datos. También es necesario hacer notar la oscuridad que existe en torno a los datos referidos a los primeros años del franquismo, lo cual ha complicado enormemente nuestra tarea.

En resumen, la información básica utilizada para la versión inicial de este *corpus* A proviene de: base de datos del Ministerio de Cultura en formato electrónico (MEC), Delegación Eclesiástica Nacional de Cinematografía (1960), Reseña (1973, 1974, 1975, 1976), Cineinforme (1974, 1975) y Revista Internacional del Cine (1955-1961, 1963). En cuanto a las fuentes adicionales que se usaron para comprobar la veracidad de estos datos, éstas son las siguientes: base de datos «*Internet Movie Database*» (IMDB) en formato electrónico, Tavernier y Coursodon (1991) y Aguilar (2000).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

1939

Al servicio de las damas/My Man Godfrey (EE. UU., Gregory La Cava, 1936/1939)
Apuesta de amor/Love on a Bet (EE. UU., Leigh Jason, 1936/1939)
Aula de señoritas/Girls' Dormitory (EE. UU., Irving Cummings, 1936/1939)
Brazos de acero/The Magnificent Brute (EE. UU., John G. Blystone, 1936/1939)
Charlie Chan en la ópera/Charlie Chan at the Opera (EE. UU., H. Bruce Humberstone, 1936/1939)
Claro de luna en el río/The Music Goes' Round (EE. UU., Victor Schertzinger, 1936/1939)
Dos pares de mellizos/Our Relations (EE. UU., Harry Lachman, 1936/1939)
El agente secreto/The Secret Agent (R. U., Alfred Hitchcock, 1936/1939)
El ángel negro/The Shopworn Angel (EE. UU., H. C. Potter, 1938/1939)
El club de los suicidas/Trouble for Two (EE. UU., J. Walter Ruben, 1936/1939)
El hombre que trocó su mente/The Man Who Changed His Mind (R. U., Robert Stevenson, 1936/1939)
El poder invisible/The Invisible Ray (EE. UU., Lambert Hillyer, 1936/1939)
El secreto de vivir/Mr. Deeds Goes to Town (EE. UU., Frank Capra, 1936/1939)
Esposa anónima/Private Number (EE. UU., Roy Del Ruth, 1936/1939)
Éxtasis fugaz/Brief Ecstasy (R. U., Edmond T. Gréville, 1937/1939)
Furia/Fury (EE. UU., Fritz Lang, 1936/1939)
Haciendo el indio/Silly Billies (EE. UU., Fred Guiol, 1936/1939)
Joyas funestas/Fifteen Maiden Lane (EE. UU., Allan Dwan, 1936/1939)
La esposa de su hermano/His Brother's Wife (EE. UU., W. S. van Dyke, 1936/1939)
La fuga de Tarzán/Tarzan Escapes (EE. UU., Richard Thorpe, 1936/1939)
La pequeña vigía/Captain January (EE. UU., David Butler, 1936/1939)
La pobre niña rica/Poor Little Rich Girl (EE. UU., Irving Cummings, 1936/1939)
La princesa encantadora/The King Steps Out (EE. UU., Josef von Sternberg, 1936/1939)
La vuelta de Arsenio Lupín/Arsene Lupin Returns (EE. UU., George Fitzmaurice, 1938/1939)
Los defensores del crimen/Special Investigator (EE. UU., Louis King, 1936/1939)
Los muertos andan/The Walking Dead (EE. UU., Michael Curtiz, 1936/1939)
Los pecados de Teodora (Sublime enemiga)/Theodora Goes Wild (EE. UU., Richard Boleslawski, 1936/1939)
Luchadores del Oeste/Courage of the West (EE. UU., Joseph H. Lewis, 1937/1939)
Margarita Gautier (La dama de las camelias)/Camille (EE. UU., George Cukor, 1937/1939)
Melodía gitana/Gipsy Melody (R. U., Edmond T. Gréville, 1936/1939)
Muñecos infernales/The Devil Doll (EE. UU., Tod Browning, 1936/1939)
Piloto de pruebas/Test Pilot (EE. UU., Victor Fleming, 1938/1939)
Preludio de amor/When You're in Love (EE. UU., Robert Riskin, 1937/1939)
Quesos y besos/Swiss Miss (EE. UU., John G. Blystone, 1938/1939)
¿Quién la raptó?/Muss'em Up (EE. UU., Charles Vidor, 1936/1939)
Ritmo loco/Shall We Dance? (EE. UU., Mark Sandrich, 1937/1939)
Rosalie/Rosalie (EE. UU., W. S. van Dyke, 1937/1939)
Saratoga/Saratoga (EE. UU., Jack Conway, 1937/1939)
Setenta y cinco minutos de angustia/The Man Who Cried Wolf (EE. UU., Lewis R. Foster, 1937/1939)
Sigamos la flota/Follow the Fleet (EE. UU., Mark Sandrich, 1936/1939)
Su primer hijo/First Baby (EE. UU., Lewis Seiler, 1936/1939)
Sublime engaño/Star for a Night (EE. UU., Lewis Seiler, 1936/1939)
Torbellino/Chatterbox (EE. UU., George Nicholls Jr., 1936/1939)
Tres diablillos/Three Smart Girls (EE. UU., Henry Koster, 1936/1939)
Una hora en blanco/The Unguarded Hour (EE. UU., Sam Wood, 1936/1939)
Una pareja invisible/Topper (EE. UU., Norman Z. McLeod, 1937/1939)
Viento en popa/Sailing Along (R. U., Sonnie Hale, 1938/1939)

1940

Adorable enemiga/Beloved Enemy (EE. UU., H. C. Potter, 1936/1940)
Alto mando/The High Command (R. U., Thorold Dickinson, James Mason, 1937/1940)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Amanda/Carefree (EE. UU., Mark Sandrich, 1938/1940)
Bajo el manto de la noche/Under Cover of Night (EE. UU., George B. Seitz, 1937/1940)
Bajo el manto escarlata/Under the Red Robe (R. U., Victor Sjöström, 1936/1940)
Bandera amarilla/Vessel of Wrath (R. U., Erich Pommer, 1938/1940)
Barrios de Nueva York/Streets of New York (EE. UU., William Nigh, 1939/1940)
Camino solitario/The Lonely Road (R. U., James Flood, 1936/1940)
Capitanes intrépidos/Captains Courageous (EE. UU., Victor Fleming, 1937/1940)
Carta de presentación/Letter of Introduction (EE. UU., John M. Stahl, 1938/1940)
Charlie Chan en la pista/Charlie Chan at the Race Track (EE. UU., H. Bruce Humberstone, 1936/1940)
Compañeros indómitos/Two in Revolt (EE. UU., Glenn Tyron, 1936/1940)
Contrabando humano/Human Cargo (EE. UU., Allan Dwan, 1936/1940)
Cuatro amigos/The Devil's Party (EE. UU., Ray McCarey, 1938/1940)
Desayuno para dos/Breakfast for Two (EE. UU., Alfred Santell, 1937/1940)
Dime con quién andas/Who's Your Lady Friend? (R. U., Carol Reed, 1937/1940)
El amor manda/Bank Holiday (Three on a Weekend) (R. U., Carol Reed, 1938/1940)
El beso revelador/Wives under Suspicion (EE. UU., James Whale, 1938/1940)
El detective y su compañera/The Plot Thickens (EE. UU., Ben Holmes, 1936/1940)
El divorcio de la señorita X/The Divorce of Lady X (R. U., Tim Whelan, 1938/1940)
El gong de la victoria/The Crowd Roars (EE. UU., Richard Thorpe, 1938/1940)
El hijo de la Armada/Son of the Navy (EE. UU., William Nigh, 1940/1940)
El hijo del héroe/Hoosier Schoolboy (EE. UU., William Nigh, 1937/1940)
El juez Harvey y sus hijos/Judge Hardy's Children (EE. UU., George B. Seitz, 1938/1940)
El mundo a sus pies/That Girl from Paris (EE. UU., Leigh Jason, 1936/1940)
El placer de vivir/The Joy of Living (EE. UU., Tay Garnett, 1938/1940)
El retorno de Pimpinela Escarlata/The Return of the Scarlet Pimpernel (R. U., Hans Schwartz, 1937/1940)
El torrente vengador/Avenging Waters (EE. UU., Spencer Gordon Bennett, 1936/1940)
El transatlántico de la muerte/Non-Stop New York (R. U., Robert Stevenson, 1937/1940)
El valle de los Ícaros/Flight from Glory (EE. UU., Lew Landers, 1937/1940)
El valle prohibido/Forbidden Valley (EE. UU., Wyndham Gittens, 1938/1940)
Escuela de secretarias/More than a Secretary (EE. UU., Alfred E. Green, 1936/1940)
Esos tres/These Three (EE. UU., William Wyler, 1936/1940)
Forja de hombres/Boys' Town (EE. UU., Norman Taurog, 1938/1940)
Ha desaparecido un hombre/Sinner Take All (EE. UU., Errol Taggart, 1936/1940)
Honor de familia/A Family Affair (EE. UU., George B. Seitz, 1937/1940)
Horizontes de gloria/Lord Jeff (EE. UU., Sam Wood, 1938/1940)
Horizontes perdidos/Lost Horizon (EE. UU., Frank Capra, 1937/1940)
Jaque al rey/Whipsaw (EE. UU., Sam Wood, 1936/1940)
Jugando a la misma carta/Personal Property (EE. UU., W. S. van Dyke, 1937/1940)
La baronesa y el mayordomo/The Baroness and the Butler (EE. UU., Walter Lang, 1938/1940)
La condesa Alexandra/Knight without Armour (R. U., Jacques Feyder, 1937/1940)
La contraseña/This Is My Affair (EE. UU., William A. Seiter, 1937/1940)
La escuadrilla del Pacífico/Wings over Honolulu (EE. UU., H. C. Potter, 1937/1940)
La espía de Castilla/The Firefly (EE. UU., Robert Z. Leonard, 1937/1940)
La pensión misteriosa/Strange Boarders (R. U., Herbert Mason, 1938/1940)
La pícara puritana/The Awful Truth (EE. UU., Leo McCarey, 1937/1940)
La rosa de los Tudor/Tudor Rose (R. U., Robert Stevenson, 1936/1940)
La sensación de París/The Rage of Paris (EE. UU., Henry Koster, 1938/1940)
La sirena del puerto/Devil's Playground (EE. UU., Erle C. Kenton, 1937/1940)
La vuelta del ruiseñor/I'll Take Romance (EE. UU., Edward H. Griffith, 1937/1940)
Lloyds de Londres/Lloyds of London (EE. UU., Henry King, 1936/1940)
Lo mejor de la vida/Having Wonderful Time (EE. UU., Alfred Santell, 1938/1940)
Los buitres del presidio/Parole (EE. UU., Louis Friedlander, 1936/1940)
Mares turbulentos/Dangerous Waters (EE. UU., Lambert Hillyer, 1936/1940)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

María Estuardo/Mary of Scotland (EE. UU., John Ford, 1936/1940)
Melodías de Broadway 1938/Broadway Melody of 1938 (EE. UU., Roy Del Ruth, 1937/1940)
Millonario a sueldo/You're a Sweetheart (EE. UU., David Butler, 1937/1940)
Misión secreta/Secret Patrol (EE. UU., David Selman, 1936/1940)
Míster Wong, detective/Mr. Wong, Detective (EE. UU., William Nigh, 1938/1940)
Nacida para la danza/Born to Dance (EE. UU., Roy Del Ruth, 1936/1940)
Oriente contra Occidente/East Meets West (R. U., Herbert Mason, 1936/1940)
Primavera/Maytime (EE. UU., Robert Z. Leonard, 1937/1940)
Receta de amor/Prescription for Romance (EE. UU., S. Sylvan Simon, 1937/1940)
Redención/Slave Ship (EE. UU., Tay Garnett, 1937/1940)
Reina a los catorce años/That Certain Age (EE. UU., Edward Ludwig, 1938/1940)
Romeo y Julieta/Romeo and Juliet (EE. UU., George Cukor, 1935/1940)
Siguiendo a una estrella/Gangway (R. U., Sonnie Hale, 1937/1940)
Un corazón y una copa/Good Old Soak (EE. UU., J. Walter Ruben, 1937/1940)
Un día en las carreras/A Day at the Races (EE. UU., Sam Wood, 1937/1940)
Un yanqui en Oxford/A Yank at Oxford (EE. UU., Jack Conway, 1938/1940)
Una mujer difamada/Libeled Lady (EE. UU., Jack Conway, 1936/1940)
Vive como quieras/You Can't Take It with You (EE. UU., Frank Capra, 1938/1940)

1941

A tiro limpio/The Roaming Cowboy (EE. UU., Robert Hill, 1937/1941)
Blancanieves y los siete enanitos/Snow White and the Seven Dwarfs (EE. UU., David Hand, 1937/1941)
Cadetes del mar/Navy Blue and Gold (EE. UU., Sam Wood, 1937/1941)
Café Metropol/Cafe Metropole (EE. UU., Edward H. Griffith, 1937/1941)
Calumniado/Action for Slander (R. U., Tim Whelan, 1937/1941)
Camino de la felicidad/The Road to Reno (EE. UU., S. Sylvan Simon, 1938/1941)
Cena en el Ritz/Dinner at the Ritz (R. U., Harold Schuster, 1937/1941)
¿Cuándo es tu cumpleaños?/When's Your Birthday? (EE. UU., Harry Beaumont, 1937/1941)
Cupido sin memoria/There Goes the Groom (EE. UU., Joseph Santley, 1937/1941)
Damas del teatro/Stage Door (EE. UU., Gregory La Cava, 1937/1941)
Doctor intruso/The Outsider (R. U., Paul Stein, 1939/1941)
Dulce evocación/Romance of the Limberlost (EE. UU., William Nigh, 1938/1941)
El caso Vare/The Ware Case (R. U., Robert Stevenson, 1938/1941)
El cura del penal/Mutiny in the Big House (EE. UU., William Nigh, 1939/1941)
El gran tipo/Great Guy (EE. UU., John G. Blystone, 1936/1941)
El hombre que vivió dos veces/The Man Who Lived Twice (EE. UU., Harry Lachman, 1936/1941)
El ídolo de Nueva York/The Toast of New York (EE. UU., Rowland V. Lee, 1937/1941)
El misterio de Míster Wong/The Mystery of Mr. Wong (EE. UU., William Nigh, 1938/1941)
El primer amor/First Love (EE. UU., Henry Koster, 1939/1941)
El tigre de Arizona/The Bad Man of Brimstone (EE. UU., J. Walter Ruben, 1937/1941)
Ella, él y Asta/After the Thin Man (EE. UU., W. S. van Dyke, 1936/1941)
Es un periodista/This Man Is News (R. U., David MacDonald, 1938/1941)
Éxtasis negro/Dark Rapture (EE. UU., Armand Denis, 1938/1941)
Fierecilla sin domar/London Melody (Girl in the Street) (R. U., Herbert Wilcox, 1937/1941)
Grandes noticias/Break the News (R. U., René Clair, 1938/1941)
La bella rebelde/She's Got Everything (EE. UU., Joseph Santley, 1938/1941)
La casa encantada/Haunted House (EE. UU., Robert McGowan, 1940/1941)
La fiera de mi niña/Bringing Up Baby (EE. UU., Howard Hawks, 1938/1941)
La florista del Palace/Orchids to You (EE. UU., William A. Seiter, 1936/1941)
La mujer sin alma/Craig's Wife (EE. UU., Dorothy Azner, 1936/1941)
La quimera de Hollywood/Music for Madame (EE. UU., John G. Blystone, 1937/1941)
Las vacaciones del juez Harvey/You're Only Young Once (EE. UU., George B. Seitz,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

1938/1941)
Laurel y Hardy en el Oeste/Way Out West (EE. UU., James W. Horne, 1936/1941)
Llovida del cielo/Young Man's Fancy (R. U., Robert Stevenson, 1939/1941)
Lo prefiero millonario/Smartest Girl in Town (EE. UU., Joseph Santley, 1936/1941)
Los hombres no son dioses/Men Are Not Gods (R. U., Walter Reisch, 1936/1941)
Míster Wong en el barrio chino/Mr. Wong in Chinatown (EE. UU., William Nigh, 1938/1941)
Ninotchka/Ninotchka (EE. UU., Ernst Lubitsch, 1939/1941)
Pigmalión/Pygmalion (R. U., Anthony Asquith, Leslie Howard, 1938/1941)
Posada Jamaica/Jamaica Inn (R. U., Alfred Hitchcock, 1939/1941)
San Francisco/San Francisco (EE. UU., W. S. van Dyke, 1936/1941)
Se llevó mi corazón/Broadway Serenade (EE. UU., Robert Z. Leonard, 1939/1941)
Señorita en desgracia/A Damsel in Distress (EE. UU., George Stevens, 1937/1941)
Siempre hay una mujer/There's Always a Woman (EE. UU., Alexander Hall, 1938/1941)
Su última diablura/Three Smart Girls Grow Up (EE. UU., Henry Koster, 1939/1941)
Titanes de la velocidad/California Straight Ahead (EE. UU., Arthur Lubin, 1937/1941)
Titanes del mar/Sea Devils (EE. UU., Ben Stoloff, 1937/1941)
Un hombre de corazón/Mr. Boggs Steps Out (EE. UU., Gordon Wiles, 1938/1941)
Un trono por una canción/Song of Freedom (R. U., J. Elder Wills, 1936/1941)
Una chica con suerte/The King and the Chorus Girl (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1937/1941)
Venganza en Oriente/The Chinese Bungalow (R. U., George King, 1940/1941)
Vivir para gozar/Holiday (EE. UU., George Cukor, 1938/1941)
Vocación de marino/Youth Takes a Fling (EE. UU., Archie Mayo, 1938/1941)
Yo soy la ley/I Am the Law (EE. UU., Alexander Hall, 1938/1941)

1942

Acusada/Accused (R. U., Thornton Freeland, 1936/1942)
Adorable intrusa/Sis Hopkins (EE. UU., Joseph Santley, 1941/1942)
Alarma en el expreso/The Lady Vanishes (R. U., Alfred Hitchcock, 1938/1942)
Ángel/Angel (EE. UU., Ernst Lubitsch, 1937/1942)
Burbujas de champán/Champagne Charlie (EE. UU., James Tinling, 1936/1942)
Coqueta hasta el fin/French without Tears (R. U., Anthony Asquith, 1939/1942)
¡Cuidado con lo que haces!/Climbing High (R. U., Carol Reed, 1939/1942)
De isla en isla/Seven Sinners (EE. UU., Tay Garnett, 1940/1942)
Desfile sobre el hielo/Ice-Capades (EE. UU., Joseph Santley, 1941/1942)
Diez días en París/Ten Days in Paris (Missing Ten Days; Spy in the Pantry) (R. U., Tim Whelan, 1939/1942)
El hombre invisible vuelve/The Invisible Man Returns (EE. UU., Joe May, 1940/1942)
El prisionero de Zenda/The Prisoner of Zenda (EE. UU., John Cromwell, 1937/1942)
El séptimo cielo/Seventh Heaven (EE. UU., Henry King, 1937/1942)
La octava mujer de Barba Azul/Bluebeard's Eighth Wife (EE. UU., Ernst Lubitsch, 1938/1942)
La pareja invisible se divierte/Topper Takes a Trip (EE. UU., Norman Z. McLeod, 1939/1942)
La patrulla secreta/The Flying Squad (R. U., Herbert Brenon, 1940/1942)
La sombra de Frankenstein/Son of Frankenstein (EE. UU., Rowland V. Lee, 1939/1942)
Lo encontré en París/I Met Him in Paris (EE. UU., Wesley Ruggles, 1937/1942)
Lobos del norte/Spawn of the North (EE. UU., Henry Hathaway, 1938/1942)
Los cuatro hombres justos/The Four Just Men (R. U., Walter Forde, 1939/1942)
Los peligros de la gloria/Something to Sing About (EE. UU., Victor Schertzinger, 1937/1942)
Los tambores de Fu Manchú/Drums of Fu Manchu (EE. UU., John English, William Witney, 1940/1942)
Luz de gas/Gaslight (R. U., Thorold Dickinson, 1940/1942)
Mi chica y yo/The Lambeth Walk (R. U., Albert de Courville, 1939/1942)
Mortal sugestión/Love from a Stranger (R. U., Rowland V. Lee, 1936/1942)
Pánico en la banca/Thunder in the City (R. U., Marion Gering, 1937/1942)
Paraíso para dos/Paradise for Two (R. U.,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Thornton Freeland, 1937/1942)
Princesita/Spring Parade (EE. UU., Henry Koster, 1940/1942)
Rebeca/Rebecca (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1940/1942)
Repórter en apuros/I See Ice (R. U., Anthony Kimmins, 1938/1942)
Sabú/Elephant Boy (R. U., Robert J. Flaherty, Zoltán Korda, 1937/1942)
Si yo fuera rey/If I Were King (EE. UU., Frank Lloyd, 1938/1942)
Todo es ritmo/Everything Is Rhythm (R. U., Alfred Goulding, 1936/1942)
Tú cambiarás de vida/Jeannie (R. U., Harold French, 1941/1942)
Tundra/Tundra (EE. UU., Norman Dawn, 1936/1942)
Un hombre en París/This Man in Paris (R. U., David MacDonald, 1939/1942)
Una entre un millón/One in a Million (EE. UU., Sidney Lanfield, 1936/1942)
Una tarde de lluvia/One Rainy Afternoon (EE. UU., Rowland V. Lee, 1936/1942)
Usted recordará/You Will Remember (R. U., Jack Raymond, 1940/1942)
Vamos a ser ricos/We're Going to Be Rich (EE. UU., Monty Banks, 1938/1942)
Veintiún días juntos/Twenty-One Days (The First and the Last; Twenty-One Days Together) (R. U., Basil Dean, 1939/1942)

1943

Adiós, Míster Chips/Goodbye, Mr. Chips (R. U., Sam Wood, 1939/1943)
Agárrame ese fantasma/Hold That Ghost (EE. UU., Arthur Lubin, 1941/1943)
Al amparo de la ley/Gangs of Chicago (EE. UU., Arthur Lubin, 1940/1943)
Al servicio del deber/Girl from God's Country (EE. UU., Sidney Salkow, 1940/1943)
Albergue nocturno/The Common Touch (R. U., John Baxter, 1941/1943)
Almas en el mar/Souls at Sea (EE. UU., Henry Hathaway, 1937/1943)
Arizona/Destry Rides Again (EE. UU., George Marshall, 1939/1943)
Aventuras del capitán Maravillas/Adventures of Captain Marvel (EE. UU., John English, William Witney, 1941/1943)
Boda sosegada/Quiet Wedding (R. U., Anthony Asquith, 1940/1943)
Buscando fama/Kiss the Boys Goodbye (EE. UU., Victor Schertzinger, 1941/1943)
Caballero y ladrón/Raffles (EE. UU., Sam Wood, 1939/1943)
Caviar para su excelencia/The Magnificent Fraud (EE. UU., Robert Florey, 1939/1943)
Cena de medianoche/History Is Made at Night (EE. UU., Frank Borzage, 1937/1943)
Chicago/In Old Chicago (EE. UU., Henry King, 1938/1943)
Corazón de niña/Little Miss Nobody (EE. UU., John G. Blystone, 1936/1943)
Cuando el ladrón encuentra al ladrón/Jump for Glory (R. U., Raoul Walsh, 1937/1943)
Cuatro culpables/I Killed the Count (R. U., Fred Zelnick, 1939/1943)
El arca de oro/Pot o'Gold (EE. UU., George Marshall, 1941/1943)
El asunto del día/The Talk of the Town (EE. UU., George Stevens, 1942/1943)
El Capitán Furia/Captain Fury (EE. UU., Hal Roach, 1939/1943)
El caso de la señorita asustada/The Case of the Frightened Lady (R. U., George King, 1940/1943)
El castillo de los misterios/You'll Find Out (EE. UU., David Butler, 1940/1943)
El hijo del gángster/Gangster's Boy (EE. UU., William Nigh, 1938/1943)
El hombre que fabricaba monstruos/Man-Made Monster (EE. UU., George Waggner, 1941/1943)
El joven Edison/Young Tom Edison (EE. UU., Norman Taurog, 1940/1943)
El ladrón de cadáveres/The Corpse Vanishes (EE. UU., Wallace Fox, 1942/1943)
El misterio de Villa Rosa/At the Villa Rose (R. U., Walter Summers, 1939/1943)
El misterioso doctor Satán/Mysterious Dr. Satan (EE. UU., John English, William Witney, 1940/1943)
En la luna/Over the Moon (R. U., Thornton Freeland, William K. Howard, 1937/1943)
Eso que llaman amor/Wings of the Morning (R. U., Harold Schuster, 1937/1943)
Huracán/When Tomorrow Comes (EE. UU., John M. Stahl, 1939/1943)
Intermezzo/Intermezzo (EE. UU., Gregory Ratoff, 1939/1943)
Intriga aérea/Under Your Hat (R. U., Maurice Elvey, 1940/1943)
Jorge Manteca/South American George (R. U., Marcel Varnel, 1941/1943)
La caravana del Oeste/Wagons Westward (EE. UU., Lew Landers, 1940/1943)
La ciudadela/The Citadel (R. U., King Vidor, 1938/1943)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

La historia de Irene Cassel/The Story of Vernon and Irene Castle (EE. UU., H. C. Potter, 1939/1943)
La puerta de las siete cerraduras/The Door with Seven Locks (R. U., Norman Lee, 1940/1943)
Lady Hamilton/That Hamilton Woman (R. U., Alexander Korda, 1941/1943)
Las aventuras de Marco Polo/The Adventures of Marco Polo (EE. UU., Archie Mayo, 1938/1943)
Las cinco revoltosas/Angels with Broken Wings (EE. UU., Bernard Vorhaus, 1941/1943)
Luna nueva/His Girl Friday (EE. UU., Howard Hawks, 1940/1943)
Matrimonio imprevisto/Breach of Promise (R. U., Harold Huth, Roland Pertwee, 1941/1943)
Matrimonio original/Mr. and Mrs. Smith (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1941/1943)
Medianoche/Midnight (EE. UU., Mitchell Leisen, 1939/1943)
Mientras arde el fuego/On the Night of the Fire (R. U., Brian Desmond Hurst, 1939/1943)
Mujercita/Nice Girl? (EE. UU., William A. Seiter, 1941/1943)
Niña revoltosa/The Under-Pup (EE. UU., Richard Wallace, 1939/1943)
Noches en Río/Rio (EE. UU., John Brahm, 1939/1943)
Ojos misteriosos de Londres/Dark Eyes of London (R. U., Walter Summers, 1939/1943)
Ondas misteriosas/Q Planes (Clouds over Europe) (R. U., Tim Whelan, Arthur B. Woods, 1939/1943)
Ondas mortales/Bulldog Drummond at Bay (R. U., Norman Lee, 1937/1943)
Oro en polvo/Yellow Dust (EE. UU., Wallace Fox, 1936/1943)
Perlas negras/Just like a Woman (R. U., Paul Stein, 1938/1943)
Perlas que acusan/Murder in Soho (R. U., Norman Lee, 1940/1943)
Por otro querer/Always Goodbye (EE. UU., Sidney Lanfield, 1938/1943)
Puño de hierro/Twenty Mule Team (EE. UU., Richard Thorpe, 1940/1943)
Recuerdo de una noche/Remember the Night (EE. UU., Mitchell Leisen, 1940/1943)
Rembrandt/Rembrandt (R. U., Alexander Korda, 1936/1943)
Se acabó la música/Land without Music (R. U., Walter Forde, 1936/1943)
Sentencia anónima/The Gaunt Stranger (R. U., Walter Forde, 1938/1943)
Serenata nostálgica/Penny Serenade (EE. UU., George Stevens, 1941/1943)
Si no amaneciera/Hold Back the Dawn (EE. UU., Mitchell Leisen, 1941/1943)
Siete torres/The House of the Seven Gables (EE. UU., Joe May, 1940/1943)
Sólo los ángeles tienen alas/Only Angels Have Wings (EE. UU., Howard Hawks, 1939/1943)
Sonriamos de nuevo/We'll Smile Again (R. U., John Baxter, 1942/1943)
Sospecha/Suspicion (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1941/1943)
Su nombre en los periódicos/The Girl in the News (R. U., Carol Reed, 1941/1943)
Su vida íntima/Back Street (EE. UU., Robert Stevenson, 1941/1943)
Sueño dorado/Golden Boy (EE. UU., Rouben Mamoulian, 1939/1943)
Suez/Suez (EE. UU., Allan Dwan, 1938/1943)
Tarzán y su hijo/Tarzan Finds a Son (EE. UU., Richard Thorpe, 1939/1943)
Tío improvisado/Unexpected Uncle (EE. UU., Peter Godfrey, 1941/1943)
Una campesina en Broadway/Puddin'Head (EE. UU., Joseph Santley, 1941/1943)
Vida robada/Stolen Life (R. U., Paul Czinner, 1939/1943)
Vuelta al ayer/Return to Yesterday (R. U., Robert Stevenson, 1940/1943)

1944

Andrés Harvey, millonario/The Hardys Ride High (EE. UU., George B. Seitz, 1939/1944)
Andrés Harvey, tenorio/Andy Hardy Meets Debutante (EE. UU., George B. Seitz, 1940/1944)
Argel/Algiers (EE. UU., John Cromwell, 1938/1944)
Aventuras de Maxwell/Meet Maxwell Archer (R. U., John Paddy Carstairs, 1939/1944)
Bola de fuego/Ball of Fire (EE. UU., Howard Hawks, 1942/1944)
Cachito de cielo/A Little Bit of Heaven (EE. UU., Andrew Marton, 1940/1944)
Casi un ángel/It Started with Eve (EE. UU., Henry Koster, 1941/1944)
Cita de amor/Appointment for Love (EE. UU., William A. Seiter, 1941/1944)
Como tú quisieras ser/The Man in the Mirror (R. U., Maurice Elvey, 1936/1944)
Conductor relámpago/Lightning Conductor (R. U., Maurice Elvey, 1938/1944)
Cuidado con ellas/Over She Goes (R. U., Graham Cutts, 1937/1944)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Cumbres borrascosas/Wuthering Heights (EE. UU., William Wyler, 1939/1944)
Detective genial/Trouble Brewing (R. U., Anthony Kimmins, 1939/1944)
Dos mujeres y un amor/In Name Only (EE. UU., John Cromwell, 1939/1944)
Dueña de su destino/Cheers for Miss Bishop (EE. UU., Tay Garnett, 1941/1944)
Dumbo/Dumbo (EE. UU., Ben Sharpsteen, 1941/1944)
El bazar de las sorpresas/The Shop around the Corner (EE. UU., Ernst Lubitsch, 1940/1944)
El capitán cautela/Captain Caution (EE. UU., Richard Wallace, 1940/1944)
El diablo burlado/The Devil and Miss Jones (EE. UU., Sam Wood, 1941/1944)
El diamante de Peterville/The Peterville Diamond (R. U., Walter Forde, 1942/1944)
El difunto protesta/Here Comes Mr. Jordan (EE. UU., Alexander Hall, 1941/1944)
El explorador perdido/Stanley and Livingstone (EE. UU., Henry King, 1939/1944)
El expreso de Broadway/Broadway Limited (EE. UU., Gordon Douglas, 1941/1944)
El forastero/The Westerner (EE. UU., William Wyler, 1940/1944)
El gángster y la bailarina/The House across the Bay (EE. UU., Archie Mayo, 1940/1944)
El hijo de Montecristo/The Son of Monte Cristo (EE. UU., Rowland V. Lee, 1940/1944)
El ladrón de Bagdad/The Thief of Bagdad (EE. UU./R. U., Ludwig Berger, Michael Powell, Tim Whelan, 1940/1944)
El lazo sagrado/Made for Each Other (EE. UU., John Cromwell, 1939/1944)
El libro de la selva/Rudyard Kipling's Jungle Book (R. U., Zoltán Korda, André de Toth, 1942/1944)
El orgullo de los yanquis/The Pride of the Yankees (EE. UU., Sam Wood, 1942/1944)
El puente de Waterloo/Waterloo Bridge (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1940/1944)
El signo del Zorro/The Mark of Zorro (EE. UU., Rouben Mamoulian, 1940/1944)
El tren fantasma/The Ghost Train (R. U., Walter Forde, 1941/1944)
El vaquero y la dama/The Cowboy and the Lady (EE. UU., H. C. Potter, 1938/1944)
Ella y su secretario/Take a Letter, Darling (EE. UU., Mitchell Leisen, 1942/1944)
En la noche del dieciséis de enero/Night of January 16th (EE. UU., William Clemens, 1941/1944)
En la selva del terror/Jungle Girl (EE. UU., John English, William Witney, 1941/1944)
En tinieblas/The Light That Failed (EE. UU., William A. Wellman, 1939/1944)
Entre nosotras/Between Us Girls (EE. UU., Henry Koster, 1942/1944)
Enviado especial/Foreign Correspondent (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1940/1944)
Esmeralda la zíngara/The Hunchback of Notre Dame (EE. UU., William Dieterle, 1939/1944)
Espejismo de amor/Kitty Foyle (EE. UU., Sam Wood, 1941/1944)
Esposa, doctor y enfermera/Wife, Doctor and Nurse (EE. UU., Walter Lang, 1937/1944)
Esta mujer es mía/I Take This Woman (EE. UU., W. S. van Dyke, 1940/1944)
Estudiantes en Oxford/A Chump at Oxford (EE. UU., Alfred Goulding, 1940/1944)
Eternamente tuya/Eternally Yours (EE. UU., Tay Garnett, 1939/1944)
Fruto dorado/Boom Town (EE. UU., Jack Conway, 1940/1944)
Fuera sombreros/Hats Off (EE. UU., Boris Petroff, 1936/1944)
Gente alegre/A Girl, a Guy and a Gob (EE. UU., Richard Wallace, 1941/1944)
Historias de Filadelfia/The Philadelphia Story (EE. UU., George Cukor, 1940/1944)
Inocencia y juventud/Young and Innocent (R. U., Alfred Hitchcock, 1937/1944)
Invitación a la felicidad/Invitation to Happiness (EE. UU., Wesley Ruggles, 1939/1944)
Irene/Irene (EE. UU., Herbert Wilcox, 1940/1944)
La calle 44/Mayor of 44th Street (EE. UU., Alfred E. Green, 1942/1944)
La ciudad de los muchachos/Men of Boys Town (EE. UU., Norman Taurog, 1941/1944)
La ciudad del oro/The Girl of the Golden West (EE. UU., Robert Z. Leonard, 1938/1944)
La diligencia/Stagecoach (EE. UU., John Ford, 1939/1944)
La familia Robinson/The Swiss Family Robinson (EE. UU., Edward Ludwig, 1940/1944)
La jungla en armas/The Real Glory (EE. UU., Henry Hathaway, 1939/1944)
La loba/The Little Foxes (EE. UU., William Wyler, 1941/1944)
La máscara de hierro/The Man in the Iron Mask (EE. UU., James Whale, 1939/1944)
La muchacha de la Quinta Avenida/Fifth Avenue Girl (EE. UU., Gregory La Cava,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

1939/1944)
La muchacha del millón/The Missing Million (R. U., Phil Brandon, 1942/1944)
La mujer de las dos caras/Two-Faced Woman (EE. UU., George Cukor, 1941/1944)
La mujer y las alas/They Flew Alone (Wings and the Woman) (R. U., Herbert Wilcox, 1941/1944)
La nueva melodía de Broadway/The Broadway Melody of 1940 (EE. UU., Norman Taurog, 1940/1944)
La Reina Victoria/Victoria the Great (R. U., Herbert Wilcox, 1937/1944)
La Torre de Londres/Tower of London (EE. UU., Rowland V. Lee, 1939/1944)
La última revista/Radio City Revels (EE. UU., Ben Stoloff, 1938/1944)
La vuelta del rana/The Return of the Frog (R. U., Maurice Elvey, 1938/1944)
Las cuatro plumas/The Four Feathers (R. U., Zoltán Korda, 1939/1944)
Las tres noches de Eva/The Lady Eve (EE. UU., Preston Sturges, 1941/1944)
Locuras de millonarios/Cafe Society (EE. UU., Edward H. Griffith, 1939/1944)
Los alegres vividores/The Young in Heart (EE. UU., Richard Wallace, 1938/1944)
Los gángsters están aquí/The Gang's All Here (EE. UU., Thornton Freeland, 1939/1944)
Los hermanos Marx en el Oeste/Go West (EE. UU., Edward Buzzell, 1940/1944)
Los hijos de la farándula/Babes in Arms (EE. UU., Busby Berkeley, 1939/1944)
Luna de Birmania/Moon over Burma (EE. UU., Louis King, 1940/1944)
Lydia/Lydia (EE. UU., Julien Duvivier, 1941/1944)
Mamá a la fuerza/Bachelor Mother (EE. UU., Garson Kanin, 1939/1944)
María Walewska/Conquest (EE. UU., Clarence Brown, 1937/1944)
Marinos a la fuerza/Saps at Sea (EE. UU., Gordon Douglas, 1940/1944)
Más fuerte que el orgullo/Pride and Prejudice (EE. UU., Robert Z. Leonard, 1940/1944)
Me casé con una bruja/I Married a Witch (EE. UU., René Clair, 1942/1944)
Me perteneces/You Belong to Me (EE. UU., Wesley Ruggles, 1941/1944)
Mi marido está loco/Love Crazy (EE. UU., Jack Conway, 1941/1944)
Mi mujer favorita/My Favourite Wife (EE. UU., Garson Kanin, 1940/1944)
Música mágica/There's Magic in Music (EE. UU., Andrew L. Stone, 1941/1944)
No te fíes de las tontas/Jane Steps Out (R. U., Paul Stein, 1938/1944)
Noche de angustia/Vigil in the Night (EE. UU., George Stevens, 1940/1944)
Ocho mujeres y un crimen/The Mad Miss Manton (EE. UU., Leigh Jason, 1938/1944)
Otra reunión de acusados/Another Thin Man (EE. UU., W. S. van Dyke, 1939/1944)
Pájaros de cuenta/Keep'em Flying (EE. UU., Arthur Lubin, 1941/1944)
Paraíso robado/Stolen Heaven (EE. UU., Andrew L. Stone, 1938/1944)
Pendenciero indeseable/Girl from Havana (EE. UU., Lew Landers, 1940/1944)
Pinocho/Pinocchio (EE. UU., Walt Disney, 1940/1944)
Plaga mortal/White Legion (EE. UU., Karl Brown, 1936/1944)
Por un viaje a París/Good Girls Go to Paris (EE. UU., Alexander Hall, 1939/1944)
Prefiero la secretaria/Moonlight Masquerade (EE. UU., John H. Auer, 1942/1944)
¡Qué verde era mi valle!/How Green Was My Valley (EE. UU., John Ford, 1941/1944)
Quiero ser mujer/Miss Annie Rooney (EE. UU., Edwin L. Marin, 1942/1944)
Rapsodia de juventud/They Shall Have Music (EE. UU., Archie Mayo, 1937/1944)
Recuerda aquel día/Remember the Day (EE. UU., Henry King, 1941/1944)
Rey de los mares/This Woman Is Mine (EE. UU., Frank Lloyd, 1941/1944)
Saludos, amigos/Saludos amigos (EE. UU., Walt Disney, 1942/1944)
Sangre, sudor y lágrimas/In Which We Serve (R. U., Noël Coward, David Lean, 1942/1944)
Siempre Eva/Stand-In (EE. UU., Tay Garnett, 1937/1944)
Sinfonía de la vida/Our Town (EE. UU., Sam Wood, 1940/1944)
Sólo se vive una vez/You Only Live Once (EE. UU., Fritz Lang, 1937/1944)
Sucedió en China/Too Hot to Handle (EE. UU., Jack Conway, 1938/1944)
Tarzán y la diosa/Tarzan and the Green Goddess (EE. UU., Edward Kull, 1938/1944)
Televisión/Hit Parade of 1941 (Romance and Rhythm) (EE. UU., John H. Auer, 1940/1944)
Tres parejas/Twin Beds (EE. UU., Tim Whelan, 1942/1944)
Tú serás mi marido/Sun Valley Serenade (EE. UU., H. Bruce Humberstone, 1941/1944)
Tú y yo/Love Affair (EE. UU., Leo McCarey, 1939/1944)
Un frac en la Edad Media/When Knights

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Were Bold (R. U., Jack Raymond, 1936/1944)
Un marido rico/The Palm Beach Story (EE. UU., Preston Sturges, 1942/1944)
Un rostro de mujer/A Woman's Face (EE. UU., George Cukor, 1941/1944)
Un tenorio improvisado/Man about Town (EE. UU., Mark Sandrich, 1939/1944)
Una estrella de ocasión/Scatterbrain (EE. UU., Gus Meins, 1940/1944)
Una gran señora/The Great Man's Lady (EE. UU., William A. Wellman, 1942/1944)
Una muchacha y diez bandidos/Kate Plus Ten (R. U., Reginald Denham, 1938/1944)
Unidos por la fortuna/Lucky Partners (EE. UU., Lewis Milestone, 1940/1944)
Vinieron las lluvias/The Rains Came (EE. UU., Clarence Brown, 1939/1944)
Volvieron cinco/Five Came Back (EE. UU., John Farrow, 1939/1944)
Volvió el amor/I Met My Love Again (EE. UU., George Cukor, Joshua Logan, Arthur Ripley, 1938/1944)
Yo le maté/I Killed That Man (EE. UU., Phil Rosen, 1941/1944)
Yo soy mi hermana/Talk about Jacqueline (R. U., Harold French, 1942/1944)

1945

Al caer la noche/Night Must Fall (EE. UU., Richard Thorpe, 1937/1945)
Al margen de la vida/Flesh and Fantasy (EE. UU., Julien Duvivier, 1943/1945)
Al sur de Pago-Pago/South of Pago Pago (EE. UU., Alfred E. Green, 1940/1945)
Alí Babá y los cuarenta ladrones/Ali Baba and the Forty Thieves (EE. UU., Arthur Lubin, 1944/1945)
Alondra del cielo/Skylark (EE. UU., Mark Sandrich, 1941/1945)
Amor y periodismo/Love Is News (EE. UU., Tay Garnett, 1937/1945)
Andaré junto a ti/I'll Walk beside You (R. U., Maclean Rogers, 1943/1945)
Aquella noche en Varsovia/Dangerous Moonlight (R. U., Brian Desmond Hurst, 1941/1945)
Armonías de juventud/Strike Up the Band (EE. UU., Busby Berkeley, 1940/1945)
Asesinato en Soho/East of Piccadilly (R. U., Harold Huth, 1941/1945)
Capricho de mujer/The Lady Is Willing (EE. UU., Mitchell Leisen, 1942/1945)
Casanova Brown/Casanova Brown (EE. UU., Sam Wood, 1944/1945)
Crimen a medianoche/Who Done It? (EE. UU., Erle C. Kenton, 1942/1945)
Cuando ellas se encuentran/When Ladies Meet (EE. UU., Robert Z. Leonard, 1941/1945)
Desengaño/Dodsworth (EE. UU., William Wyler, 1936/1945)
Doble boda/Double Wedding (EE. UU., Richard Thorpe, 1937/1945)
Dos cabezudos/Here Come the Co-eds (EE. UU., Jean Yarbrough, 1945/1945)
Dos caraduras con suerte/Pardon My Sarong (EE. UU., Erle C. Kenton, 1942/1945)
Edison, el hombre/Edison, the Man (EE. UU., Clarence Brown, 1940/1945)
El alegre bandolero/The Gay Desperado (EE. UU., Rouben Mamoulian, 1936/1945)
El amado de los dioses/Whom the Gods Love (Mozart) (R. U., Basil Dean, 1936/1945)
El amor en onda corta/Hi Gang (R. U., Marcel Varnel, 1941/1945)
El castillo maldito/The Ghost Breakers (EE. UU., George Marshall, 1940/1945)
El club 400/The Powers Girl (EE. UU., Norman Z. McLeod, 1942/1945)
El cuarto mandamiento/The Magnificent Ambersons (EE. UU., Orson Welles, 1942/1945)
El fantasma de la ópera/The Phantom of the Opera (EE. UU., Arthur Lubin, 1943/1945)
El gato negro/The Black Cat (EE. UU., Albert S. Rogell, 1941/1945)
El gato y el canario/The Cat and the Canary (EE. UU., Elliott Nugent, 1939/1945)
El gorila/The Ape (EE. UU., William Nigh, 1940/1945)
El gran vals/The Great Waltz (EE. UU., Julien Duvivier, 1938/1945)
El hijo de la furia/Son of Fury (EE. UU., John Cromwell, 1942/1945)
El hombre que se perdió a sí mismo/The Man Who Lost Himself (EE. UU., Edward Ludwig, 1941/1945)
El hombre que vendió su alma/The Devil and Daniel Webster (EE. UU., William Dieterle, 1941/1945)
El hotel de los líos/Room Service (EE. UU., William A. Seiter, 1938/1945)
El mago de Oz/The Wizard of Oz (EE. UU., Victor Fleming, 1939/1945)
El Puente de San Luis Rey/The Bridge of San Luis Rey (EE. UU., Rowland V. Lee, 1944/1945)
El Santo, en Londres/The Saint in London (R. U., John Paddy Carstairs, 1939/1945)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

El sargento inmortal/Inmortal Sergeant (EE. UU., John Stahl, 1943/1945)
El secreto del candelabro/The Emperor's Candlesticks (EE. UU., George Fitzmaurice, 1937/1945)
El sospechoso/The Suspect (EE. UU., Robert Siodmak, 1944/1945)
El tiempo vuela/Time Flies (R. U., Walter Forde, 1944/1945)
El valle del sol/Valley of the Sun (EE. UU., George Marshall, 1942/1945)
El Vaticano de Pio XII/Story of the Vatican (EE. UU., Jean Pages, 1941/1945)
En el viejo Oklahoma/In Old Oklahoma (War of the Wildcats) (EE. UU., Albert S. Rogell, 1943/1945)
En sociedad/In Society (EE. UU., Jean Yarbrough, 1944/1945)
Encontró una estrella/He Found a Star (R. U., John Paddy Carstairs, 1941/1945)
Eran cinco hermanos/The Sullivans (EE. UU., Lloyd Bacon, 1944/1945)
Espías en acción/Bulldog Sees It Through (R. U., Harold Huth, 1940/1945)
Ésta es la fecha/It's a Date (EE. UU., William A. Seiter, 1940/1945)
Forja de corazones/Pittsburgh (EE. UU., Lewis Seiler, 1942/1945)
Galopa, muchacho/Ride'em Cowboy (EE. UU., Arthur Lubin, 1942/1945)
Guadalcanal/Guadalcanal Diary (EE. UU., Lewis Seiler, 1943/1945)
Ha vuelto aquella mujer/There's That Woman Again (EE. UU., Alexander Hall, 1938/1945)
Hace un millón de años/One Million Years B.C. (EE. UU., Hal Roach, Hal Roach, Jr., 1940/1945)
Haendel/The Great Mr. Handel (R. U., Norman Walker, 1942/1945)
Héroes del mar/Corvette K-225 (EE. UU., Richard Rossen, 1943/1945)
Heroínas anónimas/Ladies Courageous (EE. UU., John Rawlins, 1944/1945)
¡Hijo mío! ¡Hijo mío!/My Son, My Son (EE. UU., Charles Vidor, 1940/1945)
Honolulú/Honolulu (EE. UU., Edward Buzzell, 1939/1945)
Huyendo a su destino/Destiny (The Fugitive) (EE. UU., Reginald Le Borg, Julien Duvivier, 1944/1945)
La cuadrilla del crimen/Sensation (R. U., Brian Desmond Hurst, 1937/1945)
La dama desconocida/Phantom Lady (EE. UU., Robert Siodmak, 1944/1945)
La fugitiva de los trópicos/Trade Winds (EE. UU., Tay Garnett, 1939/1945)
La furia del oro negro/High, Wide and Handsome (EE. UU., Rouben Mamoulian, 1937/1945)
La hermanita del mayordomo/His Butler's Sister (EE. UU., Frank Borzage, 1943/1945)
La hora fatal/The Fatal Hour (EE. UU., William Nigh, 1940/1945)
La hora radiante/The Shining Hour (EE. UU., Frank Borzage, 1938/1945)
La mujer fantasma/Topper Returns (EE. UU., Roy Del Ruth, 1941/1945)
La mujer invisible/The Invisible Woman (EE. UU., A. Edward Sutherland, 1941/1945)
La pitonisa/The Crystal Ball (EE. UU., Elliott Nugent, 1943/1945)
La sombra de una duda/Shadow of a Doubt (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1943/1945)
La tía de Carlos/Charley's Aunt (EE. UU., Archie Mayo, 1941/1945)
La venganza del hombre invisible/The Invisible Man's Revenge (EE. UU., Ford Beebe, 1944/1945)
La Venus de la selva/South of Tahiti (EE. UU., George Waggner, 1941/1945)
Las mil y una noches/Arabian Nights (EE. UU., John Rawlins, 1942/1945)
Lazos eternos/Hers to Hold (EE. UU., Frank Ryan, 1943/1945)
Lo que piensan las mujeres/That Uncertain Feeling (EE. UU., Ernst Lubitsch, 1941/1945)
Locos sueltos/The Housekeeper's Daughter (EE. UU., Hal Roach, 1939/1945)
Los crímenes del fantasma/Dick Tracy vs. Crime, Inc. (EE. UU., John English, William Witney, 1941/1945)
Los diamantes del halcón/A Date with the Falcon (EE. UU., Irving Reis, 1941/1945)
Los usurpadores/The Spoilers (EE. UU., Ray Enright, 1942/1945)
Luna llena/New Moon (EE. UU., Robert Z. Leonard, 1940/1945)
Matrimonio de inconveniencia/Fired Wife (EE. UU., Charles Lamont, 1943/1945)
Mi encantadora esposa/The Amazing Mrs. Hollyday (EE. UU., Bruce Manning, 1943/1945)
Mi mujer no es soltera/Model Wife (EE. UU., Leigh Jason, 1941/1945)
Míster Hyde desaparece/Mr. District Attorney (EE. UU., William Morgan, 1941/1945)
Míster Lucky/Mr. Lucky (EE. UU., Henry Potter, 1943/1945)
Motín en el Ártico/Mutiny in the Arctic (EE. UU., John Rawlins, 1941/1945)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Música en el aire/We'll Meet Again (R. U., Phil Brandon, 1942/1945)
Música inmortal/New Wine (EE. UU., Reinhold Schunzel, 1941/1945)
Navidades en julio/Christmas in July (EE. UU., Preston Sturges, 1940/1945)
Negocio en apuros/Hold My Hand (R. U., Thornton Freeland, 1938/1945)
Noche en el trópico/One Night in the Tropic (EE. UU., A. Edward Sutherland, 1940/1945)
Otra vez mía/My Life with Caroline (EE. UU., Lewis Milestone, 1941/1945)
Papá se casa/Father Takes a Wife (EE. UU., Jack Hiveley, 1941/1945)
Pistoleros sin pistola/Hit the Ice (EE. UU., Charles Lamont, 1943/1945)
Policía Montada del Canadá/Northwest Mounted Police (EE. UU., Cecil B. DeMille, 1940/1945)
Por fin se decidió/Wintertime (EE. UU., John Brahm, 1943/1945)
Qué par de locos/A-Haunting We Will Go (EE. UU., Alfred Werker, 1942/1945)
Quien conquista es la mujer/Woman Chases Man (EE. UU., John G. Blystone, 1937/1945)
Reina de la plata/Silver Queen (EE. UU., Lloyd Bacon, 1942/1945)
Rivales/Come and Get It (EE. UU., Howard Hawks, William Wyler, 1936/1945)
Robé un millón/I Stole a Million (EE. UU., Frank Tuttle, 1939/1945)
Ruta de Marruecos/Road to Morocco (EE. UU., David Butler, 1942/1945)
Ruta de Singapur/Road to Singapore (EE. UU., Victor Schertzinger, 1940/1945)
Sabotaje/Saboteur (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1942/1945)
San Demetrio, London/San Demetrio-London (R. U., Charles Frend, 1943/1945)
Se acabó la gasolina/The Tuttles of Tahiti (EE. UU., Charles Vidor, 1942/1945)
Sé fiel a ti mismo/This above All (EE. UU., Anatole Litvak, 1942/1945)
Se ha perdido una millonaria/There Goes My Heart (EE. UU., Norman Z. MacLeod, 1938/1945)
Seis destinos/Tales of Manhattan (EE. UU., Julien Duvivier, 1942/1945)
Sendas siniestras/When the Daltons Rode (EE. UU., George Marshall, 1940/1945)
Señores del mar/Rulers of the Sea (EE. UU., Frank Lloyd, 1939/1945)
Siguiendo mi camino/Going My Way (EE. UU., Leo McCarey, 1944/1945)
Sombras de Nueva York/The Saint in New York (EE. UU., Ben Holmes, 1938/1945)
Stella Dallas/Stella Dallas (EE. UU., King Vidor, 1937/1945)
Sucedió mañana/It Happened Tomorrow (EE. UU., René Clair, 1944/1945)
Sugestión/Spellbound (R. U., John Harlow, 1941/1945)
Tarzán el temerario/Tarzan's Desert Mystery (EE. UU., William Thiele, 1943/1945)
Te quiero otra vez/I Love You Again (EE. UU., W. S. van Dyke, 1940/1945)
Tejados de vidrio/Daytime Wife (EE. UU., Gregory Ratoff, 1939/1945)
Texas/Texas (EE. UU., George Marshall, 1941/1945)
Tormenta sobre Lisboa/Storm over Lisbon (EE. UU., George Sherman, 1944/1945)
Tradición heroica/The Sun Never Sets (EE. UU., Rowland V. Lee, 1939/1945)
Un caballero en la noche/A Gentleman after Dark (EE. UU., Edwin L. Marin, 1942/1945)
Un hombre inverosímil/The Amazing Mr. Williams (EE. UU., Alexander Hall, 1939/1945)
Un novio para tres novias/Honeymoon in Bali (EE. UU., Edward H. Griffith, 1939/1945)
Una chica rubia/Wise Girl (EE. UU., Leigh Jason, 1938/1945)
Una chica se divierte/A Lady Takes a Chance (The Cowboy and the Girl) (EE. UU., Henry Hathaway, William A. Seiter, 1943/1945)
Una dama en apuros/Lady in a Jam (EE. UU., Gregory La Cava, 1942/1945)
Una mujer de carácter/The Lady from Cheyenne (EE. UU., Frank Lloyd, 1941/1945)
Una mujer endiablada/Mexican Spitfire Out West (EE. UU., Leslie Goodwins, 1940/1945)
Una nación en marcha/Wells Fargo (EE. UU., Frank Lloyd, 1937/1945)
Una tarde en el circo/At the Circus (EE. UU., Edward Buzzell, 1939/1945)
Unión Pacífico/Union Pacific (EE. UU., Cecil B. DeMille, 1939/1945)
Uña y carne/Stablemates (EE. UU., Sam Wood, 1938/1945)
Veinticuatro horas sin mentir/Nothing but the Truth (EE. UU., Elliott Nugent, 1941/1945)
Vidas ambulantes/Road Show (EE. UU., Gordon Douglas, Hal Roach, Hal Roach Jr., 1941/1945)
Vidas heroicas/Disputed Passage (EE. UU., Frank Borzage, 1939/1945)
Virginia/Virginia (EE. UU., Edward H. Griffith, 1941/1945)
Vuelo de águilas/I Wanted Wings (EE. UU.,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Mitchell Leisen, 1941/1945)
Zenobia/Zenobia (EE. UU., Gordon Douglas, 1939/1945)

1946

Adorable mentirosa/Music in Manhattan (EE. UU., John H. Auer, 1944/1946)
Aguas turbias/Dark Waters (EE. UU., André de Toth, 1944/1946)
Alas en los pies/Ice-Capades Revue (EE. UU., Bernard Vorhaus, 1942/1946)
Alas y una plegaria/Wings and a Prayer: The Story of Carrier X (EE. UU., Henry Hathaway, 1944/1946)
Alma rebelde/Jane Eyre (EE. UU., Robert Stevenson, 1944/1946)
Alma zíngara/Gypsy Wildcat (EE. UU., Roy William Neill, 1944/1946)
Amor sin refugio/Standing Room Only (EE. UU., Sidney Lanfield, 1944/1946)
Andrés Harvey se enamora/Love Finds Andy Hardy (EE. UU., George B. Seitz, 1938/1946)
Ansia de amor/Unfinished Business (EE. UU., Gregory La Cava, 1941/1946)
Aprovechemos la noche/Let's Make a Night of It (R. U., Graham Cutts, 1937/1946)
Aventureros de Dakota/Badlands of Dakota (EE. UU., Alfred E. Green, 1941/1946)
Bailando nace el amor/You Were Never Lovelier (EE. UU., William A. Seiter, 1942/1946)
Bodas blancas/Practically Yours (EE. UU., Mitchell Leisen, 1944/1946)
Canción del amanecer/Reveille with Beverly (EE. UU., Charles Barton, 1943/1946)
Casablanca/Casablanca (EE. UU., Michael Curtiz, 1943/1946)
Casta indomable/The Daltons Ride Again (EE. UU., Ray Taylor, 1945/1946)
China/China (EE. UU., John Farrow, 1943/1946)
Cita en la frontera/Hands across the Border (EE. UU., Joseph Kane, 1943/1946)
Ciudad de conquista/City for Conquest (EE. UU., Anatole Litvak, 1940/1946)
Como te quise, te quiero/This Love of Ours (EE. UU., William Dieterle, 1945/1946)
Compañero de mi vida/Tender Comrade (EE. UU., Edward Dmytryck, 1943/1946)
Con la música a otra parte/If I Had My Way (EE. UU., David Butler, 1940/1946)
Concierto macabro/Hangover Square (EE. UU., John Brahm, 1945/1946)
Conflicto matrimonial/Are Husbands Necessary? (EE. UU., Norman Taurog, 1942/1946)
Coronel Blimp/Life and Death of Colonel Blimp (R. U., Michael Powell, Emeric Pressburger, 1943/1946)
Cuando muere el día/Sundown (EE. UU., Henry Hathaway, 1941/1946)
Demasiados maridos/Too Many Husbands (EE. UU., Wesley Ruggles, 1940/1946)
Desde que te fuiste/Since You Went Away (EE. UU., John Cromwell, 1944/1946)
Diez héroes de West Point/Ten Gentlemen from West Point (EE. UU., Henry Hathaway, 1942/1946)
Donde nacen los héroes/A Medal for Benny (EE. UU., Irving Pichel, 1945/1946)
El capitán Kidd/Captain Kidd (EE. UU., Rowland V. Lee, 1945/1946)
El charlatán/Chatterbox (EE. UU., Joseph Santley, 1943/1946)
El coloso de Boston/The Great John L. (EE. UU., Frank Tuttle, 1945/1946)
El duque de West Point/The Duke of West Point (EE. UU., Alfred E. Green, 1939/1946)
El embrujo de Shanghai/The Shanghai Gesture (EE. UU., Josef von Sternberg, 1941/1946)
El fantasma se arrepiente/Don't Take It to Heart (R. U., Jeffrey Dell, 1944/1946)
El gran jefe/The Big Guy (EE. UU., Arthur Lubin, 1939/1946)
El gran vendaval/The Mill on the Floss (R. U., Tim Whelan, 1937/1946)
El hombre de hierro/The Kansan (EE. UU., George Archinbaud, 1943/1946)
El hombre de San Francisco/Man from Frisco (EE. UU., Robert Florey, 1944/1946)
El límite es el cielo/The Sky's the Limit (EE. UU., Edward H. Griffith, 1943/1946)
El mayor y la menor/The Major and the Minor (EE. UU., Billy Wilder, 1942/1946)
El misterio de Fiske Manor/Ladies in Retirement (EE. UU., Charles Vidor, 1941/1946)
El misterio de María Roget/The Mystery of Marie Roget (EE. UU., Phil Rosen, 1942/1946)
El Nuevo Zorro/Rose of the Rio Grande (EE. UU., William Nigh, 1938/1946)
El oráculo del crimen/Crime Doctor (EE. UU., Michael Gordon, 1943/1946)
El porvenir es nuestro/And Now Tomorrow (EE. UU., Irving Pichel, 1944/1946)
El príncipe trovador/The Mikado (R. U., Victor Schertzinger, 1939/1946)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

El renegado/Hudson's Bay (EE. UU., Irving Pichel, 1940/1946)
El rey de la Policía Montada/King of the Royal Mounted (EE. UU., John English, William Witney, 1940/1946)
El tesoro de Tarzán/Tarzan's Secret Treasure (EE. UU., Richard Thorpe, 1941/1946)
El último gángster/The Last Gangster (EE. UU., Edward Ludwig, 1937/1946)
El vagabundo/Johnny Come Lately (EE. UU., William K. Howard, 1943/1946)
El vencedor de Napoleón/The Young Mr. Pitt (R. U., Carol Reed, 1942/1946)
En alas del amor (Sheriff a la fuerza)/Melody Ranch (EE. UU., Joseph Santley, 1940/1946)
En este mundo traidor/It's a Wonderful World (EE. UU., W. S. van Dyke, 1939/1946)
Enamorados/Sweethearts (EE. UU., W. S. van Dyke, 1938/1946)
Enrique V/Henry V (R. U., Laurence Olivier, 1944/1946)
Es mi hombre/Rose of Washington Square (EE. UU., Gregory Ratoff, 1939/1946)
Extraña confesión/Summer Storm (EE. UU., Douglas Sirk, 1944/1946)
Fantasía/Fantasia (EE. UU., Walt Disney, 1940/1946)
Frankenstein y el hombre lobo/Frankenstein Meets the Wolf Man (EE. UU., Roy William Neill, 1943/1946)
Gesta de héroes/Ships with Wings (R. U., Sergei Nolbandov, 1941/1946)
Hijos del mar/Atlantic Ferry (R. U., Walter Forde, 1941/1946)
Infierno en la Tierra/China Girl (EE. UU., Henry Hathaway, 1943/1946)
Invitación peligrosa/Fast and Loose (EE. UU., Edwin L. Marin, 1939/1946)
Juventud ambiciosa/Young and Willing (EE. UU., Edward H. Griffith, 1943/1946)
La apuesta era su hijo/King of the Turf (EE. UU., Alfred E. Green, 1939/1946)
La calle de los conflictos/Abilene Town (EE. UU., Edwin L. Marin, 1946/1946)
La canción de Bernadette/The Song of Bernadette (EE. UU., Henry King, 1943/1946)
La casa del miedo/The House of Fear (EE. UU., Roy William Neill, 1945/1946)
La dama del dominó verde/The Lilac Domino (R. U., Fred Zelnick, 1937/1946)
La dama del tren/Lady on a Train (EE. UU., Charles David, 1945/1946)
La frontera de los diamantes/Diamond Frontier (EE. UU., Harold Schuster, 1940/1946)
La garra escarlata/The Scarlet Claw (EE. UU., Roy William Neill, 1944/1946)
La Madona de las siete lunas/Madonna of the Seven Moons (R. U., Arthur Crabtree, 1944/1946)
La mano que aprieta/The Clutching Hand (EE. UU., Albert Herman, 1936/1946)
La mujer enigma/Dark Journey (R. U., Victor Saville, 1937/1946)
La mujer y el monstruo/The Lady and the Monster (EE. UU., George Sherman, 1944/1946)
La ninfa constante/The Constant Nymph (EE. UU., Edmund Goulding, 1943/1946)
La reina de la canción/Lillian Russell (EE. UU., Irving Cummings, 1940/1946)
La reina de Nueva York/Nothing Sacred (EE. UU., William A. Wellman, 1937/1946)
La señora Miniver/Mrs. Miniver (EE. UU., William Wyler, 1942/1946)
La tortura de la carne/The Way of All Flesh (EE. UU., Louis King, 1940/1946)
La vida empieza hoy/Bedtime Story (EE. UU., Alexander Hall, 1941/1946)
La zarina/A Royal Scandal (EE. UU., Otto Preminger, 1945/1946)
Las llaves del reino/The Keys of the Kingdom (EE. UU., John M. Stahl, 1944/1946)
Laura/Laura (EE. UU., Otto Preminger, 1944/1946)
Legión de tiradores/Texas Rangers Ride Again (EE. UU., James Hogan, 1940/1946)
Loquilandia/Hellzapoppin (EE. UU., H. C. Potter, 1941/1946)
Los caprichos de Elena/My Sister Eileen (EE. UU., Alexander Hall, 1942/1946)
Los caprichos de Madame/He Stayed for Breakfast (EE. UU., Alexander Hall, 1940/1946)
Los cuatro hijos de Adán/Adam Had Four Sons (EE. UU., Gregoy Ratoff, 1941/1946)
Los enemigos del honor/Naval Academy (EE. UU., Erle C. Kenton, 1941/1946)
Los invasores/Forty-Ninth Parallel (The Invaders) (R. U., Michael Powell, 1941/1946)
Luz en el alma/Christmas Holiday (EE. UU., Robert Siodmak, 1944/1946)
Melodía para tres/Melody for Three (EE. UU., Erle C. Kenton, 1941/1946)
Mi adorable salvaje/Her Primitive Man (EE. UU., Charles Lamont, 1944/1946)
Mi ilusión es un marido/Bride by Mistake (EE. UU., Richard Wallace, 1944/1946)
Mi mujer es un misterio/Madame Spy (EE. UU., Roy William Neill, 1942/1946)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Mi niña es una dama/Shady Lady (EE. UU., George Waggner, 1945/1946)
Mi rubia favorita/My Favorite Blonde (EE. UU., Sidney Lanfield, 1942/1946)
Muchachos de Siracusa/The Boys from Syracuse (EE. UU., Edward Sutherland, 1940/1946)
Negocios privados/Private Affairs (EE. UU., Albert S. Rogell, 1940/1946)
Niebla en el pasado/Random Harvest (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1942/1946)
No hay tiempo para amar/No Time for Love (EE. UU., Mitchell Leisen, 1943/1946)
Noche de amor/Moonlight Sonata (R. U., Lothar Mendes, 1937/1946)
Noche de pesadilla/Nightmare (EE. UU., Tim Whelan, 1942/1946)
Noche en el alma/Experiment Perilous (EE. UU., Jacques Tourneur, 1944/1946)
Noche triunfal/The Merry Monahans (EE. UU., Charles Lamont, 1944/1946)
Olivia/Quality Street (EE. UU., George Stevens, 1937/1946)
Otra vez aquel hombre/It's That Man Again (R. U., Walter Forde, 1943/1946)
Otra vez juntos/Together Again (EE. UU., Charles Vidor, 1944/1946)
Pesadilla/The Strange Affair of Uncle Harry (Guilty of Murder?; Uncle Harry) (EE. UU., Robert Siodmak, 1945/1946)
Pierna de plata/Knickerbocker Holiday (EE. UU., Harry Joe Brown, 1944/1946)
Primer ministro/The Prime Minister (R. U., Thorold Dickinson, 1941/1946)
Prisionera por una noche/Two Tickets to London (EE. UU., Edwin L. Marin, 1943/1946)
¿Quién mató a Vicky?/I Wake Up Screaming (EE. UU., H. Bruce Humberstone, 1941/1946)
Recuerda/Spellbound (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1945/1946)
Rejas humanas/Blind Alley (EE. UU., Charles Vidor, 1939/1946)
Revuelta en la India/The Drum (R. U., Zoltán Korda, 1938/1946)
Ritmos modernos/What's Cookin'? (EE. UU., Edward Cline, 1942/1946)
Safari/Safari (EE. UU., Edward H. Griffith, 1940/1946)
San Diego, te quiero/San Diego, I Love You (EE. UU., Reginald Le Borg, 1944/1946)
Sangre en Filipinas/So Proudly We Hail (EE. UU., Mark Sandrich, 1943/1946)
Sangre sobre el sol/Blood on the Sun (EE. UU., Frank Lloyd, 1945/1946)
Semilla de odio/Guest in the House (EE. UU., John Brahm, 1944/1946)
Sherlock Holmes en Washington/Sherlock Holmes in Washington (EE. UU., Roy William Neill, 1943/1946)
Soberbia/The Moon and Sixpence (EE. UU., Albert Lewin, 1942/1946)
Stan y Oliver, toreros/The Bullfighters (EE. UU., Malcolm St. Clair, 1945/1946)
Su majestad la farsa/Show Business (EE. UU., Edwin L. Marin, 1944/1946)
Su primera noche/Because of Him (EE. UU., Richard Wallace, 1945/1946)
Sudán/Sudan (EE. UU., John Rawlins, 1945/1946)
Sueños de gloria/Follow the Boys (EE. UU., A. Edward Sutherland, 1944/1946)
Te volveré a ver/I'll Be Seeing You (EE. UU., George Cukor, William Dieterle, 1944/1946)
Tiempos modernos/Modern Times (EE. UU., Charles Chaplin, 1936/1946)
Todos besaron a la novia/They All Kissed the Bride (EE. UU., Alexander Hall, 1942/1946)
Trágica sugestión/The Dark Tower (R. U., John Harlow, 1943/1946)
Tramposos entrampados/The Naughty Nineties (EE. UU., Jean Yarbrough, 1945/1946)
Treinta segundos sobre Tokio/Thirty Seconds over Tokyo (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1944/1946)
Un americano en la RAF/A Yank in the RAF (EE. UU., Henry King, 1941/1946)
Un corazón en peligro/None But the Lonely Heart (EE. UU., Clifford Odets, 1944/1946)
Un encuentro en el Pacífico/Flight for Freedom (EE. UU., Lothar Mendes, 1943/1946)
Un hombre importante/Top Man (EE. UU., Charles Lamont, 1943/1946)
Una chica afortunada/Easy Living (EE. UU., Mitchell Leisen, 1937/1946)
Vidas sin rumbo/Wild Geese Calling (EE. UU., John Brahm, 1941/1946)
Viudas del jazz/Orchestra Wives (EE. UU., Archie Mayo, 1942/1946)
Vuelve Arsenio Lupín/Enter Arsene Lupin (EE. UU., Ford Beebe, 1944/1946)
Zazá/Zaza (EE. UU., George Cukor, 1938/1946)

1947

¿Ángel o diablo?/Fallen Angel (EE. UU., Otto

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Preminger, 1945/1947)
A través del espejo/The Dark Mirror (EE. UU., Robert Siodmak, 1946/1947)
Ahora seremos felices/Road to Happiness (EE. UU., Phil Rosen, 1941/1947)
Al este del cielo/East Side of Heaven (EE. UU., David Butler, 1939/1947)
Al morir la noche/Dead of Night (R. U., Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Basil Dearden, Robert Hamer, 1945/1947)
Algún día volveré/Flame of the Barbary Coast (EE. UU., Joseph Kane, 1945/1947)
Amor en seis lecciones/English without Tears (R. U., Harold French, 1944/1947)
Ana y el rey de Siam/Anna and the King of Siam (EE. UU., John Cromwell, 1946/1947)
Aquella noche contigo/That Night with You (EE. UU., William A. Seiter, 1945/1947)
Arsénico por compasión/Arsenic and Old Lace (EE. UU., Frank Capra, 1944/1947)
Aventuras de Jack London/Jack London (EE. UU., Alfred Santell, 1943/1947)
Beau Geste/Beau Geste (EE. UU., William A. Wellman, 1939/1947)
Bodas de oro/Dear Octopus (R. U., Harold French, 1943/1947)
Caballero por un día/White Tie and Tails (EE. UU., Charles T. Barton, 1946/1947)
Cartas a mi amada/Love Letters (EE. UU., William Dieterle, 1945/1947)
Cinco tumbas al Cairo/Five Graves to Cairo (EE. UU., Billy Wilder, 1943/1947)
Cita en los cielos/Winged Victory (EE. UU., George Cukor, 1944/1947)
Ciudad sin hombres/City without Men (EE. UU., Sidney Salkow, 1943/1947)
Claudia, esposa moderna/Claudia (EE. UU., Edmund Goulding, 1943/1947)
Como le conocí/Margie (EE. UU., Henry King, 1946/1947)
Con corazón y espada/The Fighting Guardsman (EE. UU., Henry Levin, 1945/1947)
Conflicto sentimental/Sentimental Journey (EE. UU., Walter Lang, 1946/1947)
Corsarios de Florida/The Buccaneer (EE. UU., Cecil B. DeMille, 1938/1947)
¿Crimen o suicidio?/Grissly's Millions (EE. UU., John English, 1945/1947)
Diablillos con faldas/And the Angels Sing (EE. UU., Claude Binyon, 1944/1947)
Dos en el cielo/A Guy Named Joe (EE. UU., Victor Fleming, 1943/1947)
El amor llamó dos veces/The More the Merrier (EE. UU., George Stevens, 1943/1947)
El caballero Adverse/Antony Adverse (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1936/1947)
El castillo de Dragonwyck/Dragonwyck (EE. UU., Joseph L. Mankiewicz, 1946/1947)
El despertar de una ciudad/Little Old New York (EE. UU., Henry King, 1940/1947)
El diablo y yo/Angel on My Shoulder (EE. UU., Archie Mayo, 1946/1947)
El doctor se casa/The Doctor Takes a Wife (EE. UU., Alexander Hall, 1940/1947)
El escándalo del año/Men in Her Diary (EE. UU., Charles T. Barton, 1945/1947)
El espectro de la rosa/Specter of the Rose (EE. UU., Ben Hecht, 1946/1947)
El espía negro/The Spy in Black (R. U., Michael Powell, 1939/1947)
El falsario/The Impostor (EE. UU., Julien Duvivier, 1944/1947)
El gran milagro/The Story of Alexander Graham Bell (EE. UU., Irving Cummings, 1939/1947)
El gran Mitchell/The First of the Few (Spitfire) (R. U., Leslie Howard, 1942/1947)
El hombre de la conquista/Man of Conquest (EE. UU., George Nicholls, Jr., 1939/1947)
El huevo y yo/The Egg and I (EE. UU., Chester Erskine, 1947/1947)
El jardín de Alá/The Garden of Allah (EE. UU., Richard Boleslawski, 1936/1947)
El pecado de Cluny Brown/Cluny Brown (EE. UU., Ernst Lubitsch, 1946/1947)
El pequeño fenómeno/Little Giant (EE. UU., William A. Seiter, 1946/1947)
El retrato de Dorian Gray/The Picture of Dorian Gray (EE. UU., Albert Lewin, 1945/1947)
El sargento York/Sergeant York (EE. UU., Howard Hawks, 1941/1947)
El séptimo velo/The Seventh Veil (R. U., Compton Bennett, 1945/1947)
El último mohicano/The Last of the Mohicans (EE. UU., George B. Seitz, 1936/1947)
El último refugio/High Sierra (EE. UU., Raoul Walsh, 1941/1947)
El valle del destino/The Valley of Decision (EE. UU., Tay Garnett, 1945/1947)
En el viejo California/In Old California (EE. UU., William MacGann, 1942/1947)
Estirpe de dragón/Dragon Seed (EE. UU., Harold S. Bucquet, Jack Conway, 1944/1947)
Extraña mujer/The Strange Woman (EE. UU., Edgar G. Ulmer, 1946/1947)
Fin de semana/Weekend at the Waldorf (EE. UU., Robert Z. Leonard, 1945/1947)
Forajidos/The Killers (EE. UU., Robert

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Siodmak, 1946/1947)
Fuera de la ley/Salty O'Rourke (EE. UU., Raoul Walsh, 1945/1947)
Gilda/Gilda (EE. UU., Charles Vidor, 1946/1947)
Historia de amor/Love Story (R. U., Leslie Arliss, 1944/1947)
Hombres intrépidos/The Long Voyage Home (EE. UU., John Ford, 1940/1947)
Intruso en la Armada/Bell-Bottom George (R. U., Marcel Varnel, 1943/1947)
Kit Carson/Kit Carson (EE. UU., George B. Seitz, 1940/1947)
La campana de la libertad/A Bell for Adano (EE. UU., Henry King, 1945/1947)
La dama de la frontera/Frontier Gal (EE. UU., Charles Lamont, 1945/1947)
La dama del lago/Lady in the Lake (EE. UU., Robert Montgomery, 1946/1947)
La escalera de caracol/The Spiral Staircase (EE. UU., Robert Siodmak, 1945/1947)
La exótica/Saratoga Trunk (EE. UU., Sam Wood, 1945/1947)
La extraña pasajera/Now, Voyager (EE. UU., Irving Rapper, 1942/1947)
La gran mentira/The Great Lie (EE. UU., Edmund Goulding, 1941/1947)
La isla de los hombres perdidos/Isle of Missing Men (EE. UU., Richard Oswald, 1942/1947)
La llave maestra/The Master Key (EE. UU., Ray Taylor, Lewis D. Collins, 1945/1947)
La moneda rota/The Black Coin (EE. UU., Elmer Clifton, 1936/1947)
La mujer del cuadro/The Woman in the Window (EE. UU., Fritz Lang, 1944/1947)
La mujer pantera/Cat People (EE. UU., Jacques Tourneur, 1943/1947)
La mujer tigre/The Tiger Woman (EE. UU., Spencer Bennet, Wallace Grissell, 1944/1947)
La niña precoz/Junior Miss (EE. UU., George Seaton, 1945/1947)
La noche tiene ojos/The Night Has Eyes (R. U., Leslie Arliss, 1942/1947)
La pícara princesa/Earl Carroll Vanities (EE. UU., Joseph Santley, 1945/1947)
La primera dama/The Magnificent Doll (EE. UU., Frank Borzage, 1946/1947)
La reina de Cobra/Cobra Woman (EE. UU., Robert Siodmak, 1944/1947)
La ruta del Este/Western Approaches (R. U., Pat Jackson, 1944/1947)
La solterona/The Old Maid (EE. UU., Edmund Goulding, 1939/1947)
La vida futura/Things to Come (R. U., William Cameron Menzies, 1936/1947)
La vida íntima de Julia Norris/To Each His Own (EE. UU., Mitchell Leisen, 1946/1947)
La vida manda/This Happy Breed (R. U., David Lean, 1944/1947)
Las campanas de Santa María/The Bells of St. Mary's (EE. UU., Leo McCarey, 1945/1947)
Las rocas blancas de Dover/The White Cliffs of Dover (EE. UU., Clarence Brown, 1944/1947)
Lazos humanos/A Tree Grows in Brooklyn (EE. UU., Elia Kazan, 1945/1947)
Llamen a Sexton Blake/The Echo Murders (R. U., John Harlow, 1945/1947)
Locamente enamorada/Over Twenty-One (EE. UU., Charles Vidor, 1945/1947)
Locos del aire/The Flying Deuces (EE. UU., A. Edward Sutherland, 1939/1947)
Los desesperados/The Desperadoes (EE. UU., Charles Vidor, 1943/1947)
Los jinetes de la muerte/Riders of Death Valley (EE. UU., Ford Beebe, Ray Taylor, 1941/1947)
Los malhechores de Carsin/Sin Town (EE. UU., Ray Enright, 1942/1947)
Los mejores años de nuestra vida/The Best Years of Our Lives (EE. UU., William Wyler, 1946/1947)
Los peligros de Nyoka/Perils of Nyoka (EE. UU., William Witney, 1942/1947)
Los tres caballeros/The Three Caballeros (EE. UU., Norman Ferguson, Harold Young, 1945/1947)
Lucha contra el crimen/Gang Busters (EE. UU., Noel Smith, Ray Taylor, 1942/1947)
Luz que agoniza/Gaslight (EE. UU., George Cukor, 1944/1947)
Mañana es vivir/Tomorrow Is Forever (EE. UU., Irving Pichel, 1946/1947)
María Antonieta/Marie Antoinette (EE. UU., W. S. van Dyke, 1938/1947)
Mexicana/Mexicana (EE. UU., Alfred Santell, 1945/1947)
Mi caballo murió/It Ain't Hay (EE. UU., Erle C. Kenton, 1943/1947)
Mi doctora y yo/Bedside Manner (EE. UU., Andrew L. Stone, 1945/1947)
Mi reputación/My Reputation (EE. UU., Curtis Bernhardt, 1946/1947)
Mis cuatro amores/The Affairs of Susan (EE. UU., William A. Seiter, 1945/1947)
Misterio en la ópera/The Climax (EE. UU., George Waggner, 1944/1947)
Monsieur Verdoux/Monsieur Verdoux (EE.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

UU., Charles Chaplin, 1947/1947)
Murieron con las botas puestas/They Died with Their Boots On (EE. UU., Raoul Walsh, 1941/1947)
Nació para rey/Fit for a King (EE. UU., Edward Sedgwick, 1937/1947)
Náufragos/Lifeboat (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1943/1947)
Niebla en las almas/Faces in the Fog (EE. UU., John English, 1944/1947)
No estamos solos/We're Not Alone (EE. UU., Edmund Goulding, 1939/1947)
No puedo vivir sin ti/Come Live with Me (EE. UU., Clarence Brown, 1941/1947)
Noche en el paraíso/A Night in Paradise (EE. UU., Arthur Lubin, 1946/1947)
Noche sin estrellas/Sensations of 1945 (EE. UU., Andrew L. Stone, 1944/1947)
Oro, amor y sangre/Virginia City (EE. UU., Michael Curtiz, 1940/1947)
Pequeños hombres/Littlemen (EE. UU., Norman Z. McLeod, 1940/1947)
Perdición/Double Indemnity (EE. UU., Billy Wilder, 1944/1947)
Persecución en Argel/Pursuit to Algiers (EE. UU., Roy William Neill, 1945/1947)
Perversidad/Scarlet Street (EE. UU., Fritz Lang, 1945/1947)
Qué noche aquellla/A Night to Remember (EE. UU., Richard Wallace, 1942/1947)
Retorno al abismo/Conflict (EE. UU., Curtis Bernhardt, 1945/1947)
Scheherezade/Song of Scheherazade (EE. UU., Walter Reisch, 1947/1947)
Seducción/I Live in Grosvenor Square (R. U., Herbert Wilcox, 1945/1947)
Seré tuya/I'll Be Yours (EE. UU., William A. Seiter, 1947/1947)
Sin amor/Without Love (EE. UU., Harold S. Bucquet, 1945/1947)
Solo en la noche/Somewhere in the Night (EE. UU., Joseph L. Mankiewicz, 1946/1947)
Sombras del barrio chino/Shadow of Chinatown (EE. UU., Bob Hill, 1936/1947)
Su última danza/The Big Street (EE. UU., Irving Reis, 1942/1947)
Sucedió sin querer/And So They Were Married (EE. UU., Elliott Nugent, 1936/1947)
Tampico/Tampico (EE. UU., Lothar Mendes, 1944/1947)
Tarzán en Nueva York/Tarzan's New York Adventure (EE. UU., Richard Thorpe, 1942/1947)
Tierra generosa/Canyon Passage (EE. UU., Jacques Tourneur, 1946/1947)
Tifón/Typhoon (EE. UU., Louis King, 1940/1947)
Todos a una/Gung Ho (EE. UU., Ray Enright, 1943/1947)
Tomás Brown/Tom Brown's Schooldays (EE. UU., Robert Stevenson, 1940/1947)
Tres días de amor y fe/Stage Door Canteen (EE. UU., Frank Borzage, 1943/1947)
Un crimen para una sentencia/Murder in Reverse (R. U., Montgomery Tully, 1945/1947)
Un hombre fenómeno/Wonder Man (EE. UU., H. Bruce Humberstone, 1945/1947)
Una chica con anzuelo/Brooklyn Orchid (EE. UU., Kurt Neumann, 1942/1947)
Una mujer destruida/Smash-Up, the Story of a Woman (EE. UU., Stuart Heisler, 1947/1947)
Viaje sin retorno/'Til We Meet Again (EE. UU., Edmund Goulding, 1939/1947)
Vocación sublime/The Lamp Still Burns (R. U., Maurice Elvey, 1943/1947)
Y amaneció/Paris Underground (EE. UU., Gregory Ratoff, 1945/1947)

1948

13, Rue Madeleine/13, Rue Madeleine (EE. UU., Henry Hathaway, 1947/1948)
Abismos/Ivy (EE. UU., Sam Wood, 1947/1948)
Ahí va el espíritu/That's the Spirit (EE. UU., Charles Lamont, 1945/1948)
Allende Río Grande/Knight of the Plains (EE. UU., Sam Newfield, 1938/1948)
Alma en suplicio/Mildred Pierce (EE. UU., Michael Curtiz, 1945/1948)
Almas borrascosas/Time Out of Mind (EE. UU., Robert Siodmak, 1947/1948)
Amarga victoria/Dark Victory (EE. UU., Edmund Goulding, 1939/1948)
Ángel negro/Black Angel (EE. UU., Roy William Neill, 1946/1948)
Arrastrado al delito/My Buddy (EE. UU., Steve Sekely, 1944/1948)
Aventuras de Buffalo Bill/Buffalo Bill (EE. UU., William Wellman, 1944/1948)
¡Ay, qué lulú!/She Wrote the Book (EE. UU., Charles Lamont, 1946/1948)
Bascomb el zurdo/Bad Bascomb (EE. UU., S. Sylvan Simon, 1946/1948)
Bedelia/Bedelia (R. U., Lance Comfort, 1946/1948)
Brumas de tentación/Temptation Harbour (R. U., Lance Comfort, 1947/1948)
Callejón sin salida/Dead Reckoning (EE. UU.,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

John Cromwell, 1947/1948)
Camino de Santa Fe/Santa Fe Trail (EE. UU., Michael Curtiz, 1940/1948)
Canción inolvidable/A Song to Remember (EE. UU., Charles Vidor, 1945/1948)
Carta de una desconocida/Letter from an Unknown Woman (EE. UU., Max Ophuls, 1948/1948)
Casa de locos/Crazy House (EE. UU., Edward Francis Cline, 1943/1948)
Cenizas de amor/H.M. Pulham, Esq. (EE. UU., King Vidor, 1941/1948)
Como ella sola/In This Our Life (EE. UU., John Huston, 1942/1948)
Criminal por amor/Inside Job (EE. UU., Jean Yarbrough, 1946/1948)
De hoy en adelante/From This Day Forward (EE. UU., John Berry, 1943/1948)
De tal palo, tal astilla/Chip Off the Old Block (EE. UU., Charles Lamont, 1944/1948)
Débil es la carne/The Foxes of Harrow (EE. UU., John M. Stahl, 1947/1948)
Desconfianza/The Secret Heart (EE. UU., Robert Z. Leonard, 1946/1948)
Detectives en acción/Invisible Informer (EE. UU., Philip Ford, 1946/1948)
Días impacientes/The Impatient Years (EE. UU., Irving Cummings, 1944/1948)
Dillinger/Dillinger (EE. UU., Max Nosseck, 1945/1948)
Doble vida/A Double Life (EE. UU., George Cukor, 1948/1948)
El agente de Scotland Yard/Blake of Scotland Yard (EE. UU., Robert Hill, 1937/1948)
El arco mágico/The Magic Bow (R. U., Bernard Knowles, 1946/1948)
El asombro de Brooklyn/The Kid from Brooklyn (EE. UU., Norman Z. McLeod, 1946/1948)
El barco de la muerte/The Adventures of Martin Eden (EE. UU., Sidney Salkow, 1942/1948)
El caso de los dedos cortados/The Woman in Green (EE. UU., Roy William Neill, 1945/1948)
El cuervo/This Gun for Hire (EE. UU., Frank Tuttle, 1942/1948)
El despertar/The Yearling (EE. UU., Clarence Brown, 1947/1948)
El escritor y la cocinera/My Kingdom for a Cook (EE. UU., Richard Wallace, 1943/1948)
El extraño caso del Dr. Jekyll/Dr. Jekyll and Mr. Hyde (EE. UU., Victor Fleming, 1941/1948)
El filo de la navaja/The Razor's Edge (EE. UU., Edmund Goulding, 1946/1948)
El halcón negro/Black Diamonds (EE. UU., Christy Cabanne, 1940/1948)
El justiciero/Boomerang (EE. UU., Elia Kazan, 1947/1948)
El milagro de las campanas/The Miracle of the Bells (EE. UU., Irving Pichel, 1948/1948)
El rayo atómico/The Great Alaskan Mystery (EE. UU., Lewis D. Collins, Ray Taylor, 1944/1948)
El rey de la jungla/Jungle Cavalcade (EE. UU., Frank Buck, Armand Denis, Clyde Elliott, 1941/1948)
El signo de Aries/The Sign of the Ram (EE. UU., John Sturges, 1948/1948)
El solterón y la menor/The Bachelor and the Bobbysoxer (EE. UU., Irving Reis, 1947/1948)
El susto/Shock (EE. UU., Alfred Werker, 1946/1948)
El telón de acero/The Iron Curtain (EE. UU., William A. Wellman, 1948/1948)
El tesoro de Sierra Madre/The Treasure of the Sierra Madre (EE. UU., John Huston, 1948/1948)
El tigre de Kumaon/Man-Eater of Kumaon (EE. UU., Byron Haskin, 1948/1948)
Encadenados/Notorious (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1946/1948)
Esclava de un recuerdo/Young Widow (EE. UU., Edwin L. Marin, 1946/1948)
Escuela de sirenas/Bathing Beauty (EE. UU., George Sidney, 1944/1948)
Espíritu de conquista/Western Union (EE. UU., Fritz Lang, 1941/1948)
Flecha negra/Black Arrow (EE. UU., Lew Landers, 1944/1948)
Gunga Din/Gunga Din (EE. UU., George Stevens, 1939/1948)
Hombres del Oeste/Three Men from Texas (EE. UU., Lesley Selander, 1940/1948)
Horizontes salvajes/Beyond the Blue Horizon (EE. UU., Alfred Santell, 1942/1948)
Incidente en Piccadilly/Piccadilly Incident (R. U., Herbert Wilcox, 1946/1948)
Jinetes enmascarados/Mystery of the Hooded Horsemen (EE. UU., Ray Taylor, 1937/1948)
Juan Nadie/Meet John Doe (EE. UU., Frank Capra, 1941/1948)
La bribona/Kitty (EE. UU., Mitchell Leisen, 1945/1948)
La cadena invisible/Lassie Come Home (EE. UU., Fred M. Wilcox, 1943/1948)
La calle del delfín verde/Green Dolphin Street (EE. UU., Victor Saville, 1947/1948)
La carta/The Letter (EE. UU., William Wyler,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

1940/1948)
La casa de los Courtneys/The Courtneys of Curzon Street (The Courtney Affair; Kathy's Love Affair) (R. U., Herbert Wilcox, 1947/1948)
La conquista de un reino/The Exile (EE. UU., Max Ophuls, 1947/1948)
La dama de Shanghai/The Lady from Shanghai (EE. UU., Orson Welles, 1947/1948)
La esclava del desierto/Slave Girl (EE. UU., Charles Lamont, 1947/1948)
La espía de Argel/Candlelight in Algeria (R. U., George King, 1943/1948)
La mansión de Drácula/The House of Dracula (EE. UU., Erle C. Kenton, 1945/1948)
La mujer araña/The Spider Woman (EE. UU., Roy William Neill, 1944/1948)
La pasión ciega/They Drive by Night (EE. UU., Raoul Walsh, 1940/1948)
La princesa y el pirata/The Princess and the Pirate (EE. UU., David Butler, 1944/1948)
La rival/Homecoming (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1948/1948)
La salvaje blanca/White Savage (EE. UU., Arthur Lubin, 1943/1948)
La senda del engaño/Roll Along, Cowboy (EE. UU., Gus Meins, 1938/1948)
La señora Parkington/Mrs. Parkington (EE. UU., Tay Garnett, 1944/1948)
La última emboscada/Hawaiian Buckaroo (EE. UU., Ray Taylor, 1938/1948)
La vida secreta de Walter Mitty/The Secret Life of Walter Mitty (EE. UU., Norman Z. McLeod, 1947/1948)
La zíngara y los monstruos/House of Frankenstein (EE. UU., Erle C. Kenton, 1945/1948)
Las aventuras de Tom Sawyer/The Adventures of Tom Sawyer (EE. UU., Norman Taurog, 1938/1948)
Las campanas de Rosarita/Bells of Rosarita (EE. UU., Frank MacDonald, 1945/1948)
Las hermanas/The Sisters (EE. UU., Anatole Litvak, 1938/1948)
Las modelos/Cover Girl (EE. UU., Charles Vidor, 1944/1948)
Las perlas del infortunio/The Laughing Lady (R. U., Paul L. Stein, 1946/1948)
Levando anclas/Anchors Aweigh (EE. UU., George Sidney, 1945/1948)
Los tres mos...quiteros/The Three Musketeers (EE. UU., Allan Dwan, 1939/1948)
Los verdes años/The Green Years (EE. UU., Victor Saville, 1946/1948)
Madame Curie/Madame Curie (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1943/1948)
Matanza infernal/Fury at Furnace Creek (EE. UU., H. Bruce Humberstone, 1948/1948)
Mi novio está loco/Brewster's Millions (EE. UU., Allan Dwan, 1945/1948)
Míster Big/Mister Big (EE. UU., Charles Lamont, 1943/1948)
Mujeres/The Women (EE. UU., George Cukor, 1939/1948)
Mundo celestial/The Heavenly Body (EE. UU., Alexander Hall, 1944/1948)
Muros de expiación/Within These Walls (EE. UU., H. Bruce Humberstone, 1945/1948)
Niñera moderna/Sitting Pretty (EE. UU., Walter Lang, 1947/1948)
Nunca te alejes de mí/Never Say Goodbye (EE. UU., James V. Kern, 1946/1948)
Pasión salvaje/The Hairy Ape (EE. UU., Alfred Santell, 1944/1948)
Perla maldita/The Pearl of Death (EE. UU., Roy William Neill, 1944/1948)
Persecución/Night Boat to Dublin (R. U., Lawrence Huntington, 1946/1948)
Piratas de Monterrey/Pirates of Monterey (EE. UU., Alfred Werker, 1947/1948)
Por el valle de las sombras/The Story of Dr. Wassell (EE. UU., Cecil B. DeMille, 1944/1948)
Predilección/Devotion (EE. UU., Curtis Bernhardt, 1946/1948)
¿Principio o fin?/The Beginning or the End (EE. UU., Norman Taurog, 1947/1948)
¡Qué bello es vivir!/It's a Wonderful Life (EE. UU., Frank Capra, 1947/1948)
Quiero a este hombre/Honky Tonk (EE. UU., Jack Conway, 1941/1948)
Revolución en alta mar/Two Years before the Mast (EE. UU., John Farrow, 1946/1948)
Rivales por un beso/The Fleet's In (EE. UU., Victor Schertzinger, 1942/1948)
Robín de los bosques/The Adventures of Robin Hood (EE. UU., Michael Curtiz, William Keighley, 1938/1948)
Rutas infernales/Three Faces West (The Refugee) (EE. UU., Bernard Vorhaus, 1940/1948)
Secreto tras la puerta/Secret beyond the Door (EE. UU., Fritz Lang, 1948/1948)
Separación peligrosa/Perfect Strangers (R. U., Alexander Korda, 1945/1948)
Sherlock Holmes contra Moriarty/The Adventures of Sherlock Holmes (EE. UU., Alfred Werker, 1939/1948)
Sherlock Holmes desafía a la muerte/Sherlock Holmes Faces Death (EE. UU., Roy William

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Neill, 1943/1948)
Siempre en mi corazón/Always in my Heart (EE. UU., Jo Graham, 1942/1948)
Simbad el marino/Sinbad the Sailor (EE. UU., Richard Wallace, 1947/1948)
Su milagro de amor/The Enchanted Cottage (EE. UU., John Cromwell, 1945/1948)
Sucedió en el tren/Without Reservations (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1946/1948)
También somos seres humanos/The Story of G.I. Joe (EE. UU., William A. Wellman, 1945/1948)
Tarzán y las amazonas/Tarzan and the Amazons (EE. UU., Kurt Neumann, 1945/1948)
Tierra de audaces/Jesse James (EE. UU., Henry King, 1939/1948)
Triunfo de la juventud/This Is the Life (EE. UU., Felix Feist, 1944/1948)
Un espíritu burlón/Blithe Spirit (R. U., David Lean, 1945/1948)
Una mujer en la penumbra/Lady in the Dark (EE. UU., Mitchell Leisen, 1944/1948)
Una mujer internacional/International Lady (EE. UU., Tim Whelan, 1941/1948)
Una vida robada/A Stolen Life (EE. UU., Curtis Bernhardt, 1946/1948)
Una vida y un amor/Singapore (EE. UU., John Brahm, 1948/1948)
Venganza india/Geronimo (EE. UU., Paul H. Sloane, 1940/1948)
Viviendo el pasado/The Lost Moment (EE. UU., Martin Gable, 1947/1948)
Yanqui Dandy/Yankee Doodle Dandy (EE. UU., Michael Curtiz, 1942/1948)

1949

A la Habana me voy/Weekend in Havana (EE. UU., Walter Lang, 1941/1949)
Al volver a la vida/I Walk Alone (EE. UU., Byron Haskin, 1947/1949)
Aladino y la lámpara maravillosa/A Thousand and One Nights (EE. UU., Alfred E. Green, 1945/1949)
Alma en la sombra/Rage in Heaven (EE. UU., W. S. van Dyke, 1941/1949)
Amor sublime/Sister Kenny (EE. UU., Dudley Nichols, 1946/1949)
Aquella noche en Río/That Night in Rio (EE. UU., Irving Cummings, 1941/1949)
Arco de triunfo/Arch of Triumph (EE. UU., Lewis Milestone, 1948/1949)
Así nace una fantasía/The Goldwyn Follies (EE. UU., George Marshall, 1938/1949)
Aventura en Arabia/Action in Arabia (EE. UU., Leonide Moguy, 1944/1949)
Berlin Express/Berlin Express (EE. UU., Jacques Tourneur, 1948/1949)
Caballero sin espada/Mr. Smith Goes to Washington (EE. UU., Frank Capra, 1939/1949)
Camarada X/Comrade X (EE. UU., King Vidor, 1940/1949)
Camino de Río/Road to Rio (EE. UU., Norman Z. McLeod, 1947/1949)
Carta a tres esposas/A Letter to Three Wives (EE. UU., Joseph L. Mankiewicz, 1949/1949)
Cásate y verás/The Bride Walks Out (EE. UU., Leigh Jason, 1936/1949)
Cayo Largo/Key Largo (EE. UU., John Huston, 1948/1949)
Cita en Nochebuena/Christmas Eve (Sinner's Holiday) (EE. UU., Edwin L. Marin, 1947/1949)
Copacabana/Copacabana (EE. UU., Alfred E. Green, 1947/1949)
Corazones indomables/Drums along the Mohawk (EE. UU., John Ford, 1939/1949)
De corazón a corazón/Blossoms in the Dust (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1941/1949)
Días sin huella/The Lost Weekend (EE. UU., Billy Wilder, 1945/1949)
Dodge, ciudad sin ley/Dodge City (EE. UU., Michael Curtiz, 1939/1949)
Domador de sirenas/Mr. Peabody and the Mermaid (EE. UU., Irving Pichel, 1948/1949)
Dos edades del amor/Cass Timberlane (EE. UU., George Sidney, 1947/1949)
Dos hermanas de Boston/Two Sisters from Boston (EE. UU., Henry Koster, 1946/1949)
El asesino poeta/Lured (Personal Column) (EE. UU., Douglas Sirk, 1947/1949)
El beso de la muerte/Kiss of Death (EE. UU., Henry Hathaway, 1947/1949)
El buen Sam/Good Sam (EE. UU., Leo McCarey, 1948/1949)
El cisne negro/The Black Swan (EE. UU., Henry King, 1942/1949)
El espadachín/The Swordsman (EE. UU., Joseph H. Lewis, 1947/1949)
El gran pecador/The Great Sinner (EE. UU., Robert Siodmak, 1949/1949)
El héroe de Texas/Trouble in Texas (EE. UU., Robert North Bradbury, 1937/1949)
El príncipe mendigo/Kismet (EE. UU., William Dieterle, 1944/1949)
El recluta enamorado/Caught in the Draft (EE. UU., David Butler, 1941/1949)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

El reloj asesino/The Big Clock (EE. UU., John Farrow, 1948/1949)
El terror de Oklahoma/Dawn on the Great Divide (EE. UU., Howard Bretherton, 1942/1949)
En busca del asesino/Home Sweet Homicide (EE. UU., Lloyd Bacon, 1946/1949)
Encantos de juventud/Those Endearing Young Charms (EE. UU., Lewis Allen, 1945/1949)
Feliz y enamorada/Can't Help Singing (EE. UU., Frank Ryan, 1944/1949)
Festival en Méjico/Holiday in Mexico (EE. UU., George Sidney, 1946/1949)
Fiesta brava/Fiesta (EE. UU., Richard Thorpe, 1947/1949)
Fort Apache/Fort Apache (EE. UU., John Ford, 1948/1949)
Hamlet/Hamlet (R. U., Laurence Olivier, 1948/1949)
Hombre de presa/Tycoon (EE. UU., Richard Wallace, 1947/1949)
Jassy, la adivina/Jassy (R. U., Bernard Knowles, 1947/1949)
Juana de Arco/Joan of Arc (EE. UU., Victor Fleming, 1948/1949)
Juego de pasiones/Thrill of a Romance (EE. UU., Richard Thorpe, 1945/1949)
La barrera invisible/Gentleman's Agreement (EE. UU., Elia Kazan, 1947/1949)
La calle sin nombre/The Street with No Name (EE. UU., William Keighley, 1948/1949)
La ciudad desnuda/The Naked City (EE. UU., Jules Dassin, 1948/1949)
La dalia azul/The Blue Dahlia (EE. UU., George Marshall, 1946/1949)
La dama se rinde/She Wouldn't Say Yes (EE. UU., Alexander Hall, 1945/1949)
La diosa de la danza/Down to Earth (EE. UU., Alexander Hall, 1947/1949)
La diosa de la selva/Hitting a New High (EE. UU., Raoul Walsh, 1937/1949)
La estrella de variedades/Lady of Burlesque (EE. UU., William A. Wellman, 1943/1949)
La huella de un recuerdo/The Locket (EE. UU., John Brahm, 1946/1949)
La rebelde/B.F.'s Daughter (Polly Fulton) (EE. UU., Robert Z. Leonard, 1948/1949)
La senda tenebrosa/Dark Passage (EE. UU., Delmer Daves, 1947/1949)
La sentencia/Nora Prentiss (EE. UU., Vincent Sherman, 1947/1949)
La sinfonía del amor/The Time, the Place and the Girl (EE. UU., David Butler, 1946/1949)
La vida es así/Tortilla Flat (EE. UU., Victor Fleming, 1942/1949)
Larga es la noche/Odd Man Out (R. U., Carol Reed, 1947/1949)
Los ángeles perdidos/The Search (Die Gezeichneten) (EE. UU./Suiza, Fred Zinneman, 1948/1949)
Los Blandings ya tienen casa/Mr. Blandings Builds His Dream House (EE. UU., H. C. Potter, 1948/1949)
Los tres mosqueteros/The Three Musketeers (EE. UU., George Sidney, 1948/1949)
Luna sin miel/Family Honeymoon (EE. UU., Claude Binyon, 1948/1949)
Mar de hierba/The Sea of Grass (EE. UU., Elia Kazan, 1947/1949)
Muro de tinieblas/The High Wall (EE. UU., Curtis Bernhardt, 1947/1949)
Nido de víboras/The Snake Pit (EE. UU., Anatole Litvak, 1948/1949)
Noche eterna/The Long Night (EE. UU., Anatole Litvak, 1947/1949)
Noche y día/Night and Day (EE. UU., Michael Curtiz, 1946/1949)
Nunca la olvidaré/I Remember Mama (EE. UU., George Stevens, 1948/1949)
Opio/To the Ends of the Earth (EE. UU., Robert Stevenson, 1948/1949)
Pasaje para Marsella/Passage to Marseille (EE. UU., Michael Curtiz, 1944/1949)
Pasión de los fuertes/My Darling Clementine (EE. UU., John Ford, 1946/1949)
Pasión en la selva/The Macomber Affair (EE. UU., Zoltán Korda, 1947/1949)
Pasión inmortal/Song of Love (EE. UU., Clarence Brown, 1947/1949)
Pasión que redime/Dishonored Lady (EE. UU., Robert Stevenson, 1947/1949)
Paula/Framed (EE. UU., Richard Wallace, 1947/1949)
Persecución en la noche/Ride the Pink Horse (EE. UU., Robert Montgomery, 1947/1949)
Piratas del mar Caribe/Reap the Wild Wind (EE. UU., Cecil B. DeMille, 1942/1949)
Por distintos caminos/Welcome Stranger (EE. UU., Elliott Nugent, 1947/1949)
Que el cielo la juzgue/Leave Her to Heaven (EE. UU., John M. Stahl, 1945/1949)
Raíces de pasión/Tap Roots (EE. UU., George Marshall, 1948/1949)
Río abajo/River Lady (EE. UU., George Sherman, 1948/1949)
Saigón/Saigon (EE. UU., Leslie Fenton, 1948/1949)
Salomé, la embrujadora/Salome, Where She Danced (EE. UU., Charles Lamont,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

1945/1949)
San Antonio/San Antonio (EE. UU., David Butler, 1945/1949)
Sangre y arena/Blood and Sand (EE. UU., Rouben Mamoulian, 1941/1949)
Se necesitan maridos/Moon over Miami (EE. UU., Walter Lang, 1941/1949)
Senda prohibida/Johnny Eager (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1942/1949)
Sucedió en primavera/Spring in Park Lane (R. U., Herbert Wilcox, 1948/1949)
Una noche en Casablanca/A Night in Casablanca (EE. UU., Archie Mayo, 1946/1949)
Venganza de mujer/A Woman's Vengeance (EE. UU., Zoltán Korda, 1948/1949)
Vive hoy para mañana/Live Today for Tomorrow (An Act of Murder) (EE. UU., Michael Gordon, 1948/1949)
Yo creo en ti/Call Northside 777 (EE. UU., Henry Hathaway, 1948/1949)

1950

A rienda suelta/The Story of Seabiscuit (EE. UU., David Butler, 1949/1950)
Abbott y Costello contra los fantasmas/Abbott and Costello Meet Frankenstein (EE. UU., Charles T. Barton, 1948/1950)
Acosados/The Chase (EE. UU., Arthur Ripley, 1946/1950)
Al compás del corazón/Music for Millions (EE. UU., Henry Koster, 1944/1950)
Al rojo vivo/White Heat (EE. UU., Raoul Walsh, 1949/1950)
Ambiciosa/Forever Amber (EE. UU., Otto Preminger, 1947/1950)
Amor que mata/Possessed (EE. UU., Curtis Bernhardt, 1947/1950)
Ana Karenina/Anna Karenina (R. U., Julien Duvivier, 1948/1950)
Así son ellas/A Date with Judy (EE. UU., Richard Thorpe, 1948/1950)
Bambi/Bambi (EE. UU., David Hand, 1942/1950)
Belinda/Johnny Belinda (EE. UU., Jean Negulesco, 1948/1950)
Berlín-Occidente/A Foreign Affair (EE. UU., Billy Wilder, 1948/1950)
Cadenas rotas/Great Expectations (R. U., David Lean, 1946/1950)
Calcuta/Calcutta (EE. UU., John Farrow, 1947/1950)
De ilusión también se vive/The Miracle on 34th Street (EE. UU., George Seaton, 1947/1950)
Defiendo mi vida/Dust Be My Destiny (EE. UU., Lewis Seiler, 1939/1950)
Detengan a esa rubia/Hold That Blonde (EE. UU., George Marshall, 1945/1950)
El abrazo de la muerte/Criss Cross (EE. UU., Robert Siodmak, 1949/1950)
El burlador de Castilla/The Adventures of Don Juan (EE. UU., Vincent Sherman, 1949/1950)
El callejón de las almas perdidas/Nightmare Alley (EE. UU., Edmund Goulding, 1947/1950)
El capitán O'Flynn/The Fighting O'Flynn (EE. UU., Arthur Pierson, 1949/1950)
El capitán pirata/Buccaneer's Girl (EE. UU., Frederick de Cordova, 1950/1950)
El Danubio rojo/The Red Danube (EE. UU., George Sidney, 1949/1950)
El demonio del mar/Down to the Sea in Ships (EE. UU., Henry Hathaway, 1949/1950)
El extraño doctor RX/The Strange Case of Dr. RX (EE. UU., William Nigh, 1942/1950)
El hijo del pirata/The Man Within (R. U., Bernard Knowles, 1947/1950)
El hombre de la Torre Eiffel/The Man on the Eiffel Tower (EE. UU., Burgess Meredith, 1949/1950)
El hombre de mis amores/The Mating of Millie (EE. UU., Henry Levin, 1948/1950)
El ídolo caído/The Fallen Idol (R. U., Carol Reed, 1948/1950)
El oro de las campanas/The Bells of San Fernando (EE. UU., Terry Morse, 1947/1950)
El padre de la novia/Father of the Bride (EE. UU., Vincente Minnelli, 1950/1950)
El parador del camino/Road House (EE. UU., Jean Negulesco, 1948/1950)
El príncipe de los zorros/Prince of Foxes (EE. UU., Henry King, 1949/1950)
El sol sale mañana/Our Vines Have Tender Grapes (EE. UU., Roy Rowland, 1945/1950)
El tercer hombre/The Third Man (R. U., Carol Reed, 1949/1950)
El valle siniestro/Valley of the Lawless (EE. UU., Robert N. Bradbury, 1936/1950)
El vals del emperador/The Emperor Waltz (EE. UU., Billy Wilder, 1948/1950)
En busca de marido/Every Girl Should Be Married (EE. UU., Don Hartman, 1948/1950)
Ese impulso maravilloso/That Wonderful Urge (EE. UU., Robert B. Sinclair, 1948/1950)
Fuego en la nieve/Battleground (EE. UU., William A. Wellman, 1949/1950)
Furia del trópico/Slattery's Hurricane (EE.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

UU., André de Toth, 1949/1950)
Hablan las campanas/Come to the Stable (EE. UU., Henry Koster, 1949/1950)
¡Hagan juego!/Any Number Can Play (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1949/1950)
Hechizo/Enchantment (EE. UU., Irving Reis, 1948/1950)
Huellas femeninas/The Feminine Touch (EE. UU., W. S. van Dyke, 1941/1950)
Jugándose la vida/Panamint's Bad Man (EE. UU., Ray Taylor, 1938/1950)
Julia se porta mal/Julia Misbehaves (EE. UU., Jack Conway, 1948/1950)
Juntos hasta la muerte/Colorado Territory (EE. UU., Raoul Walsh, 1949/1950)
La Atlántida/Siren of Atlantis (EE. UU., Gregg C. Tallas, 1948/1950)
La cautivadora/The Gal Who Took the West (EE. UU., Frederick de Cordova, 1949/1950)
La costilla de Adán/Adam's Rib (EE. UU., George Cukor, 1949/1950)
La gran pasión/I've Always Loved You (EE. UU., Frank Borzage, 1946/1950)
La isla perdida/The Blue Lagoon (R. U., Frank Launder, 1949/1950)
La legión de los condenados/Rogues' Regiment (EE. UU., Robert Floring, 1948/1950)
La máscara de los Borgias/Bride of Vengeance (EE. UU., Mitchell Leisen, 1949/1950)
La novia era él/I Was a Male War Bride (EE. UU., Howard Hawks, 1949/1950)
La rosa negra/The Black Rose (EE. UU., Henry Hathaway, 1950/1950)
La última carga/Outpost in Morocco (EE. UU., Robert Florey, 1949/1950)
La venganza de Frank James/The Return of Frank James (EE. UU., Fritz Lang, 1940/1950)
Las zapatillas rojas/The Red Shoes (R. U., Michael Powell, Emeric Pressburger, 1948/1950)
Lo que el viento se llevó/Gone with the Wind (EE. UU., Victor Fleming, 1939/1950)
Me hicieron un fugitivo/They Made Me a Fugitive (R. U., Alberto Cavalcanti, 1947/1950)
Memorias de una doncella/The Diary of a Chambermaid (EE. UU., Jean Renoir, 1946/1950)
Mercado de ladrones/Thieves' Highway (EE. UU., Jules Dassin, 1949/1950)
Mi chica favorita/My Gal Sal (EE. UU., Irving Cummings, 1942/1950)
Mi corazón te guía/Night Song (EE. UU., John Cromwell, 1947/1950)
Mil ojos tiene la noche/Night Has a Thousand Eyes (EE. UU., John Farrow, 1948/1950)
Muchachas en libertad/Good Time Girl (R. U., David MacDonald, 1949/1950)
Murallas humanas/The Walls of Jericho (EE. UU., John M. Stahl, 1948/1950)
Objetivo: Birmania/Objective Burma! (EE. UU., Raoul Walsh, 1945/1950)
Odio entre hermanos/House of Strangers (EE. UU., Joseph L. Mankiewicz, 1949/1950)
Pleito de honor/The Winslow Boy (R. U., Anthony Asquith, 1948/1950)
Regresaron tres/Three Came Home (EE. UU., Jean Negulesco, 1950/1950)
Río de plata/Silver River (EE. UU., Raoul Walsh, 1948/1950)
Rostro pálido/The Paleface (EE. UU., Norman Z. McLeod, 1948/1950)
Rumbo a Oriente/Up in Arms (EE. UU., Elliott Nugent, 1944/1950)
Serenata argentina/Down Argentina Way (EE. UU., Irving Cummings, 1940/1950)
Sitiados/The Big Lift (EE. UU., George Seaton, 1950/1950)
Sublime decisión/Command Decision (EE. UU., Sam Wood, 1949/1950)
Tiburones de acero/Crash Dive (EE. UU., Archie Mayo, 1943/1950)
Un marido ideal/An Ideal Husband (R. U., Alexander Korda, 1947/1950)
Una vida marcada/Cry of the City (EE. UU., Robert Siodmak, 1948/1950)
Vida de mi vida/Our Very Own (EE. UU., David Miller, 1950/1950)
Viva la vida/You Gotta Stay Happy (EE. UU., H. C. Potter, 1948/1950)
Voces de muerte/Sorry, Wrong Number (EE. UU., Anatole Litvak, 1948/1950)
Vorágine/Whirlpool (EE. UU., Otto Preminger, 1950/1950)
Winchester 73/Winchester 73 (EE. UU., Anthony Mann, 1950/1950)

1951

Al borde del peligro/Where the Sidewalk Ends (EE. UU., Otto Preminger, 1950/1951)
Arenas sangrientas/Sands of Iwo Jima (EE. UU., Allan Dwan, 1949/1951)
Arturo y su banda, piratas de la televisión/Band Wagon (R. U., Marcel Varnel, 1940/1951)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Bagdad/Bagdad (EE. UU., Charles Lamont, 1949/1951)
California/California (EE. UU., John Farrow, 1947/1951)
Contraespionaje/Hotel Reserve (R. U., Lance Comfort, Max Greene, Victor Hanbury, 1944/1951)
Corazones en llamas/The Forest Rangers (EE. UU., George Marshall, 1942/1951)
Dallas, ciudad fronteriza/Dallas (EE. UU., Stuart Heisler, 1950/1951)
Desde aquel beso/You'll Never Get Rich (EE. UU., Sidney Lanfield, 1941/1951)
Despacio, forastero/Walk Softly Stranger (EE. UU., Robert Stevenson, 1949/1951)
Destino: Tokio/Destination Tokyo (EE. UU., Delmer Daves, 1944/1951)
Dirección prohibida/The Lady Gambles (EE. UU., Michael Gordon, 1949/1951)
Dulce evocación/Beyond Tomorrow (EE. UU., A. Edward Sutherland, 1940/1951)
El correo de la muerte/Wyoming Mail (EE. UU., Reginald Le Borg, 1950/1951)
El diablo dijo ¡No!/Heaven Can Wait (EE. UU., Ernst Lubitsch, 1943/1951)
El enemigo de las mujeres/Women Hater (R. U., Terence Young, 1948/1951)
El farol azul/The Blue Lamp (R. U., Basil Dearden, 1950/1951)
El fugitivo/The Fugitive (El fugitivo; El poder y la gloria) (EE. UU./México, John Ford, 1947/1951)
El gran Caruso/The Great Caruso (EE. UU., Richard Thorpe, 1950/1951)
El halcón y la flecha/The Flame and the Arrow (EE. UU., Jacques Tourneur, 1950/1951)
El ladrón de Venecia/The Thief of Venice (Il ladro di Venezia) (EE. UU./Italia, John Brahm, Marino Girolami, 1949/1951)
En las rayas de la mano/Golden Earrings (EE. UU., Mitchell Leisen, 1947/1951)
Esta noche y todas las noches/Tonight and Every Night (EE. UU., Victor Saville, 1945/1951)
Flecha rota/Broken Arrow (EE. UU., Delmer Daves, 1950/1951)
Furia secreta/The Secret Fury (EE. UU., Mel Ferrer, 1950/1951)
Horas de ensueño/Happy-Go-Lovely (R. U., H. Bruce Humberstone, 1951/1951)
Huracán sobre la isla/The Hurricane (EE. UU., John Ford, Stuart Heisler, 1938/1951)
Jezabel/Jezebel (EE. UU., William Wyler, 1938/1951)
Kim de la India/Kim (EE. UU., Victor Saville, 1951/1951)
La brigada suicida/T-Men (EE. UU., Anthony Mann, 1947/1951)
La dinastía de los Forsyte/That Forsyte Woman (EE. UU., Compton Bennet, 1949/1951)
La edad peligrosa/That Dangerous Age (R. U., Gregory Ratoff, 1949/1951)
La extraña cita/Corridor of Mirrors (R. U., Terence Young, 1948/1951)
La flecha sagrada/Custer's Last Stand (EE. UU., Elmer Clifton, 1936/1951)
La heredera/The Heiress (EE. UU., William Wyler, 1949/1951)
La hija de Neptuno/Neptune's Daughter (EE. UU., Edward Buzzell, 1949/1951)
La historia de los Miniver/The Miniver Story (R. U., H. C. Potter, 1950/1951)
La jungla de asfalto/The Asphalt Jungle (EE. UU., John Huston, 1950/1951)
La ley del Oeste/Wide Open Town (EE. UU., Lesley Selander, 1941/1951)
Las dos señoras Carroll/The Two Mrs. Carrolls (EE. UU., Peter Godfrey, 1947/1951)
Látigo negro/Zorro's Black Whip (EE. UU., Spencer Bennet, Wallace Grissell, 1944/1951)
Londres en llamas/Salute John Citizen (R. U., Maurice Elvey, 1942/1951)
Los inconquistables/Unconquered (EE. UU., Cecil B. DeMille, 1947/1951)
Mando siniestro/Dark Command (EE. UU., Raoul Walsh, 1940/1951)
Mentira latente/No Man of Her Own (EE. UU., Mitchell Leisen, 1950/1951)
Miranda/Miranda (R. U., Ken Annakin, 1948/1951)
Morena y peligrosa/My Favorite Brunette (EE. UU., Elliott Nugent, 1947/1951)
Mujercitas/Little Women (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1949/1951)
Mundos opuestos/East Side, West Side (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1950/1951)
Odio en la sombra/Madness of the Heart (R. U., Charles Bennett, 1949/1951)
Orgullo de comanche/Comanche Territory (EE. UU., George Sherman, 1950/1951)
Pacto tenebroso/Sleep, My Love (EE. UU., Douglas Sirk, 1947/1951)
Pánico en las calles/Panic in the Streets (EE. UU., Elia Kazan, 1950/1951)
Pinky/Pinky (EE. UU., Elia Kazan, 1949/1951)
Puente de mando/Task Force (EE. UU., Delmer Daves, 1949/1951)
¡Qué vida ésta!/Never a Dull Moment (EE.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

UU., George Marshall, 1950/1951)
Renegados/Renegades (EE. UU., George Sherman, 1946/1951)
Sangre en las manos/Kiss the Blood off My Hands (EE. UU., Norman Foster, 1948/1951)
Se vende una novia/Bride for Sale (EE. UU., William D. Russell, 1949/1951)
Sin remisión/Caged (EE. UU., John Cromwell, 1950/1951)
Soborno/The Bribe (EE. UU., Robert Z. Leonard, 1949/1951)
Trece por docena/Cheaper by the Dozen (EE. UU., Walter Lang, 1950/1951)
Tres secretos/Three Secrets (EE. UU., Robert Wise, 1950/1951)
Un día en Nueva York/On the Town (EE. UU., Stanley Donen, Gene Kelly, 1949/1951)
Un rayo de luz/No Way Out (EE. UU., Joseph L. Mankiewicz, 1950/1951)

1952

Alarma en la ciudad/Night Key (EE. UU., Lloyd Corrigan, 1937/1952)
Almas en la hoguera/Twelve O'Clock High (EE. UU., Henry King, 1949/1952)
Amargo desquite/Paid in Full (EE. UU., William Dieterle, 1948/1952)
Atormentada/Under Capricorn (R. U., Alfred Hitchcock, 1949/1952)
Ave del paraíso/Bird of Paradise (EE. UU., Delmer Daves, 1951/1952)
¡Bill, qué grande eres!/When Willie Comes Marching Home (EE. UU., John Ford, 1950/1952)
Brigada 2/Detective Story (EE. UU., William Wyler, 1951/1952)
Cada vida es un mundo/Encore (R. U., Harold French, Pat Jackson, Anthony Pelissier, 1951/1952)
Casado y con dos suegras/The Mating Season (EE. UU., Mitchell Leisen, 1950/1952)
Casbah/Casbah (EE. UU., John Berry, 1948/1952)
Coacción/Cage of Gold (R. U., Basil Dearden, 1950/1952)
Con las horas contadas/D.O.A. (EE. UU., Rudolph Maté, 1949/1952)
Crimen misterioso/Mile a Minute Love (Crime Afloat; Roaring Speedboats) (EE. UU., Elmer Clifton, 1937/1952)
Cuidado con los inspectores/The Jackpot (EE. UU., Walter Lang, 1950/1952)
Cyrano de Bergerac/Cyrano de Bergerac (EE. UU., Michael Gordon, 1950/1952)
Día D, hora H/Breakthrough (EE. UU., Lewis Seiler, 1950/1952)
Diez valientes/Ten Tall Men (EE. UU., Willis Goldbeck, 1951/1952)
El caso 880/Mr. 880 (EE. UU., Edmund Goulding, 1950/1952)
El correo del infierno/Rawhide (EE. UU., Henry Hathaway, 1951/1952)
El crepúsculo de los dioses/Sunset Boulevard (EE. UU., Billy Wilder, 1950/1952)
El cuerpo del delito/Stella (EE. UU., Claude Binyon, 1950/1952)
El hombre del Colorado/The Man from Colorado (EE. UU., Henry Levin, 1948/1952)
El inspector de hierro/Les Miserables (EE. UU., Lewis Milestone, 1952/1952)
El invisible Harvey/Harvey (EE. UU., Henry Koster, 1950/1952)
El libertador/The Elusive Pimpernel (R. U., Michael Powell, Emeric Pressburger, 1950/1952)
El mundo en sus manos/The World in His Arms (EE. UU., Raoul Walsh, 1952/1952)
El padre es abuelo/Father's Little Dividend (EE. UU., Vincente Minnelli, 1950/1952)
El pato atómico/Mr. Drake's Duck (R. U., Val Guest, 1951/1952)
El piel roja/Tomahawk (EE. UU., George Sherman, 1951/1952)
El pistolero/The Gunfighter (EE. UU., Henry King, 1950/1952)
El submarino fantasma/Mystery Submarine (EE. UU., Douglas Sirk, 1950/1952)
El último Estuardo/Bonnie Prince Charlie (R. U., Anthony Kimmins, 1948/1952)
En la Costa Azul/On the Riviera (EE. UU., Walter Lang, 1951/1952)
En una isla contigo/On an Island with You (EE. UU., Richard Thorpe, 1948/1952)
Encubridora/Rancho Notorious (EE. UU., Fritz Lang, 1952/1952)
Entre dos juramentos/Two Flags West (EE. UU., Robert Wise, 1950/1952)
Espías en el mar/Contraband (R. U., Michael Powell, 1940/1952)
Eva al desnudo/All about Eve (EE. UU., Joseph L. Mankiewicz, 1950/1952)
Guerrilleros en Filipinas/An American Guerrilla in the Philippines (EE. UU., Fritz Lang, 1950/1952)
Horizontes lejanos/Bend of the River (Where the River Bends) (EE. UU., Anthony Mann, 1952/1952)
Indianápolis/To Please a Lady (Red Hot

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Wheels) (EE. UU., Clarence Brown, 1950/1952)
La barrera del sonido/The Sound Barrier (R. U., David Lean, 1952/1952)
La casa de la colina/The House on Telegraph Hill (EE. UU., Robert Wise, 1951/1952)
La cenicienta/Cinderella (EE. UU., Clyde Geronomi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, 1950/1952)
La egoísta/Payment on Demand (EE. UU., Curtis Bernhardt, 1951/1952)
La horca fatal/The Man They Could Not Hang (EE. UU., Nick Grinde, 1939/1952)
La huérfana del circo/Under the Big Top (EE. UU., Karl Brown, 1938/1952)
La ley del revólver/Hills of Old Wyoming (EE. UU., Nate Watt, 1937/1952)
La mujer bandido/The Wicked Lady (R. U., Leslie Arliss, 1945/1952)
La mujer pirata/Anne of the Indias (EE. UU., Jacques Tourneur, 1951/1952)
La primera legión/The First Legion (EE. UU., Douglas Sirk, 1950/1952)
La reina de África/The African Queen (R. U., John Huston, 1951/1952)
La rueda del destino/Hopalong Cassidy Returns (EE. UU., Nate Watt, 1936/1952)
La segunda mujer/The Second Woman (EE. UU., James V. Kern, 1950/1952)
La sombra del águila/Shadow of the Eagle (R. U., Sidney Salkow, 1950/1952)
Las aventuras de Charlie Chan/The Jade Mask (EE. UU., Phil Rosen, 1945/1952)
Las hermanas Dolly/The Dolly Sisters (EE. UU., Irving Cummings, 1945/1952)
Las minas del rey Salomón/King Solomon's Mines (EE. UU., Compton Bennett, 1950/1952)
Los hijos de los Mosqueteros/At Sword's Point (EE. UU., Lewis Allen, 1952/1952)
Malaca/Malaya (EE. UU., Richard Thorpe, 1950/1952)
Mamá es mi rival/Mother Is a Freshman (EE. UU., Lloyd Bacon, 1949/1952)
Mara Maru/Mara Maru (EE. UU., Gordon Douglas, 1952/1952)
Más allá del Missouri/Across the Wide Missouri (EE. UU., William A. Wellman, 1951/1952)
Matrimonio al revés (Cocktail de celos)/Turnabout (EE. UU., Hal Roach, 1940/1952)
Mi espía favorita/My Favorite Spy (EE. UU., Norman Z. McLeod, 1951/1952)
Nacida ayer/Born Yesterday (EE. UU., George Cukor, 1950/1952)
No estoy sola/The Blue Veil (EE. UU., Curtis Bernhardt, 1951/1952)
Nuevo amanecer/Bright Victory (EE. UU., Mark Robson, 1951/1952)
Operación Cicerón/Five Fingers (EE. UU., Joseph L. Mankiewicz, 1951/1952)
Oro en barras/The Lavender Hill Mob (R. U., Charles Crichton, 1951/1952)
Otelo/Othello (EE. UU./Francia, Orson Welles, 1951/1952)
Paralelo 38/Retreat, Hell (EE. UU., Joseph H. Lewis, 1952/1952)
Pekín/Peking Express (EE. UU., William Dieterle, 1951/1952)
Quiero a este bruto/Love That Brute (EE. UU., Alexander Hall, 1950/1952)
Reclutas/Buck Privates (EE. UU., Arthur Lubin, 1941/1952)
Relato criminal/Undercover Man (EE. UU., Joseph H. Lewis, 1949/1952)
Romanza en alta mar/Romance on the High Seas (EE. UU., Michael Curtiz, 1948/1952)
Sansón y Dalila/Samson and Delilah (EE. UU., Cecil B. DeMille, 1949/1952)
Secretaria brasileña/Springtime in the Rockies (EE. UU., Irving Cummings, 1942/1952)
¿Se puede entrar?/For Heaven's Sake (EE. UU., George Seaton, 1950/1952)
Siete noches en Nueva York/Seven Days' Leave (EE. UU., Tim Whelan, 1942/1952)
Soga de arena/Rope of Sand (EE. UU., William Dieterle, 1949/1952)
Sólo el valiente/Only the Valiant (EE. UU., Gordon Douglas, 1950/1952)
Su alteza el ladrón/The Prince Who Was a Thief (EE. UU., Rudolph Maté, 1952/1952)
Sucedió en la Quinta Avenida/It Happened on Fifth Avenue (EE. UU., Roy Del Ruth, 1947/1952)
Tempestad en la cumbre/Thunder on the Hill (EE. UU., Douglas Sirk, 1951/1952)
Tenías que ser tú/It Had to Be You (EE. UU., Don Hartman, Rudolph Maté, 1947/1952)
Traición/Conspirator (R. U., Victor Saville, 1949/1952)
Un americano en París/An American in Paris (EE. UU., Vincente Minnelli, 1951/1952)
Un lugar en el sol/A Place in the Sun (EE. UU., George Stevens, 1951/1952)
Venganza del destino/Under My Skin (EE. UU., Jean Negulesco, 1949/1952)
Viva Zapata/Viva Zapata! (EE. UU., Elia Kazan, 1952/1952)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Vuelven de la guerra/Buck Privates Come Home (EE. UU., Charles T. Barton, 1947/1951)
Yo le maté/Search for Danger (EE. UU., Jack Bernhard, 1949/1952)

1953

A la luz de la luna/On Moonlight Bay (EE. UU., Roy Del Ruth, 1951/1953)
Acusado de alta traición/Guilty of Treason (EE. UU., Felix Feist, 1950/1953)
Adorable coqueta/Luxury Liner (EE. UU., Richard Whorf, 1948/1953)
Al sur de San Luis/South of St. Louis (EE. UU., Ray Enright, 1949/1953)
Alma en tinieblas/The Hasty Heart (R. U., Vincent Sherman, 1949/1953)
Amor en conserva/Love Happy (EE. UU., David Miller, 1949/1953)
Androcles y el león/Androcles and the Lion (EE. UU., Chester Erskine, 1952/1953)
Aquel bandido soy yo/Her Favourite Husband (Quel bandito sono io) (Italia/R. U., Mario Soldati, 1949/1953)
Aquellos días felices/The Happiest Days of Your Life (R. U., Frank Launder, 1950/1953)
Armas secretas/Highly Dangerous (R. U., Roy Baker, 1950/1953)
Buitres en la selva/Where No Vultures Fly (R. U., Harry Watt, 1951/1953)
Bwana, diablo de la selva/Bwana, Devil (EE. UU., Arch Oboler, 1952/1953)
Cagliostro/Black Magic (EE. UU., Gregory Ratoff, 1949/1953)
Calle River, 99/99 River Street (EE. UU., Phil Karlson, 1953/1953)
Cantando bajo la lluvia/Singin' in the Rain (EE. UU., Stanley Donen, Gene Kelly, 1952/1953)
Capitán China/Captain China (EE. UU., Lewis R. Foster, 1949/1953)
Carretera 301/Highway 301 (EE. UU., Andrew L. Stone, 1950/1953)
Cartas envenenadas/The Thirteenth Letter (EE. UU., Otto Preminger, 1950/1953)
Colt 45/Colt 45 (EE. UU., Edwin L. Marin, 1950/1953)
Con destino a la luna/Destination Moon (EE. UU., Irving Pichel, 1950/1953)
Corea, hora cero/One Minute to Zero (EE. UU., Tay Garnett, 1952/1953)
Correo diplomático/Diplomatic Courier (EE. UU., Henry Hathaway, 1952/1953)
Crimen sin criminal/Murder without Crime (R. U., J. Lee Thompson, 1950/1953)
De cara a cara/Silver on the Sage (EE. UU., Lesley Selander, 1939/1953)
Delator anónimo/The Squeaker (R. U., William K. Howard, 1937/1953)
Duelo al sol/Duel in the Sun (EE. UU., King Vidor, 1946/1953)
El demonio de las armas/Gun Crazy (EE. UU., Joseph H. Lewis, 1950/1953)
El desterrado de las islas/Outcast of the Islands (R. U., Carol Reed, 1951/1953)
El diablillo ya es mujer/Something in the Wind (EE. UU., Irving Pichel, 1947/1953)
El enigma de Manderson/Trent's Last Case (R. U., Herbert Wilcox, 1952/1953)
El espía/The Thief (EE. UU., Russell Rouse, 1952/1953)
El gran secreto/Above and Beyond (EE. UU., Melvin Frank, Norman Panama, 1953/1953)
El grito acusador/The Small Voice (R. U., Fergus McDonnell, 1948/1953)
El guantelete verde/The Green Glove (Le gantelet vert) (EE. UU./Francia, Rudolph Maté, 1952/1953)
El halcón del desierto/The Desert Hawk (EE. UU., Frederick de Cordova, 1950/1953)
El hijo de rostro pálido/Son of Paleface (EE. UU., Frank Tashlin, 1952/1953)
El hombre en las tinieblas/Man in the Dark (EE. UU., Lew Landers, 1953/1953)
El hundimiento del Titanic/Titanic (EE. UU., Jean Negulesco, 1953/1953)
El mayor espectáculo del mundo/The Greatest Show on Earth (EE. UU., Cecil B. DeMille, 1952/1953)
El mensaje de Fátima/The Miracle of Our Lady of Fatima (EE. UU., John Brahm, 1952/1953)
El milagro del cuadro/The Light Touch (EE. UU., Richard Brooks, 1951/1953)
El pirata y la dama/Frenchman's Creek (EE. UU., Mitchell Leisen, 1944/1953)
El secreto de Paula/Paula (EE. UU., Rudolph Maté, 1952/1953)
El secreto del desierto/South of Algiers (R. U., Jack Lee, 1952/1953)
El signo del renegado/Mark of the Renegade (EE. UU., Hugo Fregonese, 1951/1953)
El tesoro del cóndor de oro/Treasure of the Golden Condor (EE. UU., Delmer Daves, 1953/1953)
El último disparo/Railroaded (EE. UU., Anthony Mann, 1947/1953)
El vengador solitario/Law of the Pampas (EE.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

UU., Nate Watt, 1939/1953)
Él y su enemiga/Tall in the Saddle (EE. UU., Edwin L. Marin, 1944/1953)
Entre dos amores/Because of You (EE. UU., Joseph Pevney, 1952/1953)
Estación Termini/Indiscretion of an American Wife (Stazione Termini) (EE. UU./Italia, Vittorio de Sica, 1952/1953)
Estrella del destino/Lone Star (EE. UU., Vincent Sherman, 1952/1953)
Faldas a bordo/Skirts Ahoy (EE. UU., Sidney Lanfield, 1952/1953)
Francis en las carreras/Francis Goes to the Races (EE. UU., Arthur Lubin, 1951/1953)
Fugitivos del terror rojo/Man on a Tightrope (EE. UU., Elia Kazan, 1953/1953)
Gritos en la noche/Wanted for Murder (R. U., Lawrence Huntington, 1946/1953)
Guantes grises/Operation Secret (EE. UU., Lewis Seiler, 1952/1953)
Hogar, dulce hogar/Room for One More (EE. UU., Norman Taurog, 1952/1953)
Infierno en las nubes/Flying Leathernecks (EE. UU., Nicholas Ray, 1951/1953)
Ivanhoe/Ivanhoe (EE. UU., Richard Thorpe, 1952/1953)
Jennie/Portrait of Jennie (EE. UU., William Dieterle, 1948/1953)
La casa del abuelo/Sally and Saint Anne (EE. UU., Rudolph Maté, 1952/1953)
La casa encantada/Ghosts on the Loose (EE. UU., William Beaudine, 1943/1953)
La chica del FBI/FBI Girl (EE. UU., William Berke, 1951/1953)
La dama de Trinidad/Affair in Trinidad (EE. UU., Vincent Sherman, 1952/1953)
La flota silenciosa/Operation Pacific (EE. UU., George Waggner, 1950/1953)
La isla de los corsarios/Against All Flags (EE. UU., George Sherman, 1952/1953)
La llama de Nueva Orleáns/The Flame of New Orleans (EE. UU., René Clair, 1941/1953)
La mujer sin nombre/The Woman with No Name (R. U., George More O'Ferrall, Ladislao Vajda, 1950/1953)
La ruta del Cairo/Cairo Road (R. U., David MacDonald, 1950/1953)
La última flecha/Pony Soldier (EE. UU., Joseph M. Newman, 1952/1953)
Las furias/The Furies (EE. UU., Anthony Mann, 1950/1953)
Las nieves del Kilimanjaro/The Snows of Kilimanjaro (EE. UU., Henry King, 1952/1953)
Llama un desconocido/Phone Call from a Stranger (EE. UU., Jean Negulesco, 1952/1953)
Llamad a cualquier puerta/Knock on Any Door (EE. UU., Nicholas Ray, 1949/1953)
Lorna Doone/Lorna Doone (EE. UU., Phil Karlson, 1951/1953)
Los amores de Carmen/The Loves of Carmen (EE. UU., Charles Vidor, 1948/1953)
Los apuros de Sally/The Fuller Brush Girl (EE. UU., Lloyd Bacon, 1950/1953)
Los asesinos acusan/I'll Get You for This (R. U., Joseph M. Newman, 1951/1953)
Los crímenes del museo de cera/House of Wax (EE. UU., André de Toth, 1953/1953)
Los cuentos de Hoffman/The Tales of Hoffman (R. U., Michael Powell, Emeric Pressburger, 1951/1953)
Luchas submarinas/The Frogmen (EE. UU., Lloyd Bacon, 1951/1953)
Malasia/The Planter's Wife (R. U., Ken Annakin, 1952/1953)
Martín, el gaucho/Way of a Gaucho (EE. UU., Jacques Tourneur, 1952/1953)
Matrimonio de Estado/Saraband for Dead Lovers (R. U., Basil Dearden, Michael Relph, 1948/1953)
Me siento rejuvenecer/Monkey Business (EE. UU., Howard Hawks, 1952/1953)
Mi hijo John/My Son John (EE. UU., Leo McCarey, 1952/1953)
Mi mula Francis/Francis (EE. UU., Arthur Lubin, 1950/1953)
Mi prima Raquel/My Cousin Rachel (EE. UU., Henry Koster, 1953/1953)
Misión peligrosa/Stronghold (Furia roja; El fuerte) (EE. UU./México, Steve Sekely, Víctor Urruchua, Carlos Vejar Jr., 1950/1953)
Míster Denning, asesino/Mr. Denning Drives North (R. U., Anthony Kimmins, 1951/1953)
Moulin Rouge/Moulin Rouge (R. U., John Huston, 1953/1953)
Niágara/Niagara (EE. UU., Henry Hathaway, 1953/1953)
No estamos casados/We're Not Married (EE. UU., Edmund Goulding, 1952/1953)
No quiero decirte adiós/I Want You (EE. UU., Mark Robson, 1951/1953)
Reto a la muerte/Appointment with Danger (EE. UU., Lewis Allen, 1951/1953)
Revuelta en Haití/Lydia Bailey (EE. UU., Jean Negulesco, 1952/1953)
Río Grande/Rio Grande (EE. UU., John Ford, 1950/1953)
Río Rojo/Red River (EE. UU., Howard Hawks,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

1948/1953)
Risa en el paraíso/Laughter in Paradise (R. U., Mario Zampi, 1951/1953)
Scaramouche/Scaramouche (EE. UU., George Sidney, 1952/1953)
Se busca una mujer/Out of the Blue (EE. UU., Leigh Jason, 1947/1953)
Se interpone un hombre/The Man Between (R. U., Carol Reed, 1953/1953)
Se vende una canción/I'll Be Your Sweetheart (R. U., Val Guest, 1945/1953)
Secuestro/Tokyo Joe (EE. UU., Stuart Heisler, 1949/1953)
Senderos de guerra/The Iroquois Trail (EE. UU., Phil Karlson, 1950/1953)
Sentenciado a muerte/Doomed to Die (EE. UU., William Nigh, 1940/1953)
Siempre en tus brazos/Mother Wore Tights (EE. UU., Walter Lang, 1947/1953)
Siempre y un día/Forever and a Day (EE. UU., René Clair, Edmund Goulding, Cedric Hardwicke, Frank Lloyd, Victor Saville, Robert Stevenson, Herbert Wilcox, 1943/1953)
Solo ante el peligro/High Noon (EE. UU., Fred Zinneman, 1952/1953)
Tambores lejanos/Distant Drums (EE. UU., Raoul Walsh, 1951/1953)
Tarzán y la fuente mágica/Tarzan's Magic Fountain (EE. UU., Lee Sholem, 1949/1953)
Tempestad en Oriente/Thunder in the East (EE. UU., Charles Vidor, 1951/1953)
Tulsa, ciudad de lucha/Tulsa (EE. UU., Stuart Heisler, 1949/1953)
Ultimátum a la Tierra/The Day the Earth Stood Still (EE. UU., Robert Wise, 1951/1953)
Un grito en el pantano/Lure of the Wilderness (EE. UU., Jean Negulesco, 1952/1953)
Un paso en falso/Take One False Step (EE. UU., Chester Erskine, 1949/1953)
Union Station/Union Station (EE. UU., Rudolph Maté, 1950/1953)
Vaya par de marinos/Sailor Beware (EE. UU., Hal Walker, 1951/1953)
Veinticuatro horas de la vida de una mujer/24 Hours of a Woman's Life (Affair in Monte Carlo) (R. U., Victor Saville, 1952/1953)
Veneno implacable/Come Fill the Cup (EE. UU., Gordon Douglas, 1951/1953)
Venus era mujer/One Touch of Venus (EE. UU., William A. Seiter, 1948/1953)
Yo amé a un asesino/He Ran All the Way (EE. UU., John Berry, 1951/1953)

1954

Al filo de las nueve/Love from a Stranger (EE. UU., Richard Whorf, 1947/1954)
Alarma en la frontera/Borderline (EE. UU., William A. Seiter, 1950/1954)
Alicia en el País de las Maravillas/Alice in Wonderland (EE. UU., Clyde Geronomi, 1951/1954)
Almas desnudas/The Reckless Moment (EE. UU., Max Ophuls, 1949/1954)
Alta traición/High Treason (R. U., Roy Boulting, 1951/1954)
Alto secreto/Top Secret (R. U., Mario Zampi, 1952/1954)
Amarga sombra/No Sad Songs for Me (EE. UU., Rudolph Maté, 1950/1954)
Amor a medianoche/Let's Do It Again (EE. UU., Alexander Hall, 1953/1954)
Apache/Apache (EE. UU., Robert Aldrich, 1954/1954)
Aquel hombre de Tánger/That Man from Tangier (EE. UU./España, Luis M. Delgado, Robert Elwyn, 1950/1954)
Astucia de mujer/Jeopardy (EE. UU., John Sturges, 1953/1954)
Aves de rapiña/Larceny (EE. UU., George Sherman, 1948/1954)
Bahía negra/Thunder Bay (EE. UU., Anthony Mann, 1953/1954)
Balas vengadoras/I Shot Jesse James (EE. UU., Samuel Fuller, 1948/1954)
Bandera negra/Captain Pirate (EE. UU., Ralph Murphy, 1952/1954)
Campeones de ébano/The Harlem Globetrotters (EE. UU., Phil Brown, 1951/1954)
Cautivos del mal/The Bad and the Beautiful (EE. UU., Vincente Minnelli, 1952/1954)
Chantaje criminal/The Last Page (EE. UU./R. U., Terence Fisher, 1952/1954)
Cita a las once/Walk East on Beacon (EE. UU., Alfred Werker, 1952/1954)
Cita en Honduras/Appointment in Honduras (EE. UU., Jacques Tourneur, 1953/1954)
Ciudad en sombras/Dark City (EE. UU., William Dieterle, 1950/1954)
Cohete K-1/Rocketship XM (EE. UU., Kurt Neumann, 1950/1954)
Cómo casarse con un millonario/How to Marry a Millionaire (EE. UU., Jean Negulesco, 1953/1954)
Corazón salvaje/Gone to Earth (R. U., Michael Powell, Emeric Pressburger, 1950/1954)
Crimen perfecto/Dial M for Murder (EE. UU.,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Alfred Hitchcock, 1954/1954)
Cuando los mundos chocan/When Worlds Collide (EE. UU., Rudolph Maté, 1951/1954)
Cuatro páginas de la vida/O'Henry's Full House (EE. UU., Henry Hathaway, Henry King, Henry Koster, Jean Negulesco, 1952/1954)
De aquí a la eternidad/From Here to Eternity (EE. UU., Fred Zinneman, 1953/1954)
Demetrius y los gladiadores/Demetrius and the Gladiators (EE. UU., Delmer Daves, 1954/1954)
Destino: Budapest/Assignment Paris (EE. UU., Robert Parrish, 1952/1954)
Destinos cruzados/Lulu Belle (EE. UU., Leslie Fenton, 1948/1954)
Drama en presidio/Convicted (EE. UU., Henry Levin, 1950/1954)
El aparecido/Bad Men of Tombstone (EE. UU., Kurt Neumann, 1949/1954)
El caballero del Mississippi/The Mississippi Gambler (EE. UU., Rudolph Maté, 1953/1954)
El caballero enmascarado/The Highwayman (EE. UU., Lesley Selander, 1951/1954)
El capitán Panamá/Scarlet Angel (EE. UU., Sidney Salkow, 1952/1954)
El cuarto hombre/Kansas City Confidential (EE. UU., Phil Karlson, 1952/1954)
El desertor del Alamo/The Man from the Alamo (EE. UU., Budd Boetticher, 1953/1954)
El diablo de las aguas turbias/Hell and High Water (EE. UU., Samuel Fuller, 1953/1954)
El fantasma de la calle Morgue/Phantom of the Rue Morgue (EE. UU., Roy Del Ruth, 1954/1954)
El gran carnaval/The Big Carnival (Ace in the Hole) (EE. UU., Billy Wilder, 1951/1954)
El hechizo de Melba/Melba (R. U., Lewis Milestone, 1953/1954)
El hidalgo de los mares, el Capitán Horacio Hornblower/Captain Horatio Hornblower (EE. UU., Raoul Walsh, 1951/1954)
El hombre tranquilo/The Quiet Man (EE. UU., John Ford, 1952/1954)
El honor del capitán Lex/Springfield Rifle (EE. UU., André de Toth, 1952/1954)
El manantial/The Fountainhead (EE. UU., King Vidor, 1949/1954)
El millonario/The Million Pound Note (R. U., Ronald Neame, 1954/1954)
El monstruo de tiempos remotos/The Beast from 20,000 Fathoms (EE. UU., Eugene Lourie, 1953/1954)
El motín del Caine/The Caine Mutiny (EE. UU., Edward Dmytryk, 1954/1954)
El niño perdido/Little Boy Lost (EE. UU., George Seaton, 1953/1954)
El pequeño fugitivo/The Little Fugitive (EE. UU., Ray Ashley, Morris Engel, Ruth Orkin, 1953/1954)
El pirata Barbanegra/Blackbeard the Pirate (EE. UU., Raoul Walsh, 1952/1954)
El pozo de la angustia/The Well (EE. UU., Leo Popkin, Russel Rouse, 1951/1954)
El prisionero de Zenda/The Prisoner of Zenda (EE. UU., Richard Thorpe, 1952/1954)
El reinado del terror/Reign of Terror (EE. UU., Anthony Mann, 1949/1954)
El río/The River (India/R. U., Jean Renoir, 1950/1954)
El secreto de su hermana/Her Sister's Secret (EE. UU., Edgar G. Ulmer, 1946/1954)
El señor de Balantry/The Master of Ballantree (EE. UU., William Keighley, 1953/1954)
El único testigo/Witness to Murder (EE. UU., Roy Rowland, 1954/1954)
Encrucijada de odios/Crossfire (EE. UU., Edward Dmytryk, 1947/1954)
Estambul/Journey into Fear (EE. UU., Norman Foster, Orson Welles, 1943/1954)
Fatalidad/Dishonored (EE. UU., Joseph von Sternberg, 1931/1954)
Fort Bravo/Escape from Fort Bravo (EE. UU., John Sturges, 1953/1954)
Fort-Ti/Fort-Ti (EE. UU., William Castle, 1953/1954)
Gardenia azul/The Blue Gardenia (EE. UU., Fritz Lang, 1953/1954)
Genoveva/Genevieve (R. U., Henry Cornelius, 1953/1954)
Hedda Gabler/The Velvet Touch (EE. UU., John Gage, 1948/1954)
Historia de un detective/Murder, My Sweet (Farewell, My Lovely) (EE. UU., Edward Dmytryk, 1944/1954)
Hombres/The Men (EE. UU., Fred Zinneman, 1950/1954)
Hondo/Hondo (EE. UU., John Farrow, 1953/1954)
Hotel Sahara/Hotel Sahara (R. U., Ken Annakin, 1951/1954)
Huracán de emociones/South Sea Woman (EE. UU., Arthur Lubin, 1953/1954)
Inocentes en París/Innocents in Paris (R. U., Gordon Parry, 1953/1954)
Investigación criminal/Vice Squad (EE. UU., Arnold Laven, 1953/1954)
La alfombra mágica/The Magic Carpet (EE. UU., Lew Landers, 1951/1954)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

La calle de las sombras/Street of Shadows (R. U., Richard Vernon, 1953/1954)
La carga de los jinetes indios/The Charge at Feather River (EE. UU., Gordon Douglas, 1953/1954)
La ciudad que nunca duerme/The City That Never Sleeps (EE. UU., John H. Auer, 1953/1954)
La dama marcada/The President's Lady (EE. UU., Henry Levin, 1953/1954)
La enigmática señora Loverly/The Law and the Lady (EE. UU., Edwin H. Knopf, 1951/1954)
La envidiosa/Harriet Craig (EE. UU., Vincent Sherman, 1950/1954)
La gran amenaza/Walk a Crooked Mile (EE. UU., Gordon Douglas, 1948/1954)
La guerra de los mundos/The War of the Worlds (EE. UU., Byron Haskin, 1953/1954)
La hechicera blanca/White Witch Doctor (EE. UU., Henry Hathaway, 1953/1954)
La isla del deseo/Saturday Island (Island of Desire) (R. U., Stuart Heisler, 1952/1954)
La legión del desierto/Desert Legion (EE. UU., Joseph Pevney, 1953/1954)
La legión invencible/She Wore a Yellow Ribbon (EE. UU., John Ford, 1949/1954)
La ley del silencio/On the Waterfront (EE. UU., Elia Kazan, 1954/1954)
La mansión de Sangaree/Sangaree (EE. UU., Edward Ludwig, 1953/1954)
La montaña trágica/The White Tower (EE. UU., Ted Tetzlaff, 1950/1954)
La pasión de su vida/My Daughter Joy (R. U., Gregory Ratoff, 1950/1954)
La patrulla del coronel Jackson/Back to Bataan (EE. UU., Edward Dmytryck, 1945/1954)
La primera sirena/Million Dollar Mermaid (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1952/1954)
La reina virgen/Young Bess (EE. UU., George Sidney, 1953/1954)
La rubia de los cabellos de fuego/Incendiary Blonde (EE. UU., George Marshall, 1945/1954)
La sensación de Broadway/The Pretty Girl (EE. UU., Henry Levin, 1950/1954)
La túnica sagrada/The Robe (EE. UU., Henry Koster, 1953/1954)
La venganza del bergantín/Wake of the Red Witch (EE. UU., Edward Ludwig, 1948/1954)
La viuda alegre/The Merry Widow (EE. UU., Curtis Bernhardt, 1951/1954)
Lili/Lili (EE. UU., Charles Walters, 1953/1954)
Llámeme señora/Call Me Madam (EE. UU., Walter Lang, 1953/1954)
Los arqueros del rey/The Story of Robin Hood and His Merry Men (R. U., Ken Annakin, 1952/1954)
Los escándalos de la profesora/A Woman of Distinction (EE. UU., Edward Buzzell, 1950/1954)
Los rebeldes de San Antonio/San Antone (EE. UU., Joseph Kane, 1953/1954)
Los secuestradores/The Kidnappers (R. U., Philip Leacock, 1953/1954)
Los sobornados/The Big Heat (EE. UU., Fritz Lang, 1953/1954)
Mandy/Mandy (R. U., Alexander MacKendrick, 1952/1954)
Manos peligrosas/Pickup on South Street (EE. UU., Samuel Fuller, 1952/1954)
Marcado a fuego/Branded (EE. UU., Rudolph Maté, 1950/1954)
Misión temeraria/Beachhead (EE. UU., Stuart Heisler, 1954/1954)
Mogambo/Mogambo (EE. UU., John Ford, 1953/1954)
Momento desesperado/Desperate Moment (R. U., Compton Bennett, 1953/1954)
Montana/Montana (EE. UU., Ray Enright, 1950/1954)
Mujer en la niebla/Scotland Yard Inspector (Lady in the Fog) (EE. UU./R. U., Pat Jackson, Sam Newfield, 1952/1954)
Murallas de silencio/One Way Street (EE. UU., Hugo Fregonese, 1950/1954)
Música y lágrimas/The Glenn Miller Story (EE. UU., Anthony Mann, 1953/1954)
No me abandones/Never Let Me Go (EE. UU., Delmer Daves, 1953/1954)
Nocturno/Nocturne (EE. UU., Edwin L. Marin, 1947/1954)
Obsesión/Magnificent Obsession (EE. UU., Douglas Sirk, 1954/1954)
Odio y orgullo/My Forbidden Past (EE. UU., Robert Stevenson, 1951/1954)
Perseguida/Second Chance (EE. UU., Rudolph Maté, 1953/1954)
Peter Pan/Peter Pan (EE. UU., Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, 1953/1954)
Porque eres mía/Because You're Mine (EE. UU., Alexander Hall, 1952/1954)
Quo Vadis?/Quo Vadis? (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1951/1954)
Raíces profundas/Shane (EE. UU., George Stevens, 1953/1954)
Rebelión en el fuerte/Saskatchewan (EE. UU.,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Raoul Walsh, 1954/1954)
Retorno al paraíso/Return to Paradise (EE. UU., Mark Robson, 1953/1954)
Salida al amanecer/Morning Departure (R. U., Roy Baker, 1950/1954)
Salomé/Salome (EE. UU., William Dieterle, 1953/1954)
Sed de dominio/The Saxon Charm (EE. UU., Claude Binyon, 1948/1954)
Sería de día, coqueta de noche/Half Angel (EE. UU., Richard Sale, 1951/1954)
Soplo salvaje/Blowing Wild (EE. UU., Hugo Fregonese, 1953/1954)
Su excelencia el sablista/Song of Paris (R. U., John Guillermin, 1952/1954)
Su gran deseo/All I Desire (EE. UU., Douglas Sirk, 1953/1954)
Su majestad de los Mares del Sur/His Majesty O' Keefe (EE. UU., Byron Haskin, 1953/1954)
Tarzán en peligro/Tarzan's Peril (EE. UU., Byron Haskin, 1951/1954)
Tarzán y la cazadora/Tarzan and the Huntress (EE. UU., Kurt Neumann, 1947/1954)
Todos los hermanos eran valientes/All the Brothers Were Valiant (EE. UU., Richard Thorpe, 1953/1954)
Tras el sol naciente/Behind the Rising Sun (EE. UU., Edward Dmytryk, 1943/1954)
Travesía peligrosa/Dangerous Crossing (EE. UU., Joseph M. Newman, 1953/1954)
Tres amores/The Story of Three Loves (Equilibrium; Three Stories of Love) (EE. UU., Vincente Minnelli, Gottfried Reinhardt, 1953/1954)
Tres historias de amor/Decameron Nights (España/R. U., Hugo Fregonese, 1953/1954)
Tres soldados/Soldiers Three (EE. UU., Tay Garnett, 1951/1954)
Trigo y esmeralda/So Big (EE. UU., Robert Wise, 1953/1954)
Ultimátum/Seven Days to Noon (R. U., Roy Boulting, 1950/1954)
Un casado en apuros/Up in Mabel's Room (EE. UU., Allan Dwan, 1944/1954)
Un conflicto en cada esquina/Trouble along the Way (EE. UU., Michael Curtiz, 1953/1954)
Un disparo en la mañana/Shoot First (Rough Shoot) (R. U., Robert Parrish, 1953/1954)
Un hombre acusa/The Turning Point (EE. UU., William Dieterle, 1951/1954)
Una dama en el Oeste/The Woman of the Town (EE. UU., George Archainbaud, 1943/1954)
Una herencia de miedo/Scared Stiff (EE. UU., George Marshall, 1952/1954)
Vacaciones en Roma/Roman Holiday (EE. UU., William Wyler, 1953/1954)
Volver a vivir/Repeat Performance (EE. UU., Alfred Werker, 1947/1954)
Vuelo a lo desconocido/Flight to Nowhere (EE. UU., William Rowland, 1946/1954)
Yo confieso/I Confess (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1953/1954)
Yo fui espía americana/I Was an American Spy (EE. UU., Lesley Selander, 1951/1954)
Yo no soy una heroína/So Little Time (R. U., Compton Bennett, 1952/1954)
Yo soy mi asesino/The Pretender (EE. UU., W. Lee Wilder, 1947/1954)

1955

20.000 leguas de viaje submarino/20,000 Leagues under the Sea (EE. UU., Richard Fleischer, 1954/1955)
A vida o muerte/A Matter of Life and Death (R. U., Michael Powell, Emeric Pressburger, 1946/1955)
Abdullá el grande/Abdullah the Great (Egipto/R. U., Gregory Ratoff, 1954/1955)
Agente especial/The Big Combo (EE. UU., Joseph H. Lewis, 1955/1955)
Agente federal X-678/The Diamond (R. U., Montgomery Tully, 1954/1955)
Alas de fuego/Sabre Jet (EE. UU., Louis King, 1953/1955)
Atila, rey de los Hunos/The Sign of the Pagan (EE. UU., Douglas Sirk, 1954/1955)
Aventura en Shanghai/The Shanghai Story (EE. UU., Frank Lloyd, 1954/1955)
Beau Brummell/Beau Brummell (R. U., Curtis Bernhardt, 1954/1955)
Billete para Tánger/Tangier Assignment (España/R. U., Ted Leversuch, 1955/1955)
Brumas de traición/Betrayed (R. U., Gottfried Reinhardt, 1954/1955)
Burlando la ley/Shield for Murder (EE. UU., Howard W. Koch, Edmond O'Brien, 1954/1955)
Camino a Bali/Road to Bali (EE. UU., Hal Walker, 1952/1955)
Candilejas/Limelight (EE. UU., Charles Chaplin, 1952/1955)
Caravana de mujeres/Westward the Women (EE. UU., William A. Wellman, 1951/1955)
Confesión/Confession (R. U., Ken Hughes, 1955/1955)
Contrabando/Contraband, Spain (España/R.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

U., Lawrence Huntington, Julio Salvador, 1955/1955)
Corazón de hielo/Kiss Tomorrow Goodbye (EE. UU., Gordon Douglas, 1950/1955)
Creemos en el amor/Three Coins in the Fountain (EE. UU., Jean Negulesco, 1954/1955)
Crimen el el Oeste/Massacre River (EE. UU., John Rawlins, 1949/1955)
Cuando ruge la marabunta/The Naked Jungle (EE. UU., George Pal, 1954/1955)
Cumbres doradas/So This Is Love (EE. UU., Gordon Douglas, 1953/1955)
Cuna de héroes/The Long Gray Line (EE. UU., John Ford, 1955/1955)
Decisión a medianoche/Night People (EE. UU., Nunnally Johnson, 1954/1955)
Desiree/Desiree (EE. UU., Henry Koster, 1954/1955)
Don dólar/Double Dynamite (EE. UU., Irving Cummings, 1951/1955)
Duelo en el fondo del mar/Beneath the 12-Mile Reef (EE. UU., Robert D. Webb, 1953/1955)
El americano/The Americano (EE. UU., William Castle, 1955/1955)
El amor nació en París/Lovely to Look At (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1952/1955)
El botín del rancho/Branded a Coward (EE. UU., Sam Newfield, 1935/1955)
El caballero negro/The Black Knight (R. U., Tay Garnett, 1954/1955)
El camino de la muerte/Kid Courageous (EE. UU., Robert N. Bradbury, 1935/1955)
El capitán King/King of the Khyber Rifles (EE. UU., Henry King, 1953/1955)
El desfiladero del cobre/Copper Canyon (EE. UU., John Farrow, 1950/1955)
El desierto viviente/The Living Desert (EE. UU., James Algar, 1953/1955)
El gran Houdini/Houdini (EE. UU., George Marshall, 1953/1955)
El guante de acero/The Iron Glove (EE. UU., William Castle, 1954/1955)
El hidalgo/California Conquest (EE. UU., Lew Landers, 1952/1955)
El ídolo de barro/Champion (EE. UU., Mark Robson, 1949/1955)
El jardín del diablo/Garden of Evil (EE. UU., Henry Hathaway, 1954/1955)
El misterio de una desconocida/Chicago Deadline (EE. UU., Lewis Allen, 1949/1955)
El pirata de los siete mares/Raiders of the Seven Seas (EE. UU., Sidney Salkow, 1952/1955)
El príncipe estudiante/The Student Prince (EE. UU., Richard Thorpe, 1954/1955)
El príncipe valiente/Prince Valiant (EE. UU., Henry Hathaway, 1954/1955)
El retorno de los hermanos corsos/The Bandits of Corsica (EE. UU., Ray Nazarro, 1953/1955)
El rey de los bosques/The Prince of Thieves (EE. UU., Howard Bretherton, 1948/1955)
El salvaje/The Savage (EE. UU., George Marshall, 1952/1955)
El talismán/King Richard and the Crusaders (EE. UU., David Butler, 1954/1955)
El temible burlón/The Crimson Pirate (EE. UU./R. U., Robert Siodmak, 1952/1955)
El temible Robin Hood/Rogues of Sherwood Forest (EE. UU., Gordon Douglas, 1950/1955)
El triunfo de Búfalo Bill/Pony Express (EE. UU., Jerry Hopper, 1953/1955)
El último baluarte/Bugles in the Afternoon (EE. UU., Roy Rowland, 1952/1955)
El valle de los sin ley/Lorna Doone (R. U., Basil Dean, 1935/1955)
Era el comandante Callicut/The Man behind the Gun (EE. UU., Felix Feist, 1952/1955)
Escándalo en Rudford/Personal Affair (R. U., Anthony Pelissier, 1953/1955)
Espadas cruzadas/Crossed Swords (Il maestro di Don Giovanni) (EE. UU./Italia, Milton Krims, Vittorio Vassarotti, 1952/1955)
Ésta es la noche/Happy Ever After (R. U., Mario Zampi, 1954/1955)
Estrella de la India/Star of India (Stella dell'India) (EE. UU./Italia, Arthur Lubin, 1955/1955)
Extraño suceso/So Long at the Fair (R. U., Anthony Darnborough, Terence Fisher, 1950/1955)
Filón de plata/Silver Lode (EE. UU., Allan Dwan, 1954/1955)
Fort Venganza/Fort Vengeance (EE. UU., Lesley Selander, 1953/1955)
Fuego sobre África/Malaga (Fire over Africa) (R. U., Richard Sale, 1954/1955)
Fuego verde /Green Fire (EE. UU., Andrew Marton, 1954/1955)
Hasta el fin del tiempo/Till the End of Time (EE. UU., Edward Dmytryk, 1946/1955)
Infierno bajo cero/Hell below Zero (R. U., Mark Robson, 1954/1955)
Infierno blanco/Island in the Sky (EE. UU., William A. Wellman, 1953/1955)
Intriga en Venecia/Venetian Bird (R. U., Ralph Thomas, 1952/1955)
Julio César/Julius Caesar (EE. UU., Joseph L.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Mankiewicz, 1953/1955)
La amada de Júpiter/Jupiter's Darling (EE. UU., George Sidney, 1954/1955)
La canción del sur/Song of the South (EE. UU., Harve Foster, Wilfred Jackson, 1946/1955)
La casa número 322/Pushover (EE. UU., Richard Quine, 1954/1955)
La cicatriz/Hollow Triumph (The Scar) (EE. UU., Steve Sekely, 1948/1955)
La coraza negra/The Black Shield of Falworth (EE. UU., Rudolph Maté, 1954/1955)
La espada de Damasco/The Golden Blade (EE. UU., Nathan Juran, 1953/1955)
La espada de Montecristo/Mask of the Avenger (EE. UU., Phil Karlson, 1951/1955)
La importancia de llamarse Ernesto/The Importance of Being Earnest (R. U., Anthony Asquith, 1952/1955)
La lotería del amor/The Love Lottery (R. U., Charles Crichton, 1954/1955)
La montaña de cristal/The Glass Mountain (R. U., Henry Cass, 1949/1955)
La muerte de un viajante/Death of a Salesman (EE. UU., Laszlo Benedek, 1951/1955)
La mujer y el monstruo/The Creature from the Black Lagoon (EE. UU., Jack Arnold, 1954/1955)
La nave de los condenados/Botany Bay (EE. UU., John Farrow, 1953/1955)
La princesa de Éboli/That Lady (España/R. U., Terence Young, 1954/1955)
La rubia fenómeno/It Should Happen to You (EE. UU., George Cukor, 1954/1955)
La ruta del marfil/Golden Ivory (R. U., George Breakston, 1954/1955)
La salamandra de oro/The Golden Salamander (R. U., Ronald Neame, 1950/1955)
La senda de los elefantes/Elephant Walk (EE. UU., William Dieterle, 1954/1955)
La señora Chesney/Scandal at Scourie (EE. UU., Jean Negulesco, 1953/1955)
La sirena de las aguas verdes/Underwater (EE. UU., John Sturges, 1955/1955)
La suerte está echada/The Gambler and the Lady (R. U., Patrick Jenkins, Sam Newfield, 1952/1955)
La torre de los ambiciosos/Executive Suite (EE. UU., Robert Wise, 1954/1955)
La travesía del desierto/Southwest Passage (EE. UU., Ray Nazarro, 1954/1955)
La ventana indiscreta/Rear Window (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1954/1955)
La ventana/The Window (EE. UU., Ted Tetzlaff, 1949/1955)
La zapatilla de cristal/The Glass Slipper (EE. UU., Charles Walters, 1954/1955)
Lanza rota/Broken Lance (EE. UU., Edward Dmytryk, 1954/1955)
Las tres noches de Susana/Susan Slept Here (EE. UU., Frank Tashlin, 1954/1955)
Las últimas vacaciones/Last Holiday (R. U., Henry Cass, 1949/1955)
Las Vegas/The Las Vegas Story (EE. UU., Robert Stevenson, 1952/1955)
Línea secreta/Southside 1-1000 (EE. UU., Boris Ingster, 1950/1955)
Locuras de verano/Summer Madness (R. U., David Lean, 1955/1955)
Los apuros de un pequeño tren/The Titfield Thunderbolt (R. U., Charles Crichton, 1953/1955)
Los caballeros del rey Arturo/Knights of the Round Table (EE. UU., Richard Thorpe, 1954/1955)
Los caballeros las prefieren rubias/Gentlemen Prefer Blondes (EE. UU., Howard Hawks, 1953/1955)
Los gavilanes del estrecho/Sea Devils (R. U., Raoul Walsh, 1953/1955)
Los hermanos Barbarroja/Flame of Araby (EE. UU., Charles Lamont, 1951/1955)
Los jóvenes amantes/The Young Lovers (Chance Meeting) (R. U., Anthony Asquith, 1954/1955)
Luces de Broadway/Two Tickets to Broadway (EE. UU., James V. Kern, 1951/1955)
Lucha a muerte/Man in the Saddle (EE. UU., André de Toth, 1951/1955)
Mar eterno/The Eternal Sea (EE. UU., John H. Auer, 1955/1955)
Martes negro/Black Tuesday (EE. UU., Hugo Fregonese, 1954/1955)
Marty/Marty (EE. UU., Delbert Mann, 1955/1955)
Más fuerte que la ley/Shockproof (EE. UU., Douglas Sirk, 1949/1955)
Mi amor brasileño/Latin Lovers (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1953/1955)
Mr. Arkadin/Mr. Arkadin (EE. UU./España/R. U., Orson Welles, 1954/1955)
Navidades blancas/White Christmas (EE. UU., Michael Curtiz, 1954/1955)
Nieves traidoras/Dangerous Mission (EE. UU., Louis King, 1954/1955)
No serás un extraño/Not as a Stranger (EE. UU., Stanley Kramer, 1955/1955)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Noche salvaje/Devil's Canyon (EE. UU., Alfred Werker, 1953/1955)
Nube de sangre/Edge of Doom (EE. UU., Mark Robson, 1950/1955)
Orden: caza sin cuartel/He Walked by Night (EE. UU., Alfred Werker, 1948/1955)
Orgullo de raza/Captain Lightfoot (EE. UU., Douglas Sirk, 1955/1955)
Pasado tenebroso/Make Haste to Live (EE. UU., William A. Seiter, 1954/1955)
Peligros de juventud/Quicksand (EE. UU., Irving Pichel, 1950/1955)
Perseguido/Escape Route (R. U., Seymour Friedman, Peter Graham Scott, 1953/1955)
Prueba heroica/The Big Wheel (EE. UU., Edward Ludwig, 1949/1955)
Rapsodia/Rhapsody (EE. UU., Charles Vidor, 1954/1955)
Retaguardia/The Command (EE. UU., David Butler, 1954/1955)
Rifles de Bengala/Bengal Brigade (EE. UU., Laszlo Benedek, 1954/1955)
Río de sangre/The Big Sky (EE. UU., Howard Hawks, 1952/1955)
Río sin retorno/River of No Return (EE. UU., Otto Preminger, 1954/1955)
Rumbo a Java/Fair Wind to Java (EE. UU., Joseph Kane, 1953/1955)
Sabrina/Sabrina (EE. UU., Billy Wilder, 1954/1955)
Sesenta segundos de vida/The Red Beret (Paratrooper) (R. U., Terence Young, 1953/1955)
Siete novias para siete hermanos/Seven Brides for Seven Brothers (EE. UU., Stanley Donen, 1954/1955)
Simba/Simba (Simba- Mark of Mau Mau!) (R. U., Brian Desmond Hurst, 1955/1955)
Sin conciencia/The Enforcer (EE. UU., Bretaigne Windust, 1950/1955)
Sinuhé el egipcio/The Egyptian (EE. UU., Michael Curtiz, 1954/1955)
Sitting Bull, casta de guerreros/Sitting Bull (EE. UU./México, René Cardona, Sidney Salkow, 1954/1955)
Smith el silencioso/Whispering Smith (EE. UU., Leslie Fenton, 1948/1955)
Sólo el cielo lo sabe/All That Heaven Allows (EE. UU., Douglas Sirk, 1955/1955)
Tanganica/Tanganyika (EE. UU., André de Toth, 1954/1955)
Tierras lejanas/The Far Country (EE. UU., Anthony Mann, 1955/1955)
Tío Willie, ensueño de mi vida/The Return of October (EE. UU., Joseph H. Lewis, 1948/1955)
Trágica información/Scandal Sheet (EE. UU., Phil Karlson, 1952/1955)
Tras sus propias huellas/The Long Wait (EE. UU., Victor Saville, 1954/1955)
Un gramo de locura/Knock on Wood (EE. UU., Melvin Frank, Norman Panama, 1954/1955)
Una aventurera en Macao/Macao (EE. UU., Josef von Sternberg, 1952/1955)
Una bala en camino/A Bullet Is Waiting (EE. UU., John Farrow, 1954/1955)
Una vida por otra/Ride Vaquero (EE. UU., John Farrow, 1953/1955)
Venganza/Cornered (EE. UU., Edward Dmytryk, 1945/1955)
Veracruz/Veracruz (EE. UU., Robert Aldrich, 1954/1955)

1956

Ahora y siempre/Now and Forever (R. U., Mario Zampi, 1956/1956)
Alejandro Magno/Alexander the Big (EE. UU., Robert Rossen, 1956/1956)
Amenaza siniestra/The Yellow Balloon (R. U., J. Lee Thompson, 1952/1956)
Apasionadamente/Carnival Story (EE. UU., Kurt Neumann, 1954/1956)
Atraco en las nubes/A Prize of Gold (R. U., Mark Robson, 1955/1956)
Brigadoon/Brigadoon (EE. UU., Vincente Minnelli, 1953/1956)
Cariño, ¿por qué lo hiciste?/Darling, How Could You (EE. UU., Mitchell Leisen, 1951/1956)
Chica para matrimonio/The Marrying Kind (EE. UU., George Cukor, 1952/1956)
Colorado Jim/The Naked Spur (EE. UU., Anthony Mann, 1953/1956)
Corazón de león/The Black Arrow (EE. UU., Gordon Douglas, 1948/1956)
Cuerpo y alma/Body and Soul (EE. UU., Robert Rossen, 1947/1956)
El asesino anda suelto/The Killer Is Loose (EE. UU., Budd Boetticher, 1955/1956)
El caso O'Hara/The People against O'Hara (EE. UU., John Sturges, 1951/1956)
El detective/Father Brown (R. U., Robert Hamer, 1954/1956)
El fabuloso Andersen/Hans Christian Andersen (EE. UU., Charles Vidor, 1952/1956)
El gran delito/They Were So Young

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

(Mannequins für Rio) (Alemania/EE. UU., Kurt Neumann, 1954/1956)
El hijo del doctor Jekyll/The Son of Dr. Jekyll (EE. UU., Seymour Friedman, 1952/1956)
El hombre de Kentucky/The Kentuckian (EE. UU., Burt Lancaster, 1955/1956)
El hombre de Laramie/The Man from Laramie (EE. UU., Anthony Mann, 1955/1956)
El ídolo/Saturday's Hero (EE. UU., David Miller, 1951/1956)
El infierno de los héroes/The Cockleshell Heroes (Operation Cockleshell) (R. U., José Ferrer, 1955/1956)
El misterio del mono rojo/Little Red Monkey (R. U., Ken Hughes, 1955/1956)
El regreso del gángster/A Bullet for Joey (EE. UU., Lewis Allen, 1955/1956)
El rey del Oeste/Fancy Pants (EE. UU., George Marshall, 1950/1956)
El vagabundo de las islas/The Beachcomber (R. U., Muriel Box, 1954/1956)
El valle de la venganza/Vengeance Valley (EE. UU., Richard Thorpe, 1951/1956)
Encuentro al amanecer/Meet Me at Dawn (The Gay Duellist) (R. U., Peter Creswell, Thornton Freeland, 1947/1956)
Ensayo dramático/The Glass Web (EE. UU., Jack Arnold, 1953/1956)
Entre dos mujeres/Affair with a Stranger (EE. UU., Roy Rowland, 1953/1956)
Entrega especial/Special Delivery (Vom Himmel Gefallen) (Alemania/EE. UU., John Brahm, 1955/1956)
Faldas de acero/The Iron Petticoat (R. U., Ralph Thomas, 1956/1956)
Fiebre de venganza/Gun Fury (EE. UU., Jack Corrick, Raoul Walsh, 1953/1956)
Herencia contra reloj/To Dorothy a Son (R. U., Muriel Box, 1954/1956)
Hoguera de odios/Arrowhead (EE. UU., Charles Marquis Warren, 1953/1956)
Hombres olvidados/The Juggler (EE. UU., Edward Dmytryk, 1953/1956)
Johnny el cobarde/Johnny Concho (EE. UU., Don MacGuire, 1956/1956)
Johnny Guitar/Johnny Guitar (EE. UU., Nicholas Ray, 1954/1956)
La bella del Pacífico/Miss Sadie Thompson (EE. UU., Curtis Bernhardt, 1953/1956)
La calle desnuda/The Naked Street (EE. UU., Maxwell Shane, 1955/1956)
La condesa descalza/The Barefoot Contessa (EE. UU., Joseph L. Mankiewicz, 1954/1956)
La gran noche de Casanova/Casanova's Big Night (EE. UU., Norman Z. McLeod, 1954/1956)
La guerra privada del mayor Benson/The Private War of Mayor Benson (EE. UU., Jerry Hopper, 1955/1956)
La luz brilló dos veces/Lightning Strikes Twice (EE. UU., King Vidor, 1951/1956)
La mano del extranjero/The Stranger's Hand (La mano dello straniero) (Italia/R. U., Mario Soldati, 1954/1956)
La mujer soñada/Dream Wife (EE. UU., Sidney Sheldon, 1953/1956)
La pradera sangrienta/Shotgun (EE. UU., Lesley Selander, 1955/1956)
Lanza escarlata/The Scarlet Spear (R. U., George Breakston, Ray Stahl, 1953/1956)
Llanura roja/The Purple Plain (R. U., Robert Parrish, 1954/1956)
Los caballeros se casan con las morenas/Gentlemen Marry Brunettes (EE. UU., Richard Sale, 1955/1956)
Los cinco mil dedos del Dr. T/The Five Thousand Fingers of Dr. T (EE. UU., Roy Rowland, 1953/1956)
Más dura será la caída/The Harder They Fall (EE. UU., Mark Robson, 1955/1956)
Melodías de Broadway 1955/The Band Wagon (EE. UU., Vincente Minnelli, 1953/1955)
Mi hermana Elena/My Sister Eileen (EE. UU., Richard Quine, 1955/1956)
Niebla en el alma/Don't Bother to Knock (EE. UU., Roy Baker, 1952/1956)
No te fíes de tu marido/An Innocent Affair (Don't Trust Your Husband) (EE. UU., Lloyd Bacon, 1948/1956)
Norte salvaje/The Wild North (EE. UU., Andrew Marton, 1952/1956)
Pacto de honor/The Indian Fighter (EE. UU., André de Toth, 1955/1956)
Pasos en la niebla/Footsteps in the Fog (R. U., Arthur Lubin, 1955/1956)
Picnic/Picnic (EE. UU., Joshua Logan, 1955/1956)
Rob Roy, el gran rebelde/Rob Roy, the Highland Rogue (R. U., Harold French, 1953/1956)
Romeo y Julieta/Romeo and Juliet (Giuletta e Romeo) (Italia/R. U., Renato Castellani, 1954/1956)
Rose Marie/Rose Marie (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1954/1956)
Santos, el magnífico/The Magnificent Matador (EE. UU., Budd Boetticher, 1955/1956)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Serenata en el valle del sol/The Duchess of Idaho (EE. UU., Robert Z. Leonard, 1950/1956)
Sombrero/Sombrero (EE. UU., Norman Foster, 1953/1956)
Tambores de Tahití/Drums of Tahiti (EE. UU., William Castle, 1953/1956)
Tierra de héroes/The Return of Wildfire (EE. UU., Ray Taylor, 1948/1956)
Tormenta sobre el Tibet/Storm over Tibet (EE. UU., Andrew Marton, 1951/1956)
Trapecio/Trapeze (EE. UU., Carol Reed, 1956/1956)
Tres chicas con suerte/Give a Girl a Break (EE. UU., Stanley Donen, 1953/1956)
Tres horas para vivir/Three Hours to Kill (EE. UU., Alfred Werker, 1954/1956)
Tres tejanos/Streets of Laredo (EE. UU., Leslie Fenton, 1949/1956)
Tú matarás/The Brain Machine (R. U., Ken Hughes, 1955/1956)
Un tranvía llamado deseo/A Streetcar Named Desire (EE. UU., Elia Kazan, 1951/1956)
Unidos por el crimen/Tomorrow Is Another Day (EE. UU., Felix Feist, 1951/1956)
Wichita/Wichita (EE. UU., Jacques Tourneur, 1955/1956)

1957

Al oeste de Zanzíbar/West of Zanzibar (R. U., Harry Watt, 1954/1957)
Argelia/Fort Algiers (EE. UU., Lesley Selander, 1953/1957)
Ariane/Love in the Afternoon (EE. UU., Billy Wilder, 1957/1957)
Atraco perfecto/The Killing (EE. UU., Stanley Kubrick, 1956/1957)
Aventuras de Kit Carson/The Adventures of Kit Carson (EE. UU., John English, 1951/1957)
Bandido/Bandido (EE. UU., Richard Fleischer, 1956/1957)
Cenizas de odio/Drango (EE. UU., Hall Bartlett, Jules Bricken, 1957/1957)
Chacales del mar/Hurricane Smith (EE. UU., Jerry Hopper, 1952/1957)
Consigna: eliminar a Drummond/Flight to Hong Kong (EE. UU., Joseph M. Newman, 1956/1957)
Crimen pasional/Guilty? (Je plaide non-coupable) (Francia/R. U., Edmond T. Gréville, 1955/1957)
Davy Crockett, rey de la frontera/Davy Crockett, King of the Wild Frontier (EE. UU., Norman Foster, 1955/1957)
Diplomático último modelo/Man of the Moment (R. U., John Paddy Carstairs, 1955/1957)
Duelo de razas/Comanche (EE. UU., George Sherman, 1955/1957)
Duelo en la jungla/Duel in the Jungle (R. U., George Marshall, 1954/1957)
El bebé y el acorazado/The Baby and the Battleship (R. U., Jay Lewis, 1956/1957)
El culpable acusa/The Counterfeit Plan (R. U., Montgomery Tully, 1957/1957)
El experimento del doctor Quatermass/The Quatermass Experiment (R. U., Val Guest, 1955/1957)
El imperio del terror/The Phoenix City Story (EE. UU., Phil Karlson, 1955/1957)
El ocaso de una raza/The Vanishing American (EE. UU., Joseph Kane, 1955/1957)
El quinteto de la muerte/The Ladykillers (R. U., Alexander Mackendrick, 1955/1957)
El solitario/The Green Scarf (R. U., George Moore O'Ferrall, 1954/1957)
Ellos y ellas/Guys and Dolls (EE. UU., Joseph L. Mankiewicz, 1955/1957)
Enigma de un diario/Tiger by the Tail (R. U., John Gilling, 1955/1957)
Es grande ser joven/It's Great to Be Young (R. U., Cyril Frankel, 1956/1957)
Fuego escondido/Fire Down Below (R. U., Robert Parrish, 1957/1957)
Garras de codicia/Crosswinds (EE. UU., Lewis R. Foster, 1951/1957)
Gran mundo en Montecarlo/The Montecarlo Story (EE. UU./Italia, Samuel A. Taylor, 1957/1957)
Hacha de guerra/Mohawk (EE. UU., Kurt Neumann, 1956/1957)
Héroes de hierro/The Great Locomotive Chase (EE. UU., Francis D. Lyon, 1956/1957)
Huida hacia el sol/Run for the Sun (EE. UU., Roy Boulting, 1956/1957)
Huk, grito de muerte/Huk (EE. UU., John Barnwell, 1956/1957)
Intriga extranjera/Foreign Intrigue (EE. UU., Sheldon Reynolds, 1956/1957)
Jivaro/Jivaro (EE. UU., Edward Ludwig, 1953/1957)
La batalla del Río de la Plata/The Battle of the River Plate (R. U., Michael Powell, Emeric Pressburger, 1956/1957)
La bella desconocida/Beautiful Stranger (R. U., David Miller, 1954/1957)
La bella Maggie/The Maggie (R. U.,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Alexander Mackendrick, 1954/1957)
La carga de los rurales/Massacre (EE. UU., José Díaz Morales, Louis King, 1955/1957)
La casa grande de Jamaica/Jamaica Run (EE. UU., Lewis R. Foster, 1953/1957)
La dama y el vagabundo/Lady and the Tramp (EE. UU., Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, 1955/1957)
La estrella/The Star (EE. UU., Stuart Heisler, 1952/1957)
La gran jugada/The Big Caper (EE. UU., Robert Stevens, 1957/1957)
La hija del embajador/The Ambassador's Daughter (EE. UU., Norman Krasna, 1956/1957)
La pradera/The Vanishing Prairie (EE. UU., James Algar, 1954/1957)
La última vez que vi París/The Last Time I Saw Paris (EE. UU., Richard Brooks, 1954/1957)
La vividora/Wicked As They Come (R. U., Ken Hughes, 1956/1957)
La vuelta al mundo en 80 días/Around the World in Eighty Days (EE. UU., Michael Anderson, 1956/1957)
Las fronteras del crimen/His Kind of Woman (EE. UU., John Farrow, 1951/1957)
Libertad o muerte/The First Texan (EE. UU., Byron Haskin, 1956/1957)
Loca por los hombres/Mad about Men (R. U., Ralph Thomas, 1954/1957)
Luna de miel agitada/Is Your Honeymoon Really Necessary? (R. U., Maurice Elvey, 1953/1957)
Mujeres en la calle/Turn the Key Softly (R. U., Jack Lee, 1953/1957)
Nace una canción/A Song Is Born (EE. UU., Howard Hawks, 1948/1957)
No se case en Montecarlo/Loser Takes All (R. U., Ken Annakin, 1956/1957)
Odongo/Odongo (R. U., John Gilling, 1956/1957)
Pablito y yo/The Littlest Outlaw (EE. UU./México, Roberto Gavaldón, 1955/1957)
Proa al cielo/Reach for the Sky (R. U., Lewis Gilbert, 1956/1957)
Puerto África/Port Afrique (R. U., Rudolph Maté, 1956/1957)
Puerto de Nueva York/Port of New York (EE. UU., Laszlo Benedek, 1949/1957)
Rapsodia real/King's Rhapsody (R. U., Herbert Wilcox, 1955/1957)
Rebeldes en la ciudad/Rebel in Town (EE. UU., Alfred Werker, 1956/1957)
Rebelión en la granja/Animal Farm (R. U., Joy Batchelor, John Halas, 1955/1957)
Red invisible/Five Steps to Danger (EE. UU., Henry S. Kesler, 1956/1957)
Ricardo III/Richard III (R. U., Anthony Bushell, Laurence Olivier, 1955/1957)
Safari/Safari (R. U., Terence Young, 1956/1957)
Scotland Yard (Series 1ª, 2ª y 3ª)/(Varios)[155] (R. U., Paul Gherzo, Ken Hughes, Montgomery Tully, 1953-55/1957)
Secreto de familia/The Family Secret (EE. UU., Henry Levin, 1951/1957)
Siete esposas para un marido/The Constant Husband (R. U., Sidney Gilliat, 1955/1957)
Sólo una bandera/Red Mountain (EE. UU., William Dieterle, 1953/1957)
Soñar no cuesta dinero/Let's Be Happy (R. U., Henry Levin, 1957/1957)
Svengali/Svengali (R. U., Noel Langley, 1954/1957)
Tempestad en Asia/Destination Gobi (EE. UU., Robert Wise, 1953/1957)
Tempestad sobre el Nilo/Storm over the Nile (R. U., Zoltán Korda, Terence Young, 1955/1957)
Testigo en peligro/Eyewitness (R. U., Muriel Box, 1956/1957)
Trampa de acero/The Steel Trap (EE. UU., Andrew L. Stone, 1952/1957)
Treinta y seis horas culpable/Thirty-Six Hours (Terror Street) (R. U., Montgomery Tully, 1954/1957)
Tres pasos hacia la horca/Three Steps to the Gallows (R. U., John Gilling, 1953/1957)
Última orden/The Last Command (EE. UU., Frank Lloyd, 1955/1957)
Un beso antes de morir/A Kiss before Dying (EE. UU., Gerd Oswald, 1956/1957)
Un hombre solo/A Man Alone (EE. UU., Ray

[155] *Scotland Yard* está formada por tres series de tres historias cada una, rodadas entre 1953 y 1955. Los títulos españoles de las tres series aluden a *Scotland Yard* y se diferencian por el número concreto de la serie. Así, *Scotland Yard (Serie 1ª)* comprende las siguientes historias: *Passenger to Tokyo*, *The Dark Stairway* y *The Strange Case of Blondie*. *Scotland Yard (Serie 2ª)*, por su parte, está formada por *The Candlelight Murder*, *The Blazing Caravan* y *The Missing Man*. Y, por último, *Scotland Yard (Serie 3ª)*, integrada por *The Mysterious Bullet*; *Night Flight to Amsterdam* y *The Silent Witness*.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Milland, 1955/1957)
Un revólver solitario/Man from Del Río (EE. UU., Harry Horner, 1956/1957)
Vivir un gran amor/The End of the Affair (R. U., Edward Dmytryk, 1955/1957)
Zarak/Zarak (R. U., Yakima Canutt, John Gilling, Terence Young, 1957/1957)

1958

A París con el amor/To Paris with Love (R. U., Robert Hamer, 1955/1958)
Al este del edén/East of Eden (EE. UU., Elia Kazan, 1954/1958)
Al otro lado del puente/Across the Bridge (R. U., Ken Annakin, 1957/1958)
Amanecer sangriento/The Bold and the Brave (EE. UU., Lewis R. Foster, 1956/1958)
Amor a reacción/Jet Pilot (EE. UU., Josef von Sternberg, 1957/1958)
Amores de un impostor/Death of a Scoundrel (EE. UU., Charles Martin, 1956/1958)
Anastasia/Anastasia (EE. UU., Anatole Litvak, 1956/1958)
Ansiedad trágica/Tension at Table Rock (EE. UU., Charles Marquis Warren, 1956/1958)
Así mueren los valientes/At Gun Point (EE. UU., Alfred Werker, 1955/1958)
Atrapa a un ladrón/To Catch a Thief (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1955/1958)
Barrio peligroso/Violent Playground (R. U., Basil Dearden, 1958/1958)
Bus Stop/Bus Stop (EE. UU., Joshua Logan, 1956/1958)
Carta delatora/The High Terrace (R. U., Henry Cass, 1956/1958)
Cautivo del terror/Joe Macbeth (R. U., Ken Hughes, 1955/1958)
Cinco pistolas/Five Guns West (EE. UU., Roger Corman, 1955/1958)
Conspiración de silencio/Bad Day at Black Rock (EE. UU., John Sturges, 1954/1958)
Costa de tiburones/The Sharkfighters (EE. UU., Jerry Hopper, 1956/1958)
Crimen, S.A./Chicago Confidential (EE. UU., Sidney Salkow, 1957/1958)
Cuando llegue la primavera/Come Next Spring (EE. UU., R.G. Springsteen, 1955/1958)
Cuatro caras del Oeste/Four Faces West (EE.UU, Alfred E. Green, 1948/1958)
Doce hombres sin piedad/Twelve Angry Men (EE. UU., Sidney Lumet, 1957/1958)
Duelo de titanes/Gunfight at the OK Corral (EE. UU., John Sturges, 1957/1958)
Eddy Duchin/The Eddy Duchin Story (EE. UU., George Sidney, 1956/1958)
El conquistador de Mongolia/The Conqueror (EE. UU., Dick Powell, 1956/1958)
El fabricante de campeones/Off Limits (EE. UU., George Marshall, 1953/1958)
El hijo pródigo/The Prodigal (EE. UU., Richard Thorpe, 1955/1958)
El hombre de las mil caras/Man of a Thousand Faces (EE. UU., Joseph Pevney, 1957/1958)
El hombre que nunca existió/The Man Who Never Was (R. U., Ronald Neame, 1956/1958)
El jugador/Tenessee's Partner (EE. UU., Allan Dwan, 1955/1958)
El príncipe y la corista/The Prince and the Showgirl (R. U., Anthony Bushell, Laurence Olivier, 1957/1958)
El puente sobre el río Kwai/The Bridge on the River Kwai (R. U., David Lean, 1957/1958)
El valle de los castores/Beaver Valley (EE. UU., James Algart, 1950/1958)
El valle de los maoríes/The Seekers (R. U., Ken Annakin, 1954/1958)
Esto es Cinerama/This Is Cinerama (EE. UU., Merian C. Cooper, Lowell Thomas, 1952/1958)
F.B.I. entra en acción/The Atomic City (EE. UU., Jerry Hopper, 1952/1958)
Fraude criminal/The Fake (R. U., Godfrey Grayson, 1953/1958)
Fuga sangrienta/Crashout (EE. UU., Lewis R. Foster, 1955/1958)
Hoy como ayer/Never Say Goodbye (EE. UU., Jerry Hopper, 1956/1958)
La bella de Moscú/Silk Stockings (EE. UU., Rouben Mamoulian, 1957/1958)
La gran prueba/Friendly Persuasion (EE. UU., William Wyler, 1956/1958)
La historia de Tommy Steele/The Tommy Steele Story (R. U., Gerard Bryant, 1957/1958)
La ley del norte/North to the Klondike (EE. UU., Erle C. Kenton, 1942/1958)
La maldición de Frankenstein/The Curse of Frankenstein (R. U., Terence Fisher, 1957/1958)
La novia de acero/The Iron Mistress (EE. UU., Gordon Douglas, 1952/1958)
La promesa/All Mine to Give (EE. UU., Allen Reisner, 1957/1958)
La ronda del diamante/The Secret Place (R. U., Clive Donner, 1957/1958)
La silla vacía/Cast a Dark Shadow (R. U., Lewis Gilbert, 1955/1958)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

La taberna de Nueva Orleans/Adventures of Captain Fabian (EE. UU., William Marshall, 1951/1958)
Los forasteros/Hangman's Knot (EE. UU., Roy Huggins, 1952/1958)
Los líos de Susana/Bundle of Joy (EE. UU., Norman Taurog, 1956/1958)
Los vikingos/The Vikings (EE. UU., Richard Fleischer, 1958/1958)
Más allá de la duda/Beyond a Reasonable Doubt (EE. UU., Fritz Lang, 1956/1958)
Más allá de las lágrimas/Battle Cry (EE. UU., Raoul Walsh, 1955/1958)
Más allá de Mombasa/Beyond Mombasa (R. U., George Marshall, 1956/1958)
Melodía interrumpida/Interrupted Melody (EE. UU., Curtis Bernhardt, 1954/1958)
Mientras Nueva York duerme/While the City Sleeps (EE. UU., Fritz Lang, 1956/1958)
Moby Dick/Moby Dick (EE. UU., John Huston, 1956/1958)
Noche de pesadilla/Nightmare (EE. UU., Maxwell Shane, 1956/1958)
Orgullo y pasión/The Pride and the Passion (EE. UU., Stanley Kramer, 1957/1958)
Policía internacional/Interpol (R. U., John Gilling, 1957/1958)
Redada/Dragnet (EE. UU., Jack Webb, 1954/1958)
Regreso del infierno/To Hell and Back (EE. UU., Jesse Hibbs, 1955/1958)
Retorno al pasado/Out of the Past (EE. UU., Jacques Tourneur, 1947/1958)
Sangre caliente/Hot Blood (EE. UU., Nicholas Ray, 1956/1958)
Sangre en el asfalto/Checkpoint (R. U., Ralph Thomas, 1956/1958)
Sayonara (Adiós)/Sayonara (EE. UU., Joshua Logan, 1957/1958)
Secuestrado en Londres/Lost (R. U., Guy Green, 1956/1958)
Sombras acusadoras/Chase a Crooked Shadow (R. U., Michael Anderson, 1958/1958)
Testigo de cargo/Witness for the Prosecution (EE. UU., Billy Wilder, 1957/1958)
Un médico en la familia/Doctor in the House (R. U., Ralph Thomas, 1954/1958)
Un médico en la marina/Doctor at Sea (R. U., Ralph Thomas, 1955/1958)
Un médico fenómeno/Doctor at Large (R. U., Ralph Thomas, 1957/1958)
Un rey en Nueva York/A King in New York (R. U., Charles Chaplin, 1957/1958)
Viviendo su vida/Living It Up (EE. UU., Norman Taurog, 1954/1958)
Vuelve a amanecer/Rachel and the Stranger (EE. UU., Norman Foster, 1948/1958)
Yuma/Run of the Arrow (EE. UU., Samuel Fuller, 1957/1958)

1959

A la orden, almirante/Carry On, Admiral (R. U., Val Guest, 1957/1959)
Agente secreto S.Z./Carve Her Name with Pride (R. U., Lewis Gilbert, 1958/1959)
Al Capone/Al Capone (EE. UU., Richard Wilson, 1959/1959)
Amanecer incierto/The Weapon (R. U., Val Guest, 1956/1959)
Ángeles de acero/High Flight (R. U., John Gilling, 1957/1959)
Años peligrosos/These Dangerous Years (R. U., Herbert Wilcox, 1957/1959)
Arenas de muerte/Legend of the Lost (EE. UU., Henry Hathaway, 1957/1959)
Arizona, prisión federal/The Badlanders (EE. UU., Delmer Daves, 1958/1959)
Aventuras de Quintín Durward/The Adventures of Quentin Durward (R. U., Richard Thorpe, 1955/1959)
Caravana hacia el sur/Untamed (EE. UU., Henry King, 1955/1959)
Casco de acero/The Steel Helmet (EE. UU., Samuel Fuller, 1950/1959)
Cenizas bajo el sol/Kings Go Forth (EE. UU., Delmer Daves, 1958/1959)
Chicago, año 30/Party Girl (EE. UU., Nicholas Ray, 1958/1959)
Cinerama Holiday/Cinerama Holiday (EE. UU., Robert Bendick, Philippe de Lacy, 1955/1959)
Cita en Hong Kong/Soldier of Fortune (EE. UU., Edward Dmytryk, 1955/1959)
Con la muerte en los talones/North by Northwest (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1959/1959)
Conflicto íntimo/The Man Inside (R. U., John Gilling, 1958/1959)
Cruce de destinos/Bhowani Junction (EE. UU./R. U., George Cukor, 1956/1959)
De entre los muertos/Vertigo (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1958/1959)
Dos vidas en su mano/Dance Little Lady (R. U., Val Guest, 1954/1959)
El árbol de la vida/Raintree Country (EE. UU., Edward Dmytryk, 1958/1959)
El bárbaro y la geisha/The Barbarian and the Geisha (EE. UU., John Huston, 1958/1959)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

El bravo/The Brave One (EE. UU., Irving Rapper, 1956/1959)
El caso Drayton/The Drayton Case (Scotland Yard: The Drayton Case) (R. U., Ken Hughes, 1953/1959)
El cisne/The Swan (EE. UU., Charles Vidor, 1956/1959)
El déspota/Hobson's Choice (R. U., David Lean, 1954/1959)
El diario de Ana Frank/The Diary of Anne Frank (EE. UU., George Stevens, 1959/1959)
El gran circo/The Big Circus (EE. UU., Joseph M. Newman, 1959/1959)
El gran jefe/Chief Crazy Horse (EE. UU., George Sherman, 1955/1959)
El hombre del traje gris/The Man in the Grey Flannel Suit (EE. UU., Nunnally Johnson, 1956/1959)
El marido propone y.../Touch and Go (R. U., Michael Truman, 1955/1959)
El mundo es de las mujeres/Woman's World (EE. UU., Jean Negulesco, 1954/1959)
El palomo público número 1/Public Pigeon No.1 (EE. UU., Norman Z. McLeod, 1956/1959)
El pequeño gigante (Pulgarcito)/tom thumb (R. U., George Pal, 1958/1959)
El rebelde/Captain Boycott (R. U., Frank Launder, 1947/1959)
El rey y yo/The King and I (EE. UU., Walter Lang, 1956/1959)
El robo del siglo/Operation Amsterdam (R. U., Michael MacCarthy, 1958/1959)
El ruido y la furia/The Sound and the Fury (EE. UU., Martin Ritt, 1959/1959)
El tren de las 3.10/3.10 to Yuma (EE. UU., Delmer Daves, 1957/1959)
El único evadido/The One That Got Away (R. U., Roy Baker, 1957/1959)
El viento no sabe leer/The Wind Cannot Read (R. U., Ralph Thomas, 1958/1959)
El zorro de los océanos/The Sea Chase (EE. UU., John Farrow, 1955/1959)
Eligiendo novio/The Girl Most Likely (EE. UU., Mitchell Leisen, 1957/1959)
Enséñame a querer/Teacher's Pet (EE. UU., George Seaton, 1957/1959)
Falso culpable/The Wrong Man (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1957/1959)
Fugitivos/The Defiant Ones (EE. UU., Stanley Kramer, 1958/1959)
Furia en el valle/The Sheepman (EE. UU., George Marshall, 1958/1959)
Gigante/Giant (EE. UU., George Stevens, 1956/1959)
Gigi/Gigi (EE. UU., Vincente Minnelli, 1958/1959)
Himno de batalla/Battle Hymn (EE. UU., Douglas Sirk, 1957/1959)
Horizontes de grandeza/The Big Country (EE. UU., William Wyler, 1958/1959)
Indiscreta/Indiscreet (R. U., Stanley Donen, 1958/1959)
Invitación a la danza/Invitation to the Dance (R. U., Gene Kelly, 1956/1959)
Jubal/Jubal (EE. UU., Delmer Daves, 1955/1959)
La casa de té de la luna de agosto/The Teahouse of the August Moon (EE. UU., Daniel Mann, 1956/1959)
La dinastía del petróleo/Campbell's Kingdom (R. U., Ralph Thomas, 1957/1959)
La esposa del mar/Sea Wife (R. U., Bob McNaught, 1957/1959)
La isla del sol/Island in the Sun (R. U., Robert Rossen, 1957/1959)
La pelirroja indómita/Strange Lady in Town (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1955/1959)
La pícara edad/This Happy Feeling (EE. UU., Blake Edwards, 1958/1959)
La pradera sin ley/Man without a Star (EE. UU., King Vidor, 1955/1959)
La reina de Montana/Cattle Queen of Montana (EE. UU., Allan Dwan, 1955/1959)
La reina del baile/Lady, Let's Dance (EE. UU., Frank Woodruff, 1944/1959)
La sirena y el delfín/Boy on a Dolphin (EE. UU., Jean Negulesco, 1957/1959)
La sombra de la guillotina/Dangerous Exile (R. U., Brian Desmond Hurst, 1957/1959)
La última bala/Night Passage (EE. UU., James Neilson, 1957/1959)
La última noche del Titanic/A Night to Remember (R. U., Roy Baker, 1958/1959)
Las girls/Les Girls (EE. UU., George Cukor, 1957/1959)
Las siete colinas de Roma/Seven Hills of Rome (Arrivederci Roma) (EE. UU./Italia, Roy Rowland, 1957/1959)
Ligeramente escarlata/Slightly Scarlet (EE. UU., Allan Dwan, 1956/1959)
Los diez mandamientos/The Ten Commandments (EE. UU., Cecil B. DeMille, 1956/1959)
Los hermanos Karamazov/The Brothers Karamazov (EE. UU., Richard Brooks, 1958/1959)
Los piratas del Mississippi/Davy Crockett and the River Pirates (EE. UU., Norman Foster, 1956/1959)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Los puentes de Toko-Ri/The Bridges at Toko-Ri (EE. UU., Mark Robson, 1954/1959)
Luces de candilejas/There's No Business like Show Business (EE. UU., Walter Lang, 1954/1959)
Mambo/Mambo (Mambo) (EE. UU./Italia, Robert Rossen, 1954/1959)
Mañana lloraré/I'll Cry Tomorrow (EE. UU., Daniel Mann, 1956/1959)
Marino al agua/All Ashore (EE. UU., Richard Quine, 1953/1959)
Me enamoré de una bruja/Bell, Book and Candle (EE. UU., Richard Quine, 1958/1959)
Mesas separadas/Separate Tables (EE. UU., Delbert Mann, 1958/1959)
Mi desconfiada esposa/Designing Woman (EE. UU., Vincente Minnelli, 1957/1959)
Misión de audaces/The Horse Soldiers (EE. UU., John Ford, 1959/1959)
No hay tiempo para morir/Tank Force (R. U., Terence Young, 1958/1959)
Nuestras hijas/My Teenage Daughter (R. U., Herbert Wilcox, 1957/1959)
Oklahoma/Oklahoma (EE. UU., Fred Zinneman, 1955/1959)
Orden de ejecución/Orders to Kill (R. U., Anthony Asquith, 1958/1959)
Papá piernas largas/Daddy Long Legs (EE. UU., Jean Negulesco, 1955/1959)
Quiero vivir/I Want to Live (EE. UU., Robert Wise, 1958/1959)
Río Bravo/Rio Bravo (EE. UU., Howard Hawks, 1959/1959)
Simbad y la princesa/The Seventh Voyage of Sinbad (EE. UU., Nathan Juran, 1958/1959)
Sombra en la noche/The Unguarded Moment (EE. UU., Harry Keller, 1958/1959)
Tierra de faraones/Land of the Pharaohs (EE. UU., Howard Hawks, 1955/1959)
Toda la verdad/The Whole Truth (R. U., John Guillermin, 1958/1959)
Torpedo/Run Silent, Run Deep (EE. UU., Edward L. Beach, Robert Wise, 1958/1959)
Tú y yo/An Affair to Remember (EE. UU., Leo McCarey, 1957/1959)
Un crimen por hora/Gideon's Day (Gideon of Scotland Yard) (EE. UU./R. U., John Ford, 1958/1959)
Un genio anda suelto/The Horse's Mouth (R. U., Ronald Neame, 1958/1959)
Un marido en apuros/Rally 'round the Flag, Boys! (EE. UU., Leo McCarey, 1958/1959)
Un mayordomo aristócrata/My Man Godfrey (EE. UU., Henry Koster, 1957/1959)
Vacaciones sin novia/The Perfect Furlogh (EE. UU., Blake Edwards, 1958/1959)
Viaje de vuelta/Passage Home (R. U., Roy Baker, 1955/1959)
Viva Las Vegas/Meet Me in Las Vegas (EE. UU., Roy Rowland, 1956/1959)
Yo fui el doble de Montgomery/I Was Monty's Double (Hell, Heaven or Hoboken) (R. U., John Guillermin, 1958/1959)
Yo y el coronel/Me and the Colonel (EE. UU., Peter Grenville, 1958/1959)

1960

Al borde de la eternidad/Edge of Eternity (EE. UU., Don Siegel, 1959/1960)
Al sur del Pacífico/South Pacific (EE. UU., Joshua Logan, 1958/1960)
Alarma en el Extremo Oriente/Windom's Way (R. U., Ronald Neame, 1958/1960)
Alias Jesse James/Alias Jesse James (EE. UU., Norman Z. McLeod, 1959/1960)
Alta sociedad/High Society (EE. UU., Charles Walters, 1956/1960)
Amor y guerra/In Love and War (EE. UU., Philip Dunne, 1958/1960)
Bachiller en corazones/Bachelor of Hearts (R. U., Wolf Rilla, 1958/1960)
Ben-Hur/Ben-Hur (EE. UU., William Wyler, 1959/1960)
Busca tu refugio/Run for Cover (EE. UU., Nicholas Ray, 1955/1960)
Cintia/Houseboat (EE. UU., Melville Shavelson, 1958/1960)
Cómo atrapar un marido/The Mating Game (EE. UU., George Marshall, 1958/1960)
Como un torrente/Some Came Running (EE. UU., Vincente Minnelli, 1958/1960)
Confidencias de medianoche/Pillow Talk (EE. UU., Michael Gordon, 1959/1960)
Cowboy/Cowboy (EE. UU., Delmer Daves, 1957/1960)
Cuando hierve la sangre/Never So Few (EE. UU., John Sturges, 1959/1960)
Desafío en la ciudad muerta/The Law and Jake Wade (EE. UU., John Sturges, 1958/1960)
Dos pasiones y un amor/Serenade (EE. UU., Anthony Mann, 1955/1960)
Drácula/Dracula (Horror of Dracula) (R. U., Terence Fisher, 1958/1960)
Duelo en el Atlántico/The Enemy Below (EE. UU., Dick Powell, 1957/1960)
El albergue de la sexta felicidad/The Inn of the Sixth Happiness (R. U., Mark Robson,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

1958/1960)
El árbol del ahorcado/The Hanging Tree (EE. UU., Delmer Daves, 1959/1960)
El baile de los malditos/The Young Lions (EE. UU., Edward Dmytryk, 1958/1960)
El bandido de Zhobe/The Bandit of Zhobe (R. U., John Gilling, 1959/1960)
El capitán Jones/John Paul Jones (EE. UU., John Farrow, 1958/1960)
El diabólico señor Benton/Julie (EE. UU., Andrew L. Stone, 1956/1960)
El discípulo del diablo/The Devil's Disciple (R. U., Guy Hamilton, 1959/1960)
El embrujo de París/Paris Holiday (EE. UU., Gerd Oswald, 1957/1960)
El farsante/The Rainmaker (EE. UU., Joseph Anthony, 1956/1960)
El favorito de la reina/The Virgin Queen (EE. UU., Henry Koster, 1955/1960)
El gran pescador/The Big Fisherman (EE. UU., Frank Borzage, 1959/1960)
El hombre que sabía demasiado/The Man Who Knew Too Much (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1956/1960)
El largo y cálido verano/The Long Hot Summer (EE. UU., Martin Ritt, 1958/1960)
El luchador de Kentucky/The Fighting Kentuckian (EE. UU., George Waggner, 1949/1960)
El prisionero/The Prisoner (R. U., Peter Glenville, 1955/1960)
El salario de la violencia/Gunman's Walk (EE. UU., Phil Karlson, 1958/1960)
El sargento negro/Sergeant Rutledge (EE. UU., John Ford, 1960/1960)
El sexto fugitivo/Backlash (EE. UU., John Sturges, 1959/1960)
El valle de las mil colinas/North the Moon by Night (R. U., Ken Annakin, 1958/1960)
El vengador sin piedad/The Bravados (EE. UU., Henry King, 1958/1960)
Escrito sobre el viento/Written on the Wind (EE. UU., Douglas Sirk, 1956/1960)
Esposa culpable/The Unholy Wife (EE. UU., John Farrow, 1956/1960)
Esta tierra es mía/This Earth Is Mine (EE. UU., Henry King, 1959/1960)
F.B.I. contra el imperio del crimen/The FBI Story (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1959/1960)
Fiel amigo/Old Yeller (EE. UU., Robert Stevenson, 1957/1960)
Guerra y paz/War and Peace (Guerra e pace) (EE. UU./Italia, King Vidor, 1956/1960)
Harry Black y el tigre/Harry Black and the Tiger (R. U., Hugo Fregonese, 1958/1960)
Helena de Troya/Helen of Troy (EE. UU./Italia, Robert Wise, 1955/1960)
Historia de un condenado/The Lawless Breed (EE. UU., Raoul Walsh, 1953/1960)
Historia de una monja/The Nun's Story (EE. UU., Fred Zinneman, 1958/1960)
Imitación a la vida/Imitation of Life (EE. UU., Douglas Sirk, 1959/1960)
Intriga femenina/Top Secret Affair (Their Secret Affair) (EE. UU., H. C. Potter, 1957/1960)
La bahía del tigre/Tiger Bay (R. U., J. Lee Thompson, 1959/1960)
La bella durmiente/Sleeping Beauty (EE. UU., Clyde Geronimi, 1959/1960)
La cima de los héroes/Pork Chop Hill (EE. UU., Lewis Milestone, 1959/1960)
La ciudad frente a mí/The Young Philadelphians (EE. UU., Vincent Sherman, 1959/1960)
La esclava libre/Band of Angels (EE. UU., Raoul Walsh, 1957/1960)
La gata sobre el tejado de zinc/Cat on a Hot Tin Roof (EE. UU., Richard Brooks, 1958/1960)
La hora final/On the Beach (EE. UU., Stanley Kramer, 1959/1960)
La ley de los fuertes/Three Violent People (EE. UU., Rudolph Maté, 1957/1960)
La ley del talión/The Last Wagon (EE. UU., Delmer Daves, 1956/1960)
La llave/The Key (R. U., Carol Reed, 1958/1960)
La mano izquierda de Dios/The Left Hand of God (EE. UU., Edward Dmytryk, 1955/1960)
La momia/The Mummy (R. U., Terence Fisher, 1959/1960)
La muchacha de Berlín/Fraulein (EE. UU., Henry Koster, 1958/1960)
La mujer obsesionada/Woman Obsessed (EE. UU., Henry Hathaway, 1959/1960)
La novia salvaje/Many Rivers to Cross (EE. UU., Roy Rowland, 1955/1960)
La rubia y el sheriff/The Sheriff of Fractured Jaw (R. U., Raoul Walsh, 1959/1960)
La señora quiere visón/The Lady Wants Mink (EE. UU., William A. Seiter, 1953/1960)
La trampa/The Trap (EE. UU., Norman Panama, 1958/1960)
Labios sellados/Time Limit (EE. UU., Karl Malden, 1957/1960)
Las siete maravillas del mundo/Seven Wonders of the World (EE. UU., Tay Garnett, Paul Mantz, Andrew Marton, Ted Tetzlaff, Walter Thompson, 1956/1960)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Lisboa/Lisbon (EE. UU., Ray Milland, 1956/1960)
Loco por el circo/Merry Andrew (EE. UU., Michael Kidd, 1958/1960)
Los asesinos del Kilimanjaro/Killers of Kilimanjaro (R. U., Richard Thorpe, 1959/1960)
Los bucaneros/The Buccaneer (EE. UU., Anthony Quinn, 1958/1960)
Los implacables/The Tall Men (EE. UU., Raoul Walsh, 1955/1960)
Los indomables/The Maverick Queen (EE. UU., Joseph Kane, 1956/1960)
Los sueños de Nello/A Dog of Flanders (EE. UU., James B. Clark, 1960/1960)
Luces de rebeldía/Shake Hands with the Devil (R. U., Michael Anderson, 1959/1960)
Mamá nos complica la vida/The Reluctant Debutant (EE. UU., Vincente Minnelli, 1958/1960)
Martes de carnaval/Mardi Gras (EE. UU., Edmund Goulding, 1958/1960)
Más allá de Río Grande/The Wonderful Country (EE. UU., Robert Parrish, 1959/1960)
Mi vida empieza en Malasia/A Town like Alice (Rape of Malaya) (R. U., Jack Lee, 1956/1960)
Millonario de ilusiones/A Hole in the Head (EE. UU., Frank Capra, 1959/1960)
No somos ángeles/We're No Angels (EE. UU., Michael Curtiz, 1955/1960)
Nuestro hombre en La Habana/Our Man in Havana (R. U., Carol Reed, 1959/1960)
Operación Pacífico/Operation Petticoat (EE. UU., Blake Edwards, 1959/1960)
Orquídea negra/The Black Orchid (EE. UU., Martin Ritt, 1958/1960)
Paga o muere/Pay or Die (EE. UU., Richard Wilson, 1960/1960)
Para ella un solo hombre/The Helen Morgan Story (EE. UU., Michael Curtiz, 1957/1960)
Pendiente de un hilo/Man on a String (EE. UU., André de Toth, 1960/1960)
Pero... ¿quién mató a Harry?/The Trouble with Harry (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1955/1960)
Pórtate bien/Behave Yourself (EE. UU., George Beck, 1951/1960)
¿Quién era esa chica?/Who Was That Lady? (EE. UU., George Sidney, 1960/1960)
Regreso de la eternidad/Back from Eternity (EE. UU., John Farrow, 1956/1960)
Rendición... ¡jamás!/Surrender-Hell (EE. UU., John Barnwell, 1958/1960)
Rojo atardecer/The Journey (EE. UU., Anatole Litvak, 1958/1960)
Ruta infernal/Hell Drivers (R. U., C. Baker Endfield, 1957/1960)
Salomón y la reina de Saba/Solomon and Sheba (EE. UU., King Vidor, 1959/1960)
Sapphire (Crimen al atardecer)/Sapphire (R. U., Basil Dearden, 1959/1960)
Sendero de furia/The Mountain Road (EE. UU., Daniel Mann, 1959/1960)
Senderos de violencia/Santa Fe Passage (EE. UU., William Witney, 1955/1960)
Sueño de amor/Song without End (Crescendo) (EE. UU., George Cukor, Charles Vidor, 1960/1960)
Tía y mamá/Auntie Mame (EE. UU., Morton da Costa, 1958/1960)
Tiempo de amar, tiempo de morir/A Time to Love and a Time to Die (EE. UU., Douglas Sirk, 1958/1960)
Tierra de violencia/The Proud Ones (EE. UU., Robert D. Webb, 1956/1960)
Titanes de la montaña/Timberjack (EE. UU., Joseph Kane, 1955/1960)
Tú, Kimi y yo/The Geisha Boy (EE. UU., Frank Tashlin, 1958/1960)
Tumba de acero/Time Lock (R. U., Gerald Thomas, 1957/1960)
Un cadillac en oro macizo/The Solid Gold Cadillac (EE. UU., Richard Quine, 1956/1960)
Un hombre en la carretera/The Man in the Road (R. U., Lance Comfort, 1956/1960)
Vaya marineros/Don't Go near the Water (EE. UU., Charles Walters, 1957/1960)
Volverás a mí/One More, with Feeling (EE. UU., Stanley Donen, 1959/1960)
Yo acuso/I Accuse (R. U., José Ferrer, 1957/1960)

1961

101 dálmatas/One Hundred and One Dalmatians (EE. UU., Wolfgang Reitherman, 1960/1961)
A veintitrés pasos de Baker Street/Twenty-Three Paces to Baker Street (EE. UU., Henry Hathaway, 1956/1961)
Alaska, tierra de oro/North to Alaska (EE. UU., Henry Hathaway, 1960/1961)
Alemania Zona Este/Beyond the Curtain (R. U., Compton Bennett, 1960/1961)
Anatomía de un asesinato/Anatomy of a Murder (EE. UU., Otto Preminger, 1959/1961)
Atraco sin huellas/Six Bridges to Cross (EE. UU., Joseph Pevney, 1955/1961)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Barreras de orgullo/The Bottom of the Bottle (EE. UU., Henry Hathaway, 1956/1961)
Brumas de inquietud/Another Time, Another Place (R. U., Lewis Allen, 1958/1961)
Caminos secretos/The Secret Ways (EE. UU., Phil Karlson, 1961/1961)
Capri/It Started in Naples (EE. UU., Melville Shavelson, 1960/1961)
Cara cortada/The Scarface Mob (EE. UU., Phil Karlson, 1959/1961)
Cazador de forajidos/The Tin Star (EE. UU., Anthony Mann, 1957/1961)
Centauros del desierto/The Searchers (EE. UU., John Ford, 1956/1961)
Cimarrón/Cimarron (EE. UU., Anthony Mann, 1960/1961)
Con él llegó el escándalo/Home from the Hill (EE. UU., Vincente Minnelli, 1960/1961)
Del infierno a Texas/From Hell to Texas (EE. UU., Henry Hathaway, 1958/1961)
Destino: las estrellas/Wernher von Braun (I Aim at the Stars; Ich greife nach den Sternen) (Alemania/EE. UU./R. U., J. Lee Thompson, 1959/1961)
Dos amores/Two Loves (EE. UU., Charles Walters, 1961/1961)
El Álamo/The Alamo (EE. UU., John Wayne, 1960/1961)
El Cid/El Cid (EE. UU./Italia, Anthony Mann, 1961/1961)
El desfiladero de la muerte/Thunder in the Sun (EE. UU., Russell Rouse, 1958/1961)
El extraño caso de Wilby/The Shaggy Dog (EE. UU., Charles Barton, 1959/1961)
El hombre de las pistolas de oro/Warlock (EE. UU., Edward Dmytryk, 1959/1961)
El hombre del Oeste/Man of the West (EE. UU., Anthony Mann, 1958/1961)
El hombre que no quiso hablar/The Man Who Wouldn't Talk (R. U., Herbert Wilcox, 1958/1961)
El multimillonario/Let's Make Love (EE. UU., George Cukor, 1960/1961)
El paso de la muerte/All the Young Men (EE. UU., Hall Bartlett, 1959/1961)
El pistolero de Cheyenne/Heller in Pink Tights (EE. UU., George Cukor, 1960/1961)
El precio de un hombre/The Long Haul (EE. UU., Ken Hughes, 1957/1961)
El rostro impenetrable/One-Eyed Jacks (EE. UU., Marlon Brando, 1961/1961)
El sabor del miedo/Taste of Fear (R. U., Seth Holt, 1961/1961)
El último atardecer/The Last Sunset (EE. UU., Robert Aldrich, 1961/1961)
El último tren de Gun Hill/Last Train from Gun Hill (One Angry Day) (EE. UU., John Sturges, 1959/1961)
Entre dos pasiones/The Hunters (EE. UU., Dick Powell, 1958/1961)
Esa clase de mujer/That Kind of Woman (EE. UU., Sidney Lumet, 1953/1961)
Escala prohibida/Ferry to Hong-Kong (R. U., Lewis Gilbert, 1958/1961)
Estrella de fuego/Flaming Star (EE. UU., Don Siegel, 1960/1961)
Historia de dos ciudades/A Tale of Two Cities (R. U., Ralph Thomas, 1958/1961)
Hombres temerarios/The Racers (EE. UU., Henry Hathaway, 1955/1961)
Horizontes azules/The Far Horizons (EE. UU., Rudolph Maté, 1955/1961)
¡Hundid el Bismarck!/Sink the Bismarck (R. U., Lewis Gilbert, 1960/1961)
Interludio de amor/Interlude (EE. UU., Douglas Sirk, 1956/1961)
Johnny Rocco, el hijo del gángster/Johnny Rocco (EE. UU., Paul Landres, 1958/1961)
King Creole, el barrio contra mí/King Creole (EE. UU., Michael Curtiz, 1958/1961)
La casa de bambú/House of Bamboo (EE. UU., Samuel Fuller, 1955/1961)
La casa de los siete halcones/The House of the Seven Hawks (R. U., Richard Thorpe, 1959/1961)
La colina del adiós/Love Is a Many Splendored Thing (EE. UU., Henry King, 1955/1961)
La cuadrilla de los once/Ocean's Eleven (EE. UU., Lewis Milestone, 1960/1961)
La extraña prisión de Huntleigh/Two-Way Stretch (R. U., Robert Day, 1960/1961)
La gran aventura de Tarzán/Tarzan's Greatest Adventure (EE. UU., John Guillermin, 1959/1961)
La guerra secreta de sor Catherine/Conspiracy of Hearts (R. U., Ralph Thomas, 1960/1961)
La historia de Ruth/The Story of Ruth (EE. UU., Henry Koster, 1960/1961)
La India en llamas/North West Frontier (Flame over India) (R. U., J. Lee Thompson, 1959/1961)
La máscara submarina/The Snorkel (R. U., Guy Green, 1958/1961)
La mujer del látigo/Bullwhip (EE. UU., Harmon Jones, 1958/1961)
La noche de los maridos/The Bachelor Party (EE. UU., Delbert Mann, 1957/1961)
La noche es mi enemiga/Libel (R. U., Anthony

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Asquith, 1959/1961)
Las manos de Orlac/The Hands of Orlac (Les mains d'Orlac) (Francia/R. U., Edmond T. Gréville, 1961/1961)
Las novias de Drácula/The Brides of Dracula (R. U., Terence Fisher, 1960/1961)
Las pícaras doncellas/Upstairs and Downstairs (R. U., Ralph Thomas, 1959/1961)
Leila/I Passed for White (EE. UU., Fred M. Wilcox, 1960/1961)
Los cañones de Navarone/The Guns of Navarone (EE. UU./R. U., J. Lee Thompson, 1961/1961)
Los diablos del Pacífico/Between Heaven and Hell (EE. UU., Richard Fleischer, 1956/1961)
Los que no perdonan/The Unforgiven (EE. UU., John Huston, 1960/1961)
Los Robinsones de los mares del sur/The Swiss Family Robinson (EE. UU., Ken Annakin, 1960/1961)
Los siete magníficos/The Magnificent Seven (EE. UU., John Sturges, 1960/1961)
Mansiones verdes/Green Mansions (EE. UU., Mel Ferrer, 1959/1961)
Matanza en la Décima Avenida/Slaughter on Tenth Avenue (EE. UU., Arnold Laven, 1957/1961)
Objetivo, Banco de Inglaterra/The League of Gentlemen (R. U., Basil Dearden, 1960/1961)
Promesa rota/The Miracle (EE. UU., Irving Rapper, 1959/1961)
Psicosis/Psycho (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1960/1961)
Refugio de criminales/The Hoodlum Priest (EE. UU., Irvin Kershner, 1961/1961)
Sombras de sospecha/The Naked Edge (EE. UU., Michael Anderson, 1961/1961)
Todas las mujeres quieren casarse/Ask Any Girl (EE. UU., Charles Walters, 1959/1961)
Tu marido... ese desconocido/Count Your Blessings (EE. UU., Jean Negulesco, 1959/1961)
Un grito en la niebla/Midnight Lace (EE. UU., David Miller, 1960/1961)
Viaje al centro de la tierra/Journey to the Center of the Earth (EE. UU., Henry Levin, 1959/1961)
Viento salvaje/Wild Is the Wind (EE. UU., George Cukor, 1957/1961)
Vuelve Tarzán de los monos/Tarzan, the Ape Man (EE. UU., Joseph M. Newman, 1959/1961)

1962

Adiós, mi luna de miel/Don't Give Up the Ship (EE. UU., Norman Taurog, 1959/1962)
Alarma en California/The Littlest Hobo (EE. UU., Charles R. Rondeau, 1958/1962)
Allo, le habla el asesino/The Third Voice (EE. UU., Hubert Cornfield, 1960/1962)
Blancanieves y los tres vagabundos/Snow White and the Three Stooges (EE. UU., Walter Lang, 1961/1962)
Buenos días, tristeza/Bonjour Tristesse (EE. UU., Otto Preminger, 1958/1962)
Cerco de fuego/Ring of Fire (EE. UU., Andrew L. Stone, 1961/1962)
Cinco horas doradas/Five Golden Hours (Cinque ore in contanti) (Italia/R. U., Mario Zampi, 1961/1962)
Colinas ardientes/The Burning Hills (EE. UU., Stuart Heisler, 1956/1962)
Comando de la muerte/Sea of Sand (R. U., Guy Green, 1958/1962)
Cuando el viento silba/Whistle down the Wind (R. U., Bryan Forbes, 1961/1962)
Cuando llegue septiembre/Come September (EE. UU., Robert Mulligan, 1961/1962)
Desafío a Scotland Yard/Scotland Yard Accepted the Challenge (R. U., Allan Davis, Peter Duffel, 1960/1962)
Despertar a la vida/The Greengage Summer (Loss of Innocence) (R. U., Lewis Gilbert, 1961/1962)
Donde el círculo termina/The Scapegoat (R. U., Robert Hamer, 1959/1962)
Dos frescos en órbita/The Road to Hong Kong (R. U./EE. UU., Norman Panama, 1962/1962)
Duelo en el barro/These Thousand Hills (EE. UU., Richard Fleischer, 1958/1962)
El amargo silencio/The Angry Silence (R. U., Guy Green, 1960/1962)
El cabo del terror/Cape Fear (EE. UU., J. Lee Thompson, 1962/1962)
El círculo vicioso/The Vicious Circle (The Circle) (R. U., Gerald Thomas, 1957/1962)
El demonio, la carne y el perdón/The Singer Not the Song (R. U., Roy Baker, 1961/1962)
El día más largo/The Longest Day (EE. UU., Ken Annakin, Andrew Marton, Gerd Oswald, Bernhard Wicki, Darryl F. Zanuck, 1962/1962)
El diablo a las cuatro/The Devil at 4 O'Clock (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1961/1962)
El gran impostor/The Great Impostor (EE. UU., Robert Mulligan, 1960/1962)
El héroe solitario/The Spirit of St. Louis (EE. UU., Billy Wilder, 1957/1962)
El hombre de Alcatraz/Birdman of Alcatraz

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

(EE. UU., John Frankenheimer, 1962/1962)
El hombre que mató a Liberty Valance/The Man Who Shot Liberty Valance (EE. UU., John Ford, 1962/1962)
El hombre que no quería ser santo/The Reluctant Saint (Cronache di un convento) (EE. UU./Italia, Edward Dmytryk, 1962/1962)
El indómito/Wild in the Country (EE. UU., Philip Dunne, 1961/1962)
El milagro de Ana Sullivan/The Miracle Worker (EE. UU., Arthur Penn, 1962/1962)
El mundo cómico de Harold Lloyd/Harold Lloyd's World of Comedy (EE. UU., Clyde Bruckman, Fred Newmeyer, Elliott Nugent, Sam Taylor, 1962/1962)
El mundo perdido/The Lost World (EE. UU., Irwin Allen, 1960/1962)
El rebelde orgulloso/The Proud Rebel (EE. UU., Michael Curtiz, 1958/1962)
El reto/The Challenge (R. U., John Gilling, 1960/1962)
El sexto héroe/The Outsider (EE. UU., Delbert Mann, 1961/1962)
El sindicato del crimen/Murder, Incorporated (EE. UU., Burt Balaban, Stuart Rosenberg, 1960/1962)
El tercer hombre era mujer/Ada (EE. UU., Daniel Mann, 1961/1962)
El terror de los Tongs/The Terror of the Tongs (R. U., Anthony Bushell, 1961/1962)
El tesoro de Pancho Villa/The Treasure of Pancho Villa (EE. UU., George Sherman, 1955/1962)
El último chantaje/The Happy Thieves (EE. UU., George Marshall, 1961/1962)
El zurdo/The Left-Handed Gun (EE. UU., Arthur Penn, 1957/1962)
Empezó con un beso/It Started with a Kiss (EE. UU., George Marshall, 1959/1962)
En busca del paraíso/Search for Paradise (EE. UU., Otto Lang, 1957/1962)
Esther y el rey/Esther and the King (Esther e il re) (EE. UU./Italia, Raoul Walsh, 1960/1962)
Éxodo/Exodus (EE. UU., Otto Preminger, 1960/1962)
Fanny/Fanny (EE. UU., Joshua Logan, 1960/1962)
Fort Comanche/A Thunder of Drums (EE. UU., Joseph M. Newman, 1961/1962)
Francisco de Asís/Francis of Assisi (EE. UU., Michael Curtiz, 1961/1962)
Fugitivos del desierto/Ice-Cold in Alex (Desert Attack) (R. U., J. Lee Thompson, 1958/1962)
Gaby/Gaby (EE. UU., Curtis Bernhardt, 1956/1962)
Hasta el último aliento/Never Let Go (R. U., John Guillermin, 1960/1962)
¡Hatari!/Hatari! (EE. UU., Howard Hawks, 1962/1962)
Historias de terror/Tales of Terror (EE. UU., Roger Corman, 1962/1962)
Imperio de titanes/Ice Palace (EE. UU., Vincent Sherman, 1960/1962)
Kansas busca a un asesino/Pretty Boy Floyd (EE. UU., Herbert J. Leder, 1960/1962)
La alcoba flotante/Double Bunk (R. U., C.M. Pennington-Richards, 1961/1962)
La angustia de vivir/The Country Girl (EE. UU., George Seaton, 1954/1962)
La casamentera/The Matchmaker (EE. UU., Joseph Anthony, 1958/1962)
La colina de los diablos de acero/Men in War (EE. UU., Anthony Mann, 1957/1962)
La furia de los justos/Trial (EE. UU., Mark Robson, 1955/1962)
La gata negra/Walk on the Wild Side (EE. UU., Edward Dmytryk, 1962/1962)
La humanidad en peligro/Them! (EE. UU., Gordon Douglas, 1954/1962)
La ley de la horca/Tribute to a Bad Man (EE. UU., Robert Wise, 1956/1962)
La millonaria/The Millionairess (R. U., Anthony Asquith, 1960/1962)
La montaña siniestra/The Mountain (EE. UU., Edward Dmytryk, 1956/1962)
La tercera llave/The Secret Partner (R. U., Basil Dearden, 1961/1962)
La verdadera historia de Jesse James/The True Story of Jesse James (EE. UU., Nicholas Ray, 1956/1962)
Ladrón de manos de seda/The Safecracker (R. U., Ray Milland, 1958/1962)
Las lluvias de Ranchipur/The Rains of Ranchipur (EE. UU., Jean Negulesco, 1955/1962)
Los ambiciosos/Career (EE. UU., Joseph Anthony, 1959/1962)
Los comancheros/The Comancheros (EE. UU., Michael Curtiz, 1961/1962)
Los corruptores de Alaska/The Spoilers (EE. UU., Jesse Hibbs, 1955/1962)
Los cuatro jinetes del Apocalipsis/The Four Horsemen of the Apocalypse (EE. UU., Vincente Minnelli, 1962/1962)
Los mongoles/The Mongols (Les mongols; I mongoli) (EE. UU./Francia/Italia, Ricardo Fredda, Leopoldo Savona, André de Toth, 1961/1962)
Los valientes andan solos/Lonely Are the Brave (EE. UU., David Miller, 1962/1962)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Maracaibo/Maracaibo (EE. UU., Cornel Wilde, 1958/1962)
Más rápido que el viento/Saddle the Wind (EE. UU., Robert Parrish, 1958/1962)
Mi adorada salvaje/Tammy Tell Me True (EE. UU., Harry Keller, 1961/1962)
Mi dulce geisha/My Geisha (EE. UU./Japón, Jack Cardiff, 1962/1962)
Motín en el «Defiant»/H.M.S. Defiant (R. U., Lewis Gilbert, 1962/1962)
Mujeres culpables/Until They Sail (EE. UU., Robert Wise, 1957/1962)
Mujeres frente al amor/The Best of Everything (EE. UU., Jean Negulesco, 1959/1962)
No me digas adiós/Goodbye Again (Aimez-Vous Brahms) (EE. UU./Francia, Anatole Litvak, 1961/1962)
Nómadas del norte/Nikki, Wild Dog of the North (Canadá/EE. UU., Jack Couffer, Donald Haldane, 1961/1962)
Oleadas de terror/Floods of Fear (R. U., Charles Crîchton, 1958/1962)
Panorama desde el puente/A View from the Bridge (Vue du pont) (EE. UU./Francia, Sidney Lumet, 1961/1962)
Parrish/Parrish (EE. UU., Delmer Daves, 1961/1962)
Perdidos en la gran ciudad/The Rat Race (EE. UU., Robert Mulligan, 1960/1962)
Pijama para dos/Lover Come Back (EE. UU., Delbert Mann, 1961/1962)
Piloto a la luna/Moon Pilot (EE. UU., James Neilson, 1961/1962)
Plan 402/On the Double (EE. UU., Melville Shavelson, 1961/1962)
Polyana/Pollyanna (EE. UU., David Swift, 1960/1962)
Puente al sol/Bridge to the Sun (Le pont vers le soleil) (EE. UU./Francia, Etienne Perier, 1960/1962)
Rebelión a bordo/Mutiny on the Bounty (EE. UU., Lewis Milestone, 1962/1962)
Regreso a las minas del rey Salomón/Watusi (EE. UU., Kurt Neumann, 1959/1962)
Regreso a Peyton Place/Return to Peyton Place (EE. UU., José Ferrer, 1961/1962)
Rey de reyes/King of Kings (EE. UU., Nicholas Ray, 1961/1962)
Río salvaje/Wild River (EE. UU., Elia Kazan, 1960/1962)
S.O.S. Pacífico/SOS Pacific (R. U., Guy Green, 1959/1962)
Sábado trágico/Violent Saturday (EE. UU., Richard Fleischer, 1955/1962)
Sangre en el rancho/Man in the Shadow (Pay the Devil; Seeds of Wrath) (EE. UU., Jack Arnold, 1957/1962)
Sangre sobre la tierra/Something of Value (EE. UU., Richard Brooks, 1957/1962)
Satanás nunca duerme/Satan Never Sleeps (EE. UU., Leo McCarey, 1962/1962)
Sed de mal/Touch of Evil (EE. UU., Orson Welles, 1958/1962)
Sheriff, hora H/Day of the Bad Man (EE. UU., Harry Keller, 1958/1962)
Siempre tú y yo/Young at Heart (EE. UU., Gordon Douglas, 1955/1962)
Sin apelación/Mix Me a Person (R. U., Leslie Norman, 1962/1962)
Sola ante el peligro/The Second Time Around (EE. UU., Vincent Sherman, 1961/1962)
Soltero en el paraíso/Bachelor in Paradise (EE. UU., Jack Arnold, 1961/1962)
Sombra enamorada/The Gift of Love (EE. UU., Jean Negulesco, 1958/1962)
Su único deseo/One Desire (EE. UU., Jerry Hopper, 1955/1962)
Suave como el visón/That Touch of Mink (EE. UU., Delbert Mann, 1962/1962)
Suave es la noche/Tender Is the Night (EE. UU., Henry King, 1962/1962)
Susan Slade/Susan Slade (EE. UU., Delmer Daves, 1961/1962)
Tammy, la muchacha salvaje/Tammy (EE. UU., Joseph Pevney, 1957/1962)
Tierra brutal/The Savage Guns (EE. UU./España, Michael Carreras, 1962/1962)
Todo en una noche/All in a Night's Work (EE. UU., Joseph Anthony, 1961/1962)
Traición en Fort King/Seminole (EE. UU., Budd Boetticher, 1953/1962)
Tres sargentos/Three Sergeants (EE. UU., John Sturges, 1962/1962)
Tú a Boston y yo a California/The Parent Trap (EE. UU., David Swift, 1961/1962)
Un gángster para un milagro/A Pocketful of Miracles (EE. UU., Frank Capra, 1961/1962)
Un hombre solitario/The Lonely Man (EE. UU., Henry Levin, 1957/1962)
Una cara con ángel/Funny Face (EE. UU., Stanley Donen, 1957/1962)
Una pistola para un cobarde/Gun for a Coward (EE. UU., Abner Biberman, 1957/1962)
Uno, dos, tres/One, Two, Three (EE. UU., Billy Wilder, 1961/1962)
Vacaciones para enamorados/Holiday for Lovers (EE. UU., Henry Levin, 1959/1962)
Vencedores o vencidos/Judgment at

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Nuremberg (EE. UU., Stanley Kramer, 1961/1962)
Viaje al fondo del mar/Voyage to the Bottom of the Sea (EE. UU., Irwin Allen, 1961/1962)
Vidas rebeldes/The Misfits (EE. UU., John Huston, 1961/1962)
Vivir es lo que importa/The Young Doctors (EE. UU., Phil Karlson, 1961/1962)
Yo soy el padre y la madre/Rock a Bye Baby (EE. UU., Frank Tashlin, 1958/1962)

1963

Agente 007 contra el doctor No/Doctor No (R. U., Terence Young, 1963/1963)
Aventura en Roma/The Pigeon That Took Rome (EE. UU., Melville Shavelson, 1962/1963)
Bésalas por mí/Kiss Them for Me (EE. UU., Stanley Donen, 1957/1963)
Camino de la jungla/The Spiral Road (EE. UU., Robert Mulligan, 1962/1963)
Chantaje contra una mujer/Experiment in Terror (EE. UU., Blake Edwards, 1962/1963)
Cincuenta y cinco días en Pekín/55 Days at Peking (EE. UU., Nicholas Ray, 1963/1963)
Cleopatra/Cleopatra (EE. UU./Suiza/R. U., Joseph L. Mankiewicz, 1963/1963)
Con faldas y a lo loco/Some Like It Hot (EE. UU., Billy Wilder, 1959/1963)
Crimen a las siete/The Couch (EE. UU., Owen Crump, 1961/1963)
Cualquier día en cualquier esquina/Two for the Seesaw (EE. UU., Robert Wise, 1962/1963)
Desayuno con diamantes/Breakfast at Tiffany's (EE. UU., Blake Edwards, 1961/1963)
Días de vino y rosas/Days of Wine and Roses (EE. UU., Blake Edwards, 1962/1963)
Dos cabalgan juntos/Two Rode Together (EE. UU., John Ford, 1961/1963)
Dos semanas en otra ciudad/Two Weeks in Another Town (EE. UU., Vincente Minnelli, 1962/1963)
Duelo en la Alta Sierra/Ride the High Country (EE. UU., Sam Peckinpah, 1962/1963)
Dulce pájaro de juventud/Sweet Bird of Youth (EE. UU., Richard Brooks, 1962/1963)
Ejercicio para cinco dedos/Five Finger Exercise (EE. UU., Daniel Mann, 1962/1963)
El apartamento/The Apartment (EE. UU., Billy Wilder, 1960/1963)
El buscavidas/The Hustler (EE. UU., Robert Rossen, 1961/1963)
El crepúsculo de los audaces/Twilight for the Gods (EE. UU., Joseph Pevney, 1958/1963)
El león de Esparta/The Three Hundred Spartans (EE. UU., Rudolph Maté, 1962/1963)
El mensajero del miedo/The Manchurian Candidate (EE. UU., John Frankenheimer, 1962/1963)
El péndulo de la muerte/The Pit and the Pendulum (EE. UU., Roger Corman, 1961/1963)
El sabio en apuros/Son of Flubber (EE. UU., Robert Stevenson, 1963/1963)
El secreto de Montecristo/The Treasure of Monte Cristo (R. U., Robert S. Baker, Monty Berman, 1961/1963)
Espía por mandato/The Counterfeit Traitor (EE. UU., George Seaton, 1962/1963)
Esplendor en la hierba/Splendor in the Grass (EE. UU., Elia Kazan, 1961/1963)
Fedra/Phaedra (EE. UU./Grecia, Jules Dassin, 1962/1963)
Gallardo y calavera/Come Blow Your Horn (EE. UU., Bud Yorkin, 1963/1963)
Gerónimo/Geronimo (EE. UU., Arnold Laven, 1962/1963)
Homicidio/Homicidal (EE. UU., William Castle, 1961/1963)
Hotel Internacional/The VIP's (R. U., Anthony Asquith, 1963/1963)
Hud/Hud (EE. UU., Martin Ritt, 1963/1963)
Imperio del crimen/Panhandle (EE. UU., Lesley Selander, 1948/1963)
Invasión en Birmania/Merrill's Marauders (EE. UU., Samuel Fuller, 1962/1963)
Jumbo (La sensación del circo)/Jumbo (EE. UU., Charles Walters, 1962/1963)
La conquista del Oeste/How the West Was Won (EE. UU., John Ford, Henry Hathaway, George Marshall, 1962/1963)
La fuga de Zahrain/Escape from Zahrain (EE. UU., Ronald Neame, 1961/1963)
La gran evasión/The Great Escape (EE. UU., John Sturges, 1963/1963)
La isla misteriosa/Mysterious Island (R. U., C. Baker Endfield, 1961/1963)
La misteriosa dama de negro/The Notorious Landlady (EE. UU., Richard Quine, 1962/1963)
La mosca/The Fly (EE. UU., Kurt Neumann, 1958/1963)
La obsesión/Premature Burial (EE. UU., Roger Corman, 1962/1963)
La taberna del irlandés/Donovan's Reef (EE.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

UU., John Ford, 1963/1963)
Los pájaros/The Birds (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1963/1963)
Los reyes del sol/Kings of the Sun (EE. UU., J. Lee Thompson, 1963/1963)
Luz en la ciudad/Light in the Piazza (EE. UU., Guy Green, 1962/1963)
Más allá del amor/Rome Adventure (EE. UU., Delmer Daves, 1962/1963)
Mi amigo Flipper/Flipper (EE. UU., James B. Clark, 1963/1963)
Misión en la jungla/The Sins of Rachel Cade (EE. UU., Gordon Douglas, 1961/1963)
Pánico infinito/Panic in Year Zero (EE. UU., Ray Milland, 1962/1963)
Patrullero PT 109/PT 109 (EE. UU., Leslie H. Martinson, 1963/1963)
¿Qué fue de Baby Jane?/What Ever Happened to Baby Jane? (EE. UU., Robert Aldrich, 1962/1963)
Su grata compañía/The Pleasure of His Company (EE. UU., George Seaton, 1961/1963)
Suspense/The Innocents (EE. UU/R. U., Jack Clayton, 1961/1963)
Taras Bulba/Taras Bulba (EE. UU., J. Lee Thompson, 1962/1963)
Tempestad sobre Washington/Advise and Consent (EE. UU., Otto Preminger, 1962/1963)
Tiara Tahití/Tiara Tahiti (R. U., Ted Kotcheff, 1962/1963)
Trece calle oeste/Thirteen West Street (EE. UU., Philip Leacock, 1962/1963)
Un abismo entre los dos/Five Miles to Midnight (EE. UU., Anatole Litvak, 1962/1963)
Un espía en Hollywood/The Errand Boy (EE. UU., Jerry Lewis, 1961/1963)
Un lunar en el sol/A Raisin in the Sun (EE. UU., Daniel Petrie, 1961/1963)
Una muchacha llamada Tamiko/A Girl Named Tamiko (EE. UU., John Sturges, 1962/1963)
Una razón para vivir/The Little Shepherd of Kingdom Come (EE. UU., Andrew V. McLaglen, 1961/1963)
Una vez a la semana/Boys' Night Out (EE. UU., Michael Gordon, 1962/1963)
Verano y humo/Summer and Smoke (EE. UU., Peter Glenville, 1961/1963)
Vivir de ilusión/The Music Man (EE. UU., Morton DaCosta, 1962/1963)
West Side Story (Amor sin barreras)/West Side Story (EE. UU., Jerome Robbins, Robert Wise, 1961/1963)
Zafarrancho en el casino/The Honeymoon Machine (EE. UU., Richard Thorpe, 1961/1963)

1964

América, América/America, America (EE. UU., Elia Kazan, 1963/1964)
Amor en Hawai/Blue Hawaii (EE. UU., Norman Taurog, 1961/1964)
Amores con un extraño/Love with the Proper Stranger (EE. UU., Robert Mulligan, 1963/1964)
Apártate, cariño/Move Over, Darling (EE. UU., Michael Gordon, 1963/1964)
Becket/Becket (EE. UU/R. U., Peter Glenville, 1964/1964)
Buscando millonario/Palm Springs Weekend (EE. UU., Norman Taurog, 1963/1964)
Casi ángeles/Almost Angels (EE. UU., Steven Previn, 1962/1964)
Charada/Charade (EE. UU., Stanley Donen, 1963/1964)
Chicas, chicas, chicas/Girls, Girls, Girls (EE. UU., Norman Taurog, 1962/1964)
Cinco semanas en globo/Five Weeks in a Balloon (EE. UU., Irwin Allen, 1962/1964)
Cita en Las Vegas/Viva Las Vegas (EE. UU., George Sidney, 1964/1964)
Consejos a medianoche/Who's Been Sleeping in My Bed? (EE. UU., Daniel Mann, 1963/1964)
Contigo para siempre/Follow the Boys (EE. UU., Richard Thorpe, 1963/1964)
Cuando se tienen 20 años/Hemingway's Adventures of a Young Man (EE. UU., Martin Ritt, 1962/1964)
Cuatro tíos de Texas/Four for Texas (EE. UU., Robert Aldrich, 1963/1964)
Desde Rusia con amor/From Russia with Love (EE. UU., Terence Young, 1964/1964)
El capitán Newman/Captain Newman, MD (EE. UU., David Miller, 1963/1964)
El cardenal/The Cardinal (EE. UU., Otto Preminger, 1963/1964)
El fabuloso mundo del circo/Circus World (EE. UU., Henry Hathaway, 1964/1964)
El gran MacLintock/McLintock (EE. UU., Andrew V. McLaglen, 1963/1964)
El ídolo de Acapulco/Fun in Acapulco (EE. UU., Richard Thorpe, 1963/1964)
El irresistible Henry Orient/The World of Henry Orient (EE. UU., George Roy Hill,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

1964/1964)
El mundo está loco, loco, loco/It's a Mad, Mad, Mad World (EE. UU., Stanley Kramer, 1963/1964)
El noviazgo del padre de Eddie/The Courtship of Eddie's Father (EE. UU., Vincente Minnelli, 1963/1964)
El premio/The Prize (EE. UU., Mark Robson, 1963/1964)
El profesor chiflado/The Nutty Professor (EE. UU., Jerry Lewis, 1963/1964)
El señor de Hawai/Diamond Head (EE. UU., Guy Green, 1963/1964)
El séptimo amanecer/The 7th Dawn (R. U., Lewis Gilbert, 1964/1964)
El último de la lista/The List of Adrian Messenger (EE. UU., John Huston, 1963/1964)
Ella y sus maridos/What a Way to Go (EE. UU., J. Lee Thompson, 1964/1964)
Ellas y las otras/Wives and Lovers (EE. UU., John Rich, 1963/1964)
Encuentro en París/Paris When It Sizzles (EE. UU., Richard Quine, 1964/1964)
Entre dos fuegos/Man in the Middle (EE. UU./R. U., Guy Hamilton, 1963/1964)
Ese desinteresado amor/Love Is a Ball (EE. UU., David Swift, 1963/1964)
Esposa para dos/If a Man Answers (EE. UU., Henry Levin, 1962/1964)
Fiebre en la sangre/Spencer's Mountain (EE. UU., Delmer Daves, 1963/1964)
Fiel hasta morir/Lad: A Dog (EE. UU., Aram Avakian, Leslie H. Martinson, 1962/1964)
Flipper y los piratas/Flipper's New Adventure (EE. UU., Leon Benson, 1964/1964)
Hombres que dejan huella/The Interns (EE. UU., David Swift, 1962/1964)
Horas robadas/Stolen Hours (EE. UU./R. U., Daniel M. Petrie, 1963/1964)
Johnny «El Frío»/Johnny Cool (EE. UU., William Asher, 1963/1964)
Juego y crimen/Recoil (EE. UU., Paul Wendkos, 1963/1964)
La ley de la fuerza/The Big Trees (EE. UU., Felix Feist, 1951/1964)
La ley de los sin ley/Law of the Lawless (EE. UU., William F. Claxton, 1964/1964)
La mujer de paja/Woman of Straw (R. U., Basil Dearden, 1964/1964)
La noche de la iguana/The Night of the Iguana (EE. UU., John Huston, 1964/1964)
La pantera rosa/The Pink Panther (EE. UU., Blake Edwards, 1963/1964)
Lío en los grandes almacenes/Who's Minding the Store? (EE. UU., Frank Tashlin, 1963/1964)
Los conflictos de papá/Bon Voyage (EE. UU., James Neilson, 1962/1964)
Los jóvenes salvajes/The Young Savages (EE. UU., John Frankenheimer, 1961/1964)
Marnie, la ladrona/Marnie (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1964/1964)
Mary Mary/Mary Mary (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1963/1964)
Matar un ruiseñor/To Kill a Mockingbird (EE. UU., Robert Mulligan, 1962/1964)
Molly Brown, siempre a flote/The Unsinkable Molly Brown (EE. UU., Charles Walters, 1964/1964)
My Fair Lady (Mi bella dama)/My Fair Lady (EE. UU., George Cukor, 1964/1964)
Nido de águilas/A Gathering of Eagles (EE. UU., Delbert Mann, 1963/1964)
No me mandes flores/Send Me No Flowers (EE. UU., Norman Jewison, 1964/1964)
Operación fisco/Panic Button (Panic Button... Operazione Fisco) (EE. UU./Italia, Giuliano Carmineo, George Sherman, 1962/1964)
Piso de lona/Kid Galahad (EE. UU., Phil Karlson, 1962/1964)
Pistolas en la frontera/Cattle King (EE. UU., Tay Garnett, 1963/1964)
Prometidas sin novio/Flower Drum Song (EE. UU., Henry Koster, 1961/1964)
Qué me importa el dinero/It's Only Money (EE. UU., Frank Tashlin, 1962/1964)
Reajuste matrimonial/Period of Adjustment (EE. UU., George Roy Hill, 1962/1964)
Rebelde sin causa/Rebel without a Cause (EE. UU., Nicholas Ray, 1955/1964)
Regalo para soltero/Take Her, She's Mine (EE. UU., Henry Koster, 1963/1964)
Safari en Malasia/Rampage (EE. UU., Phil Karlson, 1963/1964)
Samantha/A New Kind of Love (EE. UU., Melville Shavelson, 1963/1964)
Sammy, huida hacia el sur/Sammy Going South (A Boy Ten Feet Tall) (R. U., Alexander McKendrick, 1963/1964)
Siete días de mayo/Seven Days in May (EE. UU., John Frankenheimer, 1964/1964)
Silencio de muerte/The Hook (EE. UU., George Seaton, 1963/1964)
Su excelencia el embajador/The Ugly American (EE. UU., George Englund, 1963/1964)
Su juego favorito/Man's Favorite Sport? (EE. UU., Howard Hawks, 1964/1964)
Su pequeña aventura/The Thrill of It All (EE. UU., Norman Jewison, 1963/1964)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Su propia víctima/Dead Ringer (EE. UU., Paul Henreid, 1964/1964)
Su propio infierno/All Fall Down (EE. UU., John Frankenheimer, 1962/1964)
Tom Jones/Tom Jones (R. U., Tony Richardson, 1963/1964)
Topkapi/Topkapi (EE. UU., Jules Dassin, 1964/1964)
Trampa a mi marido/Who's Got the Action? (EE. UU., Daniel Mann, 1962/1964)
Tres herederas/For Love or Money (EE. UU., Michael Gordon, 1963/1964)
Un beso para Birdie/Bye Bye Birdie (EE. UU., George Sidney, 1963/1964)
Un día volveré/Paris Blues (EE. UU., Martin Ritt, 1961/1964)
Un optimista de vacaciones/Mr. Hobbs Takes a Vacation (EE. UU., Henry Koster, 1962/1964)
Una moneda con aureola/Dime with a Halo (EE. UU., Boris Sagal, 1963/1964)

1965

Adiós, Charlie/Goodbye Charlie (EE. UU., Vincente Minnelli, 1964/1965)
Adonde fue el amor/Where Love Has Gone (EE. UU., Edward Dmytryk, 1964/1965)
Agentes dobles/Masquerade (R. U., Basil Dearden, 1965/1965)
Al día siguiente/Up from the Beach (EE. UU., Robert Parrish, 1965/1965)
Amor prohibido/In the Cool of the Day (EE. UU., Robert Stevens, 1963/1965)
Aquellos chalados con sus locos cacharros/Those Magnificent Men in Their Flying Machines, or How They Flew from London to Paris in 25 Hours and 11 Minutes (EE. UU., Ken Annakin, 1965/1965)
Brazos de terciopelo/Bus Riley's Back in Town (EE. UU., Harvey Hart, 1965/1965)
Caso clínico en la clínica/The Disorderly Orderly (EE. UU., Frank Tashlin, 1964/1965)
Código del hampa/The Killers (EE. UU., Don Siegel, 1964/1965)
Como en una pesadilla/Kitten with a Whip (EE. UU., Douglas Heyes, 1964/1965)
Cómo matar a la propia esposa/How to Murder Your Wife (EE. UU., Richard Quine, 1965/1965)
Criminal acorralado/FBI Code 98 (EE. UU., Leslie H. Martinson, 1964/1965)
Cuatro confesiones/The Outrage (EE. UU., Martin Ritt, 1964/1965)
Doctor Zhivago/Doctor Zhivago (EE. UU., David Lean, 1965/1965)
Dos en la guillotina/Two on a Guillotine (EE. UU., William Conrad, 1965/1965)
Dos seductores/Bedtime Story (EE. UU., Ralph Levy, 1964/1965)
El arte de amar/The Art of Love (EE. UU., Norman Jewison, 1965/1965)
El aventurero de Kenya/Mister Moses (EE. UU., Ronald Neame, 1965/1965)
El campeón/Big Red (EE. UU., Norman Tokar, 1962/1965)
El caso de Lucy Harbin/Strait-Jacket (EE. UU., William Castle, 1963/1965)
El coleccionista/The Collector (EE. UU./R. U., William Wyler, 1965/1965)
El coronel Von Ryan/Von Ryan's Express (EE. UU., Mark Robson, 1965/1965)
El gran combate/Cheyenne Autumn (EE. UU., John Ford, 1964/1965)
El maravilloso mundo de los hermanos Grimm/The Wonderful World of the Brothers Grimm (EE. UU., Henry Levin, George Pal, 1962/1965)
El tormento y el éxtasis/The Agony and the Ecstasy (EE. UU., Carol Reed, 1965/1965)
El tren/The Train (Le train; Il treno) (EE. UU./Francia/Italia, John Frankenheimer, 1964/1965)
El último homicidio/Once a Thief (Les tueurs de San Francisco) (EE. UU./Francia, Ralph Nelson, 1965/1965)
El último superviviente/No Man Is an Island (EE. UU., Richard Goldstone, John Monks Jr., 1962/1965)
El valle de la violencia/Shenandoah (EE. UU., Andrew V. McLaglen, 1965/1965)
Elisa/David and Lisa (EE. UU., Frank Perry, 1962/1965)
En busca del amor/The Pleasure Seekers (EE. UU., Jean Negulesco, 1964/1965)
Espejismo/Mirage (EE. UU., Edward Dmytryk, 1965/1965)
Estación 3 ultrasecreto/The Satan Bug (EE. UU., John Sturges, 1965/1965)
Extraños en un tren/Strangers on a Train (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1951/1965)
Gloriosos camaradas/The Glory Guys (EE. UU., Arnold Laven, 1965/1965)
Habitación para dos/Strange Bedfellows (EE. UU., Melvin Frank, 1965/1965)
Harlow, la rubia platino/Harlow (EE. UU., Gordon Douglas, 1965/1965)
Horas desesperadas/The Desperate Hours (EE. UU., William Wyler, 1955/1965)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Invitación a un pistolero/Invitation to a Gunfighter (EE. UU., Richard Wilson, 1964/1965)
James Bond contra Goldfinger/Goldfinger (R. U., Guy Hamilton, 1964/1965)
Jerry calamidad/The Patsy (EE. UU., Jerry Lewis, 1964/1965)
John F. Kennedy: años luminosos, día de luto/John F. Kennedy: Years of Lightning, Day of Drums (EE. UU., Bruce Herschensohn, 1966/1965)[156]
La batalla de las colinas de whisky/The Hallelujah Trail (EE. UU., John Sturges, 1965/1965)
La furia de los cobardes/Advance to the Rear (EE. UU., George Marshall, 1964/1965)
La historia más grande jamás contada/The Greatest Story Ever Told (EE. UU., George Stevens, 1965/1965)
La leyenda del lobo/The Legend of Lobo (EE. UU., James Algar, 1962/1965)
La pícara soltera/Sex and the Single Girl (EE. UU., Richard Quine, 1964/1965)
Las aventuras de Simbad/Captain Sinbad (EE. UU., Byron Haskin, 1963/1965)
Las aventuras del oso Yogui/Hey There, It's Yogi Bear (EE. UU., Joseph Barbera, William Hanna, 1964/1965)
Lawrence de Arabia/Lawrence of Arabia (R. U., David Lean, 1962/1965)
Los cuatro hijos de Katie Elder/The Sons of Katie Elder (EE. UU., Henry Hathaway, 1965/1965)
Los desbravadores/The Rounders (EE. UU., Burt Kennedy, 1965/1965)
Los guerrilleros de Leyte/The Raiders of Leyte Gulf (EE. UU./Filipinas, Eddie Romero, 1963/1965)
Los invasores/The Long Ships (Dugi Brodovi) (R. U./Yugoslavia, Jack Cardiff, 1964/1965)
Los lirios del valle/Lilies of the Field (EE. UU., Ralph Nelson, 1963/1965)
Los vencedores/The Victors (EE. UU./R. U., Carl Foreman, 1963/1965)
Mary Poppins/Mary Poppins (EE. UU., Robert Stevenson, 1964/1965)
Mayor Dundee/Major Dundee (EE. UU., Sam Peckinpah, 1965/1965)
Merlín el encantador/The Sword in the Stone (EE. UU., Wolfgang Reitherman, 1963/1965)
Mis seis amores/My Six Loves (EE. UU., Gower Champion, 1963/1965)
Morituri/Morituri (EE. UU., Bernhard Wicki, 1965/1965)
Operación Crosswob/Operation Crosswob (R. U., Michael Anderson, 1965/1965)
Operación whisky/Father Goose (EE. UU., Ralph Nelson, 1964/1965)
Pasión bajo la niebla/Ruby Gentry (EE. UU., King Vidor, 1952/1965)
Patrulla de rescate/Flight from Ashiya (Ashiya Kara no Hiko) (EE. UU./Japón, Michael Anderson, 1963/1965)
Por favor, no molesten/Do Not Disturb (EE. UU., Ralph Levy, 1965/1965)
Préstame tu marido/Good Neighbor Sam (EE. UU., David Swift, 1964/1965)
Primera victoria/In Harm's Way (EE. UU., Otto Preminger, 1965/1965)
Querida Brigitte/Dear Brigitte (EE. UU., Henry Koster, 1965/1965)
Raza de violencia/Taza, Son of Cocheese (EE. UU., Douglas Sirk, 1954/1965)
Rica, guapa y casadera/I'd Rather Be Rich (EE. UU., Jack Smight, 1964/1965)
Río Conchos/Rio Conchos (EE. UU., Gordon Douglas, 1964/1965)
Rosas perdidas/The Stripper (EE. UU., Franklin J. Schaffner, 1963/1965)
Salvaje y encantador/Wild and Wonderful (EE. UU., Michael Anderson, 1964/1965)
Secreta invasión/The Secret Invasion (EE. UU., Roger Corman, 1964/1965)
Soltero en apuros/Forty Pounds of Trouble (EE. UU., Norman Jewison, 1962/1965)
Sylvia/Sylvia (EE. UU., Gordon Douglas, 1965/1965)
Tammy y el doctor/Tammy and the Doctor (EE. UU., Harry Keller, 1963/1965)
Tarzán en peligro/Tarzan's Three Challenges (EE. UU., Robert Day, 1963/1965)
Todos eran valientes/None but the Brave (Yusha nomi) (EE. UU./Japón, Frank Sinatra, 1965/1965)
Treinta y seis horas/Thirty-Six Hours (EE. UU., George Seaton, 1964/1965)
Un pez con gafas/The Incredible Mr. Limpet (EE. UU., Arthur Lubin, 1964/1965)
Un yanki en el harén/John Goldfarb, Please Come Home (EE. UU., J. Lee Thompson,

[156]MEC señala que esta película se estrenó, en función de gala, en el cine Callao de Madrid el 4 de junio de 1965. A pesar de que su fecha de producción, que ha sido contrastada en al menos dos fuentes, es posterior (1966) y de que, probablemente, haya algún error en la fecha de estreno, hemos decidido mantener la fecha de estreno en 1965.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

1964/1965)
Una casa no es un hogar/A House Is Not a Home (EE. UU., Russell Rouse, 1964/1965)
Una trompeta lejana/A Distant Trumpet (EE. UU., Raoul Walsh, 1964/1965)
Valiente marino/Ensign Pulver (EE. UU., Joshua Logan, 1964/1965)
Zorba el griego/Zorba the Greek (Zormba) (EE. UU./Grecia, Michael Cacoyannis, 1964/1965)

1966

Acusación de asesinato/Twilight of Honor (EE. UU., Boris Sagal, 1963/1966)
Apartamento para tres/Walk, Don't Run (EE. UU., Charles Walters, 1966/1966)
Arabesco/Arabesque (EE. UU., Stanley Donen, 1966/1966)
¿Arde París?/Is Paris Burning? (Paris, brule-t-il?) (EE. UU./Francia, René Clement, 1966/1966)
Aventura increíble/An Adventure in Color, Mathmagic Land (EE. UU., 1961/1966)
Beau Geste/Beau Geste (EE. UU., Douglas Heyes, 1966/1966)
Boeing Boeing/Boeing Boeing (EE. UU., John Rich, 1965/1966)
Camas separadas/The Wheeler Dealers (EE. UU., Arthur Hiller, 1963/1966)
Canción de cuna para un cadáver/Hush... Hush, Sweet Charlotte (EE. UU., Robert Aldrich, 1964/1966)
Cita en París/Made in Paris (EE. UU., Boris Sagal, 1965/1966)
Cita trágica/My Blood Runs Cold (EE. UU., William Conrad, 1965/1966)
Ciudadano Kane/Citizen Kane (EE. UU., Orson Welles, 1941/1966)
Comanche Creek/Gunfight at Comanche Creek (EE. UU., Frank McDonald, 1963/1966)
Cómo robar un millón y.../How to Steal a Million (EE. UU., William Wyler, 1966/1966)
Compañeros de armas y puñetazos/Soldier in the Rain (EE. UU., Ralph Nelson, 1963/1966)
Cortina rasgada/Torn Curtain (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1966/1966)
Cuatro gángsters de Chicago/Robin and the Seven Hoods (EE. UU., Gordon Douglas, 1964/1966)
Desafío al destino/Brainstorm (EE. UU., William Conrad, 1965/1966)
Divorcio a la americana/Marriage on the Rocks (EE. UU., Jack Donohue, 1965/1966)
Dominique/The Singing Nun (EE. UU., Henry Koster, 1966/1966)
El barco de los locos/Ship of Fools (EE. UU., Stanley Kramer, 1965/1966)
El bebé de la discordia/Never Too Late (EE. UU., Bud Yorkin, 1965/1966)
El canario amarillo/The Yellow Canary (EE. UU., Buzz Kulik, 1963/1966)
El favor/A Very Special Favor (EE. UU., Michael Gordon, 1965/1966)
El hombre con rayos X en los ojos/The Man with X-Ray Eyes (EE. UU., Roger Corman, 1963/1966)
El Óscar/The Oscar (EE. UU., Russell Rouse, 1966/1966)
El poder y la gloria/The Power and the Glory (EE. UU., Marc Daniels, 1961/1966)
El rapto de Bunny Lake/Bunny Lake Is Missing (R. U., Otto Preminger, 1965/1966)
El renegado de Arizona/Arizona Raiders (EE. UU., William Witney, 1965/1966)
El rey del juego/The Cincinnati Kid (EE. UU., Norman Jewison, 1965/1966)
El señor de la guerra/The War Lord (EE. UU., Franklin J. Schaffner, 1965/1966)
El tercer día/The Third Day (EE. UU., Jack Smight, 1965/1966)
El terror de las chicas/The Ladies' Man (EE. UU., Jerry Lewis, 1961/1966)
El vuelo del fénix/The Flight of the Phoenix (EE. UU., Robert Aldrich, 1965/1966)
Escándalo en la playa/Beach Party (EE. UU., William Asher, 1963/1966)
Espía con mi cara/The Spy with My Face (EE. UU., John Newland, 1966/1966)
Espías en acción/A Man Could Get Killed (EE. UU., Ronald Neame, Cliff Owen, 1966/1966)
Espuelas negras/Black Spurs (EE. UU., R.G. Springsteen, 1965/1966)
Flint, agente secreto/Our Man Flint (EE. UU., Daniel Mann, 1966/1966)
Hacia el fin del mundo/Crack in the World (EE. UU., Andrew Marton, 1965/1966)
Hacia los grandes horizontes/Stagecoach (EE. UU., Gordon Douglas, 1966/1966)
Harper, investigador privado/Harper (EE. UU., Jack Smight, 1966/1966)
Hawai/Hawaii (EE. UU., George Roy Hill, 1966/1966)
Hotel Paradiso/Hotel Paradiso (EE. UU./R. U., Peter Glenville, 1966/1966)
Jugando con la muerte/I Saw What You Did (EE. UU., William Castle, 1965/1966)
Kartum/Khartoum (R. U., Basil Dearden,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

1966/1966)
La batalla de las Ardenas/Battle of the Bulge (EE. UU., Ken Annakin, 1965/1966)
La carrera del siglo/The Great Race (EE. UU., Blake Edwards, 1965/1966)
La casa de las tres geishas/Cry for Happy (EE. UU., George Marshall, 1961/1966)
La ciudad sumergida/City under the Sea (War Gods of the Deep) (R. U., Jacques Tourneur, 1965/1966)
La furia de los jóvenes/Young Fury (EE. UU., Christian Nyby, 1965/1966)
La ingenua explosiva/Cat Ballou (EE. UU., Elliot Silverstein, 1965/1966)
La jauría humana/The Chase (EE. UU., Arthur Penn, 1966/1966)
La mujer X/Madame X (EE. UU., David Lowell Rich, 1966/1966)
La presa desnuda/The Naked Prey (EE. UU./Suráfrica, Cornel Wilde, 1966/1966)
La trampa del dinero/The Money Trap (EE. UU., Burt Kennedy, 1965/1966)
La vida vale más/The Slender Thread (EE. UU., Sydney Pollack, 1965/1966)
Lady L/Lady L (EE. UU./Francia/Italia, Peter Ustinov, 1966/1966)
Las flores del diablo/The Poppy Is Also a Flower (EE. UU., Terence Young, 1966/1966)
Las joyas de la familia/The Family Jewels (EE. UU., Jerry Lewis, 1965/1966)
Los buitres de Macao/The Scavengers (EE. UU., John Cromwell, 1959/1966)
Mil caras tiene el amor/Love Has Many Faces (EE. UU., Alexander Singer, 1965/1966)
Misión secreta/Blindfold (EE. UU., Philip Dunne, 1966/1966)
Momento a momento/Moment to Moment (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1966/1966)
Nevada Smith/Nevada Smith (EE. UU., Henry Hathaway, 1966/1966)
Oeste salvaje/The Wild Westerners (EE. UU., Oscar Rudolph, 1962/1966)
Réquiem para un pistolero/Requiem for a Gunfighter (EE. UU., Spencer G. Bennet, 1965/1966)
Tarzán 66/Tarzan and the Valley of Gold (EE. UU./Suiza, Robert Day, 1966/1966)
Teléfono rojo. ¿Volamos hacia Moscú?/Dr Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (R. U., Stanley Kubrick, 1963/1966)
Trampa para un espía/To Trap a Spy (EE. UU., Don Medford, 1966/1966)
Trampa para un soltero/That Funny Feeling (EE. UU., Richard Thorpe, 1965/1966)
Un gato del FBI/That Darn Cat (EE. UU., Robert Stevenson, 1965/1966)
Un león en mi cama/Fluffy (EE. UU., Earl Bellamy, 1965/1966)
Una dama entre vaqueros/The Rare Breed (EE. UU., Andrew V. McLaglen, 1966/1966)
Una luz en el hampa/The Naked Kiss (EE. UU., Samuel Fuller, 1964/1966)
Una sirena sospechosa/The Glass Bottom Boat (EE. UU., Frank Tashlin, 1966/1966)
Vaya, me equivoqué de número/Boy, Did I Get a Wrong Number! (EE. UU., George Marshall, 1966/1966)
Viaje alucinante/Fantastic Voyage (EE. UU., Richard Fleischer, 1966/1966)
Víctima de la ley/One Potato, Two Potato (EE. UU., Larry Peerce, 1964/1966)
Zafarrancho en la universidad/The Misadventures of Merlin Jones (EE. UU., Robert Stevenson, 1963/1966)

1967

A la caza de marido/Doctor, You've Got to Be Kidding (EE. UU., Peter Tewksbury, 1967/1967)
Alegre amanecer/Joy in the Morning (EE. UU., Alex Segal, 1964/1967)
Álvarez Kelly/Alvarez Kelly (EE. UU., Edward Dmytryk, 1966/1967)
Asalto al Queen Mary/Assault on a Queen (EE. UU., Jack Donohue, 1966/1967)
Ataque al carro blindado/The War Wagon (EE. UU., Burt Kennedy, 1967/1967)
Besos para mi presidente/Kisses for My President (EE. UU., Curtis Bernhardt, 1964/1967)
Bromas con mi mujer, no/Not with My Wife, You Don't (EE. UU., Norman Panama, 1966/1967)
Camino de Oregón/The Way West (EE. UU., Andrew V. McLaglen, 1967/1967)
Capricho/Caprice (EE. UU., Frank Tashlin, 1967/1967)
Comando/Hell Is for Heroes (EE. UU., Don Siegel, 1962/1967)
Corredor sin retorno/Shock Corridor (EE. UU., Samuel Fuller, 1963/1967)
Cualquier miércoles/Any Wednesday (EE. UU., Robert Ellis Miller, 1966/1967)
Descalzos por el parque/Barefoot in the Park (EE. UU., Gene Saks, 1967/1967)
Doce del patíbulo/The Dirty Dozen (EE. UU./R. U., Robert Aldrich, 1967/1967)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Dos en la carretera/Two for the Road (EE. UU./R. U., Stanley Donen, 1966/1967)
Dos traidores y un valiente/The Magic Fountain (EE. UU., Allan David, 1961/1967)
Duelo en Diablo/Duel at Diablo (EE. UU., Ralph Nelson, 1966/1967)
El alegre mundo de Laurel y Hardy/The Crazy World of Laurel and Hardy (EE. UU., varios directores, 1967/1967)
El amo del mundo/Master of the World (EE. UU., William Witney, 1961/1967)
El ataque duró siete días/The Thin Red Line (EE. UU., Andrew Marton, 1964/1967)
El destino también juega/A Big Hand for the Little Lady (EE. UU., Fielder Cook, 1966/1967)
El Dorado/El Dorado (EE. UU., Howard Hawks, 1967/1967)
El Dr. G y su máquina de bikinis/Dr. Goldfoot and the Bikini Machine (EE. UU., Norman Taurog, 1965/1967)
El extravagante Dr. Dolittle/Doctor Dolittle (EE. UU., Richard Fleischer, 1967/1967)
El hombre del brazo de oro/The Man with the Golden Arm (EE. UU., Otto Preminger, 1955/1967)
El loco del pelo rojo/Lust for Life (EE. UU., Vincente Minnelli, 1956/1967)
El novio de mi mujer/Divorce American Style (EE. UU., Bud Yorkin, 1967/1967)
El precio de una cabeza/The Reward (EE. UU., Serge Bourguignon, 1965/1967)
El teniente Robinson/Lt. Robin Crusoe, USN (EE. UU., Byron Paul, 1966/1967)
El Yang-Tse en llamas/The Sand Pebbles (EE. UU., Robert Wise, 1966/1967)
Emboscada en la bahía/Ambush Bay (EE. UU., Ron Winston, 1966/1967)
En bandeja de plata/The Fortune Cookie (EE. UU., Billy Wilder, 1966/1967)
En el valle de los tigres/Maya (EE. UU., John Berry, 1966/1967)
Esclavos del pecado/An American Dream (EE. UU., Robert Gist, 1966/1967)
Espía a la fuerza/The Square Peg (R. U., John Paddy Carstairs, 1958/1967)
Esta perra vida/Up in the World (R. U., John Paddy Carstairs, 1956/1967)
F de Flint/In Like Flint (EE. UU., Gordon Douglas, 1967/1967)
Flechas sangrientas/Blood on the Arrow (EE. UU., Sidney Salkow, 1964/1967)
Grand Prix/Grand Prix (EE. UU., John Frankenheimer, 1966/1967)
Hace un millón de años/One Million Years BC (R. U., Don Chaffey, 1966/1967)
Homicidio justificado/Warning Shot (EE. UU., Buzz Kulik, 1967/1967)
Horizontes del Oeste/Horizons West (EE. UU., Bud Boetticher, 1952/1967)
King Rat/King Rat (EE. UU., Bryan Forbes, 1965/1967)
La cámara de los horrores/Chamber of Horrors (EE. UU., Hy Averback, 1966/1967)
La condesa de Hong Kong/A Countess from Hong Kong (R. U., Charles Chaplin, 1967/1967)
La gran escapada/And Now Miguel (EE. UU., James B. Clark, 1966/1967)
La herencia de los Munster/Munster, Go Home (EE. UU., Earl Bellamy, 1966/1967)
La isla de los delfines azules/Island of the Blue Dolphins (EE. UU., James B. Clark, 1964/1967)
La mujer indomable/The Taming of the Shrew (La bisbetica domata) (EE. UU./Italia, Franco Zeffirelli, 1967/1967)
La noche deseada/Hurry Sundown (EE. UU., Otto Preminger, 1967/1967)
La rebelde/Inside Daisy Clover (EE. UU., Robert Mulligan, 1965/1967)
La última aventura/Custer of the West (EE. UU., Robert Siodmak, 1967/1967)
La última fuga/Man-Trap (EE. UU., Edmond O'Brien, 1961/1967)
La última tentativa/Baby, the Rain Must Fall (EE. UU., Robert Mulligan, 1965/1967)
Ladrona por amor/Gambit (EE. UU., Ronald Neame, 1966/1967)
Lecciones de amor en Suecia/I'll Take Sweden (EE. UU., Frederick de Cordova, 1965/1967)
Licencia para matar/The Second Best Secret Agent in the Whole Wide World (R. U., Lindsay Shonteff, 1965/1967)
Los profesionales/The Professionals (EE. UU., Richard Brooks, 1966/1967)
Mando perdido (Los centuriones)/Lost Command (EE. UU., Mark Robson, 1966/1967)
Matt Helm, agente muy especial/Murderer's Row (EE. UU., Henry Levin, 1966/1967)
Millie, una chica moderna/Thoroughly Modern Millie (EE. UU., George Roy Hill, 1967/1967)
Noche de titanes/Rough Night in Jericho (EE. UU., Arnold Laven, 1967/1967)
Noche de violencia/Ride beyond Vengeance (EE. UU., Bernard McEveety, 1966/1967)
Ocho en fuga/8 on the Lam (EE. UU., George

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Marshall, 1967/1967)
Operación cow-boy/Miracle of the White Stallions (EE. UU., Arthur Hiller, 1963/1967)
Paraíso hawaiano/Paradise, Hawaiian Style (EE. UU., Michael Moore, 1966/1967)
Peligro... línea 7000/Red Line 7000 (EE. UU., Howard Hawks, 1965/1967)
Penélope/Penelope (EE. UU., Arthur Hiller, 1966/1967)
Pesadilla bajo el sol/Nightmare in the Sun (EE. UU., Marc Lawrence, 1964/1967)
Plan diabólico/Seconds (EE. UU., John Frankenheimer, 1966/1967)
Propiedad condenada/This Property Is Condemned (EE. UU., Sydney Pollack, 1966/1967)
¿Qué hiciste en la guerra, papi?/What Did You Do in the War, Daddy? (EE. UU., Blake Edwards, 1966/1967)
¡Que vienen los rusos! ¡Que vienen los rusos!/The Russians Are Coming, the Russians Are Coming (EE. UU., Norman Jewinson, 1966/1967)
Quinientos dólares vivo o muerto/The Bounty Killer (EE. UU., Spencer G. Bennet, 1965/1967)
Rinocerontes blancos/Rhino (EE. UU., Ivan Tors, 1964/1967)
Sierra prohibida/The Appaloosa (EE. UU., Sidney J. Furie, 1966/1967)
Situación desesperada... pero menos/Situation Hopeless- But Not Serious (EE. UU., Gottfried Reinhardt, 1965/1967)
Solo contra el hampa/The Man from the Diners' Club (EE. UU., Frank Tashlin, 1963/1967)
Tarzán en el Amazonas/Tarzan and the Great River (EE. UU./Suiza, Robert Day, 1967/1967)
Tessa (La gran atracción)/The Main Attraction (R. U., Daniel Petrie, 1962/1967)
Texas/Texas across the River (EE. UU., Michael Gordon, 1966/1967)
Tobruk/Tobruk (EE. UU., Arthur Hiller, 1967/1967)
Un chalado en órbita/Way... Way Out (EE. UU., Gordon Douglas, 1966/1967)
Un hombre/Hombre (EE. UU., Martin Ritt, 1967/1967)
Un loco maravilloso/A Fine Madness (EE. UU., Irvin Kershner, 1966/1967)
Un retazo de azul/A Patch of Blue (EE. UU., Guy Green, 1965/1967)
Una cebra en la cocina/Zebra in the Kitchen (EE. UU., Ivan Tors, 1965/1967)
Vida sin freno/A Rage to Live (EE. UU., Walter Grauman, 1965/1967)

1968

2001, una odisea del espacio/2001, a Space Odissey (EE. UU., Stanley Kubrick, 1967/1968)
A quemarropa/Point Blank (EE. UU., John Boorman, 1967/1968)
A sangre fría/In Cold Blood (EE. UU., Richard Brooks, 1967/1968)
Acosado/Mickey One (EE. UU., Arthur Penn, 1965/1968)
Adivina quién viene esta noche/Guess Who's Coming to Dinner (EE. UU., Stanley Kramer, 1967/1968)
Así no se trata a una dama/No Way to Treat a Lady (EE. UU., Jack Smight, 1968/1968)
Aventura en el Oeste/Savage Sam (EE. UU., Norman Tokar, 1963/1968)
Aventura en Rusia/Cinerama's Russian Adventure (EE. UU./U. R. S. S., Boris Dolin, Roman Karmen, Vasiliy Katanyan, Solomon Kogan, V. Komissarzhevskiy, Leonid Kristi, Oleg Lebedev, 1966/1968)
Bandolero/Bandolero (EE. UU., Andrew V. McLaglen, 1968/1968)
Bonnie y Clyde/Bonnie and Clyde (EE. UU., Arthur Penn, 1967/1968)
Breve encuentro/Brief Encounter (R. U., David Lean, 1945/1968)
Brigada homicida/Madigan (EE. UU., Don Siegel, 1968/1968)
Brotes de pasión/By Love Possessed (EE. UU., John Sturges, 1961/1968)
Camelot/Camelot (EE. UU., Joshua Logan, 1967/1968)
Carnaval de ladrones/The Caper of the Golden Bulls (EE. UU., Russell Rouse, 1967/1968)
Chubasco/Chubasco (EE. UU., Allen H. Miner, 1968/1968)
Comando secreto/The Secret War of Harry Frigg (EE. UU., Jack Smight, 1967/1968)
Cómo triunfar sin dar golpe/How to Succeed in Business without Really Trying (EE. UU., David Swift, 1967/1968)
Conspiración en Berlín/The Quiller Memorandum (EE. UU./R. U., Michael Anderson, 1966/1968)
Cuidado con el mayordomo/Fitzwilly (EE. UU., Delbert Mann, 1967/1968)
Demasiados secretos para un hombre solo/The President's Analyst (EE. UU.,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Theodore J. Flicker, 1967/1968)
Desafío en el rancho/The Ballad of Josie (EE. UU., Andrew V. McLaglen, 1968/1968)
Desde la terraza/From the Terrace (EE. UU., Mark Robson, 1960/1968)
Duelo a muerte en Río Rojo/The Last Challenge (EE. UU., Richard Thorpe, 1967/1968)
El abuelo está loco/The Gnome-Mobile (EE. UU., Robert Stevenson, 1967/1968)
El caso de Thomas Crown/The Thomas Crown Affair (EE. UU., Norman Jewison, 1968/1968)
El libro de la selva/The Jungle Book (EE. UU., Wolfgang Reitherman, 1967/1968)
El más feliz millonario/The Happiest Millionaire (EE. UU., Norman Tokar, 1967/1968)
El más valiente entre mil/Will Penny (EE. UU., Tom Gries, 1968/1968)
El monstruo del terror/Monster of Terror (Die, Monster, Die!; The House at the End of the World) (EE. UU./R. U., Daniel Haller, 1965/1968)
El Oeste loco/Waterhole 3 (EE. UU., William Graham, 1967/1968)
El planeta de los simios/Planet of the Apes (EE. UU., Franklin J. Schaffner, 1968/1968)
El poder/The Power (EE. UU., Byron Haskin, 1968/1968)
El póker de la muerte/Five Card Stud (EE. UU., Henry Hathaway, 1968/1968)
El suceso/The Happening (EE. UU., Elliot Silverstein, 1967/1968)
El superagente Picapiedra/The Man Called Flintstone (EE. UU., Joseph Barbera, William Hanna, 1966/1968)
El valle de las muñecas/Valley of the Dolls (EE. UU., Mark Robson, 1967/1968)
El valle del arco iris/Finian's Rainbow (EE. UU., Francis Ford Coppola, 1968/1968)
El viaje increíble/The Incredible Journey (EE. UU., Fletcher Markle, 1963/1968)
En el calor de la noche/In the Heat of the Night (EE. UU., Norman Jewinson, 1967/1968)
Fiebre de codicia/The Pink Jungle (EE. UU., Delbert Mann, 1968/1968)
Fireball quinientos/Fireball 500 (EE. UU., William Asher, 1966/1968)
Golfus de Roma/A Funny Thing Happened on the Way to the Forum (EE. UU., Richard Lester, 1966/1968)
Guía para el hombre casado/A Guide for the Married Man (EE. UU., Gene Kelly, 1967/1968)
Hampa dorada/Tony Rome (EE. UU., Gordon Douglas, 1967/1968)
Holiday/Everyday's a Holiday (R. U., James Hill, 1964/1968)
Infierno en el río/Blue (EE. UU., Silvio Narizzano, 1968/1968)
Intriga en el Gran Hotel/Hotel (EE. UU., Richard Quine, 1967/1968)
Jack de diamantes/Jack of Diamonds (Alemania/EE. UU., Don Taylor, 1967/1968)
La brigada del diablo/The Devil's Brigade (EE. UU., Andrew V. McLaglen, 1968/1968)
La cabalgada de los malditos/A Time for Killing (EE. UU., Phil Karlson, 1967/1968)
La estrella/Star (EE. UU., Robert Wise, 1968/1968)
La extraña pareja/The Odd Couple (EE. UU., Gene Saks, 1968/1968)
La gran matanza de los sioux/The Great Sioux Massacre (EE. UU., Sidney Salkow, 1965/1968)
La hora de las pistolas/Hour of the Gun (EE. UU., John Sturges, 1967/1968)
La leyenda de Lylah Clare/The Legend of Lylah Clare (EE. UU., Robert Aldrich, 1968/1968)
La matanza del día de San Valentín/The St. Valentine's Day Massacre (EE. UU., Roger Corman, 1967/1968)
La mitad de seis peniques/Half a Sixpence (EE. UU./R. U., George Sidney, 1967/1968)
La mosca tras la oreja/A Flea in Her Ear (La puce a l'oreille) (EE. UU./Francia, Jacques Charon, 1968/1968)
La muerte llama a la puerta/Games (EE. UU., Curtis Harrington, 1967/1968)
La revancha de Clint Cooper/The Quick Gun (EE. UU., Sidney Salkow, 1964/1968)
La senda del crimen/P.J. (EE. UU., John Guillermin, 1968/1968)
Las sandalias del pescador/The Shoes of the Fisherman (EE. UU., Michael Anderson, 1968/1968)
Los ángeles del infierno/The Wild Angels (EE. UU., Roger Corman, 1966/1968)
Los cañones de San Sebastián/Guns for San Sebastian (La bataille de San Sebastian; Los cañones de San Sebastián; I Cannoni di San Sebastian) (EE. UU./Francia/Italia/México, Henri Verneuil, 1968/1968)
Los héroes están muertos/The Hell with Heroes (EE. UU., Joseph Sargent, 1968/1968)
Los nuevos internos/The New Interns (EE. UU., John Rich, 1964/1968)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Los pasos del destino/Fate Is the Hunter (EE. UU., Ralph Nelson, 1964/1968)
Luv... quiere decir amor/Luv (EE. UU., Clive Donner, 1967/1968)
Mujeres en Venecia/The Honey Pot (EE. UU., Joseph L. Mankiewicz, 1967/1968)
No hagan olas/Don't Make Waves (EE. UU., Alexander MacKendrick, 1967/1968)
Playa roja/Beach Red (EE. UU., Cornel Wilde, 1967/1968)
¿Qué sucedió entonces?/Quatermass and the Pit (R. U., Roy Ward Baker, 1967/1968)
¿Quién teme a Virginia Woolf?/Who's Afraid of Virginia Woolf? (EE. UU., Mike Nichols, 1966/1968)
Rebelión apache/Apache Uprising (EE. UU., R.G. Springsteen, 1966/1968)
Rififí a la americana/Who's Minding the Mint? (EE. UU., Howard Morris, 1967/1968)
Rosie, una señora riquísima/Rosie (EE. UU., David Lowell Rich, 1967/1968)
Sigan a esa rubia/Wicked Dreams of Paula Schultz (EE. UU., George Marshall, 1968/1968)
Sindicato de asesinos/A Lovely Way to Die (EE. UU., David Lowell Rich, 1968/1968)
Sola en la oscuridad/Wait until Dark (EE. UU., Terence Young, 1967/1968)
Tierra de alimañas/The Night of the Grizzly (EE. UU., Joseph Pevney, 1966/1968)
Tres en un sofá/Three on a Couch (EE. UU., Jerry Lewis, 1966/1968)
Tuyos, míos, nuestros/Yours, Mine, and Ours (EE. UU., Melville Shavelson, 1968/1968)
Un domingo en Nueva York/Sunday in New York (EE. UU., Peter Tewksbury, 1963/1968)
Un fabuloso bribón/The Flim Flam Man (One Born Every Minute) (EE. UU., Irvin Kershner, 1967/1968)
Un hombre para Ivy/For Love of Ivy (EE. UU., Daniel Mann, 1968/1968)
Una tumba al amanecer/Counterpoint (EE. UU., Ralph Nelson, 1968/1968)
Veinte docenas de hijos/Follow Me, Boys (EE. UU., Norman Tokar, 1966/1968)
Villa cabalga/Villa Rides (EE. UU., Buzz Kulik, 1968/1968)
Ya eres un gran chico/You're a Big Boy Now (EE. UU., Francis Ford Coppola, 1966/1968)

1969

Al este de Java/Krakatoa, East of Java (EE. UU., Bernard L. Kowalski, 1969/1969)
Anoche cuando se apagó la luz/Where Were You When the Lights Went Out? (EE. UU., Hy Averback, 1968/1969)
Arma de dos filos/Shark (Un arma de dos filos) (EE. UU./México, Samuel Fuller, 1969/1969)
Batalla más allá de las estrellas/The Green Slime (Gamma sango uchu daisakusen) (EE. UU./Japón, Kinji Fukasaku, 1968/1969)
Boinas verdes/The Green Berets (EE. UU., Ray Kellogg, John Wayne, 1968/1969)
Bullitt/Bullitt (EE. UU., Peter Yates, 1968/1969)
Buona sera, señora Campbell/Buona Sera, Mrs. Campbell (EE. UU., Melvin Frank, 1968/1969)
Camino de la venganza/The Scalphunters (EE. UU., Sydney Pollack, 1968/1969)
Castillo de naipes/House of Cards (EE. UU., John Guillermin, 1968/1969)
Cerveza para todos/The Private Navy of Sgt. O'Farrel (EE. UU., Frank Tashlin, 1968/1969)
Charly/Charly (EE. UU., Ralph Nelson, 1968/1969)
Chuka/Chuka (EE. UU., Gordon Douglas, 1967/1969)
Cometieron dos errores/Hang'em High (EE. UU., Ted Post, 1968/1969)
Cuatro convictos/Convicts 4 (EE. UU., Millard Kaufman, 1962/1969)
Deseos humanos/Human Desire (EE. UU., Fritz Lang, 1954/1969)
Dos hombres y un destino/Butch Cassidy and the Sundance Kid (EE. UU., George Roy Hill, 1969/1969)
Dulce noviembre/Sweet November (EE. UU., Robert Ellis Miller, 1968/1969)
El baile de los vampiros/The Fearless Vampire Killers, or Pardon Me but Your Teeth Are in My Neck (EE. UU./R. U., Roman Polanski, 1967/1969)
El código de los inmorales/Only When I Larf (R. U., Basil Dearden, 1968/1969)
El desafío de las águilas/Where Eagles Dare (R. U., Brian G. Hutton, 1968/1969)
El detective/The Detective (EE. UU., Gordon Douglas, 1968/1969)
El estrangulador de Boston/The Boston Strangler (EE. UU., Richard Fleischer, 1968/1969)
El graduado/The Graduate (EE. UU., Mike Nichols, 1967/1969)
El guateque/The Party (EE. UU., Blake Edwards, 1968/1969)
El hombre de Kiev/The Fixer (EE. UU., John

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004.

Frankenheimer, 1968/1969)
El hotel de la luna de miel/Honeymoon Hotel (EE. UU., Henry Levin, 1964/1969)
El incidente/The Incident (EE. UU., Larry Peerce, 1967/1969)
El nadador/The Swimmer (EE. UU., Frank Perry, 1968/1969)
El novio de mamá/With Six You Get Eggroll (EE. UU., Howard Morris, 1968/1969)
El oro de MacKenna/MacKenna's Gold (EE. UU., J. Lee Thompson, 1969/1969)
El reparto/The Split (EE. UU., Gordon Flemyng, 1968/1969)
El rey de los agentes 00/The Intelligence Men (EE. UU./R. U., Robert Asher, 1965/1969)
Emboscada a Matt Helm/The Ambushers (EE. UU., Henry Levin, 1967/1969)
En país enemigo/In Enemy Country (EE. UU., Harry Keller, 1968/1969)
Estación polar Zebra/Ice Station Zebra (EE. UU., John Sturges, 1968/1969)
Freud (pasión secreta)/Freud (EE. UU., John Huston, 1962/1969)
Funny Girl (Una chica divertida)/Funny Girl (EE. UU., William Wyler, 1968/1969)
Gunn/Gunn (EE. UU., Blake Edwards, 1967/1969)
Infierno de Sunset Street/Riot on Sunset Strip (EE. UU., Arthur Dreifuss, 1967/1969)
Inquietante suceso en Gondra/Death Drums along the River (Todestrommeln am grossen Fluss) (Alemania/R. U., Lawrence Huntington, 1963/1969)
Intriga en Venecia/The Venetian Affair (EE. UU., Jerry Thorpe, 1967/1969)
Irma la dulce/Irma la douce (EE. UU., Billy Wilder, 1963/1969)
Juventud rebelde/The Young Runaways (EE. UU., Arthur Dreifuss, 1968/1969)
La calumnia/The Children's Hour (EE. UU., William Wyler, 1962/1969)
La conexión/The Connection (EE. UU., Shirley Clarke, 1962/1969)
La espalda contra el muro/Sol Madrid (EE. UU., Brian G. Hutton, 1968/1969)
La jungla en llamas/A Yank in Viet-Nam (Year of the Tiger) (EE. UU., Marshall Thompson, 1964/1969)
La jungla humana/Coogan's Bluff (EE. UU., Don Siegel, 1968/1969)
La leyenda del indomable/Cool Hand Luke (EE. UU., Stuart Rosenberg, 1967/1969)
La marca de Caín/The Desperados (EE. UU., Henry Levin, 1969/1969)
La mujer de cemento/Lady in Cement (EE. UU., Gordon Douglas, 1968/1969)
La mujer sin rostro/Mister Buddwing (EE. UU., Delbert Mann, 1966/1969)
La noche del siguiente día/The Night of the Following Day (EE. UU., Hubert Cornfield, 1968/1969)
La semilla del diablo/Rosemary's Baby (EE. UU., Roman Polanski, 1968/1969)
La sombra del zar amarillo/The Chairman (The Most Dangerous Man in the World) (EE. UU./R. U., J. Lee Thompson, 1969/1969)
La vuelta al mundo bajo el mar/Around the World under the Sea (EE. UU., Andrew Marton, 1966/1969)
Larga jornada hacia la noche/Long Day's Journey into Night (EE. UU., Sidney Lumet, 1962/1969)
Lilith/Lilith (EE. UU., Robert Rossen, 1964/1969)
Los cien rifles/100 Rifles (EE. UU., Tom Gries, 1968/1969)
Los indestructibles/The Undefeated (EE. UU., Andrew V. McLaglen, 1969/1969)
Los insaciables/The Carpetbaggers (EE. UU., Edward Dmytryk, 1964/1969)
Los luchadores del infierno/Hellfighters (EE. UU., Andrew V. McLaglen, 1968/1969)
Los perros de mi mujer/The Ugly Dachshund (EE. UU., Norman Tokar, 1965/1969)
Los seres queridos (The Loved One)/The Loved One (EE. UU., Tony Richardson, 1965/1969)
Los temerarios del aire/The Gypsy Moths (EE. UU., John Frankenheimer, 1969/1969)
Mafia/The Brotherhood (EE. UU., Martin Ritt, 1968/1969)
Matrimonio 69/How Sweet It Is (EE. UU., Jerry Paris, 1968/1969)
Mi amigo el fantasma/Blackbeard's Ghost (EE. UU., Robert Stevenson, 1968/1969)
Nadie huye eternamente/Nobody Runs Forever (The High Commissioner) (R. U., Ralph Thomas, 1968/1969)
Namu, la ballena salvaje/Namu, the Killer Whale (EE. UU., Laszlo Benedek, 1966/1969)
Ni un momento de respiro/Never a Dull Moment (EE. UU., Jerry Paris, 1968/1969)
Noches en la ciudad/Sweet Charity (EE. UU., Bob Fosse, 1968/1969)
Oliver/Oliver (R. U., Carol Reed, 1968/1969)
Pasaporte a la locura/Psych-Out (EE. UU., Richard Rush, 1968/1969)
Pendiente y caída... de un cándido mirón/Decline and Fall... of a Birdwatcher (R. U., John Krish, 1968/1969)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Péndulo/Pendulum (EE. UU., George Schaefer, 1969/1969)
Qué hermosa es la vida/What's So Bad about Feeling Good? (EE. UU., George Seaton, 1968/1969)
¿Qué tal, Pussycat?/What's New, Pussycat? (Quoi de neuf, Pussycat?) (EE. UU./Francia, Clive Donner, 1965/1969)
Quinientas millas/Winning (EE. UU., James Goldstone, 1969/1969)
Raquel y sus bribones/The Biggest Bundle of Them All (EE. UU., Ken Annakin, 1968/1969)
Raquel, Raquel/Rachel, Rachel (EE. UU., Paul Newman, 1968/1969)
Ruleta infernal/Deadly Roulette (EE. UU., William Hale, 1966/1969)
Sargento Ryker/Sergeant Ryker (EE. UU., Buzz Kulik, 1968/1969)
Siete mujeres/Seven Women (EE. UU., John Ford, 1966/1969)
Taffy, cazador en la jungla/Taffy and the Jungle Hunter (EE. UU., Terry O. Morse, 1965/1969)
Un maravilloso veneno/Pretty Poison (EE. UU., Noel Black, 1968/1969)
Un millón en un cadáver/The Busy Body (EE. UU., William Castle, 1967/1969)
Una historia de tres extraños/The Subject Was Roses (EE. UU., Ulu Grosbard, 1968/1969)
Una mujer espera/Youngblood Hawke (EE. UU., Delmer Daves, 1964/1969)
Valor de ley/True Grit (EE. UU., Henry Hathaway, 1969/1969)
Ven a espiar conmigo/Come Spy with Me (EE. UU., Marshall Stone, 1967/1969)

1970

Adán también tenía su manzana/Under the Yum Yum Tree (EE. UU., David Swift, 1963/1970)
Aeropuerto/Airport (EE. UU., George Seaton, 1970/1970)
Ahí va ese bólido/The Love Bug (EE. UU., Robert Stevenson, 1969/1970)
Ahora me llaman Sr. Tibbs/They Call Me Mister Tibbs (EE. UU., Gordon Douglas, 1970/1970)
Ángeles rebeldes/The Trouble with Angels (EE. UU., Ida Lupino, 1966/1970)
Asesinos de la luna de miel/The Honeymoon Killers (EE. UU., Leonard Kastle, 1970/1970)
Asesinos por kárate/The Karate Killers (EE. UU., Barry Shear, 1967/1970)
Atrapados en el espacio/Marooned (EE. UU., John Sturges, 1969/1970)
Bésame, tonto/Kiss Me, Stupid (EE. UU., Billy Wilder, 1964/1970)
Castillos en la arena (Sonrisa amarga)/The Sandpiper (EE. UU., Vincente Minnelli, 1965/1970)
Charro/Charro (EE. UU., Charles Marquis Warren, 1969/1970)
Chisum/Chisum (EE. UU., Andrew V. McLaglen, 1970/1970)
Comando en el Mar de China/Too Late the Hero (EE. UU., Robert Aldrich, 1970/1970)
Cómo salvar un matrimonio/How to Save a Marriage... and Ruin Your Life (EE. UU., Fielder Cook, 1968/1970)
Confidencias de mujer/The Chapman Report (EE. UU., George Cukor, 1962/1970)
Danzad, danzad, malditos/They Shoot Horses, Don't They? (EE. UU., Sydney Pollack, 1969/1970)
Donde el mundo acaba/Latitude Zero (Ido zero daisakusen) (EE. UU./Japón, Inoshiro Honda, 1969/1970)
El compromiso/The Arrangement (EE. UU., Elia Kazan, 1969/1970)
El cuento del gallo/Tale of the Cock (Childish Things) (EE. UU., John Derek, 1966/1970)
El hombre perdido/The Lost Man (EE. UU., Robert Alan Arthur, 1969/1970)
El infierno del whisky/The Moonshine War (EE. UU., Richard Quine, 1970/1970)
El motín/Riot (EE. UU., Buzz Kulik, 1968/1970)
El muchacho y su montaña/My Side of the Mountain (EE. UU./Canadá, James B. Clark, 1969/1970)
El oso Ben/Gentle Giant (EE. UU., James Neilson, 1967/1970)
El pacto de los canallas/If He Hollers, Let Him Go (EE. UU., Charles Martin, 1968/1970)
El presidente/Wild in the Streets (EE. UU., Barry Shear, 1968/1970)
El puente de Remagen/Bridge at Remagen (EE. UU., John Guillermin, 1969/1970)
El secreto de Santa Vittoria/The Secret of Santa Vittoria (EE. UU., Stanley Kramer, 1969/1970)
El único juego de la ciudad/The Only Game in Town (EE. UU., George Stevens, 1970/1970)
Emilio y los detectives/Emil and the Detectives (EE. UU., Peter Tewksbury, 1964/1970)
Éstos son los condenados/The Damned (R. U.,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Joseph Losey, 1961/1970)
Flor de cactus/Cactus Flower (EE. UU., Gene Saks, 1969/1970)
Grito de batalla/Cry of Battle (To Be a Man) (EE. UU./Filipinas, Irving Lerner, 1963/1970)
Grupo salvaje/The Wild Bunch (EE. UU., Sam Peckinpah, 1969/1970)
Hello, Dolly/Hello, Dolly (EE. UU., Gene Kelly, 1969/1970)
Infierno en el Pacífico/Hell in the Pacific (EE. UU., John Boorman, 1968/1970)
John y Mary/John and Mary (EE. UU., Peter Yates, 1969/1970)
La ciudad sin ley/Death of a Gunfighter (EE. UU., Don Siegel, Robert Totten, 1969/1970)
La furia de los siete magníficos/Guns of the Magnificent Seven (EE. UU., Paul Wendkos, 1969/1970)
La leyenda de la ciudad sin nombre/Paint Your Wagon (EE. UU., Joshua Logan, 1969/1970)
La mansión de los siete placeres/The Wrecking Crew (EE. UU., Phil Karlson, 1969/1970)
La noche de los gigantes/The Stalking Moon (EE. UU., Robert Mulligan, 1968/1970)
La noche de los muertos vivientes/Night of the Living Dead (EE. UU., George A. Romero, 1968/1970)
La noche invita a matar/Jigsaw (EE. UU., James Goldstone, 1968/1970)
La otra cara del gángster/The Big Mouth (EE. UU., Jerry Lewis, 1967/1970)
La perversa/The Big Bounce (EE.UU, Alex March, 1969/1970)
La playa/The Sweet Ride (EE. UU., Harvey Hart, 1967/1970)
Ladrón y amante/Dead Heat on a Merry-Go-Round (EE. UU., Bernard Girard, 1966/1970)
Llamarada/Flare Up (EE. UU., James Neilson, 1969/1970)
Locos de abril/The April Fools (EE. UU., Stuart Rosenberg, 1969/1970)
Los años imposibles/The Impossible Years (EE. UU., Michael Gordon, 1968/1970)
Los locos años de Chicago/Gaily, Gaily (EE. UU., Norman Jewison, 1969/1970)
Los malvados de Firecreek/Firecreek (EE. UU., Vincent McEveety, 1967/1970)
Los rateros/The Reivers (EE. UU., Mark Rydell, 1969/1970)
Los tambores de África/Drums of Africa (EE. UU., James B. Clark, 1963/1970)
Mi cerebro es electrónico/The Computer Wore Tennis Shoes (EE. UU., Robert Butler, 1969/1970)
Monty Walsh/Monte Walsh (EE. UU., William A. Fraker, 1970/1970)
No se compra el silencio/The Liberation of L. B. Jones (EE. UU., William Wyler, 1970/1970)
Norma Jean/The Plastic Dome of Norma Jean (EE. UU., Juleen Compton, 1966/1970)
Papi/Popi (EE. UU., Arthur Hiller, 1969/1970)
Pecados de juventud/Changes (EE. UU., Hall Bartlett, 1969/1970)
Pistolero/Young Billy Young (EE. UU., Burt Kennedy, 1969/1970)
Puños y lágrimas/It Happened at the World's Fair (EE. UU., Norman Taurog, 1962/1970)
¿Qué fue de tía Alice?/Whatever Happened to Aunt Alice? (EE. UU., Lee H. Katzin, 1969/1970)
Réquiem por un campeón/Requiem for a Heavyweight (EE. UU., Ralph Nelson, 1962/1970)
Sam Whiskey/Sam Whiskey (EE. UU., Arnold Laven, 1969/1970)
Secretos de una esposa/A Walk in the Spring Rain (EE. UU., Guy Green, 1970/1970)
Shock/Daddy's Gone A-Hunting (EE. UU., Mark Robson, 1969/1970)
Si hoy es martes, esto es Bélgica/If It's Tuesday, This Must Be Belgium (EE. UU., Mel Stuart, 1969/1970)
Sueño de reyes/A Dream of Kings (EE. UU., Daniel Mann, 1969/1970)
También un sheriff necesita ayuda/Support Your Local Sheriff (EE. UU., Burt Kennedy, 1969/1970)
Tic... Tic... Tic.../Tick... Tick... Tick... (EE. UU., Ralph Nelson, 1969/1970)
Topaz/Topaz (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1969/1970)
Tres asesinos/Three Killers (EE. UU., Bruce Kessler, 1968/1970)
Tres mordiscos a la manzana/Three Bites of the Apple (EE. UU., Alvin Ganzer, 1966/1970)
Un hombre llamado Caballo/A Man Called Horse (EE. UU., Elliot Silverstein, 1970/1970)
Waco/Waco (EE. UU., R.G. Springsteen, 1966/1970)
Zig Zag (Falso testimonio)/Zigzag (EE. UU., Richard A. Colla, 1970/1970)

1971

Águilas cruzadas/Operation Cross Eagles (Unakrsna vatra) (EE. UU./Yugoslavia,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Caslav Damjanovic, 1967/1971)
Algodón en Harlem/Cotton Comes to Harlem (EE. UU., Ossie David, 1970/1971)
Aventuras de Tarzán: silencio de muerte/Tarzan's Deadly Silence (EE. UU., Lawrence Dobkin, Robert L. Friend, 1970/1971)
Bajo cualquier bandera/You Can't Win'em All (R. U., Peter Collinson, 1970/1971)
Canción de Noruega/Song of Norway (EE. UU., Andrew L. Stone, 1970/1971)
Cañones para Córdoba/Cannon for Cordoba (EE. UU., Paul Wendkos, 1970/1971)
Carlitos y Snoopy/A Boy Named Charlie Brown (EE. UU., Bill Melendez, 1969/1971)
Ciudad sin piedad/Town without Pity (Ville sans pitie; Stadt ohne Mitleid) (Alemania/EE. UU./Suiza, Gottfried Reinhardt, 1961/1971)
Como el viento/Brother John (EE. UU., James Goldstone, 1970/1971)
Con los ojos cerrados/The Happy Ending (EE. UU., Richard Brooks, 1969/1971)
Crimen on the rocks/The Ice House (Cold Blood; Love in Cold Blood; The Passion Pits) (EE. UU., Stuart E. McGowan, 1969/1971)
Cuatro cabalgaron/Four Rode Out (EE. UU./España, John Peyser, 1969/1971)
Darling Lili/Darling Lili (EE. UU., Blake Edwards, 1970/1971)
Diamantes para la eternidad/Diamonds Are Forever (EE. UU., Guy Hamilton, 1971/1971)
Dos mulas y una mujer/Two Mules for Sister Sara (EE. UU./México, Don Siegel, 1969/1971)
Duelo de pillos/Dirty Dingus Magee (EE. UU., Burt Kennedy, 1970/1971)
El círculo resplandeciente/Ring of Bright Water (R. U., Jack Couffer, 1969/1971)
El club social de Cheyenne/The Cheyenne Social Club (EE. UU., Gene Kelly, 1970/1971)
El día de los tramposos/There Was a Crooked Man... (EE. UU., Joseph L. Mankiewicz, 1970/1971)
El gran Jack/Big Jack (EE. UU., George Sherman, 1971/1971)
El indio altivo/Flap (The Last Warrior) (EE. UU., Carol Reed, 1970/1971)
El precio del placer/Stiletto (EE. UU., Bernard L. Kowalski, 1969/1971)
El valle del fugitivo/Tell Them Willie Boy Is Here (EE. UU., Abraham Polonsky, 1969/1971)
El violinista en el tejado/Fiddler on the Roof (EE. UU., Norman Jewison, 1971/1971)
Generación rebelde/Generation (EE. UU., George Schaefer, 1969/1971)
La balada de Cable Hogue/The Ballad of Cable Hogue (EE. UU., Sam Peckinpah, 1970/1971)
La clave de la cuestión (Las fronteras de la piel)/Pressure Point (EE. UU., Hubert Cornfield, 1962/1971)
La gatita y el búho/The Owl and the Pussycat (EE. UU., Herbert Ross, 1970/1971)
La habitación maldita/The Mad Room (EE. UU., Bernard Girard, 1969/1971)
La isla de los desamparados (La isla de los desaparecidos)/Island of the Lost (EE. UU., Ricou Browning, John Florea, 1967/1971)
La primera conquista/The First Time (EE. UU., Alex Grasshoff, James Neilson, 1969/1971)
La última carta/Where It's At (EE. UU., Garson Kanin, 1969/1971)
La vida privada de Sherlock Holmes/The Private Life of Sherlock Holmes (EE. UU./R. U., Billy Wilder, 1970/1971)
Las veinticuatro horas de Le Mans/Le Mans (EE. UU., Lee H. Katzin, 1971/1971)
Llueve sobre mi corazón/The Rain People (EE. UU., Francis Ford Coppola, 1969/1971)
Locos/Fools (EE. UU., Tom Gries, 1970/1971)
Los aristogatos/The Aristocats (EE. UU., Wolfgang Reitherman, 1970/1971)
Los cuentos de Beatriz Potter/Tales of Beatrix Potter (R. U., Reginald Mills, 1971/1971)
Los encantos de la gran ciudad/The Out-of-Towners (EE. UU., Arthur Hiller, 1970/1971)
Los forajidos de Río Bravo/Barquero (EE. UU., Gordon Douglas, 1970/1971)
Los héroes/The Invincible Six (EE. UU./Irán, Jean Negulesco, 1969/1971)
Los indomables/The Hawaiians (EE. UU., Tom Gries, 1970/1971)
Los libertinos/The Adventurers (EE. UU., Lewis Gilbert, 1970/1971)
Los que saben morir/The McKenzie Break (R. U., Lamont Johnson, 1970/1971)
Los USA en zona rusa/Don't Drink the Water (EE. UU., Howard Morris, 1969/1971)
Los violentos de Kelly/Kelly's Heroes (EE. UU./Yugoslavia, Brian G. Hutton, 1970/1971)
Love Story/Love Story (EE. UU., Arthur Hiller, 1970/1971)
Marineros sin brújula/The Boatniks (EE. UU., Norman Tokar, 1970/1971)
Más oscuro que el ámbar/Darker than Amber (EE. UU., Robert Clouse, 1970/1971)
Muchas gracias, Mr. Scrooge/Scrooge (R. U., Ronald Neame, 1971/1971)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Nacido salvaje/The Young Animals (Born Wild) (EE. UU., Maury Dexter, 1968/1971)
Nido de avispas/Hornet's Nest (EE. UU., Phil Karlson, 1970/1971)
No beses a un extraño/Once You Kiss a Stranger (EE. UU., Robert Sparr, 1969/1971)
Odio en las entrañas/The Molly Maguires (EE. UU., Martin Ritt, 1970/1971)
Ojos verdes, rubia y peligrosa/The Great Bank Robbery (EE. UU., Hy Averback, 1969/1971)
Patton/Patton (EE. UU., Franklin J. Schaffner, 1969/1971)
Pequeño gran hombre/Little Big Man (EE. UU., Arthur Penn, 1970/1971)
Perros de paja/Straw Dogs (R. U., Sam Peckinpah, 1971/1971)
Punto límite/Fail Safe (EE. UU., Sidney Lumet, 1964/1971)
Qué muertos más divertidos/The Maltese Bippy (EE. UU., Norman Panama, 1969/1971)
Regreso al planeta de los simios/Beneath the Planet of the Apes (EE. UU., Ted Post, 1970/1971)
Río Lobo/Rio Lobo (EE. UU., Howard Hawks, 1970/1971)
Tarzán y la rebelión de la jungla/Tarzan's Jungle Rebellion (EE. UU., William Witney, 1970/1971)
Tarzán, furia salvaje/Tarzan's Savage Fury (EE. UU., C. Baker Endfield, 1952/1971)
¡Tora! ¡Tora! ¡Tora!/Tora! Tora! Tora! (EE. UU./Japón, Richard Fleischer, Kinji Fukasaku, Toshio Masuda, 1970/1971)
Un hombre de hoy/Wusa (EE. UU., Stuart Rosenberg, 1970/1971)
Un mundo de fantasía/Willy Wonka and the Chocolate Factory (EE. UU., Mel Stuart, 1970/1971)
Vuelve a mi lado/On a Clear Day You Can See Forever (EE. UU., Vincente Minnelli, 1970/1971)
Young Dillinger/Young Dillinger (EE. UU., Terry O. Morse, 1965/1971)

1972

Acosadas por el pánico/Fright (R. U., Peter Collison, 1969/1972)
Adán a las 6 de la madrugada/Adam at Six A.M. (EE. UU., Robert Scheerer, 1970/1972)
Alarma, vuelo 502 secuestrado/Skyjacked (EE. UU., John Guillermin, 1972/1972)
Amor es mi vida/The Raging Moon (R. U., Bryan Forbes, 1971/1972)
Ana Coulder/Hannie Coulder (EE. UU., Burt Kennedy, 1971/1972)
Asalto al último tren/One More Train to Rob (EE. UU., Andrew V. McLaglen, 1970/1972)
Bajo el bosque lácteo/Under Milk Wood (R. U., Andrew Sinclair, 1970/1972)
Billy el defensor/Billy Jack (EE. UU., T.C. Frank, 1971/1972)
Buck y el farsante/Buck and the Preacher (EE. UU., Sydney Poitier, 1971/1972)
Cabalgando al infierno/Man Called Sledge (EE. UU./Italia, Giorgio Gentili, 1970/1972)
Cabaret/Cabaret (EE. UU., Bob Fosse, 1972/1972)
Cándida, pero no tanto/A Nice Girl like Me (R. U., Desmond Davis, 1969/1972)
Comando en el desierto/Raid on Rommel (EE. UU., Henry Hathaway, 1970/1972)
Con los dedos cruzados/Catch Me a Spy (Francia/R. U., Richard Clement, 1971/1972)
Concierto para Bangla Desh/The Concert for Bangla Desh (EE. UU., Saul Swimmer, 1971/1972)
Concierto para pistola solista/The Weekend Murders (EE. UU./Italia, Michele Lupo, 1971/1972)
Confesiones de una modelo/Puzzle of a Downfall Child (EE. UU., Jerry Schatzberg, 1970/1972)
Corazón de león/Lionheart (R. U., Michael Forlong, 1968/1972)
Corazón verde/A New Leaf (EE. UU., Elaine May, 1970/1972)
Corre, Ángel, corre/Run, Angel, Run (EE. UU., Jack Starrett, 1969/1972)
Corrupción/Corruption (Carnage; Laser Killer) (R. U., Robert Hartford-Davis, 1967/1972)
Cuando los dinosaurios dominaban la Tierra/When Dinosaurs Ruled the Earth (R. U., Val Guest, 1970/1972)
David y Catriona/Kidnapped (R. U., Delbert Mann, 1971/1972)
Dime que me amas, Junie Moon/Tell Me that You Love Me, Junie Moon (EE. UU., Otto Preminger, 1970/1972)
Dólares/Dollars (EE. UU., Richard Brooks, 1970/1972)
¿Dónde está el frente?/Which Way to the Front? (EE. UU., Jerry Lewis, 1970/1972)
Don Quijote del Oeste/Scandalous John (EE. UU., Robert Butler, 1971/1972)
Dos hombres contra el Oeste/Wild Rovers (EE. UU., Blake Edwards, 1971/1972)
Dos tejanos en la selva/Africa- Texas Style!

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

(EE. UU./R. U., Andrew Marton, 1967/1972)
Dr. Jekyll y su hermana Hyde/Jekyll and Sister Hyde (R. U., Roy W. Baker, 1971/1972)
Drácula vuelve de la tumba/Dracula Has Risen from the Grave (R. U., Freddy Francies, 1968/1972)
Drácula y las mellizas/Twins of Evil (R. U., John Hough, 1971/1972)
Drácula, príncipe de las tinieblas/Dracula, Prince of Darkness (R. U., Terence Fisher, 1965/1972)
Duelo a muerte en OK Corral/Doc (EE. UU., Frank Perry, 1971/1972)
El amargo sabor del miedo/Taste of Excitement (R. U., Don Sharp, 1971/1972)
El barón rojo/Von Richtofen and Brown (EE. UU., Roger Corman, 1971/1972)
El candidato/The Candidate (EE. UU., Michael Ritchie, 1972/1972)
El caso Gorenko/Embassy (Líbano/R. U., Gordon Hessler, 1971/1972)
El club de los asesinos/The Assassination Bureau (R. U., Basil Dearden, 1958/1972)
El coloso de la selva/The African Elephant (EE. UU., Simon Trevor, 1971/1972)
El comediante vagabundo/Chaplin's Art of Comedy (EE. UU., Charlie Chaplin, 1915-1966/1972)
El cóndor/El Condor (EE. UU., John Guillermin, 1970/1972)
El estrangulador de mujeres/The Strangler (EE. UU., Burt Topper, 1963/1972)
El fabuloso mundo de Alex/Alex in Wonderland (EE. UU., Paul Mazursky, 1970/1972)
El filo de un cuchillo/Too Many Thieves (EE. UU., Abner Biberman, 1966/1972)
El hombre de La Mancha/Man of La Mancha (EE. UU., Arthur Hiller, 1972/1972)
El hombre de una tierra salvaje/Man in the Wilderness (EE. UU., Richard C. Sarafian, 1971/1972)
El inspector Tibs contra la Organización/The Organization (EE. UU., Don Medford, 1971/1972)
El jinete loco/Money from Home (EE. UU., George Marshall, 1953/1972)
El juez de la horca/The Life and Times of Judge Roy Bean (EE. UU., John Huston, 1972/1972)
El mensajero/The Go-Between (R. U., Joseph Losey, 1971/1972)
El monstruo/I, Monster (R. U., Stephen Weeks, 1971/1972)
El padrino/The Godfather (EE. UU., Francis Ford Coppola, 1972/1972)
El pescador pescado/Hook, Line and Sinker (EE. UU., George Marshall, 1969/1972)
El precio del fracaso/Little Fauss and Big Halsy (EE. UU., Sidney J. Furie, 1970/1972)
El seductor/The Beguiled (EE. UU., Donald Siegel, 1970/1972)
El último hombre vivo/The Omega Man (EE. UU., Boris Segal, 1970/1972)
El visitante nocturno/The Night Visitor (EE. UU., Laszlo Benedek, 1970/1972)
El volar es para los pájaros/Brewster McCloud (EE. UU., Robert Altman, 1970/1972)
El zorro y la raposa/Dulcima (R. U., Frank Nessbitt, 1971/1972)
Elvis Show: Así como es/Elvis: That's the Way It Is (EE. UU., Denis Sanders, 1970/1972)
En busca del amor/Quest for Love (R. U., Ralph Thomas, 1970/1972)
Eso del matrimonio/Plaza Suite (EE. UU., Arthur Hiller, 1970/1972)
Frenesí/Frenzy (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1972/1972)
Fuga sin fin/The Last Run (EE. UU., Richard Fleischer, 1970/1972)
Gorgo/Gorgo (R. U., Eugene Louirie, 1960/1972)
Guerra entre hombres y mujeres/The War between Men and Women (EE. UU., Melville Shalvelson, 1971/1972)
Hail, héroe/Hail, Hero (EE. UU., David Miller, 1969/1972)
Harry el sucio/Dirty Harry (EE. UU., Donald Siegel, 1971/1972)
Hospital, hora cero/Doctors' Wives (EE. UU., George Schaefer, 1971/1972)
Huida del planeta de los simios/Escape from the Planet of the Apes (EE. UU., Don Taylor, 1971/1972)
Joe Kid/Joe Kid (EE. UU., John Sturges, 1972/1972)
John Wayne y los cowboys/The Cowboys (EE. UU., Mark Rydell, 1971/1972)
Junior Bonner/Junior Bonner (EE. UU., Sam Peckinpah, 1971/1972)
Klute/Klute (EE. UU., Alan J. Pakula, 1971/1972)
La amenaza de Andrómeda/The Andromeda Strain (EE. UU., Robert Wise, 1970/1972)
La bruja novata/Bedknobs and Broomsticks (EE. UU., Robert Stevenson, 1971/1972)
La celada/Sitting Target (R. U., Douglas Hickox, 1972/1972)
La flauta mágica/Pufnstuf (EE. UU.,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Hollingsworth Morse, 1970/1972)
La fortaleza/Castle Keep (EE. UU., Sydney Pollack, 1969/1972)
La gran esperanza blanca/The Great White Hope (EE. UU., Martin Ritt, 1970/1972)
La maldición del altar rojo/Curse of the Crimson Altar (R. U., Vernon Sewell, 1968/1972)
La máquina del amor/The Love Machine (EE. UU., Jack Haley, 1971/1972)
La muñeca de trapo/Picture Mommy Dead (EE. UU., Bert I. Gordon, 1966/1972)
La piel de Satanás/Satan's Skin (R. U., Piers Haggard, 1970/1972)
La primera ametralladora del Oeste/Something Big (EE. UU., Andrew McLaglen, 1971/1972)
La prueba del valor/The Games (R. U., Michael Winner, 1970/1972)
La revolución de las ratas/Willard (EE. UU., Daniel Mann, 1970/1972)
Las aventuras de Jeremiah Johnson/Jeremiah Johnson (EE. UU., Sydney Pollack, 1972/1972)
Las dos caras del miedo/The Gouddstar Conspiracy (EE. UU., Lamont Johnson, 1971/1972)
Las manos del destripador/Hands of the Ripper (R. U., Peter Sasdy, 1971/1972)
Las noches rojas de Harlem (Shaft)/Shaft (EE. UU., Gordon Parks, 1970/1972)
Lo mejor de Cinerama/Best of Cinerama (EE. UU., varios directores, 1952-siguientes/1972)
Los indeseables/Pocket Money (EE. UU., Stuart Rosenberg, 1971/1972)
Los visitantes/The Visitors (EE. UU., Elia Kazan, 1972/1972)
Los vividores/McCabe and Mrs. Miller (EE. UU., Robert Altman, 1971/1972)
Macho Callahan/Macho Callahan (EE. UU., Bernard L. Kowalski, 1970/1972)
Marco Antonio y Cleopatra/Antony and Cleopatra (España/R. U./Suiza, Charlton Heston, 1972/1972)
María, Reina de Escocia/Mary, Queen of Scots (R. U., Charles Jarrot, 1971/1972)
Melody/Melody (R. U., Warris Hussein, 1970/1972)
Millonario por una pata/Million Dollar Duck (EE. UU., Vincent McEveety, 1971/1972)
Monterey Pop/Monterey Pop (EE. UU., D.A. Pennebaker, 1968/1972)
Muñecas ahorcadas/Puppet on a Chain (R. U., Geoffrey Reeve, 1970/1972)
Newport Folk Festival/Festival (EE. UU., Murray Lerner, 1967/1972)
Odio en las aulas/Halls of Anger (EE. UU., Paul Bogart, 1970/1972)
Orgullo de estirpe/The Horsemen (EE. UU., John Frankenheimer, 1970/1972)
Promesa al amanecer/Promise at Dawn (La promesse de l'aube) (EE. UU./Francia, Jules Dassin, 1970/1972)
¿Qué le pasa a Helen?/What's the Matter with Helen? (EE. UU., Curtis Harrington, 1971/1972)
¿Qué me pasa, doctor?/What's Up, Doc? (EE. UU., Peter Bogdanovich, 1972/1972)
¡Que viene Valdez!/Valdez Is Coming (EE. UU., Edwin Sherin, 1970/1972)
Regreso al hogar/Going Home (EE. UU., Herbert Leonard, 1971/1972)
Secretaria para un ladrón/The Fiction Makers (R. U., Roy Baker, 1966/1972)
Siete veces mujer/Woman Times Seven (Sept fois femme; Sette volte donna) (EE. UU./Francia/Italia, Vittorio de Sica, 1967/1972)
Sígueme/Follow Me (R. U., Carol Reed, 1971/1972)
Snoopy, vuelve a casa/Snoopy, Come Home (EE. UU., Bill Meléndez, 1972/1972)
Soldado azul/Soldier Blue (EE. UU., Ralph Nelson, 1970/1972)
Su infierno privado/Her Private Hell (R. U., Norman Warren, 1970/1972)
Supergolpe en Manhattan/The Anderson Tapes (EE. UU., Sidney Lumet, 1970/1972)
Terror ciego/See No Evil (Blind Terror) (R. U., Richard Fleischer, 1971/1972)
Texas Kid/The Texican (EE. UU./España, Lesley Selander, 1966/1972)
The Boyfriend (El novio)/The Boyfriend (R. U., Ken Russell, 1971/1972)
The French Connection (Contra el imperio de la droga)/The French Connection (EE. UU., William Friedkin, 1971/1972)
Tinieblas/The Man Who Haunted Himself (R. U., Basil Dearden, 1970/1972)
Toma el dinero y corre/Take the Money and Run (EE. UU., Woody Allen, 1969/1972)
Tres no caben en dos/Three into Two Don't Go (R. U., Peter Hall, 1968/1972)
Twinky/Twinky (Lola; Statutory Affair) (R. U., Richard Donner, 1969/1972)
Un corto verano/One Brief Summer (R. U., John McKenzie, 1970/1972)
Un diamante al rojo vivo/The Hot Rock (EE. UU., Peter Yates, 1971/1972)
Un elefante llamado lento/An Elephant Called

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Slowly (R. U., James Hill, 1969/1972)
Un hombre impone la ley/The Good Guys and the Bad Guys (EE. UU., Burt Kennedy, 1969/1972)
Un mes de abstinencia/Cold Turkey (EE. UU., Norman Lear, 1970/1972)
Una ciudad llamada Bastarda/A Town Called Hell (A Town Called Bastard) (España/R. U., Robert Parrish, 1971/1972)
Viva Max/Viva Max! (EE. UU., Jerry Paris, 1969/1972)
Yo vigilo el camino/I Walk the Line (EE. UU., John Frankenheimer, 1970/1972)
Yo, Natalia/Me, Natalie (EE. UU., Fred Coe, 1969/1972)

1973

007, vive y deja morir/Live and Let Die (R. U., Guy Hamilton, 1973/1973)
Amigos hasta la muerte/Showdown (EE. UU., George Seaton, 1973/1973)
Amor joven/Jeremy (EE. UU., Arthur Barron, 1972/1973)
Amores que esperan/Limbo (EE. UU., Mark Robson, 1972/1973)
Ángeles sin paraíso/A Child Is Waiting (EE. UU., John Cassavetes, 1963/1973)
Barril de pólvora/Powder Keg (EE. UU., Douglas Hayes, 1971/1973)
Cerco de fuego/Fools Parade (EE. UU., Andrew McLaglen, 1970/1973)
Chacal/The Day of the Jackal (R. U./Francia, Fred Zinneman, 1972/1973)
Chato el apache/Chato's Land (EE. UU., Michael Winner, 1971/1973)
Cielo rojo al amanecer/Red Sky at Morning (EE. UU., James Goldstone, 1970/1973)
Círculo de fuego/Shoot Out (EE. UU., Henry Hathaway, 1970/1973)
Concierto pop 73/Pictures at an Exhibition (R. U., Nicholas Ferguson, 1972/1973)
Condenados de ultratumba/Tales from the Crypt (R. U., Freddie Francis, 1972/1973)
Contaminación/No Blade of Grass (EE. UU., Cornel Wilde, 1970/1973)
Contrólese, excursionista/Carry On Camping (R. U., Gerald Thomas, 1968/1973)
Coraje, sudor y pólvora/The Culpeper Cattle Co. (EE. UU., Dick Richards, 1972/1973)
Criaturas olvidadas del mundo/Creatures the World Forgot (R. U., Don Chaffey, 1970/1973)
Cuando el alba se tiñe de rojo/A Man Called Gannon (EE. UU., James Goldstone, 1969/1973)
Cuando mueren las leyendas/When the Legends Die (EE. UU., Stuart Millar, 1972/1973)
David Copperfield/David Copperfield (R. U., Delbert Mann, 1969/1973)
De Oriente a Occidente para matar/Innocent Bustanders (R. U., Peter Collison, 1972/1973)
Despertar en el infierno/Wake a Fright (Outback) (R. U., Ted Kotcheff, 1971/1973)
Detective sin licencia/Gumshoe (R. U., Stephen Frears, 1972/1973)
Diagnóstico: asesinato/The Carey Treatment (A Case of Murder) (EE. UU., Blake Edwards, 1972/1973)
Drácula 73/Dracula at 72 (R. U., Alan Gibson, 1972/1973)
El circo del crimen/Berserk! (R. U., Jim Conolly, 1967/1973)
El clan de los doberman/The Doberman Gang (EE. UU., Byron Chudnow, 1972/1973)
El contacto de Salzburgo/The Salzburg Connection (EE. UU., Lee H. Katzin, 1972/1973)
El desafío de los siete magníficos/The Magnificent Seven Ride (EE. UU., George McGowan, 1972/1973)
El detective y la doctora/They Might Be Giants (EE. UU., Anthony Harvey, 1971/1973)
El diablo sobre ruedas/Duel (EE. UU., Steven Spielberg, 1972/1973)
El emperador del norte/The Emperor of North Pole (EE. UU., Robert Aldrich, 1971/1973)
El estrangulador de Rillington Place/10 Rillington Place (R. U., Richard Fleischer, 1971/1973)
El fin de Sheila/The Last of Sheila (EE. UU., Herbert Ross, 1972/1973)
El gran vals/The Greater Waltz (EE. UU., Andrew L. Stone, 1972/1973)
El hijo de la jungla/The World's Greatest Athlete (EE. UU., Robert Scherer, 1972/1973)
El joven Winston/Young Winston (R. U., Richard Attenborough, 1972/1973)
El ladrón que vino a cenar/The Thief Who Came to Dinner (EE. UU., Bud Yorkin, 1972/1973)
El mesías salvaje/Savage Messiah (R. U., Ken Russell, 1972/1973)
El miedo es la clave/Fear Is the Key (R. U., Michael Tuchner, 1972/1973)
El número uno/Number One (EE. UU., Tom Gries, 1969/1973)
El ocaso de una estrella/Lady Sings the Blues

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

(EE. UU., Sidney J. Furie, 1972/1973)
El otro/The Other (EE. UU., Robert Mulligan, 1972/1973)
El pirata/The Pirate (EE. UU., Vincente Minnelli, 1947/1973)
El poder de la sangre de Drácula/Taste the Blood of Dracula (R. U., Peter Sasdy, 1970/1973)
El prestamista/The Pawnbroker (EE. UU., Sidney Lumet, 1965/1973)
El rompecorazones/The Heartbreak Kid (EE. UU., Elaine May, 1972/1973)
El turbulento distrito 87/Fuzzy (EE. UU., Richard Colla, 1971/1973)
En busca de la felicidad/Pursuit of Happiness (EE. UU., Robert Mulligan, 1970/1973)
Escalofrío en la noche/Play Misty for Me (EE. UU., Clint Eastwood, 1972/1973)
Espantapájaros/Scarecrow (EE. UU., Jerry Schatzberg, 1973/1973)
Espionaje en el desierto/Project Z (R. U., Ronald Spencer, 1971/1973)
Hasta nunca, doctor/Where Does It Hurt? (EE. UU., Rodney Amateau, 1972/1973)
Hay una chica en mi sopa/There Is a Girl in My Soup (EE. UU., Roy Boulting, 1972/1973)
Historias peligrosas/Pulp (R. U., Mike Hodges, 1972/1973)
Hitler, los diez últimos días/Hitler, the Last Ten Days (EE. UU./R. U., Ennio de Concini, 1972/1973)
Hombre sin fronteras/The Hired Hand (EE. UU., Peter Fonda, 1971/1973)
Infierno de cobardes/High Plains Drifter (EE. UU., Clint Eastwood, 1972/1973)
Inglaterra me hizo/England Made Me (R. U., Peter Duffel, 1972/1973)
Intriga en la Ciudad de El Cabo/The Cape Town Affair (EE. UU./Suráfrica, Robert D. Webb, 1967/1973)
Jerusalén/The Jerusalem File (EE. UU./Israel, John Flynn, 1971/1973)
Johnny cogió su fusil/Johnny Got His Gun (EE. UU., Dalton Trumbo, 1971/1973)
Juventud pervertida/The People Next Door (EE. UU., David Greene, 1970/1973)
Juventud sin esperanza/Taking Off (EE. UU., Milos Forman, 1970/1973)
La aventura del Poseidón/The Adventure of Poseidon (EE. UU., Ronald Neame, 1972/1973)
La casa de cristal/The Glass House (EE. UU., Tom Gries, 1972/1973)
La gata en la terraza/Eye of the Cat (EE. UU., David Lowell Rich, 1969/1973)
La huella/Sleuth (R. U., Joseph L. Mankiewicz, 1972/1973)
La huida/The Getaway (EE. UU., Sam Peckinpah, 1972/1973)
La muchacha que llegó de la lluvia/Something to Hide (R. U., Alastair Red, 1972/1973)
La noche sin fin/Endless Night (R. U., Sidney Gilliat, 1972/1973)
La ofensa/The Offence (The Offense; Something like the Truth) (EE. UU./R. U., Sidney Lumet, 1973/1973)
La rebelión de los simios/Conquest of the Planet of the Apes (EE. UU., J. Lee Thompson, 1972/1973)
La reina del vaudeville/Gypsy (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1962/1973)
La última explosión/The Last Grenade (R. U., Gordon Fleming, 1969/1973)
La venganza de Ulzana/Ulzana's Raid (EE. UU., Robert Aldrich, 1972/1973)
Lady Caroline Lamb/Lady Caroline Lamb (R. U., Robert Bolt, 1972/1973)
Las aventuras de Tom Sawyer/Tom Sawyer (EE. UU., Don Taylor, 1972/1973)
Las aventuras de Wilbur y Carlota/Charlotte Web (EE. UU., Charles Nichols, Iwao Takamoto, 1972/1973)
Las cicatrices de Drácula/The Scars of Dracula (R. U., Roy Ward Baker, 1970/1973)
Las mariposas son libres/Butterflies Are Free (EE. UU., Milton Katselas, 1972/1973)
Las perversas solteronas/The Beast in the Cellar (R. U., James Kelly, 1970/1973)
Llamas en la ciudad/The Firechasers (R. U., Sidney Hayers, 1970/1973)
Los Alpes, doscientos cincuenta millones/Ski Raiders (EE. UU., George Englund, 1972/1973)
Los centauros/The Honkers (EE. UU., Steve Inhat, 1971/1973)
Los diablos de la oscuridad/Devils of Darkness (R. U., Lance Confort, 1965/1973)
Los nuevos centuriones/The New Centurions (EE. UU., Richard Fleischer, 1972/1973)
Los tres mosqueteros/The Three Musketeers (España/Panamá/R. U., Richard Lester, 1973/1973)
Los últimos juegos prohibidos/The Nightcomer (EE. UU., Michael Winner, 1972/1973)
Luna de papel/Paper Moon (EE. UU., Peter Bogdanovich, 1972/1973)
Macbeth/Macbeth (R. U., Roman Polanski, 1972/1973)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Matar o no matar, éste es el problema/Theatre of Blood (R. U., Douglas Hickock, 1973/1973)
Material americano/Steelyard Blues (EE. UU., Alan Myerson, 1972/1973)
Naves misteriosas/Silent Running (EE. UU., Douglas Trumbull, 1971/1973)
No todo amor es hermoso/Country Dance (Brotherly Love) (R. U., J. Lee Thompson, 1970/1973)
Odio a la violencia/Baxter (R. U., Lionel Jeffries, 1972/1973)
Oklahoma año 10/Oklahoma Crude (EE. UU., Stanley Kramer, 1972/1973)
Oro de nadie/Catlew (EE. UU., Sam Wanamaker, 1972/1973)
Pacto con el diablo/Hammersmith Is out (EE. UU., Peter Ustinov, 1971/1973)
Padre no hay más que uno/Steptoe and Son (R. U., Cliff Owen, 1971/1973)
Para usted solo/Just for You (R. U., Douglas Hickox, 1964/1973)
Paseo por el amor y la muerte/A Walk with Love and Death (EE. UU., John Huston, 1969/1973)
Pesadilla en la nieve/You Like My Mother (EE. UU., Lamont Johnson, 1972/1973)
Posesión/The Possession of Joel Delaney (EE. UU., Waris Hussein, 1971/1973)
Qué día tengo/Don't Lower the Bridge, Raise the River (EE. UU., Jerry Parish, 1967/1973)
¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?/Avanti (EE. UU., Billy Wilder, 1972/1973)
¿Quién es Harry Kellerman?/Who Is Harry Kellerman and Why Is He Saying Those Terrible Things about Me? (EE. UU., Ulu Grosbard, 1971/1973)
Raga/Raga (R. U., Howard Worth, 1971/1973)
Refugio macabro/Asylum (R. U., Roy Ward Baker, 1972/1973)
Safari en África/African Safari (EE. UU., Ron E. Shanin, 1962/1973)
Safari sangriento/Escape in the Sun (R. U., George P. Breakston, 1956/1973)
Salvaje y peligrosa/Zee and Co. (X, Y and Zee) (R. U., Brian G. Hutton, 1972/1973)
Satán mon amour/The Mephisto Waltz (EE. UU., Paul Wendkos, 1970/1973)
Scorpio/Scorpio (EE. UU., Michael Winner, 1972/1973)
Shaft vuelve a Harlem/Shaft Big Score (EE. UU., Gordon Parks, 1972/1973)
Shamus, pasión por el peligro/Shamus (EE. UU., Buzz Kulik, 1972/1973)
Si Disney nos contara/Walt Disney's 50th Anniversary Show (EE. UU., Walt Disney, 1973/1973)
Sin ley ni esperanza/The Great Northfield Minnessota Raid (EE. UU., Philip Kaufman, 1972/1973)
Sombras en la oscuridad/House of Dark Shadows (EE. UU., Dan Curtis, 1970/1973)
Su majestad el hampa/Trouble Man (EE. UU., Ivan Dixon, 1972/1973)
Sueños de seductor/Play It Again, Sam (EE. UU., Herbert Ross, 1972/1973)
Tarzán contra los mercaderes de esclavos/Four O'Clock Army (EE. UU., Alex Nichol, 1968/1973)
Tarzán y la mujer leopardo/Tarzan Leopard Woman (EE. UU., Kurt Newman, 1946/1973)
Tarzán y la sirena/Tarzan and the Mermaid (EE. UU., Robert Florey, 1948/1973)
Te veo y no te veo/Now You See Him Now You Don't (EE. UU., Robert Butler, 1972/1973)
Tres hermanas/Three Sisters (R. U., Laurence Olivier, 1970/1973)
Un ejecutivo muy mono/The Barefoot Executive (EE. UU., Robert Buttler, 1970/1973)
Un paraíso a golpe de revólver/Heaven with a Gun (EE. UU., Lee H. Katzin, 1969/1973)
Un rey para cuatro reinas/The King and Four Queens (EE. UU., Raoul Walsh, 1956, 1973)
Una historia inmortal/An Inmortal Story (Francia/R. U., Orson Welles, 1967/1973)
Una hora en la noche/Night Watch (R. U., Brian G. Hutton, 1973/1973)
Una mujer sin amor/One Is a Lonely Number (EE. UU., Mel Stuart, 1971/1973)
Viajes con mi tía/Travels with My Aunt (EE. UU., George Cukor, 1972/1973)
Violencia en Las Vegas/Hell's Angels '69 (EE. UU., Lee Madden, 1969/1973)
Y después sin parar hasta el final/Straight on till Morning (R. U., Peter Collison, 1972/1973)
Ya soy una mujer/I Start Counting (R. U., Daniel Green, 1970/1973)

1974

99,44% muerto/99.44% Dead (EE. UU., John Frankenheimer, 1974/1974)
Aeropuerto 75/Airport 75 (EE. UU., Jack Smight, 1974/1974)
Agua azul, muerte blanca/Blue Water, White Death (EE. UU., Peter Gimbell, James Lipscomb, 1970/1974)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

América violenta/The Stone Killer (EE. UU., Michael Winner, 1974/1974)
American Graffiti/American Graffiti (EE. UU., George Lucas, 1973/1974)
Ante todo mujer/Mame (EE. UU., Gene Saks, 1973/1974)
Antes amar, después matar/Hard Contract (EE. UU., S. Lee Pogostin, 1969/1974)
Asesinato en el Oriente Express/Murder on the Orient Express (R. U., Sidney Lumet, 1974/1974)
Bananas/Bananas (EE. UU., Woody Allen, 1971/1974)
Billy dos sombreros/Billy Two Hats (EE. UU., Ted Kotcheff, 1973/1974)
Bolt, agente trueno/That Man Bolt (EE. UU., Henry Levin, David Lowell Rich, 1973/1974)
Casa de muñecas/A Doll's House (R. U., Patrick Garland, 1973/1974)
Chantaje a una esposa/A Doll's House (Francia/R. U., Joseph Losey, 1973/1974)
Chinatown/Chinatown (EE. UU., Roman Polanski, 1974/1974)
Cleopatra Jones/Cleopatra Jones (EE. UU., Jack Starret, 1973/1974)
Comando antidroga/Gordons War (EE. UU., Ossie Davis, 1973/1974)
Con furia en la sangre/The Deadly Trackers (EE. UU., Barry Shear, 1973/1974)
Contrólese, doctor/Carry On Again Doctor (R. U., Gerald Thomas, 1971/1974)
Cuando el destino nos alcance/Soylent Green (EE. UU., Richard Fleischer, 1973/1974)
Cuarenta quilates/40 Carats (EE. UU., Milton Katselas, 1973/1974)
Cumbres borrascosas/Wuthering Heights (R. U., Robert Fuest, 1970/1974)
Deliverance/Deliverance (EE. UU., John Boorman, 1971/1974)
Dispara, Billy, dispara/Dirty Little Billy (EE. UU., Stan Dragoti, 1972/1974)
Easy Rider (Buscando mi destino)/Easy Rider (EE. UU., Dennis Hopper, 1969/1974)
El amuleto del diablo/Baffled (R. U., Philip Leacock, 1972/1974)
El caradura, la rubia y el millonario/Togetherness (EE. UU., Arthur Marks, 1970/1974)
El día del delfín/The Day of the Dolphin (EE. UU., Mike Nichols, 1973/1974)
El don ha muerto/The Don Is Dead (EE. UU., Richard Fleischer, 1973/1974)
El dormilón/Sleeper (EE. UU., Woody Allen, 1973/1974)
El equívoco/The Hireling (R. U., Alan Bridges, 1973/1974)
El espectro de Edgar Allan Poe/The Spectre of Edgar Allan Poe (EE. UU., Mohy Quandour, 1974/1974)
El golpe/The Sting (EE. UU., George Roy Hill, 1973/1974)
El gran duelo/A Gunfight (EE. UU., Lamont Johnson, 1971/1974)
El gran Gatsby/The Great Gatsby (EE. UU., Jack Clayton, 1973/1974)
El héroe anda suelto/Targets (EE. UU., Peter Bogdanovich, 1968/1974)
El hombre de la medianoche/The Midnight Man (EE. UU., Roland Kibbee, Burt Lancaster, 1974/1974)
El hombre de las pistolas de oro/The Man with the Golden Gun (R. U., Guy Hamilton, 1973/1974)
El hombre de Mackintosh/The Mackintosh Man (R. U., John Huston, 1973/1974)
El hombre que amó a Cat Dancing/The Man Who Loved Cat Dancing (EE. UU., Richard Sarafian, 1973/1974)
El maravilloso Fred/Our Miss Fred (R. U., Bob Kellett, 1972/1974)
El monstruo/I, Monster (R. U., Stephen Weeks, 1971/1974)
El mundo es de ellos/Then Came Bronson (EE. UU., William A. Graham, 1969/1974)
El mundo extraño de Madame Sin/Madame Sin (R. U., David Greene, 1972/1974)
El resentido/The Bull of the West (EE. UU., Jerry Hopper, Paul Stanley, 1971/1974)
El sargento/The Sergeant (EE. UU., John Flynn, 1968/1974)
Enrique VIII y sus seis mujeres/Henry VIII and His Six Wives (R. U., Waris Hussein, 1972/1974)
Family Life/Family Life (R. U., Ken Loach, 1971/1974)
Harold y Maude/Harold and Maude (EE. UU., Hal Ashby, 1972/1974)
Harry dedos largos/Harry Never Holds (EE. UU., Bruce Geller, 1972/1974)
Harry el fuerte/Magnum Force (EE. UU., Ted Post, 1973/1974)
Hermanas/Sisters (EE. UU., Brian de Palma, 1972/1974)
Hermano sol, hermana luna/Brother Sun, Sister Moon (Italia/R. U., Franco Zeffirelli, 1972/1974)
Horizontes perdidos/Lost Horizons (EE. UU., Charles Jarrot, 1972/1974)
Jesucristo Superstar/Jesus Christ Superstar (EE. UU., Norman Jewison, 1973/1974)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

La casa de terciopelo/The Corpse (Crucible of Horror; The Velvet House) (R. U., Viktors Ritelis, 1970/1974)
La clase dirigente/The Ruling Class (R. U., Peter Medak, 1971/1974)
La esposa comprada/Zandy's Bride (EE. UU., Jan Troëll, 1974/1974)
La familia Manson/C.C. and Company (EE. UU., Seymour Robbie, 1970/1974)
La gran estafa/Charley Varrick (Kill Charley Varrick) (EE. UU., Donald Siegel, 1973/1974)
La ira de Dios/The Wrath of God (EE. UU., Ralph Nelson, 1972/1974)
La leyenda de la mansión del infierno/The Legend of Hell House (R. U., John Hough, 1973/1974)
La leyenda de Nigger Charley/The Legend of Nigger Charley (EE. UU., Martin Goldman, 1971/1974)
La máscara y la piel/Triple Echo (Soldier in Skirts) (R. U., Michael Apted, 1973/1974)
La pasión de vivir/A Ken Russell's Film on Tchaikovski and the Music Lovers (R. U., Ken Russell, 1970/1974)
La pequeña arca/The Little Arch (EE. UU., James B. Clark, 1971/1974)
La piel en el asfalto/Electra Glide in Blue (EE. UU., James William Guercio, 1973/1974)
La semilla del tamarindo/The Tamarind Seed (R. U., Blake Edwards, 1974/1974)
La soga de la horca/Cahill (EE. UU., Andrew McLaglen, 1973/1974)
Las aventuras de Alicia/Alice's Adventures in Wonderland (R. U., William Sterling, 1972/1974)
Legado de un héroe/Bequest to the Nation (R. U., James Cellan Jones, 1972/1974)
Los brujos/The Sorcerers (R. U., Michael Reeves, 1967/1974)
Los campeones de la risa/Walt Disney's Cartoon Carousel (EE. UU., Walt Disney, 1974/1974)
Los cazadores/Open Season (EE. UU./España/Suiza, Peter Collinson, 1974/1974)
Los herederos de la tierra/The Hellstrom Chronicle (EE. UU., Walon Green, 1971/1974)
Los implacables, patrulla especial 7/The Seven Ups (EE. UU., Philip D'Antoni, 1973/1974)
Los Rolling Stones (Gimme Shelter)/Gimme Shelter (EE. UU., Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin, 1970/1974)
Los traficantes/White Lighting (EE. UU., Joseph Sargent, 1972/1974)
Los vengadores/The Revengers (EE. UU., Daniel Mann, 1971/1974)
McQ/McQ (EE. UU., John Sturges, 1973/1974)
Mi vida es mi vida/Five Easy Pieces (EE. UU., Bob Rafelson, 1970/1974)
Miedo sangriento/Revenge (After Jenny Died; Behind the Cellar Door; Inn of the Frightened People; Terror from under the House) (R. U., Sidney Hayers, 1971/1974)
Miércoles de ceniza/Ash Wednesday (EE. UU., Larry Peerce, 1973/1974)
Noche silenciosa, noche sangrienta/Silent Night, Bloody Night (EE. UU., Theodore Gershuny, 1970/1974)
Operación dragón/Enter the Dragon (EE. UU., Robert Clouse, 1973/1974)
Oro/Gold (R. U., Peter Hunt, 1974/1974)
Pánico en la calle 110/Across 110 Street (EE. UU., Barry Shear, 1972/1974)
Papillon/Papillon (EE. UU., Franklin Shaffner, 1973/1974)
Pat Garret y Billy the Kid/Pat Garret and Billy the Kid (EE. UU., Sam Peckinpah, 1973/1974)
Pisando fuerte/Walking Tall (EE. UU., Phil Karlson, 1972/1974)
Pólvora negra/Black Gunn (EE. UU., Robert Hartford Davis, 1972/1974)
Primavera en otoño/Breezy (EE. UU., Clint Eastwood, 1973/1974)
Punto límite cero/Vanishing Point (EE. UU., Richard Sarafian, 1970/1974)
Repulsión/Repulsion (R. U., Roman Polanski, 1965/1974)
Risas y lágrimas/Peter and Tillie (EE. UU., Martin Ritt, 1972/1974)
Robin Hood/Robin Hood (EE. UU., Wolfgang Reitherman, 1973/1974)
San Francisco, ciudad desnuda/The Laughing Policeman (EE. UU., Stuart Rosenberg, 1973/1974)
Se divorcia él, se divorcia ella/Divorce His, Divorce Her (EE. UU., Waris Hussein, 1972/1974)
Serpico/Serpico (EE. UU., Sidney Lumet, 1973/1974)
Shaft en África/Shaft in Africa (EE. UU., John Guillermin, 1973/1974)
Tal como éramos/The Way We Were (EE. UU., Sydney Pollack, 1973/1974)
Tatuajes indiscretos/Ooh You Are Awful (R. U., Cliff Owen, 1972/1974)
Tiempo de amar/Time for Love (R. U., Christopher Miles, 1969/1974)
Tras la huella del delito/Badge 373 (EE. UU., Howard Koch, 1973/1974)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Un botín de 500000 dólares/Thunderbolt and Lightfoot (EE. UU., Michael Cimino, 1973/1974)
Un cálido diciembre/A Warm December (R. U., Sidney Poitier, 1973/1974)
Un hombre de suerte/O Lucky Man! (EE. UU./R. U., Lindsay Anderson, 1973/1974)
Un largo adiós/The Long Goodbye (EE. UU., Robert Altman, 1973/1974)
Un toque de distinción/A Touch of Class (R. U., Melvin Frank, 1972/1974)
Verano del 42/Summer of 42 (EE. UU., Robert Mulligan, 1970/1974)
Yo anduve con un zombie/I Walked with a Zombie (EE. UU., Jacques Tourneur, 1943/1974)
Zardoz/Zardoz (R. U., John Boorman, 1973/1974)

1975

Abdicación/The Abdication (R. U., Anthony Harvey, 1974/1975)
Acción ejecutiva (Asesinato de un presidente americano)/Executive Action (EE. UU., David Miller, 1973/1975)
Aeropuerto: SOS, vuelo secuestrado/Ransom (R. U., Casper Wrede, 1974/1975)
Alfileres de oro/Golden Needles (EE. UU., Robert Clouse, 1974/1975)
Algo más que amigos/Friends (R. U., Lewis Gilbert, 1971/1975)
Almas de metal/Westworld (EE. UU., Michael Crichton, 1973/1975)
Amenaza en la sombra/Don't Look Now (A Venezia... un dicembre rosso shocking) (Italia/R. U., Nicolas Roeg, 1973/1975)
Anatomía de un hospital/The Hospital (EE. UU., Arthur Hiller, 1971/1975)
Benji/Benji (EE. UU., Don Reddy, 1973/1975)
Blow up (Deseo en una mañana de verano)/Blow Up (R. U., Michelangelo Antonioni, 1966/1975)
Breve encuentro/Brief Encounter (R. U., Alan Bridges, 1973/1975)
Capitán apache/Captain Apache (R. U., Alexander Singer, 1972/1975)
Carne viva/Prime Cut (EE. UU., Michael Ritchie, 1972/1975)
Caza implacable/The Hunting Party (EE. UU., Don Medford, 1974/1975)
Cinturón negro/Black Belt Jones (EE. UU., Robert Clouse, 1973/1975)
Con el agua al cuello/The Drowning Pool (EE. UU., Stuart Rosenberg, 1975/1975)
Contrato en Marsella/The Destructors (The Marseille Contract) (EE. UU./Francia/R. U., Robert Parrish, 1974/1975)
Cowboy de medianoche/Midnight Cowboy (EE. UU., John Schlesinger, 1969/1975)
Curso del 44/Class of 44 (EE. UU., Paul Bogart, 1972/1975)
Deseos de verano, sueños de invierno/Summer Wishes, Winter Dreams (EE. UU., Gilbert Cates, 1973/1975)
Dillinger/Dillinger (EE. UU., John Milius, 1973/1975)
Dos espías a lo loco/Spies (R. U., Irvin Kershner, 1974/1975)
Drácula negro/Blackula (EE. UU., William Crain, 1972/1975)
El asunto/The Affair (EE. UU., Gilbert Cates, 1974/1975)
El carnaval de las águilas/The Great Waldo Pepper (EE. UU., George Roy Hill, 1974/1975)
El coloso en llamas/The Towering Inferno (EE. UU., Irwin Allen, John Guillermin, 1974/1975)
El continente perdido (La Atlántida)/Atlantis, the Lost Continent (EE. UU., George Pal, 1961/1975)
El descenso de la muerte/Downhill Racer (EE. UU., Michael Ritchie, 1969/1975)
El enigma se llama Juggernaut/Juggernaut (R. U., Richard Lester, 1974/1975)
El exorcista/The Exorcist (EE. UU., William Friedkin, 1975/1975)
El fantasma del paraíso/Phantom of the Paradise (EE. UU., Brian De Palma, 1974/1975)
El gran cara de palo/The Great Stone Face (EE. UU., Vernon P. Becker, 1968/1975)
El joven y la cuarentona/Say Hello to Yesterday (R. U., Alvin Rakoff, 1970/1975)
El jovencito Frankestein/Young Frankenstein (EE. UU., Mel Brooks, 1974/1975)
El justiciero de la ciudad/Death Wish (EE. UU., Michael Winner, 1974/1975)
El maratón de la pantera rosa/The Pink Panther (EE. UU., Art Davis, 1966-70/1975)
El molino negro/The Black Windmill (R. U., Don Siegel, 1974/1975)
El padrino de Harlem/Black Caesar (The Godfather of Harlem) (EE. UU., Larry Cohen, 1973/1975)
El padrino, segunda parte/The Godfather, Part II (EE. UU., Francis Ford Coppola, 1974/1975)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

El pony rojo/The Red Pony (EE. UU., Robert Totten, 1973/1975)
El prisionero de la segunda avenida/Prisoner of the Second Avenue (EE. UU., Melvyn Frank, 1974/1975)
El regreso de la pantera rosa/Return of the Pink Panther (EE. UU., Blake Edwards, 1974/1975)
El soñador aventurero/The Daydreamer (EE. UU., Jules Bass, 1966/1975)
El triunfo de Tarzán/Tarzan Triumphs (EE. UU., William Thiele, 1943/1975)
El último testigo/The Parallax View (EE. UU., Alan J. Pakula, 1974/1975)
El viaje fantástico de Simbad/The Golden Voyage of Sinbad (R. U., Gordon Hessler, 1973/1975)
En una isla tranquila al sur/A Summer Place (EE. UU., Delmer Daves, 1959/1975)
Encuentro en Marrakech/Two People (EE. UU., Robert Wise, 1972/1975)
Érase una vez en Hollywood/That's Entertainment (EE. UU., Jack Haley, Jr., 1973/1975)
French Connection II/French Connection II (EE. UU., John Frankenheimer, 1974/1975)
Fría como un diamante/Lady Ice (EE. UU., Tom Gries, 1973/1975)
Fríamente sin motivos personales/The Mechanic (EE. UU., Michael Winner, 1972/1975)
Furia/Rage (EE. UU., George Scott, 1972/1975)
Grito de sangre apache/Cry Blood, Apache (EE. UU., Jack Starrett, 1970/1975)
Herbie, un volante loco/Herbie Rides Again (EE. UU., Robert Stevenson, 1974/1975)
Historia de una mujer/Story of a Woman (Storia di una donna) (EE. UU./Italia, Leonardo Bercovici, 1970/1975)
Keep on Rockin'/Keep On Rockin' (EE. UU., Byda Pennebaker, 1972/1975)
La carcoma/The Touch (Suecia/R. U., Ingmar Bergman, 1971/1975)
La carta del Kremlin/The Kremlin Letter (EE. UU., John Huston, 1970/1975)
La casa número 11/11 Harrow House (R. U., Aram Avakian, 1974/1975)
La chica de Petrovka/The Girl from Petrovka (EE. UU., Robert Ellis Miller, 1974/1975)
La conspiración/The Wilby Conspiration (EE. UU., Ralph Nelson, 1974/1975)
La conversación/The Conversation (EE. UU., Francis Ford Coppola, 1974/1975)
La indecente Mary y Larry el loco/Dirty Mary, Crazy Larry (EE. UU., John Hough, 1973/1975)
La isla del fin del mundo/Island at the Top of the World (EE. UU., Robert Stevenson, 1974/1975)
La mansión embrujada/The House in Nightmare Park (R. U., Peter Sykes, 1972/1975)
La naranja mecánica/A Clockwork Orange (EE. UU., Stanley Kubrick, 1971/1975)
La tercera víctima/Cat and Mouse (R. U., Daniel M. Petrie, 1974/1975)
La venus de la ira/Judith (EE. UU./Israel/R. U., Daniel Mann, 1966/1975)
Ladrones de trenes/The Train Robbers (EE. UU., Burt Kennedy, 1972/1975)
Lepke/Lepke (EE. UU., Menahem Golan, 1974/1975)
Los generales de la arena/The Sandpit Generals (The Wild Pack; The Defiant) (EE. UU., Hall Bartlett, 1972/1975)
Los horrores del museo negro/Horrors of the Black Museum (R. U., Arthur Crabtree, 1959/1975)
Los pasos del miedo/Fragment of Fear (R. U., Richard C. Sarafian, 1970/1975)
Los tres días del cóndor/Three Days of the Condor (EE. UU., Sydney Pollack, 1974/1975)
Malas tierras/Badlands (EE. UU., Terrence Malick, 1973/1975)
Manos sucias sobre la ciudad/Busting (EE. UU., Peter Hyams, 1973/1975)
Mara y los lobos blancos/Mara of the Wilderness (EE. UU., Frank McDonald, 1965/1975)
Marco Polo/Marco (EE. UU., Seymour Robbie, 1974/1975)
Miedo en la noche/Fear in the Night (R. U., Jimmy Sangster, 1972/1975)
Mr. Majestyk/Mr. Majestyk (EE. UU., Richard Fleischer, 1974/1975)
Nervios rotos/Twisted Nerve (R. U., Roy Boulting, 1968/1975)
Ni el mar ni la arena/Neither the Sea nor the Sand (R. U., Fred Burnley, 1972/1975)
Nicolás y Alejandra/Nicholas and Alexandra (EE. UU./R. U., Franklin J. Schaffner, 1971/1975)
Nuestro hombre en Milán/The Italian Connection (La mala ordina; Der Mafia-Boss- Sie töten wie Schakale) (Alemania/EE. UU./Italia, Fernando Di Leo, 1972/1975)
Nueva moda en el crimen/The Internecine Project (R. U., Ken Hughes, 1974/1975)
Odessa/The Odessa File (EE. UU., Ronald

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Neame, 1974/1975)
Otra vez al ataque, Dobermans/The Daring Dobermans (EE. UU., Byron Ross Chudnow, 1973/1975)
Ovni (Los diablos rojos atacan la tierra)/Ufo (R. U., varios directores, 1970-3/1975)
Pata de palo/Scalawag (EE. UU./Italia/Yugoslavia, Kirk Douglas, Zoran Calic, 1973/1975)
Pelham 1-2-3/The Taking of Pelham 1-2-3 (EE. UU., Joseph Sargent, 1974/1975)
Perdida en la ciudad/T.R. Baskin (A Date with a Lonely Girl) (EE. UU., Herbert Ross, 1971/1975)
Permiso para amar hasta medianoche/Cinderella Liberty (EE. UU., Mark Rydell, 1973/1975)
Perversidad/Wicked, Wicked (EE. UU., Richard L. Bare, 1973/1975)
Primera plana/The Front Page (EE. UU., Billy Wilder, 1974/1975)
¡Prudencia...!, Prudencia/Prudence and the Pill (R. U., Fielder Cook, 1967/1975)
Qué diablos pasa aquí/For Pete's Sake (EE. UU., Peter Yates, 1974/1975)
R.P.M. Revoluciones por minuto/R.P.M. (EE. UU., Stanley Kramer, 1970/1975)
Rollerball (¿Un futuro próximo?)/Rollerball (EE. UU., Norman Jewison, 1975/1975)
Rompehuesos/The Longest Yard (EE. UU., Robert Aldrich, 1974/1975)
Salvad al tigre/Save the Tiger (EE. UU., John G. Avildsen, 1973/1975)
Sexo no, por favor... somos británicos/No Sex, Please, We're British (R. U., Cliff Owen, 1973/1975)
Sólo matan a su dueño/They Only Kill Their Master (EE. UU., James Goldstone, 1972/1975)
Tarzán en la India/Tarzan Goes to India (EE. UU./Suiza/R. U., John Guillermin, 1962/1975)
Terremoto/Earthquake (EE. UU., Mark Robson, 1974/1975)
The Panic in Needle Park (Pánico en Needle Park)/The Panic in Needle Park (EE. UU., Jerry Schatzberg, 1971/1975)
Tiburón/Jaws (EE. UU., Steven Spielberg, 1975/1975)
Un sabor a miel/A Taste of Honey (R. U., Tony Richardson, 1961/1975)
Vampira/Vampira (R. U., Clive Donner, 1974/1975)
Veinticuatro horas de amor/Strawberries Need Rain (EE. UU., Larry Buchanan, 1973/1975)
Víctima de la sociedad/Made (R. U., John MacKenzie, 1975/1975)
Víctima/Victim (R. U., Basil Dearden, 1961/1975)
Vidas en peligro/The Challengers (EE. UU., Leslie H. Martinson, 1970/1975)
Wang Yu, el invencible/The Invincible (R. U., Lo Jun, 1972/1975)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Anexo:
Corpus *A (por orden alfabético)*

El mismo *corpus* A se presenta, de nuevo, ordenado alfabéticamente. El objetivo de este anexo es el de facilitar la búsqueda del material complementario a cada uno de los TC que se utilizan como ejemplos en este trabajo. La ordenación que ofrecemos se corresponde con la que realiza automáticamente el procesador de textos *Microsoft Word.* Dada la extensión del *corpus*, no hemos considerado práctico corregir ciertas inconveniencias, en cuanto al orden[157], que conlleva el empleo de este programa informático; de cualquier modo, estas inconveniencias no dificultan la localización de un TC concreto.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

[157] Entre estas inconveniencias, por ejemplo, se encuentra la de la ordenación de un TC a partir del artículo con que éste se inicia y no a partir del sustantivo que le sigue.

007, vive y deja morir/Live and Let Die (R. U., Guy Hamilton, 1973/1973)
101 dálmatas/One Hundred and One Dalmatians (EE. UU., Wolfgang Reitherman, 1960/1961)
13, Rue Madeleine/13, Rue Madeleine (EE. UU., Henry Hathaway, 1947/1948)
20.000 leguas de viaje submarino/20,000 Leagues under the Sea (EE. UU., Richard Fleischer, 1954/1955)
2001, una odisea del espacio/2001, a Space Odissey (EE. UU., Stanley Kubrick, 1967/1968)
99,44% muerto/99.44% Dead (EE. UU., John Frankenheimer, 1974/1974)

A

A la caza de marido/Doctor, You've Got to Be Kidding (EE. UU., Peter Tewksbury, 1967/1967)
A la Habana me voy/Weekend in Havana (EE. UU., Walter Lang, 1941/1949)
A la luz de la luna/On Moonlight Bay (EE. UU., Roy Del Ruth, 1951/1953)
A la orden, almirante/Carry On, Admiral (R. U., Val Guest, 1957/1959)
A París con el amor/To Paris with Love (R. U., Robert Hamer, 1955/1958)
A quemarropa/Point Blank (EE. UU., John Boorman, 1967/1968)
A rienda suelta/The Story of Seabiscuit (EE. UU., David Butler, 1949/1950)
A sangre fría/In Cold Blood (EE. UU., Richard Brooks, 1967/1968)
A tiro limpio/The Roaming Cowboy (EE. UU., Robert Hill, 1937/1941)
A través del espejo/The Dark Mirror (EE. UU., Robert Siodmak, 1946/1947)
A veintitrés pasos de Baker Street/Twenty-Three Paces to Baker Street (EE. UU., Henry Hathaway, 1956/1961)
A vida o muerte/A Matter of Life and Death (R. U., Michael Powell, Emeric Pressburger, 1946/1955)
Abbott y Costello contra los fantasmas/Abbott and Costello Meet Frankenstein (EE. UU., Charles T. Barton, 1948/1950)
Abdicación/The Abdication (R. U., Anthony Harvey, 1974/1975)
Abdullá el grande/Abdullah the Great (Egipto/R. U., Gregory Ratoff, 1954/1955)
Abismos/Ivy (EE. UU., Sam Wood, 1947/1948)
Acción ejecutiva (Asesinato de un presidente americano)/Executive Action (EE. UU., David Miller, 1973/1975)
Acosadas por el pánico/Fright (R. U., Peter Collison, 1969/1972)
Acosado/Mickey One (EE. UU., Arthur Penn, 1965/1968)
Acosados/The Chase (EE. UU., Arthur Ripley, 1946/1950)
Acusación de asesinato/Twilight of Honor (EE. UU., Boris Sagal, 1963/1966)
Acusada/Accused (R. U., Thornton Freeland, 1936/1942)
Acusado de alta traición/Guilty of Treason (EE. UU., Felix Feist, 1950/1953)
Adán a las 6 de la madrugada/Adam at Six A.M. (EE. UU., Robert Scheerer, 1970/1972)
Adán también tenía su manzana/Under the Yum Yum Tree (EE. UU., David Swift, 1963/1970)
Adiós, Charlie/Goodbye Charlie (EE. UU., Vincente Minnelli, 1964/1965)
Adiós, mi luna de miel/Don't Give Up the Ship (EE. UU., Norman Taurog, 1959/1962)
Adiós, Míster Chips/Goodbye, Mr. Chips (R. U., Sam Wood, 1939/1943)
Adivina quién viene esta noche/Guess Who's Coming to Dinner (EE. UU., Stanley Kramer, 1967/1968)
Adonde fue el amor/Where Love Has Gone (EE. UU., Edward Dmytryk, 1964/1965)
Adorable coqueta/Luxury Liner (EE. UU., Richard Whorf, 1948/1953)
Adorable enemiga/Beloved Enemy (EE. UU., H. C. Potter, 1936/1940)
Adorable intrusa/Sis Hopkins (EE. UU., Joseph Santley, 1941/1942)
Adorable mentirosa/Music in Manhattan (EE. UU., John H. Auer, 1944/1946)
Aeropuerto 75/Airport 75 (EE. UU., Jack Smight, 1974/1974)
Aeropuerto/Airport (EE. UU., George Seaton, 1970/1970)
Aeropuerto: SOS, vuelo secuestrado/Ransom (R. U., Casper Wrede, 1974/1975)
Agárrame ese fantasma/Hold That Ghost (EE. UU., Arthur Lubin, 1941/1943)
Agente 007 contra el doctor No/Doctor No (R. U., Terence Young, 1963/1963)
Agente especial/The Big Combo (EE. UU., Joseph H. Lewis, 1955/1955)
Agente federal X-678/The Diamond (R. U., Montgomery Tully, 1954/1955)
Agente secreto S.Z./Carve Her Name with

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Pride (R. U., Lewis Gilbert, 1958/1959)
Agentes dobles/Masquerade (R. U., Basil Dearden, 1965/1965)
Agua azul, muerte blanca/Blue Water, White Death (EE. UU., Peter Gimbell, James Lipscomb, 1970/1974)
Aguas turbias/Dark Waters (EE. UU., André de Toth, 1944/1946)
Águilas cruzadas/Operation Cross Eagles (Unakrsna vatra) (EE. UU./Yugoslavia, Caslav Damjanovic, 1967/1971)
Ahí va el espíritu/That's the Spirit (EE. UU., Charles Lamont, 1945/1948)
Ahí va ese bólido/The Love Bug (EE. UU., Robert Stevenson, 1969/1970)
Ahora me llaman Sr. Tibbs/They Call Me Mister Tibbs (EE. UU., Gordon Douglas, 1970/1970)
Ahora seremos felices/Road to Happiness (EE. UU., Phil Rosen, 1941/1947)
Ahora y siempre/Now and Forever (R. U., Mario Zampi, 1956/1956)
Al amparo de la ley/Gangs of Chicago (EE. UU., Arthur Lubin, 1940/1943)
Al borde de la eternidad/Edge of Eternity (EE. UU., Don Siegel, 1959/1960)
Al borde del peligro/Where the Sidewalk Ends (EE. UU., Otto Preminger, 1950/1951)
Al caer la noche/Night Must Fall (EE. UU., Richard Thorpe, 1937/1945)
Al Capone/Al Capone (EE. UU., Richard Wilson, 1959/1959)
Al compás del corazón/Music for Millions (EE. UU., Henry Koster, 1944/1950)
Al día siguiente/Up from the Beach (EE. UU., Robert Parrish, 1965/1965)
Al este de Java/Krakatoa, East of Java (EE. UU., Bernard L. Kowalski, 1969/1969)
Al este del cielo/East Side of Heaven (EE. UU., David Butler, 1939/1947)
Al este del edén/East of Eden (EE. UU., Elia Kazan, 1954/1958)
Al filo de las nueve/Love from a Stranger (EE. UU., Richard Whorf, 1947/1954)
Al margen de la vida/Flesh and Fantasy (EE. UU., Julien Duvivier, 1943/1945)
Al morir la noche/Dead of Night (R. U., Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Basil Dearden, Robert Hamer, 1945/1947)
Al oeste de Zanzíbar/West of Zanzibar (R. U., Harry Watt, 1954/1957)
Al otro lado del puente/Across the Bridge (R. U., Ken Annakin, 1957/1958)
Al rojo vivo/White Heat (EE. UU., Raoul Walsh, 1949/1950)
Al servicio de las damas/My Man Godfrey (EE. UU., Gregory La Cava, 1936/1939)
Al servicio del deber/Girl from God's Country (EE. UU., Sidney Salkow, 1940/1943)
Al sur de Pago-Pago/South of Pago Pago (EE. UU., Alfred E. Green, 1940/1945)
Al sur de San Luis/South of St. Louis (EE. UU., Ray Enright, 1949/1953)
Al sur del Pacífico/South Pacific (EE. UU., Joshua Logan, 1958/1960)
Al volver a la vida/I Walk Alone (EE. UU., Byron Haskin, 1947/1949)
Aladino y la lámpara maravillosa/A Thousand and One Nights (EE. UU., Alfred E. Green, 1945/1949)
Alarma en California/The Littlest Hobo (EE. UU., Charles R. Rondeau, 1958/1962)
Alarma en el expreso/The Lady Vanishes (R. U., Alfred Hitchcock, 1938/1942)
Alarma en el Extremo Oriente/Windom's Way (R. U., Ronald Neame, 1958/1960)
Alarma en la ciudad/Night Key (EE. UU., Lloyd Corrigan, 1937/1952)
Alarma en la frontera/Borderline (EE. UU., William A. Seiter, 1950/1954)
Alarma, vuelo 502 secuestrado/Skyjacked (EE. UU., John Guillermin, 1972/1972)
Alas de fuego/Sabre Jet (EE. UU., Louis King, 1953/1955)
Alas en los pies/Ice-Capades Revue (EE. UU., Bernard Vorhaus, 1942/1946)
Alas y una plegaria/Wings and a Prayer: The Story of Carrier X (EE. UU., Henry Hathaway, 1944/1946)
Alaska, tierra de oro/North to Alaska (EE. UU., Henry Hathaway, 1960/1961)
Albergue nocturno/The Common Touch (R. U., John Baxter, 1941/1943)
Alegre amanecer/Joy in the Morning (EE. UU., Alex Segal, 1964/1967)
Alejandro Magno/Alexander the Big (EE. UU., Robert Rossen, 1956/1956)
Alemania Zona Este/Beyond the Curtain (R. U., Compton Bennett, 1960/1961)
Alfileres de oro/Golden Needles (EE. UU., Robert Clouse, 1974/1975)
Algo más que amigos/Friends (R. U., Lewis Gilbert, 1971/1975)
Algodón en Harlem/Cotton Comes to Harlem (EE. UU., Ossie David, 1970/1971)
Algún día volveré/Flame of the Barbary Coast (EE. UU., Joseph Kane, 1945/1947)
Alí Babá y los cuarenta ladrones/Ali Baba and the Forty Thieves (EE. UU., Arthur Lubin, 1944/1945)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Alias Jesse James/Alias Jesse James (EE. UU., Norman Z. McLeod, 1959/1960)
Alicia en el País de las Maravillas/Alice in Wonderland (EE. UU., Clyde Geronomi, 1951/1954)
Allende Río Grande/Knight of the Plains (EE. UU., Sam Newfield, 1938/1948)
Allo, le habla el asesino/The Third Voice (EE. UU., Hubert Cornfield, 1960/1962)
Alma en la sombra/Rage in Heaven (EE. UU., W. S. van Dyke, 1941/1949)
Alma en suplicio/Mildred Pierce (EE. UU., Michael Curtiz, 1945/1948)
Alma en tinieblas/The Hasty Heart (R. U., Vincent Sherman, 1949/1953)
Alma rebelde/Jane Eyre (EE. UU., Robert Stevenson, 1944/1946)
Alma zíngara/Gypsy Wildcat (EE. UU., Roy William Neill, 1944/1946)
Almas borrascosas/Time Out of Mind (EE. UU., Robert Siodmak, 1947/1948)
Almas de metal/Westworld (EE. UU., Michael Crichton, 1973/1975)
Almas desnudas/The Reckless Moment (EE. UU., Max Ophuls, 1949/1954)
Almas en el mar/Souls at Sea (EE. UU., Henry Hathaway, 1937/1943)
Almas en la hoguera/Twelve O'Clock High (EE. UU., Henry King, 1949/1952)
Alondra del cielo/Skylark (EE. UU., Mark Sandrich, 1941/1945)
Alta sociedad/High Society (EE. UU., Charles Walters, 1956/1960)
Alta traición/High Treason (R. U., Roy Boulting, 1951/1954)
Alto mando/The High Command (R. U., Thorold Dickinson, James Mason, 1937/1940)
Alto secreto/Top Secret (R. U., Mario Zampi, 1952/1954)
Álvarez Kelly/Alvarez Kelly (EE. UU., Edward Dmytryk, 1966/1967)
Amanda/Carefree (EE. UU., Mark Sandrich, 1938/1940)
Amanecer incierto/The Weapon (R. U., Val Guest, 1956/1959)
Amanecer sangriento/The Bold and the Brave (EE. UU., Lewis R. Foster, 1956/1958)
Amarga sombra/No Sad Songs for Me (EE. UU., Rudolph Maté, 1950/1954)
Amarga victoria/Dark Victory (EE. UU., Edmund Goulding, 1939/1948)
Amargo desquite/Paid in Full (EE. UU., William Dieterle, 1948/1952)
Ambiciosa/Forever Amber (EE. UU., Otto Preminger, 1947/1950)
Amenaza en la sombra/Don't Look Now (A Venezia... un dicembre rosso shocking) (Italia/R. U., Nicolas Roeg, 1973/1975)
Amenaza siniestra/The Yellow Balloon (R. U., J. Lee Thompson, 1952/1956)
América violenta/The Stone Killer (EE. UU., Michael Winner, 1974/1974)
América, América/America, America (EE. UU., Elia Kazan, 1963/1964)
American Graffiti/American Graffiti (EE. UU., George Lucas, 1973/1974)
Amigos hasta la muerte/Showdown (EE. UU., George Seaton, 1973/1973)
Amor a medianoche/Let's Do It Again (EE. UU., Alexander Hall, 1953/1954)
Amor a reacción/Jet Pilot (EE. UU., Josef von Sternberg, 1957/1958)
Amor en conserva/Love Happy (EE. UU., David Miller, 1949/1953)
Amor en Hawai/Blue Hawaii (EE. UU., Norman Taurog, 1961/1964)
Amor en seis lecciones/English without Tears (R. U., Harold French, 1944/1947)
Amor es mi vida/The Raging Moon (R. U., Bryan Forbes, 1971/1972)
Amor joven/Jeremy (EE. UU., Arthur Barron, 1972/1973)
Amor prohibido/In the Cool of the Day (EE. UU., Robert Stevens, 1963/1965)
Amor que mata/Possessed (EE. UU., Curtis Bernhardt, 1947/1950)
Amor sin refugio/Standing Room Only (EE. UU., Sidney Lanfield, 1944/1946)
Amor sublime/Sister Kenny (EE. UU., Dudley Nichols, 1946/1949)
Amor y guerra/In Love and War (EE. UU., Philip Dunne, 1958/1960)
Amor y periodismo/Love Is News (EE. UU., Tay Garnett, 1937/1945)
Amores con un extraño/Love with the Proper Stranger (EE. UU., Robert Mulligan, 1963/1964)
Amores de un impostor/Death of a Scoundrel (EE. UU., Charles Martin, 1956/1958)
Amores que esperan/Limbo (EE. UU., Mark Robson, 1972/1973)
Ana Coulder/Hannie Coulder (EE. UU., Burt Kennedy, 1971/1972)
Ana Karenina/Anna Karenina (R. U., Julien Duvivier, 1948/1950)
Ana y el rey de Siam/Anna and the King of Siam (EE. UU., John Cromwell, 1946/1947)
Anastasia/Anastasia (EE. UU., Anatole Litvak, 1956/1958)
Anatomía de un asesinato/Anatomy of a

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Murder (EE. UU., Otto Preminger, 1959/1961)
Anatomía de un hospital/The Hospital (EE. UU., Arthur Hiller, 1971/1975)
Andaré junto a ti/I'll Walk beside You (R. U., Maclean Rogers, 1943/1945)
Andrés Harvey se enamora/Love Finds Andy Hardy (EE. UU., George B. Seitz, 1938/1946)
Andrés Harvey, millonario/The Hardys Ride High (EE. UU., George B. Seitz, 1939/1944)
Andrés Harvey, tenorio/Andy Hardy Meets Debutante (EE. UU., George B. Seitz, 1940/1944)
Androcles y el león/Androcles and the Lion (EE. UU., Chester Erskine, 1952/1953)
Ángel negro/Black Angel (EE. UU., Roy William Neill, 1946/1948)
Ángel/Angel (EE. UU., Ernst Lubitsch, 1937/1942)
¿Ángel o diablo?/Fallen Angel (EE. UU., Otto Preminger, 1945/1947)
Ángeles de acero/High Flight (R. U., John Gilling, 1957/1959)
Ángeles rebeldes/The Trouble with Angels (EE. UU., Ida Lupino, 1966/1970)
Ángeles sin paraíso/A Child Is Waiting (EE. UU., John Cassavetes, 1963/1973)
Anoche cuando se apagó la luz/Where Were You When the Lights Went Out? (EE. UU., Hy Averback, 1968/1969)
Ansia de amor/Unfinished Business (EE. UU., Gregory La Cava, 1941/1946)
Ansiedad trágica/Tension at Table Rock (EE. UU., Charles Marquis Warren, 1956/1958)
Ante todo mujer/Mame (EE. UU., Gene Saks, 1973/1974)
Antes amar, después matar/Hard Contract (EE. UU., S. Lee Pogostin, 1969/1974)
Años peligrosos/These Dangerous Years (R. U., Herbert Wilcox, 1957/1959)
Apache/Apache (EE. UU., Robert Aldrich, 1954/1954)
Apartamento para tres/Walk, Don't Run (EE. UU., Charles Walters, 1966/1966)
Apártate, cariño/Move Over, Darling (EE. UU., Michael Gordon, 1963/1964)
Apasionadamente/Carnival Story (EE. UU., Kurt Neumann, 1954/1956)
Aprovechemos la noche/Let's Make a Night of It (R. U., Graham Cutts, 1937/1946)
Apuesta de amor/Love on a Bet (EE. UU., Leigh Jason, 1936/1939)
Aquel bandido soy yo/Her Favourite Husband (Quel bandito sono io) (Italia/R. U., Mario Soldati, 1949/1953)
Aquel hombre de Tánger/That Man from Tangier (EE. UU./España, Luis M. Delgado, Robert Elwyn, 1950/1954)
Aquella noche contigo/That Night with You (EE. UU., William A. Seiter, 1945/1947)
Aquella noche en Río/That Night in Rio (EE. UU., Irving Cummings, 1941/1949)
Aquella noche en Varsovia/Dangerous Moonlight (R. U., Brian Desmond Hurst, 1941/1945)
Aquellos chalados con sus locos cacharros/Those Magnificent Men in Their Flying Machines, or How They Flew from London to Paris in 25 Hours and 11 Minutes (EE. UU., Ken Annakin, 1965/1965)
Aquellos días felices/The Happiest Days of Your Life (R. U., Frank Launder, 1950/1953)
Arabesco/Arabesque (EE. UU., Stanley Donen, 1966/1966)
Arco de triunfo/Arch of Triumph (EE. UU., Lewis Milestone, 1948/1949)
¿Arde París?/Is Paris Burning? (Paris, brule-t-il?) (EE. UU./Francia, René Clement, 1966/1966)
Arenas de muerte/Legend of the Lost (EE. UU., Henry Hathaway, 1957/1959)
Arenas sangrientas/Sands of Iwo Jima (EE. UU., Allan Dwan, 1949/1951)
Argel/Algiers (EE. UU., John Cromwell, 1938/1944)
Argelia/Fort Algiers (EE. UU., Lesley Selander, 1953/1957)
Ariane/Love in the Afternoon (EE. UU., Billy Wilder, 1957/1957)
Arizona, prisión federal/The Badlanders (EE. UU., Delmer Daves, 1958/1959)
Arizona/Destry Rides Again (EE. UU., George Marshall, 1939/1943)
Arma de dos filos/Shark (Un arma de dos filos) (EE. UU./México, Samuel Fuller, 1969/1969)
Armas secretas/Highly Dangerous (R. U., Roy Baker, 1950/1953)
Armonías de juventud/Strike Up the Band (EE. UU., Busby Berkeley, 1940/1945)
Arrastrado al delito/My Buddy (EE. UU., Steve Sekely, 1944/1948)
Arsénico por compasión/Arsenic and Old Lace (EE. UU., Frank Capra, 1944/1947)
Arturo y su banda, piratas de la televisión/Band Wagon (R. U., Marcel Varnel, 1940/1951)
Asalto al Queen Mary/Assault on a Queen (EE. UU., Jack Donohue, 1966/1967)
Asalto al último tren/One More Train to Rob (EE. UU., Andrew V. McLaglen, 1970/1972)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Asesinato en el Oriente Express/Murder on the Orient Express (R. U., Sidney Lumet, 1974/1974)
Asesinato en Soho/East of Piccadilly (R. U., Harold Huth, 1941/1945)
Asesinos de la luna de miel/The Honeymoon Killers (EE. UU., Leonard Kastle, 1970/1970)
Asesinos por kárate/The Karate Killers (EE. UU., Barry Shear, 1967/1970)
Así mueren los valientes/At Gun Point (EE. UU., Alfred Werker, 1955/1958)
Así nace una fantasía/The Goldwyn Follies (EE. UU., George Marshall, 1938/1949)
Así no se trata a una dama/No Way to Treat a Lady (EE. UU., Jack Smight, 1968/1968)
Así son ellas/A Date with Judy (EE. UU., Richard Thorpe, 1948/1950)
Astucia de mujer/Jeopardy (EE. UU., John Sturges, 1953/1954)
Ataque al carro blindado/The War Wagon (EE. UU., Burt Kennedy, 1967/1967)
Atila, rey de los Hunos/The Sign of the Pagan (EE. UU., Douglas Sirk, 1954/1955)
Atormentada/Under Capricorn (R. U., Alfred Hitchcock, 1949/1952)
Atraco en las nubes/A Prize of Gold (R. U., Mark Robson, 1955/1956)
Atraco perfecto/The Killing (EE. UU., Stanley Kubrick, 1956/1957)
Atraco sin huellas/Six Bridges to Cross (EE. UU., Joseph Pevney, 1955/1961)
Atrapa a un ladrón/To Catch a Thief (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1955/1958)
Atrapados en el espacio/Marooned (EE. UU., John Sturges, 1969/1970)
Aula de señoritas/Girls' Dormitory (EE. UU., Irving Cummings, 1936/1939)
Ave del paraíso/Bird of Paradise (EE. UU., Delmer Daves, 1951/1952)
Aventura en Arabia/Action in Arabia (EE. UU., Leonide Moguy, 1944/1949)
Aventura en el Oeste/Savage Sam (EE. UU., Norman Tokar, 1963/1968)
Aventura en Roma/The Pigeon That Took Rome (EE. UU., Melville Shavelson, 1962/1963)
Aventura en Rusia/Cinerama's Russian Adventure (EE. UU./U. R. S. S., Boris Dolin, Roman Karmen, Vasiliy Katanyan, Solomon Kogan, V. Komissarzhevskiy, Leonid Kristi, Oleg Lebedev, 1966/1968)
Aventura en Shanghai/The Shanghai Story (EE. UU., Frank Lloyd, 1954/1955)
Aventura increíble/An Adventure in Color, Mathmagic Land (EE. UU., 1961/1966)
Aventuras de Buffalo Bill/Buffalo Bill (EE. UU., William Wellman, 1944/1948)
Aventuras de Jack London/Jack London (EE. UU., Alfred Santell, 1943/1947)
Aventuras de Kit Carson/The Adventures of Kit Carson (EE. UU., John English, 1951/1957)
Aventuras de Maxwell/Meet Maxwell Archer (R. U., John Paddy Carstairs, 1939/1944)
Aventuras de Quintín Durward/The Adventures of Quentin Durward (R. U., Richard Thorpe, 1955/1959)
Aventuras de Tarzán: silencio de muerte/Tarzan's Deadly Silence (EE. UU., Lawrence Dobkin, Robert L. Friend, 1970/1971)
Aventuras del capitán Maravillas/Adventures of Captain Marvel (EE. UU., John English, William Witney, 1941/1943)
Aventureros de Dakota/Badlands of Dakota (EE. UU., Alfred E. Green, 1941/1946)
Aves de rapiña/Larceny (EE. UU., George Sherman, 1948/1954)
¡Ay, qué lulú!/She Wrote the Book (EE. UU., Charles Lamont, 1946/1948)

B

Bachiller en corazones/Bachelor of Hearts (R. U., Wolf Rilla, 1958/1960)
Bagdad/Bagdad (EE. UU., Charles Lamont, 1949/1951)
Bahía negra/Thunder Bay (EE. UU., Anthony Mann, 1953/1954)
Bailando nace el amor/You Were Never Lovelier (EE. UU., William A. Seiter, 1942/1946)
Bajo cualquier bandera/You Can't Win'em All (R. U., Peter Collinson, 1970/1971)
Bajo el bosque lácteo/Under Milk Wood (R. U., Andrew Sinclair, 1970/1972)
Bajo el manto de la noche/Under Cover of Night (EE. UU., George B. Seitz, 1937/1940)
Bajo el manto escarlata/Under the Red Robe (R. U., Victor Sjöström, 1936/1940)
Balas vengadoras/I Shot Jesse James (EE. UU., Samuel Fuller, 1948/1954)
Bambi/Bambi (EE. UU., David Hand, 1942/1950)
Bananas/Bananas (EE. UU., Woody Allen, 1971/1974)
Bandera amarilla/Vessel of Wrath (R. U., Erich Pommer, 1938/1940)
Bandera negra/Captain Pirate (EE. UU.,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

BIBLIOTECA GENERAL · UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Ralph Murphy, 1952/1954)
Bandido/Bandido (EE. UU., Richard Fleischer, 1956/1957)
Bandolero/Bandolero (EE. UU., Andrew V. McLaglen, 1968/1968)
Barreras de orgullo/The Bottom of the Bottle (EE. UU., Henry Hathaway, 1956/1961)
Barril de pólvora/Powder Keg (EE. UU., Douglas Hayes, 1971/1973)
Barrio peligroso/Violent Playground (R. U., Basil Dearden, 1958/1958)
Barrios de Nueva York/Streets of New York (EE. UU., William Nigh, 1939/1940)
Bascomb el zurdo/Bad Bascomb (EE. UU., S. Sylvan Simon, 1946/1948)
Batalla más allá de las estrellas/The Green Slime (Gamma sango uchu daisakusen) (EE. UU./Japón, Kinji Fukasaku, 1968/1969)
Beau Brummell/Beau Brummell (R. U., Curtis Bernhardt, 1954/1955)
Beau Geste/Beau Geste (EE. UU., Douglas Heyes, 1966/1966)
Beau Geste/Beau Geste (EE. UU., William A. Wellman, 1939/1947)
Becket/Becket (EE. UU/R. U., Peter Glenville, 1964/1964)
Bedelia/Bedelia (R. U., Lance Comfort, 1946/1948)
Belinda/Johnny Belinda (EE. UU., Jean Negulesco, 1948/1950)
Ben-Hur/Ben-Hur (EE. UU., William Wyler, 1959/1960)
Benji/Benji (EE. UU., Don Reddy, 1973/1975)
Berlin Express/Berlin Express (EE. UU., Jacques Tourneur, 1948/1949)
Berlín-Occidente/A Foreign Affair (EE. UU., Billy Wilder, 1948/1950)
Bésalas por mí/Kiss Them for Me (EE. UU., Stanley Donen, 1957/1963)
Bésame, tonto/Kiss Me, Stupid (EE. UU., Billy Wilder, 1964/1970)
Besos para mi presidente/Kisses for My President (EE. UU., Curtis Bernhardt, 1964/1967)
¡Bill, qué grande eres!/When Willie Comes Marching Home (EE. UU., John Ford, 1950/1952)
Billete para Tánger/Tangier Assignment (España/R. U., Ted Leversuch, 1955/1955)
Billy dos sombreros/Billy Two Hats (EE. UU., Ted Kotcheff, 1973/1974)
Billy el defensor/Billy Jack (EE. UU., T.C. Frank, 1971/1972)
Blancanieves y los siete enanitos/Snow White and the Seven Dwarfs (EE. UU., David Hand, 1937/1941)
Blancanieves y los tres vagabundos/Snow White and the Three Stooges (EE. UU., Walter Lang, 1961/1962)
Blow up (Deseo en una mañana de verano)/Blow Up (R. U., Michelangelo Antonioni, 1966/1975)
Boda sosegada/Quiet Wedding (R. U., Anthony Asquith, 1940/1943)
Bodas blancas/Practically Yours (EE. UU., Mitchell Leisen, 1944/1946)
Bodas de oro/Dear Octopus (R. U., Harold French, 1943/1947)
Boeing Boeing/Boeing Boeing (EE. UU., John Rich, 1965/1966)
Boinas verdes/The Green Berets (EE. UU., Ray Kellogg, John Wayne, 1968/1969)
Bola de fuego/Ball of Fire (EE. UU., Howard Hawks, 1942/1944)
Bolt, agente trueno/That Man Bolt (EE. UU., Henry Levin, David Lowell Rich, 1973/1974)
Bonnie y Clyde/Bonnie and Clyde (EE. UU., Arthur Penn, 1967/1968)
Brazos de acero/The Magnificent Brute (EE. UU., John G. Blystone, 1936/1939)
Brazos de terciopelo/Bus Riley's Back in Town (EE. UU., Harvey Hart, 1965/1965)
Breve encuentro/Brief Encounter (R. U., Alan Bridges, 1973/1975)
Breve encuentro/Brief Encounter (R. U., David Lean, 1945/1968)
Brigada 2/Detective Story (EE. UU., William Wyler, 1951/1952)
Brigada homicida/Madigan (EE. UU., Don Siegel, 1968/1968)
Brigadoon/Brigadoon (EE. UU., Vincente Minnelli, 1953/1956)
Bromas con mi mujer, no/Not with My Wife, You Don't (EE. UU., Norman Panama, 1966/1967)
Brotes de pasión/By Love Possessed (EE. UU., John Sturges, 1961/1968)
Brumas de inquietud/Another Time, Another Place (R. U., Lewis Allen, 1958/1961)
Brumas de tentación/Temptation Harbour (R. U., Lance Comfort, 1947/1948)
Brumas de traición/Betrayed (R. U., Gottfried Reinhardt, 1954/1955)
Buck y el farsante/Buck and the Preacher (EE. UU., Sydney Poitier, 1971/1972)
Buenos días, tristeza/Bonjour Tristesse (EE. UU., Otto Preminger, 1958/1962)
Buitres en la selva/Where No Vultures Fly (R. U., Harry Watt, 1951/1953)
Bullitt/Bullitt (EE. UU., Peter Yates,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

1968/1969)
Buona sera, señora Campbell/Buona Sera, Mrs. Campbell (EE. UU., Melvin Frank, 1968/1969)
Burbujas de champán/Champagne Charlie (EE. UU., James Tinling, 1936/1942)
Burlando la ley/Shield for Murder (EE. UU., Howard W. Koch, Edmond O'Brien, 1954/1955)
Bus Stop/Bus Stop (EE. UU., Joshua Logan, 1956/1958)
Busca tu refugio/Run for Cover (EE. UU., Nicholas Ray, 1955/1960)
Buscando fama/Kiss the Boys Goodbye (EE. UU., Victor Schertzinger, 1941/1943)
Buscando millonario/Palm Springs Weekend (EE. UU., Norman Taurog, 1963/1964)
Bwana, diablo de la selva/Bwana, Devil (EE. UU., Arch Oboler, 1952/1953)

C

Cabalgando al infierno/Man Called Sledge (EE. UU./Italia, Giorgio Gentili, 1970/1972)
Caballero por un día/White Tie and Tails (EE. UU., Charles T. Barton, 1946/1947)
Caballero sin espada/Mr. Smith Goes to Washington (EE. UU., Frank Capra, 1939/1949)
Caballero y ladrón/Raffles (EE. UU., Sam Wood, 1939/1943)
Cabaret/Cabaret (EE. UU., Bob Fosse, 1972/1972)
Cachito de cielo/A Little Bit of Heaven (EE. UU., Andrew Marton, 1940/1944)
Cada vida es un mundo/Encore (R. U., Harold French, Pat Jackson, Anthony Pelissier, 1951/1952)
Cadenas rotas/Great Expectations (R. U., David Lean, 1946/1950)
Cadetes del mar/Navy Blue and Gold (EE. UU., Sam Wood, 1937/1941)
Café Metropol/Cafe Metropole (EE. UU., Edward H. Griffith, 1937/1941)
Cagliostro/Black Magic (EE. UU., Gregory Ratoff, 1949/1953)
Calcuta/Calcutta (EE. UU., John Farrow, 1947/1950)
California/California (EE. UU., John Farrow, 1947/1951)
Calle River, 99/99 River Street (EE. UU., Phil Karlson, 1953/1953)
Callejón sin salida/Dead Reckoning (EE. UU., John Cromwell, 1947/1948)
Calumniado/Action for Slander (R. U., Tim Whelan, 1937/1941)
Camarada X/Comrade X (EE. UU., King Vidor, 1940/1949)
Camas separadas/The Wheeler Dealers (EE. UU., Arthur Hiller, 1963/1966)
Camelot/Camelot (EE. UU., Joshua Logan, 1967/1968)
Camino a Bali/Road to Bali (EE. UU., Hal Walker, 1952/1955)
Camino de la felicidad/The Road to Reno (EE. UU., S. Sylvan Simon, 1938/1941)
Camino de la jungla/The Spiral Road (EE. UU., Robert Mulligan, 1962/1963)
Camino de la venganza/The Scalphunters (EE. UU., Sydney Pollack, 1968/1969)
Camino de Oregón/The Way West (EE. UU., Andrew V. McLaglen, 1967/1967)
Camino de Río/Road to Rio (EE. UU., Norman Z. McLeod, 1947/1949)
Camino de Santa Fe/Santa Fe Trail (EE. UU., Michael Curtiz, 1940/1948)
Camino solitario/The Lonely Road (R. U., James Flood, 1936/1940)
Caminos secretos/The Secret Ways (EE. UU., Phil Karlson, 1961/1961)
Campeones de ébano/The Harlem Globetrotters (EE. UU., Phil Brown, 1951/1954)
Canción de cuna para un cadáver/Hush... Hush, Sweet Charlotte (EE. UU., Robert Aldrich, 1964/1966)
Canción de Noruega/Song of Norway (EE. UU., Andrew L. Stone, 1970/1971)
Canción del amanecer/Reveille with Beverly (EE. UU., Charles Barton, 1943/1946)
Canción inolvidable/A Song to Remember (EE. UU., Charles Vidor, 1945/1948)
Cándida, pero no tanto/A Nice Girl like Me (R. U., Desmond Davis, 1969/1972)
Candilejas/Limelight (EE. UU., Charles Chaplin, 1952/1955)
Cantando bajo la lluvia/Singin' in the Rain (EE. UU., Stanley Donen, Gene Kelly, 1952/1953)
Cañones para Córdoba/Cannon for Cordoba (EE. UU., Paul Wendkos, 1970/1971)
Capitán apache/Captain Apache (R. U., Alexander Singer, 1972/1975)
Capitán China/Captain China (EE. UU., Lewis R. Foster, 1949/1953)
Capitanes intrépidos/Captains Courageous (EE. UU., Victor Fleming, 1937/1940)
Capri/It Started in Naples (EE. UU., Melville Shavelson, 1960/1961)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Capricho de mujer/The Lady Is Willing (EE. UU., Mitchell Leisen, 1942/1945)
Capricho/Caprice (EE. UU., Frank Tashlin, 1967/1967)
Cara cortada/The Scarface Mob (EE. UU., Phil Karlson, 1959/1961)
Caravana de mujeres/Westward the Women (EE. UU., William A. Wellman, 1951/1955)
Caravana hacia el sur/Untamed (EE. UU., Henry King, 1955/1959)
Cariño, ¿por qué lo hiciste?/Darling, How Could You (EE. UU., Mitchell Leisen, 1951/1956)
Carlitos y Snoopy/A Boy Named Charlie Brown (EE. UU., Bill Melendez, 1969/1971)
Carnaval de ladrones/The Caper of the Golden Bulls (EE. UU., Russell Rouse, 1967/1968)
Carne viva/Prime Cut (EE. UU., Michael Ritchie, 1972/1975)
Carretera 301/Highway 301 (EE. UU., Andrew L. Stone, 1950/1953)
Carta a tres esposas/A Letter to Three Wives (EE. UU., Joseph L. Mankiewicz, 1949/1949)
Carta de presentación/Letter of Introduction (EE. UU., John M. Stahl, 1938/1940)
Carta de una desconocida/Letter from an Unknown Woman (EE. UU., Max Ophuls, 1948/1948)
Carta delatora/The High Terrace (R. U., Henry Cass, 1956/1958)
Cartas a mi amada/Love Letters (EE. UU., William Dieterle, 1945/1947)
Cartas envenenadas/The Thirteenth Letter (EE. UU., Otto Preminger, 1950/1953)
Casa de locos/Crazy House (EE. UU., Edward Francis Cline, 1943/1948)
Casa de muñecas/A Doll's House (R. U., Patrick Garland, 1973/1974)
Casablanca/Casablanca (EE. UU., Michael Curtiz, 1943/1946)
Casado y con dos suegras/The Mating Season (EE. UU., Mitchell Leisen, 1950/1952)
Casanova Brown/Casanova Brown (EE. UU., Sam Wood, 1944/1945)
Cásate y verás/The Bride Walks Out (EE. UU., Leigh Jason, 1936/1949)
Casbah/Casbah (EE. UU., John Berry, 1948/1952)
Casco de acero/The Steel Helmet (EE. UU., Samuel Fuller, 1950/1959)
Casi ángeles/Almost Angels (EE. UU., Steven Previn, 1962/1964)
Casi un ángel/It Started with Eve (EE. UU., Henry Koster, 1941/1944)
Caso clínico en la clínica/The Disorderly Orderly (EE. UU., Frank Tashlin, 1964/1965)
Casta indomable/The Daltons Ride Again (EE. UU., Ray Taylor, 1945/1946)
Castillo de naipes/House of Cards (EE. UU., John Guillermin, 1968/1969)
Castillos en la arena (Sonrisa amarga)/The Sandpiper (EE. UU., Vincente Minnelli, 1965/1970)
Cautivo del terror/Joe Macbeth (R. U., Ken Hughes, 1955/1958)
Cautivos del mal/The Bad and the Beautiful (EE. UU., Vincente Minnelli, 1952/1954)
Caviar para su excelencia/The Magnificent Fraud (EE. UU., Robert Florey, 1939/1943)
Cayo Largo/Key Largo (EE. UU., John Huston, 1948/1949)
Caza implacable/The Hunting Party (EE. UU., Don Medford, 1974/1975)
Cazador de forajidos/The Tin Star (EE. UU., Anthony Mann, 1957/1961)
Cena de medianoche/History Is Made at Night (EE. UU., Frank Borzage, 1937/1943)
Cena en el Ritz/Dinner at the Ritz (R. U., Harold Schuster, 1937/1941)
Cenizas bajo el sol/Kings Go Forth (EE. UU., Delmer Daves, 1958/1959)
Cenizas de amor/H.M. Pulham, Esq. (EE. UU., King Vidor, 1941/1948)
Cenizas de odio/Drango (EE. UU., Hall Bartlett, Jules Bricken, 1957/1957)
Centauros del desierto/The Searchers (EE. UU., John Ford, 1956/1961)
Cerco de fuego/Fools Parade (EE. UU., Andrew McLaglen, 1970/1973)
Cerco de fuego/Ring of Fire (EE. UU., Andrew L. Stone, 1961/1962)
Cerveza para todos/The Private Navy of Sgt. O'Farrel (EE. UU., Frank Tashlin, 1968/1969)
Chacal/The Day of the Jackal (R. U./Francia, Fred Zinneman, 1972/1973)
Chacales del mar/Hurricane Smith (EE. UU., Jerry Hopper, 1952/1957)
Chantaje a una esposa/A Doll's House (Francia/R. U., Joseph Losey, 1973/1974)
Chantaje contra una mujer/Experiment in Terror (EE. UU., Blake Edwards, 1962/1963)
Chantaje criminal/The Last Page (EE. UU./R. U., Terence Fisher, 1952/1954)
Charada/Charade (EE. UU., Stanley Donen, 1963/1964)
Charlie Chan en la ópera/Charlie Chan at the Opera (EE. UU., H. Bruce Humberstone, 1936/1939)
Charlie Chan en la pista/Charlie Chan at the

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Race Track (EE. UU., H. Bruce Humberstone, 1936/1940)
Charly/Charly (EE. UU., Ralph Nelson, 1968/1969)
Charro/Charro (EE. UU., Charles Marquis Warren, 1969/1970)
Chato el apache/Chato's Land (EE. UU., Michael Winner, 1971/1973)
Chica para matrimonio/The Marrying Kind (EE. UU., George Cukor, 1952/1956)
Chicago, año 30/Party Girl (EE. UU., Nicholas Ray, 1958/1959)
Chicago/In Old Chicago (EE. UU., Henry King, 1938/1943)
Chicas, chicas, chicas/Girls, Girls, Girls (EE. UU., Norman Taurog, 1962/1964)
China/China (EE. UU., John Farrow, 1943/1946)
Chinatown/Chinatown (EE. UU., Roman Polanski, 1974/1974)
Chisum/Chisum (EE. UU., Andrew V. McLaglen, 1970/1970)
Chubasco/Chubasco (EE. UU., Allen H. Miner, 1968/1968)
Chuka/Chuka (EE. UU., Gordon Douglas, 1967/1969)
Cielo rojo al amanecer/Red Sky at Morning (EE. UU., James Goldstone, 1970/1973)
Cimarrón/Cimarron (EE. UU., Anthony Mann, 1960/1961)
Cinco horas doradas/Five Golden Hours (Cinque ore in contanti) (Italia/R. U., Mario Zampi, 1961/1962)
Cinco pistolas/Five Guns West (EE. UU., Roger Corman, 1955/1958)
Cinco semanas en globo/Five Weeks in a Balloon (EE. UU., Irwin Allen, 1962/1964)
Cinco tumbas al Cairo/Five Graves to Cairo (EE. UU., Billy Wilder, 1943/1947)
Cincuenta y cinco días en Pekín/55 Days at Peking (EE. UU., Nicholas Ray, 1963/1963)
Cinerama Holiday/Cinerama Holiday (EE. UU., Robert Bendick, Philippe de Lacy, 1955/1959)
Cintia/Houseboat (EE. UU., Melville Shavelson, 1958/1960)
Cinturón negro/Black Belt Jones (EE. UU., Robert Clouse, 1973/1975)
Círculo de fuego/Shoot Out (EE. UU., Henry Hathaway, 1970/1973)
Cita a las once/Walk East on Beacon (EE. UU., Alfred Werker, 1952/1954)
Cita de amor/Appointment for Love (EE. UU., William A. Seiter, 1941/1944)
Cita en Honduras/Appointment in Honduras (EE. UU., Jacques Tourneur, 1953/1954)
Cita en Hong Kong/Soldier of Fortune (EE. UU., Edward Dmytryk, 1955/1959)
Cita en la frontera/Hands across the Border (EE. UU., Joseph Kane, 1943/1946)
Cita en Las Vegas/Viva Las Vegas (EE. UU., George Sidney, 1964/1964)
Cita en los cielos/Winged Victory (EE. UU., George Cukor, 1944/1947)
Cita en Nochebuena/Christmas Eve (Sinner's Holiday) (EE. UU., Edwin L. Marin, 1947/1949)
Cita en París/Made in Paris (EE. UU., Boris Sagal, 1965/1966)
Cita trágica/My Blood Runs Cold (EE. UU., William Conrad, 1965/1966)
Ciudad de conquista/City for Conquest (EE. UU., Anatole Litvak, 1940/1946)
Ciudad en sombras/Dark City (EE. UU., William Dieterle, 1950/1954)
Ciudad sin hombres/City without Men (EE. UU., Sidney Salkow, 1943/1947)
Ciudad sin piedad/Town without Pity (Ville sans pitie; Stadt ohne Mitleid) (Alemania/EE. UU./Suiza, Gottfried Reinhardt, 1961/1971)
Ciudadano Kane/Citizen Kane (EE. UU., Orson Welles, 1941/1966)
Claro de luna en el río/The Music Goes' Round (EE. UU., Victor Schertzinger, 1936/1939)
Claudia, esposa moderna/Claudia (EE. UU., Edmund Goulding, 1943/1947)
Cleopatra Jones/Cleopatra Jones (EE. UU., Jack Starret, 1973/1974)
Cleopatra/Cleopatra (EE. UU./Suiza/R. U., Joseph L. Mankiewicz, 1963/1963)
Coacción/Cage of Gold (R. U., Basil Dearden, 1950/1952)
Código del hampa/The Killers (EE. UU., Don Siegel, 1964/1965)
Cohete K-1/Rocketship XM (EE. UU., Kurt Neumann, 1950/1954)
Colinas ardientes/The Burning Hills (EE. UU., Stuart Heisler, 1956/1962)
Colorado Jim/The Naked Spur (EE. UU., Anthony Mann, 1953/1956)
Colt 45/Colt 45 (EE. UU., Edwin L. Marin, 1950/1953)
Comanche Creek/Gunfight at Comanche Creek (EE. UU., Frank McDonald, 1963/1966)
Comando antidroga/Gordons War (EE. UU., Ossie Davis, 1973/1974)
Comando de la muerte/Sea of Sand (R. U., Guy Green, 1958/1962)
Comando en el desierto/Raid on Rommel (EE.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

UU., Henry Hathaway, 1970/1972)
Comando en el Mar de China/Too Late the Hero (EE. UU., Robert Aldrich, 1970/1970)
Comando secreto/The Secret War of Harry Frigg (EE. UU., Jack Smight, 1967/1968)
Comando/Hell Is for Heroes (EE. UU., Don Siegel, 1962/1967)
Cometieron dos errores/Hang'em High (EE. UU., Ted Post, 1968/1969)
Cómo atrapar un marido/The Mating Game (EE. UU., George Marshall, 1958/1960)
Cómo casarse con un millonario/How to Marry a Millionaire (EE. UU., Jean Negulesco, 1953/1954)
Como el viento/Brother John (EE. UU., James Goldstone, 1970/1971)
Como ella sola/In This Our Life (EE. UU., John Huston, 1942/1948)
Como en una pesadilla/Kitten with a Whip (EE. UU., Douglas Heyes, 1964/1965)
Como le conocí/Margie (EE. UU., Henry King, 1946/1947)
Cómo matar a la propia esposa/How to Murder Your Wife (EE. UU., Richard Quine, 1965/1965)
Cómo robar un millón y.../How to Steal a Million (EE. UU., William Wyler, 1966/1966)
Cómo salvar un matrimonio/How to Save a Marriage... and Ruin Your Life (EE. UU., Fielder Cook, 1968/1970)
Como te quise, te quiero/This Love of Ours (EE. UU., William Dieterle, 1945/1946)
Cómo triunfar sin dar golpe/How to Succeed in Business without Really Trying (EE. UU., David Swift, 1967/1968)
Como tú quisieras ser/The Man in the Mirror (R. U., Maurice Elvey, 1936/1944)
Como un torrente/Some Came Running (EE. UU., Vincente Minnelli, 1958/1960)
Compañero de mi vida/Tender Comrade (EE. UU., Edward Dmytryck, 1943/1946)
Compañeros de armas y puñetazos/Soldier in the Rain (EE. UU., Ralph Nelson, 1963/1966)
Compañeros indómitos/Two in Revolt (EE. UU., Glenn Tyron, 1936/1940)
Con corazón y espada/The Fighting Guardsman (EE. UU., Henry Levin, 1945/1947)
Con destino a la luna/Destination Moon (EE. UU., Irving Pichel, 1950/1953)
Con el agua al cuello/The Drowning Pool (EE. UU., Stuart Rosenberg, 1975/1975)
Con él llegó el escándalo/Home from the Hill (EE. UU., Vincente Minnelli, 1960/1961)
Con faldas y a lo loco/Some Like It Hot (EE. UU., Billy Wilder, 1959/1963)
Con furia en la sangre/The Deadly Trackers (EE. UU., Barry Shear, 1973/1974)
Con la muerte en los talones/North by Northwest (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1959/1959)
Con la música a otra parte/If I Had My Way (EE. UU., David Butler, 1940/1946)
Con las horas contadas/D.O.A. (EE. UU., Rudolph Maté, 1949/1952)
Con los dedos cruzados/Catch Me a Spy (Francia/R. U., Richard Clement, 1971/1972)
Con los ojos cerrados/The Happy Ending (EE. UU., Richard Brooks, 1969/1971)
Concierto macabro/Hangover Square (EE. UU., John Brahm, 1945/1946)
Concierto para Bangla Desh/The Concert for Bangla Desh (EE. UU., Saul Swimmer, 1971/1972)
Concierto para pistola solista/The Weekend Murders (EE. UU./Italia, Michele Lupo, 1971/1972)
Concierto pop 73/Pictures at an Exhibition (R. U., Nicholas Ferguson, 1972/1973)
Condenados de ultratumba/Tales from the Crypt (R. U., Freddie Francis, 1972/1973)
Conductor relámpago/Lightning Conductor (R. U., Maurice Elvey, 1938/1944)
Confesión/Confession (R. U., Ken Hughes, 1955/1955)
Confesiones de una modelo/Puzzle of a Downfall Child (EE. UU., Jerry Schatzberg, 1970/1972)
Confidencias de medianoche/Pillow Talk (EE. UU., Michael Gordon, 1959/1960)
Confidencias de mujer/The Chapman Report (EE. UU., George Cukor, 1962/1970)
Conflicto íntimo/The Man Inside (R. U., John Gilling, 1958/1959)
Conflicto matrimonial/Are Husbands Necessary? (EE. UU., Norman Taurog, 1942/1946)
Conflicto sentimental/Sentimental Journey (EE. UU., Walter Lang, 1946/1947)
Consejos a medianoche/Who's Been Sleeping in My Bed? (EE. UU., Daniel Mann, 1963/1964)
Consigna: eliminar a Drummond/Flight to Hong Kong (EE. UU., Joseph M. Newman, 1956/1957)
Conspiración de silencio/Bad Day at Black Rock (EE. UU., John Sturges, 1954/1958)
Conspiración en Berlín/The Quiller Memorandum (EE. UU./R. U., Michael Anderson, 1966/1968)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Contaminación/No Blade of Grass (EE. UU., Cornel Wilde, 1970/1973)
Contigo para siempre/Follow the Boys (EE. UU., Richard Thorpe, 1963/1964)
Contrabando humano/Human Cargo (EE. UU., Allan Dwan, 1936/1940)
Contrabando/Contraband, Spain (España/R. U., Lawrence Huntington, Julio Salvador, 1955/1955)
Contraespionaje/Hotel Reserve (R. U., Lance Comfort, Max Greene, Victor Hanbury, 1944/1951)
Contrato en Marsella/The Destructors (The Marseille Contract) (EE. UU./Francia/R. U., Robert Parrish, 1974/1975)
Contrólese, doctor/Carry On Again Doctor (R. U., Gerald Thomas, 1971/1974)
Contrólese, excursionista/Carry On Camping (R. U., Gerald Thomas, 1968/1973)
Copacabana/Copacabana (EE. UU., Alfred E. Green, 1947/1949)
Coqueta hasta el fin/French without Tears (R. U., Anthony Asquith, 1939/1942)
Coraje, sudor y pólvora/The Culpeper Cattle Co. (EE. UU., Dick Richards, 1972/1973)
Corazón de hielo/Kiss Tomorrow Goodbye (EE. UU., Gordon Douglas, 1950/1955)
Corazón de león/Lionheart (R. U., Michael Forlong, 1968/1972)
Corazón de león/The Black Arrow (EE. UU., Gordon Douglas, 1948/1956)
Corazón de niña/Little Miss Nobody (EE. UU., John G. Blystone, 1936/1943)
Corazón salvaje/Gone to Earth (R. U., Michael Powell, Emeric Pressburger, 1950/1954)
Corazón verde/A New Leaf (EE. UU., Elaine May, 1970/1972)
Corazones en llamas/The Forest Rangers (EE. UU., George Marshall, 1942/1951)
Corazones indomables/Drums along the Mohawk (EE. UU., John Ford, 1939/1949)
Corea, hora cero/One Minute to Zero (EE. UU., Tay Garnett, 1952/1953)
Coronel Blimp/Life and Death of Colonel Blimp (R. U., Michael Powell, Emeric Pressburger, 1943/1946)
Corre, Ángel, corre/Run, Angel, Run (EE. UU., Jack Starrett, 1969/1972)
Corredor sin retorno/Shock Corridor (EE. UU., Samuel Fuller, 1963/1967)
Correo diplomático/Diplomatic Courier (EE. UU., Henry Hathaway, 1952/1953)
Corrupción/Corruption (Carnage; Laser Killer) (R. U., Robert Hartford-Davis, 1967/1972)
Corsarios de Florida/The Buccaneer (EE. UU., Cecil B. DeMille, 1938/1947)
Cortina rasgada/Torn Curtain (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1966/1966)
Costa de tiburones/The Sharkfighters (EE. UU., Jerry Hopper, 1956/1958)
Cowboy de medianoche/Midnight Cowboy (EE. UU., John Schlesinger, 1969/1975)
Cowboy/Cowboy (EE. UU., Delmer Daves, 1957/1960)
Creemos en el amor/Three Coins in the Fountain (EE. UU., Jean Negulesco, 1954/1955)
Criaturas olvidadas del mundo/Creatures the World Forgot (R. U., Don Chaffey, 1970/1973)
Crimen a las siete/The Couch (EE. UU., Owen Crump, 1961/1963)
Crimen a medianoche/Who Done It? (EE. UU., Erle C. Kenton, 1942/1945)
Crimen en el Oeste/Massacre River (EE. UU., John Rawlins, 1949/1955)
Crimen misterioso/Mile a Minute Love (Crime Afloat; Roaring Speedboats) (EE. UU., Elmer Clifton, 1937/1952)
¿Crimen o suicidio?/Grissly's Millions (EE. UU., John English, 1945/1947)
Crimen on the rocks/The Ice House (Cold Blood; Love in Cold Blood; The Passion Pits) (EE. UU., Stuart E. McGowan, 1969/1971)
Crimen pasional/Guilty? (Je plaide non-coupable) (Francia/R. U., Edmond T. Gréville, 1955/1957)
Crimen perfecto/Dial M for Murder (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1954/1954)
Crimen sin criminal/Murder without Crime (R. U., J. Lee Thompson, 1950/1953)
Crimen, S.A./Chicago Confidential (EE. UU., Sidney Salkow, 1957/1958)
Criminal acorralado/FBI Code 98 (EE. UU., Leslie H. Martinson, 1964/1965)
Criminal por amor/Inside Job (EE. UU., Jean Yarbrough, 1946/1948)
Cruce de destinos/Bhowani Junction (EE. UU./R. U., George Cukor, 1956/1959)
Cualquier día en cualquier esquina/Two for the Seesaw (EE. UU., Robert Wise, 1962/1963)
Cualquier miércoles/Any Wednesday (EE. UU., Robert Ellis Miller, 1966/1967)
Cuando el alba se tiñe de rojo/A Man Called Gannon (EE. UU., James Goldstone, 1969/1973)
Cuando el destino nos alcance/Soylent Green

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

(EE. UU., Richard Fleischer, 1973/1974)
Cuando el ladrón encuentra al ladrón/Jump for Glory (R. U., Raoul Walsh, 1937/1943)
Cuando el viento silba/Whistle down the Wind (R. U., Bryan Forbes, 1961/1962)
Cuando ellas se encuentran/When Ladies Meet (EE. UU., Robert Z. Leonard, 1941/1945)
¿Cuándo es tu cumpleaños?/When's Your Birthday? (EE. UU., Harry Beaumont, 1937/1941)
Cuando hierve la sangre/Never So Few (EE. UU., John Sturges, 1959/1960)
Cuando llegue la primavera/Come Next Spring (EE. UU., R.G. Springsteen, 1955/1958)
Cuando llegue septiembre/Come September (EE. UU., Robert Mulligan, 1961/1962)
Cuando los dinosaurios dominaban la Tierra/When Dinosaurs Ruled the Earth (R. U., Val Guest, 1970/1972)
Cuando los mundos chocan/When Worlds Collide (EE. UU., Rudolph Maté, 1951/1954)
Cuando muere el día/Sundown (EE. UU., Henry Hathaway, 1941/1946)
Cuando mueren las leyendas/When the Legends Die (EE. UU., Stuart Millar, 1972/1973)
Cuando ruge la marabunta/The Naked Jungle (EE. UU., George Pal, 1954/1955)
Cuando se tienen 20 años/Hemingway's Adventures of a Young Man (EE. UU., Martin Ritt, 1962/1964)
Cuarenta quilates/40 Carats (EE. UU., Milton Katselas, 1973/1974)
Cuatro amigos/The Devil's Party (EE. UU., Ray McCarey, 1938/1940)
Cuatro cabalgaron/Four Rode Out (EE. UU./España, John Peyser, 1969/1971)
Cuatro caras del Oeste/Four Faces West (EE.UU, Alfred E. Green, 1948/1958)
Cuatro confesiones/The Outrage (EE. UU., Martin Ritt, 1964/1965)
Cuatro convictos/Convicts 4 (EE. UU., Millard Kaufman, 1962/1969)
Cuatro culpables/I Killed the Count (R. U., Fred Zelnick, 1939/1943)
Cuatro gángsters de Chicago/Robin and the Seven Hoods (EE. UU., Gordon Douglas, 1964/1966)
Cuatro páginas de la vida/O'Henry's Full House (EE. UU., Henry Hathaway, Henry King, Henry Koster, Jean Negulesco, 1952/1954)
Cuatro tíos de Texas/Four for Texas (EE. UU., Robert Aldrich, 1963/1964)
Cuerpo y alma/Body and Soul (EE. UU., Robert Rossen, 1947/1956)
Cuidado con el mayordomo/Fitzwilly (EE. UU., Delbert Mann, 1967/1968)
Cuidado con ellas/Over She Goes (R. U., Graham Cutts, 1937/1944)
¡Cuidado con lo que haces!/Climbing High (R. U., Carol Reed, 1939/1942)
Cuidado con los inspectores/The Jackpot (EE. UU., Walter Lang, 1950/1952)
Cumbres borrascosas/Wuthering Heights (EE. UU., William Wyler, 1939/1944)
Cumbres borrascosas/Wuthering Heights (R. U., Robert Fuest, 1970/1974)
Cumbres doradas/So This Is Love (EE. UU., Gordon Douglas, 1953/1955)
Cuna de héroes/The Long Gray Line (EE. UU., John Ford, 1955/1955)
Cupido sin memoria/There Goes the Groom (EE. UU., Joseph Santley, 1937/1941)
Curso del 44/Class of 44 (EE. UU., Paul Bogart, 1972/1975)
Cyrano de Bergerac/Cyrano de Bergerac (EE. UU., Michael Gordon, 1950/1952)

D

Dallas, ciudad fronteriza/Dallas (EE. UU., Stuart Heisler, 1950/1951)
Damas del teatro/Stage Door (EE. UU., Gregory La Cava, 1937/1941)
Danzad, danzad, malditos/They Shoot Horses, Don't They? (EE. UU., Sydney Pollack, 1969/1970)
Darling Lili/Darling Lili (EE. UU., Blake Edwards, 1970/1971)
David Copperfield/David Copperfield (R. U., Delbert Mann, 1969/1973)
David y Catriona/Kidnapped (R. U., Delbert Mann, 1971/1972)
Davy Crockett, rey de la frontera/Davy Crockett, King of the Wild Frontier (EE. UU., Norman Foster, 1955/1957)
De aquí a la eternidad/From Here to Eternity (EE. UU., Fred Zinneman, 1953/1954)
De cara a cara/Silver on the Sage (EE. UU., Lesley Selander, 1939/1953)
De corazón a corazón/Blossoms in the Dust (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1941/1949)
De entre los muertos/Vertigo (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1958/1959)
De hoy en adelante/From This Day Forward (EE. UU., John Berry, 1943/1948)
De ilusión también se vive/The Miracle on

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

34th Street (EE. UU., George Seaton, 1947/1950)
De isla en isla/Seven Sinners (EE. UU., Tay Garnett, 1940/1942)
De Oriente a Occidente para matar/Innocent Bustanders (R. U., Peter Collison, 1972/1973)
De tal palo, tal astilla/Chip Off the Old Block (EE. UU., Charles Lamont, 1944/1948)
Débil es la carne/The Foxes of Harrow (EE. UU., John M. Stahl, 1947/1948)
Decisión a medianoche/Night People (EE. UU., Nunnally Johnson, 1954/1955)
Defiendo mi vida/Dust Be My Destiny (EE. UU., Lewis Seiler, 1939/1950)
Del infierno a Texas/From Hell to Texas (EE. UU., Henry Hathaway, 1958/1961)
Delator anónimo/The Squeaker (R. U., William K. Howard, 1937/1953)
Deliverance/Deliverance (EE. UU., John Boorman, 1971/1974)
Demasiados maridos/Too Many Husbands (EE. UU., Wesley Ruggles, 1940/1946)
Demasiados secretos para un hombre solo/The President's Analyst (EE. UU., Theodore J. Flicker, 1967/1968)
Demetrius y los gladiadores/Demetrius and the Gladiators (EE. UU., Delmer Daves, 1954/1954)
Desafío a Scotland Yard/Scotland Yard Accepted the Challenge (R. U., Allan Davis, Peter Duffel, 1960/1962)
Desafío al destino/Brainstorm (EE. UU., William Conrad, 1965/1966)
Desafío en el rancho/The Ballad of Josie (EE. UU., Andrew V. McLaglen, 1968/1968)
Desafío en la ciudad muerta/The Law and Jake Wade (EE. UU., John Sturges, 1958/1960)
Desayuno con diamantes/Breakfast at Tiffany's (EE. UU., Blake Edwards, 1961/1963)
Desayuno para dos/Breakfast for Two (EE. UU., Alfred Santell, 1937/1940)
Descalzos por el parque/Barefoot in the Park (EE. UU., Gene Saks, 1967/1967)
Desconfianza/The Secret Heart (EE. UU., Robert Z. Leonard, 1946/1948)
Desde aquel beso/You'll Never Get Rich (EE. UU., Sidney Lanfield, 1941/1951)
Desde la terraza/From the Terrace (EE. UU., Mark Robson, 1960/1968)
Desde que te fuiste/Since You Went Away (EE. UU., John Cromwell, 1944/1946)
Desde Rusia con amor/From Russia with Love (EE. UU., Terence Young, 1964/1964)
Desengaño/Dodsworth (EE. UU., William Wyler, 1936/1945)
Deseos de verano, sueños de invierno/Summer Wishes, Winter Dreams (EE. UU., Gilbert Cates, 1973/1975)
Deseos humanos/Human Desire (EE. UU., Fritz Lang, 1954/1969)
Desfile sobre el hielo/Ice-Capades (EE. UU., Joseph Santley, 1941/1942)
Desiree/Desiree (EE. UU., Henry Koster, 1954/1955)
Despacio, forastero/Walk Softly Stranger (EE. UU., Robert Stevenson, 1949/1951)
Despertar a la vida/The Greengage Summer (Loss of Innocence) (R. U., Lewis Gilbert, 1961/1962)
Despertar en el infierno/Wake a Fright (Outback) (R. U., Ted Kotcheff, 1971/1973)
Destino: Budapest/Assignment Paris (EE. UU., Robert Parrish, 1952/1954)
Destino: las estrellas/Wernher von Braun (I Aim at the Stars; Ich greife nach den Sternen) (Alemania/EE. UU./R. U., J. Lee Thompson, 1959/1961)
Destino: Tokio/Destination Tokyo (EE. UU., Delmer Daves, 1944/1951)
Destinos cruzados/Lulu Belle (EE. UU., Leslie Fenton, 1948/1954)
Detective genial/Trouble Brewing (R. U., Anthony Kimmins, 1939/1944)
Detective sin licencia/Gumshoe (R. U., Stephen Frears, 1972/1973)
Detectives en acción/Invisible Informer (EE. UU., Philip Ford, 1946/1948)
Detengan a esa rubia/Hold That Blonde (EE. UU., George Marshall, 1945/1950)
Día D, hora H/Breakthrough (EE. UU., Lewis Seiler, 1950/1952)
Diablillos con faldas/And the Angels Sing (EE. UU., Claude Binyon, 1944/1947)
Diagnóstico: asesinato/The Carey Treatment (A Case of Murder) (EE. UU., Blake Edwards, 1972/1973)
Diamantes para la eternidad/Diamonds Are Forever (EE. UU., Guy Hamilton, 1971/1971)
Días de vino y rosas/Days of Wine and Roses (EE. UU., Blake Edwards, 1962/1963)
Días impacientes/The Impatient Years (EE. UU., Irving Cummings, 1944/1948)
Días sin huella/The Lost Weekend (EE. UU., Billy Wilder, 1945/1949)
Diez días en París/Ten Days in Paris (Missing Ten Days; Spy in the Pantry) (R. U., Tim Whelan, 1939/1942)
Diez héroes de West Point/Ten Gentlemen

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

from West Point (EE. UU., Henry Hathaway, 1942/1946)
Diez valientes/Ten Tall Men (EE. UU., Willis Goldbeck, 1951/1952)
Dillinger/Dillinger (EE. UU., John Milius, 1973/1975)
Dillinger/Dillinger (EE. UU., Max Nosseck, 1945/1948)
Dime con quién andas/Who's Your Lady Friend? (R. U., Carol Reed, 1937/1940)
Dime que me amas, Junie Moon/Tell Me that You Love Me, Junie Moon (EE. UU., Otto Preminger, 1970/1972)
Diplomático último modelo/Man of the Moment (R. U., John Paddy Carstairs, 1955/1957)
Dirección prohibida/The Lady Gambles (EE. UU., Michael Gordon, 1949/1951)
Dispara, Billy, dispara/Dirty Little Billy (EE. UU., Stan Dragoti, 1972/1974)
Divorcio a la americana/Marriage on the Rocks (EE. UU., Jack Donohue, 1965/1966)
Doble boda/Double Wedding (EE. UU., Richard Thorpe, 1937/1945)
Doble vida/A Double Life (EE. UU., George Cukor, 1948/1948)
Doce del patíbulo/The Dirty Dozen (EE. UU./R. U., Robert Aldrich, 1967/1967)
Doce hombres sin piedad/Twelve Angry Men (EE. UU., Sidney Lumet, 1957/1958)
Doctor intruso/The Outsider (R. U., Paul Stein, 1939/1941)
Doctor Zhivago/Doctor Zhivago (EE. UU., David Lean, 1965/1965)
Dodge, ciudad sin ley/Dodge City (EE. UU., Michael Curtiz, 1939/1949)
Dólares/Dollars (EE. UU., Richard Brooks, 1970/1972)
Domador de sirenas/Mr. Peabody and the Mermaid (EE. UU., Irving Pichel, 1948/1949)
Dominique/The Singing Nun (EE. UU., Henry Koster, 1966/1966)
Don dólar/Double Dynamite (EE. UU., Irving Cummings, 1951/1955)
Don Quijote del Oeste/Scandalous John (EE. UU., Robert Butler, 1971/1972)
Donde el círculo termina/The Scapegoat (R. U., Robert Hamer, 1959/1962)
Donde el mundo acaba/Latitude Zero (Ido zero daisakusen) (EE. UU./Japón, Inoshiro Honda, 1969/1970)
¿Dónde está el frente?/Which Way to the Front? (EE. UU., Jerry Lewis, 1970/1972)
Donde nacen los héroes/A Medal for Benny (EE. UU., Irving Pichel, 1945/1946)
Dos amores/Two Loves (EE. UU., Charles Walters, 1961/1961)
Dos cabalgan juntos/Two Rode Together (EE. UU., John Ford, 1961/1963)
Dos cabezudos/Here Come the Co-eds (EE. UU., Jean Yarbrough, 1945/1945)
Dos caraduras con suerte/Pardon My Sarong (EE. UU., Erle C. Kenton, 1942/1945)
Dos edades del amor/Cass Timberlane (EE. UU., George Sidney, 1947/1949)
Dos en el cielo/A Guy Named Joe (EE. UU., Victor Fleming, 1943/1947)
Dos en la carretera/Two for the Road (EE. UU./R. U., Stanley Donen, 1966/1967)
Dos en la guillotina/Two on a Guillotine (EE. UU., William Conrad, 1965/1965)
Dos espías a lo loco/Spies (R. U., Irvin Kershner, 1974/1975)
Dos frescos en órbita/The Road to Hong Kong (R. U./EE. UU., Norman Panama, 1962/1962)
Dos hermanas de Boston/Two Sisters from Boston (EE. UU., Henry Koster, 1946/1949)
Dos hombres contra el Oeste/Wild Rovers (EE. UU., Blake Edwards, 1971/1972)
Dos hombres y un destino/Butch Cassidy and the Sundance Kid (EE. UU., George Roy Hill, 1969/1969)
Dos mujeres y un amor/In Name Only (EE. UU., John Cromwell, 1939/1944)
Dos mulas y una mujer/Two Mules for Sister Sara (EE. UU./México, Don Siegel, 1969/1971)
Dos pares de mellizos/Our Relations (EE. UU., Harry Lachman, 1936/1939)
Dos pasiones y un amor/Serenade (EE. UU., Anthony Mann, 1955/1960)
Dos seductores/Bedtime Story (EE. UU., Ralph Levy, 1964/1965)
Dos semanas en otra ciudad/Two Weeks in Another Town (EE. UU., Vincente Minnelli, 1962/1963)
Dos tejanos en la selva/Africa- Texas Style! (EE. UU./R. U., Andrew Marton, 1967/1972)
Dos traidores y un valiente/The Magic Fountain (EE. UU., Allan David, 1961/1967)
Dos vidas en su mano/Dance Little Lady (R. U., Val Guest, 1954/1959)
Dr. Jekyll y su hermana Hyde/Jekyll and Sister Hyde (R. U., Roy W. Baker, 1971/1972)
Drácula 73/Dracula at 72 (R. U., Alan Gibson, 1972/1973)
Drácula negro/Blackula (EE. UU., William Crain, 1972/1975)
Drácula vuelve de la tumba/Dracula Has Risen from the Grave (R. U., Freddy Francies,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

1968/1972)
Drácula y las mellizas/Twins of Evil (R. U., John Hough, 1971/1972)
Drácula, príncipe de las tinieblas/Dracula, Prince of Darkness (R. U., Terence Fisher, 1965/1972)
Drácula/Dracula (Horror of Dracula) (R. U., Terence Fisher, 1958/1960)
Drama en presidio/Convicted (EE. UU., Henry Levin, 1950/1954)
Duelo a muerte en OK Corral/Doc (EE. UU., Frank Perry, 1971/1972)
Duelo a muerte en Río Rojo/The Last Challenge (EE. UU., Richard Thorpe, 1967/1968)
Duelo al sol/Duel in the Sun (EE. UU., King Vidor, 1946/1953)
Duelo de pillos/Dirty Dingus Magee (EE. UU., Burt Kennedy, 1970/1971)
Duelo de razas/Comanche (EE. UU., George Sherman, 1955/1957)
Duelo de titanes/Gunfight at the OK Corral (EE. UU., John Sturges, 1957/1958)
Duelo en Diablo/Duel at Diablo (EE. UU., Ralph Nelson, 1966/1967)
Duelo en el Atlántico/The Enemy Below (EE. UU., Dick Powell, 1957/1960)
Duelo en el barro/These Thousand Hills (EE. UU., Richard Fleischer, 1958/1962)
Duelo en el fondo del mar/Beneath the 12-Mile Reef (EE. UU., Robert D. Webb, 1953/1955)
Duelo en la Alta Sierra/Ride the High Country (EE. UU., Sam Peckinpah, 1962/1963)
Duelo en la jungla/Duel in the Jungle (R. U., George Marshall, 1954/1957)
Dueña de su destino/Cheers for Miss Bishop (EE. UU., Tay Garnett, 1941/1944)
Dulce evocación/Beyond Tomorrow (EE. UU., A. Edward Sutherland, 1940/1951)
Dulce evocación/Romance of the Limberlost (EE. UU., William Nigh, 1938/1941)
Dulce noviembre/Sweet November (EE. UU., Robert Ellis Miller, 1968/1969)
Dulce pájaro de juventud/Sweet Bird of Youth (EE. UU., Richard Brooks, 1962/1963)
Dumbo/Dumbo (EE. UU., Ben Sharpsteen, 1941/1944)

E

Easy Rider (Buscando mi destino)/Easy Rider (EE. UU., Dennis Hopper, 1969/1974)
Eddy Duchin/The Eddy Duchin Story (EE. UU., George Sidney, 1956/1958)
Edison, el hombre/Edison, the Man (EE. UU., Clarence Brown, 1940/1945)
Ejercicio para cinco dedos/Five Finger Exercise (EE. UU., Daniel Mann, 1962/1963)
El abrazo de la muerte/Criss Cross (EE. UU., Robert Siodmak, 1949/1950)
El abuelo está loco/The Gnome-Mobile (EE. UU., Robert Stevenson, 1967/1968)
El agente de Scotland Yard/Blake of Scotland Yard (EE. UU., Robert Hill, 1937/1948)
El agente secreto/The Secret Agent (R. U., Alfred Hitchcock, 1936/1939)
El Álamo/The Alamo (EE. UU., John Wayne, 1960/1961)
El albergue de la sexta felicidad/The Inn of the Sixth Happiness (R. U., Mark Robson, 1958/1960)
El alegre bandolero/The Gay Desperado (EE. UU., Rouben Mamoulian, 1936/1945)
El alegre mundo de Laurel y Hardy/The Crazy World of Laurel and Hardy (EE. UU., varios directores, 1967/1967)
El amado de los dioses/Whom the Gods Love (Mozart) (R. U., Basil Dean, 1936/1945)
El amargo sabor del miedo/Taste of Excitement (R. U., Don Sharp, 1971/1972)
El amargo silencio/The Angry Silence (R. U., Guy Green, 1960/1962)
El americano/The Americano (EE. UU., William Castle, 1955/1955)
El amo del mundo/Master of the World (EE. UU., William Witney, 1961/1967)
El amor en onda corta/Hi Gang (R. U., Marcel Varnel, 1941/1945)
El amor llamó dos veces/The More the Merrier (EE. UU., George Stevens, 1943/1947)
El amor manda/Bank Holiday (Three on a Weekend) (R. U., Carol Reed, 1938/1940)
El amor nació en París/Lovely to Look At (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1952/1955)
El amuleto del diablo/Baffled (R. U., Philip Leacock, 1972/1974)
El ángel negro/The Shopworn Angel (EE. UU., H. C. Potter, 1938/1939)
El aparecido/Bad Men of Tombstone (EE. UU., Kurt Neumann, 1949/1954)
El apartamento/The Apartment (EE. UU., Billy Wilder, 1960/1963)
El árbol de la vida/Raintree Country (EE. UU., Edward Dmytryk, 1958/1959)
El árbol del ahorcado/The Hanging Tree (EE. UU., Delmer Daves, 1959/1960)
El arca de oro/Pot o'Gold (EE. UU., George

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Marshall, 1941/1943)
El arco mágico/The Magic Bow (R. U., Bernard Knowles, 1946/1948)
El arte de amar/The Art of Love (EE. UU., Norman Jewison, 1965/1965)
El asesino anda suelto/The Killer Is Loose (EE. UU., Budd Boetticher, 1955/1956)
El asesino poeta/Lured (Personal Column) (EE. UU., Douglas Sirk, 1947/1949)
El asombro de Brooklyn/The Kid from Brooklyn (EE. UU., Norman Z. McLeod, 1946/1948)
El asunto del día/The Talk of the Town (EE. UU., George Stevens, 1942/1943)
El asunto/The Affair (EE. UU., Gilbert Cates, 1974/1975)
El ataque duró siete días/The Thin Red Line (EE. UU., Andrew Marton, 1964/1967)
El aventurero de Kenya/Mister Moses (EE. UU., Ronald Neame, 1965/1965)
El baile de los malditos/The Young Lions (EE. UU., Edward Dmytryk, 1958/1960)
El baile de los vampiros/The Fearless Vampire Killers, or Pardon Me but Your Teeth Are in My Neck (EE. UU./R. U., Roman Polanski, 1967/1969)
El bandido de Zhobe/The Bandit of Zhobe (R. U., John Gilling, 1959/1960)
El bárbaro y la geisha/The Barbarian and the Geisha (EE. UU., John Huston, 1958/1959)
El barco de la muerte/The Adventures of Martin Eden (EE. UU., Sidney Salkow, 1942/1948)
El barco de los locos/Ship of Fools (EE. UU., Stanley Kramer, 1965/1966)
El barón rojo/Von Richtofen and Brown (EE. UU., Roger Corman, 1971/1972)
El bazar de las sorpresas/The Shop around the Corner (EE. UU., Ernst Lubitsch, 1940/1944)
El bebé de la discordia/Never Too Late (EE. UU., Bud Yorkin, 1965/1966)
El bebé y el acorazado/The Baby and the Battleship (R. U., Jay Lewis, 1956/1957)
El beso de la muerte/Kiss of Death (EE. UU., Henry Hathaway, 1947/1949)
El beso revelador/Wives under Suspicion (EE. UU., James Whale, 1938/1940)
El botín del rancho/Branded a Coward (EE. UU., Sam Newfield, 1935/1955)
El bravo/The Brave One (EE. UU., Irving Rapper, 1956/1959)
El buen Sam/Good Sam (EE. UU., Leo McCarey, 1948/1949)
El burlador de Castilla/The Adventures of Don Juan (EE. UU., Vincent Sherman, 1949/1950)
El buscavidas/The Hustler (EE. UU., Robert Rossen, 1961/1963)
El caballero Adverse/Antony Adverse (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1936/1947)
El caballero del Mississippi/The Mississippi Gambler (EE. UU., Rudolph Maté, 1953/1954)
El caballero enmascarado/The Highwayman (EE. UU., Lesley Selander, 1951/1954)
El caballero negro/The Black Knight (R. U., Tay Garnett, 1954/1955)
El cabo del terror/Cape Fear (EE. UU., J. Lee Thompson, 1962/1962)
El callejón de las almas perdidas/Nightmare Alley (EE. UU., Edmund Goulding, 1947/1950)
El camino de la muerte/Kid Courageous (EE. UU., Robert N. Bradbury, 1935/1955)
El campeón/Big Red (EE. UU., Norman Tokar, 1962/1965)
El canario amarillo/The Yellow Canary (EE. UU., Buzz Kulik, 1963/1966)
El candidato/The Candidate (EE. UU., Michael Ritchie, 1972/1972)
El capitán cautela/Captain Caution (EE. UU., Richard Wallace, 1940/1944)
El Capitán Furia/Captain Fury (EE. UU., Hal Roach, 1939/1943)
El capitán Jones/John Paul Jones (EE. UU., John Farrow, 1958/1960)
El capitán Kidd/Captain Kidd (EE. UU., Rowland V. Lee, 1945/1946)
El capitán King/King of the Khyber Rifles (EE. UU., Henry King, 1953/1955)
El capitán Newman/Captain Newman, MD (EE. UU., David Miller, 1963/1964)
El capitán O'Flynn/The Fighting O'Flynn (EE. UU., Arthur Pierson, 1949/1950)
El capitán Panamá/Scarlet Angel (EE. UU., Sidney Salkow, 1952/1954)
El capitán pirata/Buccaneer's Girl (EE. UU., Frederick de Cordova, 1950/1950)
El caradura, la rubia y el millonario/Togetherness (EE. UU., Arthur Marks, 1970/1974)
El cardenal/The Cardinal (EE. UU., Otto Preminger, 1963/1964)
El carnaval de las águilas/The Great Waldo Pepper (EE. UU., George Roy Hill, 1974/1975)
El caso 880/Mr. 880 (EE. UU., Edmund Goulding, 1950/1952)
El caso de la señorita asustada/The Case of the Frightened Lady (R. U., George King, 1940/1943)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

El caso de los dedos cortados/The Woman in Green (EE. UU., Roy William Neill, 1945/1948)
El caso de Lucy Harbin/Strait-Jacket (EE. UU., William Castle, 1963/1965)
El caso de Thomas Crown/The Thomas Crown Affair (EE. UU., Norman Jewison, 1968/1968)
El caso Drayton/The Drayton Case (Scotland Yard: The Drayton Case) (R. U., Ken Hughes, 1953/1959)
El caso Gorenko/Embassy (Líbano/R. U., Gordon Hessler, 1971/1972)
El caso O'Hara/The People against O'Hara (EE. UU., John Sturges, 1951/1956)
El caso Vare/The Ware Case (R. U., Robert Stevenson, 1938/1941)
El castillo de Dragonwyck/Dragonwyck (EE. UU., Joseph L. Mankiewicz, 1946/1947)
El castillo de los misterios/You'll Find Out (EE. UU., David Butler, 1940/1943)
El castillo maldito/The Ghost Breakers (EE. UU., George Marshall, 1940/1945)
El charlatán/Chatterbox (EE. UU., Joseph Santley, 1943/1946)
El Cid/El Cid (EE. UU./Italia, Anthony Mann, 1961/1961)
El circo del crimen/Berserk! (R. U., Jim Conolly, 1967/1973)
El círculo resplandeciente/Ring of Bright Water (R. U., Jack Couffer, 1969/1971)
El círculo vicioso/The Vicious Circle (The Circle) (R. U., Gerald Thomas, 1957/1962)
El cisne negro/The Black Swan (EE. UU., Henry King, 1942/1949)
El cisne/The Swan (EE. UU., Charles Vidor, 1956/1959)
El clan de los doberman/The Doberman Gang (EE. UU., Byron Chudnow, 1972/1973)
El club 400/The Powers Girl (EE. UU., Norman Z. McLeod, 1942/1945)
El club de los asesinos/The Assassination Bureau (R. U., Basil Dearden, 1958/1972)
El club de los suicidas/Trouble for Two (EE. UU., J. Walter Ruben, 1936/1939)
El club social de Cheyenne/The Cheyenne Social Club (EE. UU., Gene Kelly, 1970/1971)
El código de los inmorales/Only When I Larf (R. U., Basil Dearden, 1968/1969)
El coleccionista/The Collector (EE. UU./R. U., William Wyler, 1965/1965)
El coloso de Boston/The Great John L. (EE. UU., Frank Tuttle, 1945/1946)
El coloso de la selva/The African Elephant (EE. UU., Simon Trevor, 1971/1972)
El coloso en llamas/The Towering Inferno (EE. UU., Irwin Allen, John Guillermin, 1974/1975)
El comediante vagabundo/Chaplin's Art of Comedy (EE. UU., Charlie Chaplin, 1915-1966/1972)
El compromiso/The Arrangement (EE. UU., Elia Kazan, 1969/1970)
El cóndor/El Condor (EE. UU., John Guillermin, 1970/1972)
El conquistador de Mongolia/The Conqueror (EE. UU., Dick Powell, 1956/1958)
El contacto de Salzburgo/The Salzburg Connection (EE. UU., Lee H. Katzin, 1972/1973)
El continente perdido (La Atlántida)/Atlantis, the Lost Continent (EE. UU., George Pal, 1961/1975)
El coronel Von Ryan/Von Ryan's Express (EE. UU., Mark Robson, 1965/1965)
El correo de la muerte/Wyoming Mail (EE. UU., Reginald Le Borg, 1950/1951)
El correo del infierno/Rawhide (EE. UU., Henry Hathaway, 1951/1952)
El crepúsculo de los audaces/Twilight for the Gods (EE. UU., Joseph Pevney, 1958/1963)
El crepúsculo de los dioses/Sunset Boulevard (EE. UU., Billy Wilder, 1950/1952)
El cuarto hombre/Kansas City Confidential (EE. UU., Phil Karlson, 1952/1954)
El cuarto mandamiento/The Magnificent Ambersons (EE. UU., Orson Welles, 1942/1945)
El cuento del gallo/Tale of the Cock (Childish Things) (EE. UU., John Derek, 1966/1970)
El cuerpo del delito/Stella (EE. UU., Claude Binyon, 1950/1952)
El cuervo/This Gun for Hire (EE. UU., Frank Tuttle, 1942/1948)
El culpable acusa/The Counterfeit Plan (R. U., Montgomery Tully, 1957/1957)
El cura del penal/Mutiny in the Big House (EE. UU., William Nigh, 1939/1941)
El Danubio rojo/The Red Danube (EE. UU., George Sidney, 1949/1950)
El demonio de las armas/Gun Crazy (EE. UU., Joseph H. Lewis, 1950/1953)
El demonio del mar/Down to the Sea in Ships (EE. UU., Henry Hathaway, 1949/1950)
El demonio, la carne y el perdón/The Singer Not the Song (R. U., Roy Baker, 1961/1962)
El desafío de las águilas/Where Eagles Dare (R. U., Brian G. Hutton, 1968/1969)
El desafío de los siete magníficos/The Magnificent Seven Ride (EE. UU., George

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

McGowan, 1972/1973)
El descenso de la muerte/Downhill Racer (EE. UU., Michael Ritchie, 1969/1975)
El desertor del Alamo/The Man from the Alamo (EE. UU., Budd Boetticher, 1953/1954)
El desfiladero de la muerte/Thunder in the Sun (EE. UU., Russell Rouse, 1958/1961)
El desfiladero del cobre/Copper Canyon (EE. UU., John Farrow, 1950/1955)
El desierto viviente/The Living Desert (EE. UU., James Algar, 1953/1955)
El despertar de una ciudad/Little Old New York (EE. UU., Henry King, 1940/1947)
El despertar/The Yearling (EE. UU., Clarence Brown, 1947/1948)
El déspota/Hobson's Choice (R. U., David Lean, 1954/1959)
El desterrado de las islas/Outcast of the Islands (R. U., Carol Reed, 1951/1953)
El destino también juega/A Big Hand for the Little Lady (EE. UU., Fielder Cook, 1966/1967)
El detective y la doctora/They Might Be Giants (EE. UU., Anthony Harvey, 1971/1973)
El detective y su compañera/The Plot Thickens (EE. UU., Ben Holmes, 1936/1940)
El detective/Father Brown (R. U., Robert Hamer, 1954/1956)
El detective/The Detective (EE. UU., Gordon Douglas, 1968/1969)
El día de los tramposos/There Was a Crooked Man... (EE. UU., Joseph L. Mankiewicz, 1970/1971)
El día del delfín/The Day of the Dolphin (EE. UU., Mike Nichols, 1973/1974)
El día más largo/The Longest Day (EE. UU., Ken Annakin, Andrew Marton, Gerd Oswald, Bernhard Wicki, Darryl F. Zanuck, 1962/1962)
El diablillo ya es mujer/Something in the Wind (EE. UU., Irving Pichel, 1947/1953)
El diablo a las cuatro/The Devil at 4 O'Clock (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1961/1962)
El diablo burlado/The Devil and Miss Jones (EE. UU., Sam Wood, 1941/1944)
El diablo de las aguas turbias/Hell and High Water (EE. UU., Samuel Fuller, 1953/1954)
El diablo dijo ¡No!/Heaven Can Wait (EE. UU., Ernst Lubitsch, 1943/1951)
El diablo sobre ruedas/Duel (EE. UU., Steven Spielberg, 1972/1973)
El diablo y yo/Angel on My Shoulder (EE. UU., Archie Mayo, 1946/1947)
El diabólico señor Benton/Julie (EE. UU., Andrew L. Stone, 1956/1960)
El diamante de Peterville/The Peterville Diamond (R. U., Walter Forde, 1942/1944)
El diario de Ana Frank/The Diary of Anne Frank (EE. UU., George Stevens, 1959/1959)
El difunto protesta/Here Comes Mr. Jordan (EE. UU., Alexander Hall, 1941/1944)
El discípulo del diablo/The Devil's Disciple (R. U., Guy Hamilton, 1959/1960)
El divorcio de la señorita X/The Divorce of Lady X (R. U., Tim Whelan, 1938/1940)
El doctor se casa/The Doctor Takes a Wife (EE. UU., Alexander Hall, 1940/1947)
El don ha muerto/The Don Is Dead (EE. UU., Richard Fleischer, 1973/1974)
El Dorado/El Dorado (EE. UU., Howard Hawks, 1967/1967)
El dormilón/Sleeper (EE. UU., Woody Allen, 1973/1974)
El Dr. G y su máquina de bikinis/Dr. Goldfoot and the Bikini Machine (EE. UU., Norman Taurog, 1965/1967)
El duque de West Point/The Duke of West Point (EE. UU., Alfred E. Green, 1939/1946)
El embrujo de París/Paris Holiday (EE. UU., Gerd Oswald, 1957/1960)
El embrujo de Shanghai/The Shanghai Gesture (EE. UU., Josef von Sternberg, 1941/1946)
El emperador del norte/The Emperor of North Pole (EE. UU., Robert Aldrich, 1971/1973)
El enemigo de las mujeres/Women Hater (R. U., Terence Young, 1948/1951)
El enigma de Manderson/Trent's Last Case (R. U., Herbert Wilcox, 1952/1953)
El enigma se llama Juggernaut/Juggernaut (R. U., Richard Lester, 1974/1975)
El equívoco/The Hireling (R. U., Alan Bridges, 1973/1974)
El escándalo del año/Men in Her Diary (EE. UU., Charles T. Barton, 1945/1947)
El escritor y la cocinera/My Kingdom for a Cook (EE. UU., Richard Wallace, 1943/1948)
El espadachín/The Swordsman (EE. UU., Joseph H. Lewis, 1947/1949)
El espectro de Edgar Allan Poe/The Spectre of Edgar Allan Poe (EE. UU., Mohy Quandour, 1974/1974)
El espectro de la rosa/Specter of the Rose (EE. UU., Ben Hecht, 1946/1947)
El espía negro/The Spy in Black (R. U., Michael Powell, 1939/1947)
El espía/The Thief (EE. UU., Russell Rouse, 1952/1953)
El estrangulador de Boston/The Boston Strangler (EE. UU., Richard Fleischer, 1968/1969)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

El estrangulador de mujeres/The Strangler (EE. UU., Burt Topper, 1963/1972)
El estrangulador de Rillington Place/10 Rillington Place (R. U., Richard Fleischer, 1971/1973)
El exorcista/The Exorcist (EE. UU., William Friedkin, 1975/1975)
El experimento del doctor Quatermass/The Quatermass Experiment (R. U., Val Guest, 1955/1957)
El explorador perdido/Stanley and Livingstone (EE. UU., Henry King, 1939/1944)
El expreso de Broadway/Broadway Limited (EE. UU., Gordon Douglas, 1941/1944)
El extraño caso de Wilby/The Shaggy Dog (EE. UU., Charles Barton, 1959/1961)
El extraño caso del Dr. Jekyll/Dr. Jekyll and Mr. Hyde (EE. UU., Victor Fleming, 1941/1948)
El extraño doctor RX/The Strange Case of Dr. RX (EE. UU., William Nigh, 1942/1950)
El extravagante Dr. Dolittle/Doctor Dolittle (EE. UU., Richard Fleischer, 1967/1967)
El fabricante de campeones/Off Limits (EE. UU., George Marshall, 1953/1958)
El fabuloso Andersen/Hans Christian Andersen (EE. UU., Charles Vidor, 1952/1956)
El fabuloso mundo de Alex/Alex in Wonderland (EE. UU., Paul Mazursky, 1970/1972)
El fabuloso mundo del circo/Circus World (EE. UU., Henry Hathaway, 1964/1964)
El falsario/The Impostor (EE. UU., Julien Duvivier, 1944/1947)
El fantasma de la calle Morgue/Phantom of the Rue Morgue (EE. UU., Roy Del Ruth, 1954/1954)
El fantasma de la ópera/The Phantom of the Opera (EE. UU., Arthur Lubin, 1943/1945)
El fantasma del paraíso/Phantom of the Paradise (EE. UU., Brian De Palma, 1974/1975)
El fantasma se arrepiente/Don't Take It to Heart (R. U., Jeffrey Dell, 1944/1946)
El farol azul/The Blue Lamp (R. U., Basil Dearden, 1950/1951)
El farsante/The Rainmaker (EE. UU., Joseph Anthony, 1956/1960)
El favor/A Very Special Favor (EE. UU., Michael Gordon, 1965/1966)
El favorito de la reina/The Virgin Queen (EE. UU., Henry Koster, 1955/1960)
El filo de la navaja/The Razor's Edge (EE. UU., Edmund Goulding, 1946/1948)
El filo de un cuchillo/Too Many Thieves (EE. UU., Abner Biberman, 1966/1972)
El fin de Sheila/The Last of Sheila (EE. UU., Herbert Ross, 1972/1973)
El forastero/The Westerner (EE. UU., William Wyler, 1940/1944)
El fugitivo/The Fugitive (El fugitivo; El poder y la gloria) (EE. UU./México, John Ford, 1947/1951)
El gángster y la bailarina/The House across the Bay (EE. UU., Archie Mayo, 1940/1944)
El gato negro/The Black Cat (EE. UU., Albert S. Rogell, 1941/1945)
El gato y el canario/The Cat and the Canary (EE. UU., Elliott Nugent, 1939/1945)
El golpe/The Sting (EE. UU., George Roy Hill, 1973/1974)
El gong de la victoria/The Crowd Roars (EE. UU., Richard Thorpe, 1938/1940)
El gorila/The Ape (EE. UU., William Nigh, 1940/1945)
El graduado/The Graduate (EE. UU., Mike Nichols, 1967/1969)
El gran cara de palo/The Great Stone Face (EE. UU., Vernon P. Becker, 1968/1975)
El gran carnaval/The Big Carnival (Ace in the Hole) (EE. UU., Billy Wilder, 1951/1954)
El gran Caruso/The Great Caruso (EE. UU., Richard Thorpe, 1950/1951)
El gran circo/The Big Circus (EE. UU., Joseph M. Newman, 1959/1959)
El gran combate/Cheyenne Autumn (EE. UU., John Ford, 1964/1965)
El gran delito/They Were So Young (Mannequins für Rio) (Alemania/EE. UU., Kurt Neumann, 1954/1956)
El gran duelo/A Gunfight (EE. UU., Lamont Johnson, 1971/1974)
El gran Gatsby/The Great Gatsby (EE. UU., Jack Clayton, 1973/1974)
El gran Houdini/Houdini (EE. UU., George Marshall, 1953/1955)
El gran impostor/The Great Impostor (EE. UU., Robert Mulligan, 1960/1962)
El gran Jack/Big Jack (EE. UU., George Sherman, 1971/1971)
El gran jefe/Chief Crazy Horse (EE. UU., George Sherman, 1955/1959)
El gran jefe/The Big Guy (EE. UU., Arthur Lubin, 1939/1946)
El gran MacLintock/McLintock (EE. UU., Andrew V. McLaglen, 1963/1964)
El gran milagro/The Story of Alexander Graham Bell (EE. UU., Irving Cummings,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

1939/1947)
El gran Mitchell/The First of the Few (Spitfire) (R. U., Leslie Howard, 1942/1947)
El gran pecador/The Great Sinner (EE. UU., Robert Siodmak, 1949/1949)
El gran pescador/The Big Fisherman (EE. UU., Frank Borzage, 1959/1960)
El gran secreto/Above and Beyond (EE. UU., Melvin Frank, Norman Panama, 1953/1953)
El gran tipo/Great Guy (EE. UU., John G. Blystone, 1936/1941)
El gran vals/The Great Waltz (EE. UU., Julien Duvivier, 1938/1945)
El gran vals/The Greater Waltz (EE. UU., Andrew L. Stone, 1972/1973)
El gran vendaval/The Mill on the Floss (R. U., Tim Whelan, 1937/1946)
El grito acusador/The Small Voice (R. U., Fergus McDonnell, 1948/1953)
El guante de acero/The Iron Glove (EE. UU., William Castle, 1954/1955)
El guantelete verde/The Green Glove (Le gantelet vert) (EE. UU./Francia, Rudolph Maté, 1952/1953)
El guateque/The Party (EE. UU., Blake Edwards, 1968/1969)
El halcón del desierto/The Desert Hawk (EE. UU., Frederick de Cordova, 1950/1953)
El halcón negro/Black Diamonds (EE. UU., Christy Cabanne, 1940/1948)
El halcón y la flecha/The Flame and the Arrow (EE. UU., Jacques Tourneur, 1950/1951)
El hechizo de Melba/Melba (R. U., Lewis Milestone, 1953/1954)
El héroe anda suelto/Targets (EE. UU., Peter Bogdanovich, 1968/1974)
El héroe de Texas/Trouble in Texas (EE. UU., Robert North Bradbury, 1937/1949)
El héroe solitario/The Spirit of St. Louis (EE. UU., Billy Wilder, 1957/1962)
El hidalgo de los mares, el Capitán Horacio Hornblower/Captain Horatio Hornblower (EE. UU., Raoul Walsh, 1951/1954)
El hidalgo/California Conquest (EE. UU., Lew Landers, 1952/1955)
El hijo de la Armada/Son of the Navy (EE. UU., William Nigh, 1940/1940)
El hijo de la furia/Son of Fury (EE. UU., John Cromwell, 1942/1945)
El hijo de la jungla/The World's Greatest Athlete (EE. UU., Robert Scherer, 1972/1973)
El hijo de Montecristo/The Son of Monte Cristo (EE. UU., Rowland V. Lee, 1940/1944)
El hijo de rostro pálido/Son of Paleface (EE. UU., Frank Tashlin, 1952/1953)
El hijo del doctor Jekyll/The Son of Dr. Jekyll (EE. UU., Seymour Friedman, 1952/1956)
El hijo del gángster/Gangster's Boy (EE. UU., William Nigh, 1938/1943)
El hijo del héroe/Hoosier Schoolboy (EE. UU., William Nigh, 1937/1940)
El hijo del pirata/The Man Within (R. U., Bernard Knowles, 1947/1950)
El hijo pródigo/The Prodigal (EE. UU., Richard Thorpe, 1955/1958)
El hombre con rayos X en los ojos/The Man with X-Ray Eyes (EE. UU., Roger Corman, 1963/1966)
El hombre de Alcatraz/Birdman of Alcatraz (EE. UU., John Frankenheimer, 1962/1962)
El hombre de hierro/The Kansan (EE. UU., George Archinbaud, 1943/1946)
El hombre de Kentucky/The Kentuckian (EE. UU., Burt Lancaster, 1955/1956)
El hombre de Kiev/The Fixer (EE. UU., John Frankenheimer, 1968/1969)
El hombre de la conquista/Man of Conquest (EE. UU., George Nicholls, Jr., 1939/1947)
El hombre de La Mancha/Man of La Mancha (EE. UU., Arthur Hiller, 1972/1972)
El hombre de la medianoche/The Midnight Man (EE. UU., Roland Kibbee, Burt Lancaster, 1974/1974)
El hombre de la Torre Eiffel/The Man on the Eiffel Tower (EE. UU., Burgess Meredith, 1949/1950)
El hombre de Laramie/The Man from Laramie (EE. UU., Anthony Mann, 1955/1956)
El hombre de las mil caras/Man of a Thousand Faces (EE. UU., Joseph Pevney, 1957/1958)
El hombre de las pistolas de oro/The Man with the Golden Gun (R. U., Guy Hamilton, 1973/1974)
El hombre de las pistolas de oro/Warlock (EE. UU., Edward Dmytryk, 1959/1961)
El hombre de Mackintosh/The Mackintosh Man (R. U., John Huston, 1973/1974)
El hombre de mis amores/The Mating of Millie (EE. UU., Henry Levin, 1948/1950)
El hombre de San Francisco/Man from Frisco (EE. UU., Robert Florey, 1944/1946)
El hombre de una tierra salvaje/Man in the Wilderness (EE. UU., Richard C. Sarafian, 1971/1972)
El hombre del brazo de oro/The Man with the Golden Arm (EE. UU., Otto Preminger, 1955/1967)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

El hombre del Colorado/The Man from Colorado (EE. UU., Henry Levin, 1948/1952)
El hombre del Oeste/Man of the West (EE. UU., Anthony Mann, 1958/1961)
El hombre del traje gris/The Man in the Grey Flannel Suit (EE. UU., Nunnally Johnson, 1956/1959)
El hombre en las tinieblas/Man in the Dark (EE. UU., Lew Landers, 1953/1953)
El hombre invisible vuelve/The Invisible Man Returns (EE. UU., Joe May, 1940/1942)
El hombre perdido/The Lost Man (EE. UU., Robert Alan Arthur, 1969/1970)
El hombre que amó a Cat Dancing/The Man Who Loved Cat Dancing (EE. UU., Richard Sarafian, 1973/1974)
El hombre que fabricaba monstruos/Man-Made Monster (EE. UU., George Waggner, 1941/1943)
El hombre que mató a Liberty Valance/The Man Who Shot Liberty Valance (EE. UU., John Ford, 1962/1962)
El hombre que no quería ser santo/The Reluctant Saint (Cronache di un convento) (EE. UU./Italia, Edward Dmytryk, 1962/1962)
El hombre que no quiso hablar/The Man Who Wouldn't Talk (R. U., Herbert Wilcox, 1958/1961)
El hombre que nunca existió/The Man Who Never Was (R. U., Ronald Neame, 1956/1958)
El hombre que sabía demasiado/The Man Who Knew Too Much (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1956/1960)
El hombre que se perdió a sí mismo/The Man Who Lost Himself (EE. UU., Edward Ludwig, 1941/1945)
El hombre que trocó su mente/The Man Who Changed His Mind (R. U., Robert Stevenson, 1936/1939)
El hombre que vendió su alma/The Devil and Daniel Webster (EE. UU., William Dieterle, 1941/1945)
El hombre que vivió dos veces/The Man Who Lived Twice (EE. UU., Harry Lachman, 1936/1941)
El hombre tranquilo/The Quiet Man (EE. UU., John Ford, 1952/1954)
El honor del capitán Lex/Springfield Rifle (EE. UU., André de Toth, 1952/1954)
El hotel de la luna de miel/Honeymoon Hotel (EE. UU., Henry Levin, 1964/1969)
El hotel de los líos/Room Service (EE. UU., William A. Seiter, 1938/1945)
El huevo y yo/The Egg and I (EE. UU., Chester Erskine, 1947/1947)
El hundimiento del Titanic/Titanic (EE. UU., Jean Negulesco, 1953/1953)
El ídolo caído/The Fallen Idol (R. U., Carol Reed, 1948/1950)
El ídolo de Acapulco/Fun in Acapulco (EE. UU., Richard Thorpe, 1963/1964)
El ídolo de barro/Champion (EE. UU., Mark Robson, 1949/1955)
El ídolo de Nueva York/The Toast of New York (EE. UU., Rowland V. Lee, 1937/1941)
El ídolo/Saturday's Hero (EE. UU., David Miller, 1951/1956)
El imperio del terror/The Phoenix City Story (EE. UU., Phil Karlson, 1955/1957)
El incidente/The Incident (EE. UU., Larry Peerce, 1967/1969)
El indio altivo/Flap (The Last Warrior) (EE. UU., Carol Reed, 1970/1971)
El indómito/Wild in the Country (EE. UU., Philip Dunne, 1961/1962)
El infierno de los héroes/The Cockleshell Heroes (Operation Cockleshell) (R. U., José Ferrer, 1955/1956)
El infierno del whisky/The Moonshine War (EE. UU., Richard Quine, 1970/1970)
El inspector de hierro/Les Miserables (EE. UU., Lewis Milestone, 1952/1952)
El inspector Tibs contra la Organización/The Organization (EE. UU., Don Medford, 1971/1972)
El invisible Harvey/Harvey (EE. UU., Henry Koster, 1950/1952)
El irresistible Henry Orient/The World of Henry Orient (EE. UU., George Roy Hill, 1964/1964)
El jardín de Alá/The Garden of Allah (EE. UU., Richard Boleslawski, 1936/1947)
El jardín del diablo/Garden of Evil (EE. UU., Henry Hathaway, 1954/1955)
El jinete loco/Money from Home (EE. UU., George Marshall, 1953/1972)
El joven Edison/Young Tom Edison (EE. UU., Norman Taurog, 1940/1943)
El joven Winston/Young Winston (R. U., Richard Attenborough, 1972/1973)
El joven y la cuarentona/Say Hello to Yesterday (R. U., Alvin Rakoff, 1970/1975)
El jovencito Frankestein/Young Frankenstein (EE. UU., Mel Brooks, 1974/1975)
El juez de la horca/The Life and Times of Judge Roy Bean (EE. UU., John Huston, 1972/1972)
El juez Harvey y sus hijos/Judge Hardy's Children (EE. UU., George B. Seitz, 1938/1940)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

El jugador/Tenessee's Partner (EE. UU., Allan Dwan, 1955/1958)
El justiciero de la ciudad/Death Wish (EE. UU., Michael Winner, 1974/1975)
El justiciero/Boomerang (EE. UU., Elia Kazan, 1947/1948)
El ladrón de Bagdad/The Thief of Bagdad (EE. UU./R. U., Ludwig Berger, Michael Powell, Tim Whelan, 1940/1944)
El ladrón de cadáveres/The Corpse Vanishes (EE. UU., Wallace Fox, 1942/1943)
El ladrón de Venecia/The Thief of Venice (Il ladro di Venezia) (EE. UU./Italia, John Brahm, Marino Girolami, 1949/1951)
El ladrón que vino a cenar/The Thief Who Came to Dinner (EE. UU., Bud Yorkin, 1972/1973)
El largo y cálido verano/The Long Hot Summer (EE. UU., Martin Ritt, 1958/1960)
El lazo sagrado/Made for Each Other (EE. UU., John Cromwell, 1939/1944)
El león de Esparta/The Three Hundred Spartans (EE. UU., Rudolph Maté, 1962/1963)
El libertador/The Elusive Pimpernel (R. U., Michael Powell, Emeric Pressburger, 1950/1952)
El libro de la selva/Rudyard Kipling's Jungle Book (R. U., Zoltán Korda, André de Toth, 1942/1944)
El libro de la selva/The Jungle Book (EE. UU., Wolfgang Reitherman, 1967/1968)
El límite es el cielo/The Sky's the Limit (EE. UU., Edward H. Griffith, 1943/1946)
El loco del pelo rojo/Lust for Life (EE. UU., Vincente Minnelli, 1956/1967)
El luchador de Kentucky/The Fighting Kentuckian (EE. UU., George Waggner, 1949/1960)
El mago de Oz/The Wizard of Oz (EE. UU., Victor Fleming, 1939/1945)
El manantial/The Fountainhead (EE. UU., King Vidor, 1949/1954)
El maratón de la pantera rosa/The Pink Panther (EE. UU., Art Davis, 1966-70/1975)
El maravilloso Fred/Our Miss Fred (R. U., Bob Kellett, 1972/1974)
El maravilloso mundo de los hermanos Grimm/The Wonderful World of the Brothers Grimm (EE. UU., Henry Levin, George Pal, 1962/1965)
El marido propone y.../Touch and Go (R. U., Michael Truman, 1955/1959)
El más feliz millonario/The Happiest Millionaire (EE. UU., Norman Tokar, 1967/1968)
El más valiente entre mil/Will Penny (EE. UU., Tom Gries, 1968/1968)
El mayor espectáculo del mundo/The Greatest Show on Earth (EE. UU., Cecil B. DeMille, 1952/1953)
El mayor y la menor/The Major and the Minor (EE. UU., Billy Wilder, 1942/1946)
El mensaje de Fátima/The Miracle of Our Lady of Fatima (EE. UU., John Brahm, 1952/1953)
El mensajero del miedo/The Manchurian Candidate (EE. UU., John Frankenheimer, 1962/1963)
El mensajero/The Go-Between (R. U., Joseph Losey, 1971/1972)
El mesías salvaje/Savage Messiah (R. U., Ken Russell, 1972/1973)
El miedo es la clave/Fear Is the Key (R. U., Michael Tuchner, 1972/1973)
El milagro de Ana Sullivan/The Miracle Worker (EE. UU., Arthur Penn, 1962/1962)
El milagro de las campanas/The Miracle of the Bells (EE. UU., Irving Pichel, 1948/1948)
El milagro del cuadro/The Light Touch (EE. UU., Richard Brooks, 1951/1953)
El millonario/The Million Pound Note (R. U., Ronald Neame, 1954/1954)
El misterio de Fiske Manor/Ladies in Retirement (EE. UU., Charles Vidor, 1941/1946)
El misterio de María Roget/The Mystery of Marie Roget (EE. UU., Phil Rosen, 1942/1946)
El misterio de Míster Wong/The Mystery of Mr. Wong (EE. UU., William Nigh, 1938/1941)
El misterio de una desconocida/Chicago Deadline (EE. UU., Lewis Allen, 1949/1955)
El misterio de Villa Rosa/At the Villa Rose (R. U., Walter Summers, 1939/1943)
El misterio del mono rojo/Little Red Monkey (R. U., Ken Hughes, 1955/1956)
El misterioso doctor Satán/Mysterious Dr. Satan (EE. UU., John English, William Witney, 1940/1943)
El molino negro/The Black Windmill (R. U., Don Siegel, 1974/1975)
El monstruo de tiempos remotos/The Beast from 20,000 Fathoms (EE. UU., Eugene Lourie, 1953/1954)
El monstruo del terror/Monster of Terror (Die, Monster, Die!; The House at the End of the World) (EE. UU./R. U., Daniel Haller, 1965/1968)
El monstruo/I, Monster (R. U., Stephen Weeks, 1971/1972)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

El motín del Caine/The Caine Mutiny (EE. UU., Edward Dmytryk, 1954/1954)
El motín/Riot (EE. UU., Buzz Kulik, 1968/1970)
El muchacho y su montaña/My Side of the Mountain (EE. UU./Canadá, James B. Clark, 1969/1970)
El multimillonario/Let's Make Love (EE. UU., George Cukor, 1960/1961)
El mundo a sus pies/That Girl from Paris (EE. UU., Leigh Jason, 1936/1940)
El mundo cómico de Harold Lloyd/Harold Lloyd's World of Comedy (EE. UU., Clyde Bruckman, Fred Newmeyer, Elliott Nugent, Sam Taylor, 1962/1962)
El mundo en sus manos/The World in His Arms (EE. UU., Raoul Walsh, 1952/1952)
El mundo es de ellos/Then Came Bronson (EE. UU., William A. Graham, 1969/1974)
El mundo es de las mujeres/Woman's World (EE. UU., Jean Negulesco, 1954/1959)
El mundo está loco, loco, loco/It's a Mad, Mad, Mad World (EE. UU., Stanley Kramer, 1963/1964)
El mundo extraño de Madame Sin/Madame Sin (R. U., David Greene, 1972/1974)
El mundo perdido/The Lost World (EE. UU., Irwin Allen, 1960/1962)
El nadador/The Swimmer (EE. UU., Frank Perry, 1968/1969)
El niño perdido/Little Boy Lost (EE. UU., George Seaton, 1953/1954)
El noviazgo del padre de Eddie/The Courtship of Eddie's Father (EE. UU., Vincente Minnelli, 1963/1964)
El novio de mamá/With Six You Get Eggroll (EE. UU., Howard Morris, 1968/1969)
El novio de mi mujer/Divorce American Style (EE. UU., Bud Yorkin, 1967/1967)
El Nuevo Zorro/Rose of the Rio Grande (EE. UU., William Nigh, 1938/1946)
El número uno/Number One (EE. UU., Tom Gries, 1969/1973)
El ocaso de una estrella/Lady Sings the Blues (EE. UU., Sidney J. Furie, 1972/1973)
El ocaso de una raza/The Vanishing American (EE. UU., Joseph Kane, 1955/1957)
El Oeste loco/Waterhole 3 (EE. UU., William Graham, 1967/1968)
El oráculo del crimen/Crime Doctor (EE. UU., Michael Gordon, 1943/1946)
El orgullo de los yanquis/The Pride of the Yankees (EE. UU., Sam Wood, 1942/1944)
El oro de las campanas/The Bells of San Fernando (EE. UU., Terry Morse, 1947/1950)
El oro de MacKenna/MacKenna's Gold (EE. UU., J. Lee Thompson, 1969/1969)
El Óscar/The Oscar (EE. UU., Russell Rouse, 1966/1966)
El oso Ben/Gentle Giant (EE. UU., James Neilson, 1967/1970)
El otro/The Other (EE. UU., Robert Mulligan, 1972/1973)
El pacto de los canallas/If He Hollers, Let Him Go (EE. UU., Charles Martin, 1968/1970)
El padre de la novia/Father of the Bride (EE. UU., Vincente Minnelli, 1950/1950)
El padre es abuelo/Father's Little Dividend (EE. UU., Vincente Minnelli, 1950/1952)
El padrino de Harlem/Black Caesar (The Godfather of Harlem) (EE. UU., Larry Cohen, 1973/1975)
El padrino, segunda parte/The Godfather, Part II (EE. UU., Francis Ford Coppola, 1974/1975)
El padrino/The Godfather (EE. UU., Francis Ford Coppola, 1972/1972)
El palomo público número 1/Public Pigeon No.1 (EE. UU., Norman Z. McLeod, 1956/1959)
El parador del camino/Road House (EE. UU., Jean Negulesco, 1948/1950)
El paso de la muerte/All the Young Men (EE. UU., Hall Bartlett, 1959/1961)
El pato atómico/Mr. Drake's Duck (R. U., Val Guest, 1951/1952)
El pecado de Cluny Brown/Cluny Brown (EE. UU., Ernst Lubitsch, 1946/1947)
El péndulo de la muerte/The Pit and the Pendulum (EE. UU., Roger Corman, 1961/1963)
El pequeño fenómeno/Little Giant (EE. UU., William A. Seiter, 1946/1947)
El pequeño fugitivo/The Little Fugitive (EE. UU., Ray Ashley, Morris Engel, Ruth Orkin, 1953/1954)
El pequeño gigante (Pulgarcito)/tom thumb (R. U., George Pal, 1958/1959)
El pescador pescado/Hook, Line and Sinker (EE. UU., George Marshall, 1969/1972)
El piel roja/Tomahawk (EE. UU., George Sherman, 1951/1952)
El pirata Barbanegra/Blackbeard the Pirate (EE. UU., Raoul Walsh, 1952/1954)
El pirata de los siete mares/Raiders of the Seven Seas (EE. UU., Sidney Salkow, 1952/1955)
El pirata y la dama/Frenchman's Creek (EE. UU., Mitchell Leisen, 1944/1953)
El pirata/The Pirate (EE. UU., Vincente

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Minnelli, 1947/1973)
El pistolero de Cheyenne/Heller in Pink Tights (EE. UU., George Cukor, 1960/1961)
El pistolero/The Gunfighter (EE. UU., Henry King, 1950/1952)
El placer de vivir/The Joy of Living (EE. UU., Tay Garnett, 1938/1940)
El planeta de los simios/Planet of the Apes (EE. UU., Franklin J. Schaffner, 1968/1968)
El poder de la sangre de Drácula/Taste the Blood of Dracula (R. U., Peter Sasdy, 1970/1973)
El poder invisible/The Invisible Ray (EE. UU., Lambert Hillyer, 1936/1939)
El poder y la gloria/The Power and the Glory (EE. UU., Marc Daniels, 1961/1966)
El poder/The Power (EE. UU., Byron Haskin, 1968/1968)
El póker de la muerte/Five Card Stud (EE. UU., Henry Hathaway, 1968/1968)
El pony rojo/The Red Pony (EE. UU., Robert Totten, 1973/1975)
El porvenir es nuestro/And Now Tomorrow (EE. UU., Irving Pichel, 1944/1946)
El pozo de la angustia/The Well (EE. UU., Leo Popkin, Russel Rouse, 1951/1954)
El precio de un hombre/The Long Haul (EE. UU., Ken Hughes, 1957/1961)
El precio de una cabeza/The Reward (EE. UU., Serge Bourguignon, 1965/1967)
El precio del fracaso/Little Fauss and Big Halsy (EE. UU., Sidney J. Furie, 1970/1972)
El precio del placer/Stiletto (EE. UU., Bernard L. Kowalski, 1969/1971)
El premio/The Prize (EE. UU., Mark Robson, 1963/1964)
El presidente/Wild in the Streets (EE. UU., Barry Shear, 1968/1970)
El prestamista/The Pawnbroker (EE. UU., Sidney Lumet, 1965/1973)
El primer amor/First Love (EE. UU., Henry Koster, 1939/1941)
El príncipe de los zorros/Prince of Foxes (EE. UU., Henry King, 1949/1950)
El príncipe estudiante/The Student Prince (EE. UU., Richard Thorpe, 1954/1955)
El príncipe mendigo/Kismet (EE. UU., William Dieterle, 1944/1949)
El príncipe trovador/The Mikado (R. U., Victor Schertzinger, 1939/1946)
El príncipe valiente/Prince Valiant (EE. UU., Henry Hathaway, 1954/1955)
El príncipe y la corista/The Prince and the Showgirl (R. U., Anthony Bushell, Laurence Olivier, 1957/1958)
El prisionero de la segunda avenida/Prisoner of the Second Avenue (EE. UU., Melvyn Frank, 1974/1975)
El prisionero de Zenda/The Prisoner of Zenda (EE. UU., John Cromwell, 1937/1942)
El prisionero de Zenda/The Prisoner of Zenda (EE. UU., Richard Thorpe, 1952/1954)
El prisionero/The Prisoner (R. U., Peter Glenville, 1955/1960)
El profesor chiflado/The Nutty Professor (EE. UU., Jerry Lewis, 1963/1964)
El puente de Remagen/Bridge at Remagen (EE. UU., John Guillermin, 1969/1970)
El Puente de San Luis Rey/The Bridge of San Luis Rey (EE. UU., Rowland V. Lee, 1944/1945)
El puente de Waterloo/Waterloo Bridge (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1940/1944)
El puente sobre el río Kwai/The Bridge on the River Kwai (R. U., David Lean, 1957/1958)
El quinteto de la muerte/The Ladykillers (R. U., Alexander Mackendrick, 1955/1957)
El rapto de Bunny Lake/Bunny Lake Is Missing (R. U., Otto Preminger, 1965/1966)
El rayo atómico/The Great Alaskan Mystery (EE. UU., Lewis D. Collins, Ray Taylor, 1944/1948)
El rebelde orgulloso/The Proud Rebel (EE. UU., Michael Curtiz, 1958/1962)
El rebelde/Captain Boycott (R. U., Frank Launder, 1947/1959)
El recluta enamorado/Caught in the Draft (EE. UU., David Butler, 1941/1949)
El regreso de la pantera rosa/Return of the Pink Panther (EE. UU., Blake Edwards, 1974/1975)
El regreso del gángster/A Bullet for Joey (EE. UU., Lewis Allen, 1955/1956)
El reinado del terror/Reign of Terror (EE. UU., Anthony Mann, 1949/1954)
El reloj asesino/The Big Clock (EE. UU., John Farrow, 1948/1949)
El renegado de Arizona/Arizona Raiders (EE. UU., William Witney, 1965/1966)
El renegado/Hudson's Bay (EE. UU., Irving Pichel, 1940/1946)
El reparto/The Split (EE. UU., Gordon Flemyng, 1968/1969)
El resentido/The Bull of the West (EE. UU., Jerry Hopper, Paul Stanley, 1971/1974)
El reto/The Challenge (R. U., John Gilling, 1960/1962)
El retorno de los hermanos corsos/The Bandits of Corsica (EE. UU., Ray Nazarro, 1953/1955)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

El retorno de Pimpinela Escarlata/The Return of the Scarlet Pimpernel (R. U., Hans Schwartz, 1937/1940)
El retrato de Dorian Gray/The Picture of Dorian Gray (EE. UU., Albert Lewin, 1945/1947)
El rey de la jungla/Jungle Cavalcade (EE. UU., Frank Buck, Armand Denis, Clyde Elliott, 1941/1948)
El rey de la Policía Montada/King of the Royal Mounted (EE. UU., John English, William Witney, 1940/1946)
El rey de los agentes 00/The Intelligence Men (EE. UU./R. U., Robert Asher, 1965/1969)
El rey de los bosques/The Prince of Thieves (EE. UU., Howard Bretherton, 1948/1955)
El rey del juego/The Cincinnati Kid (EE. UU., Norman Jewison, 1965/1966)
El rey del Oeste/Fancy Pants (EE. UU., George Marshall, 1950/1956)
El rey y yo/The King and I (EE. UU., Walter Lang, 1956/1959)
El río/The River (India/R. U., Jean Renoir, 1950/1954)
El robo del siglo/Operation Amsterdam (R. U., Michael MacCarthy, 1958/1959)
El rompecorazones/The Heartbreak Kid (EE. UU., Elaine May, 1972/1973)
El rostro impenetrable/One-Eyed Jacks (EE. UU., Marlon Brando, 1961/1961)
El ruido y la furia/The Sound and the Fury (EE. UU., Martin Ritt, 1959/1959)
El sabio en apuros/Son of Flubber (EE. UU., Robert Stevenson, 1963/1963)
El sabor del miedo/Taste of Fear (R. U., Seth Holt, 1961/1961)
El salario de la violencia/Gunman's Walk (EE. UU., Phil Karlson, 1958/1960)
El salvaje/The Savage (EE. UU., George Marshall, 1952/1955)
El Santo, en Londres/The Saint in London (R. U., John Paddy Carstairs, 1939/1945)
El sargento inmortal/Inmortal Sergeant (EE. UU., John Stahl, 1943/1945)
El sargento negro/Sergeant Rutledge (EE. UU., John Ford, 1960/1960)
El sargento York/Sergeant York (EE. UU., Howard Hawks, 1941/1947)
El sargento/The Sergeant (EE. UU., John Flynn, 1968/1974)
El secreto de Montecristo/The Treasure of Monte Cristo (R. U., Robert S. Baker, Monty Berman, 1961/1963)
El secreto de Paula/Paula (EE. UU., Rudolph Maté, 1952/1953)
El secreto de Santa Vittoria/The Secret of Santa Vittoria (EE. UU., Stanley Kramer, 1969/1970)
El secreto de su hermana/Her Sister's Secret (EE. UU., Edgar G. Ulmer, 1946/1954)
El secreto de vivir/Mr. Deeds Goes to Town (EE. UU., Frank Capra, 1936/1939)
El secreto del candelabro/The Emperor's Candlesticks (EE. UU., George Fitzmaurice, 1937/1945)
El secreto del desierto/South of Algiers (R. U., Jack Lee, 1952/1953)
El seductor/The Beguiled (EE. UU., Donald Siegel, 1970/1972)
El señor de Balantry/The Master of Ballantree (EE. UU., William Keighley, 1953/1954)
El señor de Hawai/Diamond Head (EE. UU., Guy Green, 1963/1964)
El señor de la guerra/The War Lord (EE. UU., Franklin J. Schaffner, 1965/1966)
El séptimo amanecer/The 7th Dawn (R. U., Lewis Gilbert, 1964/1964)
El séptimo cielo/Seventh Heaven (EE. UU., Henry King, 1937/1942)
El séptimo velo/The Seventh Veil (R. U., Compton Bennett, 1945/1947)
El sexto fugitivo/Backlash (EE. UU., John Sturges, 1959/1960)
El sexto héroe/The Outsider (EE. UU., Delbert Mann, 1961/1962)
El signo de Aries/The Sign of the Ram (EE. UU., John Sturges, 1948/1948)
El signo del renegado/Mark of the Renegade (EE. UU., Hugo Fregonese, 1951/1953)
El signo del Zorro/The Mark of Zorro (EE. UU., Rouben Mamoulian, 1940/1944)
El sindicato del crimen/Murder, Incorporated (EE. UU., Burt Balaban, Stuart Rosenberg, 1960/1962)
El sol sale mañana/Our Vines Have Tender Grapes (EE. UU., Roy Rowland, 1945/1950)
El solitario/The Green Scarf (R. U., George Moore O'Ferrall, 1954/1957)
El solterón y la menor/The Bachelor and the Bobbysoxer (EE. UU., Irving Reis, 1947/1948)
El soñador aventurero/The Daydreamer (EE. UU., Jules Bass, 1966/1975)
El sospechoso/The Suspect (EE. UU., Robert Siodmak, 1944/1945)
El submarino fantasma/Mystery Submarine (EE. UU., Douglas Sirk, 1950/1952)
El suceso/The Happening (EE. UU., Elliot Silverstein, 1967/1968)
El superagente Picapiedra/The Man Called

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Flintstone (EE. UU., Joseph Barbera, William Hanna, 1966/1968)
El susto/Shock (EE. UU., Alfred Werker, 1946/1948)
El talismán/King Richard and the Crusaders (EE. UU., David Butler, 1954/1955)
El telón de acero/The Iron Curtain (EE. UU., William A. Wellman, 1948/1948)
El temible burlón/The Crimson Pirate (EE. UU./R. U., Robert Siodmak, 1952/1955)
El temible Robin Hood/Rogues of Sherwood Forest (EE. UU., Gordon Douglas, 1950/1955)
El teniente Robinson/Lt. Robin Crusoe, USN (EE. UU., Byron Paul, 1966/1967)
El tercer día/The Third Day (EE. UU., Jack Smight, 1965/1966)
El tercer hombre era mujer/Ada (EE. UU., Daniel Mann, 1961/1962)
El tercer hombre/The Third Man (R. U., Carol Reed, 1949/1950)
El terror de las chicas/The Ladies' Man (EE. UU., Jerry Lewis, 1961/1966)
El terror de los Tongs/The Terror of the Tongs (R. U., Anthony Bushell, 1961/1962)
El terror de Oklahoma/Dawn on the Great Divide (EE. UU., Howard Bretherton, 1942/1949)
El tesoro de Pancho Villa/The Treasure of Pancho Villa (EE. UU., George Sherman, 1955/1962)
El tesoro de Sierra Madre/The Treasure of the Sierra Madre (EE. UU., John Huston, 1948/1948)
El tesoro de Tarzán/Tarzan's Secret Treasure (EE. UU., Richard Thorpe, 1941/1946)
El tesoro del cóndor de oro/Treasure of the Golden Condor (EE. UU., Delmer Daves, 1953/1953)
El tiempo vuela/Time Flies (R. U., Walter Forde, 1944/1945)
El tigre de Arizona/The Bad Man of Brimstone (EE. UU., J. Walter Ruben, 1937/1941)
El tigre de Kumaon/Man-Eater of Kumaon (EE. UU., Byron Haskin, 1948/1948)
El tormento y el éxtasis/The Agony and the Ecstasy (EE. UU., Carol Reed, 1965/1965)
El torrente vengador/Avenging Waters (EE. UU., Spencer Gordon Bennett, 1936/1940)
El transatlántico de la muerte/Non-Stop New York (R. U., Robert Stevenson, 1937/1940)
El tren de las 3.10/3.10 to Yuma (EE. UU., Delmer Daves, 1957/1959)
El tren fantasma/The Ghost Train (R. U., Walter Forde, 1941/1944)
El tren/The Train (Le train; Il treno) (EE. UU./Francia/Italia, John Frankenheimer, 1964/1965)
El triunfo de Búfalo Bill/Pony Express (EE. UU., Jerry Hopper, 1953/1955)
El triunfo de Tarzán/Tarzan Triumphs (EE. UU., William Thiele, 1943/1975)
El turbulento distrito 87/Fuzzy (EE. UU., Richard Colla, 1971/1973)
El último atardecer/The Last Sunset (EE. UU., Robert Aldrich, 1961/1961)
El último baluarte/Bugles in the Afternoon (EE. UU., Roy Rowland, 1952/1955)
El último chantaje/The Happy Thieves (EE. UU., George Marshall, 1961/1962)
El último de la lista/The List of Adrian Messenger (EE. UU., John Huston, 1963/1964)
El último disparo/Railroaded (EE. UU., Anthony Mann, 1947/1953)
El último Estuardo/Bonnie Prince Charlie (R. U., Anthony Kimmins, 1948/1952)
El último gángster/The Last Gangster (EE. UU., Edward Ludwig, 1937/1946)
El último hombre vivo/The Omega Man (EE. UU., Boris Segal, 1970/1972)
El último homicidio/Once a Thief (Les tueurs de San Francisco) (EE. UU./Francia, Ralph Nelson, 1965/1965)
El último mohicano/The Last of the Mohicans (EE. UU., George B. Seitz, 1936/1947)
El último refugio/High Sierra (EE. UU., Raoul Walsh, 1941/1947)
El último superviviente/No Man Is an Island (EE. UU., Richard Goldstone, John Monks Jr., 1962/1965)
El último testigo/The Parallax View (EE. UU., Alan J. Pakula, 1974/1975)
El último tren de Gun Hill/Last Train from Gun Hill (One Angry Day) (EE. UU., John Sturges, 1959/1961)
El único evadido/The One That Got Away (R. U., Roy Baker, 1957/1959)
El único juego de la ciudad/The Only Game in Town (EE. UU., George Stevens, 1970/1970)
El único testigo/Witness to Murder (EE. UU., Roy Rowland, 1954/1954)
El vagabundo de las islas/The Beachcomber (R. U., Muriel Box, 1954/1956)
El vagabundo/Johnny Come Lately (EE. UU., William K. Howard, 1943/1946)
El valle de la venganza/Vengeance Valley (EE. UU., Richard Thorpe, 1951/1956)
El valle de la violencia/Shenandoah (EE. UU., Andrew V. McLaglen, 1965/1965)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

El valle de las mil colinas/North the Moon by Night (R. U., Ken Annakin, 1958/1960)
El valle de las muñecas/Valley of the Dolls (EE. UU., Mark Robson, 1967/1968)
El valle de los castores/Beaver Valley (EE. UU., James Algart, 1950/1958)
El valle de los Ícaros/Flight from Glory (EE. UU., Lew Landers, 1937/1940)
El valle de los maoríes/The Seekers (R. U., Ken Annakin, 1954/1958)
El valle de los sin ley/Lorna Doone (R. U., Basil Dean, 1935/1955)
El valle del arco iris/Finian's Rainbow (EE. UU., Francis Ford Coppola, 1968/1968)
El valle del destino/The Valley of Decision (EE. UU., Tay Garnett, 1945/1947)
El valle del fugitivo/Tell Them Willie Boy Is Here (EE. UU., Abraham Polonsky, 1969/1971)
El valle del sol/Valley of the Sun (EE. UU., George Marshall, 1942/1945)
El valle prohibido/Forbidden Valley (EE. UU., Wyndham Gittens, 1938/1940)
El valle siniestro/Valley of the Lawless (EE. UU., Robert N. Bradbury, 1936/1950)
El vals del emperador/The Emperor Waltz (EE. UU., Billy Wilder, 1948/1950)
El vaquero y la dama/The Cowboy and the Lady (EE. UU., H. C. Potter, 1938/1944)
El Vaticano de Pio XII/Story of the Vatican (EE. UU., Jean Pages, 1941/1945)
El vencedor de Napoleón/The Young Mr. Pitt (R. U., Carol Reed, 1942/1946)
El vengador sin piedad/The Bravados (EE. UU., Henry King, 1958/1960)
El vengador solitario/Law of the Pampas (EE. UU., Nate Watt, 1939/1953)
El viaje fantástico de Simbad/The Golden Voyage of Sinbad (R. U., Gordon Hessler, 1973/1975)
El viaje increíble/The Incredible Journey (EE. UU., Fletcher Markle, 1963/1968)
El viento no sabe leer/The Wind Cannot Read (R. U., Ralph Thomas, 1958/1959)
El violinista en el tejado/Fiddler on the Roof (EE. UU., Norman Jewison, 1971/1971)
El visitante nocturno/The Night Visitor (EE. UU., Laszlo Benedek, 1970/1972)
El volar es para los pájaros/Brewster McCloud (EE. UU., Robert Altman, 1970/1972)
El vuelo del fénix/The Flight of the Phoenix (EE. UU., Robert Aldrich, 1965/1966)
Él y su enemiga/Tall in the Saddle (EE. UU., Edwin L. Marin, 1944/1953)
El Yang-Tse en llamas/The Sand Pebbles (EE. UU., Robert Wise, 1966/1967)
El zorro de los océanos/The Sea Chase (EE. UU., John Farrow, 1955/1959)
El zorro y la raposa/Dulcima (R. U., Frank Nessbitt, 1971/1972)
El zurdo/The Left-Handed Gun (EE. UU., Arthur Penn, 1957/1962)
Eligiendo novio/The Girl Most Likely (EE. UU., Mitchell Leisen, 1957/1959)
Elisa/David and Lisa (EE. UU., Frank Perry, 1962/1965)
Ella y su secretario/Take a Letter, Darling (EE. UU., Mitchell Leisen, 1942/1944)
Ella y sus maridos/What a Way to Go (EE. UU., J. Lee Thompson, 1964/1964)
Ella, él y Asta/After the Thin Man (EE. UU., W. S. van Dyke, 1936/1941)
Ellas y las otras/Wives and Lovers (EE. UU., John Rich, 1963/1964)
Ellos y ellas/Guys and Dolls (EE. UU., Joseph L. Mankiewicz, 1955/1957)
Elvis Show: Así como es/Elvis: That's the Way It Is (EE. UU., Denis Sanders, 1970/1972)
Emboscada a Matt Helm/The Ambushers (EE. UU., Henry Levin, 1967/1969)
Emboscada en la bahía/Ambush Bay (EE. UU., Ron Winston, 1966/1967)
Emilio y los detectives/Emil and the Detectives (EE. UU., Peter Tewksbury, 1964/1970)
Empezó con un beso/It Started with a Kiss (EE. UU., George Marshall, 1959/1962)
En alas del amor (Sheriff a la fuerza)/Melody Ranch (EE. UU., Joseph Santley, 1940/1946)
En bandeja de plata/The Fortune Cookie (EE. UU., Billy Wilder, 1966/1967)
En busca de la felicidad/Pursuit of Happiness (EE. UU., Robert Mulligan, 1970/1973)
En busca de marido/Every Girl Should Be Married (EE. UU., Don Hartman, 1948/1950)
En busca del amor/Quest for Love (R. U., Ralph Thomas, 1970/1972)
En busca del amor/The Pleasure Seekers (EE. UU., Jean Negulesco, 1964/1965)
En busca del asesino/Home Sweet Homicide (EE. UU., Lloyd Bacon, 1946/1949)
En busca del paraíso/Search for Paradise (EE. UU., Otto Lang, 1957/1962)
En el calor de la noche/In the Heat of the Night (EE. UU., Norman Jewinson, 1967/1968)
En el valle de los tigres/Maya (EE. UU., John Berry, 1966/1967)
En el viejo California/In Old California (EE. UU., William MacGann, 1942/1947)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

En el viejo Oklahoma/In Old Oklahoma (War of the Wildcats) (EE. UU., Albert S. Rogell, 1943/1945)
En este mundo traidor/It's a Wonderful World (EE. UU., W. S. van Dyke, 1939/1946)
En la Costa Azul/On the Riviera (EE. UU., Walter Lang, 1951/1952)
En la luna/Over the Moon (R. U., Thornton Freeland, William K. Howard, 1937/1943)
En la noche del dieciséis de enero/Night of January 16th (EE. UU., William Clemens, 1941/1944)
En la selva del terror/Jungle Girl (EE. UU., John English, William Witney, 1941/1944)
En las rayas de la mano/Golden Earrings (EE. UU., Mitchell Leisen, 1947/1951)
En país enemigo/In Enemy Country (EE. UU., Harry Keller, 1968/1969)
En sociedad/In Society (EE. UU., Jean Yarbrough, 1944/1945)
En tinieblas/The Light That Failed (EE. UU., William A. Wellman, 1939/1944)
En una isla contigo/On an Island with You (EE. UU., Richard Thorpe, 1948/1952)
En una isla tranquila al sur/A Summer Place (EE. UU., Delmer Daves, 1959/1975)
Enamorados/Sweethearts (EE. UU., W. S. van Dyke, 1938/1946)
Encadenados/Notorious (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1946/1948)
Encantos de juventud/Those Endearing Young Charms (EE. UU., Lewis Allen, 1945/1949)
Encontró una estrella/He Found a Star (R. U., John Paddy Carstairs, 1941/1945)
Encrucijada de odios/Crossfire (EE. UU., Edward Dmytryk, 1947/1954)
Encubridora/Rancho Notorious (EE. UU., Fritz Lang, 1952/1952)
Encuentro al amanecer/Meet Me at Dawn (The Gay Duellist) (R. U., Peter Creswell, Thornton Freeland, 1947/1956)
Encuentro en Marrakech/Two People (EE. UU., Robert Wise, 1972/1975)
Encuentro en París/Paris When It Sizzles (EE. UU., Richard Quine, 1964/1964)
Enigma de un diario/Tiger by the Tail (R. U., John Gilling, 1955/1957)
Enrique V/Henry V (R. U., Laurence Olivier, 1944/1946)
Enrique VIII y sus seis mujeres/Henry VIII and His Six Wives (R. U., Waris Hussein, 1972/1974)
Ensayo dramático/The Glass Web (EE. UU., Jack Arnold, 1953/1956)
Enséñame a querer/Teacher's Pet (EE. UU., George Seaton, 1957/1959)
Entre dos amores/Because of You (EE. UU., Joseph Pevney, 1952/1953)
Entre dos fuegos/Man in the Middle (EE. UU./R. U., Guy Hamilton, 1963/1964)
Entre dos juramentos/Two Flags West (EE. UU., Robert Wise, 1950/1952)
Entre dos mujeres/Affair with a Stranger (EE. UU., Roy Rowland, 1953/1956)
Entre dos pasiones/The Hunters (EE. UU., Dick Powell, 1958/1961)
Entre nosotras/Between Us Girls (EE. UU., Henry Koster, 1942/1944)
Entrega especial/Special Delivery (Vom Himmel Gefallen) (Alemania/EE. UU., John Brahm, 1955/1956)
Enviado especial/Foreign Correspondent (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1940/1944)
Era el comandante Callicut/The Man behind the Gun (EE. UU., Felix Feist, 1952/1955)
Eran cinco hermanos/The Sullivans (EE. UU., Lloyd Bacon, 1944/1945)
Érase una vez en Hollywood/That's Entertainment (EE. UU., Jack Haley, Jr., 1973/1975)
Es grande ser joven/It's Great to Be Young (R. U., Cyril Frankel, 1956/1957)
Es mi hombre/Rose of Washington Square (EE. UU., Gregory Ratoff, 1939/1946)
Es un periodista/This Man Is News (R. U., David MacDonald, 1938/1941)
Esa clase de mujer/That Kind of Woman (EE. UU., Sidney Lumet, 1953/1961)
Escala prohibida/Ferry to Hong-Kong (R. U., Lewis Gilbert, 1958/1961)
Escalofrío en la noche/Play Misty for Me (EE. UU., Clint Eastwood, 1972/1973)
Escándalo en la playa/Beach Party (EE. UU., William Asher, 1963/1966)
Escándalo en Rudford/Personal Affair (R. U., Anthony Pelissier, 1953/1955)
Esclava de un recuerdo/Young Widow (EE. UU., Edwin L. Marin, 1946/1948)
Esclavos del pecado/An American Dream (EE. UU., Robert Gist, 1966/1967)
Escrito sobre el viento/Written on the Wind (EE. UU., Douglas Sirk, 1956/1960)
Escuela de secretarias/More than a Secretary (EE. UU., Alfred E. Green, 1936/1940)
Escuela de sirenas/Bathing Beauty (EE. UU., George Sidney, 1944/1948)
Ese desinteresado amor/Love Is a Ball (EE. UU., David Swift, 1963/1964)
Ese impulso maravilloso/That Wonderful

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Urge (EE. UU., Robert B. Sinclair, 1948/1950)
Esmeralda la zíngara/The Hunchback of Notre Dame (EE. UU., William Dieterle, 1939/1944)
Eso del matrimonio/Plaza Suite (EE. UU., Arthur Hiller, 1970/1972)
Eso que llaman amor/Wings of the Morning (R. U., Harold Schuster, 1937/1943)
Esos tres/These Three (EE. UU., William Wyler, 1936/1940)
Espadas cruzadas/Crossed Swords (Il maestro di Don Giovanni) (EE. UU./Italia, Milton Krims, Vittorio Vassarotti, 1952/1955)
Espantapájaros/Scarecrow (EE. UU., Jerry Schatzberg, 1973/1973)
Espejismo de amor/Kitty Foyle (EE. UU., Sam Wood, 1941/1944)
Espejismo/Mirage (EE. UU., Edward Dmytryk, 1965/1965)
Espía a la fuerza/The Square Peg (R. U., John Paddy Carstairs, 1958/1967)
Espía con mi cara/The Spy with My Face (EE. UU., John Newland, 1966/1966)
Espía por mandato/The Counterfeit Traitor (EE. UU., George Seaton, 1962/1963)
Espías en acción/A Man Could Get Killed (EE. UU., Ronald Neame, Cliff Owen, 1966/1966)
Espías en acción/Bulldog Sees It Through (R. U., Harold Huth, 1940/1945)
Espías en el mar/Contraband (R. U., Michael Powell, 1940/1952)
Espionaje en el desierto/Project Z (R. U., Ronald Spencer, 1971/1973)
Espíritu de conquista/Western Union (EE. UU., Fritz Lang, 1941/1948)
Esplendor en la hierba/Splendor in the Grass (EE. UU., Elia Kazan, 1961/1963)
Esposa anónima/Private Number (EE. UU., Roy Del Ruth, 1936/1939)
Esposa culpable/The Unholy Wife (EE. UU., John Farrow, 1956/1960)
Esposa para dos/If a Man Answers (EE. UU., Henry Levin, 1962/1964)
Esposa, doctor y enfermera/Wife, Doctor and Nurse (EE. UU., Walter Lang, 1937/1944)
Espuelas negras/Black Spurs (EE. UU., R.G. Springsteen, 1965/1966)
Ésta es la fecha/It's a Date (EE. UU., William A. Seiter, 1940/1945)
Ésta es la noche/Happy Ever After (R. U., Mario Zampi, 1954/1955)
Esta mujer es mía/I Take This Woman (EE. UU., W. S. van Dyke, 1940/1944)
Esta noche y todas las noches/Tonight and Every Night (EE. UU., Victor Saville, 1945/1951)
Esta perra vida/Up in the World (R. U., John Paddy Carstairs, 1956/1967)
Esta tierra es mía/This Earth Is Mine (EE. UU., Henry King, 1959/1960)
Estación 3 ultrasecreto/The Satan Bug (EE. UU., John Sturges, 1965/1965)
Estación polar Zebra/Ice Station Zebra (EE. UU., John Sturges, 1968/1969)
Estación Termini/Indiscretion of an American Wife (Stazione Termini) (EE. UU./Italia, Vittorio de Sica, 1952/1953)
Estambul/Journey into Fear (EE. UU., Norman Foster, Orson Welles, 1943/1954)
Esther y el rey/Esther and the King (Esther e il re) (EE. UU./Italia, Raoul Walsh, 1960/1962)
Estirpe de dragón/Dragon Seed (EE. UU., Harold S. Bucquet, Jack Conway, 1944/1947)
Esto es Cinerama/This Is Cinerama (EE. UU., Merian C. Cooper, Lowell Thomas, 1952/1958)
Éstos son los condenados/The Damned (R. U., Joseph Losey, 1961/1970)
Estrella de fuego/Flaming Star (EE. UU., Don Siegel, 1960/1961)
Estrella de la India/Star of India (Stella dell'India) (EE. UU./Italia, Arthur Lubin, 1955/1955)
Estrella del destino/Lone Star (EE. UU., Vincent Sherman, 1952/1953)
Estudiantes en Oxford/A Chump at Oxford (EE. UU., Alfred Goulding, 1940/1944)
Eternamente tuya/Eternally Yours (EE. UU., Tay Garnett, 1939/1944)
Eva al desnudo/All about Eve (EE. UU., Joseph L. Mankiewicz, 1950/1952)
Éxodo/Exodus (EE. UU., Otto Preminger, 1960/1962)
Éxtasis fugaz/Brief Ecstasy (R. U., Edmond T. Gréville, 1937/1939)
Éxtasis negro/Dark Rapture (EE. UU., Armand Denis, 1938/1941)
Extraña confesión/Summer Storm (EE. UU., Douglas Sirk, 1944/1946)
Extraña mujer/The Strange Woman (EE. UU., Edgar G. Ulmer, 1946/1947)
Extraño suceso/So Long at the Fair (R. U., Anthony Darnborough, Terence Fisher, 1950/1955)
Extraños en un tren/Strangers on a Train (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1951/1965)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

F

F de Flint/In Like Flint (EE. UU., Gordon Douglas, 1967/1967)
F.B.I. contra el imperio del crimen/The FBI Story (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1959/1960)
F.B.I. entra en acción/The Atomic City (EE. UU., Jerry Hopper, 1952/1958)
Faldas a bordo/Skirts Ahoy (EE. UU., Sidney Lanfield, 1952/1953)
Faldas de acero/The Iron Petticoat (R. U., Ralph Thomas, 1956/1956)
Falso culpable/The Wrong Man (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1957/1959)
Family Life/Family Life (R. U., Ken Loach, 1971/1974)
Fanny/Fanny (EE. UU., Joshua Logan, 1960/1962)
Fantasía/Fantasia (EE. UU., Walt Disney, 1940/1946)
Fatalidad/Dishonored (EE. UU., Joseph von Sternberg, 1931/1954)
Fedra/Phaedra (EE. UU./Grecia, Jules Dassin, 1962/1963)
Feliz y enamorada/Can't Help Singing (EE. UU., Frank Ryan, 1944/1949)
Festival en Méjico/Holiday in Mexico (EE. UU., George Sidney, 1946/1949)
Fiebre de codicia/The Pink Jungle (EE. UU., Delbert Mann, 1968/1968)
Fiebre de venganza/Gun Fury (EE. UU., Jack Corrick, Raoul Walsh, 1953/1956)
Fiebre en la sangre/Spencer's Mountain (EE. UU., Delmer Daves, 1963/1964)
Fiel amigo/Old Yeller (EE. UU., Robert Stevenson, 1957/1960)
Fiel hasta morir/Lad: A Dog (EE. UU., Aram Avakian, Leslie H. Martinson, 1962/1964)
Fierecilla sin domar/London Melody (Girl in the Street) (R. U., Herbert Wilcox, 1937/1941)
Fiesta brava/Fiesta (EE. UU., Richard Thorpe, 1947/1949)
Filón de plata/Silver Lode (EE. UU., Allan Dwan, 1954/1955)
Fin de semana/Weekend at the Waldorf (EE. UU., Robert Z. Leonard, 1945/1947)
Fireball quinientos/Fireball 500 (EE. UU., William Asher, 1966/1968)
Flecha negra/Black Arrow (EE. UU., Lew Landers, 1944/1948)
Flecha rota/Broken Arrow (EE. UU., Delmer Daves, 1950/1951)
Flechas sangrientas/Blood on the Arrow (EE. UU., Sidney Salkow, 1964/1967)
Flint, agente secreto/Our Man Flint (EE. UU., Daniel Mann, 1966/1966)
Flipper y los piratas/Flipper's New Adventure (EE. UU., Leon Benson, 1964/1964)
Flor de cactus/Cactus Flower (EE. UU., Gene Saks, 1969/1970)
Forajidos/The Killers (EE. UU., Robert Siodmak, 1946/1947)
Forja de corazones/Pittsburgh (EE. UU., Lewis Seiler, 1942/1945)
Forja de hombres/Boys' Town (EE. UU., Norman Taurog, 1938/1940)
Fort Apache/Fort Apache (EE. UU., John Ford, 1948/1949)
Fort Bravo/Escape from Fort Bravo (EE. UU., John Sturges, 1953/1954)
Fort Comanche/A Thunder of Drums (EE. UU., Joseph M. Newman, 1961/1962)
Fort Venganza/Fort Vengeance (EE. UU., Lesley Selander, 1953/1955)
Fort-Ti/Fort-Ti (EE. UU., William Castle, 1953/1954)
Francis en las carreras/Francis Goes to the Races (EE. UU., Arthur Lubin, 1951/1953)
Francisco de Asís/Francis of Assisi (EE. UU., Michael Curtiz, 1961/1962)
Frankenstein y el hombre lobo/Frankenstein Meets the Wolf Man (EE. UU., Roy William Neill, 1943/1946)
Fraude criminal/The Fake (R. U., Godfrey Grayson, 1953/1958)
French Connection II/French Connection II (EE. UU., John Frankenheimer, 1974/1975)
Frenesí/Frenzy (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1972/1972)
Freud (pasión secreta)/Freud (EE. UU., John Huston, 1962/1969)
Fría como un diamante/Lady Ice (EE. UU., Tom Gries, 1973/1975)
Fríamente sin motivos personales/The Mechanic (EE. UU., Michael Winner, 1972/1975)
Fruto dorado/Boom Town (EE. UU., Jack Conway, 1940/1944)
Fuego en la nieve/Battleground (EE. UU., William A. Wellman, 1949/1950)
Fuego escondido/Fire Down Below (R. U., Robert Parrish, 1957/1957)
Fuego sobre África/Malaga (Fire over Africa) (R. U., Richard Sale, 1954/1955)
Fuego verde /Green Fire (EE. UU., Andrew Marton, 1954/1955)
Fuera de la ley/Salty O'Rourke (EE. UU., Raoul Walsh, 1945/1947)
Fuera sombreros/Hats Off (EE. UU., Boris Petroff, 1936/1944)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Fuga sangrienta/Crashout (EE. UU., Lewis R. Foster, 1955/1958)
Fuga sin fin/The Last Run (EE. UU., Richard Fleischer, 1970/1972)
Fugitivos del desierto/Ice-Cold in Alex (Desert Attack) (R. U., J. Lee Thompson, 1958/1962)
Fugitivos del terror rojo/Man on a Tightrope (EE. UU., Elia Kazan, 1953/1953)
Fugitivos/The Defiant Ones (EE. UU., Stanley Kramer, 1958/1959)
Funny Girl (Una chica divertida)/Funny Girl (EE. UU., William Wyler, 1968/1969)
Furia del trópico/Slattery's Hurricane (EE. UU., André de Toth, 1949/1950)
Furia en el valle/The Sheepman (EE. UU., George Marshall, 1958/1959)
Furia secreta/The Secret Fury (EE. UU., Mel Ferrer, 1950/1951)
Furia/Fury (EE. UU., Fritz Lang, 1936/1939)
Furia/Rage (EE. UU., George Scott, 1972/1975)

G

Gaby/Gaby (EE. UU., Curtis Bernhardt, 1956/1962)
Gallardo y calavera/Come Blow Your Horn (EE. UU., Bud Yorkin, 1963/1963)
Galopa, muchacho/Ride'em Cowboy (EE. UU., Arthur Lubin, 1942/1945)
Gardenia azul/The Blue Gardenia (EE. UU., Fritz Lang, 1953/1954)
Garras de codicia/Crosswinds (EE. UU., Lewis R. Foster, 1951/1957)
Generación rebelde/Generation (EE. UU., George Schaefer, 1969/1971)
Genoveva/Genevieve (R. U., Henry Cornelius, 1953/1954)
Gente alegre/A Girl, a Guy and a Gob (EE. UU., Richard Wallace, 1941/1944)
Gerónimo/Geronimo (EE. UU., Arnold Laven, 1962/1963)
Gesta de héroes/Ships with Wings (R. U., Sergei Nolbandov, 1941/1946)
Gigante/Giant (EE. UU., George Stevens, 1956/1959)
Gigi/Gigi (EE. UU., Vincente Minnelli, 1958/1959)
Gilda/Gilda (EE. UU., Charles Vidor, 1946/1947)
Gloriosos camaradas/The Glory Guys (EE. UU., Arnold Laven, 1965/1965)
Golfus de Roma/A Funny Thing Happened on the Way to the Forum (EE. UU., Richard Lester, 1966/1968)
Gorgo/Gorgo (R. U., Eugene Louirie, 1960/1972)
Gran mundo en Montecarlo/The Montecarlo Story (EE. UU./Italia, Samuel A. Taylor, 1957/1957)
Grand Prix/Grand Prix (EE. UU., John Frankenheimer, 1966/1967)
Grandes noticias/Break the News (R. U., René Clair, 1938/1941)
Grito de batalla/Cry of Battle (To Be a Man) (EE. UU./Filipinas, Irving Lerner, 1963/1970)
Grito de sangre apache/Cry Blood, Apache (EE. UU., Jack Starrett, 1970/1975)
Gritos en la noche/Wanted for Murder (R. U., Lawrence Huntington, 1946/1953)
Grupo salvaje/The Wild Bunch (EE. UU., Sam Peckinpah, 1969/1970)
Guadalcanal/Guadalcanal Diary (EE. UU., Lewis Seiler, 1943/1945)
Guantes grises/Operation Secret (EE. UU., Lewis Seiler, 1952/1953)
Guerra entre hombres y mujeres/The War between Men and Women (EE. UU., Melville Shalvelson, 1971/1972)
Guerra y paz/War and Peace (Guerra e pace) (EE. UU./Italia, King Vidor, 1956/1960)
Guerrilleros en Filipinas/An American Guerrilla in the Philippines (EE. UU., Fritz Lang, 1950/1952)
Guía para el hombre casado/A Guide for the Married Man (EE. UU., Gene Kelly, 1967/1968)
Gunga Din/Gunga Din (EE. UU., George Stevens, 1939/1948)
Gunn/Gunn (EE. UU., Blake Edwards, 1967/1969)

H

Ha desaparecido un hombre/Sinner Take All (EE. UU., Errol Taggart, 1936/1940)
Ha vuelto aquella mujer/There's That Woman Again (EE. UU., Alexander Hall, 1938/1945)
Habitación para dos/Strange Bedfellows (EE. UU., Melvin Frank, 1965/1965)
Hablan las campanas/Come to the Stable (EE. UU., Henry Koster, 1949/1950)
Hace un millón de años/One Million Years B.C. (EE. UU., Hal Roach, Hal Roach, Jr., 1940/1945)
Hace un millón de años/One Million Years BC (R. U., Don Chaffey, 1966/1967)
Hacha de guerra/Mohawk (EE. UU., Kurt

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Neumann, 1956/1957)
Hacia el fin del mundo/Crack in the World (EE. UU., Andrew Marton, 1965/1966)
Hacia los grandes horizontes/Stagecoach (EE. UU., Gordon Douglas, 1966/1966)
Haciendo el indio/Silly Billies (EE. UU., Fred Guiol, 1936/1939)
Haendel/The Great Mr. Handel (R. U., Norman Walker, 1942/1945)
¡Hagan juego!/Any Number Can Play (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1949/1950)
Hail, héroe/Hail, Hero (EE. UU., David Miller, 1969/1972)
Hamlet/Hamlet (R. U., Laurence Olivier, 1948/1949)
Hampa dorada/Tony Rome (EE. UU., Gordon Douglas, 1967/1968)
Harlow, la rubia platino/Harlow (EE. UU., Gordon Douglas, 1965/1965)
Harold y Maude/Harold and Maude (EE. UU., Hal Ashby, 1972/1974)
Harper, investigador privado/Harper (EE. UU., Jack Smight, 1966/1966)
Harry Black y el tigre/Harry Black and the Tiger (R. U., Hugo Fregonese, 1958/1960)
Harry dedos largos/Harry Never Holds (EE. UU., Bruce Geller, 1972/1974)
Harry el fuerte/Magnum Force (EE. UU., Ted Post, 1973/1974)
Harry el sucio/Dirty Harry (EE. UU., Donald Siegel, 1971/1972)
Hasta el fin del tiempo/Till the End of Time (EE. UU., Edward Dmytryk, 1946/1955)
Hasta el último aliento/Never Let Go (R. U., John Guillermin, 1960/1962)
Hasta nunca, doctor/Where Does It Hurt? (EE. UU., Rodney Amateau, 1972/1973)
¡Hatari!/Hatari! (EE. UU., Howard Hawks, 1962/1962)
Hawai/Hawaii (EE. UU., George Roy Hill, 1966/1966)
Hay una chica en mi sopa/There Is a Girl in My Soup (EE. UU., Roy Boulting, 1972/1973)
Hechizo/Enchantment (EE. UU., Irving Reis, 1948/1950)
Hedda Gabler/The Velvet Touch (EE. UU., John Gage, 1948/1954)
Helena de Troya/Helen of Troy (EE. UU./Italia, Robert Wise, 1955/1960)
Hello, Dolly/Hello, Dolly (EE. UU., Gene Kelly, 1969/1970)
Herbie, un volante loco/Herbie Rides Again (EE. UU., Robert Stevenson, 1974/1975)
Herencia contra reloj/To Dorothy a Son (R. U., Muriel Box, 1954/1956)
Hermanas/Sisters (EE. UU., Brian de Palma, 1972/1974)
Hermano sol, hermana luna/Brother Sun, Sister Moon (Italia/R. U., Franco Zeffirelli, 1972/1974)
Héroes de hierro/The Great Locomotive Chase (EE. UU., Francis D. Lyon, 1956/1957)
Héroes del mar/Corvette K-225 (EE. UU., Richard Rossen, 1943/1945)
Heroínas anónimas/Ladies Courageous (EE. UU., John Rawlins, 1944/1945)
¡Hijo mío! ¡Hijo mío!/My Son, My Son (EE. UU., Charles Vidor, 1940/1945)
Hijos del mar/Atlantic Ferry (R. U., Walter Forde, 1941/1946)
Himno de batalla/Battle Hymn (EE. UU., Douglas Sirk, 1957/1959)
Historia de amor/Love Story (R. U., Leslie Arliss, 1944/1947)
Historia de dos ciudades/A Tale of Two Cities (R. U., Ralph Thomas, 1958/1961)
Historia de un condenado/The Lawless Breed (EE. UU., Raoul Walsh, 1953/1960)
Historia de un detective/Murder, My Sweet (Farewell, My Lovely) (EE. UU., Edward Dmytryk, 1944/1954)
Historia de una monja/The Nun's Story (EE. UU., Fred Zinneman, 1958/1960)
Historia de una mujer/Story of a Woman (Storia di una donna) (EE. UU./Italia, Leonardo Bercovici, 1970/1975)
Historias de Filadelfia/The Philadelphia Story (EE. UU., George Cukor, 1940/1944)
Historias de terror/Tales of Terror (EE. UU., Roger Corman, 1962/1962)
Historias peligrosas/Pulp (R. U., Mike Hodges, 1972/1973)
Hitler, los diez últimos días/Hitler, the Last Ten Days (EE. UU./R. U., Ennio de Concini, 1972/1973)
Hogar, dulce hogar/Room for One More (EE. UU., Norman Taurog, 1952/1953)
Hoguera de odios/Arrowhead (EE. UU., Charles Marquis Warren, 1953/1956)
Holiday/Everyday's a Holiday (R. U., James Hill, 1964/1968)
Hombre de presa/Tycoon (EE. UU., Richard Wallace, 1947/1949)
Hombre sin fronteras/The Hired Hand (EE. UU., Peter Fonda, 1971/1973)
Hombres del Oeste/Three Men from Texas (EE. UU., Lesley Selander, 1940/1948)
Hombres intrépidos/The Long Voyage Home (EE. UU., John Ford, 1940/1947)
Hombres olvidados/The Juggler (EE. UU.,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Edward Dmytryk, 1953/1956)
Hombres que dejan huella/The Interns (EE. UU., David Swift, 1962/1964)
Hombres temerarios/The Racers (EE. UU., Henry Hathaway, 1955/1961)
Hombres/The Men (EE. UU., Fred Zinneman, 1950/1954)
Homicidio justificado/Warning Shot (EE. UU., Buzz Kulik, 1967/1967)
Homicidio/Homicidal (EE. UU., William Castle, 1961/1963)
Hondo/Hondo (EE. UU., John Farrow, 1953/1954)
Honolulú/Honolulu (EE. UU., Edward Buzzell, 1939/1945)
Honor de familia/A Family Affair (EE. UU., George B. Seitz, 1937/1940)
Horas de ensueño/Happy-Go-Lovely (R. U., H. Bruce Humberstone, 1951/1951)
Horas desesperadas/The Desperate Hours (EE. UU., William Wyler, 1955/1965)
Horas robadas/Stolen Hours (EE. UU./R. U., Daniel M. Petrie, 1963/1964)
Horizontes azules/The Far Horizons (EE. UU., Rudolph Maté, 1955/1961)
Horizontes de gloria/Lord Jeff (EE. UU., Sam Wood, 1938/1940)
Horizontes de grandeza/The Big Country (EE. UU., William Wyler, 1958/1959)
Horizontes del Oeste/Horizons West (EE. UU., Bud Boetticher, 1952/1967)
Horizontes lejanos/Bend of the River (Where the River Bends) (EE. UU., Anthony Mann, 1952/1952)
Horizontes perdidos/Lost Horizon (EE. UU., Frank Capra, 1937/1940)
Horizontes perdidos/Lost Horizons (EE. UU., Charles Jarrot, 1972/1974)
Horizontes salvajes/Beyond the Blue Horizon (EE. UU., Alfred Santell, 1942/1948)
Hospital, hora cero/Doctors' Wives (EE. UU., George Schaefer, 1971/1972)
Hotel Internacional/The VIP's (R. U., Anthony Asquith, 1963/1963)
Hotel Paradiso/Hotel Paradiso (EE. UU./R. U., Peter Glenville, 1966/1966)
Hotel Sahara/Hotel Sahara (R. U., Ken Annakin, 1951/1954)
Hoy como ayer/Never Say Goodbye (EE. UU., Jerry Hopper, 1956/1958)
Hud/Hud (EE. UU., Martin Ritt, 1963/1963)
Huellas femeninas/The Feminine Touch (EE. UU., W. S. van Dyke, 1941/1950)
Huida del planeta de los simios/Escape from the Planet of the Apes (EE. UU., Don Taylor, 1971/1972)
Huida hacia el sol/Run for the Sun (EE. UU., Roy Boulting, 1956/1957)
Huk, grito de muerte/Huk (EE. UU., John Barnwell, 1956/1957)
¡Hundid el Bismarck!/Sink the Bismarck (R. U., Lewis Gilbert, 1960/1961)
Huracán de emociones/South Sea Woman (EE. UU., Arthur Lubin, 1953/1954)
Huracán sobre la isla/The Hurricane (EE. UU., John Ford, Stuart Heisler, 1938/1951)
Huracán/When Tomorrow Comes (EE. UU., John M. Stahl, 1939/1943)
Huyendo a su destino/Destiny (The Fugitive) (EE. UU., Reginald Le Borg, Julien Duvivier, 1944/1945)

I

Imitación a la vida/Imitation of Life (EE. UU., Douglas Sirk, 1959/1960)
Imperio de titanes/Ice Palace (EE. UU., Vincent Sherman, 1960/1962)
Imperio del crimen/Panhandle (EE. UU., Lesley Selander, 1948/1963)
Incidente en Piccadilly/Piccadilly Incident (R. U., Herbert Wilcox, 1946/1948)
Indianápolis/To Please a Lady (Red Hot Wheels) (EE. UU., Clarence Brown, 1950/1952)
Indiscreta/Indiscreet (R. U., Stanley Donen, 1958/1959)
Infierno bajo cero/Hell below Zero (R. U., Mark Robson, 1954/1955)
Infierno blanco/Island in the Sky (EE. UU., William A. Wellman, 1953/1955)
Infierno de cobardes/High Plains Drifter (EE. UU., Clint Eastwood, 1972/1973)
Infierno de Sunset Street/Riot on Sunset Strip (EE. UU., Arthur Dreifuss, 1967/1969)
Infierno en el Pacífico/Hell in the Pacific (EE. UU., John Boorman, 1968/1970)
Infierno en el río/Blue (EE. UU., Silvio Narizzano, 1968/1968)
Infierno en la Tierra/China Girl (EE. UU., Henry Hathaway, 1943/1946)
Infierno en las nubes/Flying Leathernecks (EE. UU., Nicholas Ray, 1951/1953)
Inglaterra me hizo/England Made Me (R. U., Peter Duffel, 1972/1973)
Inocencia y juventud/Young and Innocent (R. U., Alfred Hitchcock, 1937/1944)
Inocentes en París/Innocents in Paris (R. U., Gordon Parry, 1953/1954)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Inquietante suceso en Gondra/Death Drums along the River (Todestrommeln am grossen Fluss) (Alemania/R. U., Lawrence Huntington, 1963/1969)
Interludio de amor/Interlude (EE. UU., Douglas Sirk, 1956/1961)
Intermezzo/Intermezzo (EE. UU., Gregory Ratoff, 1939/1943)
Intriga aérea/Under Your Hat (R. U., Maurice Elvey, 1940/1943)
Intriga en el Gran Hotel/Hotel (EE. UU., Richard Quine, 1967/1968)
Intriga en la Ciudad de El Cabo/The Cape Town Affair (EE. UU./Suráfrica, Robert D. Webb, 1967/1973)
Intriga en Venecia/The Venetian Affair (EE. UU., Jerry Thorpe, 1967/1969)
Intriga en Venecia/Venetian Bird (R. U., Ralph Thomas, 1952/1955)
Intriga extranjera/Foreign Intrigue (EE. UU., Sheldon Reynolds, 1956/1957)
Intriga femenina/Top Secret Affair (Their Secret Affair) (EE. UU., H. C. Potter, 1957/1960)
Intruso en la Armada/Bell-Bottom George (R. U., Marcel Varnel, 1943/1947)
Invasión en Birmania/Merrill's Marauders (EE. UU., Samuel Fuller, 1962/1963)
Investigación criminal/Vice Squad (EE. UU., Arnold Laven, 1953/1954)
Invitación a la danza/Invitation to the Dance (R. U., Gene Kelly, 1956/1959)
Invitación a la felicidad/Invitation to Happiness (EE. UU., Wesley Ruggles, 1939/1944)
Invitación a un pistolero/Invitation to a Gunfighter (EE. UU., Richard Wilson, 1964/1965)
Invitación peligrosa/Fast and Loose (EE. UU., Edwin L. Marin, 1939/1946)
Irene/Irene (EE. UU., Herbert Wilcox, 1940/1944)
Irma la dulce/Irma la douce (EE. UU., Billy Wilder, 1963/1969)
Ivanhoe/Ivanhoe (EE. UU., Richard Thorpe, 1952/1953)

J

Jack de diamantes/Jack of Diamonds (Alemania/EE. UU., Don Taylor, 1967/1968)
James Bond contra Goldfinger/Goldfinger (R. U., Guy Hamilton, 1964/1965)
Jaque al rey/Whipsaw (EE. UU., Sam Wood, 1936/1940)
Jassy, la adivina/Jassy (R. U., Bernard Knowles, 1947/1949)
Jennie/Portrait of Jennie (EE. UU., William Dieterle, 1948/1953)
Jerry calamidad/The Patsy (EE. UU., Jerry Lewis, 1964/1965)
Jerusalén/The Jerusalem File (EE. UU./Israel, John Flynn, 1971/1973)
Jesucristo Superstar/Jesus Christ Superstar (EE. UU., Norman Jewison, 1973/1974)
Jezabel/Jezebel (EE. UU., William Wyler, 1938/1951)
Jinetes enmascarados/Mystery of the Hooded Horsemen (EE. UU., Ray Taylor, 1937/1948)
Jivaro/Jivaro (EE. UU., Edward Ludwig, 1953/1957)
Joe Kid/Joe Kid (EE. UU., John Sturges, 1972/1972)
John F. Kennedy: años luminosos, día de luto/John F. Kennedy: Years of Lightning, Day of Drums (EE. UU., Bruce Herschensohn, 1966/1965)[158]
John Wayne y los cowboys/The Cowboys (EE. UU., Mark Rydell, 1971/1972)
John y Mary/John and Mary (EE. UU., Peter Yates, 1969/1970)
Johnny «El Frío»/Johnny Cool (EE. UU., William Asher, 1963/1964)
Johnny cogió su fusil/Johnny Got His Gun (EE. UU., Dalton Trumbo, 1971/1973)
Johnny el cobarde/Johnny Concho (EE. UU., Don MacGuire, 1956/1956)
Johnny Guitar/Johnny Guitar (EE. UU., Nicholas Ray, 1954/1956)
Johnny Rocco, el hijo del gángster/Johnny Rocco (EE. UU., Paul Landres, 1958/1961)
Jorge Manteca/South American George (R. U., Marcel Varnel, 1941/1943)
Joyas funestas/Fifteen Maiden Lane (EE. UU., Allan Dwan, 1936/1939)
Juan Nadie/Meet John Doe (EE. UU., Frank Capra, 1941/1948)
Juana de Arco/Joan of Arc (EE. UU., Victor Fleming, 1948/1949)

[158]MEC señala que esta película se estrenó, en función de gala, en el cine Callao de Madrid el 4 de junio de 1965. A pesar de que su fecha de producción, que ha sido contrastada en al menos dos fuentes, es posterior -1966- y de que, probablemente, haya algún error en la fecha de estreno, hemos decidido mantener la fecha de estreno en 1965.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Jubal/Jubal (EE. UU., Delmer Daves, 1955/1959)
Juego de pasiones/Thrill of a Romance (EE. UU., Richard Thorpe, 1945/1949)
Juego y crimen/Recoil (EE. UU., Paul Wendkos, 1963/1964)
Jugando a la misma carta/Personal Property (EE. UU., W. S. van Dyke, 1937/1940)
Jugando con la muerte/I Saw What You Did (EE. UU., William Castle, 1965/1966)
Jugándose la vida/Panamint's Bad Man (EE. UU., Ray Taylor, 1938/1950)
Julia se porta mal/Julia Misbehaves (EE. UU., Jack Conway, 1948/1950)
Julio César/Julius Caesar (EE. UU., Joseph L. Mankiewicz, 1953/1955)
Jumbo (La sensación del circo)/Jumbo (EE. UU., Charles Walters, 1962/1963)
Junior Bonner/Junior Bonner (EE. UU., Sam Peckinpah, 1971/1972)
Juntos hasta la muerte/Colorado Territory (EE. UU., Raoul Walsh, 1949/1950)
Juventud ambiciosa/Young and Willing (EE. UU., Edward H. Griffith, 1943/1946)
Juventud pervertida/The People Next Door (EE. UU., David Greene, 1970/1973)
Juventud rebelde/The Young Runaways (EE. UU., Arthur Dreifuss, 1968/1969)
Juventud sin esperanza/Taking Off (EE. UU., Milos Forman, 1970/1973)

K

Kansas busca a un asesino/Pretty Boy Floyd (EE. UU., Herbert J. Leder, 1960/1962)
Kartum/Khartoum (R. U., Basil Dearden, 1966/1966)
Keep on Rockin'/Keep On Rockin' (EE. UU., Byda Pennebaker, 1972/1975)
Kim de la India/Kim (EE. UU., Victor Saville, 1951/1951)
King Creole, el barrio contra mí/King Creole (EE. UU., Michael Curtiz, 1958/1961)
King Rat/King Rat (EE. UU., Bryan Forbes, 1965/1967)
Kit Carson/Kit Carson (EE. UU., George B. Seitz, 1940/1947)
Klute/Klute (EE. UU., Alan J. Pakula, 1971/1972)

L

La alcoba flotante/Double Bunk (R. U., C.M. Pennington-Richards, 1961/1962)
La alfombra mágica/The Magic Carpet (EE. UU., Lew Landers, 1951/1954)
La amada de Júpiter/Jupiter's Darling (EE. UU., George Sidney, 1954/1955)
La amenaza de Andrómeda/The Andromeda Strain (EE. UU., Robert Wise, 1970/1972)
La angustia de vivir/The Country Girl (EE. UU., George Seaton, 1954/1962)
La apuesta era su hijo/King of the Turf (EE. UU., Alfred E. Green, 1939/1946)
La Atlántida/Siren of Atlantis (EE. UU., Gregg C. Tallas, 1948/1950)
La aventura del Poseidón/The Adventure of Poseidon (EE. UU., Ronald Neame, 1972/1973)
La bahía del tigre/Tiger Bay (R. U., J. Lee Thompson, 1959/1960)
La balada de Cable Hogue/The Ballad of Cable Hogue (EE. UU., Sam Peckinpah, 1970/1971)
La baronesa y el mayordomo/The Baroness and the Butler (EE. UU., Walter Lang, 1938/1940)
La barrera del sonido/The Sound Barrier (R. U., David Lean, 1952/1952)
La barrera invisible/Gentleman's Agreement (EE. UU., Elia Kazan, 1947/1949)
La batalla de las Árdenas/Battle of the Bulge (EE. UU., Ken Annakin, 1965/1966)
La batalla de las colinas de whisky/The Hallelujah Trail (EE. UU., John Sturges, 1965/1965)
La batalla del Río de la Plata/The Battle of the River Plate (R. U., Michael Powell, Emeric Pressburger, 1956/1957)
La bella de Moscú/Silk Stockings (EE. UU., Rouben Mamoulian, 1957/1958)
La bella del Pacífico/Miss Sadie Thompson (EE. UU., Curtis Bernhardt, 1953/1956)
La bella desconocida/Beautiful Stranger (R. U., David Miller, 1954/1957)
La bella durmiente/Sleeping Beauty (EE. UU., Clyde Geronimi, 1959/1960)
La bella Maggie/The Maggie (R. U., Alexander Mackendrick, 1954/1957)
La bella rebelde/She's Got Everything (EE. UU., Joseph Santley, 1938/1941)
La bribona/Kitty (EE. UU., Mitchell Leisen, 1945/1948)
La brigada del diablo/The Devil's Brigade (EE. UU., Andrew V. McLaglen, 1968/1968)
La brigada suicida/T-Men (EE. UU., Anthony Mann, 1947/1951)
La bruja novata/Bedknobs and Broomsticks

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

(EE. UU., Robert Stevenson, 1971/1972)
La cabalgada de los malditos/A Time for Killing (EE. UU., Phil Karlson, 1967/1968)
La cadena invisible/Lassie Come Home (EE. UU., Fred M. Wilcox, 1943/1948)
La calle 44/Mayor of 44th Street (EE. UU., Alfred E. Green, 1942/1944)
La calle de las sombras/Street of Shadows (R. U., Richard Vernon, 1953/1954)
La calle de los conflictos/Abilene Town (EE. UU., Edwin L. Marin, 1946/1946)
La calle del delfín verde/Green Dolphin Street (EE. UU., Victor Saville, 1947/1948)
La calle desnuda/The Naked Street (EE. UU., Maxwell Shane, 1955/1956)
La calle sin nombre/The Street with No Name (EE. UU., William Keighley, 1948/1949)
La calumnia/The Children's Hour (EE. UU., William Wyler, 1962/1969)
La cámara de los horrores/Chamber of Horrors (EE. UU., Hy Averback, 1966/1967)
La campana de la libertad/A Bell for Adano (EE. UU., Henry King, 1945/1947)
La canción de Bernadette/The Song of Bernadette (EE. UU., Henry King, 1943/1946)
La canción del sur/Song of the South (EE. UU., Harve Foster, Wilfred Jackson, 1946/1955)
La caravana del Oeste/Wagons Westward (EE. UU., Lew Landers, 1940/1943)
La carcoma/The Touch (Suecia/R. U., Ingmar Bergman, 1971/1975)
La carga de los jinetes indios/The Charge at Feather River (EE. UU., Gordon Douglas, 1953/1954)
La carga de los rurales/Massacre (EE. UU., José Díaz Morales, Louis King, 1955/1957)
La carrera del siglo/The Great Race (EE. UU., Blake Edwards, 1965/1966)
La carta del Kremlin/The Kremlin Letter (EE. UU., John Huston, 1970/1975)
La carta/The Letter (EE. UU., William Wyler, 1940/1948)
La casa de bambú/House of Bamboo (EE. UU., Samuel Fuller, 1955/1961)
La casa de cristal/The Glass House (EE. UU., Tom Gries, 1972/1973)
La casa de la colina/The House on Telegraph Hill (EE. UU., Robert Wise, 1951/1952)
La casa de las tres geishas/Cry for Happy (EE. UU., George Marshall, 1961/1966)
La casa de los Courtneys/The Courtneys of Curzon Street (The Courtney Affair; Kathy's Love Affair) (R. U., Herbert Wilcox, 1947/1948)
La casa de los siete halcones/The House of the Seven Hawks (R. U., Richard Thorpe, 1959/1961)
La casa de té de la luna de agosto/The Teahouse of the August Moon (EE. UU., Daniel Mann, 1956/1959)
La casa de terciopelo/The Corpse (Crucible of Horror; The Velvet House) (R. U., Viktors Ritelis, 1970/1974)
La casa del abuelo/Sally and Saint Anne (EE. UU., Rudolph Maté, 1952/1953)
La casa del miedo/The House of Fear (EE. UU., Roy William Neill, 1945/1946)
La casa encantada/Ghosts on the Loose (EE. UU., William Beaudine, 1943/1953)
La casa encantada/Haunted House (EE. UU., Robert McGowan, 1940/1941)
La casa grande de Jamaica/Jamaica Run (EE. UU., Lewis R. Foster, 1953/1957)
La casa número 11/11 Harrow House (R. U., Aram Avakian, 1974/1975)
La casa número 322/Pushover (EE. UU., Richard Quine, 1954/1955)
La casamentera/The Matchmaker (EE. UU., Joseph Anthony, 1958/1962)
La cautivadora/The Gal Who Took the West (EE. UU., Frederick de Cordova, 1949/1950)
La celada/Sitting Target (R. U., Douglas Hickox, 1972/1972)
La cenicienta/Cinderella (EE. UU., Clyde Geronomi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, 1950/1952)
La chica de Petrovka/The Girl from Petrovka (EE. UU., Robert Ellis Miller, 1974/1975)
La chica del FBI/FBI Girl (EE. UU., William Berke, 1951/1953)
La cicatriz/Hollow Triumph (The Scar) (EE. UU., Steve Sekely, 1948/1955)
La cima de los héroes/Pork Chop Hill (EE. UU., Lewis Milestone, 1959/1960)
La ciudad de los muchachos/Men of Boys Town (EE. UU., Norman Taurog, 1941/1944)
La ciudad del oro/The Girl of the Golden West (EE. UU., Robert Z. Leonard, 1938/1944)
La ciudad desnuda/The Naked City (EE. UU., Jules Dassin, 1948/1949)
La ciudad frente a mí/The Young Philadelphians (EE. UU., Vincent Sherman, 1959/1960)
La ciudad que nunca duerme/The City That Never Sleeps (EE. UU., John H. Auer, 1953/1954)
La ciudad sin ley/Death of a Gunfighter (EE. UU., Don Siegel, Robert Totten, 1969/1970)
La ciudad sumergida/City under the Sea (War

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Gods of the Deep) (R. U., Jacques Tourneur, 1965/1966)
La ciudadela/The Citadel (R. U., King Vidor, 1938/1943)
La clase dirigente/The Ruling Class (R. U., Peter Medak, 1971/1974)
La clave de la cuestión (Las fronteras de la piel)/Pressure Point (EE. UU., Hubert Cornfield, 1962/1971)
La colina de los diablos de acero/Men in War (EE. UU., Anthony Mann, 1957/1962)
La colina del adiós/Love Is a Many Splendored Thing (EE. UU., Henry King, 1955/1961)
La condesa Alexandra/Knight without Armour (R. U., Jacques Feyder, 1937/1940)
La condesa de Hong Kong/A Countess from Hong Kong (R. U., Charles Chaplin, 1967/1967)
La condesa descalza/The Barefoot Contessa (EE. UU., Joseph L. Mankiewicz, 1954/1956)
La conexión/The Connection (EE. UU., Shirley Clarke, 1962/1969)
La conquista de un reino/The Exile (EE. UU., Max Ophuls, 1947/1948)
La conquista del Oeste/How the West Was Won (EE. UU., John Ford, Henry Hathaway, George Marshall, 1962/1963)
La conspiración/The Wilby Conspiration (EE. UU., Ralph Nelson, 1974/1975)
La contraseña/This Is My Affair (EE. UU., William A. Seiter, 1937/1940)
La conversación/The Conversation (EE. UU., Francis Ford Coppola, 1974/1975)
La coraza negra/The Black Shield of Falworth (EE. UU., Rudolph Maté, 1954/1955)
La costilla de Adán/Adam's Rib (EE. UU., George Cukor, 1949/1950)
La cuadrilla de los once/Ocean's Eleven (EE. UU., Lewis Milestone, 1960/1961)
La cuadrilla del crimen/Sensation (R. U., Brian Desmond Hurst, 1937/1945)
La dalia azul/The Blue Dahlia (EE. UU., George Marshall, 1946/1949)
La dama de la frontera/Frontier Gal (EE. UU., Charles Lamont, 1945/1947)
La dama de Shanghai/The Lady from Shanghai (EE. UU., Orson Welles, 1947/1948)
La dama de Trinidad/Affair in Trinidad (EE. UU., Vincent Sherman, 1952/1953)
La dama del dominó verde/The Lilac Domino (R. U., Fred Zelnick, 1937/1946)
La dama del lago/Lady in the Lake (EE. UU., Robert Montgomery, 1946/1947)
La dama del tren/Lady on a Train (EE. UU., Charles David, 1945/1946)
La dama desconocida/Phantom Lady (EE. UU., Robert Siodmak, 1944/1945)
La dama marcada/The President's Lady (EE. UU., Henry Levin, 1953/1954)
La dama se rinde/She Wouldn't Say Yes (EE. UU., Alexander Hall, 1945/1949)
La dama y el vagabundo/Lady and the Tramp (EE. UU., Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, 1955/1957)
La diligencia/Stagecoach (EE. UU., John Ford, 1939/1944)
La dinastía de los Forsyte/That Forsyte Woman (EE. UU., Compton Bennet, 1949/1951)
La dinastía del petróleo/Campbell's Kingdom (R. U., Ralph Thomas, 1957/1959)
La diosa de la danza/Down to Earth (EE. UU., Alexander Hall, 1947/1949)
La diosa de la selva/Hitting a New High (EE. UU., Raoul Walsh, 1937/1949)
La edad peligrosa/That Dangerous Age (R. U., Gregory Ratoff, 1949/1951)
La egoísta/Payment on Demand (EE. UU., Curtis Bernhardt, 1951/1952)
La enigmática señora Loverly/The Law and the Lady (EE. UU., Edwin H. Knopf, 1951/1954)
La envidiosa/Harriet Craig (EE. UU., Vincent Sherman, 1950/1954)
La escalera de caracol/The Spiral Staircase (EE. UU., Robert Siodmak, 1945/1947)
La esclava del desierto/Slave Girl (EE. UU., Charles Lamont, 1947/1948)
La esclava libre/Band of Angels (EE. UU., Raoul Walsh, 1957/1960)
La escuadrilla del Pacífico/Wings over Honolulu (EE. UU., H. C. Potter, 1937/1940)
La espada de Damasco/The Golden Blade (EE. UU., Nathan Juran, 1953/1955)
La espada de Montecristo/Mask of the Avenger (EE. UU., Phil Karlson, 1951/1955)
La espalda contra el muro/Sol Madrid (EE. UU., Brian G. Hutton, 1968/1969)
La espía de Argel/Candlelight in Algeria (R. U., George King, 1943/1948)
La espía de Castilla/The Firefly (EE. UU., Robert Z. Leonard, 1937/1940)
La esposa comprada/Zandy's Bride (EE. UU., Jan Troëll, 1974/1974)
La esposa de su hermano/His Brother's Wife (EE. UU., W. S. van Dyke, 1936/1939)
La esposa del mar/Sea Wife (R. U., Bob McNaught, 1957/1959)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

La estrella de variedades/Lady of Burlesque (EE. UU., William A. Wellman, 1943/1949)
La estrella/Star (EE. UU., Robert Wise, 1968/1968)
La estrella/The Star (EE. UU., Stuart Heisler, 1952/1957)
La exótica/Saratoga Trunk (EE. UU., Sam Wood, 1945/1947)
La extraña cita/Corridor of Mirrors (R. U., Terence Young, 1948/1951)
La extraña pareja/The Odd Couple (EE. UU., Gene Saks, 1968/1968)
La extraña pasajera/Now, Voyager (EE. UU., Irving Rapper, 1942/1947)
La extraña prisión de Huntleigh/Two-Way Stretch (R. U., Robert Day, 1960/1961)
La familia Manson/C.C. and Company (EE. UU., Seymour Robbie, 1970/1974)
La familia Robinson/The Swiss Family Robinson (EE. UU., Edward Ludwig, 1940/1944)
La fiera de mi niña/Bringing Up Baby (EE. UU., Howard Hawks, 1938/1941)
La flauta mágica/Pufnstuf (EE. UU., Hollingsworth Morse, 1970/1972)
La flecha sagrada/Custer's Last Stand (EE. UU., Elmer Clifton, 1936/1951)
La florista del Palace/Orchids to You (EE. UU., William A. Seiter, 1936/1941)
La flota silenciosa/Operation Pacific (EE. UU., George Waggner, 1950/1953)
La fortaleza/Castle Keep (EE. UU., Sydney Pollack, 1969/1972)
La frontera de los diamantes/Diamond Frontier (EE. UU., Harold Schuster, 1940/1946)
La fuga de Tarzán/Tarzan Escapes (EE. UU., Richard Thorpe, 1936/1939)
La fuga de Zahrain/Escape from Zahrain (EE. UU., Ronald Neame, 1961/1963)
La fugitiva de los trópicos/Trade Winds (EE. UU., Tay Garnett, 1939/1945)
La furia de los cobardes/Advance to the Rear (EE. UU., George Marshall, 1964/1965)
La furia de los jóvenes/Young Fury (EE. UU., Christian Nyby, 1965/1966)
La furia de los justos/Trial (EE. UU., Mark Robson, 1955/1962)
La furia de los siete magníficos/Guns of the Magnificent Seven (EE. UU., Paul Wendkos, 1969/1970)
La furia del oro negro/High, Wide and Handsome (EE. UU., Rouben Mamoulian, 1937/1945)
La garra escarlata/The Scarlet Claw (EE. UU., Roy William Neill, 1944/1946)
La gata en la terraza/Eye of the Cat (EE. UU., David Lowell Rich, 1969/1973)
La gata negra/Walk on the Wild Side (EE. UU., Edward Dmytryk, 1962/1962)
La gata sobre el tejado de zinc/Cat on a Hot Tin Roof (EE. UU., Richard Brooks, 1958/1960)
La gatita y el búho/The Owl and the Pussycat (EE. UU., Herbert Ross, 1970/1971)
La gran amenaza/Walk a Crooked Mile (EE. UU., Gordon Douglas, 1948/1954)
La gran aventura de Tarzán/Tarzan's Greatest Adventure (EE. UU., John Guillermin, 1959/1961)
La gran escapada/And Now Miguel (EE. UU., James B. Clark, 1966/1967)
La gran esperanza blanca/The Great White Hope (EE. UU., Martin Ritt, 1970/1972)
La gran estafa/Charley Varrick (Kill Charley Varrick) (EE. UU., Donald Siegel, 1973/1974)
La gran evasión/The Great Escape (EE. UU., John Sturges, 1963/1963)
La gran jugada/The Big Caper (EE. UU., Robert Stevens, 1957/1957)
La gran matanza de los sioux/The Great Sioux Massacre (EE. UU., Sidney Salkow, 1965/1968)
La gran mentira/The Great Lie (EE. UU., Edmund Goulding, 1941/1947)
La gran noche de Casanova/Casanova's Big Night (EE. UU., Norman Z. McLeod, 1954/1956)
La gran pasión/I've Always Loved You (EE. UU., Frank Borzage, 1946/1950)
La gran prueba/Friendly Persuasion (EE. UU., William Wyler, 1956/1958)
La guerra de los mundos/The War of the Worlds (EE. UU., Byron Haskin, 1953/1954)
La guerra privada del mayor Benson/The Private War of Mayor Benson (EE. UU., Jerry Hopper, 1955/1956)
La guerra secreta de sor Catherine/Conspiracy of Hearts (R. U., Ralph Thomas, 1960/1961)
La habitación maldita/The Mad Room (EE. UU., Bernard Girard, 1969/1971)
La hechicera blanca/White Witch Doctor (EE. UU., Henry Hathaway, 1953/1954)
La heredera/The Heiress (EE. UU., William Wyler, 1949/1951)
La herencia de los Munster/Munster, Go Home (EE. UU., Earl Bellamy, 1966/1967)
La hermanita del mayordomo/His Butler's Sister (EE. UU., Frank Borzage, 1943/1945)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

La hija de Neptuno/Neptune's Daughter (EE. UU., Edward Buzzell, 1949/1951)
La hija del embajador/The Ambassador's Daughter (EE. UU., Norman Krasna, 1956/1957)
La historia de Irene Cassel/The Story of Vernon and Irene Castle (EE. UU., H. C. Potter, 1939/1943)
La historia de los Miniver/The Miniver Story (R. U., H. C. Potter, 1950/1951)
La historia de Ruth/The Story of Ruth (EE. UU., Henry Koster, 1960/1961)
La historia de Tommy Steele/The Tommy Steele Story (R. U., Gerard Bryant, 1957/1958)
La historia más grande jamás contada/The Greatest Story Ever Told (EE. UU., George Stevens, 1965/1965)
La hora de las pistolas/Hour of the Gun (EE. UU., John Sturges, 1967/1968)
La hora fatal/The Fatal Hour (EE. UU., William Nigh, 1940/1945)
La hora final/On the Beach (EE. UU., Stanley Kramer, 1959/1960)
La hora radiante/The Shining Hour (EE. UU., Frank Borzage, 1938/1945)
La horca fatal/The Man They Could Not Hang (EE. UU., Nick Grinde, 1939/1952)
La huella de un recuerdo/The Locket (EE. UU., John Brahm, 1946/1949)
La huella/Sleuth (R. U., Joseph L. Mankiewicz, 1972/1973)
La huérfana del circo/Under the Big Top (EE. UU., Karl Brown, 1938/1952)
La huida/The Getaway (EE. UU., Sam Peckinpah, 1972/1973)
La humanidad en peligro/Them! (EE. UU., Gordon Douglas, 1954/1962)
La importancia de llamarse Ernesto/The Importance of Being Earnest (R. U., Anthony Asquith, 1952/1955)
La indecente Mary y Larry el loco/Dirty Mary, Crazy Larry (EE. UU., John Hough, 1973/1975)
La India en llamas/North West Frontier (Flame over India) (R. U., J. Lee Thompson, 1959/1961)
La ingenua explosiva/Cat Ballou (EE. UU., Elliot Silverstein, 1965/1966)
La ira de Dios/The Wrath of God (EE. UU., Ralph Nelson, 1972/1974)
La isla de los corsarios/Against All Flags (EE. UU., George Sherman, 1952/1953)
La isla de los delfines azules/Island of the Blue Dolphins (EE. UU., James B. Clark, 1964/1967)
La isla de los desamparados (La isla de los desaparecidos)/Island of the Lost (EE. UU., Ricou Browning, John Florea, 1967/1971)
La isla de los hombres perdidos/Isle of Missing Men (EE. UU., Richard Oswald, 1942/1947)
La isla del deseo/Saturday Island (Island of Desire) (R. U., Stuart Heisler, 1952/1954)
La isla del fin del mundo/Island at the Top of the World (EE. UU., Robert Stevenson, 1974/1975)
La isla del sol/Island in the Sun (R. U., Robert Rossen, 1957/1959)
La isla misteriosa/Mysterious Island (R. U., C. Baker Endfield, 1961/1963)
La isla perdida/The Blue Lagoon (R. U., Frank Launder, 1949/1950)
La jauría humana/The Chase (EE. UU., Arthur Penn, 1966/1966)
La jungla de asfalto/The Asphalt Jungle (EE. UU., John Huston, 1950/1951)
La jungla en armas/The Real Glory (EE. UU., Henry Hathaway, 1939/1944)
La jungla en llamas/A Yank in Viet-Nam (Year of the Tiger) (EE. UU., Marshall Thompson, 1964/1969)
La jungla humana/Coogan's Bluff (EE. UU., Don Siegel, 1968/1969)
La legión de los condenados/Rogues' Regiment (EE. UU., Robert Floring, 1948/1950)
La legión del desierto/Desert Legion (EE. UU., Joseph Pevney, 1953/1954)
La legión invencible/She Wore a Yellow Ribbon (EE. UU., John Ford, 1949/1954)
La ley de la fuerza/The Big Trees (EE. UU., Felix Feist, 1951/1964)
La ley de la horca/Tribute to a Bad Man (EE. UU., Robert Wise, 1956/1962)
La ley de los fuertes/Three Violent People (EE. UU., Rudolph Maté, 1957/1960)
La ley de los sin ley/Law of the Lawless (EE. UU., William F. Claxton, 1964/1964)
La ley del norte/North to the Klondike (EE. UU., Erle C. Kenton, 1942/1958)
La ley del Oeste/Wide Open Town (EE. UU., Lesley Selander, 1941/1951)
La ley del revólver/Hills of Old Wyoming (EE. UU., Nate Watt, 1937/1952)
La ley del silencio/On the Waterfront (EE. UU., Elia Kazan, 1954/1954)
La ley del talión/The Last Wagon (EE. UU., Delmer Daves, 1956/1960)
La leyenda de la ciudad sin nombre/Paint Your Wagon (EE. UU., Joshua Logan,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

1969/1970)
La leyenda de la mansión del infierno/The Legend of Hell House (R. U., John Hough, 1973/1974)
La leyenda de Lylah Clare/The Legend of Lylah Clare (EE. UU., Robert Aldrich, 1968/1968)
La leyenda de Nigger Charley/The Legend of Nigger Charley (EE. UU., Martin Goldman, 1971/1974)
La leyenda del indomable/Cool Hand Luke (EE. UU., Stuart Rosenberg, 1967/1969)
La leyenda del lobo/The Legend of Lobo (EE. UU., James Algar, 1962/1965)
La llama de Nueva Orleáns/The Flame of New Orleans (EE. UU., René Clair, 1941/1953)
La llave maestra/The Master Key (EE. UU., Ray Taylor, Lewis D. Collins, 1945/1947)
La llave/The Key (R. U., Carol Reed, 1958/1960)
La loba/The Little Foxes (EE. UU., William Wyler, 1941/1944)
La lotería del amor/The Love Lottery (R. U., Charles Crichton, 1954/1955)
La luz brilló dos veces/Lightning Strikes Twice (EE. UU., King Vidor, 1951/1956)
La Madona de las siete lunas/Madonna of the Seven Moons (R. U., Arthur Crabtree, 1944/1946)
La maldición de Frankenstein/The Curse of Frankenstein (R. U., Terence Fisher, 1957/1958)
La maldición del altar rojo/Curse of the Crimson Altar (R. U., Vernon Sewell, 1968/1972)
La mano del extranjero/The Stranger's Hand (La mano dello straniero) (Italia/R. U., Mario Soldati, 1954/1956)
La mano izquierda de Dios/The Left Hand of God (EE. UU., Edward Dmytryk, 1955/1960)
La mano que aprieta/The Clutching Hand (EE. UU., Albert Herman, 1936/1946)
La mansión de Drácula/The House of Dracula (EE. UU., Erle C. Kenton, 1945/1948)
La mansión de los siete placeres/The Wrecking Crew (EE. UU., Phil Karlson, 1969/1970)
La mansión de Sangaree/Sangaree (EE. UU., Edward Ludwig, 1953/1954)
La mansión embrujada/The House in Nightmare Park (R. U., Peter Sykes, 1972/1975)
La máquina del amor/The Love Machine (EE. UU., Jack Haley, 1971/1972)
La marca de Caín/The Desperados (EE. UU., Henry Levin, 1969/1969)
La máscara de hierro/The Man in the Iron Mask (EE. UU., James Whale, 1939/1944)
La máscara de los Borgias/Bride of Vengeance (EE. UU., Mitchell Leisen, 1949/1950)
La máscara submarina/The Snorkel (R. U., Guy Green, 1958/1961)
La máscara y la piel/Triple Echo (Soldier in Skirts) (R. U., Michael Apted, 1973/1974)
La matanza del día de San Valentín/The St. Valentine's Day Massacre (EE. UU., Roger Corman, 1967/1968)
La millonaria/The Millionairess (R. U., Anthony Asquith, 1960/1962)
La misteriosa dama de negro/The Notorious Landlady (EE. UU., Richard Quine, 1962/1963)
La mitad de seis peniques/Half a Sixpence (EE. UU./R. U., George Sidney, 1967/1968)
La momia/The Mummy (R. U., Terence Fisher, 1959/1960)
La moneda rota/The Black Coin (EE. UU., Elmer Clifton, 1936/1947)
La montaña de cristal/The Glass Mountain (R. U., Henry Cass, 1949/1955)
La montaña siniestra/The Mountain (EE. UU., Edward Dmytryk, 1956/1962)
La montaña trágica/The White Tower (EE. UU., Ted Tetzlaff, 1950/1954)
La mosca tras la oreja/A Flea in Her Ear (La puce a l'oreille) (EE. UU./Francia, Jacques Charon, 1968/1968)
La mosca/The Fly (EE. UU., Kurt Neumann, 1958/1963)
La muchacha de Berlín/Fraulein (EE. UU., Henry Koster, 1958/1960)
La muchacha de la Quinta Avenida/Fifth Avenue Girl (EE. UU., Gregory La Cava, 1939/1944)
La muchacha del millón/The Missing Million (R. U., Phil Brandon, 1942/1944)
La muchacha que llegó de la lluvia/Something to Hide (R. U., Alastair Red, 1972/1973)
La muerte de un viajante/Death of a Salesman (EE. UU., Laszlo Benedek, 1951/1955)
La muerte llama a la puerta/Games (EE. UU., Curtis Harrington, 1967/1968)
La mujer araña/The Spider Woman (EE. UU., Roy William Neill, 1944/1948)
La mujer bandido/The Wicked Lady (R. U., Leslie Arliss, 1945/1952)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

La mujer de cemento/Lady in Cement (EE. UU., Gordon Douglas, 1968/1969)
La mujer de las dos caras/Two-Faced Woman (EE. UU., George Cukor, 1941/1944)
La mujer de paja/Woman of Straw (R. U., Basil Dearden, 1964/1964)
La mujer del cuadro/The Woman in the Window (EE. UU., Fritz Lang, 1944/1947)
La mujer del látigo/Bullwhip (EE. UU., Harmon Jones, 1958/1961)
La mujer enigma/Dark Journey (R. U., Victor Saville, 1937/1946)
La mujer fantasma/Topper Returns (EE. UU., Roy Del Ruth, 1941/1945)
La mujer indomable/The Taming of the Shrew (La bisbetica domata) (EE. UU./Italia, Franco Zeffirelli, 1967/1967)
La mujer invisible/The Invisible Woman (EE. UU., A. Edward Sutherland, 1941/1945)
La mujer obsesionada/Woman Obsessed (EE. UU., Henry Hathaway, 1959/1960)
La mujer pantera/Cat People (EE. UU., Jacques Tourneur, 1943/1947)
La mujer pirata/Anne of the Indias (EE. UU., Jacques Tourneur, 1951/1952)
La mujer sin alma/Craig's Wife (EE. UU., Dorothy Azner, 1936/1941)
La mujer sin nombre/The Woman with No Name (R. U., George More O'Ferrall, Ladislao Vajda, 1950/1953)
La mujer sin rostro/Mister Buddwing (EE. UU., Delbert Mann, 1966/1969)
La mujer soñada/Dream Wife (EE. UU., Sidney Sheldon, 1953/1956)
La mujer tigre/The Tiger Woman (EE. UU., Spencer Bennet, Wallace Grissell, 1944/1947)
La mujer X/Madame X (EE. UU., David Lowell Rich, 1966/1966)
La mujer y el monstruo/The Creature from the Black Lagoon (EE. UU., Jack Arnold, 1954/1955)
La mujer y el monstruo/The Lady and the Monster (EE. UU., George Sherman, 1944/1946)
La mujer y las alas/They Flew Alone (Wings and the Woman) (R. U., Herbert Wilcox, 1941/1944)
La muñeca de trapo/Picture Mommy Dead (EE. UU., Bert I. Gordon, 1966/1972)
La naranja mecánica/A Clockwork Orange (EE. UU., Stanley Kubrick, 1971/1975)
La nave de los condenados/Botany Bay (EE. UU., John Farrow, 1953/1955)
La ninfa constante/The Constant Nymph (EE. UU., Edmund Goulding, 1943/1946)
La niña precoz/Junior Miss (EE. UU., George Seaton, 1945/1947)
La noche de la iguana/The Night of the Iguana (EE. UU., John Huston, 1964/1964)
La noche de los gigantes/The Stalking Moon (EE. UU., Robert Mulligan, 1968/1970)
La noche de los maridos/The Bachelor Party (EE. UU., Delbert Mann, 1957/1961)
La noche de los muertos vivientes/Night of the Living Dead (EE. UU., George A. Romero, 1968/1970)
La noche del siguiente día/The Night of the Following Day (EE. UU., Hubert Cornfield, 1968/1969)
La noche deseada/Hurry Sundown (EE. UU., Otto Preminger, 1967/1967)
La noche es mi enemiga/Libel (R. U., Anthony Asquith, 1959/1961)
La noche invita a matar/Jigsaw (EE. UU., James Goldstone, 1968/1970)
La noche sin fin/Endless Night (R. U., Sidney Gilliat, 1972/1973)
La noche tiene ojos/The Night Has Eyes (R. U., Leslie Arliss, 1942/1947)
La novia de acero/The Iron Mistress (EE. UU., Gordon Douglas, 1952/1958)
La novia era él/I Was a Male War Bride (EE. UU., Howard Hawks, 1949/1950)
La novia salvaje/Many Rivers to Cross (EE. UU., Roy Rowland, 1955/1960)
La nueva melodía de Broadway/The Broadway Melody of 1940 (EE. UU., Norman Taurog, 1940/1944)
La obsesión/Premature Burial (EE. UU., Roger Corman, 1962/1963)
La octava mujer de Barba Azul/Bluebeard's Eighth Wife (EE. UU., Ernst Lubitsch, 1938/1942)
La ofensa/The Offence (The Offense; Something like the Truth) (EE. UU./R. U., Sidney Lumet, 1973/1973)
La otra cara del gángster/The Big Mouth (EE. UU., Jerry Lewis, 1967/1970)
La pantera rosa/The Pink Panther (EE. UU., Blake Edwards, 1963/1964)
La pareja invisible se divierte/Topper Takes a Trip (EE. UU., Norman Z. McLeod, 1939/1942)
La pasión ciega/They Drive by Night (EE. UU., Raoul Walsh, 1940/1948)
La pasión de su vida/My Daughter Joy (R. U., Gregory Ratoff, 1950/1954)
La pasión de vivir/A Ken Russell's Film on Tchaikovski and the Music Lovers (R. U., Ken Russell, 1970/1974)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

La patrulla del coronel Jackson/Back to Bataan (EE. UU., Edward Dmytryck, 1945/1954)
La patrulla secreta/The Flying Squad (R. U., Herbert Brenon, 1940/1942)
La pelirroja indómita/Strange Lady in Town (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1955/1959)
La pensión misteriosa/Strange Boarders (R. U., Herbert Mason, 1938/1940)
La pequeña arca/The Little Arch (EE. UU., James B. Clark, 1971/1974)
La pequeña vigía/Captain January (EE. UU., David Butler, 1936/1939)
La perversa/The Big Bounce (EE.UU, Alex March, 1969/1970)
La pícara edad/This Happy Feeling (EE. UU., Blake Edwards, 1958/1959)
La pícara princesa/Earl Carroll Vanities (EE. UU., Joseph Santley, 1945/1947)
La pícara puritana/The Awful Truth (EE. UU., Leo McCarey, 1937/1940)
La pícara soltera/Sex and the Single Girl (EE. UU., Richard Quine, 1964/1965)
La piel de Satanás/Satan's Skin (R. U., Piers Haggard, 1970/1972)
La piel en el asfalto/Electra Glide in Blue (EE. UU., James William Guercio, 1973/1974)
La pitonisa/The Crystal Ball (EE. UU., Elliott Nugent, 1943/1945)
La playa/The Sweet Ride (EE. UU., Harvey Hart, 1967/1970)
La pobre niña rica/Poor Little Rich Girl (EE. UU., Irving Cummings, 1936/1939)
La pradera sangrienta/Shotgun (EE. UU., Lesley Selander, 1955/1956)
La pradera sin ley/Man without a Star (EE. UU., King Vidor, 1955/1959)
La pradera/The Vanishing Prairie (EE. UU., James Algar, 1954/1957)
La presa desnuda/The Naked Prey (EE. UU./Suráfrica, Cornel Wilde, 1966/1966)
La primera ametralladora del Oeste/Something Big (EE. UU., Andrew McLaglen, 1971/1972)
La primera conquista/The First Time (EE. UU., Alex Grasshoff, James Neilson, 1969/1971)
La primera dama/The Magnificent Doll (EE. UU., Frank Borzage, 1946/1947)
La primera legión/The First Legion (EE. UU., Douglas Sirk, 1950/1952)
La primera sirena/Million Dollar Mermaid (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1952/1954)
La princesa de Éboli/That Lady (España/R. U., Terence Young, 1954/1955)
La princesa encantadora/The King Steps Out (EE. UU., Josef von Sternberg, 1936/1939)
La princesa y el pirata/The Princess and the Pirate (EE. UU., David Butler, 1944/1948)
La promesa/All Mine to Give (EE. UU., Allen Reisner, 1957/1958)
La prueba del valor/The Games (R. U., Michael Winner, 1970/1972)
La puerta de las siete cerraduras/The Door with Seven Locks (R. U., Norman Lee, 1940/1943)
La quimera de Hollywood/Music for Madame (EE. UU., John G. Blystone, 1937/1941)
La rebelde/B.F.'s Daughter (Polly Fulton) (EE. UU., Robert Z. Leonard, 1948/1949)
La rebelde/Inside Daisy Clover (EE. UU., Robert Mulligan, 1965/1967)
La rebelión de los simios/Conquest of the Planet of the Apes (EE. UU., J. Lee Thompson, 1972/1973)
La reina de África/The African Queen (R. U., John Huston, 1951/1952)
La reina de Cobra/Cobra Woman (EE. UU., Robert Siodmak, 1944/1947)
La reina de la canción/Lillian Russell (EE. UU., Irving Cummings, 1940/1946)
La reina de Montana/Cattle Queen of Montana (EE. UU., Allan Dwan, 1955/1959)
La reina de Nueva York/Nothing Sacred (EE. UU., William A. Wellman, 1937/1946)
La reina del baile/Lady, Let's Dance (EE. UU., Frank Woodruff, 1944/1959)
La reina del vaudeville/Gypsy (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1962/1973)
La Reina Victoria/Victoria the Great (R. U., Herbert Wilcox, 1937/1944)
La reina virgen/Young Bess (EE. UU., George Sidney, 1953/1954)
La revancha de Clint Cooper/The Quick Gun (EE. UU., Sidney Salkow, 1964/1968)
La revolución de las ratas/Willard (EE. UU., Daniel Mann, 1970/1972)
La rival/Homecoming (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1948/1948)
La ronda del diamante/The Secret Place (R. U., Clive Donner, 1957/1958)
La rosa de los Tudor/Tudor Rose (R. U., Robert Stevenson, 1936/1940)
La rosa negra/The Black Rose (EE. UU., Henry Hathaway, 1950/1950)
La rubia de los cabellos de fuego/Incendiary Blonde (EE. UU., George Marshall, 1945/1954)
La rubia fenómeno/It Should Happen to You (EE. UU., George Cukor, 1954/1955)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

La rubia y el sheriff/The Sheriff of Fractured Jaw (R. U., Raoul Walsh, 1959/1960)
La rueda del destino/Hopalong Cassidy Returns (EE. UU., Nate Watt, 1936/1952)
La ruta del Cairo/Cairo Road (R. U., David MacDonald, 1950/1953)
La ruta del Este/Western Approaches (R. U., Pat Jackson, 1944/1947)
La ruta del marfil/Golden Ivory (R. U., George Breakston, 1954/1955)
La salamandra de oro/The Golden Salamander (R. U., Ronald Neame, 1950/1955)
La salvaje blanca/White Savage (EE. UU., Arthur Lubin, 1943/1948)
La segunda mujer/The Second Woman (EE. UU., James V. Kern, 1950/1952)
La semilla del diablo/Rosemary's Baby (EE. UU., Roman Polanski, 1968/1969)
La semilla del tamarindo/The Tamarind Seed (R. U., Blake Edwards, 1974/1974)
La senda de los elefantes/Elephant Walk (EE. UU., William Dieterle, 1954/1955)
La senda del crimen/P.J. (EE. UU., John Guillermin, 1968/1968)
La senda del engaño/Roll Along, Cowboy (EE. UU., Gus Meins, 1938/1948)
La senda tenebrosa/Dark Passage (EE. UU., Delmer Daves, 1947/1949)
La sensación de Broadway/The Pretty Girl (EE. UU., Henry Levin, 1950/1954)
La sensación de París/The Rage of Paris (EE. UU., Henry Koster, 1938/1940)
La sentencia/Nora Prentiss (EE. UU., Vincent Sherman, 1947/1949)
La señora Chesney/Scandal at Scourie (EE. UU., Jean Negulesco, 1953/1955)
La señora Miniver/Mrs. Miniver (EE. UU., William Wyler, 1942/1946)
La señora Parkington/Mrs. Parkington (EE. UU., Tay Garnett, 1944/1948)
La señora quiere visón/The Lady Wants Mink (EE. UU., William A. Seiter, 1953/1960)
La silla vacía/Cast a Dark Shadow (R. U., Lewis Gilbert, 1955/1958)
La sinfonía del amor/The Time, the Place and the Girl (EE. UU., David Butler, 1946/1949)
La sirena de las aguas verdes/Underwater (EE. UU., John Sturges, 1955/1955)
La sirena del puerto/Devil's Playground (EE. UU., Erle C. Kenton, 1937/1940)
La sirena y el delfín/Boy on a Dolphin (EE. UU., Jean Negulesco, 1957/1959)
La soga de la horca/Cahill (EE. UU., Andrew McLaglen, 1973/1974)
La solterona/The Old Maid (EE. UU., Edmund Goulding, 1939/1947)
La sombra de Frankenstein/Son of Frankenstein (EE. UU., Rowland V. Lee, 1939/1942)
La sombra de la guillotina/Dangerous Exile (R. U., Brian Desmond Hurst, 1957/1959)
La sombra de una duda/Shadow of a Doubt (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1943/1945)
La sombra del águila/Shadow of the Eagle (R. U., Sidney Salkow, 1950/1952)
La sombra del zar amarillo/The Chairman (The Most Dangerous Man in the World) (EE. UU./R. U., J. Lee Thompson, 1969/1969)
La suerte está echada/The Gambler and the Lady (R. U., Patrick Jenkins, Sam Newfield, 1952/1955)
La taberna de Nueva Orleans/Adventures of Captain Fabian (EE. UU., William Marshall, 1951/1958)
La taberna del irlandés/Donovan's Reef (EE. UU., John Ford, 1963/1963)
La tercera llave/The Secret Partner (R. U., Basil Dearden, 1961/1962)
La tercera víctima/Cat and Mouse (R. U., Daniel M. Petrie, 1974/1975)
La tía de Carlos/Charley's Aunt (EE. UU., Archie Mayo, 1941/1945)
La Torre de Londres/Tower of London (EE. UU., Rowland V. Lee, 1939/1944)
La torre de los ambiciosos/Executive Suite (EE. UU., Robert Wise, 1954/1955)
La tortura de la carne/The Way of All Flesh (EE. UU., Louis King, 1940/1946)
La trampa del dinero/The Money Trap (EE. UU., Burt Kennedy, 1965/1966)
La trampa/The Trap (EE. UU., Norman Panama, 1958/1960)
La travesía del desierto/Southwest Passage (EE. UU., Ray Nazarro, 1954/1955)
La túnica sagrada/The Robe (EE. UU., Henry Koster, 1953/1954)
La última aventura/Custer of the West (EE. UU., Robert Siodmak, 1967/1967)
La última bala/Night Passage (EE. UU., James Neilson, 1957/1959)
La última carga/Outpost in Morocco (EE. UU., Robert Florey, 1949/1950)
La última carta/Where It's At (EE. UU., Garson Kanin, 1969/1971)
La última emboscada/Hawaiian Buckaroo (EE. UU., Ray Taylor, 1938/1948)
La última explosión/The Last Grenade (R. U., Gordon Fleming, 1969/1973)
La última flecha/Pony Soldier (EE. UU.,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Joseph M. Newman, 1952/1953)
La última fuga/Man-Trap (EE. UU., Edmond O'Brien, 1961/1967)
La última noche del Titanic/A Night to Remember (R. U., Roy Baker, 1958/1959)
La última revista/Radio City Revels (EE. UU., Ben Stoloff, 1938/1944)
La última tentativa/Baby, the Rain Must Fall (EE. UU., Robert Mulligan, 1965/1967)
La última vez que vi París/The Last Time I Saw Paris (EE. UU., Richard Brooks, 1954/1957)
La venganza de Frank James/The Return of Frank James (EE. UU., Fritz Lang, 1940/1950)
La venganza de Ulzana/Ulzana's Raid (EE. UU., Robert Aldrich, 1972/1973)
La venganza del bergantín/Wake of the Red Witch (EE. UU., Edward Ludwig, 1948/1954)
La venganza del hombre invisible/The Invisible Man's Revenge (EE. UU., Ford Beebe, 1944/1945)
La ventana indiscreta/Rear Window (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1954/1955)
La ventana/The Window (EE. UU., Ted Tetzlaff, 1949/1955)
La venus de la ira/Judith (EE. UU./Israel/R. U., Daniel Mann, 1966/1975)
La Venus de la selva/South of Tahiti (EE. UU., George Waggner, 1941/1945)
La verdadera historia de Jesse James/The True Story of Jesse James (EE. UU., Nicholas Ray, 1956/1962)
La vida empieza hoy/Bedtime Story (EE. UU., Alexander Hall, 1941/1946)
La vida es así/Tortilla Flat (EE. UU., Victor Fleming, 1942/1949)
La vida futura/Things to Come (R. U., William Cameron Menzies, 1936/1947)
La vida íntima de Julia Norris/To Each His Own (EE. UU., Mitchell Leisen, 1946/1947)
La vida manda/This Happy Breed (R. U., David Lean, 1944/1947)
La vida privada de Sherlock Holmes/The Private Life of Sherlock Holmes (EE. UU./R. U., Billy Wilder, 1970/1971)
La vida secreta de Walter Mitty/The Secret Life of Walter Mitty (EE. UU., Norman Z. McLeod, 1947/1948)
La vida vale más/The Slender Thread (EE. UU., Sydney Pollack, 1965/1966)
La viuda alegre/The Merry Widow (EE. UU., Curtis Bernhardt, 1951/1954)
La vividora/Wicked As They Come (R. U., Ken Hughes, 1956/1957)
La vuelta al mundo bajo el mar/Around the World under the Sea (EE. UU., Andrew Marton, 1966/1969)
La vuelta al mundo en 80 días/Around the World in Eighty Days (EE. UU., Michael Anderson, 1956/1957)
La vuelta de Arsenio Lupín/Arsene Lupin Returns (EE. UU., George Fitzmaurice, 1938/1939)
La vuelta del rana/The Return of the Frog (R. U., Maurice Elvey, 1938/1944)
La vuelta del ruiseñor/I'll Take Romance (EE. UU., Edward H. Griffith, 1937/1940)
La zapatilla de cristal/The Glass Slipper (EE. UU., Charles Walters, 1954/1955)
La zarina/A Royal Scandal (EE. UU., Otto Preminger, 1945/1946)
La zíngara y los monstruos/House of Frankenstein (EE. UU., Erle C. Kenton, 1945/1948)
Labios sellados/Time Limit (EE. UU., Karl Malden, 1957/1960)
Ladrón de manos de seda/The Safecracker (R. U., Ray Milland, 1958/1962)
Ladrón y amante/Dead Heat on a Merry-Go-Round (EE. UU., Bernard Girard, 1966/1970)
Ladrona por amor/Gambit (EE. UU., Ronald Neame, 1966/1967)
Ladrones de trenes/The Train Robbers (EE. UU., Burt Kennedy, 1972/1975)
Lady Caroline Lamb/Lady Caroline Lamb (R. U., Robert Bolt, 1972/1973)
Lady Hamilton/That Hamilton Woman (R. U., Alexander Korda, 1941/1943)
Lady L/Lady L (EE. UU./Francia/Italia, Peter Ustinov, 1966/1966)
Lanza escarlata/The Scarlet Spear (R. U., George Breakston, Ray Stahl, 1953/1956)
Lanza rota/Broken Lance (EE. UU., Edward Dmytryk, 1954/1955)
Larga es la noche/Odd Man Out (R. U., Carol Reed, 1947/1949)
Larga jornada hacia la noche/Long Day's Journey into Night (EE. UU., Sidney Lumet, 1962/1969)
Las aventuras de Alicia/Alice's Adventures in Wonderland (R. U., William Sterling, 1972/1974)
Las aventuras de Charlie Chan/The Jade Mask (EE. UU., Phil Rosen, 1945/1952)
Las aventuras de Jeremiah Johnson/Jeremiah Johnson (EE. UU., Sydney Pollack, 1972/1972)
Las aventuras de Marco Polo/The Adventures of Marco Polo (EE. UU., Archie Mayo,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

1938/1943)
Las aventuras de Simbad/Captain Sinbad (EE. UU., Byron Haskin, 1963/1965)
Las aventuras de Tom Sawyer/The Adventures of Tom Sawyer (EE. UU., Norman Taurog, 1938/1948)
Las aventuras de Tom Sawyer/Tom Sawyer (EE. UU., Don Taylor, 1972/1973)
Las aventuras de Wilbur y Carlota/Charlotte Web (EE. UU., Charles Nichols, Iwao Takamoto, 1972/1973)
Las aventuras del oso Yogui/Hey There, It's Yogi Bear (EE. UU., Joseph Barbera, William Hanna, 1964/1965)
Las campanas de Rosarita/Bells of Rosarita (EE. UU., Frank MacDonald, 1945/1948)
Las campanas de Santa María/The Bells of St. Mary's (EE. UU., Leo McCarey, 1945/1947)
Las cicatrices de Drácula/The Scars of Dracula (R. U., Roy Ward Baker, 1970/1973)
Las cinco revoltosas/Angels with Broken Wings (EE. UU., Bernard Vorhaus, 1941/1943)
Las cuatro plumas/The Four Feathers (R. U., Zoltán Korda, 1939/1944)
Las dos caras del miedo/The Gouddstar Conspiracy (EE. UU., Lamont Johnson, 1971/1972)
Las dos señoras Carroll/The Two Mrs. Carrolls (EE. UU., Peter Godfrey, 1947/1951)
Las flores del diablo/The Poppy Is Also a Flower (EE. UU., Terence Young, 1966/1966)
Las fronteras del crimen/His Kind of Woman (EE. UU., John Farrow, 1951/1957)
Las furias/The Furies (EE. UU., Anthony Mann, 1950/1953)
Las girls/Les Girls (EE. UU., George Cukor, 1957/1959)
Las hermanas Dolly/The Dolly Sisters (EE. UU., Irving Cummings, 1945/1952)
Las hermanas/The Sisters (EE. UU., Anatole Litvak, 1938/1948)
Las joyas de la familia/The Family Jewels (EE. UU., Jerry Lewis, 1965/1966)
Las llaves del reino/The Keys of the Kingdom (EE. UU., John M. Stahl, 1944/1946)
Las lluvias de Ranchipur/The Rains of Ranchipur (EE. UU., Jean Negulesco, 1955/1962)
Las manos de Orlac/The Hands of Orlac (Les mains d'Orlac) (Francia/R. U., Edmond T. Gréville, 1961/1961)
Las manos del destripador/Hands of the Ripper (R. U., Peter Sasdy, 1971/1972)
Las mariposas son libres/Butterflies Are Free (EE. UU., Milton Katselas, 1972/1973)
Las mil y una noches/Arabian Nights (EE. UU., John Rawlins, 1942/1945)
Las minas del rey Salomón/King Solomon's Mines (EE. UU., Compton Bennett, 1950/1952)
Las modelos/Cover Girl (EE. UU., Charles Vidor, 1944/1948)
Las nieves del Kilimanjaro/The Snows of Kilimanjaro (EE. UU., Henry King, 1952/1953)
Las noches rojas de Harlem (Shaft)/Shaft (EE. UU., Gordon Parks, 1970/1972)
Las novias de Drácula/The Brides of Dracula (R. U., Terence Fisher, 1960/1961)
Las perlas del infortunio/The Laughing Lady (R. U., Paul L. Stein, 1946/1948)
Las perversas solteronas/The Beast in the Cellar (R. U., James Kelly, 1970/1973)
Las pícaras doncellas/Upstairs and Downstairs (R. U., Ralph Thomas, 1959/1961)
Las rocas blancas de Dover/The White Cliffs of Dover (EE. UU., Clarence Brown, 1944/1947)
Las sandalias del pescador/The Shoes of the Fisherman (EE. UU., Michael Anderson, 1968/1968)
Las siete colinas de Roma/Seven Hills of Rome (Arrivederci Roma) (EE. UU./Italia, Roy Rowland, 1957/1959)
Las siete maravillas del mundo/Seven Wonders of the World (EE. UU., Tay Garnett, Paul Mantz, Andrew Marton, Ted Tetzlaff, Walter Thompson, 1956/1960)
Las tres noches de Eva/The Lady Eve (EE. UU., Preston Sturges, 1941/1944)
Las tres noches de Susana/Susan Slept Here (EE. UU., Frank Tashlin, 1954/1955)
Las últimas vacaciones/Last Holiday (R. U., Henry Cass, 1949/1955)
Las vacaciones del juez Harvey/You're Only Young Once (EE. UU., George B. Seitz, 1938/1941)
Las Vegas/The Las Vegas Story (EE. UU., Robert Stevenson, 1952/1955)
Las veinticuatro horas de Le Mans/Le Mans (EE. UU., Lee H. Katzin, 1971/1971)
Las zapatillas rojas/The Red Shoes (R. U., Michael Powell, Emeric Pressburger, 1948/1950)
Látigo negro/Zorro's Black Whip (EE. UU., Spencer Bennet, Wallace Grissell, 1944/1951)
Laura/Laura (EE. UU., Otto Preminger, 1944/1946)
Laurel y Hardy en el Oeste/Way Out West

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

(EE. UU., James W. Horne, 1936/1941)
Lawrence de Arabia/Lawrence of Arabia (R. U., David Lean, 1962/1965)
Lazos eternos/Hers to Hold (EE. UU., Frank Ryan, 1943/1945)
Lazos humanos/A Tree Grows in Brooklyn (EE. UU., Elia Kazan, 1945/1947)
Lecciones de amor en Suecia/I'll Take Sweden (EE. UU., Frederick de Cordova, 1965/1967)
Legado de un héroe/Bequest to the Nation (R. U., James Cellan Jones, 1972/1974)
Legión de tiradores/Texas Rangers Ride Again (EE. UU., James Hogan, 1940/1946)
Leila/I Passed for White (EE. UU., Fred M. Wilcox, 1960/1961)
Lepke/Lepke (EE. UU., Menahem Golan, 1974/1975)
Levando anclas/Anchors Aweigh (EE. UU., George Sidney, 1945/1948)
Libertad o muerte/The First Texan (EE. UU., Byron Haskin, 1956/1957)
Licencia para matar/The Second Best Secret Agent in the Whole Wide World (R. U., Lindsay Shonteff, 1965/1967)
Ligeramente escarlata/Slightly Scarlet (EE. UU., Allan Dwan, 1956/1959)
Lili/Lili (EE. UU., Charles Walters, 1953/1954)
Lilith/Lilith (EE. UU., Robert Rossen, 1964/1969)
Línea secreta/Southside 1-1000 (EE. UU., Boris Ingster, 1950/1955)
Lío en los grandes almacenes/Who's Minding the Store? (EE. UU., Frank Tashlin, 1963/1964)
Lisboa/Lisbon (EE. UU., Ray Milland, 1956/1960)
Lo encontré en París/I Met Him in Paris (EE. UU., Wesley Ruggles, 1937/1942)
Lo mejor de Cinerama/Best of Cinerama (EE. UU., varios directores, 1952-siguientes/1972)
Lo mejor de la vida/Having Wonderful Time (EE. UU., Alfred Santell, 1938/1940)
Lo prefiero millonario/Smartest Girl in Town (EE. UU., Joseph Santley, 1936/1941)
Lo que el viento se llevó/Gone with the Wind (EE. UU., Victor Fleming, 1939/1950)
Lo que piensan las mujeres/That Uncertain Feeling (EE. UU., Ernst Lubitsch, 1941/1945)
Lobos del norte/Spawn of the North (EE. UU., Henry Hathaway, 1938/1942)
Loca por los hombres/Mad about Men (R. U., Ralph Thomas, 1954/1957)
Locamente enamorada/Over Twenty-One (EE. UU., Charles Vidor, 1945/1947)
Loco por el circo/Merry Andrew (EE. UU., Michael Kidd, 1958/1960)
Locos de abril/The April Fools (EE. UU., Stuart Rosenberg, 1969/1970)
Locos del aire/The Flying Deuces (EE. UU., A. Edward Sutherland, 1939/1947)
Locos sueltos/The Housekeeper's Daughter (EE. UU., Hal Roach, 1939/1945)
Locos/Fools (EE. UU., Tom Gries, 1970/1971)
Locuras de millonarios/Cafe Society (EE. UU., Edward H. Griffith, 1939/1944)
Locuras de verano/Summer Madness (R. U., David Lean, 1955/1955)
Londres en llamas/Salute John Citizen (R. U., Maurice Elvey, 1942/1951)
Loquilandia/Hellzapoppin (EE. UU., H. C. Potter, 1941/1946)
Lorna Doone/Lorna Doone (EE. UU., Phil Karlson, 1951/1953)
Los alegres vividores/The Young in Heart (EE. UU., Richard Wallace, 1938/1944)
Los Alpes, doscientos cincuenta millones/Ski Raiders (EE. UU., George Englund, 1972/1973)
Los ambiciosos/Career (EE. UU., Joseph Anthony, 1959/1962)
Los amores de Carmen/The Loves of Carmen (EE. UU., Charles Vidor, 1948/1953)
Los ángeles del infierno/The Wild Angels (EE. UU., Roger Corman, 1966/1968)
Los ángeles perdidos/The Search (Die Gezeichneten) (EE. UU./Suiza, Fred Zinneman, 1948/1949)
Los años imposibles/The Impossible Years (EE. UU., Michael Gordon, 1968/1970)
Los apuros de Sally/The Fuller Brush Girl (EE. UU., Lloyd Bacon, 1950/1953)
Los apuros de un pequeño tren/The Titfield Thunderbolt (R. U., Charles Crichton, 1953/1955)
Los aristogatos/The Aristocats (EE. UU., Wolfgang Reitherman, 1970/1971)
Los arqueros del rey/The Story of Robin Hood and His Merry Men (R. U., Ken Annakin, 1952/1954)
Los asesinos acusan/I'll Get You for This (R. U., Joseph M. Newman, 1951/1953)
Los asesinos del Kilimanjaro/Killers of Kilimanjaro (R. U., Richard Thorpe, 1959/1960)
Los Blandings ya tienen casa/Mr. Blandings Builds His Dream House (EE. UU., H. C. Potter, 1948/1949)
Los brujos/The Sorcerers (R. U., Michael

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Reeves, 1967/1974)
Los bucaneros/The Buccaneer (EE. UU., Anthony Quinn, 1958/1960)
Los buitres de Macao/The Scavengers (EE. UU., John Cromwell, 1959/1966)
Los buitres del presidio/Parole (EE. UU., Louis Friedlander, 1936/1940)
Los caballeros del rey Arturo/Knights of the Round Table (EE. UU., Richard Thorpe, 1954/1955)
Los caballeros las prefieren rubias/Gentlemen Prefer Blondes (EE. UU., Howard Hawks, 1953/1955)
Los caballeros se casan con las morenas/Gentlemen Marry Brunettes (EE. UU., Richard Sale, 1955/1956)
Los campeones de la risa/Walt Disney's Cartoon Carousel (EE. UU., Walt Disney, 1974/1974)
Los cañones de Navarone/The Guns of Navarone (EE. UU./R. U., J. Lee Thompson, 1961/1961)
Los cañones de San Sebastián/Guns for San Sebastian (La bataille de San Sebastian; Los cañones de San Sebastián; I Cannoni di San Sebastian) (EE. UU./Francia/Italia/México, Henri Verneuil, 1968/1968)
Los caprichos de Elena/My Sister Eileen (EE. UU., Alexander Hall, 1942/1946)
Los caprichos de Madame/He Stayed for Breakfast (EE. UU., Alexander Hall, 1940/1946)
Los cazadores/Open Season (EE. UU./España/Suiza, Peter Collinson, 1974/1974)
Los centauros/The Honkers (EE. UU., Steve Inhat, 1971/1973)
Los cien rifles/100 Rifles (EE. UU., Tom Gries, 1968/1969)
Los cinco mil dedos del Dr. T/The Five Thousand Fingers of Dr. T (EE. UU., Roy Rowland, 1953/1956)
Los comancheros/The Comancheros (EE. UU., Michael Curtiz, 1961/1962)
Los conflictos de papá/Bon Voyage (EE. UU., James Neilson, 1962/1964)
Los corruptores de Alaska/The Spoilers (EE. UU., Jesse Hibbs, 1955/1962)
Los crímenes del fantasma/Dick Tracy vs. Crime, Inc. (EE. UU., John English, William Witney, 1941/1945)
Los crímenes del museo de cera/House of Wax (EE. UU., André de Toth, 1953/1953)
Los cuatro hijos de Adán/Adam Had Four Sons (EE. UU., Gregoy Ratoff, 1941/1946)
Los cuatro hijos de Katie Elder/The Sons of Katie Elder (EE. UU., Henry Hathaway, 1965/1965)
Los cuatro hombres justos/The Four Just Men (R. U., Walter Forde, 1939/1942)
Los cuatro jinetes del Apocalipsis/The Four Horsemen of the Apocalypse (EE. UU., Vincente Minnelli, 1962/1962)
Los cuentos de Beatriz Potter/Tales of Beatrix Potter (R. U., Reginald Mills, 1971/1971)
Los cuentos de Hoffman/The Tales of Hoffman (R. U., Michael Powell, Emeric Pressburger, 1951/1953)
Los defensores del crimen/Special Investigator (EE. UU., Louis King, 1936/1939)
Los desbravadores/The Rounders (EE. UU., Burt Kennedy, 1965/1965)
Los desesperados/The Desperadoes (EE. UU., Charles Vidor, 1943/1947)
Los diablos de la oscuridad/Devils of Darkness (R. U., Lance Confort, 1965/1973)
Los diablos del Pacífico/Between Heaven and Hell (EE. UU., Richard Fleischer, 1956/1961)
Los diamantes del halcón/A Date with the Falcon (EE. UU., Irving Reis, 1941/1945)
Los diez mandamientos/The Ten Commandments (EE. UU., Cecil B. DeMille, 1956/1959)
Los encantos de la gran ciudad/The Out-of-Towners (EE. UU., Arthur Hiller, 1970/1971)
Los enemigos del honor/Naval Academy (EE. UU., Erle C. Kenton, 1941/1946)
Los escándalos de la profesora/A Woman of Distinction (EE. UU., Edward Buzzell, 1950/1954)
Los forajidos de Río Bravo/Barquero (EE. UU., Gordon Douglas, 1970/1971)
Los forasteros/Hangman's Knot (EE. UU., Roy Huggins, 1952/1958)
Los gángsters están aquí/The Gang's All Here (EE. UU., Thornton Freeland, 1939/1944)
Los gavilanes del estrecho/Sea Devils (R. U., Raoul Walsh, 1953/1955)
Los generales de la arena/The Sandpit Generals (The Wild Pack; The Defiant) (EE. UU., Hall Bartlett, 1972/1975)
Los guerrilleros de Leyte/The Raiders of Leyte Gulf (EE. UU./Filipinas, Eddie Romero, 1963/1965)
Los herederos de la tierra/The Hellstrom Chronicle (EE. UU., Walon Green, 1971/1974)
Los hermanos Barbarroja/Flame of Araby (EE. UU., Charles Lamont, 1951/1955)
Los hermanos Karamazov/The Brothers Karamazov (EE. UU., Richard Brooks,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

1958/1959)
Los hermanos Marx en el Oeste/Go West (EE. UU., Edward Buzzell, 1940/1944)
Los héroes están muertos/The Hell with Heroes (EE. UU., Joseph Sargent, 1968/1968)
Los héroes/The Invincible Six (EE. UU./Irán, Jean Negulesco, 1969/1971)
Los hijos de la farándula/Babes in Arms (EE. UU., Busby Berkeley, 1939/1944)
Los hijos de los Mosqueteros/At Sword's Point (EE. UU., Lewis Allen, 1952/1952)
Los hombres no son dioses/Men Are Not Gods (R. U., Walter Reisch, 1936/1941)
Los horrores del museo negro/Horrors of the Black Museum (R. U., Arthur Crabtree, 1959/1975)
Los implacables, patrulla especial 7/The Seven Ups (EE. UU., Philip D'Antoni, 1973/1974)
Los implacables/The Tall Men (EE. UU., Raoul Walsh, 1955/1960)
Los inconquistables/Unconquered (EE. UU., Cecil B. DeMille, 1947/1951)
Los indeseables/Pocket Money (EE. UU., Stuart Rosenberg, 1971/1972)
Los indestructibles/The Undefeated (EE. UU., Andrew V. McLaglen, 1969/1969)
Los indomables/The Hawaiians (EE. UU., Tom Gries, 1970/1971)
Los indomables/The Maverick Queen (EE. UU., Joseph Kane, 1956/1960)
Los insaciables/The Carpetbaggers (EE. UU., Edward Dmytryk, 1964/1969)
Los invasores/Forty-Ninth Parallel (The Invaders) (R. U., Michael Powell, 1941/1946)
Los invasores/The Long Ships (Dugi Brodovi) (R. U./Yugoslavia, Jack Cardiff, 1964/1965)
Los jinetes de la muerte/Riders of Death Valley (EE. UU., Ford Beebe, Ray Taylor, 1941/1947)
Los jóvenes amantes/The Young Lovers (Chance Meeting) (R. U., Anthony Asquith, 1954/1955)
Los jóvenes salvajes/The Young Savages (EE. UU., John Frankenheimer, 1961/1964)
Los libertinos/The Adventurers (EE. UU., Lewis Gilbert, 1970/1971)
Los líos de Susana/Bundle of Joy (EE. UU., Norman Taurog, 1956/1958)
Los lirios del valle/Lilies of the Field (EE. UU., Ralph Nelson, 1963/1965)
Los locos años de Chicago/Gaily, Gaily (EE. UU., Norman Jewison, 1969/1970)
Los luchadores del infierno/Hellfighters (EE. UU., Andrew V. McLaglen, 1968/1969)
Los malhechores de Carsin/Sin Town (EE. UU., Ray Enright, 1942/1947)
Los malvados de Firecreek/Firecreek (EE. UU., Vincent McEveety, 1967/1970)
Los mejores años de nuestra vida/The Best Years of Our Lives (EE. UU., William Wyler, 1946/1947)
Los mongoles/The Mongols (Les mongols; I mongoli) (EE. UU./Francia/Italia, Ricardo Fredda, Leopoldo Savona, André de Toth, 1961/1962)
Los muertos andan/The Walking Dead (EE. UU., Michael Curtiz, 1936/1939)
Los nuevos centuriones/The New Centurions (EE. UU., Richard Fleischer, 1972/1973)
Los nuevos internos/The New Interns (EE. UU., John Rich, 1964/1968)
Los pájaros/The Birds (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1963/1963)
Los pasos del destino/Fate Is the Hunter (EE. UU., Ralph Nelson, 1964/1968)
Los pasos del miedo/Fragment of Fear (R. U., Richard C. Sarafian, 1970/1975)
Los pecados de Teodora (Sublime enemiga)/Theodora Goes Wild (EE. UU., Richard Boleslawski, 1936/1939)
Los peligros de la gloria/Something to Sing About (EE. UU., Victor Schertzinger, 1937/1942)
Los peligros de Nyoka/Perils of Nyoka (EE. UU., William Witney, 1942/1947)
Los perros de mi mujer/The Ugly Dachshund (EE. UU., Norman Tokar, 1965/1969)
Los piratas del Mississippi/Davy Crockett and the River Pirates (EE. UU., Norman Foster, 1956/1959)
Los profesionales/The Professionals (EE. UU., Richard Brooks, 1966/1967)
Los puentes de Toko-Ri/The Bridges at Toko-Ri (EE. UU., Mark Robson, 1954/1959)
Los que no perdonan/The Unforgiven (EE. UU., John Huston, 1960/1961)
Los que saben morir/The McKenzie Break (R. U., Lamont Johnson, 1970/1971)
Los rateros/The Reivers (EE. UU., Mark Rydell, 1969/1970)
Los rebeldes de San Antonio/San Antone (EE. UU., Joseph Kane, 1953/1954)
Los reyes del sol/Kings of the Sun (EE. UU., J. Lee Thompson, 1963/1963)
Los Robinsones de los mares del sur/The Swiss Family Robinson (EE. UU., Ken Annakin, 1960/1961)
Los Rolling Stones (Gimme Shelter)/Gimme Shelter (EE. UU., Albert Maysles, David

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Maysles, Charlotte Zwerin, 1970/1974)
Los secuestradores/The Kidnappers (R. U., Philip Leacock, 1953/1954)
Los seres queridos (The Loved One)/The Loved One (EE. UU., Tony Richardson, 1965/1969)
Los siete magníficos/The Magnificent Seven (EE. UU., John Sturges, 1960/1961)
Los sobornados/The Big Heat (EE. UU., Fritz Lang, 1953/1954)
Los sueños de Nello/A Dog of Flanders (EE. UU., James B. Clark, 1960/1960)
Los tambores de África/Drums of Africa (EE. UU., James B. Clark, 1963/1970)
Los tambores de Fu Manchú/Drums of Fu Manchu (EE. UU., John English, William Witney, 1940/1942)
Los temerarios del aire/The Gypsy Moths (EE. UU., John Frankenheimer, 1969/1969)
Los traficantes/White Lighting (EE. UU., Joseph Sargent, 1972/1974)
Los tres caballeros/The Three Caballeros (EE. UU., Norman Ferguson, Harold Young, 1945/1947)
Los tres días del cóndor/Three Days of the Condor (EE. UU., Sydney Pollack, 1974/1975)
Los tres mos...quiteros/The Three Musketeers (EE. UU., Allan Dwan, 1939/1948)
Los tres mosqueteros/The Three Musketeers (EE. UU., George Sidney, 1948/1949)
Los tres mosqueteros/The Three Musketeers (España/Panamá/R. U., Richard Lester, 1973/1973)
Los últimos juegos prohibidos/The Nightcomer (EE. UU., Michael Winner, 1972/1973)
Los USA en zona rusa/Don't Drink the Water (EE. UU., Howard Morris, 1969/1971)
Los usurpadores/The Spoilers (EE. UU., Ray Enright, 1942/1945)
Los valientes andan solos/Lonely Are the Brave (EE. UU., David Miller, 1962/1962)
Los vencedores/The Victors (EE. UU./R. U., Carl Foreman, 1963/1965)
Los vengadores/The Revengers (EE. UU., Daniel Mann, 1971/1974)
Los verdes años/The Green Years (EE. UU., Victor Saville, 1946/1948)
Los vikingos/The Vikings (EE. UU., Richard Fleischer, 1958/1958)
Los violentos de Kelly/Kelly's Heroes (EE. UU./Yugoslavia, Brian G. Hutton, 1970/1971)
Los visitantes/The Visitors (EE. UU., Elia Kazan, 1972/1972)
Los vividores/McCabe and Mrs. Miller (EE. UU., Robert Altman, 1971/1972)
Love Story/Love Story (EE. UU., Arthur Hiller, 1970/1971)
Luces de Broadway/Two Tickets to Broadway (EE. UU., James V. Kern, 1951/1955)
Luces de candilejas/There's No Business like Show Business (EE. UU., Walter Lang, 1954/1959)
Luces de rebeldía/Shake Hands with the Devil (R. U., Michael Anderson, 1959/1960)
Lucha a muerte/Man in the Saddle (EE. UU., André de Toth, 1951/1955)
Lucha contra el crimen/Gang Busters (EE. UU., Noel Smith, Ray Taylor, 1942/1947)
Luchadores del Oeste/Courage of the West (EE. UU., Joseph H. Lewis, 1937/1939)
Luchas submarinas/The Frogmen (EE. UU., Lloyd Bacon, 1951/1953)
Luna de Birmania/Moon over Burma (EE. UU., Louis King, 1940/1944)
Luna de miel agitada/Is Your Honeymoon Really Necessary? (R. U., Maurice Elvey, 1953/1957)
Luna de papel/Paper Moon (EE. UU., Peter Bogdanovich, 1972/1973)
Luna llena/New Moon (EE. UU., Robert Z. Leonard, 1940/1945)
Luna nueva/His Girl Friday (EE. UU., Howard Hawks, 1940/1943)
Luna sin miel/Family Honeymoon (EE. UU., Claude Binyon, 1948/1949)
Luv... quiere decir amor/Luv (EE. UU., Clive Donner, 1967/1968)
Luz de gas/Gaslight (R. U., Thorold Dickinson, 1940/1942)
Luz en el alma/Christmas Holiday (EE. UU., Robert Siodmak, 1944/1946)
Luz en la ciudad/Light in the Piazza (EE. UU., Guy Green, 1962/1963)
Luz que agoniza/Gaslight (EE. UU., George Cukor, 1944/1947)
Lydia/Lydia (EE. UU., Julien Duvivier, 1941/1944)

Ll

Llama un desconocido/Phone Call from a Stranger (EE. UU., Jean Negulesco, 1952/1953)
Llamad a cualquier puerta/Knock on Any Door (EE. UU., Nicholas Ray, 1949/1953)
Llamarada/Flare Up (EE. UU., James Neilson, 1969/1970)
Llamas en la ciudad/The Firechasers (R. U.,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Sidney Hayers, 1970/1973)
Llámeme señora/Call Me Madam (EE. UU., Walter Lang, 1953/1954)
Llamen a Sexton Blake/The Echo Murders (R. U., John Harlow, 1945/1947)
Llanura roja/The Purple Plain (R. U., Robert Parrish, 1954/1956)
Llovida del cielo/Young Man's Fancy (R. U., Robert Stevenson, 1939/1941)
Lloyds de Londres/Lloyds of London (EE. UU., Henry King, 1936/1940)
Llueve sobre mi corazón/The Rain People (EE. UU., Francis Ford Coppola, 1969/1971)

M

Macbeth/Macbeth (R. U., Roman Polanski, 1972/1973)
Macho Callahan/Macho Callahan (EE. UU., Bernard L. Kowalski, 1970/1972)
Madame Curie/Madame Curie (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1943/1948)
Mafia/The Brotherhood (EE. UU., Martin Ritt, 1968/1969)
Malaca/Malaya (EE. UU., Richard Thorpe, 1950/1952)
Malas tierras/Badlands (EE. UU., Terrence Malick, 1973/1975)
Malasia/The Planter's Wife (R. U., Ken Annakin, 1952/1953)
Mamá a la fuerza/Bachelor Mother (EE. UU., Garson Kanin, 1939/1944)
Mamá es mi rival/Mother Is a Freshman (EE. UU., Lloyd Bacon, 1949/1952)
Mamá nos complica la vida/The Reluctant Debutant (EE. UU., Vincente Minnelli, 1958/1960)
Mambo/Mambo (Mambo) (EE. UU./Italia, Robert Rossen, 1954/1959)
Mando perdido (Los centuriones)/Lost Command (EE. UU., Mark Robson, 1966/1967)
Mando siniestro/Dark Command (EE. UU., Raoul Walsh, 1940/1951)
Mandy/Mandy (R. U., Alexander MacKendrick, 1952/1954)
Manos peligrosas/Pickup on South Street (EE. UU., Samuel Fuller, 1952/1954)
Manos sucias sobre la ciudad/Busting (EE. UU., Peter Hyams, 1973/1975)
Mansiones verdes/Green Mansions (EE. UU., Mel Ferrer, 1959/1961)
Mañana es vivir/Tomorrow Is Forever (EE. UU., Irving Pichel, 1946/1947)
Mañana lloraré/I'll Cry Tomorrow (EE. UU., Daniel Mann, 1956/1959)
Mar de hierba/The Sea of Grass (EE. UU., Elia Kazan, 1947/1949)
Mar eterno/The Eternal Sea (EE. UU., John H. Auer, 1955/1955)
Mara Maru/Mara Maru (EE. UU., Gordon Douglas, 1952/1952)
Mara y los lobos blancos/Mara of the Wilderness (EE. UU., Frank McDonald, 1965/1975)
Maracaibo/Maracaibo (EE. UU., Cornel Wilde, 1958/1962)
Marcado a fuego/Branded (EE. UU., Rudolph Maté, 1950/1954)
Marco Antonio y Cleopatra/Antony and Cleopatra (España/R. U./Suiza, Charlton Heston, 1972/1972)
Marco Polo/Marco (EE. UU., Seymour Robbie, 1974/1975)
Mares turbulentos/Dangerous Waters (EE. UU., Lambert Hillyer, 1936/1940)
Margarita Gautier (La dama de las camelias)/Camille (EE. UU., George Cukor, 1937/1939)
María Antonieta/Marie Antoinette (EE. UU., W. S. van Dyke, 1938/1947)
María Estuardo/Mary of Scotland (EE. UU., John Ford, 1936/1940)
María Walewska/Conquest (EE. UU., Clarence Brown, 1937/1944)
María, Reina de Escocia/Mary, Queen of Scots (R. U., Charles Jarrot, 1971/1972)
Marineros sin brújula/The Boatniks (EE. UU., Norman Tokar, 1970/1971)
Marino al agua/All Ashore (EE. UU., Richard Quine, 1953/1959)
Marinos a la fuerza/Saps at Sea (EE. UU., Gordon Douglas, 1940/1944)
Marnie, la ladrona/Marnie (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1964/1964)
Martes de carnaval/Mardi Gras (EE. UU., Edmund Goulding, 1958/1960)
Martes negro/Black Tuesday (EE. UU., Hugo Fregonese, 1954/1955)
Martín, el gaucho/Way of a Gaucho (EE. UU., Jacques Tourneur, 1952/1953)
Marty/Marty (EE. UU., Delbert Mann, 1955/1955)
Mary Mary/Mary Mary (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1963/1964)
Mary Poppins/Mary Poppins (EE. UU., Robert Stevenson, 1964/1965)
Más allá de la duda/Beyond a Reasonable Doubt (EE. UU., Fritz Lang, 1956/1958)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Más allá de las lágrimas/Battle Cry (EE. UU., Raoul Walsh, 1955/1958)
Más allá de Mombasa/Beyond Mombasa (R. U., George Marshall, 1956/1958)
Más allá de Río Grande/The Wonderful Country (EE. UU., Robert Parrish, 1959/1960)
Más allá del amor/Rome Adventure (EE. UU., Delmer Daves, 1962/1963)
Más allá del Missouri/Across the Wide Missouri (EE. UU., William A. Wellman, 1951/1952)
Más dura será la caída/The Harder They Fall (EE. UU., Mark Robson, 1955/1956)
Más fuerte que el orgullo/Pride and Prejudice (EE. UU., Robert Z. Leonard, 1940/1944)
Más fuerte que la ley/Shockproof (EE. UU., Douglas Sirk, 1949/1955)
Más oscuro que el ámbar/Darker than Amber (EE. UU., Robert Clouse, 1970/1971)
Más rápido que el viento/Saddle the Wind (EE. UU., Robert Parrish, 1958/1962)
Matanza en la Décima Avenida/Slaughter on Tenth Avenue (EE. UU., Arnold Laven, 1957/1961)
Matanza infernal/Fury at Furnace Creek (EE. UU., H. Bruce Humberstone, 1948/1948)
Matar o no matar, éste es el problema/Theatre of Blood (R. U., Douglas Hickock, 1973/1973)
Matar un ruiseñor/To Kill a Mockingbird (EE. UU., Robert Mulligan, 1962/1964)
Material americano/Steelyard Blues (EE. UU., Alan Myerson, 1972/1973)
Matrimonio 69/How Sweet It Is (EE. UU., Jerry Paris, 1968/1969)
Matrimonio al revés (Cocktail de celos)/Turnabout (EE. UU., Hal Roach, 1940/1952)
Matrimonio de Estado/Saraband for Dead Lovers (R. U., Basil Dearden, Michael Relph, 1948/1953)
Matrimonio de inconveniencia/Fired Wife (EE. UU., Charles Lamont, 1943/1945)
Matrimonio imprevisto/Breach of Promise (R. U., Harold Huth, Roland Pertwee, 1941/1943)
Matrimonio original/Mr. and Mrs. Smith (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1941/1943)
Matt Helm, agente muy especial/Murderer's Row (EE. UU., Henry Levin, 1966/1967)
Mayor Dundee/Major Dundee (EE. UU., Sam Peckinpah, 1965/1965)
McQ/McQ (EE. UU., John Sturges, 1973/1974)
Me casé con una bruja/I Married a Witch (EE. UU., René Clair, 1942/1944)
Me enamoré de una bruja/Bell, Book and Candle (EE. UU., Richard Quine, 1958/1959)
Me hicieron un fugitivo/They Made Me a Fugitive (R. U., Alberto Cavalcanti, 1947/1950)
Me perteneces/You Belong to Me (EE. UU., Wesley Ruggles, 1941/1944)
Me siento rejuvenecer/Monkey Business (EE. UU., Howard Hawks, 1952/1953)
Medianoche/Midnight (EE. UU., Mitchell Leisen, 1939/1943)
Melodía gitana/Gipsy Melody (R. U., Edmond T. Gréville, 1936/1939)
Melodía interrumpida/Interrupted Melody (EE. UU., Curtis Bernhardt, 1954/1958)
Melodía para tres/Melody for Three (EE. UU., Erle C. Kenton, 1941/1946)
Melodías de Broadway 1938/Broadway Melody of 1938 (EE. UU., Roy Del Ruth, 1937/1940)
Melodías de Broadway 1955/The Band Wagon (EE. UU., Vincente Minnelli, 1953/1955)
Melody/Melody (R. U., Warris Hussein, 1970/1972)
Memorias de una doncella/The Diary of a Chambermaid (EE. UU., Jean Renoir, 1946/1950)
Mentira latente/No Man of Her Own (EE. UU., Mitchell Leisen, 1950/1951)
Mercado de ladrones/Thieves' Highway (EE. UU., Jules Dassin, 1949/1950)
Merlín el encantador/The Sword in the Stone (EE. UU., Wolfgang Reitherman, 1963/1965)
Mesas separadas/Separate Tables (EE. UU., Delbert Mann, 1958/1959)
Mexicana/Mexicana (EE. UU., Alfred Santell, 1945/1947)
Mi adorable salvaje/Her Primitive Man (EE. UU., Charles Lamont, 1944/1946)
Mi adorada salvaje/Tammy Tell Me True (EE. UU., Harry Keller, 1961/1962)
Mi amigo el fantasma/Blackbeard's Ghost (EE. UU., Robert Stevenson, 1968/1969)
Mi amigo Flipper/Flipper (EE. UU., James B. Clark, 1963/1963)
Mi amor brasileño/Latin Lovers (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1953/1955)
Mi caballo murió/It Ain't Hay (EE. UU., Erle C. Kenton, 1943/1947)
Mi cerebro es electrónico/The Computer Wore Tennis Shoes (EE. UU., Robert Butler, 1969/1970)
Mi chica favorita/My Gal Sal (EE. UU., Irving Cummings, 1942/1950)
Mi chica y yo/The Lambeth Walk (R. U., Albert de Courville, 1939/1942)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Mi corazón te guía/Night Song (EE. UU., John Cromwell, 1947/1950)
Mi desconfiada esposa/Designing Woman (EE. UU., Vincente Minnelli, 1957/1959)
Mi doctora y yo/Bedside Manner (EE. UU., Andrew L. Stone, 1945/1947)
Mi dulce geisha/My Geisha (EE. UU./Japón, Jack Cardiff, 1962/1962)
Mi encantadora esposa/The Amazing Mrs. Hollyday (EE. UU., Bruce Manning, 1943/1945)
Mi espía favorita/My Favorite Spy (EE. UU., Norman Z. McLeod, 1951/1952)
Mi hermana Elena/My Sister Eileen (EE. UU., Richard Quine, 1955/1956)
Mi hijo John/My Son John (EE. UU., Leo McCarey, 1952/1953)
Mi ilusión es un marido/Bride by Mistake (EE. UU., Richard Wallace, 1944/1946)
Mi marido está loco/Love Crazy (EE. UU., Jack Conway, 1941/1944)
Mi mujer es un misterio/Madame Spy (EE. UU., Roy William Neill, 1942/1946)
Mi mujer favorita/My Favourite Wife (EE. UU., Garson Kanin, 1940/1944)
Mi mujer no es soltera/Model Wife (EE. UU., Leigh Jason, 1941/1945)
Mi mula Francis/Francis (EE. UU., Arthur Lubin, 1950/1953)
Mi niña es una dama/Shady Lady (EE. UU., George Waggner, 1945/1946)
Mi novio está loco/Brewster's Millions (EE. UU., Allan Dwan, 1945/1948)
Mi prima Raquel/My Cousin Rachel (EE. UU., Henry Koster, 1953/1953)
Mi reputación/My Reputation (EE. UU., Curtis Bernhardt, 1946/1947)
Mi rubia favorita/My Favorite Blonde (EE. UU., Sidney Lanfield, 1942/1946)
Mi vida empieza en Malasia/A Town like Alice (Rape of Malaya) (R. U., Jack Lee, 1956/1960)
Mi vida es mi vida/Five Easy Pieces (EE. UU., Bob Rafelson, 1970/1974)
Miedo en la noche/Fear in the Night (R. U., Jimmy Sangster, 1972/1975)
Miedo sangriento/Revenge (After Jenny Died; Behind the Cellar Door; Inn of the Frightened People; Terror from under the House) (R. U., Sidney Hayers, 1971/1974)
Mientras arde el fuego/On the Night of the Fire (R. U., Brian Desmond Hurst, 1939/1943)
Mientras Nueva York duerme/While the City Sleeps (EE. UU., Fritz Lang, 1956/1958)
Miércoles de ceniza/Ash Wednesday (EE. UU., Larry Peerce, 1973/1974)
Mil caras tiene el amor/Love Has Many Faces (EE. UU., Alexander Singer, 1965/1966)
Mil ojos tiene la noche/Night Has a Thousand Eyes (EE. UU., John Farrow, 1948/1950)
Millie, una chica moderna/Thoroughly Modern Millie (EE. UU., George Roy Hill, 1967/1967)
Millonario a sueldo/You're a Sweetheart (EE. UU., David Butler, 1937/1940)
Millonario de ilusiones/A Hole in the Head (EE. UU., Frank Capra, 1959/1960)
Millonario por una pata/Million Dollar Duck (EE. UU., Vincent McEveety, 1971/1972)
Miranda/Miranda (R. U., Ken Annakin, 1948/1951)
Mis cuatro amores/The Affairs of Susan (EE. UU., William A. Seiter, 1945/1947)
Mis seis amores/My Six Loves (EE. UU., Gower Champion, 1963/1965)
Misión de audaces/The Horse Soldiers (EE. UU., John Ford, 1959/1959)
Misión en la jungla/The Sins of Rachel Cade (EE. UU., Gordon Douglas, 1961/1963)
Misión peligrosa/Stronghold (Furia roja; El fuerte) (EE. UU./México, Steve Sekely, Víctor Urruchua, Carlos Vejar Jr., 1950/1953)
Misión secreta/Blindfold (EE. UU., Philip Dunne, 1966/1966)
Misión secreta/Secret Patrol (EE. UU., David Selman, 1936/1940)
Misión temeraria/Beachhead (EE. UU., Stuart Heisler, 1954/1954)
Míster Big/Mister Big (EE. UU., Charles Lamont, 1943/1948)
Míster Denning, asesino/Mr. Denning Drives North (R. U., Anthony Kimmins, 1951/1953)
Míster Hyde desaparece/Mr. District Attorney (EE. UU., William Morgan, 1941/1945)
Míster Lucky/Mr. Lucky (EE. UU., Henry Potter, 1943/1945)
Míster Wong en el barrio chino/Mr. Wong in Chinatown (EE. UU., William Nigh, 1938/1941)
Míster Wong, detective/Mr. Wong, Detective (EE. UU., William Nigh, 1938/1940)
Misterio en la ópera/The Climax (EE. UU., George Waggner, 1944/1947)
Moby Dick/Moby Dick (EE. UU., John Huston, 1956/1958)
Mogambo/Mogambo (EE. UU., John Ford, 1953/1954)
Molly Brown, siempre a flote/The Unsinkable Molly Brown (EE. UU., Charles Walters, 1964/1964)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Momento a momento/Moment to Moment (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1966/1966)
Momento desesperado/Desperate Moment (R. U., Compton Bennett, 1953/1954)
Monsieur Verdoux/Monsieur Verdoux (EE. UU., Charles Chaplin, 1947/1947)
Montana/Montana (EE. UU., Ray Enright, 1950/1954)
Monterey Pop/Monterey Pop (EE. UU., D.A. Pennebaker, 1968/1972)
Monty Walsh/Monte Walsh (EE. UU., William A. Fraker, 1970/1970)
Morena y peligrosa/My Favorite Brunette (EE. UU., Elliott Nugent, 1947/1951)
Morituri/Morituri (EE. UU., Bernhard Wicki, 1965/1965)
Mortal sugestión/Love from a Stranger (R. U., Rowland V. Lee, 1936/1942)
Motín en el «Defiant»/H.M.S. Defiant (R. U., Lewis Gilbert, 1962/1962)
Motín en el Ártico/Mutiny in the Arctic (EE. UU., John Rawlins, 1941/1945)
Moulin Rouge/Moulin Rouge (R. U., John Huston, 1953/1953)
Mr. Arkadin/Mr. Arkadin (EE. UU./España/R. U., Orson Welles, 1954/1955)
Mr. Majestyk/Mr. Majestyk (EE. UU., Richard Fleischer, 1974/1975)
Muchachas en libertad/Good Time Girl (R. U., David MacDonald, 1949/1950)
Muchachos de Siracusa/The Boys from Syracuse (EE. UU., Edward Sutherland, 1940/1946)
Muchas gracias, Mr. Scrooge/Scrooge (R. U., Ronald Neame, 1971/1971)
Mujer en la niebla/Scotland Yard Inspector (Lady in the Fog) (EE. UU./R. U., Pat Jackson, Sam Newfield, 1952/1954)
Mujercita/Nice Girl? (EE. UU., William A. Seiter, 1941/1943)
Mujercitas/Little Women (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1949/1951)
Mujeres culpables/Until They Sail (EE. UU., Robert Wise, 1957/1962)
Mujeres en la calle/Turn the Key Softly (R. U., Jack Lee, 1953/1957)
Mujeres en Venecia/The Honey Pot (EE. UU., Joseph L. Mankiewicz, 1967/1968)
Mujeres frente al amor/The Best of Everything (EE. UU., Jean Negulesco, 1959/1962)
Mujeres/The Women (EE. UU., George Cukor, 1939/1948)
Mundo celestial/The Heavenly Body (EE. UU., Alexander Hall, 1944/1948)
Mundos opuestos/East Side, West Side (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1950/1951)
Muñecas ahorcadas/Puppet on a Chain (R. U., Geoffrey Reeve, 1970/1972)
Muñecos infernales/The Devil Doll (EE. UU., Tod Browning, 1936/1939)
Murallas de silencio/One Way Street (EE. UU., Hugo Fregonese, 1950/1954)
Murallas humanas/The Walls of Jericho (EE. UU., John M. Stahl, 1948/1950)
Murieron con las botas puestas/They Died with Their Boots On (EE. UU., Raoul Walsh, 1941/1947)
Muro de tinieblas/The High Wall (EE. UU., Curtis Bernhardt, 1947/1949)
Muros de expiación/Within These Walls (EE. UU., H. Bruce Humberstone, 1945/1948)
Música en el aire/We'll Meet Again (R. U., Phil Brandon, 1942/1945)
Música inmortal/New Wine (EE. UU., Reinhold Schunzel, 1941/1945)
Música mágica/There's Magic in Music (EE. UU., Andrew L. Stone, 1941/1944)
Música y lágrimas/The Glenn Miller Story (EE. UU., Anthony Mann, 1953/1954)
My Fair Lady (Mi bella dama)/My Fair Lady (EE. UU., George Cukor, 1964/1964)

N

Nace una canción/A Song Is Born (EE. UU., Howard Hawks, 1948/1957)
Nacida ayer/Born Yesterday (EE. UU., George Cukor, 1950/1952)
Nacida para la danza/Born to Dance (EE. UU., Roy Del Ruth, 1936/1940)
Nacido salvaje/The Young Animals (Born Wild) (EE. UU., Maury Dexter, 1968/1971)
Nació para rey/Fit for a King (EE. UU., Edward Sedgwick, 1937/1947)
Nadie huye eternamente/Nobody Runs Forever (The High Commissioner) (R. U., Ralph Thomas, 1968/1969)
Namu, la ballena salvaje/Namu, the Killer Whale (EE. UU., Laszlo Benedek, 1966/1969)
Náufragos/Lifeboat (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1943/1947)
Naves misteriosas/Silent Running (EE. UU., Douglas Trumbull, 1971/1973)
Navidades blancas/White Christmas (EE. UU., Michael Curtiz, 1954/1955)
Navidades en julio/Christmas in July (EE. UU., Preston Sturges, 1940/1945)
Negocio en apuros/Hold My Hand (R. U.,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Thornton Freeland, 1938/1945)
Negocios privados/Private Affairs (EE. UU., Albert S. Rogell, 1940/1946)
Nervios rotos/Twisted Nerve (R. U., Roy Boulting, 1968/1975)
Nevada Smith/Nevada Smith (EE. UU., Henry Hathaway, 1966/1966)
Newport Folk Festival/Festival (EE. UU., Murray Lerner, 1967/1972)
Ni el mar ni la arena/Neither the Sea nor the Sand (R. U., Fred Burnley, 1972/1975)
Ni un momento de respiro/Never a Dull Moment (EE. UU., Jerry Paris, 1968/1969)
Niágara/Niagara (EE. UU., Henry Hathaway, 1953/1953)
Nicolás y Alejandra/Nicholas and Alexandra (EE. UU./R. U., Franklin J. Schaffner, 1971/1975)
Nido de águilas/A Gathering of Eagles (EE. UU., Delbert Mann, 1963/1964)
Nido de avispas/Hornet's Nest (EE. UU., Phil Karlson, 1970/1971)
Nido de víboras/The Snake Pit (EE. UU., Anatole Litvak, 1948/1949)
Niebla en el alma/Don't Bother to Knock (EE. UU., Roy Baker, 1952/1956)
Niebla en el pasado/Random Harvest (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1942/1946)
Niebla en las almas/Faces in the Fog (EE. UU., John English, 1944/1947)
Nieves traidoras/Dangerous Mission (EE. UU., Louis King, 1954/1955)
Ninotchka/Ninotchka (EE. UU., Ernst Lubitsch, 1939/1941)
Niña revoltosa/The Under-Pup (EE. UU., Richard Wallace, 1939/1943)
Niñera moderna/Sitting Pretty (EE. UU., Walter Lang, 1947/1948)
No beses a un extraño/Once You Kiss a Stranger (EE. UU., Robert Sparr, 1969/1971)
No estamos casados/We're Not Married (EE. UU., Edmund Goulding, 1952/1953)
No estamos solos/We're Not Alone (EE. UU., Edmund Goulding, 1939/1947)
No estoy sola/The Blue Veil (EE. UU., Curtis Bernhardt, 1951/1952)
No hagan olas/Don't Make Waves (EE. UU., Alexander MacKendrick, 1967/1968)
No hay tiempo para amar/No Time for Love (EE. UU., Mitchell Leisen, 1943/1946)
No hay tiempo para morir/Tank Force (R. U., Terence Young, 1958/1959)
No me abandones/Never Let Me Go (EE. UU., Delmer Daves, 1953/1954)
No me digas adiós/Goodbye Again (Aimez-Vous Brahms) (EE. UU./Francia, Anatole Litvak, 1961/1962)
No me mandes flores/Send Me No Flowers (EE. UU., Norman Jewison, 1964/1964)
No puedo vivir sin ti/Come Live with Me (EE. UU., Clarence Brown, 1941/1947)
No quiero decirte adiós/I Want You (EE. UU., Mark Robson, 1951/1953)
No se case en Montecarlo/Loser Takes All (R. U., Ken Annakin, 1956/1957)
No se compra el silencio/The Liberation of L. B. Jones (EE. UU., William Wyler, 1970/1970)
No serás un extraño/Not as a Stranger (EE. UU., Stanley Kramer, 1955/1955)
No somos ángeles/We're No Angels (EE. UU., Michael Curtiz, 1955/1960)
No te fíes de las tontas/Jane Steps Out (R. U., Paul Stein, 1938/1944)
No te fíes de tu marido/An Innocent Affair (Don't Trust Your Husband) (EE. UU., Lloyd Bacon, 1948/1956)
No todo amor es hermoso/Country Dance (Brotherly Love) (R. U., J. Lee Thompson, 1970/1973)
Noche de amor/Moonlight Sonata (R. U., Lothar Mendes, 1937/1946)
Noche de angustia/Vigil in the Night (EE. UU., George Stevens, 1940/1944)
Noche de pesadilla/Nightmare (EE. UU., Maxwell Shane, 1956/1958)
Noche de pesadilla/Nightmare (EE. UU., Tim Whelan, 1942/1946)
Noche de titanes/Rough Night in Jericho (EE. UU., Arnold Laven, 1967/1967)
Noche de violencia/Ride beyond Vengeance (EE. UU., Bernard McEveety, 1966/1967)
Noche en el alma/Experiment Perilous (EE. UU., Jacques Tourneur, 1944/1946)
Noche en el paraíso/A Night in Paradise (EE. UU., Arthur Lubin, 1946/1947)
Noche en el trópico/One Night in the Tropic (EE. UU., A. Edward Sutherland, 1940/1945)
Noche eterna/The Long Night (EE. UU., Anatole Litvak, 1947/1949)
Noche salvaje/Devil's Canyon (EE. UU., Alfred Werker, 1953/1955)
Noche silenciosa, noche sangrienta/Silent Night, Bloody Night (EE. UU., Theodore Gershuny, 1970/1974)
Noche sin estrellas/Sensations of 1945 (EE. UU., Andrew L. Stone, 1944/1947)
Noche triunfal/The Merry Monahans (EE. UU., Charles Lamont, 1944/1946)
Noche y día/Night and Day (EE. UU., Michael

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Curtiz, 1946/1949)
Noches en la ciudad/Sweet Charity (EE. UU., Bob Fosse, 1968/1969)
Noches en Río/Rio (EE. UU., John Brahm, 1939/1943)
Nocturno/Nocturne (EE. UU., Edwin L. Marin, 1947/1954)
Nómadas del norte/Nikki, Wild Dog of the North (Canadá/EE. UU., Jack Couffer, Donald Haldane, 1961/1962)
Norma Jean/The Plastic Dome of Norma Jean (EE. UU., Juleen Compton, 1966/1970)
Norte salvaje/The Wild North (EE. UU., Andrew Marton, 1952/1956)
Nube de sangre/Edge of Doom (EE. UU., Mark Robson, 1950/1955)
Nuestras hijas/My Teenage Daughter (R. U., Herbert Wilcox, 1957/1959)
Nuestro hombre en La Habana/Our Man in Havana (R. U., Carol Reed, 1959/1960)
Nuestro hombre en Milán/The Italian Connection (La mala ordina; Der Mafia-Boss- Sie töten wie Schakale) (Alemania/EE. UU./Italia, Fernando Di Leo, 1972/1975)
Nueva moda en el crimen/The Internecine Project (R. U., Ken Hughes, 1974/1975)
Nuevo amanecer/Bright Victory (EE. UU., Mark Robson, 1951/1952)
Nunca la olvidaré/I Remember Mama (EE. UU., George Stevens, 1948/1949)
Nunca te alejes de mí/Never Say Goodbye (EE. UU., James V. Kern, 1946/1948)

O

Objetivo, Banco de Inglaterra/The League of Gentlemen (R. U., Basil Dearden, 1960/1961)
Objetivo: Birmania/Objective Burma! (EE. UU., Raoul Walsh, 1945/1950)
Obsesión/Magnificent Obsession (EE. UU., Douglas Sirk, 1954/1954)
Ocho en fuga/8 on the Lam (EE. UU., George Marshall, 1967/1967)
Ocho mujeres y un crimen/The Mad Miss Manton (EE. UU., Leigh Jason, 1938/1944)
Odessa/The Odessa File (EE. UU., Ronald Neame, 1974/1975)
Odio a la violencia/Baxter (R. U., Lionel Jeffries, 1972/1973)
Odio en la sombra/Madness of the Heart (R. U., Charles Bennett, 1949/1951)
Odio en las aulas/Halls of Anger (EE. UU., Paul Bogart, 1970/1972)
Odio en las entrañas/The Molly Maguires (EE. UU., Martin Ritt, 1970/1971)
Odio entre hermanos/House of Strangers (EE. UU., Joseph L. Mankiewicz, 1949/1950)
Odio y orgullo/My Forbidden Past (EE. UU., Robert Stevenson, 1951/1954)
Odongo/Odongo (R. U., John Gilling, 1956/1957)
Oeste salvaje/The Wild Westerners (EE. UU., Oscar Rudolph, 1962/1966)
Ojos misteriosos de Londres/Dark Eyes of London (R. U., Walter Summers, 1939/1943)
Ojos verdes, rubia y peligrosa/The Great Bank Robbery (EE. UU., Hy Averback, 1969/1971)
Oklahoma año 10/Oklahoma Crude (EE. UU., Stanley Kramer, 1972/1973)
Oklahoma/Oklahoma (EE. UU., Fred Zinneman, 1955/1959)
Oleadas de terror/Floods of Fear (R. U., Charles Crichton, 1958/1962)
Oliver/Oliver (R. U., Carol Reed, 1968/1969)
Olivia/Quality Street (EE. UU., George Stevens, 1937/1946)
Ondas misteriosas/Q Planes (Clouds over Europe) (R. U., Tim Whelan, Arthur B. Woods, 1939/1943)
Ondas mortales/Bulldog Drummond at Bay (R. U., Norman Lee, 1937/1943)
Operación Cicerón/Five Fingers (EE. UU., Joseph L. Mankiewicz, 1951/1952)
Operación cow-boy/Miracle of the White Stallions (EE. UU., Arthur Hiller, 1963/1967)
Operación Crosswob/Operation Crosswob (R. U., Michael Anderson, 1965/1965)
Operación dragón/Enter the Dragon (EE. UU., Robert Clouse, 1973/1974)
Operación fisco/Panic Button (Panic Button... Operazione Fisco) (EE. UU./Italia, Giuliano Carmineo, George Sherman, 1962/1964)
Operación Pacífico/Operation Petticoat (EE. UU., Blake Edwards, 1959/1960)
Operación whisky/Father Goose (EE. UU., Ralph Nelson, 1964/1965)
Opio/To the Ends of the Earth (EE. UU., Robert Stevenson, 1948/1949)
Orden de ejecución/Orders to Kill (R. U., Anthony Asquith, 1958/1959)
Orden: caza sin cuartel/He Walked by Night (EE. UU., Alfred Werker, 1948/1955)
Orgullo de comanche/Comanche Territory (EE. UU., George Sherman, 1950/1951)
Orgullo de estirpe/The Horsemen (EE. UU., John Frankenheimer, 1970/1972)
Orgullo de raza/Captain Lightfoot (EE. UU., Douglas Sirk, 1955/1955)
Orgullo y pasión/The Pride and the Passion

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

(EE. UU., Stanley Kramer, 1957/1958)
Oriente contra Occidente/East Meets West (R. U., Herbert Mason, 1936/1940)
Oro de nadie/Catlew (EE. UU., Sam Wanamaker, 1972/1973)
Oro en barras/The Lavender Hill Mob (R. U., Charles Crichton, 1951/1952)
Oro en polvo/Yellow Dust (EE. UU., Wallace Fox, 1936/1943)
Oro, amor y sangre/Virginia City (EE. UU., Michael Curtiz, 1940/1947)
Oro/Gold (R. U., Peter Hunt, 1974/1974)
Orquídea negra/The Black Orchid (EE. UU., Martin Ritt, 1958/1960)
Otelo/Othello (EE. UU./Francia, Orson Welles, 1951/1952)
Otra reunión de acusados/Another Thin Man (EE. UU., W. S. van Dyke, 1939/1944)
Otra vez al ataque, Dobermans/The Daring Dobermans (EE. UU., Byron Ross Chudnow, 1973/1975)
Otra vez aquel hombre/It's That Man Again (R. U., Walter Forde, 1943/1946)
Otra vez juntos/Together Again (EE. UU., Charles Vidor, 1944/1946)
Otra vez mía/My Life with Caroline (EE. UU., Lewis Milestone, 1941/1945)
Ovni (Los diablos rojos atacan la tierra)/Ufo (R. U., varios directores, 1970-3/1975)

P

Pablito y yo/The Littlest Outlaw (EE. UU./México, Roberto Gavaldón, 1955/1957)
Pacto con el diablo/Hammersmith Is out (EE. UU., Peter Ustinov, 1971/1973)
Pacto de honor/The Indian Fighter (EE. UU., André de Toth, 1955/1956)
Pacto tenebroso/Sleep, My Love (EE. UU., Douglas Sirk, 1947/1951)
Padre no hay más que uno/Steptoe and Son (R. U., Cliff Owen, 1971/1973)
Paga o muere/Pay or Die (EE. UU., Richard Wilson, 1960/1960)
Pájaros de cuenta/Keep'em Flying (EE. UU., Arthur Lubin, 1941/1944)
Pánico en la banca/Thunder in the City (R. U., Marion Gering, 1937/1942)
Pánico en la calle 110/Across 110 Street (EE. UU., Barry Shear, 1972/1974)
Pánico en las calles/Panic in the Streets (EE. UU., Elia Kazan, 1950/1951)
Pánico infinito/Panic in Year Zero (EE. UU., Ray Milland, 1962/1963)
Panorama desde el puente/A View from the Bridge (Vue du pont) (EE. UU./Francia, Sidney Lumet, 1961/1962)
Papá piernas largas/Daddy Long Legs (EE. UU., Jean Negulesco, 1955/1959)
Papá se casa/Father Takes a Wife (EE. UU., Jack Hiveley, 1941/1945)
Papi/Popi (EE. UU., Arthur Hiller, 1969/1970)
Papillon/Papillon (EE. UU., Franklin Shaffner, 1973/1974)
Para ella un solo hombre/The Helen Morgan Story (EE. UU., Michael Curtiz, 1957/1960)
Para usted solo/Just for You (R. U., Douglas Hickox, 1964/1973)
Paraíso hawaiano/Paradise, Hawaiian Style (EE. UU., Michael Moore, 1966/1967)
Paraíso para dos/Paradise for Two (R. U., Thornton Freeland, 1937/1942)
Paraíso robado/Stolen Heaven (EE. UU., Andrew L. Stone, 1938/1944)
Paralelo 38/Retreat, Hell (EE. UU., Joseph H. Lewis, 1952/1952)
Parrish/Parrish (EE. UU., Delmer Daves, 1961/1962)
Pasado tenebroso/Make Haste to Live (EE. UU., William A. Seiter, 1954/1955)
Pasaje para Marsella/Passage to Marseille (EE. UU., Michael Curtiz, 1944/1949)
Pasaporte a la locura/Psych-Out (EE. UU., Richard Rush, 1968/1969)
Paseo por el amor y la muerte/A Walk with Love and Death (EE. UU., John Huston, 1969/1973)
Pasión bajo la niebla/Ruby Gentry (EE. UU., King Vidor, 1952/1965)
Pasión de los fuertes/My Darling Clementine (EE. UU., John Ford, 1946/1949)
Pasión en la selva/The Macomber Affair (EE. UU., Zoltán Korda, 1947/1949)
Pasión inmortal/Song of Love (EE. UU., Clarence Brown, 1947/1949)
Pasión que redime/Dishonored Lady (EE. UU., Robert Stevenson, 1947/1949)
Pasión salvaje/The Hairy Ape (EE. UU., Alfred Santell, 1944/1948)
Pasos en la niebla/Footsteps in the Fog (R. U., Arthur Lubin, 1955/1956)
Pat Garret y Billy the Kid/Pat Garret and Billy the Kid (EE. UU., Sam Peckinpah, 1973/1974)
Pata de palo/Scalawag (EE. UU./Italia/Yugoslavia, Kirk Douglas, Zoran Calic, 1973/1975)
Patrulla de rescate/Flight from Ashiya (Ashiya Kara no Hiko) (EE. UU./Japón, Michael Anderson, 1963/1965)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Patrullero PT 109/PT 109 (EE. UU., Leslie H. Martinson, 1963/1963)
Patton/Patton (EE. UU., Franklin J. Schaffner, 1969/1971)
Paula/Framed (EE. UU., Richard Wallace, 1947/1949)
Pecados de juventud/Changes (EE. UU., Hall Bartlett, 1969/1970)
Pekín/Peking Express (EE. UU., William Dieterle, 1951/1952)
Pelham 1-2-3/The Taking of Pelham 1-2-3 (EE. UU., Joseph Sargent, 1974/1975)
Peligro... línea 7000/Red Line 7000 (EE. UU., Howard Hawks, 1965/1967)
Peligros de juventud/Quicksand (EE. UU., Irving Pichel, 1950/1955)
Pendenciero indeseable/Girl from Havana (EE. UU., Lew Landers, 1940/1944)
Pendiente de un hilo/Man on a String (EE. UU., André de Toth, 1960/1960)
Pendiente y caída... de un cándido mirón/Decline and Fall... of a Birdwatcher (R. U., John Krish, 1968/1969)
Péndulo/Pendulum (EE. UU., George Schaefer, 1969/1969)
Penélope/Penelope (EE. UU., Arthur Hiller, 1966/1967)
Pequeño gran hombre/Little Big Man (EE. UU., Arthur Penn, 1970/1971)
Pequeños hombres/Littlemen (EE. UU., Norman Z. McLeod, 1940/1947)
Perdición/Double Indemnity (EE. UU., Billy Wilder, 1944/1947)
Perdida en la ciudad/T.R. Baskin (A Date with a Lonely Girl) (EE. UU., Herbert Ross, 1971/1975)
Perdidos en la gran ciudad/The Rat Race (EE. UU., Robert Mulligan, 1960/1962)
Perla maldita/The Pearl of Death (EE. UU., Roy William Neill, 1944/1948)
Perlas negras/Just like a Woman (R. U., Paul Stein, 1938/1943)
Perlas que acusan/Murder in Soho (R. U., Norman Lee, 1940/1943)
Permiso para amar hasta medianoche/Cinderella Liberty (EE. UU., Mark Rydell, 1973/1975)
Pero... ¿quién mató a Harry?/The Trouble with Harry (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1955/1960)
Perros de paja/Straw Dogs (R. U., Sam Peckinpah, 1971/1971)
Persecución en Argel/Pursuit to Algiers (EE. UU., Roy William Neill, 1945/1947)
Persecución en la noche/Ride the Pink Horse (EE. UU., Robert Montgomery, 1947/1949)
Persecución/Night Boat to Dublin (R. U., Lawrence Huntington, 1946/1948)
Perseguida/Second Chance (EE. UU., Rudolph Maté, 1953/1954)
Perseguido/Escape Route (R. U., Seymour Friedman, Peter Graham Scott, 1953/1955)
Perversidad/Scarlet Street (EE. UU., Fritz Lang, 1945/1947)
Perversidad/Wicked, Wicked (EE. UU., Richard L. Bare, 1973/1975)
Pesadilla bajo el sol/Nightmare in the Sun (EE. UU., Marc Lawrence, 1964/1967)
Pesadilla en la nieve/You Like My Mother (EE. UU., Lamont Johnson, 1972/1973)
Pesadilla/The Strange Affair of Uncle Harry (Guilty of Murder?; Uncle Harry) (EE. UU., Robert Siodmak, 1945/1946)
Peter Pan/Peter Pan (EE. UU., Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, 1953/1954)
Picnic/Picnic (EE. UU., Joshua Logan, 1955/1956)
Pierna de plata/Knickerbocker Holiday (EE. UU., Harry Joe Brown, 1944/1946)
Pigmalión/Pygmalion (R. U., Anthony Asquith, Leslie Howard, 1938/1941)
Pijama para dos/Lover Come Back (EE. UU., Delbert Mann, 1961/1962)
Piloto a la luna/Moon Pilot (EE. UU., James Neilson, 1961/1962)
Piloto de pruebas/Test Pilot (EE. UU., Victor Fleming, 1938/1939)
Pinky/Pinky (EE. UU., Elia Kazan, 1949/1951)
Pinocho/Pinocchio (EE. UU., Walt Disney, 1940/1944)
Piratas de Monterrey/Pirates of Monterey (EE. UU., Alfred Werker, 1947/1948)
Piratas del mar Caribe/Reap the Wild Wind (EE. UU., Cecil B. DeMille, 1942/1949)
Pisando fuerte/Walking Tall (EE. UU., Phil Karlson, 1972/1974)
Piso de lona/Kid Galahad (EE. UU., Phil Karlson, 1962/1964)
Pistolas en la frontera/Cattle King (EE. UU., Tay Garnett, 1963/1964)
Pistolero/Young Billy Young (EE. UU., Burt Kennedy, 1969/1970)
Pistoleros sin pistola/Hit the Ice (EE. UU., Charles Lamont, 1943/1945)
Plaga mortal/White Legion (EE. UU., Karl Brown, 1936/1944)
Plan 402/On the Double (EE. UU., Melville Shavelson, 1961/1962)
Plan diabólico/Seconds (EE. UU., John

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Frankenheimer, 1966/1967)
Playa roja/Beach Red (EE. UU., Cornel Wilde, 1967/1968)
Pleito de honor/The Winslow Boy (R. U., Anthony Asquith, 1948/1950)
Policía internacional/Interpol (R. U., John Gilling, 1957/1958)
Policía Montada del Canadá/Northwest Mounted Police (EE. UU., Cecil B. DeMille, 1940/1945)
Pólvora negra/Black Gunn (EE. UU., Robert Hartford Davis, 1972/1974)
Polyana/Pollyanna (EE. UU., David Swift, 1960/1962)
Por distintos caminos/Welcome Stranger (EE. UU., Elliott Nugent, 1947/1949)
Por el valle de las sombras/The Story of Dr. Wassell (EE. UU., Cecil B. DeMille, 1944/1948)
Por favor, no molesten/Do Not Disturb (EE. UU., Ralph Levy, 1965/1965)
Por fin se decidió/Wintertime (EE. UU., John Brahm, 1943/1945)
Por otro querer/Always Goodbye (EE. UU., Sidney Lanfield, 1938/1943)
Por un viaje a París/Good Girls Go to Paris (EE. UU., Alexander Hall, 1939/1944)
Porque eres mía/Because You're Mine (EE. UU., Alexander Hall, 1952/1954)
Pórtate bien/Behave Yourself (EE. UU., George Beck, 1951/1960)
Posada Jamaica/Jamaica Inn (R. U., Alfred Hitchcock, 1939/1941)
Posesión/The Possession of Joel Delaney (EE. UU., Waris Hussein, 1971/1973)
Predilección/Devotion (EE. UU., Curtis Bernhardt, 1946/1948)
Prefiero la secretaria/Moonlight Masquerade (EE. UU., John H. Auer, 1942/1944)
Preludio de amor/When You're in Love (EE. UU., Robert Riskin, 1937/1939)
Préstame tu marido/Good Neighbor Sam (EE. UU., David Swift, 1964/1965)
Primavera en otoño/Breezy (EE. UU., Clint Eastwood, 1973/1974)
Primavera/Maytime (EE. UU., Robert Z. Leonard, 1937/1940)
Primer ministro/The Prime Minister (R. U., Thorold Dickinson, 1941/1946)
Primera plana/The Front Page (EE. UU., Billy Wilder, 1974/1975)
Primera victoria/In Harm's Way (EE. UU., Otto Preminger, 1965/1965)
Princesita/Spring Parade (EE. UU., Henry Koster, 1940/1942)
¿Principio o fin?/The Beginning or the End (EE. UU., Norman Taurog, 1947/1948)
Prisionera por una noche/Two Tickets to London (EE. UU., Edwin L. Marin, 1943/1946)
Proa al cielo/Reach for the Sky (R. U., Lewis Gilbert, 1956/1957)
Promesa al amanecer/Promise at Dawn (La promesse de l'aube) (EE. UU./Francia, Jules Dassin, 1970/1972)
Promesa rota/The Miracle (EE. UU., Irving Rapper, 1959/1961)
Prometidas sin novio/Flower Drum Song (EE. UU., Henry Koster, 1961/1964)
Propiedad condenada/This Property Is Condemned (EE. UU., Sydney Pollack, 1966/1967)
¡Prudencia...!, Prudencia/Prudence and the Pill (R. U., Fielder Cook, 1967/1975)
Prueba heroica/The Big Wheel (EE. UU., Edward Ludwig, 1949/1955)
Psicosis/Psycho (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1960/1961)
Puente al sol/Bridge to the Sun (Le pont vers le soleil) (EE. UU./Francia, Etienne Perier, 1960/1962)
Puente de mando/Task Force (EE. UU., Delmer Daves, 1949/1951)
Puerto África/Port Afrique (R. U., Rudolph Maté, 1956/1957)
Puerto de Nueva York/Port of New York (EE. UU., Laszlo Benedek, 1949/1957)
Punto límite cero/Vanishing Point (EE. UU., Richard Sarafian, 1970/1974)
Punto límite/Fail Safe (EE. UU., Sidney Lumet, 1964/1971)
Puño de hierro/Twenty Mule Team (EE. UU., Richard Thorpe, 1940/1943)
Puños y lágrimas/It Happened at the World's Fair (EE. UU., Norman Taurog, 1962/1970)

Q

¡Qué bello es vivir!/It's a Wonderful Life (EE. UU., Frank Capra, 1947/1948)
Qué día tengo/Don't Lower the Bridge, Raise the River (EE. UU., Jerry Parish, 1967/1973)
Qué diablos pasa aquí/For Pete's Sake (EE. UU., Peter Yates, 1974/1975)
Que el cielo la juzgue/Leave Her to Heaven (EE. UU., John M. Stahl, 1945/1949)
¿Qué fue de Baby Jane?/What Ever Happened to Baby Jane? (EE. UU., Robert Aldrich, 1962/1963)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

¿Qué fue de tía Alice?/Whatever Happened to Aunt Alice? (EE. UU., Lee H. Katzin, 1969/1970)
Qué hermosa es la vida/What's So Bad about Feeling Good? (EE. UU., George Seaton, 1968/1969)
¿Qué hiciste en la guerra, papi?/What Did You Do in the War, Daddy? (EE. UU., Blake Edwards, 1966/1967)
¿Qué le pasa a Helen?/What's the Matter with Helen? (EE. UU., Curtis Harrington, 1971/1972)
Qué me importa el dinero/It's Only Money (EE. UU., Frank Tashlin, 1962/1964)
¿Qué me pasa, doctor?/What's Up, Doc? (EE. UU., Peter Bogdanovich, 1972/1972)
Qué muertos más divertidos/The Maltese Bippy (EE. UU., Norman Panama, 1969/1971)
Qué noche aquellla/A Night to Remember (EE. UU., Richard Wallace, 1942/1947)
¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?/Avanti (EE. UU., Billy Wilder, 1972/1973)
Qué par de locos/A-Haunting We Will Go (EE. UU., Alfred Werker, 1942/1945)
¿Qué sucedió entonces?/Quatermass and the Pit (R. U., Roy Ward Baker, 1967/1968)
¿Qué tal, Pussycat?/What's New, Pussycat? (Quoi de neuf, Pussycat?) (EE. UU./Francia, Clive Donner, 1965/1969)
¡Qué verde era mi valle!/How Green Was My Valley (EE. UU., John Ford, 1941/1944)
¡Qué vida ésta!/Never a Dull Moment (EE. UU., George Marshall, 1950/1951)
¡Que viene Valdez!/Valdez Is Coming (EE. UU., Edwin Sherin, 1970/1972)
¡Que vienen los rusos! ¡Que vienen los rusos!/The Russians Are Coming, the Russians Are Coming (EE. UU., Norman Jewinson, 1966/1967)
Querida Brigitte/Dear Brigitte (EE. UU., Henry Koster, 1965/1965)
Quesos y besos/Swiss Miss (EE. UU., John G. Blystone, 1938/1939)
Quien conquista es la mujer/Woman Chases Man (EE. UU., John G. Blystone, 1937/1945)
¿Quién era esa chica?/Who Was That Lady? (EE. UU., George Sidney, 1960/1960)
¿Quién es Harry Kellerman?/Who Is Harry Kellerman and Why Is He Saying Those Terrible Things about Me? (EE. UU., Ulu Grosbard, 1971/1973)
¿Quién la raptó?/Muss'em Up (EE. UU., Charles Vidor, 1936/1939)
¿Quién mató a Vicky?/I Wake Up Screaming (EE. UU., H. Bruce Humberstone, 1941/1946)
¿Quién teme a Virginia Woolf?/Who's Afraid of Virginia Woolf? (EE. UU., Mike Nichols, 1966/1968)
Quiero a este bruto/Love That Brute (EE. UU., Alexander Hall, 1950/1952)
Quiero a este hombre/Honky Tonk (EE. UU., Jack Conway, 1941/1948)
Quiero ser mujer/Miss Annie Rooney (EE. UU., Edwin L. Marin, 1942/1944)
Quiero vivir/I Want to Live (EE. UU., Robert Wise, 1958/1959)
Quinientas millas/Winning (EE. UU., James Goldstone, 1969/1969)
Quinientos dólares vivo o muerto/The Bounty Killer (EE. UU., Spencer G. Bennet, 1965/1967)
Quo Vadis?/Quo Vadis? (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1951/1954)

R

R.P.M. Revoluciones por minuto/R.P.M. (EE. UU., Stanley Kramer, 1970/1975)
Raga/Raga (R. U., Howard Worth, 1971/1973)
Raíces de pasión/Tap Roots (EE. UU., George Marshall, 1948/1949)
Raíces profundas/Shane (EE. UU., George Stevens, 1953/1954)
Rapsodia de juventud/They Shall Have Music (EE. UU., Archie Mayo, 1937/1944)
Rapsodia real/King's Rhapsody (R. U., Herbert Wilcox, 1955/1957)
Rapsodia/Rhapsody (EE. UU., Charles Vidor, 1954/1955)
Raquel y sus bribones/The Biggest Bundle of Them All (EE. UU., Ken Annakin, 1968/1969)
Raquel, Raquel/Rachel, Rachel (EE. UU., Paul Newman, 1968/1969)
Raza de violencia/Taza, Son of Cocheese (EE. UU., Douglas Sirk, 1954/1965)
Reajuste matrimonial/Period of Adjustment (EE. UU., George Roy Hill, 1962/1964)
Rebeca/Rebecca (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1940/1942)
Rebelde sin causa/Rebel without a Cause (EE. UU., Nicholas Ray, 1955/1964)
Rebeldes en la ciudad/Rebel in Town (EE. UU., Alfred Werker, 1956/1957)
Rebelión a bordo/Mutiny on the Bounty (EE. UU., Lewis Milestone, 1962/1962)
Rebelión apache/Apache Uprising (EE. UU., R.G. Springsteen, 1966/1968)
Rebelión en el fuerte/Saskatchewan (EE. UU.,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Raoul Walsh, 1954/1954)
Rebelión en la granja/Animal Farm (R. U., Joy Batchelor, John Halas, 1955/1957)
Receta de amor/Prescription for Romance (EE. UU., S. Sylvan Simon, 1937/1940)
Reclutas/Buck Privates (EE. UU., Arthur Lubin, 1941/1952)
Recuerda aquel día/Remember the Day (EE. UU., Henry King, 1941/1944)
Recuerda/Spellbound (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1945/1946)
Recuerdo de una noche/Remember the Night (EE. UU., Mitchell Leisen, 1940/1943)
Red invisible/Five Steps to Danger (EE. UU., Henry S. Kesler, 1956/1957)
Redada/Dragnet (EE. UU., Jack Webb, 1954/1958)
Redención/Slave Ship (EE. UU., Tay Garnett, 1937/1940)
Refugio de criminales/The Hoodlum Priest (EE. UU., Irvin Kershner, 1961/1961)
Refugio macabro/Asylum (R. U., Roy Ward Baker, 1972/1973)
Regalo para soltero/Take Her, She's Mine (EE. UU., Henry Koster, 1963/1964)
Regresaron tres/Three Came Home (EE. UU., Jean Negulesco, 1950/1950)
Regreso a las minas del rey Salomón/Watusi (EE. UU., Kurt Neumann, 1959/1962)
Regreso a Peyton Place/Return to Peyton Place (EE. UU., José Ferrer, 1961/1962)
Regreso al hogar/Going Home (EE. UU., Herbert Leonard, 1971/1972)
Regreso al planeta de los simios/Beneath the Planet of the Apes (EE. UU., Ted Post, 1970/1971)
Regreso de la eternidad/Back from Eternity (EE. UU., John Farrow, 1956/1960)
Regreso del infierno/To Hell and Back (EE. UU., Jesse Hibbs, 1955/1958)
Reina a los catorce años/That Certain Age (EE. UU., Edward Ludwig, 1938/1940)
Reina de la plata/Silver Queen (EE. UU., Lloyd Bacon, 1942/1945)
Rejas humanas/Blind Alley (EE. UU., Charles Vidor, 1939/1946)
Relato criminal/Undercover Man (EE. UU., Joseph H. Lewis, 1949/1952)
Rembrandt/Rembrandt (R. U., Alexander Korda, 1936/1943)
Rendición... ¡jamás!/Surrender-Hell (EE. UU., John Barnwell, 1958/1960)
Renegados/Renegades (EE. UU., George Sherman, 1946/1951)
Repórter en apuros/I See Ice (R. U., Anthony Kimmins, 1938/1942)
Repulsión/Repulsion (R. U., Roman Polanski, 1965/1974)
Réquiem para un pistolero/Requiem for a Gunfighter (EE. UU., Spencer G. Bennet, 1965/1966)
Réquiem por un campeón/Requiem for a Heavyweight (EE. UU., Ralph Nelson, 1962/1970)
Retaguardia/The Command (EE. UU., David Butler, 1954/1955)
Reto a la muerte/Appointment with Danger (EE. UU., Lewis Allen, 1951/1953)
Retorno al abismo/Conflict (EE. UU., Curtis Bernhardt, 1945/1947)
Retorno al paraíso/Return to Paradise (EE. UU., Mark Robson, 1953/1954)
Retorno al pasado/Out of the Past (EE. UU., Jacques Tourneur, 1947/1958)
Revolución en alta mar/Two Years before the Mast (EE. UU., John Farrow, 1946/1948)
Revuelta en Haití/Lydia Bailey (EE. UU., Jean Negulesco, 1952/1953)
Revuelta en la India/The Drum (R. U., Zoltán Korda, 1938/1946)
Rey de los mares/This Woman Is Mine (EE. UU., Frank Lloyd, 1941/1944)
Rey de reyes/King of Kings (EE. UU., Nicholas Ray, 1961/1962)
Rica, guapa y casadera/I'd Rather Be Rich (EE. UU., Jack Smight, 1964/1965)
Ricardo III/Richard III (R. U., Anthony Bushell, Laurence Olivier, 1955/1957)
Rififí a la americana/Who's Minding the Mint? (EE. UU., Howard Morris, 1967/1968)
Rifles de Bengala/Bengal Brigade (EE. UU., Laszlo Benedek, 1954/1955)
Rinocerontes blancos/Rhino (EE. UU., Ivan Tors, 1964/1967)
Río abajo/River Lady (EE. UU., George Sherman, 1948/1949)
Río Bravo/Rio Bravo (EE. UU., Howard Hawks, 1959/1959)
Río Conchos/Rio Conchos (EE. UU., Gordon Douglas, 1964/1965)
Río de plata/Silver River (EE. UU., Raoul Walsh, 1948/1950)
Río de sangre/The Big Sky (EE. UU., Howard Hawks, 1952/1955)
Río Grande/Rio Grande (EE. UU., John Ford, 1950/1953)
Río Lobo/Rio Lobo (EE. UU., Howard Hawks, 1970/1971)
Río Rojo/Red River (EE. UU., Howard Hawks, 1948/1953)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Río salvaje/Wild River (EE. UU., Elia Kazan, 1960/1962)
Río sin retorno/River of No Return (EE. UU., Otto Preminger, 1954/1955)
Risa en el paraíso/Laughter in Paradise (R. U., Mario Zampi, 1951/1953)
Risas y lágrimas/Peter and Tillie (EE. UU., Martin Ritt, 1972/1974)
Ritmo loco/Shall We Dance? (EE. UU., Mark Sandrich, 1937/1939)
Ritmos modernos/What's Cookin'? (EE. UU., Edward Cline, 1942/1946)
Rivales por un beso/The Fleet's In (EE. UU., Victor Schertzinger, 1942/1948)
Rivales/Come and Get It (EE. UU., Howard Hawks, William Wyler, 1936/1945)
Rob Roy, el gran rebelde/Rob Roy, the Highland Rogue (R. U., Harold French, 1953/1956)
Robé un millón/I Stole a Million (EE. UU., Frank Tuttle, 1939/1945)
Robín de los bosques/The Adventures of Robin Hood (EE. UU., Michael Curtiz, William Keighley, 1938/1948)
Robin Hood/Robin Hood (EE. UU., Wolfgang Reitherman, 1973/1974)
Rojo atardecer/The Journey (EE. UU., Anatole Litvak, 1958/1960)
Rollerball (¿Un futuro próximo?)/Rollerball (EE. UU., Norman Jewison, 1975/1975)
Romanza en alta mar/Romance on the High Seas (EE. UU., Michael Curtiz, 1948/1952)
Romeo y Julieta/Romeo and Juliet (EE. UU., George Cukor, 1935/1940)
Romeo y Julieta/Romeo and Juliet (Giuletta e Romeo) (Italia/R. U., Renato Castellani, 1954/1956)
Rompehuesos/The Longest Yard (EE. UU., Robert Aldrich, 1974/1975)
Rosalie/Rosalie (EE. UU., W. S. van Dyke, 1937/1939)
Rosas perdidas/The Stripper (EE. UU., Franklin J. Schaffner, 1963/1965)
Rose Marie/Rose Marie (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1954/1956)
Rosie, una señora riquísima/Rosie (EE. UU., David Lowell Rich, 1967/1968)
Rostro pálido/The Paleface (EE. UU., Norman Z. McLeod, 1948/1950)
Ruleta infernal/Deadly Roulette (EE. UU., William Hale, 1966/1969)
Rumbo a Java/Fair Wind to Java (EE. UU., Joseph Kane, 1953/1955)
Rumbo a Oriente/Up in Arms (EE. UU., Elliott Nugent, 1944/1950)
Ruta de Marruecos/Road to Morocco (EE. UU., David Butler, 1942/1945)
Ruta de Singapur/Road to Singapore (EE. UU., Victor Schertzinger, 1940/1945)
Ruta infernal/Hell Drivers (R. U., C. Baker Endfield, 1957/1960)
Rutas infernales/Three Faces West (The Refugee) (EE. UU., Bernard Vorhaus, 1940/1948)

S

S.O.S. Pacífico/SOS Pacific (R. U., Guy Green, 1959/1962)
Sábado trágico/Violent Saturday (EE. UU., Richard Fleischer, 1955/1962)
Sabotaje/Saboteur (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1942/1945)
Sabrina/Sabrina (EE. UU., Billy Wilder, 1954/1955)
Sabú/Elephant Boy (R. U., Robert J. Flaherty, Zoltán Korda, 1937/1942)
Safari en África/African Safari (EE. UU., Ron E. Shanin, 1962/1973)
Safari en Malasia/Rampage (EE. UU., Phil Karlson, 1963/1964)
Safari sangriento/Escape in the Sun (R. U., George P. Breakston, 1956/1973)
Safari/Safari (EE. UU., Edward H. Griffith, 1940/1946)
Safari/Safari (R. U., Terence Young, 1956/1957)
Saigón/Saigon (EE. UU., Leslie Fenton, 1948/1949)
Salida al amanecer/Morning Departure (R. U., Roy Baker, 1950/1954)
Salomé, la embrujadora/Salome, Where She Danced (EE. UU., Charles Lamont, 1945/1949)
Salomé/Salome (EE. UU., William Dieterle, 1953/1954)
Salomón y la reina de Saba/Solomon and Sheba (EE. UU., King Vidor, 1959/1960)
Saludos, amigos/Saludos amigos (EE. UU., Walt Disney, 1942/1944)
Salvad al tigre/Save the Tiger (EE. UU., John G. Avildsen, 1973/1975)
Salvaje y encantador/Wild and Wonderful (EE. UU., Michael Anderson, 1964/1965)
Salvaje y peligrosa/Zee and Co. (X, Y and Zee) (R. U., Brian G. Hutton, 1972/1973)
Sam Whiskey/Sam Whiskey (EE. UU., Arnold Laven, 1969/1970)
Samantha/A New Kind of Love (EE. UU.,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Melville Shavelson, 1963/1964)
Sammy, huida hacia el sur/Sammy Going South (A Boy Ten Feet Tall) (R. U., Alexander McKendrick, 1963/1964)
San Antonio/San Antonio (EE. UU., David Butler, 1945/1949)
San Demetrio, London/San Demetrio-London (R. U., Charles Frend, 1943/1945)
San Diego, te quiero/San Diego, I Love You (EE. UU., Reginald Le Borg, 1944/1946)
San Francisco, ciudad desnuda/The Laughing Policeman (EE. UU., Stuart Rosenberg, 1973/1974)
San Francisco/San Francisco (EE. UU., W. S. van Dyke, 1936/1941)
Sangre caliente/Hot Blood (EE. UU., Nicholas Ray, 1956/1958)
Sangre en el asfalto/Checkpoint (R. U., Ralph Thomas, 1956/1958)
Sangre en el rancho/Man in the Shadow (Pay the Devil; Seeds of Wrath) (EE. UU., Jack Arnold, 1957/1962)
Sangre en Filipinas/So Proudly We Hail (EE. UU., Mark Sandrich, 1943/1946)
Sangre en las manos/Kiss the Blood off My Hands (EE. UU., Norman Foster, 1948/1951)
Sangre sobre el sol/Blood on the Sun (EE. UU., Frank Lloyd, 1945/1946)
Sangre sobre la tierra/Something of Value (EE. UU., Richard Brooks, 1957/1962)
Sangre y arena/Blood and Sand (EE. UU., Rouben Mamoulian, 1941/1949)
Sangre, sudor y lágrimas/In Which We Serve (R. U., Noël Coward, David Lean, 1942/1944)
Sansón y Dalila/Samson and Delilah (EE. UU., Cecil B. DeMille, 1949/1952)
Santos, el magnífico/The Magnificent Matador (EE. UU., Budd Boetticher, 1955/1956)
Sapphire (Crimen al atardecer)/Sapphire (R. U., Basil Dearden, 1959/1960)
Saratoga/Saratoga (EE. UU., Jack Conway, 1937/1939)
Sargento Ryker/Sergeant Ryker (EE. UU., Buzz Kulik, 1968/1969)
Satán mon amour/The Mephisto Waltz (EE. UU., Paul Wendkos, 1970/1973)
Satanás nunca duerme/Satan Never Sleeps (EE. UU., Leo McCarey, 1962/1962)
Sayonara (Adiós)/Sayonara (EE. UU., Joshua Logan, 1957/1958)
Scaramouche/Scaramouche (EE. UU., George Sidney, 1952/1953)
Scheherezade/Song of Scheherazade (EE. UU., Walter Reisch, 1947/1947)
Scorpio/Scorpio (EE. UU., Michael Winner, 1972/1973)
Scotland Yard (Series 1ª, 2ª y 3ª)/(Varios)[159] (R. U., Paul Gherzo, Ken Hughes, Montgomery Tully, 1953-55/1957)
Se acabó la gasolina/The Tuttles of Tahiti (EE. UU., Charles Vidor, 1942/1945)
Se acabó la música/Land without Music (R. U., Walter Forde, 1936/1943)
Se busca una mujer/Out of the Blue (EE. UU., Leigh Jason, 1947/1953)
Se divorcia él, se divorcia ella/Divorce His, Divorce Her (EE. UU., Waris Hussein, 1972/1974)
Sé fiel a ti mismo/This above All (EE. UU., Anatole Litvak, 1942/1945)
Se ha perdido una millonaria/There Goes My Heart (EE. UU., Norman Z. MacLeod, 1938/1945)
Se interpone un hombre/The Man Between (R. U., Carol Reed, 1953/1953)
Se llevó mi corazón/Broadway Serenade (EE. UU., Robert Z. Leonard, 1939/1941)
Se necesitan maridos/Moon over Miami (EE. UU., Walter Lang, 1941/1949)
¿Se puede entrar?/For Heaven's Sake (EE. UU., George Seaton, 1950/1952)
Se vende una canción/I'll Be Your Sweetheart (R. U., Val Guest, 1945/1953)
Se vende una novia/Bride for Sale (EE. UU., William D. Russell, 1949/1951)
Secreta invasión/The Secret Invasion (EE. UU., Roger Corman, 1964/1965)
Secretaria brasileña/Springtime in the Rockies (EE. UU., Irving Cummings, 1942/1952)
Secretaria para un ladrón/The Fiction Makers (R. U., Roy Baker, 1966/1972)
Secreto de familia/The Family Secret (EE.

[159] *Scotland Yard* está formada por tres series de tres historias cada una, rodadas entre 1953 y 1955. Los títulos españoles de las tres series aluden a *Scotland Yard* y se diferencian por el número concreto de la serie. Así, *Scotland Yard (Serie 1ª)* comprende las siguientes historias: *Passenger to Tokyo*, *The Dark Stairway* y *The Strange Case of Blondie*. *Scotland Yard (Serie 2ª)*, por su parte, está formada por *The Candlelight Murder*, *The Blazing Caravan* y *The Missing Man*. Y, por último, *Scotland Yard (Serie 3ª)*, integrada por *The Mysterious Bullet*; *Night Flight to Amsterdam* y *The Silent Witness*.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

UU., Henry Levin, 1951/1957)
Secreto tras la puerta/Secret beyond the Door (EE. UU., Fritz Lang, 1948/1948)
Secretos de una esposa/A Walk in the Spring Rain (EE. UU., Guy Green, 1970/1970)
Secuestrado en Londres/Lost (R. U., Guy Green, 1956/1958)
Secuestro/Tokyo Joe (EE. UU., Stuart Heisler, 1949/1953)
Sed de dominio/The Saxon Charm (EE. UU., Claude Binyon, 1948/1954)
Sed de mal/Touch of Evil (EE. UU., Orson Welles, 1958/1962)
Seducción/I Live in Grosvenor Square (R. U., Herbert Wilcox, 1945/1947)
Seis destinos/Tales of Manhattan (EE. UU., Julien Duvivier, 1942/1945)
Semilla de odio/Guest in the House (EE. UU., John Brahm, 1944/1946)
Senda prohibida/Johnny Eager (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1942/1949)
Sendas siniestras/When the Daltons Rode (EE. UU., George Marshall, 1940/1945)
Sendero de furia/The Mountain Road (EE. UU., Daniel Mann, 1959/1960)
Senderos de guerra/The Iroquois Trail (EE. UU., Phil Karlson, 1950/1953)
Senderos de violencia/Santa Fe Passage (EE. UU., William Witney, 1955/1960)
Sentencia anónima/The Gaunt Stranger (R. U., Walter Forde, 1938/1943)
Sentenciado a muerte/Doomed to Die (EE. UU., William Nigh, 1940/1953)
Señores del mar/Rulers of the Sea (EE. UU., Frank Lloyd, 1939/1945)
Señorita en desgracia/A Damsel in Distress (EE. UU., George Stevens, 1937/1941)
Separación peligrosa/Perfect Strangers (R. U., Alexander Korda, 1945/1948)
Seré tuya/I'll Be Yours (EE. UU., William A. Seiter, 1947/1947)
Serenata argentina/Down Argentina Way (EE. UU., Irving Cummings, 1940/1950)
Serenata en el valle del sol/The Duchess of Idaho (EE. UU., Robert Z. Leonard, 1950/1956)
Serenata nostálgica/Penny Serenade (EE. UU., George Stevens, 1941/1943)
Seria de día, coqueta de noche/Half Angel (EE. UU., Richard Sale, 1951/1954)
Serpico/Serpico (EE. UU., Sidney Lumet, 1973/1974)
Sesenta segundos de vida/The Red Beret (Paratrooper) (R. U., Terence Young, 1953/1955)
Setenta y cinco minutos de angustia/The Man Who Cried Wolf (EE. UU., Lewis R. Foster, 1937/1939)
Sexo no, por favor... somos británicos/No Sex, Please, We're British (R. U., Cliff Owen, 1973/1975)
Shaft en África/Shaft in Africa (EE. UU., John Guillermin, 1973/1974)
Shaft vuelve a Harlem/Shaft Big Score (EE. UU., Gordon Parks, 1972/1973)
Shamus, pasión por el peligro/Shamus (EE. UU., Buzz Kulik, 1972/1973)
Sheriff, hora H/Day of the Bad Man (EE. UU., Harry Keller, 1958/1962)
Sherlock Holmes contra Moriarty/The Adventures of Sherlock Holmes (EE. UU., Alfred Werker, 1939/1948)
Sherlock Holmes desafía a la muerte/Sherlock Holmes Faces Death (EE. UU., Roy William Neill, 1943/1948)
Sherlock Holmes en Washington/Sherlock Holmes in Washington (EE. UU., Roy William Neill, 1943/1946)
Shock/Daddy's Gone A-Hunting (EE. UU., Mark Robson, 1969/1970)
Si Disney nos contara/Walt Disney's 50th Anniversary Show (EE. UU., Walt Disney, 1973/1973)
Si hoy es martes, esto es Bélgica/If It's Tuesday, This Must Be Belgium (EE. UU., Mel Stuart, 1969/1970)
Si no amaneciera/Hold Back the Dawn (EE. UU., Mitchell Leisen, 1941/1943)
Si yo fuera rey/If I Were King (EE. UU., Frank Lloyd, 1938/1942)
Siempre en mi corazón/Always in my Heart (EE. UU., Jo Graham, 1942/1948)
Siempre en tus brazos/Mother Wore Tights (EE. UU., Walter Lang, 1947/1953)
Siempre Eva/Stand-In (EE. UU., Tay Garnett, 1937/1944)
Siempre hay una mujer/There's Always a Woman (EE. UU., Alexander Hall, 1938/1941)
Siempre tú y yo/Young at Heart (EE. UU., Gordon Douglas, 1955/1962)
Siempre y un día/Forever and a Day (EE. UU., René Clair, Edmund Goulding, Cedric Hardwicke, Frank Lloyd, Victor Saville, Robert Stevenson, Herbert Wilcox, 1943/1953)
Sierra prohibida/The Appaloosa (EE. UU., Sidney J. Furie, 1966/1967)
Siete días de mayo/Seven Days in May (EE. UU., John Frankenheimer, 1964/1964)
Siete esposas para un marido/The Constant Husband (R. U., Sidney Gilliat, 1955/1957)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Siete mujeres/Seven Women (EE. UU., John Ford, 1966/1969)
Siete noches en Nueva York/Seven Days' Leave (EE. UU., Tim Whelan, 1942/1952)
Siete novias para siete hermanos/Seven Brides for Seven Brothers (EE. UU., Stanley Donen, 1954/1955)
Siete torres/The House of the Seven Gables (EE. UU., Joe May, 1940/1943)
Siete veces mujer/Woman Times Seven (Sept fois femme; Sette volte donna) (EE. UU./Francia/Italia, Vittorio de Sica, 1967/1972)
Sigamos la flota/Follow the Fleet (EE. UU., Mark Sandrich, 1936/1939)
Sigan a esa rubia/Wicked Dreams of Paula Schultz (EE. UU., George Marshall, 1968/1968)
Sígueme/Follow Me (R. U., Carol Reed, 1971/1972)
Siguiendo a una estrella/Gangway (R. U., Sonnie Hale, 1937/1940)
Siguiendo mi camino/Going My Way (EE. UU., Leo McCarey, 1944/1945)
Silencio de muerte/The Hook (EE. UU., George Seaton, 1963/1964)
Simba/Simba (Simba- Mark of Mau Mau!) (R. U., Brian Desmond Hurst, 1955/1955)
Simbad el marino/Sinbad the Sailor (EE. UU., Richard Wallace, 1947/1948)
Simbad y la princesa/The Seventh Voyage of Sinbad (EE. UU., Nathan Juran, 1958/1959)
Sin amor/Without Love (EE. UU., Harold S. Bucquet, 1945/1947)
Sin apelación/Mix Me a Person (R. U., Leslie Norman, 1962/1962)
Sin conciencia/The Enforcer (EE. UU., Bretaigne Windust, 1950/1955)
Sin ley ni esperanza/The Great Northfield Minnessota Raid (EE. UU., Philip Kaufman, 1972/1973)
Sin remisión/Caged (EE. UU., John Cromwell, 1950/1951)
Sindicato de asesinos/A Lovely Way to Die (EE. UU., David Lowell Rich, 1968/1968)
Sinfonía de la vida/Our Town (EE. UU., Sam Wood, 1940/1944)
Sinuhé el egipcio/The Egyptian (EE. UU., Michael Curtiz, 1954/1955)
Sitiados/The Big Lift (EE. UU., George Seaton, 1950/1950)
Sitting Bull, casta de guerreros/Sitting Bull (EE. UU./México, René Cardona, Sidney Salkow, 1954/1955)
Situación desesperada... pero menos/Situation Hopeless- But Not Serious (EE. UU., Gottfried Reinhardt, 1965/1967)
Smith el silencioso/Whispering Smith (EE. UU., Leslie Fenton, 1948/1955)
Snoopy, vuelve a casa/Snoopy, Come Home (EE. UU., Bill Meléndez, 1972/1972)
Soberbia/The Moon and Sixpence (EE. UU., Albert Lewin, 1942/1946)
Soborno/The Bribe (EE. UU., Robert Z. Leonard, 1949/1951)
Soga de arena/Rope of Sand (EE. UU., William Dieterle, 1949/1952)
Sola ante el peligro/The Second Time Around (EE. UU., Vincent Sherman, 1961/1962)
Sola en la oscuridad/Wait until Dark (EE. UU., Terence Young, 1967/1968)
Soldado azul/Soldier Blue (EE. UU., Ralph Nelson, 1970/1972)
Solo ante el peligro/High Noon (EE. UU., Fred Zinneman, 1952/1953)
Solo contra el hampa/The Man from the Diners' Club (EE. UU., Frank Tashlin, 1963/1967)
Sólo el cielo lo sabe/All That Heaven Allows (EE. UU., Douglas Sirk, 1955/1955)
Sólo el valiente/Only the Valiant (EE. UU., Gordon Douglas, 1950/1952)
Solo en la noche/Somewhere in the Night (EE. UU., Joseph L. Mankiewicz, 1946/1947)
Sólo los ángeles tienen alas/Only Angels Have Wings (EE. UU., Howard Hawks, 1939/1943)
Sólo matan a su dueño/They Only Kill Their Master (EE. UU., James Goldstone, 1972/1975)
Sólo se vive una vez/You Only Live Once (EE. UU., Fritz Lang, 1937/1944)
Sólo una bandera/Red Mountain (EE. UU., William Dieterle, 1953/1957)
Soltero en apuros/Forty Pounds of Trouble (EE. UU., Norman Jewison, 1962/1965)
Soltero en el paraíso/Bachelor in Paradise (EE. UU., Jack Arnold, 1961/1962)
Sombra en la noche/The Unguarded Moment (EE. UU., Harry Keller, 1958/1959)
Sombra enamorada/The Gift of Love (EE. UU., Jean Negulesco, 1958/1962)
Sombras acusadoras/Chase a Crooked Shadow (R. U., Michael Anderson, 1958/1958)
Sombras de Nueva York/The Saint in New York (EE. UU., Ben Holmes, 1938/1945)
Sombras de sospecha/The Naked Edge (EE. UU., Michael Anderson, 1961/1961)
Sombras del barrio chino/Shadow of Chinatown (EE. UU., Bob Hill, 1936/1947)
Sombras en la oscuridad/House of Dark

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Shadows (EE. UU., Dan Curtis, 1970/1973)
Sombrero/Sombrero (EE. UU., Norman Foster, 1953/1956)
Sonriamos de nuevo/We'll Smile Again (R. U., John Baxter, 1942/1943)
Soñar no cuesta dinero/Let's Be Happy (R. U., Henry Levin, 1957/1957)
Soplo salvaje/Blowing Wild (EE. UU., Hugo Fregonese, 1953/1954)
Sospecha/Suspicion (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1941/1943)
Stan y Oliver, toreros/The Bullfighters (EE. UU., Malcolm St. Clair, 1945/1946)
Stella Dallas/Stella Dallas (EE. UU., King Vidor, 1937/1945)
Su alteza el ladrón/The Prince Who Was a Thief (EE. UU., Rudolph Maté, 1952/1952)
Su excelencia el embajador/The Ugly American (EE. UU., George Englund, 1963/1964)
Su excelencia el sablista/Song of Paris (R. U., John Guillermin, 1952/1954)
Su gran deseo/All I Desire (EE. UU., Douglas Sirk, 1953/1954)
Su grata compañía/The Pleasure of His Company (EE. UU., George Seaton, 1961/1963)
Su infierno privado/Her Private Hell (R. U., Norman Warren, 1970/1972)
Su juego favorito/Man's Favorite Sport? (EE. UU., Howard Hawks, 1964/1964)
Su majestad de los Mares del Sur/His Majesty O' Keefe (EE. UU., Byron Haskin, 1953/1954)
Su majestad el hampa/Trouble Man (EE. UU., Ivan Dixon, 1972/1973)
Su majestad la farsa/Show Business (EE. UU., Edwin L. Marin, 1944/1946)
Su milagro de amor/The Enchanted Cottage (EE. UU., John Cromwell, 1945/1948)
Su nombre en los periódicos/The Girl in the News (R. U., Carol Reed, 1941/1943)
Su pequeña aventura/The Thrill of It All (EE. UU., Norman Jewison, 1963/1964)
Su primer hijo/First Baby (EE. UU., Lewis Seiler, 1936/1939)
Su primera noche/Because of Him (EE. UU., Richard Wallace, 1945/1946)
Su propia víctima/Dead Ringer (EE. UU., Paul Henreid, 1964/1964)
Su propio infierno/All Fall Down (EE. UU., John Frankenheimer, 1962/1964)
Su última danza/The Big Street (EE. UU., Irving Reis, 1942/1947)
Su última diablura/Three Smart Girls Grow Up (EE. UU., Henry Koster, 1939/1941)
Su único deseo/One Desire (EE. UU., Jerry Hopper, 1955/1962)
Su vida íntima/Back Street (EE. UU., Robert Stevenson, 1941/1943)
Suave como el visón/That Touch of Mink (EE. UU., Delbert Mann, 1962/1962)
Suave es la noche/Tender Is the Night (EE. UU., Henry King, 1962/1962)
Sublime decisión/Command Decision (EE. UU., Sam Wood, 1949/1950)
Sublime engaño/Star for a Night (EE. UU., Lewis Seiler, 1936/1939)
Sucedió en China/Too Hot to Handle (EE. UU., Jack Conway, 1938/1944)
Sucedió en el tren/Without Reservations (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1946/1948)
Sucedió en la Quinta Avenida/It Happened on Fifth Avenue (EE. UU., Roy Del Ruth, 1947/1952)
Sucedió en primavera/Spring in Park Lane (R. U., Herbert Wilcox, 1948/1949)
Sucedió mañana/It Happened Tomorrow (EE. UU., René Clair, 1944/1945)
Sucedió sin querer/And So They Were Married (EE. UU., Elliott Nugent, 1936/1947)
Sudán/Sudan (EE. UU., John Rawlins, 1945/1946)
Sueño de amor/Song without End (Crescendo) (EE. UU., George Cukor, Charles Vidor, 1960/1960)
Sueño de reyes/A Dream of Kings (EE. UU., Daniel Mann, 1969/1970)
Sueño dorado/Golden Boy (EE. UU., Rouben Mamoulian, 1939/1943)
Sueños de gloria/Follow the Boys (EE. UU., A. Edward Sutherland, 1944/1946)
Sueños de seductor/Play It Again, Sam (EE. UU., Herbert Ross, 1972/1973)
Suez/Suez (EE. UU., Allan Dwan, 1938/1943)
Sugestión/Spellbound (R. U., John Harlow, 1941/1945)
Supergolpe en Manhattan/The Anderson Tapes (EE. UU., Sidney Lumet, 1970/1972)
Susan Slade/Susan Slade (EE. UU., Delmer Daves, 1961/1962)
Suspense/The Innocents (EE. UU/R. U., Jack Clayton, 1961/1963)
Svengali/Svengali (R. U., Noel Langley, 1954/1957)
Sylvia/Sylvia (EE. UU., Gordon Douglas, 1965/1965)

T

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Taffy, cazador en la jungla/Taffy and the Jungle Hunter (EE. UU., Terry O. Morse, 1965/1969)
Tal como éramos/The Way We Were (EE. UU., Sydney Pollack, 1973/1974)
También somos seres humanos/The Story of G.I. Joe (EE. UU., William A. Wellman, 1945/1948)
También un sheriff necesita ayuda/Support Your Local Sheriff (EE. UU., Burt Kennedy, 1969/1970)
Tambores de Tahití/Drums of Tahiti (EE. UU., William Castle, 1953/1956)
Tambores lejanos/Distant Drums (EE. UU., Raoul Walsh, 1951/1953)
Tammy y el doctor/Tammy and the Doctor (EE. UU., Harry Keller, 1963/1965)
Tammy, la muchacha salvaje/Tammy (EE. UU., Joseph Pevney, 1957/1962)
Tampico/Tampico (EE. UU., Lothar Mendes, 1944/1947)
Tanganica/Tanganyika (EE. UU., André de Toth, 1954/1955)
Taras Bulba/Taras Bulba (EE. UU., J. Lee Thompson, 1962/1963)
Tarzán 66/Tarzan and the Valley of Gold (EE. UU./Suiza, Robert Day, 1966/1966)
Tarzán contra los mercaderes de esclavos/Four O'Clock Army (EE. UU., Alex Nichol, 1968/1973)
Tarzán el temerario/Tarzan's Desert Mystery (EE. UU., William Thiele, 1943/1945)
Tarzán en el Amazonas/Tarzan and the Great River (EE. UU./Suiza, Robert Day, 1967/1967)
Tarzán en la India/Tarzan Goes to India (EE. UU./Suiza/R. U., John Guillermin, 1962/1975)
Tarzán en Nueva York/Tarzan's New York Adventure (EE. UU., Richard Thorpe, 1942/1947)
Tarzán en peligro/Tarzan's Peril (EE. UU., Byron Haskin, 1951/1954)
Tarzán en peligro/Tarzan's Three Challenges (EE. UU., Robert Day, 1963/1965)
Tarzán y la cazadora/Tarzan and the Huntress (EE. UU., Kurt Neumann, 1947/1954)
Tarzán y la diosa/Tarzan and the Green Goddess (EE. UU., Edward Kull, 1938/1944)
Tarzán y la fuente mágica/Tarzan's Magic Fountain (EE. UU., Lee Sholem, 1949/1953)
Tarzán y la mujer leopardo/Tarzan Leopard Woman (EE. UU., Kurt Newman, 1946/1973)
Tarzán y la rebelión de la jungla/Tarzan's Jungle Rebellion (EE. UU., William Witney, 1970/1971)
Tarzán y la sirena/Tarzan and the Mermaid (EE. UU., Robert Florey, 1948/1973)
Tarzán y las amazonas/Tarzan and the Amazons (EE. UU., Kurt Neumann, 1945/1948)
Tarzán y su hijo/Tarzan Finds a Son (EE. UU., Richard Thorpe, 1939/1943)
Tarzán, furia salvaje/Tarzan's Savage Fury (EE. UU., C. Baker Endfield, 1952/1971)
Tatuajes indiscretos/Ooh You Are Awful (R. U., Cliff Owen, 1972/1974)
Te quiero otra vez/I Love You Again (EE. UU., W. S. van Dyke, 1940/1945)
Te veo y no te veo/Now You See Him Now You Don't (EE. UU., Robert Butler, 1972/1973)
Te volveré a ver/I'll Be Seeing You (EE. UU., George Cukor, William Dieterle, 1944/1946)
Tejados de vidrio/Daytime Wife (EE. UU., Gregory Ratoff, 1939/1945)
Teléfono rojo. ¿Volamos hacia Moscú?/Dr Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (R. U., Stanley Kubrick, 1963/1966)
Televisión/Hit Parade of 1941 (Romance and Rhythm) (EE. UU., John H. Auer, 1940/1944)
Tempestad en Asia/Destination Gobi (EE. UU., Robert Wise, 1953/1957)
Tempestad en la cumbre/Thunder on the Hill (EE. UU., Douglas Sirk, 1951/1952)
Tempestad en Oriente/Thunder in the East (EE. UU., Charles Vidor, 1951/1953)
Tempestad sobre el Nilo/Storm over the Nile (R. U., Zoltán Korda, Terence Young, 1955/1957)
Tempestad sobre Washington/Advise and Consent (EE. UU., Otto Preminger, 1962/1963)
Tenías que ser tú/It Had to Be You (EE. UU., Don Hartman, Rudolph Maté, 1947/1952)
Terremoto/Earthquake (EE. UU., Mark Robson, 1974/1975)
Terror ciego/See No Evil (Blind Terror) (R. U., Richard Fleischer, 1971/1972)
Tessa (La gran atracción)/The Main Attraction (R. U., Daniel Petrie, 1962/1967)
Testigo de cargo/Witness for the Prosecution (EE. UU., Billy Wilder, 1957/1958)
Testigo en peligro/Eyewitness (R. U., Muriel Box, 1956/1957)
Texas Kid/The Texican (EE. UU./España, Lesley Selander, 1966/1972)
Texas/Texas (EE. UU., George Marshall, 1941/1945)
Texas/Texas across the River (EE. UU.,

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Michael Gordon, 1966/1967)
The Boyfriend (El novio)/The Boyfriend (R. U., Ken Russell, 1971/1972)
The French Connection (Contra el imperio de la droga)/The French Connection (EE. UU., William Friedkin, 1971/1972)
The Panic in Needle Park (Pánico en Needle Park)/The Panic in Needle Park (EE. UU., Jerry Schatzberg, 1971/1975)
Tía y mamá/Auntie Mame (EE. UU., Morton da Costa, 1958/1960)
Tiara Tahití/Tiara Tahiti (R. U., Ted Kotcheff, 1962/1963)
Tiburón/Jaws (EE. UU., Steven Spielberg, 1975/1975)
Tiburones de acero/Crash Dive (EE. UU., Archie Mayo, 1943/1950)
Tic... Tic... Tic.../Tick... Tick... Tick... (EE. UU., Ralph Nelson, 1969/1970)
Tiempo de amar, tiempo de morir/A Time to Love and a Time to Die (EE. UU., Douglas Sirk, 1958/1960)
Tiempo de amar/Time for Love (R. U., Christopher Miles, 1969/1974)
Tiempos modernos/Modern Times (EE. UU., Charles Chaplin, 1936/1946)
Tierra brutal/The Savage Guns (EE. UU./España, Michael Carreras, 1962/1962)
Tierra de alimañas/The Night of the Grizzly (EE. UU., Joseph Pevney, 1966/1968)
Tierra de audaces/Jesse James (EE. UU., Henry King, 1939/1948)
Tierra de faraones/Land of the Pharaohs (EE. UU., Howard Hawks, 1955/1959)
Tierra de héroes/The Return of Wildfire (EE. UU., Ray Taylor, 1948/1956)
Tierra de violencia/The Proud Ones (EE. UU., Robert D. Webb, 1956/1960)
Tierra generosa/Canyon Passage (EE. UU., Jacques Tourneur, 1946/1947)
Tierras lejanas/The Far Country (EE. UU., Anthony Mann, 1955/1955)
Tifón/Typhoon (EE. UU., Louis King, 1940/1947)
Tinieblas/The Man Who Haunted Himself (R. U., Basil Dearden, 1970/1972)
Tío improvisado/Unexpected Uncle (EE. UU., Peter Godfrey, 1941/1943)
Tío Willie, ensueño de mi vida/The Return of October (EE. UU., Joseph H. Lewis, 1948/1955)
Titanes de la montaña/Timberjack (EE. UU., Joseph Kane, 1955/1960)
Titanes de la velocidad/California Straight Ahead (EE. UU., Arthur Lubin, 1937/1941)
Titanes del mar/Sea Devils (EE. UU., Ben Stoloff, 1937/1941)
Tobruk/Tobruk (EE. UU., Arthur Hiller, 1967/1967)
Toda la verdad/The Whole Truth (R. U., John Guillermin, 1958/1959)
Todas las mujeres quieren casarse/Ask Any Girl (EE. UU., Charles Walters, 1959/1961)
Todo en una noche/All in a Night's Work (EE. UU., Joseph Anthony, 1961/1962)
Todo es ritmo/Everything Is Rhythm (R. U., Alfred Goulding, 1936/1942)
Todos a una/Gung Ho (EE. UU., Ray Enright, 1943/1947)
Todos besaron a la novia/They All Kissed the Bride (EE. UU., Alexander Hall, 1942/1946)
Todos eran valientes/None but the Brave (Yusha nomi) (EE. UU./Japón, Frank Sinatra, 1965/1965)
Todos los hermanos eran valientes/All the Brothers Were Valiant (EE. UU., Richard Thorpe, 1953/1954)
Tom Jones/Tom Jones (R. U., Tony Richardson, 1963/1964)
Toma el dinero y corre/Take the Money and Run (EE. UU., Woody Allen, 1969/1972)
Tomás Brown/Tom Brown's Schooldays (EE. UU., Robert Stevenson, 1940/1947)
Topaz/Topaz (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1969/1970)
Topkapi/Topkapi (EE. UU., Jules Dassin, 1964/1964)
¡Tora! ¡Tora! ¡Tora!/Tora! Tora! Tora! (EE. UU./Japón, Richard Fleischer, Kinji Fukasaku, Toshio Masuda, 1970/1971)
Torbellino/Chatterbox (EE. UU., George Nicholls Jr., 1936/1939)
Tormenta sobre el Tibet/Storm over Tibet (EE. UU., Andrew Marton, 1951/1956)
Tormenta sobre Lisboa/Storm over Lisbon (EE. UU., George Sherman, 1944/1945)
Torpedo/Run Silent, Run Deep (EE. UU., Edward L. Beach, Robert Wise, 1958/1959)
Tradición heroica/The Sun Never Sets (EE. UU., Rowland V. Lee, 1939/1945)
Trágica información/Scandal Sheet (EE. UU., Phil Karlson, 1952/1955)
Trágica sugestión/The Dark Tower (R. U., John Harlow, 1943/1946)
Traición en Fort King/Seminole (EE. UU., Budd Boetticher, 1953/1962)
Traición/Conspirator (R. U., Victor Saville, 1949/1952)
Trampa a mi marido/Who's Got the Action? (EE. UU., Daniel Mann, 1962/1964)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Trampa de acero/The Steel Trap (EE. UU., Andrew L. Stone, 1952/1957)
Trampa para un espía/To Trap a Spy (EE. UU., Don Medford, 1966/1966)
Trampa para un soltero/That Funny Feeling (EE. UU., Richard Thorpe, 1965/1966)
Tramposos entrampados/The Naughty Nineties (EE. UU., Jean Yarbrough, 1945/1946)
Trapecio/Trapeze (EE. UU., Carol Reed, 1956/1956)
Tras el sol naciente/Behind the Rising Sun (EE. UU., Edward Dmytryk, 1943/1954)
Tras la huella del delito/Badge 373 (EE. UU., Howard Koch, 1973/1974)
Tras sus propias huellas/The Long Wait (EE. UU., Victor Saville, 1954/1955)
Travesía peligrosa/Dangerous Crossing (EE. UU., Joseph M. Newman, 1953/1954)
Trece calle oeste/Thirteen West Street (EE. UU., Philip Leacock, 1962/1963)
Trece por docena/Cheaper by the Dozen (EE. UU., Walter Lang, 1950/1951)
Treinta segundos sobre Tokio/Thirty Seconds over Tokyo (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1944/1946)
Treinta y seis horas culpable/Thirty-Six Hours (Terror Street) (R. U., Montgomery Tully, 1954/1957)
Treinta y seis horas/Thirty-Six Hours (EE. UU., George Seaton, 1964/1965)
Tres amores/The Story of Three Loves (Equilibrium; Three Stories of Love) (EE. UU., Vincente Minnelli, Gottfried Reinhardt, 1953/1954)
Tres asesinos/Three Killers (EE. UU., Bruce Kessler, 1968/1970)
Tres chicas con suerte/Give a Girl a Break (EE. UU., Stanley Donen, 1953/1956)
Tres diablillos/Three Smart Girls (EE. UU., Henry Koster, 1936/1939)
Tres días de amor y fe/Stage Door Canteen (EE. UU., Frank Borzage, 1943/1947)
Tres en un sofá/Three on a Couch (EE. UU., Jerry Lewis, 1966/1968)
Tres herederas/For Love or Money (EE. UU., Michael Gordon, 1963/1964)
Tres hermanas/Three Sisters (R. U., Laurence Olivier, 1970/1973)
Tres historias de amor/Decameron Nights (España/R. U., Hugo Fregonese, 1953/1954)
Tres horas para vivir/Three Hours to Kill (EE. UU., Alfred Werker, 1954/1956)
Tres mordiscos a la manzana/Three Bites of the Apple (EE. UU., Alvin Ganzer, 1966/1970)
Tres no caben en dos/Three into Two Don't Go (R. U., Peter Hall, 1968/1972)
Tres parejas/Twin Beds (EE. UU., Tim Whelan, 1942/1944)
Tres pasos hacia la horca/Three Steps to the Gallows (R. U., John Gilling, 1953/1957)
Tres sargentos/Three Sergeants (EE. UU., John Sturges, 1962/1962)
Tres secretos/Three Secrets (EE. UU., Robert Wise, 1950/1951)
Tres soldados/Soldiers Three (EE. UU., Tay Garnett, 1951/1954)
Tres tejanos/Streets of Laredo (EE. UU., Leslie Fenton, 1949/1956)
Trigo y esmeralda/So Big (EE. UU., Robert Wise, 1953/1954)
Triunfo de la juventud/This Is the Life (EE. UU., Felix Feist, 1944/1948)
Tú a Boston y yo a California/The Parent Trap (EE. UU., David Swift, 1961/1962)
Tú cambiarás de vida/Jeannie (R. U., Harold French, 1941/1942)
Tu marido... ese desconocido/Count Your Blessings (EE. UU., Jean Negulesco, 1959/1961)
Tú matarás/The Brain Machine (R. U., Ken Hughes, 1955/1956)
Tú serás mi marido/Sun Valley Serenade (EE. UU., H. Bruce Humberstone, 1941/1944)
Tú y yo/An Affair to Remember (EE. UU., Leo McCarey, 1957/1959)
Tú y yo/Love Affair (EE. UU., Leo McCarey, 1939/1944)
Tú, Kimi y yo/The Geisha Boy (EE. UU., Frank Tashlin, 1958/1960)
Tulsa, ciudad de lucha/Tulsa (EE. UU., Stuart Heisler, 1949/1953)
Tumba de acero/Time Lock (R. U., Gerald Thomas, 1957/1960)
Tundra/Tundra (EE. UU., Norman Dawn, 1936/1942)
Tuyos, míos, nuestros/Yours, Mine, and Ours (EE. UU., Melville Shavelson, 1968/1968)
Twinky/Twinky (Lola; Statutory Affair) (R. U., Richard Donner, 1969/1972)

U

Última orden/The Last Command (EE. UU., Frank Lloyd, 1955/1957)
Ultimátum a la Tierra/The Day the Earth Stood Still (EE. UU., Robert Wise, 1951/1953)
Ultimátum/Seven Days to Noon (R. U., Roy Boulting, 1950/1954)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Un abismo entre los dos/Five Miles to Midnight (EE. UU., Anatole Litvak, 1962/1963)
Un americano en la RAF/A Yank in the RAF (EE. UU., Henry King, 1941/1946)
Un americano en París/An American in Paris (EE. UU., Vincente Minnelli, 1951/1952)
Un beso antes de morir/A Kiss before Dying (EE. UU., Gerd Oswald, 1956/1957)
Un beso para Birdie/Bye Bye Birdie (EE. UU., George Sidney, 1963/1964)
Un botín de 500000 dólares/Thunderbolt and Lightfoot (EE. UU., Michael Cimino, 1973/1974)
Un caballero en la noche/A Gentleman after Dark (EE. UU., Edwin L. Marin, 1942/1945)
Un cadillac en oro macizo/The Solid Gold Cadillac (EE. UU., Richard Quine, 1956/1960)
Un cálido diciembre/A Warm December (R. U., Sidney Poitier, 1973/1974)
Un casado en apuros/Up in Mabel's Room (EE. UU., Allan Dwan, 1944/1954)
Un chalado en órbita/Way... Way Out (EE. UU., Gordon Douglas, 1966/1967)
Un conflicto en cada esquina/Trouble along the Way (EE. UU., Michael Curtiz, 1953/1954)
Un corazón en peligro/None But the Lonely Heart (EE. UU., Clifford Odets, 1944/1946)
Un corazón y una copa/Good Old Soak (EE. UU., J. Walter Ruben, 1937/1940)
Un corto verano/One Brief Summer (R. U., John McKenzie, 1970/1972)
Un crimen para una sentencia/Murder in Reverse (R. U., Montgomery Tully, 1945/1947)
Un crimen por hora/Gideon's Day (Gideon of Scotland Yard) (EE. UU./R. U., John Ford, 1958/1959)
Un día en las carreras/A Day at the Races (EE. UU., Sam Wood, 1937/1940)
Un día en Nueva York/On the Town (EE. UU., Stanley Donen, Gene Kelly, 1949/1951)
Un día volveré/Paris Blues (EE. UU., Martin Ritt, 1961/1964)
Un diamante al rojo vivo/The Hot Rock (EE. UU., Peter Yates, 1971/1972)
Un disparo en la mañana/Shoot First (Rough Shoot) (R. U., Robert Parrish, 1953/1954)
Un domingo en Nueva York/Sunday in New York (EE. UU., Peter Tewksbury, 1963/1968)
Un ejecutivo muy mono/The Barefoot Executive (EE. UU., Robert Buttler, 1970/1973)
Un elefante llamado lento/An Elephant Called Slowly (R. U., James Hill, 1969/1972)
Un encuentro en el Pacífico/Flight for Freedom (EE. UU., Lothar Mendes, 1943/1946)
Un espía en Hollywood/The Errand Boy (EE. UU., Jerry Lewis, 1961/1963)
Un espíritu burlón/Blithe Spirit (R. U., David Lean, 1945/1948)
Un fabuloso bribón/The Flim Flam Man (One Born Every Minute) (EE. UU., Irvin Kershner, 1967/1968)
Un frac en la Edad Media/When Knights Were Bold (R. U., Jack Raymond, 1936/1944)
Un gángster para un milagro/A Pocketful of Miracles (EE. UU., Frank Capra, 1961/1962)
Un gato del FBI/That Darn Cat (EE. UU., Robert Stevenson, 1965/1966)
Un genio anda suelto/The Horse's Mouth (R. U., Ronald Neame, 1958/1959)
Un gramo de locura/Knock on Wood (EE. UU., Melvin Frank, Norman Panama, 1954/1955)
Un grito en el pantano/Lure of the Wilderness (EE. UU., Jean Negulesco, 1952/1953)
Un grito en la niebla/Midnight Lace (EE. UU., David Miller, 1960/1961)
Un hombre acusa/The Turning Point (EE. UU., William Dieterle, 1951/1954)
Un hombre de corazón/Mr. Boggs Steps Out (EE. UU., Gordon Wiles, 1938/1941)
Un hombre de hoy/Wusa (EE. UU., Stuart Rosenberg, 1970/1971)
Un hombre de suerte/O Lucky Man! (EE. UU./R. U., Lindsay Anderson, 1973/1974)
Un hombre en la carretera/The Man in the Road (R. U., Lance Comfort, 1956/1960)
Un hombre en París/This Man in Paris (R. U., David MacDonald, 1939/1942)
Un hombre fenómeno/Wonder Man (EE. UU., H. Bruce Humberstone, 1945/1947)
Un hombre impone la ley/The Good Guys and the Bad Guys (EE. UU., Burt Kennedy, 1969/1972)
Un hombre importante/Top Man (EE. UU., Charles Lamont, 1943/1946)
Un hombre inverosímil/The Amazing Mr. Williams (EE. UU., Alexander Hall, 1939/1945)
Un hombre llamado Caballo/A Man Called Horse (EE. UU., Elliot Silverstein, 1970/1970)
Un hombre para Ivy/For Love of Ivy (EE. UU., Daniel Mann, 1968/1968)
Un hombre solitario/The Lonely Man (EE. UU., Henry Levin, 1957/1962)
Un hombre solo/A Man Alone (EE. UU., Ray Milland, 1955/1957)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Un hombre/Hombre (EE. UU., Martin Ritt, 1967/1967)
Un largo adiós/The Long Goodbye (EE. UU., Robert Altman, 1973/1974)
Un león en mi cama/Fluffy (EE. UU., Earl Bellamy, 1965/1966)
Un loco maravilloso/A Fine Madness (EE. UU., Irvin Kershner, 1966/1967)
Un lugar en el sol/A Place in the Sun (EE. UU., George Stevens, 1951/1952)
Un lunar en el sol/A Raisin in the Sun (EE. UU., Daniel Petrie, 1961/1963)
Un maravilloso veneno/Pretty Poison (EE. UU., Noel Black, 1968/1969)
Un marido en apuros/Rally'round the Flag, Boys! (EE. UU., Leo McCarey, 1958/1959)
Un marido ideal/An Ideal Husband (R. U., Alexander Korda, 1947/1950)
Un marido rico/The Palm Beach Story (EE. UU., Preston Sturges, 1942/1944)
Un mayordomo aristócrata/My Man Godfrey (EE. UU., Henry Koster, 1957/1959)
Un médico en la familia/Doctor in the House (R. U., Ralph Thomas, 1954/1958)
Un médico en la marina/Doctor at Sea (R. U., Ralph Thomas, 1955/1958)
Un médico fenómeno/Doctor at Large (R. U., Ralph Thomas, 1957/1958)
Un mes de abstinencia/Cold Turkey (EE. UU., Norman Lear, 1970/1972)
Un millón en un cadáver/The Busy Body (EE. UU., William Castle, 1967/1969)
Un mundo de fantasía/Willy Wonka and the Chocolate Factory (EE. UU., Mel Stuart, 1970/1971)
Un novio para tres novias/Honeymoon in Bali (EE. UU., Edward H. Griffith, 1939/1945)
Un optimista de vacaciones/Mr. Hobbs Takes a Vacation (EE. UU., Henry Koster, 1962/1964)
Un paraíso a golpe de revólver/Heaven with a Gun (EE. UU., Lee H. Katzin, 1969/1973)
Un paso en falso/Take One False Step (EE. UU., Chester Erskine, 1949/1953)
Un pez con gafas/The Incredible Mr. Limpet (EE. UU., Arthur Lubin, 1964/1965)
Un rayo de luz/No Way Out (EE. UU., Joseph L. Mankiewicz, 1950/1951)
Un retazo de azul/A Patch of Blue (EE. UU., Guy Green, 1965/1967)
Un revólver solitario/Man from Del Río (EE. UU., Harry Horner, 1956/1957)
Un rey en Nueva York/A King in New York (R. U., Charles Chaplin, 1957/1958)
Un rey para cuatro reinas/The King and Four Queens (EE. UU., Raoul Walsh, 1956, 1973)
Un rostro de mujer/A Woman's Face (EE. UU., George Cukor, 1941/1944)
Un sabor a miel/A Taste of Honey (R. U., Tony Richardson, 1961/1975)
Un tenorio improvisado/Man about Town (EE. UU., Mark Sandrich, 1939/1944)
Un toque de distinción/A Touch of Class (R. U., Melvin Frank, 1972/1974)
Un tranvía llamado deseo/A Streetcar Named Desire (EE. UU., Elia Kazan, 1951/1956)
Un trono por una canción/Song of Freedom (R. U., J. Elder Wills, 1936/1941)
Un yanki en el harén/John Goldfarb, Please Come Home (EE. UU., J. Lee Thompson, 1964/1965)
Un yanqui en Oxford/A Yank at Oxford (EE. UU., Jack Conway, 1938/1940)
Una aventurera en Macao/Macao (EE. UU., Josef von Sternberg, 1952/1955)
Una bala en camino/A Bullet Is Waiting (EE. UU., John Farrow, 1954/1955)
Una campesina en Broadway/Puddin'Head (EE. UU., Joseph Santley, 1941/1943)
Una cara con ángel/Funny Face (EE. UU., Stanley Donen, 1957/1962)
Una casa no es un hogar/A House Is Not a Home (EE. UU., Russell Rouse, 1964/1965)
Una cebra en la cocina/Zebra in the Kitchen (EE. UU., Ivan Tors, 1965/1967)
Una chica afortunada/Easy Living (EE. UU., Mitchell Leisen, 1937/1946)
Una chica con anzuelo/Brooklyn Orchid (EE. UU., Kurt Neumann, 1942/1947)
Una chica con suerte/The King and the Chorus Girl (EE. UU., Mervyn LeRoy, 1937/1941)
Una chica rubia/Wise Girl (EE. UU., Leigh Jason, 1938/1945)
Una chica se divierte/A Lady Takes a Chance (The Cowboy and the Girl) (EE. UU., Henry Hathaway, William A. Seiter, 1943/1945)
Una ciudad llamada Bastarda/A Town Called Hell (A Town Called Bastard) (España/R. U., Robert Parrish, 1971/1972)
Una dama en apuros/Lady in a Jam (EE. UU., Gregory La Cava, 1942/1945)
Una dama en el Oeste/The Woman of the Town (EE. UU., George Archainbaud, 1943/1954)
Una dama entre vaqueros/The Rare Breed (EE. UU., Andrew V. McLaglen, 1966/1966)
Una entre un millón/One in a Million (EE. UU., Sidney Lanfield, 1936/1942)
Una estrella de ocasión/Scatterbrain (EE.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

UU., Gus Meins, 1940/1944)
Una gran señora/The Great Man's Lady (EE. UU., William A. Wellman, 1942/1944)
Una herencia de miedo/Scared Stiff (EE. UU., George Marshall, 1952/1954)
Una historia de tres extraños/The Subject Was Roses (EE. UU., Ulu Grosbard, 1968/1969)
Una historia inmortal/An Inmortal Story (Francia/R. U., Orson Welles, 1967/1973)
Una hora en blanco/The Unguarded Hour (EE. UU., Sam Wood, 1936/1939)
Una hora en la noche/Night Watch (R. U., Brian G. Hutton, 1973/1973)
Una luz en el hampa/The Naked Kiss (EE. UU., Samuel Fuller, 1964/1966)
Una moneda con aureola/Dime with a Halo (EE. UU., Boris Sagal, 1963/1964)
Una muchacha llamada Tamiko/A Girl Named Tamiko (EE. UU., John Sturges, 1962/1963)
Una muchacha y diez bandidos/Kate Plus Ten (R. U., Reginald Denham, 1938/1944)
Una mujer de carácter/The Lady from Cheyenne (EE. UU., Frank Lloyd, 1941/1945)
Una mujer destruida/Smash-Up, the Story of a Woman (EE. UU., Stuart Heisler, 1947/1947)
Una mujer difamada/Libeled Lady (EE. UU., Jack Conway, 1936/1940)
Una mujer en la penumbra/Lady in the Dark (EE. UU., Mitchell Leisen, 1944/1948)
Una mujer endiablada/Mexican Spitfire Out West (EE. UU., Leslie Goodwins, 1940/1945)
Una mujer espera/Youngblood Hawke (EE. UU., Delmer Daves, 1964/1969)
Una mujer internacional/International Lady (EE. UU., Tim Whelan, 1941/1948)
Una mujer sin amor/One Is a Lonely Number (EE. UU., Mel Stuart, 1971/1973)
Una nación en marcha/Wells Fargo (EE. UU., Frank Lloyd, 1937/1945)
Una noche en Casablanca/A Night in Casablanca (EE. UU., Archie Mayo, 1946/1949)
Una pareja invisible/Topper (EE. UU., Norman Z. McLeod, 1937/1939)
Una pistola para un cobarde/Gun for a Coward (EE. UU., Abner Biberman, 1957/1962)
Una razón para vivir/The Little Shepherd of Kingdom Come (EE. UU., Andrew V. McLaglen, 1961/1963)
Una sirena sospechosa/The Glass Bottom Boat (EE. UU., Frank Tashlin, 1966/1966)
Una tarde de lluvia/One Rainy Afternoon (EE. UU., Rowland V. Lee, 1936/1942)
Una tarde en el circo/At the Circus (EE. UU., Edward Buzzell, 1939/1945)
Una trompeta lejana/A Distant Trumpet (EE. UU., Raoul Walsh, 1964/1965)
Una tumba al amanecer/Counterpoint (EE. UU., Ralph Nelson, 1968/1968)
Una vez a la semana/Boys' Night Out (EE. UU., Michael Gordon, 1962/1963)
Una vida marcada/Cry of the City (EE. UU., Robert Siodmak, 1948/1950)
Una vida por otra/Ride Vaquero (EE. UU., John Farrow, 1953/1955)
Una vida robada/A Stolen Life (EE. UU., Curtis Bernhardt, 1946/1948)
Una vida y un amor/Singapore (EE. UU., John Brahm, 1948/1948)
Unidos por el crimen/Tomorrow Is Another Day (EE. UU., Felix Feist, 1951/1956)
Unidos por la fortuna/Lucky Partners (EE. UU., Lewis Milestone, 1940/1944)
Unión Pacífico/Union Pacific (EE. UU., Cecil B. DeMille, 1939/1945)
Union Station/Union Station (EE. UU., Rudolph Maté, 1950/1953)
Uno, dos, tres/One, Two, Three (EE. UU., Billy Wilder, 1961/1962)
Uña y carne/Stablemates (EE. UU., Sam Wood, 1938/1945)
Usted recordará/You Will Remember (R. U., Jack Raymond, 1940/1942)

V

Vacaciones en Roma/Roman Holiday (EE. UU., William Wyler, 1953/1954)
Vacaciones para enamorados/Holiday for Lovers (EE. UU., Henry Levin, 1959/1962)
Vacaciones sin novia/The Perfect Furlogh (EE. UU., Blake Edwards, 1958/1959)
Valiente marino/Ensign Pulver (EE. UU., Joshua Logan, 1964/1965)
Valor de ley/True Grit (EE. UU., Henry Hathaway, 1969/1969)
Vamos a ser ricos/We're Going to Be Rich (EE. UU., Monty Banks, 1938/1942)
Vampira/Vampira (R. U., Clive Donner, 1974/1975)
Vaya marineros/Don't Go near the Water (EE. UU., Charles Walters, 1957/1960)
Vaya par de marinos/Sailor Beware (EE. UU., Hal Walker, 1951/1953)
Vaya, me equivoqué de número/Boy, Did I Get a Wrong Number! (EE. UU., George

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Marshall, 1966/1966)
Veinte docenas de hijos/Follow Me, Boys (EE. UU., Norman Tokar, 1966/1968)
Veinticuatro horas de amor/Strawberries Need Rain (EE. UU., Larry Buchanan, 1973/1975)
Veinticuatro horas de la vida de una mujer/24 Hours of a Woman's Life (Affair in Monte Carlo) (R. U., Victor Saville, 1952/1953)
Veinticuatro horas sin mentir/Nothing but the Truth (EE. UU., Elliott Nugent, 1941/1945)
Veintiún días juntos/Twenty-One Days (The First and the Last; Twenty-One Days Together) (R. U., Basil Dean, 1939/1942)
Ven a espiar conmigo/Come Spy with Me (EE. UU., Marshall Stone, 1967/1969)
Vencedores o vencidos/Judgment at Nuremberg (EE. UU., Stanley Kramer, 1961/1962)
Veneno implacable/Come Fill the Cup (EE. UU., Gordon Douglas, 1951/1953)
Venganza de mujer/A Woman's Vengeance (EE. UU., Zoltán Korda, 1948/1949)
Venganza del destino/Under My Skin (EE. UU., Jean Negulesco, 1949/1952)
Venganza en Oriente/The Chinese Bungalow (R. U., George King, 1940/1941)
Venganza india/Geronimo (EE. UU., Paul H. Sloane, 1940/1948)
Venganza/Cornered (EE. UU., Edward Dmytryk, 1945/1955)
Venus era mujer/One Touch of Venus (EE. UU., William A. Seiter, 1948/1953)
Veracruz/Veracruz (EE. UU., Robert Aldrich, 1954/1955)
Verano del 42/Summer of 42 (EE. UU., Robert Mulligan, 1970/1974)
Verano y humo/Summer and Smoke (EE. UU., Peter Glenville, 1961/1963)
Viaje al centro de la tierra/Journey to the Center of the Earth (EE. UU., Henry Levin, 1959/1961)
Viaje al fondo del mar/Voyage to the Bottom of the Sea (EE. UU., Irwin Allen, 1961/1962)
Viaje alucinante/Fantastic Voyage (EE. UU., Richard Fleischer, 1966/1966)
Viaje de vuelta/Passage Home (R. U., Roy Baker, 1955/1959)
Viaje sin retorno/'Til We Meet Again (EE. UU., Edmund Goulding, 1939/1947)
Viajes con mi tía/Travels with My Aunt (EE. UU., George Cukor, 1972/1973)
Víctima de la ley/One Potato, Two Potato (EE. UU., Larry Peerce, 1964/1966)
Víctima de la sociedad/Made (R. U., John MacKenzie, 1975/1975)
Víctima/Victim (R. U., Basil Dearden, 1961/1975)
Vida de mi vida/Our Very Own (EE. UU., David Miller, 1950/1950)
Vida robada/Stolen Life (R. U., Paul Czinner, 1939/1943)
Vida sin freno/A Rage to Live (EE. UU., Walter Grauman, 1965/1967)
Vidas ambulantes/Road Show (EE. UU., Gordon Douglas, Hal Roach, Hal Roach Jr., 1941/1945)
Vidas en peligro/The Challengers (EE. UU., Leslie H. Martinson, 1970/1975)
Vidas heroicas/Disputed Passage (EE. UU., Frank Borzage, 1939/1945)
Vidas rebeldes/The Misfits (EE. UU., John Huston, 1961/1962)
Vidas sin rumbo/Wild Geese Calling (EE. UU., John Brahm, 1941/1946)
Viento en popa/Sailing Along (R. U., Sonnie Hale, 1938/1939)
Viento salvaje/Wild Is the Wind (EE. UU., George Cukor, 1957/1961)
Villa cabalga/Villa Rides (EE. UU., Buzz Kulik, 1968/1968)
Vinieron las lluvias/The Rains Came (EE. UU., Clarence Brown, 1939/1944)
Violencia en Las Vegas/Hell's Angels '69 (EE. UU., Lee Madden, 1969/1973)
Virginia/Virginia (EE. UU., Edward H. Griffith, 1941/1945)
Viudas del jazz/Orchestra Wives (EE. UU., Archie Mayo, 1942/1946)
Viva la vida/You Gotta Stay Happy (EE. UU., H. C. Potter, 1948/1950)
Viva Las Vegas/Meet Me in Las Vegas (EE. UU., Roy Rowland, 1956/1959)
Viva Max/Viva Max! (EE. UU., Jerry Paris, 1969/1972)
Viva Zapata/Viva Zapata! (EE. UU., Elia Kazan, 1952/1952)
Vive como quieras/You Can't Take It with You (EE. UU., Frank Capra, 1938/1940)
Vive hoy para mañana/Live Today for Tomorrow (An Act of Murder) (EE. UU., Michael Gordon, 1948/1949)
Viviendo el pasado/The Lost Moment (EE. UU., Martin Gable, 1947/1948)
Viviendo su vida/Living It Up (EE. UU., Norman Taurog, 1954/1958)
Vivir de ilusión/The Music Man (EE. UU., Morton DaCosta, 1962/1963)
Vivir es lo que importa/The Young Doctors (EE. UU., Phil Karlson, 1961/1962)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Vivir para gozar/Holiday (EE. UU., George Cukor, 1938/1941)
Vivir un gran amor/The End of the Affair (R. U., Edward Dmytryk, 1955/1957)
Vocación de marino/Youth Takes a Fling (EE. UU., Archie Mayo, 1938/1941)
Vocación sublime/The Lamp Still Burns (R. U., Maurice Elvey, 1943/1947)
Voces de muerte/Sorry, Wrong Number (EE. UU., Anatole Litvak, 1948/1950)
Volver a vivir/Repeat Performance (EE. UU., Alfred Werker, 1947/1954)
Volverás a mí/One More, with Feeling (EE. UU., Stanley Donen, 1959/1960)
Volvieron cinco/Five Came Back (EE. UU., John Farrow, 1939/1944)
Volvió el amor/I Met My Love Again (EE. UU., George Cukor, Joshua Logan, Arthur Ripley, 1938/1944)
Vorágine/Whirlpool (EE. UU., Otto Preminger, 1950/1950)
Vuelo a lo desconocido/Flight to Nowhere (EE. UU., William Rowland, 1946/1954)
Vuelo de águilas/I Wanted Wings (EE. UU., Mitchell Leisen, 1941/1945)
Vuelta al ayer/Return to Yesterday (R. U., Robert Stevenson, 1940/1943)
Vuelve a amanecer/Rachel and the Stranger (EE. UU., Norman Foster, 1948/1958)
Vuelve a mi lado/On a Clear Day You Can See Forever (EE. UU., Vincente Minnelli, 1970/1971)
Vuelve Arsenio Lupín/Enter Arsene Lupin (EE. UU., Ford Beebe, 1944/1946)
Vuelve Tarzán de los monos/Tarzan, the Ape Man (EE. UU., Joseph M. Newman, 1959/1961)
Vuelven de la guerra/Buck Privates Come Home (EE. UU., Charles T. Barton, 1947/1951)

W

Waco/Waco (EE. UU., R.G. Springsteen, 1966/1970)
Wang Yu, el invencible/The Invincible (R. U., Lo Jun, 1972/1975)
West Side Story (Amor sin barreras)/West Side Story (EE. UU., Jerome Robbins, Robert Wise, 1961/1963)
Wichita/Wichita (EE. UU., Jacques Tourneur, 1955/1956)
Winchester 73/Winchester 73 (EE. UU., Anthony Mann, 1950/1950)

Y

Y amaneció/Paris Underground (EE. UU., Gregory Ratoff, 1945/1947)
Y después sin parar hasta el final/Straight on till Morning (R. U., Peter Collison, 1972/1973)
Ya eres un gran chico/You're a Big Boy Now (EE. UU., Francis Ford Coppola, 1966/1968)
Ya soy una mujer/I Start Counting (R. U., Daniel Green, 1970/1973)
Yanqui Dandy/Yankee Doodle Dandy (EE. UU., Michael Curtiz, 1942/1948)
Yo acuso/I Accuse (R. U., José Ferrer, 1957/1960)
Yo amé a un asesino/He Ran All the Way (EE. UU., John Berry, 1951/1953)
Yo anduve con un zombie/I Walked with a Zombie (EE. UU., Jacques Tourneur, 1943/1974)
Yo confieso/I Confess (EE. UU., Alfred Hitchcock, 1953/1954)
Yo creo en ti/Call Northside 777 (EE. UU., Henry Hathaway, 1948/1949)
Yo fui el doble de Montgomery/I Was Monty's Double (Hell, Heaven or Hoboken) (R. U., John Guillermin, 1958/1959)
Yo fui espía americana/I Was an American Spy (EE. UU., Lesley Selander, 1951/1954)
Yo le maté/I Killed That Man (EE. UU., Phil Rosen, 1941/1944)
Yo le maté/Search for Danger (EE. UU., Jack Bernhard, 1949/1952)
Yo no soy una heroína/So Little Time (R. U., Compton Bennett, 1952/1954)
Yo soy el padre y la madre/Rock a Bye Baby (EE. UU., Frank Tashlin, 1958/1962)
Yo soy la ley/I Am the Law (EE. UU., Alexander Hall, 1938/1941)
Yo soy mi asesino/The Pretender (EE. UU., W. Lee Wilder, 1947/1954)
Yo soy mi hermana/Talk about Jacqueline (R. U., Harold French, 1942/1944)
Yo vigilo el camino/I Walk the Line (EE. UU., John Frankenheimer, 1970/1972)
Yo y el coronel/Me and the Colonel (EE. UU., Peter Grenville, 1958/1959)
Yo, Natalia/Me, Natalie (EE. UU., Fred Coe, 1969/1972)
Young Dillinger/Young Dillinger (EE. UU., Terry O. Morse, 1965/1971)
Yuma/Run of the Arrow (EE. UU., Samuel Fuller, 1957/1958)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Z

Zafarrancho en el casino/The Honeymoon Machine (EE. UU., Richard Thorpe, 1961/1963)
Zafarrancho en la universidad/The Misadventures of Merlin Jones (EE. UU., Robert Stevenson, 1963/1966)
Zarak/Zarak (R. U., Yakima Canutt, John Gilling, Terence Young, 1957/1957)
Zardoz/Zardoz (R. U., John Boorman, 1973/1974)
Zazá/Zaza (EE. UU., George Cukor, 1938/1946)
Zenobia/Zenobia (EE. UU., Gordon Douglas, 1939/1945)
Zig Zag (Falso testimonio)/Zigzag (EE. UU., Richard A. Colla, 1970/1970)
Zorba el griego/Zorba the Greek (Zormba) (EE. UU./Grecia, Michael Cacoyannis, 1964/1965)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Anexo:
Corpus *B*

Este *corpus* incluye 551 TC originalmente en español de filmes nacionales del período 1939-1975. Para su composición, hemos seleccionado, de manera aleatoria, 15 películas de entre lo producido cada año durante el régimen franquista. En el caso de 1939, el número se reduce a 11, toda la producción española de ese año.

La información se presenta de la siguiente forma:

> ***Amores de juventud*** (1939, Julián Torremocha) [título original en español (año de producción, director)]

La base de datos electrónica del Ministerio de Cultura español (MEC) supone la única fuente de este *corpus*.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

1939

Amores de juventud (1939, Julián Torremocha)
El genio alegre (1939, Fernando Delgado)
El rey que rabió (1939, José Buchs)
La linda Beatriz (1939, José M. Castellví)
La tonta del bote (1939, Gonzalo P. Delgrás)
Los cuatro Robinsones (1939, Eduardo García Maroto)
Los hijos de la noche (1939, Benito Perojo)
Manolenka (1939, Pedro Puche)
Romancero marroquí (1939, Carlos Velo)
Santa Rogelia (1939, Roberto de Ribón, Edgar Neville)
Sierra de Teruel (1939, André Malraux)

1940

El milagro del Cristo de la Vega (1940, Adolfo Aznar)
Gracia y justicia (1940, Julián Torremocha)
Jai Alai (1940. Ricardo R. Quintana)
Julieta y Romeo (1940, José M. Castellví)
La alegría de la huerta (1940, Ramón Quadreny)
La Dolores (1940, Florián Rey)
La florista de la reina (1940, Eusebio Fernández Ardavín)
La malquerida (1940, José López Rubio)
La última falla (1940, Benito Perojo)
Marianela (1940, Benito Perojo)
Mauricio o una víctima del vicio (1940, Enrique Jardiel Poncela)
Muñequita (1940, Ramón Quadreny)
¿Quién me compra un lío? (1940, Ignacio F. Iquino)
Sin novedad en el Alcázar (1940, Augusto Genina)
Un bigote para dos (1940, Antonio de «Tono» Lara, Miguel Mihura)

1941

A mí no me mire usted (1941, José L. Sáenz de Heredia)
Alma de Dios (1941, Ignacio F. Iquino)
El crucero Baleares (1941, Enrique del Campo)
El trece mil (1941, Ramón Quadreny)
Harka (1941, Carlos Arévalo)
Héroe a la fuerza (1941, Benito Perojo)
Para ti es el mundo (1941, José Buchs)
Pepe Conde (1941, José López Rubio)
Pimentilla (1941, Juan López de Valcárcel)
Porque te vi llorar (1941, Juan de Orduña)
Sol de Valencia (1941, José Gaspar)
Su hermano y él (1941, Luis Marquina)
Tierra y cielo (1941, Eusebio Fernández Ardavín)
Torbellino (1941, Luis Marquina)
Un alto en el camino (1941, Julián Torremocha)

1942

A mí la legión (1942, Juan de Orduña)
Boda accidentada (1942, Ignacio F. Iquino)
Canelita en rama (1942, Eduardo García Maroto)
Cuando pasa el amor (1942, Juan López de Valcárcel)
El frente de los suspiros (1942, Juan de Orduña)
El hombre que se quiso matar (1942, Rafael Gil)
La blanca paloma (1942, Claudio de la Torre)
La culpa del otro (1942, Ignacio F. Iquino)
La rueda de la vida (1942, Eusebio Fernández Ardavín)
¿Por qué vivir tristes? (1942, Eduardo García Maroto)
Schottis (1942, Eduardo García Maroto)
Su excelencia el mayordomo (1942, Miguel Iglesias)
Un caballero famoso (1942, José Buchs)
Viaje sin destino (1942, Rafael Gil)
Vidas cruzadas (1942, Luis Marquina)

1943

Altar mayor (1943, Gonzalo P. Delgrás)
Ana María (1943, Florián Rey)
Antes de entrar dejen salir (1943, Julio de Flechner)
Arribada forzosa (1943, Carlos Arévalo)
Deliciosamente tontos (1943, Juan de Orduña)
Doce lunas de miel (1943, Ladislao Vajda)
El hombre de los muñecos (1943, Ignacio F. Iquino)
El triunfo del amor (1943, Manuel Blay)
Fin de curso (1943, Ignacio F. Iquino)
Huella de luz (1943, Rafael Gil)
Ídolos (1943, Florián Rey)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

La boda de Quinita Flores (1943, Gonzalo P. Delgrás)
La casa de la lluvia (1943, Antonio Román)
La patria chica (1943, Fernando Delgado)
Un enredo de familia (1943, Ignacio F. Iquino)

1944

Adversidad (1944, Miguel Iglesias)
Ángela es así (1944, Ramón Quadreny)
El clavo (1944, Rafael Gil)
El hombre que las enamora (1944, José M. Castellví)
El rey de las finanzas (1944, Ramón Torrado)
El sobrino de Don Buffalo Bill (1944, Ramón Barreiro)
Ella, él y sus millones (1944, Juan de Orduña)
Inés de Castro (1944, J. Leitao de Barros)
La llamada del mar (1944, José Gaspar)
Lecciones de buen amor (1944, Rafael Gil)
Macarena (1944, Antonio Guzmán Merino, Luis Ligero)
Mi enemigo y yo (1944, Ramón Quadreny)
Tuvo la culpa Adán (1944, Juan de Orduña)
Una herencia en París (1944, Miguel Pereyra)
Una sombra en la ventana (1944, Ignacio F. Iquino)

1945

A los pies de usted (1945, Manuel A. García Viñolas)
Alma canaria (1945, José Fernández Hernández)
Castañuela (1945, Ramón Torrado)
Cero en conducta (1945, Fedor Ozep, José M. Téllez)
Cinco lobitos (1945, Ladislao Vajda)
Domingo de carnaval (1945, Edgar Neville)
El destino se disculpa (1945, José L. Sáenz de Heredia)
Estaba escrito (1945, Alejandro Ulloa)
Garbancito de la Mancha (1945, José M. Blay)
La gitana y el rey (1945, Manuel Bengoa)
La vida en un hilo (1945, Edgar Neville)
Los últimos de Filipinas (1945, Antonio Román)
Se le fue el novio (1945, Julio Salvador)
Un hombre de negocios (1945, Luis Lucia)
Un ladrón de guante blanco (1945, Ricardo Gascón)

1946

Abel Sánchez (1946, Carlos Serrano de Osma)
Aquel viejo molino (1946, Ignacio F. Iquino)
Audiencia pública (1946, Florián Rey)
Aventuras del capitán Guido (1946, Jacinto Goday)
Chantaje (1946, Antonio Obregón)
Costa Brava (1946, Julio de Flechner)
Cuando llegue la noche (1946, Jerónimo Mihura)
Dos mujeres y un rostro (1946, Adolfo Aznar)
El crimen de la calle Bordadores (1946, Edgar Neville)
El crimen de Pepe Conde (1946, José López Rubio)
El doncel de la reina (1946, Eusebio Fernández Ardavín)
El misterioso viajero del clipper (1946, Gonzalo P. Delgrás)
La mentira de la gloria (1946, Julio de Flechner)
Mar abierto (1946, Ramón Torrado)
Misión blanca (1946, Juan de Orduña)

1947

Alma baturra (1947, Antonio Sau)
Angustia (1947, José A. Nieves Conde)
Confidencia (1947, Jerónimo Mihura)
Dos mujeres en la niebla (1947, Domingo Viladomat)
El traje de luces (1947, Edgar Neville)
Embrujo (1947, Carlos Serrano de Osma)
Héroes del 95 (1947, Raúl Alfonso)
La Lola se va a los puertos (1947, Juan de Orduña)
La muralla feliz (1947, Enrique Herreros)
La princesa de los Ursinos (1947, Luis Lucia)
Luis Candelas, el ladrón de Madrid (1947, Fernando «Fernán» Alonso)
Mañana como hoy (1947, Mariano Pombo)
Mariona Rebull (1947, José L. Sáenz de Heredia)
Oro y marfil (1947, Gonzalo P. Delgrás)
Reina santa (1947, Rafael Gil)

1948

Aventuras de don Juan de Mairena (1948, José Buchs)
Brindis a Manolete (1948, Florián Rey)
Canción mortal (1948, Ignacio F. Iquino)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Currito de la Cruz (1948, Luis Lucia)
Don Juan de Serrallonga (1948, Ricardo Gascón)
Doña María la Brava (1948, Luis Marquina)
El capitán de Loyola (1948, José Díaz Morales)
El duende y el rey (1948, Alejandro Perla)
Hoy no pasamos lista (1948, Raúl Alfonso)
La cigarra (1948, Florián Rey)
La fiesta sigue (1948, Enrique Gómez)
Locura de amor (1948, Juan de Orduña)
Pototo, Boliche y compañía (1948, Ramón Barreiro)
Siempre vuelven de madrugada (1948, Jerónimo Mihura)
Sin uniforme (1948, Ladislao Vajda)

1949

Alas de juventud (1949, Antonio del Amo)
Aventuras de Esparadrapo (1949, Ángel de Echenique)
El amor brujo (1949, Antonio Román)
El rey de Sierra Morena (1949, Adolfo Aznar)
El santuario no se rinde (1949, Arturo Ruiz Castillo)
Filigrana (1949, Luis Marquina)
La duquesa de Benamejí (1949, Luis Lucia)
La guitarra de Gardel (1949, León Klimovsky)
La niña de Luzmela (1949, Ricardo Gascón)
Neutralidad (1949, Eusebio Fernández Ardavín)
Paz (1949, José Díaz Morales)
Rumbo (1949, Ramón Torrado)
Treinta y nueve cartas de amor (1949, Francisco Rovira Beleta)
Un hombre va por el camino (1949, Manuel Mur Oti)
Vendaval (1949, Juan de Orduña)

1950

Agustina de Aragón (1950, Juan de Orduña)
Balarrasa (1950, José A. Nieves Conde)
Brigada criminal (1950, Ignacio F. Iquino)
Correo del rey (1950, Ricardo Gascón)
Cuentos de La Alhambra (1950, Florián Rey)
De mujer a mujer (1950, Luis Lucia)
El capitán Veneno (1950, Luis Marquina)
El último caballo (1950, Edgar Neville)
Facultad de Letras (1950, Pío Ballesteros)
Historia en dos aldeas (1950, Antonio del Amo)
La mujer, el torero y el toro (1950, Fernando Butragueño)
Ley del mar (1950, Miguel Iglesias)
Pequeñeces (1950, Juan de Orduña)
Teatro Apolo (1950, Rafael Gil)
Truhanes de honor (1950, Eduardo García Maroto)

1951

Alba de América (1951, Juan de Orduña)
Cerca del cielo (1951, Domingo Viladomat, Mariano Pombo)
Cielo negro (1951, Manuel Mur Oti)
Debla, la virgen gitana (1951, Ramón Torrado)
Día tras día (1951, Antonio del Amo)
El final de una leyenda (1951, Ricardo Gascón)
La leona de Castilla (1951, Juan de Orduña)
La niña de la Venta (1951, Ramón Torrado)
La Señora de Fátima (1951, Rafael Gil)
La trinca del aire (1951, Ramón Torrado)
Lola la Piconera (1951, Luis Lucia)
María Morena (1951, Pedro Lazaga, José M. Forqué)
Noche de tormenta (1951, Jaime de Mayora)
Ronda española (1951, Ladislao Vajda)
Tercio de quites (1951, Emilio Gómez Muriel)

1952

Bella, la salvaje (1952, Raúl Medina)
Bienvenido, Mister Marshall (1952, Luis García Berlanga)
Cabaret (1952, Eduardo Manzanos)
Cerca de la ciudad (1952, Luis Lucia)
Concierto mágico (1952, Rafael J. Salvia)
De Madrid al cielo (1952, Rafael Gil)
El andén (1952, Eduardo Manzanos)
El Judas (1952, Ignacio F. Iquino)
Gloria Mairena (1952, Luis Lucia)
La estrella de Sierra Morena (1952, Ramón Torrado)
Patio andaluz (1952, Jorge Griñán)
Perseguidos (1952, José L. Gamboa)
Puebla de las mujeres (1952, Antonio del Amo)
Segundo López, aventurero urbano (1952, Ana Mariscal)
Sor Intrépida (1952, Rafael Gil)

1953

Aeropuerto (1953, Luis Lucia)
Brindis al cielo (1953, José Buchs)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

El alcalde de Zalamea (1953, José G. Maesso)
El beso de Judas (1953, Rafael Gil)
El golfo que vio una estrella (1953, Ignacio F. Iquino)
El mensaje (1953, Fernando Fernán-Gómez)
El pescador de coplas (1953, Antonio del Amo)
Fuego en la sangre (1953, Ignacio F. Iquino)
Ha desaparecido un pasajero (1953, Alejandro Perla)
Huyendo de sí mismo (1953, Juan Fortuny)
Jeromín (1953, Luis Lucia)
Juzgado permanente (1953, Joaquín L. Romero Marchent)
La guerra de Dios (1953, Rafael Gil)
La moza del cántaro (1953, Florián Rey)
Pasaporte para un ángel (Órdenes secretas) (1953, Javier Setó)

1954

Amor y toros (1954, Felipe Fernansuar)
Duelo de pasiones (1954, Javier Setó)
El bandido generoso (1954, José M. Elorrieta)
El Coyote (1954, Joaquín L. Romero Marchent)
El fugitivo de Amberes (1954, Miguel Iglesias)
El rey de la carretera (1954, Juan Fortuny)
Elena (1954, Jesús Pascual)
La ciudad de los sueños (1954, Enrique Gómez)
Las últimas banderas (1954, Luis Marquina)
Lo que nunca muere (1954, Julio Salvador)
Marta (1954, Francisco Elías)
¿Milagro en la ciudad?... (1954, Juan Xiol)
Sucedió en mi aldea (1954, Antonio Santillán)
Todo es posible en Granada (1954, José L. Sáenz de Heredia)
Tres huchas para oriente (1954, José M. Elorrieta)

1955

Congreso en Sevilla (1955, Antonio Román)
Curra Veleta (1955, Ramón Torrado)
El canto del gallo (1955, Rafael Gil)
El Piyayo (1955, Luis Lucia)
Esa voz es una mina (1955, Luis Lucia)
Juicio final (1955, José Ochoa)
La pícara molinera (1955, León Klimovsky)
Orgullo (1955, Manuel Mur Oti)
Playa prohibida (1955, Julián Soler)
Recluta con niño (1955, Pedro L. Ramírez)
Suspenso en comunismo (1955, Eduardo Manzanos)
Suspiros de Triana (1955, Ramón Torrado)
Torero por alegrías (1955, José M. Elorrieta)
Una cruz en el infierno (1955, José M. Elorrieta)
Veraneo en España (1955, Miguel Iglesias)

1956

Calabuch (1956, Luis García Berlanga)
Cuando el valle se cubra de nieve (1956, José L. Pérez de Rozas)
Dos novias para un torero (1956, Antonio Román)
El genio alegre (1956, Gonzalo P. Delgrás)
Fulano y Mengano (1956, Joaquín L. Romero Marchent)
Heredero en apuros (1956, Miguel Iglesias)
La espera (1956, Vicente Lluch)
La gran mentira (1956, Rafael Gil)
Los ladrones somos gente honrada (1956, Pedro L. Ramírez)
Los maridos no cenan en casa (1956, Jerónimo Mihura)
Manolo, guardia urbano (1956, Rafael J. Salvia)
Piedras vivas (1956, Raúl Alfonso)
Tremolina (1956, Ricardo Núñez)
Un traje blanco (1956, Rafael Gil)
Viaje de novios (1956, León Klimovsky)

1957

Camarote de lujo (1957, Rafael Gil)
Cumbres luminosas (Montserrat) (1957, José Fogués)
El hincha (1957, José M. Elorrieta)
El puente de la paz (1957, Rafael J. Salvia)
El tigre de Chamberí (1957, Pedro L. Ramírez)
El último cuplé (1957, Juan de Orduña)
Juego de niños (1957, Enrique Cahen Salaberry)
La Cenicienta y Ernesto (1957, Pedro L. Ramírez)
La estatua (1957, José L. Gamboa)
Madrugada (1957, Antonio Román)
Manos sucias (1957, José Antonio de la Loma)
Maravilla (1957, Javier Setó)
Pasos de angustia (1957, Clemente Pamplona)
Susana y yo (1957, Enrique Cahen Salaberry)
Un americano en Toledo (1957, José L. Monter, Carlos Arévalo)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

1958

Azafatas con permiso (1958, Ernesto Arencibia)
Cita imposible (1958, Antonio Santillán)
El ángel está en la cumbre (1958, Jesús Pascual)
El cebo (1958, Ladislao Vajda)
El emigrante (1958, Sebastián Almeida)
El hombre que perdió el tren (1958, León Klimovsky)
El niño de las monjas (1958, Ignacio F. Iquino)
Fiesta en el Caribe (1958, José L. de Zavala, Ubaldo Ragona)
Habanera (1958, José M. Elorrieta)
La tirana (1958, Juan de Orduña)
Las chicas de la Cruz Roja (1958, Rafael J. Salvia)
Los clarines del miedo (1958, Antonio Román)
Muchachas en vacaciones (1958, José M. Elorrieta)
Nada menos que un Arkangel (1958, Antonio del Amo)
Viva lo imposible (1958, Rafael Gil)

1959

Crimen para recién casados (1959, Pedro L. Ramírez)
Don José, Pepe y Pepito (1959, Clemente Pamplona)
Ejército blanco (1959, Francisco de Borja Moro)
El día de los enamorados (1959, Fernando Palacios)
El hombre de la isla (1959, Vicente Escrivá)
El lazarillo de Tormes (1959, César F. Ardavín)
El precio de la sangre (1959, Feliciano Catalán)
Los golfos (1959, Carlos Saura)
Mara (1959, Miguel Herrero)
Muerte al amanecer (1959, José M. Forn)
Salto a la gloria (1959, León Klimovsky)
Tenemos 18 años (1959, Jesús Franco)
Un mundo para mí (1959, José A. de la Loma)
Veinte años de paz (1959, José López Clemente)
Vida sin risas (1959, Rafael J. Salvia)

1960

Adiós, Mimí Pompón (1960, Luis Marquina)
Ahí va otro recluta (1960, Ramón Fernández)
Altas variedades (1960, Francisco Rovira Beleta)
Ama Rosa (1960, León Klimovsky)
Amor bajo cero (1960, Ricardo Blasco)
Cero noventa y uno, policía al habla (1960, José M. Forqué)
Festival en Benidorm (1960, Rafael J. Salvia)
La paz empieza nunca (1960, León Klimovsky)
La reina del Tabarín (1960, Jesús Franco)
Los desamparados (1960, Antonio Santillán)
María, matrícula de Bilbao (1960, Ladislao Vajda)
Maribel y la extraña familia (1960, José M. Forqué)
Pasa la tuna (1960, José M. Elorrieta)
Patricia mía (1960, Enrique Carreras)
Y el cuerpo sigue aguantando (1960, León Klimovsky)

1961

Canción de cuna (1961, José M. Elorrieta)
Cariño mío (1961, Rafael Gil)
El secreto de Mónica (1961, José M. Forqué)
Esa pícara pelirroja (1961, José M. Elorrieta)
Historia de un hombre (1961, Clemente Pamplona)
Hola, muchacho (1961, Ana Mariscal)
Honorables sinvergüenzas (1961, José L. Gamboa)
La venganza de Don Mendo (1961, Fernando Fernán-Gómez)
La viudita naviera (1961, Luis Marquina)
Los cuervos (1961, Julio Coll)
Perro golfo (1961, Domingo Viladomat)
Rosa de Lima (1961, José M. Elorrieta)
Sendas cruzadas (1961, Juan Xiol)
Teresa de Jesús (1961, Juan de Orduña)
Usted puede ser un asesino (1961, José M. Forqué)

1962

Accidente 703 (1962, José M. Forqué)
Destino: Barajas (1962, Ricardo Blasco)
El grano de mostaza (1962, José L. Sáenz de Heredia)
Ensayo general para la muerte (1962, Julio Coll)
Historia de cinco copas (1962, Matías Prats, Rafael Gil)
La gran familia (1962, Fernando Palacios)
La mujer de tu prójimo (1962, Enrique Carreras)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Las gemelas (1962, Antonio del Amo)
Las hijas del Cid (1962, Miguel Iglesias)
Marcha o muere (1962, Frank Wisbar)
Siempre en mi recuerdo (1962, Manuel Caño, Silvio F. Balbuena)
Suspendido en sinvergüenza (1962, Mariano Ozores)
Todos eran culpables (1962, León Klimovsky)
Vampiresas 1930 (1962, Jesús Franco)
Vuelve San Valentín (1962, Fernando Palacios)

1963

Del rosa... al amarillo (1963, Manuel Summers)
El próximo otoño (1963, Antonio Eceiza)
El verdugo (1963, Luis García Berlanga)
Fin de semana (1963, Pedro Lazaga)
Isidro el labrador (1963, Rafael J. Salvia)
Las tres espadas del Zorro (1963, Ricardo Blasco)
Los conquistadores del Pacífico (1963, José M. Elorrieta)
Los dinamiteros (1963, Juan G. Atienza)
Objetivo las estrellas (1963, Ramón Fernández)
Operación Embajada (1963, Fernando Palacios)
Piedra de toque (1963, Julio Buchs)
Rififí en la ciudad (1963, Jesús Franco)
Una chica casi formal (1963, Ladislao Vajda)
Una tal Dulcinea (1963, Rafael J. Salvia)
Young Sánchez (1963, Mario Camus)

1964

Búsqueme a esa chica (1964, Fernando Palacios)
Crimen (1964, Miguel Lluch)
Donde tú estés (1964, Germán Lorente)
El espontáneo (1964, Jorge Grau)
El señor de la Salle (1964, Luis C. Amadori)
La colina de los pequeños diablos (1964, León Klimovsky)
La hora incógnita (1964, Mariano Ozores)
La muerte llama otra vez (1964, José L. Madrid)
Loca juventud (1964, Manuel Mur Oti)
Piso de soltero (1964, Alfonso Balcázar)
Proceso de conciencia (1964, Agustín Navarro)
Rueda de sospechosos (1964, Ramón Fernández)
Sinfonía española (1964, Jaime Prades)
Tengo 17 años (1964, José M. Forqué)
Valiente (1964, Luis Marquina)

1965

Con el viento solano (1965, Mario Camus)
El sonido de la muerte (1965, José A. Nieves Conde)
Gitana (1965, Joaquín Bollo)
Historias de la fiesta (1965, Mariano Ozores)
La barrera (1965, Pedro M. Herrero)
La dama de Beirut (1965, Ladislao Vajda)
La familia y uno más (1965, Fernado Palacios)
La pérgola de las flores (1965, Román Viñoly Barreto)
La venganza de Clark Harrison (1965, José L. Madrid)
Lola, espejo oscuro (1965, Fernando Merino)
Ninette y un señor de Murcia (1965, Fernando Fernán-Gómez)
Posición avanzada (1965, Pedro Lazaga)
Río maldito (1965, Juan Xiol)
Vivir al sol (1965, Germán Lorente)
Zampo y yo (1965, Luis Lucia)

1966

Acompáñame (1966, Luis C. Amadori)
Cartas boca arriba (1966, Jesús Franco)
Cero siete con el dos delante (Agente Jaime Bonet) (1966, Ignacio F. Iquino)
Chantaje a un asesino (1966, Enrique Eguiluz)
Culpable para un delito (1966, José A. Duce)
De barro y oro (1966, Joaquín Bollo)
Dos alas (1966, Pascual Cervera)
Dos pistolas gemelas (1966, Rafael Romero Marchent)
Hoy como ayer (1966, Mariano Ozores)
Jugando a morir (1966, José H. Gan)
Juguetes rotos (1966, Manuel Summers)
Los diablos rojos (1966, José L. Viloria)
Los ojos perdidos (1966, Rafael García Serrano)
Noche de vino tinto (1966, José M. Nunes)
Nuevo en esta plaza (1966, Pedro Lazaga)

1967

Aventura en el laboratorio (1967, Ramón Torrado)
Aventura en el palacio viejo (1967, Manuel Torres)
Clint, el solitario (1967, Alfonso Balcázar)
Club de solteros (1967, Pedro M. Herrero)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Dante no es únicamente severo (1967, Jacinto Esteva, Joaquín Jordá)
El amor brujo (1967, Francisco Rovira Beleta)
La niña del patio (1967, Amando de Ossorio)
La tía de Carlos en minifalda (1967, Augusto Fenollar)
Las cicatrices (1967, Pedro Lazaga)
Las cuatro bodas de Marisol (1967, Luis Lucia)
Los caballeros de la antorcha (1967, Pascual Cervera)
Rumbo a Belén (1967, José Ochoa)
Un día después de agosto (1967, Germán Lorente)
Un novio para dos hermanas (1967, Luis C. Amadori)
Una bruja sin escoba (1967, José M. Elorrieta)

1968

Chinos y minifaldas (1968, Ramón Comas)
Cruzada en la mar (1968, Isidoro Martínez Ferry)
Divorcio a la andaluza (1968, José M. Zabalza)
Dos hombres van a morir (1968, Rafael Romero Marchent)
El turismo es un gran invento (1968, Pedro Lazaga)
Hamelín (1968, Luis M. Delgado)
Hola... Señor Dios (1968, Manuel Esteba Gallego)
Horas prohibidas (1968, Juan Xiol)
La marca del hombre lobo (1968, Enrique Eguiluz)
Los subdesarrollados (1968, Fernando Merino)
No desearás la mujer de tu prójimo (1968, Pedro Lazaga)
Operación Mata-Hari (1968, Mariano Ozores)
Pagó cara su muerte (1968, León Klimovsky)
Setenta veces siete (1968, Félix Acaso)
Viaje al vacío (1968, Javier Setó)

1969

El mejor del mundo (1969, Julio Coll)
El paseíllo (1969, Ana Mariscal)
Garringo (1969, Rafael Romero Marchent)
Hora cero, operación Rommel (1969, León Klimovsky)
La batalla del último Panzer (1969, José L. Merino)
Las secretarias (1969, Pedro Lazaga)
Las trompetas del Apocalipsis (1969, Julio Buchs)
Malenka (1969, Amando de Ossorio)
No importa morir (1969, León Klimovsky)
¿Por qué te engaña tu marido? (1969, Manuel Summers)
Sonora (1969, Alfonso Balcázar)
Tinto con amor (1969, Francisco Montolio)
Un, dos, tres... al escondite inglés (1969, Iván Zulueta)
Una vez al año ser hippy no hace daño (1969, Javier Aguirre)
Vacío en el alma (1969, Sebastián Almeida)

1970

Después de los nueve meses (1970, Mariano Ozores)
El gran crucero (1970, José G. Maesso)
Enseñar a un sinvergüenza (1970, Agustín Navarro)
Helena y Fernanda (1970, Julio Diamante)
Investigación criminal (1970, Juan Bosch)
Juan y Junior... en un mundo diferente (1970, Pedro Olea)
La última aventura del Zorro (1970, José L. Merino)
La venganza del doctor Mabuse (1970, Jesús Franco)
Las vampiras (1970, Jesús Franco)
Los hombres las prefieren viudas (1970, León Klimovsky)
Los rebeldes de Arizona (1970, José M. Zabalza)
Plomo sobre Dallas (1970, José M. Zabalza)
¿Quién soy yo? (1970, Ramón Fernández)
Un dólar y una tumba (1970, León Klimovsky)
Vivan los novios (1970, Luis García Berlanga)

1971

Abre tu fosa, amigo... llega Sábata (1971, Juan Bosch)
Canciones para después de una guerra (1971, Basilio Martín Patino)
El desafío de Pancho Villa (1971, Eugenio Martín)
El sobre verde (1971, Rafael Gil)
Españolas en París (1971, Roberto Bodegas)
Fray Dólar (1971, Raúl Peña)
Hay que educar a papá (1971, Pedro Lazaga)
La última señora Anderson (1971, Eugenio Martín)
Las piernas de la serpiente (1971, Juan Xiol)
Los gallos de la madrugada (1971, José L.

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Sáenz de Heredia)
Marta (1971, José A. Nieves Conde)
Mecanismo interior (1971, Ramón Barco)
Si estás muerto, ¿por qué bailas? (1971, Pedro M. Herrero)
Techo de cristal (1971, Eloy de la Iglesia)
Vente a Alemania, Pepe (1971, Pedro Lazaga)

1972

El padre de la criatura (1972, Pedro Lazaga)
El Zorro justiciero (1972, Rafael Romero Marchent)
Historia de una traición (1972, José A. Nieves Conde)
La cera virgen (1972, José M. Forqué)
La maldición de Frankenstein (1972, Jesús Franco)
La rebelión de los bucaneros (1972, José L. Merino)
Las melancólicas (1972, Rafael Moreno Alba)
Las tres perfectas casadas (1972, Benito Alazraki)
Ligue Story (1972, Alfonso Paso)
Los amantes de la Isla del Diablo (1972, Jesús Franco)
Simón, contamos contigo (1972, Ramón Fernández)
Triángulo (1972, Rafael Moreno Alba)
Un dólar de recompensa (1972, Rafael Romero Marchent)
Una cuerda al amanecer (1972, Manuel Esteba)
Vente a ligar al Oeste (1972, Pedro Lazaga)

1973

El asesino está entre los trece (1973, Javier Aguirre)
El chulo (1973, Pedro Lazaga)
El espíritu de la colmena (1973, Víctor Erice)
El Love Feroz o cuando los hijos juegan al amor (1973, José L. García Sánchez)
El mejor regalo (1973, Javier Aguirre)
El pantano de los cuervos (1973, Manuel Caño)
El retorno de Walpurgis (1973, Carlos Aured)
La hiena (El extraño caso de William Sullivan) (1973, José L. Madrid)
Las señoritas de mala compañía (1973, José A. Nieves Conde)
Lo verde empieza en los Pirineos (1973, Vicente Escrivá)
Los ojos azules de la muñeca rota (1973, Carlos Aured)
Mi profesora particular (1973, Jaime Camino)
Santo contra el Doctor Muerte (1973, Rafael Romero Marchent)
Separación matrimonial (1973, Angelino Fons)
Un casto varón español (1973, Jaime de Armiñán)

1974

El amor empieza a medianoche (1974, Pedro Lazaga)
El asesino no está solo (1974, Jesús García de Dueñas)
El pez de los ojos de oro (1974, Pedro L. Ramírez)
El refugio del miedo (1974, José Ulloa)
Emma, puertas oscuras (1974, José R. Larraz)
Ésta que lo es... (1974, Ramón Fernández)
Hay que matar a B. (1974, José L. Borau)
Jenaro, el de los catorce (1974, Mariano Ozores)
La loba y la paloma (1974, Gonzalo Suárez)
Las alegres vampiras de Vögel (1974, Julio Pérez Tabernero)
Los mil ojos del asesino (1974, Juan Bosch)
Los muertos, la carne y el diablo (1974, José M. Oliveira)
Odio mi cuerpo (1974, León Klimovsky)
Una libélula para cada muerto (1974, León Klimovsky)
Vida conyugal sana (1974, Roberto Bodegas)

1975

Clara es el precio (1975, Vicente Aranda)
Duerme, duerme, mi amor (1975, Francisco Regueiro)
El colegio de la muerte (1975, Pedro L. Ramírez)
El Libro de Buen Amor (1975, Tomás Aznar)
El socarrón (1975, Jaime J. Puig)
Furia española (1975, Francesc Betriu)
La endemoniada (1975, Amando de Ossorio)
La perversa caricia de Satán (1975, Jorge Gigó)
Manchas de sangre en un coche nuevo (1975, Antonio Mercero)
Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe (1975, Antonio Drove)
Novios de la muerte (1975, Rafael Gil)
Todos los gritos del silencio (1975, Ramón Barco)

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004

Un lujo a su alcance (1975, Ramón Fernández)
Ya soy mujer (1975, Manuel Summers)
Yo fui el rey (1975, Rafael Romero Marchent)

BIBLIOTECA GENERAL

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Digital, 2004