



Textos dramáticos traducidos y censurados en la España de Franco (años sesenta): el teatro y el cine, espectáculos controlados

Raquel Merino Álvarez

Universidad del País Vasco

Introducción

No quisiera dejar pasar la oportunidad de reiterar por escrito mi agradecimiento por la invitación a participar en las Segundas Jornadas de Doblaje y Subtitulación organizadas por el Consejo de Alumnos de la Universidad de Alicante y coordinadas por John Sanderson. Desde los primeros contactos dicha invitación me pareció un cumplido, puesto que en ella se apelaba y de algún modo se reconocía la labor investigadora que he realizado durante años en el ámbito de los Estudios de Traducción, particularmente el empeño que he mostrado en «cartografiar» la posición del teatro inglés traducido en la España de la segunda mitad del siglo veinte (Merino 1994). Y esto sinceramente es para mí prácticamente un piropo.

Seguro que lo que más llama la atención de una audiencia de alumnos universitarios hoy en día es la muy apetecible intersección censura/traducción (y el aún más apetecible cruce de caminos en el que suelen coincidir cine y teatro), máxime cuando estamos celebrando múltiples aniversarios este mes de noviembre del año 2000. Cumpleaños que nos traen a la memoria un pasado en el que el control político-burocrático estaba a la orden del día, un pasado en el que las nueces de Branagh (espero que John Sanderson me permita aludir a su intervención en las jornadas), y algo más que sus nueces habrían pasado por un filtro universal: la censura franquista. Sólo el hecho cotidiano de contar con ese filtro ineludible habría hecho del doblaje de esa versión cinematográfica (*Mucho ruido y pocas nueces*) un acto muy diferente de re-escritura y auto-control.

Nueces y manzanas, teatro y cine, varietés, todo estaba absolutamente controlado, o se pretendía que así fuera. Y precisamente esa época de control que comienza de forma estricta y férrea a filtrar cada espectáculo que el público español podía ver, evoluciona, se adapta al cambio de los tiempos lentamente y por fin comienza a desembocar en la apertura protagonizada por Fraga como ministro y García Escudero como director general de cinematografía y teatro, derivando en la década más prodigiosa que la escena (y quizá la

pantalla) española haya nunca disfrutado: los años sesenta.

Mirando hacia atrás con curiosidad más que con ira a esta década prodigiosa para el drama, los teatros de Cámara y Ensayo (y su equivalente en cine, las salas de Arte y Ensayo), los cine clubes universitarios, los grupos no-profesionales de teatro y los cine-forum como testigos de ese pasado reciente dan fe de una actividad incesante en una época de pre-transición política.

Pero vayamos al principio de la historia, retrocedamos unos pocos años²⁰ y pensemos qué interés puede tener para nosotros ahora, en los albores del siglo XXI, conocer nuestra historia reciente y más en concreto qué ocurrió con la cultura traducida, cómo se gestaron los doblajes y traducciones teatrales que aún hoy consumimos inalterados, del mismo modo que compramos y leemos la literatura popular que se cambiaba en los quioscos allá por los cincuenta y sesenta y que comienza a ser re-editada y re-leída a finales de los noventa²¹.

Si pensamos que muchos de los productos culturales que manejamos hoy son versiones autocensuradas (adaptadas por los propios escritores o traductores para acomodarlas a los cánones impuestos por la censura gubernativa, o para transgredir dichos límites) o propiamente censuradas, esto es, filtradas por los funcionarios censores encargados de velar por la moral del público al que protegían de influencias perniciosas, quizá debamos plantearnos que hoy seguimos estando parcialmente protegidos de tales males, porque en pocas ocasiones se ha vuelto a traducir el teatro o el cine²², o la narrativa que surgió y se publicó, representó y exhibió entonces. Tan integrados están estos productos en nuestra cultura, tan español llegó a ser el teatro extranjero que se disolvió y mezcló con el nacional quedando las traducciones marcadas por unas normas vigentes entonces que hoy, si hemos de ser sinceros, nos hacen reír. El país ha cambiado pero los textos adaptados a aquellas circunstancias siguen en su mayoría funcionando en un contexto socio-político radicalmente distinto.

Textos dramáticos (teatrales y cinematográficos) ▽△

Empecemos pues por el título deliberado de mi intervención y el por qué de esta insistencia en combinar bajo una misma etiqueta de género (drama) tanto textos teatrales como cinematográficos. Coincido plenamente con el concepto de «campo dramático» propuesto y defendido por Martin Esslin²³, aunque llegué a él no tanto desde los postulados de Esslin (a los que tuve acceso ya muy avanzado el estudio), sino por medio de las investigaciones y formulaciones teóricas que habrían de dar lugar a mi tesis doctoral en la que estudié las traducciones al español de teatro originalmente escrito en inglés en la segunda mitad del siglo veinte, y que luego, reelaborada, apareció en forma de monografía (Merino 1994)²⁴. En este estudio centrado en el teatro traducido hube de enfrentarme a cuestiones teóricas y metodológicas íntimamente relacionadas con el objeto de estudio: el teatro traducido. En concreto, había que establecer la especificidad del teatro como hecho dramático, como espectáculo en potencia codificado en un texto escrito para ser representado.

Tanto en su forma original (en inglés), como en traducción (al español) cada texto del corpus de traducciones teatrales compilado para dicha investigación parecía tener

características específicas que le alejaban del modelo de texto literario y le acercaban al moderno formato del guión cinematográfico (escrito para ser representado en pantalla, y cuya representación final es susceptible de ser reproducida múltiples veces). La principal característica inherentemente dramática que comparten ambos tipos de textos, y que sin duda define la esencia dramática en ambos medios, es la doble articulación del texto en diálogo (que ha de ser verbalizado en el escenario o ha sido verbalizado en pantalla) frente a todo aquello que no es propiamente diálogo (indicaciones respecto al nombre de los personajes, indicaciones de rodaje e interpretación, acotaciones escénicas). Quizá la terminología más transparente de las utilizadas en la bibliografía específica referida a teatro sería texto primario y texto secundario (diálogo y marco según House 1981)²⁵. Esta doble articulación del texto dramático es en mi opinión consustancial al mismo. Todo texto teatral (y cinematográfico) se presenta y escribe, y por tanto puede descomponerse, en unidades mínimas no argumentales que en su momento denominé «réplicas»; unidad que postulé como aportación y eje central del armazón teórico-metodológico que sustentaba mi estudio y que surgió de la necesidad de analizar y comparar un corpus nutrido de textos teatrales al tiempo que necesitaba definir la especificidad y naturaleza de los mismos.

La utilización de esta unidad mínima estructural del campo dramático (Merino 1994)²⁶ hizo posible un estudio comparativo de más de un centenar de parejas de textos originales y traducidos a nivel macrotectual, y de un número menor de textos a nivel microtextual. De forma paralela pude comprobar la utilidad de la réplica como unidad consustancialmente dramática en el análisis y comparación de textos cinematográficos (Merino 1991)²⁷. La diferencia de medio (que no de género) hace que el tipo de análisis de textos filmicos no coincida exactamente con el de textos teatrales, pero sí es lo suficientemente cercano en esencia como para resultar más que aconsejable adoptar este punto de vista.

Una vez ofrecida mi definición de lo que es un texto dramático y explicado brevemente el origen, evolución y utilidad de dicho concepto, pasemos al segundo elemento importante que nos ocupa: la traducción. Qué hace que digamos que un texto teatral o cinematográfico es o está traducido. En el caso del teatro, y puesto que el proceso de traducción se da antes de que se produzca la transferencia al escenario, el texto teatral traducido se nos presenta necesariamente en forma escrita. El texto escrito, publicado o en forma de libreto definitivo o provisional, es la forma tangible en la que accedemos a la traducción teatral. Las sucesivas representaciones en el escenario, basadas en textos escritos, no son tan definitivas e indudablemente son menos tangibles como objeto de estudio. Por contra el texto cinematográfico, que también parte de un guión escrito que puede variar y varía en su formulación antes de llegar a ser definitivamente fijado como texto audiovisual reproducible en pantalla, se traduce cuando ya ha sido «representado» o trasvasado al celuloide, y de él se traduce el diálogo, esto es, la parte verbalizable y verbalizada en un idioma origen que se puede consumir en su versión primera u original, y que generalmente, cuando existe una necesidad de cambio de idioma, suele ofrecerse en la lengua meta que corresponda, bien en forma de subtítulos o por medio de una sustitución del diálogo o doblaje²⁸. En situaciones como la española, el doblaje del diálogo a las lenguas de nuestro país supone la sustitución, y por tanto alteración, de uno de los niveles del texto filmico (de diálogo frente al marco).

El volumen de traducciones cinematográficas, y en otro contexto el número considerable de traducciones teatrales de los últimos 50 años en nuestro país, justifican por sí solos el estudio del cine y el teatro traducidos. En ambos medios la combinación inglés>español ha sido históricamente la más relevante. Aunque espero que a estas alturas, y sobre todo con esta audiencia, no haga ya falta justificar el estudio histórico de las traducciones, no está de más

hacer referencia a las cifras y la importancia cuantitativa y cualitativa que la traducción de productos dramáticos ha tenido en este siglo en nuestro país. Con todo, cualquier historia del teatro o del cine en España que consultemos da por supuesto que la ingente cantidad de películas u obras de teatro originalmente escritas en inglés aterrizaron por arte de birlibirloque ya traducidas al español. Y de hecho, tanto los estudiosos como los críticos actúan como si realmente pensarán que la traducción es un proceso fácil, indoloro e insípido, que deja el original como estaba pero comprensible para una nueva audiencia. Este espejismo sigue vigente y si no, consultemos cualquier monografía que no ponga el acento en el estudio de la traducción. Hoy aún seguimos clamando en el desierto y se sigue tendiendo a ignorar u obviar que existe un proceso indispensable que hace posible que estos espectáculos dramáticos lleguen al público.

Traducciones censuradas (TRACE) ▽△

Volviendo una vez más al título, permitidme que pase a comentar el tercer concepto que quise resaltar en él: censura. Hablar de la segunda mitad del siglo veinte, o mejor de casi dos tercios del siglo que acabamos de dejar atrás, es prácticamente hablar de un contexto político y social muy determinado por la dictadura de Franco. De todo el siglo XX, el primero en que por antonomasia se ha traducido masiva y directamente del inglés²⁹, el periodo mejor circunscrito y delimitado es la época franquista. La censura gubernamental que se estableció para todo tipo de producción y producto cultural actuó desde el principio como filtro (que se iría haciendo progresivamente más flexible) y sobre todo como testigo, en tanto que fue dejando rastros o trazas del acontecer cultural. Todo se filtraba y controlaba, pero también todo se archivaba y guardaba.

A un grupo de investigadores que trabajamos en el estudio de las traducciones (inglés>español) en el siglo XX en las universidades del País Vasco y León, el acceso a la ingente cantidad de información que se custodia en los archivos sobre censura nos ha permitido profundizar en esta época ya de por sí muy extensa, adoptando la perspectiva de la censura como punto de partida y de encuentro³⁰. Hasta ahora los resultados **TRACE** (TRAducciones CEnsuras), término «paraguas» que engloba las investigaciones individuales pero coordinadas y contrastadas de los integrantes de dos grupos de investigadores (UPV/EHU y ULE), se han reflejado en una publicación colectiva³¹ y en la compilación de sendas bases de datos que están siendo unificadas en la BD TRACE alojada en el servidor del Campus de Vitoria³².

Estamos estudiando las traducciones censuradas de teatro y cine por un lado y narrativa por otro, tanto por medio de análisis a cargo de investigadores experimentados como en el contexto de tesis doctorales integradas en la temática y metodología adoptada para este proyecto. De la compilación de inventarios, analizados y presentados en forma de base de datos informática, pasamos a la selección de corpus, mediante criterios deliberadamente no-arbitrarios, derivados del análisis de cada inventario y de la documentación extratextual que ofrecen tanto los archivos sobre censura como otras fuentes de información externas. El estudio y análisis del teatro traducido (inglés>español) y censurado en siglo XX está ya muy avanzado (Pérez L. de Heredia y Merino en Rabadán, ed. 2000), así como del cine traducido y

censurado en la década de los sesenta (Gutiérrez Lanza en Rabadán, ed. 2000) y se está abordando el estudio del cine traducido y censurado en la primera época franquista (Miguel González en Rabadán, ed. 2000).

La interrelación cine-teatro, aparte de consideraciones teóricas de coincidencia y pertenencia de los dos medios a un mismo género dramático y de tratamiento burocrático-censor afín (dentro de la misma Dirección General de Cinematografía y Teatro), es constante y resulta ineludible tratar cada medio de forma totalmente interdependiente, incluso desde la perspectiva de la censura como filtro. Esta es una de las principales regularidades que se han detectado en el análisis de una sexta parte de la información que los archivos de censura teatral custodian para el periodo de apertura que comienza en la década de los sesenta.

Si una obra de teatro había sido llevada al cine, y dicha adaptación había sido vista por la censura cinematográfica, la constante interrelación e intercomunicación entre las secciones de cine y teatro hacía que en el trámite de la solicitud para representar dicha obra de teatro se tuvieran en cuenta consideraciones y argumentos ya empleados en la tramitación de la adaptación al cine de la misma. Y, por supuesto, esto funcionaba en la dirección contraria cuando se estudiaban propuestas de exhibición de películas basadas en obras teatrales.

Para este estudio no se partió del corpus manejado en Merino 1994, sino que empezamos de nuevo a realizar calas en el AGA (Archivo General de la Administración³³), evitando así imponer criterios de selección a priori (por autores u obras) que hubieran podido influir en el tipo de resultados obtenidos. Al compilar la información encontrada en la BD TRACeTi (traducciones censuradas de teatro inglés) pude observar cómo surgían comportamientos recurrentes que, siguiendo la terminología y concepto de Toury (1995)³⁴, denominé regularidades.

Una de estas regularidades, con visos de convertirse en normas y quizá leyes, es el tratamiento temático o argumental de los textos teatrales sometidos a dictamen (como también lo era en las primeras fases de censura de cine). Se estudiaba y analizaba el tema de la obra, y se trataba de excluir todo aquello que tuviera que ver con la moral sexual, principalmente con cuestiones de homosexualidad³⁵ o adulterio. Así también, la cuestión religiosa (todo aquello que no fuera el catolicismo entendido como extensión de la ideología oficial imperante) tenía un tratamiento e influencia mayor en las decisiones censoras que la política (los planteamientos afines al régimen tenían un tratamiento privilegiado). Cuando una pieza teatral venía avalada por el éxito de público en escenarios extranjeros (Broadway, Londres, París), este criterio solía servir de contrapeso que equilibraba la balanza a la hora de autorizar la representación en España con las adaptaciones que se consideraran necesarias. El factor «éxito de público contrastado» es también una importante regularidad como también lo es el interés especial que las autoridades tenían en este periodo por promocionar la imagen de España en el exterior como un país moderno, abierto y tolerante, en el que lo que podía verse en el exterior también tenía cabida³⁶.

Y para acabar es ineludible hacer referencia a la recurrente práctica de la auto-censura, consistente en acomodar o adaptar el texto que se había de presentar a examen, tanto el texto originalmente escrito en español como el texto traducido de otro idioma. Este proceso de censura interna se utilizaba no sólo para salvar la barrera que suponían las leyes no-escritas de la censura vigente, sino también para tratar de transgredirla por medio de diferentes subterfugios. No es ningún secreto que se escribía entre líneas y se leía entre líneas (muchas veces incluso más de lo que se había escrito y más allá de la intención con la que se había

escrito) en un juego de codificación y descodificación que, si para algo sirvió, fue para enriquecer el panorama cultural en general y el teatral en particular que, en cualquier caso, eran parcialmente excluyentes al no poder manifestarse dentro del país toda la producción que se habría dado en un ambiente de más libertad.

Una década prodigiosa



Todo lo dicho anteriormente pretende ser un resumen de la situación del teatro (y hasta cierto punto del cine) traducido y censurado desde principios de la (prodigiosa) década de los sesenta, momento en que la evolución político-social del país desemboca en una apertura que permite que se consolide la intensa vida teatral que progresivamente había tomado los escenarios españoles³⁷. Ya en 1960 era habitual contar con el teatro norteamericano de autores como Arthur Miller y Tennessee Williams y era una tradición importar éxitos de taquilla británicos y americanos. El teatro comercial de origen americano, británico o francés seguía siendo el rey de las programaciones y ocupaba buena parte de las producciones de cada temporada. Los clásicos españoles convivían con clásicos extranjeros ya muy naturalizados, como es el caso de Shakespeare, y la actividad dramática en general florecía bajo la alargada sombra de una censura cada vez más profesionalizada y estructurada, pero aún dependiente del poder político y sobre todo, muy influida por posturas extremas encontradas, tanto dentro como fuera del Estado³⁸.

Cuanto más nos acercamos y nos adentramos en la década de los setenta e incluso de los ochenta, mejor vemos la transición de la censura político-gubernamental a la censura económico-gubernamental traducida en un sistema de subvención y protección del cine y el teatro que llega hasta nuestros días. El mercado en sí y el sistema de subsidios estatales rodean a los productos dramáticos influyendo el modo en que surgen y se llevan a escena (y pantalla)³⁹. Concretamente en el teatro, cada vez son más las voces que expresan su añoranza respecto a los sesenta, una época en la que se consolidó el teatro surgido de las cenizas de la Guerra Civil y se asentó un nuevo teatro⁴⁰ que, tras una corta evolución se encontró con una época de transición y libertad que, en la escena española, supuso sobre todo la eclosión de espectáculos de destape físico y verbal que frenaron de algún modo el desarrollo del tipo de teatro que ya había cuajado para 1969.

Por eso es tan natural que incluso reconociendo las limitaciones que existían en el mundo teatral (y cinematográfico) de entonces, miremos hacia atrás con curiosidad no exenta de añoranza a esa época en la que el control censor provocó una revitalización no planificada de los espectáculos, que incluía indefectiblemente la importación masiva de productos extranjeros por medio de la traducción. Textos dramáticos traducidos (y censurados) que hoy seguimos consumiendo y analizando en su calidad de productos que se han integrado en nuestra cultura pero que en raras ocasiones han sido actualizados.

Apéndice documental⁴¹



1962 (julio) JOSÉ MARÍA GARCÍA ESCUDERO se hace cargo de la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Permanece en el cargo hasta noviembre de 1967. Ya en 1951, cuando se creó el Ministerio de Información y Turismo, fue Director General durante 6 meses, con Arias Salgado como Ministro.

1963 Orden del 16 de febrero de 1963 por la que se constituye una **Junta de Censura de Obras Teatrales**. (En AGA)

1964 Orden de 6 de febrero de 1964 por la que se aprueba el reglamento de régimen interior de la **Junta de Censura de Obras Teatrales** y las **Normas de Censura**. (En AGA)

1967 (noviembre) García Escudero cesa en su puesto de Director General debido a la reorganización del Ministerio.

1969 (octubre) Manuel Fraga cesa al frente del MIT.

1970 Orden circular num. 22/70 R.G. 47 296 referida a la aplicación del la Orden del MIT de 16 de febrero de 1963, creación de la Junta de Censura de Obras Teatrales. (Ministro del MIT: Sánchez Bella). (En AGA)

1972 Orden Ministerial de 29 de noviembre de 1972 por la que se adjudican los premios nacionales de teatro correspondientes a la temporada 1971/72

1974 III Plan de Desarrollo. Teatro. (En AGA)

1978 (3 marzo) Carta de Rafael Pérez Sierra, Director General de Teatro y Espectáculos, del Ministerio de Cultura, dirigida a los miembros de la Junta de Ordenación de Obras Teatrales (*«Como consecuencia de lo dispuesto en el Real Decreto sobre libertad de espectáculos teatrales, aparecido con esta fecha en el BOE, ha quedado suprimida, al desaparecer sus funciones, la Junta de Ordenación de Obras Teatrales de la que usted ha venido formando parte...»*). (En AGA)

1978 (13 marzo) Nueva Junta de Ordenación. Texto del Real Decreto por el que se constituye la Junta. (En AGA)

1978 Recorte de prensa (*ABC*, 19 noviembre 1978) *«El Centro Dramático Nacional dirigido por Marsillach comienza su andadura en 1978»*. Entrevista con el Director General de Teatro, Rafael Pérez Sierra. Ministro de Cultura, Pío Cabanillas. (En AGA)

1982 Javier Solana, **Ministro de Cultura del primer gobierno socialista**. César Oliva es nombrado director del Festival de Almagro.

1983 Se crea el **Centro de Documentación Teatral**, que el futuro pasará a depender del INAEM.

1984 (26-12-84) Comisión de **Calificación de Teatro y Espectáculos**. Dirección General de Música y Teatro. Ministerio de Cultura. La Subdirectora general de Ordenación envía al Jefe de los Servicios Periféricos del Ministerio de Cultura información de la calificación para todos los públicos y mayores de 14 de varias obras teatrales. (En AGA)

1985 (mayo) se crea el **INAEM** (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música) dependiente del Ministerio de Cultura.

1986 (enero) Se crea la **Compañía Nacional de Teatro Clásico** y se nombra a su primer director: Adolfo Marsillach.

Tipología documental. Teatro



MODELO DE INSTANCIA (POSTERIOR A 1963)

Nº Expediente (nº orden-año). Sello. Póliza.

Fecha (día, mes, año)

Ilmo. Señor:

Como Empresario de la Compañía teatral _____ solicito la autorización que exige la Orden del Ministerio de Información y Turismo de 16 de febrero de 1963 para representar la obra titulada _____, cuya sinopsis argumental, autor, cuadro artístico que ha de interpretarla, teatro y ciudad de estreno o reposición, y datos complementarios de carácter técnico y artístico se expresan al dorso de esta instancia.

A tal fin acompaño tres ejemplares mecanografiados del texto literario de la obra, comprometiéndome a que todas las alteraciones que con respecto al libreto de la misma y demás datos expuestos me vea obligado a realizar serán sometidos a la aprobación de ese Centro directivo. En consecuencia,

SOLICITO de V.I. se sirva ordenar que me sea expedida la oportuna guía de representación.

Dios guarde a V.I. muchos años.

Madrid, __ de ____ de _____. Firmado.

Ilmo. Sr. Director General de Cinematografía y Teatro. Madrid.

[Reverso de instancia.]

Título de la obra

Género

Autor

Nacionalidad

Domicilio del autor o su representante en España

Nombre del traductor

Nacionalidad

Domicilio

Adaptador

Nacionalidad

Domicilio

Nombre y domicilio del peticionario

Cuadro artístico de la Compañía

Fecha o temporada de estreno o reposición

Teatro y localidad en que ha de efectuarse

Director

Decorador

Figurinista

Músico

[Pág. 2 instancia]

Sinopsis Argumental.

INFORME DEL CENSOR (POSTERIOR A 1963)

Ministerio de Información y Turismo

Dirección General de Cinematografía y Teatro

Servicio de Teatro

Junta de Censura Teatral

Sesión del día ___ de ___ 196__

Título de la obra. Género. Autor. Versión española de ___.

Dictamen propuesto: 1.- Autorizada para todos los públicos. 2.- Autorizada para mayores de ___ años. 3.- Autorizada únicamente para sesiones de cámara. 4.- Prohibida. Supresiones: ___. Radiable: sí, no. A reserva de visado de ensayo general: sí, no.

Vocal. Nombre y firma.

[Pág. 2] Argumento. Informe. Supresiones.

Vocal. Nombre y firma.

Valor puramente literario

ACTA DE LA SESIÓN DE LA JUNTA

Reunida en el día de hoy la Junta de Censura Teatral, con asistencia de su Presidente, Ilm. Sr. Director General de Cinematografía y Teatro; Vicepresidente 1º, Ilmo. Sr. Subdirector General de Cinematografía y Teatro; Vicepresidente 2º, Ilmo. Sr. Secretario General de Cinematografía y Teatro, y de los Vocales: (relación de nombres de miembros de la Junta, tres de ellos subrayados: los encargados de emitir los informes ordinarios) en la que actúa como Secretario D. ____ se procede a dictaminar la obra teatral titulada ____ original de ____, versión española de ____.

Por ____, y atendiendo a los informes que se acompañan, se acuerda el dictamen cuyas características se expresan a continuación:

DICTAMEN ACORDADO: 1.- Autorizada para todos los públicos. 2.- Autorizada para mayores de ____ años. 3.- Autorizada únicamente para sesiones de cámara. 4.- Prohibida. Supresiones: __. Radiable: sí, no. A reserva de visado de ensayo general: sí, no.

Se suele indicar el número (1, 2, 3, 4).

[Reverso]

Informe de la Sección de Licencias e Inspección.

La Junta de Censura Teatral, en su sesión del día 5 del mes de diciembre según acta que se acompaña, ha dictaminado la obra original de ____ versión española de ____, titulada ____ aprobando su representación bajo las siguientes normas complementarias: Clasificación ____ Supresiones ____ Radiable ____ A reserva del visado de ensayo general.

Firma y fecha.

Propuesta del Servicio de Teatro y resolución de la Dirección General de Cinematografía y Teatro (coincidentes con el Informe de la Sección). Firmado el Director General.

DOCUMENTACIÓN ADICIONAL: Guía(s) de Censura (cartón azul) o Certificado autorizando la representación, donde se refleja el dictamen final. Instancias o solicitudes adicionales (p.e. para realizar giras por provincias). Oficios resolutivos, de remisión de documentación y notas de uso interno. Correspondencia y telegramas. Libretos.