

FACULTAD DE HUMANIDADES

GRADO EN HISTORIA

CURSO 2019-2020



TRABAJO DE FIN DE GRADO

**EL CONTROL ESTATAL DEL CINE DURANTE EL
PRIMER FRANQUISMO: PROTECCIONISMO,
CENSURA, REPRESIÓN Y PROPAGANDA**

Adrián Pérez Pérez

Dirigido por: Domingo Garí-Montllor Hayek

RESUMEN

El uso del cine como herramienta política fue una constante en los diversos regímenes de naturaleza totalitaria que proliferaron a lo largo del siglo XX. La dictadura franquista no constituyó una excepción. Desde los primeros compases de la Guerra Civil se hizo evidente la importancia de este medio de comunicación de masas para la difusión de mensajes propagandísticos. Una vez terminado el conflicto, el régimen de Franco se afanó en ejercer un férreo control sobre la producción cinematográfica nacional. Con este objetivo en mente, desarrolló un complejo entramado de instituciones públicas destinado a controlar la industria del cine y puso en marcha una política fundamentada en el proteccionismo económico, la censura, la represión de la disidencia y la propaganda de los valores auspiciados por la dictadura. Como demostraremos en este trabajo, todo ello se reflejó nítidamente en el contenido de las películas realizadas en la época.

Palabras clave: Franquismo, Cine, Censura, Propaganda.

ABSTRACT

The use of cinema as a political tool was a constant in the various totalitarian regimes that proliferated throughout the 20th century. The Franco dictatorship was not an exception. From the early stages of the Civil War, the importance of this mass communication medium for the dissemination of propaganda became evident. Once the conflict came to an end, the Franco regime focused on exercising tight control over national film production. With this objective in mind, a complex web of public institutions designed to control the film industry was developed, and policies based on economic protectionism, censorship, repression of dissent and propaganda of values sponsored by the dictatorship were implemented. As we will demonstrate in this study, all this was clearly reflected in the content of the films made at the time.

Key words: Francoism, Cinema, Censorship, Propaganda.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
1. EL ESTUDIO DEL CINE EN LA DISCIPLINA HISTÓRICA	5
2. LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA EN TIEMPOS DE GUERRA ..	9
3. FRANCO EN EL PODER	11
3.1. EL ANDAMIAJE INSTITUCIONAL DEL MODELO CINEMATOGRAFICO FRANQUISTA	11
3.2. LAS POLÍTICAS CINEMATOGRAFICAS DEL FRANQUISMO	14
3.2.1. EL PROTECCIONISMO	14
3.2.2. LA CENSURA	18
3.2.3. LA REPRESIÓN	21
3.2.4. LA PROPAGANDA	23
4. EL CINE DE CRUZADA	25
5. EL CINE HISTÓRICO	32
6. CONCLUSIONES	38
BIBLIOGRAFÍA	40
FILMOGRAFÍA	44

INTRODUCCIÓN

En este trabajo nos centraremos en estudiar las principales características que definieron el control ejercido por el régimen franquista sobre el cine durante los primeros años de la dictadura. La subida al poder de Franco una vez terminada la Guerra Civil derivó en la imperiosa necesidad de adoptar una serie de medidas de naturaleza propagandística que legitimasen la sublevación militar del 18 de julio de 1936 y garantizaran la pervivencia de la dictadura. Estas actuaciones se manifestaron en un espectro de considerable amplitud que abarcaba, evidentemente, la educación, además de los diversos medios de comunicación (prensa, televisión, radio, etc.). Entre dichos medios destacó, inevitablemente, el cine. El poder del medio fílmico como herramienta para la consecución de los previamente mencionados objetivos políticos no pasó desapercibido para el régimen, que diseñó un modelo de control sobre la producción cinematográfica en concordancia con sus necesidades.

Dedicaremos el primer epígrafe de nuestro trabajo a estudiar el valor, la utilidad y la pertinencia del cine como fuente para la disciplina histórica. Al fin y al cabo, se trata de una fuente poco convencional y relativamente reciente en los estudios historiográficos. El repaso de las principales aportaciones teóricas al campo de la investigación de las relaciones entre la historia y el cine constituirá un adecuado punto de partida para nuestro análisis, antes de adentrarnos plenamente en el estudio pormenorizado de los rasgos definitivos del caso franquista.

Ofreceremos posteriormente una breve explicación sobre el estado de la industria cinematográfica española durante la Guerra Civil, facilitando un análisis comparativo entre los modelos cinematográficos desarrollados por cada uno de los bandos enfrentados en el conflicto. Esto nos permitirá enlazar con el tercer epígrafe, que constituye, en gran medida, el núcleo del trabajo. Este se divide en dos partes: la primera estará dedicada al estudio del andamiaje institucional del modelo cinematográfico franquista y la segunda abordará el análisis de las principales políticas puestas en marcha por el régimen en materia cinematográfica. Dichas políticas pueden fácilmente resumirse en cuatro prácticas: proteccionismo económico, censura de los filmes, represión de la disidencia y propaganda de los valores auspiciados por el régimen.

En la última parte del trabajo (epígrafes 4 y 5) estudiaremos los dos géneros cinematográficos en los que el control franquista se hizo notar con más fuerza (el cine de cruzada y el cine histórico) y analizaremos detenidamente las películas más

paradigmáticas que los integran. Finalmente, expondremos las conclusiones alcanzadas e incluiremos una relación de las referencias bibliográficas y filmográficas.

1. EL ESTUDIO DEL CINE EN LA DISCIPLINA HISTÓRICA

La primera cuestión que debemos abordar en este trabajo alude a la importancia del estudio del cine como parte de la disciplina histórica, ¿constituyen las películas una fuente útil o pertinente para el historiador?, ¿en qué medida posibilita el análisis de la cinematografía un mejor entendimiento del pasado?

La historiografía de las ciencias sociales se ha visto nutrida, especialmente a partir de la década de 1960, por un creciente número de trabajos que han tratado de dar respuesta a estos interrogantes. La constante ampliación de objetos de estudio y la búsqueda de nuevas fuentes que dieran cuenta de los problemas sociales llevaron al mundo académico a centrar la vista en el cine. Las películas, inevitablemente, adquirieron importancia en tanto que instrumentos para el análisis histórico. Diversos investigadores abordaron el estudio de estas novedosas fuentes otorgándole a las imágenes audiovisuales la entidad de documentos históricos, capaces de abrir una nueva vía de indagación académica y de ofrecer valiosa información sobre el contexto en el que fueron producidas¹.

A lo largo del siglo XX, el cine se convirtió en el medio de comunicación de masas por excelencia, poseyendo un gran poder de persuasión y dotando a sus mensajes de mayor difusión que la prensa o la radio pues, además de que no precisaba alfabetización, los relatos contruidos a través de la imagen en movimiento adquirirían mayor verosimilitud². Así, desde sus orígenes, el cine ha dispuesto de una capacidad esencial para incidir en el imaginario colectivo. Las películas tienen el poder de alterar la forma en que una sociedad piensa, vive y siente. Ejercer el control sobre la producción cinematográfica equivale, por lo tanto, en mayor o menor medida, a ejercerlo sobre la población. Como veremos más adelante, para muchos regímenes esta realidad no pasó desapercibida.

Teniendo todo esto en cuenta no resulta difícil entender que las disciplinas sociales, entre ellas la Historia, hayan integrado el estudio de la cinematografía como herramienta de gran utilidad para la interpretación y comprensión tanto del pasado como del presente. En los párrafos que siguen resumiremos algunas de las principales ideas y perspectivas de estudio que se han aportado en este ámbito.

¹ Acosta Jiménez, W. (2018). El cine como objeto de estudio de la historia: apuestas conceptuales y metodológicas, *Folios*, nº47, pp. 51-68.

² Cánovas Ortega, M. C. (2019). [Reseña del libro *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*], de G. Viadero Carral]. *Hispania: Revista española de la historia*, vol. 79, nº262, pp. 615-619.

Uno de los pioneros en llevar a cabo esta clase de estudios fue el investigador alemán Siegfried Kracauer, quien ya en 1947 señalaría al cine como impulsor del nacionalsocialismo en la mentalidad colectiva alemana³. Según Kracauer, en las obras cinematográficas producidas por un país se pueden apreciar los rasgos ideológicos y las mentalidades más explícitamente que en creaciones artísticas de diferente naturaleza. Esta fue la tesis que fundamentalmente desarrolló en su obra *De Caligari a Hitler*, en la cual analizó las películas realizadas en el período que comprende desde el estreno de la cinta *El gabinete del Dr. Caligari* (dirigida por el cineasta alemán Robert Wiene y estrenada en 1920) hasta la subida al poder de Adolf Hitler en 1933. La hipótesis que pretendía demostrar este autor es que las tendencias psicológicas dominantes durante la República de Weimar, especialmente el nazismo, se verían reflejadas en las producciones fílmicas del momento⁴.

Este novedoso planteamiento se vería posteriormente ampliado gracias a las valiosas aportaciones de los historiadores franceses Marc Ferro y Pierre Sorlin y el estadounidense Robert Rosenstone. Ferro, integrante de la escuela de Annales, promueve la idea del cine como documento histórico y centra su reflexión en torno a la importante influencia de las películas sobre los espectadores y la capacidad de estas a la hora de configurar su percepción y entendimiento de la realidad histórica. La idea que pretende defender este autor es que el estudio de las películas no es relevante únicamente desde una perspectiva artística, sino que “su significación va más allá de lo puramente cinematográfico; no cuenta solo por aquello que atestigua, sino por el acercamiento sociohistórico que permite”⁵.

Pierre Sorlin, por su parte, estudia en sus obras los vínculos entre cine e historia estableciendo la relación entre las ideologías y mentalidades existentes en cada época y el tipo de cine que se produce en función de ello⁶. Para Sorlin, las películas que

... reconstruyen el pasado se refieren más a la sociedad que las ha realizado, a su contexto, que al acontecimiento histórico que intentan evocar. Aunque se refieran a

³ Gubern, R. (2000). *Historia del cine*. Barcelona: Ed. Lumen. p.9.

⁴ Acosta Jiménez, W. (2018). *op cit.* p. 53.

⁵ Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel Historia. p.39.

⁶ Cánovas Ortega, M. C. (2008). La construcción de la moral social franquista a través del cine y la crítica cinematográfica durante el primer franquismo (1940-1945). *Comunicaciones del I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea de la AHC*, (consultado el 17/03/20). Recuperado de: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/27/15/39.mcarmentcanovas.pdf>

*temas históricos ocurridos anteriormente, los directores eligen aquellos eventos que tienen conexión con las circunstancias contemporáneas en las que están inmersos. Así, la lectura histórica y el análisis que los investigadores realizan sobre los films, constituyen una forma de aproximación a la manera en la que individuos y grupos perciben su propia época. Un film es un montaje, una sucesión de puntos de vista y no una mirada neutral sobre las cosas.*⁷

Los planteamientos de estos autores derivan en la configuración de dos perspectivas diferentes a la hora de abordar el estudio de la historia desde el análisis cinematográfico: por un lado, nos encontramos con la “lectura histórica del film”, centrada, como propone Sorlin, en las relaciones existentes entre cine y sociedad; y, por otro, con la “lectura fílmica de la historia”, centrada en el análisis de las películas históricas. En ambos casos se puede decir que las películas expresan la identidad y la individualidad de las naciones desde el momento en que proyectan unos valores determinados (si analizamos la lectura histórica del film) o proponen una interpretación concreta de la historia (analizando la lectura fílmica de la historia)⁸. Así, las películas, ya sean propagandísticas o meramente comerciales, en tanto que documentos históricos, pueden proporcionar valiosos testimonios sobre nuestro pasado.

Posteriormente, con las aportaciones del historiador estadounidense Robert Rosenstone, las preocupaciones por la investigación de las relaciones entre cine e historia se radicalizarían y adquirirían mayor profundidad⁹. Rosenstone habla de la inevitable transición a una sociedad post-literaria, señalando que “los medios visuales se han transformado indiscutiblemente en los principales conductores de mensajes históricos en nuestra cultura”¹⁰. Por ello propone una visión del cine no como simple reflejo de la historia, sino una forma de “hacer historia” en sí misma. Las películas históricas no solo atestiguan las preocupaciones políticas y sociales existentes en el momento de su creación, sino que constituyen un medio particular para dar sentido al pasado. Así, Rosenstone se erige en firme defensor del valor del cine como herramienta de estudio en la disciplina histórica.

⁷ Goyeneche Gómez, E. (2012). Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual. *Palabra Clave*, vol.15, nº3, pp.387-414.

⁸ Cánovas Ortega, M. C. (2008). *op. cit.* p. 9.

⁹ Acosta Jiménez, W. (2018). *op. cit.* p. p. 55.

¹⁰ Rosenstone, R. (1995). *Revisioning History. Film and Construction of a New Past*. Nueva Jersey: Princeton University Press. p. 3.

En el contexto académico español destacan particularmente las contribuciones de dos autores que han estudiado profusamente las relaciones entre cine e historia: Ángel Luis Hueso¹¹ y José María Caparrós Lera¹². Hueso, en su obra *El cine y el siglo XX*, estudia la íntima relación de la imagen animada con la sociedad contemporánea, reivindicándola de esta manera como una fuente que contribuye a un mejor conocimiento histórico. Caparrós, por su parte, ha publicado multitud de obras en este campo de estudio. Entre ellas destaca *100 películas sobre historia contemporánea*, en la cual, a través del análisis de un centenar de películas históricas, recopila su experiencia en la docencia y explora el gran potencial del medio fílmico como herramienta para la enseñanza.

En definitiva, las aportaciones teóricas de estos investigadores han jugado un rol fundamental a la hora de posicionar el análisis de las obras cinematográficas como fuente de estudio e interpretación de los vestigios del pasado que estas presentan. Su labor ha contribuido sobremanera a la apertura una nueva vía de investigación, posibilitando que otros autores, en contextos diferentes, explorasen las valiosas y variadas oportunidades brindadas por el medio fílmico para reconstruir y explicar la historia desde una perspectiva heterodoxa a la vez que rigurosa¹³.

¹¹ Hueso, A. L. (1998). *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Ariel.

¹² Caparrós Lera, J. (1997). *100 películas sobre historia contemporánea*. Madrid: Alianza.

¹³ Acosta Jiménez, W. (2018). *op cit.* p. 65.

2. LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA EN TIEMPOS DE GUERRA

Durante la Guerra Civil española (1936-1939) el cine se convirtió en una de las armas principales de la retaguardia, siendo utilizado por ambos bandos. Además, aunque en conflictos anteriores como la Primera Guerra Mundial o la Guerra Civil rusa el cine ya había servido como herramienta para la difusión de mensajes propagandísticos, el conflicto español se caracterizó por ser el primero en el que se empleó masivamente el cine sonoro para tal propósito¹⁴.

El modelo que había seguido la industria cinematográfica española hasta el estallido de la guerra en julio de 1936 era un modelo clásico, capitalista, en el cual las leyes de mercado determinaban qué tipo de películas se producían, cómo y para qué público. El conflicto puso fin a ese modelo y marcó el establecimiento de nuevas normas. De ahí en adelante, la planificación de la producción cinematográfica pasó a ser monopolizada por el Estado (o los Estados), adquiriendo protagonismo absoluto en la toma de decisiones las autoridades (partidos políticos, sindicatos, organismos públicos, etc.)¹⁵.

Aunque tanto republicanos como nacionales coincidieron en otorgarle un rol destacado al cine, las dinámicas que se desarrollaron en uno y otro bando a lo largo del conflicto fueron claramente diferentes. Para empezar, debemos tener en cuenta que, al situarse gran parte de la industria cinematográfica en Madrid y Barcelona, fue el bando leal a la República quien pudo aprovechar en mayor medida esta herramienta. Los estudios de producción, los estudios de doblaje, los laboratorios, las oficinas centrales de las distribuidoras, las mejores salas, los organismos oficiales, los profesionales y sus sindicatos, las redacciones de la prensa especializada, etc.¹⁶ todos estos elementos se hallaban situados en las mencionadas ciudades, otorgando así preeminencia a los republicanos en materia cinematográfica.

De hecho, al inicio de la guerra, había once películas en proceso de producción en la zona republicana (siete de ellas en Barcelona y cuatro en la capital del país), mientras

¹⁴ Gubern, R., Monterde, J. E., Pérez Perucha J., Riambau, E. y Torreiro, C. (2009). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra. p. 164.

¹⁵ Martínez, J. (2009). Del rojo al azul. Las pantallas de las dos Españas. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, t. 21, pp. 117-139.

¹⁶ Díez, E. (1997). Guerra Civil y cine: la ocupación cinematográfica de Barcelona y Madrid. *Secuencias*, nº6, pp. 23-38.

que en la zona sublevada tan solo había dos (una en Córdoba y otra en Cádiz)¹⁷. Durante los tres años que duró la guerra, los republicanos produjeron 323 documentales de propaganda, mientras que los nacionales realizaron solamente 62. La mayoría de estos últimos fueron obra de productoras privadas como LUCE y CIFESA, aunque también intervinieron la Falange, produciendo trece documentales, y los carlistas, que realizaron cinco¹⁸.

Los modelos cinematográficos propuestos por cada bando siguieron caminos distintos. Por un lado, en territorio sublevado, el cine se constituyó como una herramienta puesta al servicio de la conquista estatal, configurándose de este modo como un engranaje dentro de un aparato unitario de comunicación. Los republicanos, por su parte, veían el cine como el instrumento idóneo para la transmisión de consignas, al tiempo que constituía para ellos una fuente útil de ingresos y un sector con capacidad para absorber una cantidad de mano de obra considerable. Por estos motivos, se tendió a colectivizar empresas de producción cinematográfica y a incautar salas de proyección con el objetivo de explotarlas económica y políticamente, como fuentes generadoras de ingresos y como herramientas para la difusión de una propaganda plural que se impulsaba desde distintos sectores (gobierno, partidos políticos, organizaciones sindicales, etc.). A la vez que educar y levantar moralmente a los españoles, las cintas producidas buscaron solicitar unos apoyos internacionales que nunca llegaron¹⁹.

¹⁷ Gubern, R., Monterde, J. E., Pérez Perucha J., Riambau, E. y Torreiro, C. (2009). *op. cit.* p. 165.

¹⁸ Díez, E. (2002). *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes. pp. 34-35.

¹⁹ Martínez, J. (2009). *op. cit.* p.117.

3. FRANCO EN EL PODER

Llegado el final de la Guerra Civil, el cine se convirtió rápidamente en objeto de regulación específica. El fin principal de dicha regulación fue ejercer un control sobre este medio de comunicación de masas con el objetivo de garantizar su contribución a las necesidades y objetivos políticos que prevalecían en aquel momento²⁰. De este modo, se puso en marcha un sistema de producción de películas controlado por diversas instituciones y basado fundamentalmente en cuatro prácticas: el proteccionismo económico, la censura de los filmes, la represión de la disidencia y la propaganda de los valores auspiciados por la dictadura. Las exigencias planteadas por las diversas fuerzas que integraron y sostuvieron el Nuevo Estado (falangistas, católicos, militares, empresarios, etc.) marcaron el desarrollo de las mencionadas prácticas²¹.

3.1. EL ANDAMIAJE INSTITUCIONAL DEL MODELO CINEMATOGRAFICO FRANQUISTA

En los primeros años del régimen franquista, la industria cinematográfica se apoyó fundamentalmente sobre cuatro pilares institucionales: las juntas de censura, el Departamento Nacional de Cinematografía, la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía y el Sindicato Nacional del Espectáculo²². Iglesia y Falange fueron las principales encargadas de dirigir estas entidades.

Las juntas de censura comenzaron a crearse de forma progresiva durante la Guerra. La formación de dichas instituciones fue promovida por los católicos, desembocando en la creación, en 1938, de la Junta Superior de Censura Cinematográfica y la Comisión de Censura Cinematográfica. En la Orden Ministerial, firmada por el líder falangista Serrano Suñer, donde se establecieron las funciones de estas instituciones de censura se menciona lo siguiente:

*Siendo innegable la gran influencia que el cinematógrafo tiene en la difusión del pensamiento y en la educación de las masas, es indispensable que el Estado lo vigile, en todos los órdenes en que haya riesgo de que se desvíe de su misión.*²³

²⁰ Barrachina, C. (1995). El cine como instrumento de socialización en las políticas cinematográficas del franquismo. *Film-Historia*, Vol. V, nº2-3, pp. 147-208.

²¹ Díez, E. (2001). El montaje del Franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, nº23, pp. 141-157.

²² Santiago López, R. (2018). *Propaganda en el cine del primer franquismo*. (Trabajo de fin de Grado). Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Cantabria. p. 9.

²³ Orden de 2 de noviembre de 1938 (BOE, nº128, de 5 de noviembre de 1938).

Posteriormente, en 1946, ambas instituciones se refundieron en un solo organismo: la Junta Superior de Orientación Cinematográfica. Dicha Junta se constituyó como supremo órgano consultivo en materia cinematográfica, otorgándosele por ello múltiples competencias: proponer la condición de películas de ‘Interés nacional’, determinar qué obras debían exportarse a otros países (y cuáles no) y qué películas debían exhibirse en las salas de primera y segunda categoría (todo ello en función de su calidad artística), autorizar o denegar el doblaje de las película extranjeras y, en su caso, la exhibición de las mismas con rótulos en castellano, ejercer la censura de todo tipo de películas nacionales y extranjeras que hubiesen de proyectarse en territorio nacional, etc.²⁴ Esta institución quedó bajo la tutela del Ministerio de Educación Nacional y estuvo controlada principalmente por los sectores católicos (ante el retroceso de la influencia falangista tras el desenlace de la Segunda Guerra Mundial).

El Departamento Nacional de Cinematografía fue creado el 1 de abril de 1938 y a su frente se colocó al falangista Manuel Augusto García Viñolas. Este organismo dependía de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda, controlada por el también falangista Dionisio Ridruejo. En su informe de constitución se establecía lo siguiente:

1. La producción cinematográfica no puede ser nunca actividad exclusiva del Estado.

2. Por el contrario, el Estado debe estimular a la iniciativa privada para el desarrollo y florecimiento de la cinematografía nacional.

3. El Estado ejercerá la vigilancia y orientación del cine a fin de que éste sea digno de los valores espirituales de nuestra patria.

4. El Estado se reserva la producción de noticiarios y documentales de propaganda.

5. Ninguna actividad cinematográfica dentro de la nación podrá quedar fuera de la competencia y alcance de este Departamento Nacional de Cinematografía.²⁵

En 1941, las competencias de esta institución fueron asumidas por la Vicesecretaría de Educación Popular de la Falange, que creó la Delegación Nacional de

²⁴ Orden de 28 de junio de 1946 por la que se dictan normas referentes al funcionamiento de la Junta Superior de Ordenación Cinematográfica. (BOE, nº200, de 18 de julio de 1946).

²⁵ Viadero Carral, G. (2016). *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*. Madrid: Marcial Pons. pp. 49-50.

Cinematografía y Teatro, dirigida por Carlos Fernández Cuenca. Este momento, que coincide con el auge de políticos germanófilos como Serrano Suñer, fue el de mayor control e influencia sobre la producción cinematográfica española por parte de los sectores falangistas²⁶. Sin embargo, como ya hemos mencionado, el final de la Segunda Guerra Mundial trajo consigo un retroceso de la influencia falangista en favor de la católica.

El 20 de octubre de 1939 fue creada la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, la cual dependía del Ministerio de Industria y Comercio y estaba controlada por la patronal. Se trató, por lo tanto, de un organismo centrado preeminentemente en cuestiones de carácter económico. Las funciones de la Subcomisión fueron regular y controlar la importación y exportación de filmes, la distribución de los mismos dentro del país, las relaciones entre empresarios, distribuidores y alquiladores, la producción cinematográfica nivel nacional, el régimen de protección jurídica de los derechos de autor, el régimen de trabajo de copias y laboratorio y la reglamentación de las distintas profesiones relacionadas con la cinematografía²⁷.

Posteriormente, el 23 de junio de 1941, se estableció la creación del Sindicato Nacional del Espectáculo. Este Sindicato permitió encuadrar a todos los empresarios y trabajadores de la industria cinematográfica en una organización única, total y jerárquica²⁸. Este organismo se encargaba principalmente de conceder créditos para la producción de películas y de licencias para la apertura de salas de cine. También, como veremos más adelante, desempeñó un rol destacado en la represión de disidentes.

En última instancia, podemos constatar que la organización y regulación de la industria durante los primeros compases del régimen franquista estuvo acaparada por un espectro de instituciones considerablemente amplio, en el cual se integraban múltiples ministerios (Hacienda, Educación Nacional, Industria y Comercio) así como la Vicepresidencia de Educación Popular de Falange y la propia Presidencia del Gobierno. Esta circunstancia derivó en graves problemas de competencias administrativas e imposibilitó el desarrollo de “una política cinematográfica racional y ordenada”²⁹.

²⁶ Santiago López, R. (2018). *op. cit.* p. 10.

²⁷ Sabín Rodríguez, J. M. (2002). La cinematografía española: autarquía y censura (1938-1945). *Cuadernos republicanos*, nº50, pp. 141-161.

²⁸ Díez, E. (2001). *op. cit.* p. 146.

²⁹ Barrachina, C. (1995). *op. cit.* p. 148.

3.2. LAS POLÍTICAS CINEMATOGRAFICAS DEL FRANQUISMO

3.2.1. EL PROTECCIONISMO

Durante la Guerra Civil, los productores cinematográficos consiguieron firmar con el Nuevo Estado el pacto proteccionista, una alianza que, desde la década de 1920, venían proponiendo a la clase política. Dicho pacto establecía un compromiso entre el poder establecido y la patronal para producir, mediante una política de fomento, un producto que denominaban «cine español». Se trataba realmente de un cine que buscaba defender los valores de la clase en el poder. Una vez concluida la guerra, este pacto proteccionista fue aplicado con un enfoque fascista, propiciando así el desarrollo de una industria cinematográfica en la que las oportunidades para producir, distribuir, exhibir y consumir películas estaban controladas por el gobierno a través de la planificación y la autarquía³⁰.

La planificación económica implicaba suprimir la libertad de empresa, desarrollándose así una producción cinematográfica de carácter paraestatal, a medio camino entre lo público y lo privado, mediatizada por la intervención de las diversas instituciones mencionadas en el epígrafe anterior. Así, como señala Emeterio Díez, “la administración exigua, descentralizada, autónoma y plural que se ocupaba del cine antes de 1936 se convierte en un aparato burocrático desmesurado, centralizado, jerárquico y con ministerios en competencia”³¹.

En concordancia con los principios de la autarquía, el objetivo fundamental del régimen fue desarrollar una industria nacional lo suficientemente sólida como para autoabastecer al país sin necesidad de recurrir a las importaciones. Para ello se configuraron una serie de medidas de corte proteccionista destinadas a acabar con la dependencia exterior. La obligatoriedad del doblaje de las películas extranjeras al castellano³² fue, sin duda, una de las más decisivas.

Esta imposición se acompañó de la concesión de permisos de importación y de licencias de doblaje, sin los cuales era imposible adquirir y doblar una película foránea.

³⁰ Díez, E. (2001). *op. cit.* pp. 144-145.

³¹ *Ibidem.* p. 145.

³² Esta medida fue adoptada el 23 de abril de 1941 a través de una Orden Ministerial en la que se establecía lo siguiente: “*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*”.

El sistema que se estableció para la concesión de licencias se basaba en el requerimiento de producir cine nacional. De este modo, cuantas más películas realizasen las productoras nacionales, más licencias de doblaje podían obtener. Esto tuvo un efecto negativo: el productor se convirtió en un simple intermediario para que las distribuidoras obtuvieran las ansiadas licencias de doblaje y se producían películas de muy bajo presupuesto con la única finalidad de tramitar dichas licencias³³. En última instancia, las productoras pasaban a desinteresarse del éxito comercial de sus propias películas (que en ocasiones ni llegaban a estrenarse) y se centraban en el lucrativo negocio de la exportación de grandes filmes procedentes de Hollywood o en el de la venta de sus licencias a través de un mercado negro que bordeaba la legalidad³⁴. Domènec Font resumió perfectamente esta problemática y paradójica situación:

*La libre venta de los permisos de importación obtenidos generaría un incomparable mercado negro con ganancia segura y sin riesgo alguno, de modo que la producción española se convertiría en simple pretexto para obtener licencias que posteriormente, puestas a reventa, permitirían que el productor hispánico no tuviera, incluso, que estrenar su film a la vista de los pingües beneficios que la operación-venta le reportaba.*³⁵

Para tratar de paliar este problema, la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía estableció un sistema de clasificación de las películas nacionales en tres categorías: se les asignaban entre 3 y 5 licencias a las películas de primera categoría, entre 2 y 4 a las de segunda, y ninguna a las de tercera. La pertenencia a cada una de estas categorías dependía fundamentalmente de dos factores: la calidad y el coste de las películas. De este modo, se buscaba recompensar a las mejores producciones. Sin embargo, los criterios de clasificación eran arbitrarios y estaban sujetos a corruptelas³⁶. Ejemplo de ello fueron películas como *El escándalo* (1943) de José Luis Sáenz de Heredia y *El clavo* (1943) de Rafael Gil, producciones fervientemente apoyadas por determinados sectores del régimen y que consiguieron obtener hasta quince licencias de doblaje³⁷.

³³ Padrós Reig, C. y Muñoz Fernández, M. (2006). Efectos económicos de la normativa de protección y fomento de la cinematografía en España. *Revista de Administración Pública*, nº171, pp. 355-392.

³⁴ Gubern, R. (2014). *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama. p. 374.

³⁵ Font, D. (1976): *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance. p. 42.

³⁶ Padrós Reig, C. y Muñoz Fernández, M. (2006). *op. cit.* p. 361.

³⁷ Gubern, R. (2014). *op. cit.* p. 374.

Además, la consideración del coste como criterio para la clasificación de las películas generó la necesidad artificial de incrementar los costes de producción (estableciendo una falsa equivalencia entre la calidad y el coste del producto), lo cual repercutió en una desmesurada inflación y en la dificultad de realizar películas que fueran rentables en sí mismas (dejando de lado la especulación con las licencias)³⁸.

Otra importante medida que se integró en los esfuerzos proteccionistas del régimen fue la cuota de pantalla, establecida a partir de 1941. Esta obligaba a las salas de cine a proyectar películas españolas en una cierta proporción respecto a las extranjeras. Así, por cada seis semanas de cine foráneo proyectadas se establecía la obligación de proyectar una de cine nacional (posteriormente, en 1944, se modificó la cuota debiendo mostrarse una semana de cine producido en España por cada cinco de cine extranjero). Con todo, estas medidas fueron incapaces de fomentar la industria nacional, puesto que las películas españolas que obtenían éxito y conseguían superar la semana de recaudación no producían días de más en favor de una película extranjera. De este modo, el cine español se vio claramente limitado, pues el único incentivo que las salas de cine tenían para proyectar durante más tiempo del establecido una producción española era que la recaudación de esta fuera considerablemente superior a la de las extranjeras³⁹.

El crédito sindical fue otra de las medidas de fomento ideadas por el régimen. Gestionados por el Sindicato Nacional del Espectáculo, los créditos sindicales podían cubrir hasta un 40% del presupuesto de una película⁴⁰. Sin embargo, el establecimiento de esta medida se acompañó de una tendencia generalizada a inflar los presupuestos, buscando de este modo que el crédito cubriera un mayor porcentaje del coste de la película y evitando el riesgo que suponía la inversión privada. En última instancia, el crédito sindical obstaculizó el desarrollo de una iniciativa privada fuerte al generar una situación de dependencia económica⁴¹.

Otro medio de subvención fue el de los premios. Así, en 1944 se aprobó la concesión del título de ‘Interés Nacional’ a las películas “producidas en España cuyos cuadros artístico y técnico” fueran “esencialmente españoles”. También se consideró fundamental para la expedición de dicho título que las películas contuviesen “muestras

³⁸ Padrós Reig, C. y Muñoz Fernández, M. (2006). *op. cit.* p. 362.

³⁹ *Ibidem*, p. 362.

⁴⁰ Sabín Rodríguez, J. M. (2002). *op. cit.* p. 146.

⁴¹ Padrós Reig, C. y Muñoz Fernández, M. (2006). *op. cit.* p. 363.

inequívocas de exaltación de valores raciales o enseñanzas de nuestros valores morales y políticos”⁴². Lo que se pretendía con esta medida era crear un catálogo de películas de referencia, el modelo a seguir por la industria. Eran también las películas que debían ser exportadas, que el público debía ver y que la crítica debía resaltar. La concesión del título de ‘Interés Nacional’ se acompañaba de importantes privilegios económicos. Por ejemplo, las películas de esta categoría obtenían el máximo número de permisos de importación y doblaje o, desde 1952, una subvención que podía llegar al 50% del coste de producción. Además, se beneficiaban de una publicidad inmediata a escala nacional, puesto que la noticia de la concesión del premio se convertía en una consigna que todos los medios debían repetir. También recibían un trato preferencial en la exhibición. El estreno, en concreto, debía llevarse a cabo en el mejor momento de la temporada cinematográfica y la película tenía que proyectarse obligatoriamente mientras consiguiese el 50% del aforo de las salas, además de tener prioridad en los reestrenos⁴³.

En última instancia, podemos señalar que, por medio de sus políticas proteccionistas (licencias, subvenciones, premios, etc.), el régimen se dotó de un aparato cinematográfico del que los grandes empresarios de la industria consiguieron sacar notable rentabilidad. Sin embargo, las aspiraciones franquistas de desarrollar una industria fuerte y capaz de autoabastecerse estuvieron lejos de verse cumplidas. Esto se puede achacar fundamentalmente a dos factores: la corrupción (expresada principalmente a través del sometimiento de la industria a las directrices del poder y las cuestionables prácticas que de ello derivaban) y la dependencia del cine extranjero⁴⁴. Como señala Emeterio Díez:

Pese al carácter nacionalista que impregna todas las decisiones del Nuevo Estado, lo cierto es que la industria nacional sólo se sustenta gracias a que se convierte en parasitaria del cine extranjero. Así la distribución y la exhibición siguen dependiendo de la adquisición de películas fuera del país y las empresas de servicios de la producción, como estudios y laboratorios, viven igualmente de doblar y tirar copias de cine foráneo (...) gracias a lo que se recauda del cine USA, existen medios para rodar cine franquista sin que importe su éxito en taquilla: sin que necesite la aprobación del público. Es más,

⁴² Santiago López, R. (2018). *op. cit.* p. 13.

⁴³ Díez, E. (2014). El cine de Interés Nacional (1944-1964). (Consultado el 22/04/2020). Recuperado de: <http://ediez-historiasocialcineespana.blogspot.com/2014/03/el-cine-de-interes-nacional-1944-1964.html>

⁴⁴ Díez, E. (2001). *op. cit.* p. 148.

*la estructura económica es pactada por ambas cinematografías, unas veces tácitamente y otras mediante la firma de acuerdos. Este pacto de cohabitación sustituye a partir de 1943 al pacto totalitario firmado con Alemania e Italia y completa el pacto proteccionista establecido con los productores. Básicamente, el acuerdo supone que Estados Unidos acepta las restricciones al libre comercio que impone el régimen, mientras el Franquismo admite compartir con Hollywood la formación ideológica de aquellos españoles.*⁴⁵

3.2.2. LA CENSURA

La censura, promovida fundamentalmente por los católicos, fue la primera institución cinematográfica organizada por el régimen, estableciéndose las juntas locales y provinciales de censura en la zona sublevada tan solo unos días después del golpe militar. Con el transcurso de la guerra, esta censura, de carácter local y controlada principalmente por el ejército, fue adquiriendo un estatus oficial, centralizándose y manteniendo conexión con las instituciones de propaganda. Así, en 1938, la Subsecretaría de Prensa y Propaganda fue finalmente designada como la institución encargada de dirigir la censura a nivel nacional⁴⁶.

La censura franquista se configuró como una institución colegiada, dividiéndose sus competencias entre las diversas fuerzas que integraban el bando sublevado: la censura del sector católico intervenía en los asuntos de índole moral, los asuntos políticos y culturales eran atendidos por el censor de la Falange, y sobre el censor militar recaía la responsabilidad de atender los temas bélicos o de defensa nacional. Como veremos más adelante, la voluntad de monopolizar el poder censor generó importantes tensiones, especialmente entre católicos y falangistas, que buscaron imponer sus respectivos criterios censores controlando las Juntas de Censura⁴⁷.

A la censura le fue atribuida la tarea de preservar y promocionar la moral y los valores ideológicos del régimen. Debía establecer la primacía de la verdad y extender la cultura promulgada por el Nuevo Estado a todos los españoles. El objetivo que se perseguía era coartar la difusión de valores contrarios a los que establecía el poder, y por supuesto, evitar la aparición en las películas de escenas “indecentes” que pudieran “ensuciar” la mente de los espectadores. Debemos apuntar que la censura franquista

⁴⁵ Ibidem. p. 148.

⁴⁶ Díez, E. (2002). *op. cit.* pp. 121-132.

⁴⁷ Díez, E. (2001). *op. cit.* p. 151.

llevaba implícito el carácter paternalista del régimen respecto a la sociedad, “invocando la falta de madurez del pueblo español” al que denominaban “intelectualmente débil”⁴⁸.

Las prácticas censoras no se llevaban a cabo únicamente sobre el celuloide propiamente dicho mediante el “tijeretazo”, si no que podían ponerse en marcha desde el momento mismo en que se escribía el guion, quedando este sometido a evaluación a través de los llamados “informes de lector”⁴⁹. Así, eran modificadas o prohibidas las películas que no cumplieran con los preceptos exigidos.

El principal mal del que adoleció la censura cinematográfica franquista fue la arbitrariedad en sus criterios de aplicación, desarrollándose sin un programa de intervención estatal y careciendo de una normativa clara hasta la década de 1960⁵⁰. De este modo, la autoridad censora operaba en la subjetividad de forma totalmente impune. Además, como precisamos, la censura podía intervenir en cualquier fase de la producción de una película y se basaba en conceptos indeterminados y difíciles de prever de antemano, como la calidad y la moral. Esta imprevisibilidad actuó como una barrera para la entrada en el mercado cinematográfico al desincentivar a los inversores⁵¹.

Iglesia y Falange fueron las fuerzas que ejercieron en mayor medida el control sobre la censura cinematográfica. En un primer momento, al situarse la censura bajo el paraguas de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda del Ministerio de Interior, fueron los falangistas quienes acapararon mayor autoridad, orientando la producción cinematográfica en base a los siguientes principios:

*1) defensa del Alzamiento y de la Revolución Nacional, representada por los 26 Puntos de Falange y otros textos complementarios; 2) máximo respeto a las instituciones militares, civiles, eclesiásticas y políticas, y en especial, al Caudillo; 3) rechazo de todo lo que ataque la unidad del pueblo, de clases, de tierras o bien niegue un sistema económico basado en el interés común; y 4) prohibición de cuanto pueda dañar la política internacional del gobierno, en especial, sus alianzas con los países fascistas.*⁵²

⁴⁸ Curry, R. (2006). En torno a la censura franquista. Madrid: Ed. Pliegos. p. 54.

⁴⁹ Cánovas Ortega, M. C. (2008). *op. cit.* p. 5.

⁵⁰ En concreto hasta la aprobación de las normas censoras de 9 de febrero de 1963 (B.O.E. de 8 de marzo).

⁵¹ Padrós Reig, C. y Muñoz Fernández, M. (2006). *op. cit.* p. 359.

⁵² Díez, E. (2001). *op. cit.* p. 151.

Sin embargo, los católicos fueron recuperando de forma progresiva el poder censor y, especialmente tras la derrota del Eje, se impuso la censura nacionalcatolicista que estos propugnaban. Sus principios básicos eran:

*1) acatamiento absoluto de la religión católica y de sus oficiantes; 2) máxima contención de la sexualidad; 3) defensa de la familia y, por lo tanto, rechazo del divorcio y del adulterio; 4) respeto total hacia la autoridad; y 5) prohibición de cualquier apología de la delincuencia.*⁵³

De este modo, se produjo una clara transición en la censura. Las preocupaciones censoras de los falangistas, centradas fundamentalmente en torno a cuestiones políticas, dejaron paso a una preeminencia de la censura católica, basada en la preservación de la moral y el dogma.

La censura dio lugar a prohibiciones de diversa índole: en las películas no se podía mencionar a políticos liberales del siglo XIX, ni interpretar *La Marsellesa*, y los actores que habían apoyado la causa republicana desaparecieron de los créditos. Además, fue suprimido el uso de ciertos términos que resultaban problemáticos para el régimen, como el insulto “gran fascista” en la película *Nacida ayer* (1950), que fue sustituido en España por “vil traficante”. Posteriormente, en marzo de 1939, la censura eliminó una escena de la película de los hermanos Marx *Sopa de ganso* (1933), en la que se ridiculizaba la guerra y el estamento militar⁵⁴. Uno de los usos más escandalosos de censura se produjo en la película *Mogambo* (1953), donde, para ocultar un caso de adulterio, a través del doblaje, el matrimonio protagonista fue convertido en una pareja de hermanos. Las escenas de la película dejaban patente, sin embargo, cual era verdaderamente el carácter de la relación entre ambos. De este modo, se consiguió que, lo que inicialmente era un adulterio, se convirtiera en un caso de incesto.

Ni siquiera una película escrita por el propio general Franco quedó libre de las implacables tijeras de la censura. Cuando en 1950 se reestrenó la película *Raza* (1941), se cambiaron los diálogos y se cortaron escenas. También se modificó su título, pasando a llamarse *Espíritu de una raza* (adoptando así una connotación más católica, menos agresiva). Se eliminaron los planos en los que salía el saludo fascista y los pasajes en los que se mencionaba peyorativamente a los norteamericanos fueron modificados. Todo esto

⁵³ Ibidem. p. 152.

⁵⁴ Santiago López, R. (2018). op. cit. p. 15.

fue resultado de un “repasso ideológico” o de una “puesta al día” para limar aristas y no ofender a las potencias democráticas que en aquel momento gobernaban el mundo occidental⁵⁵.

3.2.3. LA REPRESIÓN

La represión, entendida como la “persecución violenta del enemigo político, de aquél que defiende otra ideología, otros valores, otros símbolos”⁵⁶, fue una práctica habitual en el franquismo y que afectó especialmente a las profesiones comprometidas en tareas de socialización. Dentro de esta categoría se integran los trabajadores de la industria cinematográfica, cuya popularidad provocó contra ellos medidas peculiares de represión.

Emeterio Díez, uno de los autores que ha tratado en mayor profundidad este aspecto del modelo cinematográfico franquista⁵⁷, señala dos momentos diferenciados en la evolución de las prácticas represoras del régimen. En un primer momento, la represión surgió como una práctica consustancial a cualquier golpe de estado, desarrollándose de forma anárquica y carente de cualquier tipo de garantías legales. Sin embargo, pronto se convirtió en una herramienta para imponer cambios sociales y en recurso fundamental para asegurar que el régimen perviviera y mantuviera su dominio político. De este modo se estructuró todo un aparato jurídico/político en el que se integraron diversos órganos como la Oficina de Información y Propaganda Anticomunista, el Tribunal de Responsabilidades Políticas, la Delegación Nacional de Asuntos Especiales o la Causa General.

En el ámbito cinematográfico tuvieron especial protagonismo la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, el Sindicato Nacional del Espectáculo y el Departamento Nacional de Cinematografía. Este último participó en las actividades represoras por medio de cuatro vías distintas:

1) el permiso de rodaje, que vigila la adscripción política y el comportamiento antes del 18 de julio de cada uno de los artistas y técnicos que van a rodar una película; 2) la inspección de los consejos de administración de las empresas cinematográficas, que depura a los capitalistas contrarios al Movimiento; 3) el salvoconducto, que controla los

⁵⁵ Sebastián, J. (1995). “Raza”: la historia escrita por Franco. *Filmhistoria online*, vol. 5, nº2-3, pp. 47-56.

⁵⁶ Díez, E. (1998). La represión franquista en el ámbito profesional del cine. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº30, pp. 54-90.

⁵⁷ Díez, E. (2001). *op. cit.* pp. 152-154.

*viajes e impide la huida de España de los opositores; y 4) el examen político de quienes aspiran a ingresar en los organismos cinematográficos del Estado con el fin de que los funcionarios sean de probada fidelidad.*⁵⁸

La represión franquista adquirió además una dimensión internacional⁵⁹, llevando su violencia más allá de sus fronteras y permitiendo que penetrase en territorio español la represión de los países amigos, fundamentalmente, Alemania. Se llevó a cabo una persecución de los trabajadores judíos y se elaboró una lista negra con los trabajadores de Hollywood que habían hecho público su apoyo a la causa republicana. Las películas de estrellas del cinematógrafo como Joan Bennett, James Cagney, Charlie Chaplin, Joan Crawford, Douglas Fairbanks Jr., Errol Flynn, Fredric March o Paul Muni fueron prohibidas.

También resulta interesante estudiar cuáles fueron las actitudes adoptadas por la industria del cine ante tal represión. Es importante evitar maniqueísmos y reducir las conductas de los profesionales del cine a las categorías de “víctimas y verdugos o de sospechosos y delatores”⁶⁰. La realidad es más intrincada, pues la violencia franquista dio lugar a una amplia variedad de comportamientos humanos. Díez identifica cinco categorías diferentes: “avalados”, “mercaderes”, “enganchados”, “indefinidos” y “arrepentidos”⁶¹.

Los “avalados” fueron aquellos que escaparon de la represión o sufrieron una condena menor gracias a que amigos franquistas declararon en su favor. Fue el caso, por ejemplo, de Luis Buñuel y Santiago Ontañón, quienes pudieron regresar del exilio por su amistad con el cineasta José Luis Sáenz de Heredia (a quien, además, habían ofrecido protección durante la guerra). Los “mercaderes” fueron los que convencieron de su apoyo al bando sublevado adjuntando, además de avales, facturas con importantes donaciones económicas al Movimiento. Se puede calificar de “enganchados” a los que evitaron la represión al demostrar que habían colaborado en el cine republicano a su pesar, únicamente para ganarse la vida. Los “indefinidos”, por su parte, se hallaban trabajando en el extranjero al estallar la guerra y optaron por permanecer allí por cuestión de seguridad personal o desinterés político. Finalmente, los “arrepentidos” fueron aquellos

⁵⁸ Ibidem. p. 153.

⁵⁹ Díez, E. (1998). *op. cit.* pp. 64-67.

⁶⁰ Díez, E. (2001). *op. cit.* p. 153.

⁶¹ Ibidem. p. 153.

que, habiendo militado en partidos republicanos, se pasaron al bando franquista desencantados por los excesos revolucionarios. Un ejemplo de ello fue el director Edgar Neville⁶².

El régimen se vio obligado a suavizar la represión, especialmente tras las Segunda Guerra Mundial, debido a la negativa repercusión económica que esta tuvo para la industria cinematográfica y el descrédito internacional que generaba. Sin embargo, aun rebajándose la violencia de los primeros compases de la dictadura, la vigilancia de los profesionales del cine perduró hasta el final del período franquista. En definitiva, el franquismo se perpetuó en el poder gracias a un estado policial donde se vulneraban los derechos de expresión, movimiento, asociación, reunión y trabajo, entre otros muchos. Es esta la circunstancia que contribuyó en mayor medida al raquitismo del cine español⁶³.

3.2.4. LA PROPAGANDA

Franco aprendió tanto de nazis como fascistas que el cine podía ser un arma especialmente poderosa en la conquista y preservación del poder. Así, dentro del sistema propagandístico desarrollado por el régimen, el medio fílmico tuvo una importancia especial a la hora de adoctrinar y manipular a las masas⁶⁴. Desde los primeros compases de la Guerra Civil, los falangistas ejercieron el control sobre la producción de este tipo de material audiovisual. Concretamente, el desarrollo de esta labor fue llevado a cabo a través de tres instituciones: la Sección de Fotografía y Cinema de FE de las JONS (enero de 1937), la Sección de Cine de FET de las JONS (mayo de 1937) y el Departamento Nacional de Cinematografía (abril de 1938). Así, la Falange puso la propaganda del Estado al servicio de dos objetivos: “establecer efectivamente la jefatura de Franco y difundir las bases fascistas que iban a definir el régimen”⁶⁵.

*Con este fin, Manuel Augusto García Viñolas, jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, planifica tres actividades: 1) vigilancia de la producción extranjera referida al conflicto y destrucción de aquella contraria a la causa; 2) control y orientación de la producción nacional privada; y 3) producción de noticiarios y documentales de propaganda a cargo del propio Departamento.*⁶⁶

⁶² Díez, E. (1998). *op. cit.* pp. 67-69.

⁶³ *Ibidem.* p. 90.

⁶⁴ Delgado Idarreta, J. M. (coord.). (2019). *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1959)*. Universidad de La Rioja: Servicio de Publicaciones. pp. 18-27.

⁶⁵ Díez, E. (2001). *op. cit.* p. 155.

⁶⁶ *Ibidem.* p. 155.

Esta última actividad consigue llevar a los cines del bando nacional un relato cinematográfico de tipo mítico donde se justifica el nacimiento del Nuevo Estado. Este relato, lleno de omisiones, mistificaciones y mentiras, narra tres acontecimientos: 1) la República, presentada como un régimen comunista bajo el más absoluto desorden y los más fieros desmanes; 2) la Guerra, es decir, las sucesivas victorias del ejército nacional al mando de su Caudillo, Francisco Franco; y 3) el Nuevo Estado, o lo que es lo mismo, actividad de FET de las JONS, pacificación y reconstrucción del país, reconocimiento internacional del régimen, ceremonias religiosas y recuperación del pasado histórico más españolista e imperial. Este relato circula y se adapta a tres tipos fundamentales de audiencia (retaguardia, frentes y zonas de ocupación) con el fin de convencer al público de la justicia de la causa nacional, mantener alta la moral de combate y pacificar y adoctrinar a la población. Asimismo este relato se difunde en el extranjero para granjearse el favor de la opinión pública internacional.⁶⁷

Otra medida fundamental dentro del sistema propagandístico franquista fue la creación del NO-DO (Noticiarios y Documentales) en 1942, lo cual supuso la monopolización estatal de noticiarios y documentales cinematográficos. Su proyección era obligatoria en todas las sesiones de cine del país. La inclusión forzada del NO-DO en la programación de todas las salas de exhibición nacionales imposibilitaba la emisión de otros complementos. Así, los cortometrajes y documentales, vías de expresión habituales para cineastas noveles, fueron atacados de forma indirecta por esta medida legislativa cuyo principal propósito era controlar la información⁶⁸.

El NO-DO no fue, sin embargo, el único vehículo para la propaganda. Esta también se abrió paso, aunque podemos considerar que de forma más sutil, a través del cine de ficción y en diversos géneros (cine histórico, de cruzada, religioso, folclórico...). En los siguientes epígrafes estudiaremos los dos géneros cinematográficos en los que el control franquista se hizo notar con más fuerza y analizaremos las películas más paradigmáticas que los integran.

⁶⁷ Ibidem. p 155.

⁶⁸ Padrós Reig, C. y Muñoz Fernández, M. (2006). *op. cit.* pp. 360-361.

4. EL CINE DE CRUZADA

Se ha venido a denominar cine de cruzada un tipo de cine desarrollado tras la Guerra Civil cuyo principal objetivo era legitimar el golpe de Estado, así como ensalzar las hazañas y logros del bando sublevado. Los largometrajes producidos dentro de este género cinematográfico se esfuerzan, por un lado, por promocionar los principios políticos y morales defendidos por el régimen y, por otro, por representar de forma peyorativa al enemigo. Como explicaremos a continuación mediante el análisis de las películas más destacadas dentro de esta corriente, esto resulta inevitablemente en el desarrollo de un discurso maniqueísta donde se tiende a justificar y glorificar a un bando y deslegitimar a otro.

Sin novedad en el Alcázar constituye uno de los ejemplos más paradigmáticos de cine de cruzada. Se trata de una producción ítalo-española del año 1940 dirigida por Augusto Genina, cineasta comprometido con el régimen fascista de Mussolini⁶⁹. Como bien se puede deducir por el título, la película trata los hechos acaecidos entre julio y septiembre de 1936, cuando el Alcázar de Toledo fue asediado por las fuerzas leales a la República. La resistencia protagonizada por los soldados sublevados, que permitió que la fortaleza toledana fuese finalmente liberada por el Ejército de África comandado por el general José Enrique Varela, adquirió un carácter mítico y permitió nutrir la propaganda del bando franquista.

Desde los créditos iniciales queda patente el objetivo de la película: *“Este film se propone hacer revivir en la pantalla el sublime heroísmo de los defensores del Alcázar de Toledo. Todos los episodios que componen la reevocación de la gloriosa epopeya y todos los personajes que en ella aparecen, desde el ilustre Jefe del Alcázar al más humilde combatiente, se han inspirado en testimonios y documentos de absoluta autenticidad histórica”*. Ese supuesto rigor a la hora de representar la realidad histórica no concuerda, sin embargo, con la toma de determinadas licencias que comentaremos más adelante.

La escena inicial de la película nos sitúa en el propio Alcázar donde, justo antes del golpe de Estado, se lleva a cabo la ceremonia que da por finalizado el año para los soldados de la academia. Sin embargo, antes de que estos puedan partir de vacaciones

⁶⁹ Costa, A. (2000). La estructura como fortaleza: el Alcázar de Toledo y su entorno. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº35, pp. 109-129.

estalla el conflicto. A partir de ese momento, las fuerzas militares situadas en Toledo, bajo el mando del coronel Moscardó, se atrincheran en la mítica fortificación, desafiando al gobierno republicano y resistiendo férreamente. La película muestra cómo, junto a los efectivos militares, se resguarda en el Alcázar la población civil (familias enteras con mujeres y niños). A partir de este momento se inicia un asedio por parte de las fuerzas gubernamentales que dura más de dos meses. Los diversos sucesos que tienen lugar a partir de este momento son representados linealmente, oscilando entre los dramas personales de los protagonistas y la lucha frente a las ofensivas del enemigo republicano⁷⁰.

El primer elemento de esta película que merece ser estudiado con detenimiento tiene que ver con la justificación que se ofrece del alzamiento militar. Como es de sobra sabido, el relato oficial franquista sitúa la causa del sublevamiento en el asesinato del diputado José Calvo Sotelo (a pesar de que el alzamiento venía preparándose desde meses atrás). Esta versión es precisamente la que se reivindica en el filme. Al principio de este, se muestra la última intervención en sesión parlamentaria del diputado Calvo Sotelo, donde, ante una oposición enfervorecida, declara solemnemente: *“la vida podéis quitarme, pero más no podéis. Y es preferible morir con gloria a vivir con vilipendio”*. Se logra de este modo engrandecer la figura del líder de la oposición y justificar su posterior rol como mártir. Acto seguido se escenifica el entierro del político, donde los presentes proclaman: *“Ante Dios juramos solemnemente consagrarnos a la triple misión de imitarte, vengar tu muerte y salvar a España. ¡Lo juramos!”* (y realizan el saludo fascista al terminar su proclama). Se consagra de este modo la justificación franquista: el asesinato de Calvo Sotelo es considerado un crimen de Estado y las acciones del 18 de julio no son sino una acción en defensa de la patria⁷¹.

Otra cuestión que resulta interesante en esta película es la representación del enemigo. Gran parte del objetivo del cine de cruzada era mostrar a un enemigo irredimible y que, por lo tanto, debía ser derrotado por la fuerza. Al fin y al cabo, nos encontramos con un filme producido por quienes vencieron la guerra, por lo que la visión que se ofrece

⁷⁰ Monguilot Benzal, F. (2013). Sin novedad en el Alcázar: historia, imagen y propaganda de un hito del cine bélico franquista. En *Actas del III Congreso Internacional del departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad (UPV/EHU) – XIV Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*, pp. 163-175.

⁷¹ Sánchez Biosca, V. (2009). Propaganda y mitografía del cine nacional. En Castro, D. (coord.). *Cine y Guerra Civil. Nuevos Hallazgos. Aproximaciones analíticas e historiográficas* (pp. 79-95). La Coruña: Servicio de publicaciones de la Universidad de La Coruña.

del oponente es completamente despectiva, llegando incluso a ser caricaturesca. Así, los milicianos republicanos son representados como soldados embrutecidos, salvajes, bebedores, con aspecto descuidado y carentes de todo refinamiento y sentido del honor. Esto lo muestran acciones como el disparo a uno de los combatientes franquistas durante un período de tregua o la amenaza de asesinar al hijo de Moscardó, a quien los republicanos mantenían como rehén. Durante la llamada telefónica entre el general y su vástago (una de las escenas más importantes del filme), el primero le dice al segundo lo siguiente: *“encomienda tu alma a Dios y muere como un patriota, gritando ¡Viva España!”*. Aunque, estratégicamente, se omite la escena del fusilamiento, la película da a entender que, efectivamente, este se produce, pues el general Moscardó se niega en todo momento a ceder al chantaje del enemigo. Sin embargo, se trata de una licencia que se toma el filme, pues lo cierto es que el hijo del militar no fue fusilado durante el asedio al Alcázar, sino un mes más tarde a modo de represalia por las víctimas ocasionadas por un bombardeo aéreo⁷².

No se descalifica únicamente a los milicianos, sino también a los altos cargos del bando republicano, cuyos rasgos definitorios parecen ser la ociosidad, la soberbia y la frivolidad. Todo ello se observa en una escena durante la cual, mientras transcurre el bombardeo al Alcázar, estos disfrutaban de un fastuoso banquete en el arzobispado de Toledo. Esta escena permite mostrar, por un lado, el anticlericalismo del bando enemigo (un diputado republicano declara en tono de burla: *“estos obispos vivían como reyes”*, a lo que el líder de las fuerzas militares responde: *“he elegido como puesto de mando este arzobispado porque todo estaba en orden. He hecho que incluso dejen las imágenes sagradas. En el fondo, son decorativas”*); y, por otro, su soberbia, al proclamar *“la inminente conquista del Alcázar”*. También a esta línea de crítica al enemigo se puede adscribir la escena en la que un grupo de burgueses republicanos contempla con regocijo y asombro la explosión de una de las torres del Alcázar como si de un espectáculo se tratara, al tiempo que fotografían y filman el suceso.

Este filme puede ser considerado como un modelo esencial del cine de cruzada en la medida en que, junto a la deshumanización del enemigo, logra aunar tres pilares fundamentales del discurso franquista: los valores patrióticos, el nacionalismo y la doctrina católica. El Alcázar no constituye únicamente un fortín fundamental para la

⁷² Monguilot Benzal, F. (2013). *op. cit.* p. 166.

defensa militar, sino que actúa al mismo tiempo como hogar y santuario para los que se encuentran resguardados en su interior⁷³. La familia y la fe adquieren un rol importante a la hora de resistir frente a los envites de las fuerzas enemigas, y las imágenes y símbolos religiosos que aparecen en la película se revisten de una solemnidad particular. Tanto es así que, durante un alto al fuego, el Alcázar negocia la visita de un sacerdote a la fortaleza. Una vez dentro, este oficia una misa, da la extremaunción a los soldados heridos e incluso casa a uno de ellos que se encuentra en su lecho de muerte. Todas estas escenas están cargadas de una profunda emotividad. De este modo, la fe católica se nos presenta como un elemento capaz de levantar la moral de las tropas desoladas, de unir al pueblo y de actuar como faro de guía en momentos complicados.

También desempeña un papel fundamental la figura del general Moscardó. El militar se nos presenta como el patriota ideal y el héroe principal de la hazaña de los sublevados. Se trata de alguien que no concibe la rendición (anteponiendo, como explicamos, la victoria a la vida de su propio hijo), que está dispuesto a resistir hasta su último aliento y que proclama: “*preferimos que el Alcázar sea un cementerio a un estercolero*”. Nos encontramos, por lo tanto, con una clara contraposición entre el exterior de la fortaleza toledana, donde imperan la crueldad y la barbarie, y el interior, básicamente un compendio de virtudes morales. Esta película es, sin duda, un poderoso testimonio de un suceso mitificado por el franquismo, y un efectivo reflejo del contexto histórico en el que fue producida.

La película más paradigmática de este género, y una de la más destacadas de la cinematografía del franquismo en general, fue *Raza*, estrenada en 1941 y dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, uno de los cineastas predilectos del régimen. Este filme, basado en la novela homónima escrita por el propio Franco bajo el pseudónimo de Jaime de Andrade, constituye uno de los ejemplos más completos e interesantes para el estudio de la ideología e iconografía franquistas⁷⁴. Se trata de una obra transparente desde un punto de vista ideológico, un panfleto de propaganda franquista básicamente⁷⁵.

Esta película siguió un proceso de producción un tanto particular. Diversos cineastas del momento tuvieron que participar en un proceso de selección para así dirimir

⁷³ *Ibidem*. p. 174.

⁷⁴ Reig Tapia, A. (2002). La autoimagen de Franco: la estética de la raza y el imperio. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº42-43, vol. 1, pp. 96-121.

⁷⁵ Riquelme Pomares, J. (2002). “Raza” de Franco: entre las artes y los ardidés intelectuales. *Alquibla: Revista de investigación del Bajo de Segura*, nº8, pp. 577-601.

a cuál de ellos se le atribuía la dirección del filme (proceso que consistía en planificar y presentar los primeros planos de la película)⁷⁶. Como ya hemos comentado, este rol recayó finalmente sobre Sáenz de Heredia, primo de José Antonio Primo de Rivera y afín a la dictadura. Para la realización de esta película se llevó a cabo un despliegue de medios inusitado para la época, más aún teniendo en cuenta la crítica situación en la que se encontraba el país al salir de la guerra. Esta superproducción contó con un presupuesto de 1.650.000 pesetas, 50 decorados fueron construidos, 45.000 metros de película fueron filmados y el rodaje se prolongó durante cuatro meses⁷⁷. *Raza* fue, además, galardonada con el premio principal del Sindicato Nacional del Espectáculo, estrenada internacionalmente y proyectada para las combatientes de la División Azul⁷⁸.

Cronológicamente, la trama de la película abarca desde la traumática pérdida de las colonias a finales del siglo XIX hasta el final de la Guerra Civil. El argumento del filme gira en torno a una familia, los Churruca. Esta se compone de cuatro hermanos: José, Pedro, Isabel y Jaime. Se trata de una familia con una marcada tradición militar, y cuyo padre, marino de la Armada española, muere gloriosamente en el frente de batalla en Cuba. Hay una clara contraposición entre los hermanos José y Pedro: mientras que el primero, militar, se nos presenta como un personaje honrado, valeroso y con espíritu guerrero, el segundo, que es abogado y político de orientación liberal, demuestra ser una persona cínica, avariciosa y carente de los principios morales que sí presenta su hermano. Isabel, por su parte, es amable y recatada, una hija modélica que se casa con Luis Echeverría, un militar procedente de una familia acaudalada. Por último, Jaime, el menor de los hermanos, es un cura bondadoso y ejemplar. Evidentemente, la elección y configuración de estos personajes no es baladí, pues a través de ellos se busca ensalzar una serie de valores en detrimento de otros. Mientras que la familia y las funciones militares y religiosas han de ser alabadas, el liberalismo, el republicanismo y la moral burguesa son el enemigo a vencer. También resulta importante apuntar que esta película presenta notables tintes autobiográficos. Así, el dictador consigue proyectar sus anhelos y frustraciones a través del embellecimiento y enaltecimiento de ciertas situaciones y de ciertos personajes, como el de José Churruca, su alter ego en la pantalla⁷⁹.

⁷⁶ Sebastián, J. (1995). *op. cit.* p. 49.

⁷⁷ Reig Tapia, A. (2002). *op. cit.* p. 98.

⁷⁸ Crusells, M. (2006). *Cine y Guerra Civil Española. Imágenes para la memoria*. Madrid: Ediciones JC. p. 185.

⁷⁹ Riquelme Pomares, J. (2002). *op. cit.* p. 593.

El estallido del conflicto civil supone el desencadenamiento de una lucha fratricida entre Pedro, que se mantiene fiel al bando republicano, y José, que se alinea con la causa sublevada. Este último es atrapado por el enemigo y condenado a muerte. Afronta el momento de su fusilamiento con la valentía que le caracteriza, negándose tanto a darle la espalda al pelotón como a vendarse los ojos; y, ante su inminente muerte, exclama desafiante: “*¡Arriba España!*”. De forma milagrosa, consigue sobrevivir a los disparos y “revive” en una escena con claras connotaciones religiosas. No corre la misma suerte el hermano menor de la familia, el cual es ejecutado junto a los demás sacerdotes de su convento por un grupo de milicianos. A pesar de que tiene la oportunidad de evitar este trágico destino gracias a su parentesco con Pedro, decide no hacerlo y sacrificarse con el resto de sus compañeros.

José consigue trasladarse a territorio controlado por los nacionales y se reúne con su cuñado, el mencionado Luis Echeverría, en el frente de batalla del País Vasco. Este, desolado por estar alejado de su familia, la cual se encuentra en zona enemiga, piensa en desertar. Sin embargo, José es capaz de convencerlo de lo contrario y, tras la victoria de los sublevados en el frente norte, el capitán Echeverría puede finalmente reencontrarse con su mujer y su hijo. La película consigue de nuevo exaltar el cumplimiento del deber para con la patria.

Cuando la guerra está a punto de llegar a su desenlace, Pedro, que se encuentra en Barcelona, recibe la visita de la viuda de un soldado sublevado. Esta, con el objetivo de poner fin a la guerra y de allanar el camino a los nacionales, le implora que le entregue una copia del estado de fuerzas del frente de Aragón, ciudad que se disponía a atacar el ejército de Franco. Aunque al principio se niega, diciéndole: “*Yo, equivocado o no, no puedo traicionar a los míos*”, la mujer consigue finalmente convencerle apelando a los sacrificios realizados por su familia (“*Usted ya ha traicionado a los suyos, a los que eran verdaderamente suyos, a los que llevaban sus apellidos y su sangre. No es posible que tenga como suyos a los asesinos de su familia y de tantas familias honorables y rectas*”). Sin embargo, el complot es descubierto y ambos son ejecutados. Al ser capturado, Pedro recapacita completamente y, antes encarar el paredón de fusilamiento, proclama solemnemente: “*Poco importa que hayáis recuperado esos papeles. Sin planos y aún sin armas ganarán siempre la batalla contra los hombres huecos. Son ellos, los que sienten en el fondo de su espíritu la semilla superior de la raza, los elegidos para la gran empresa de devolver a España a su destino. Ellos, y no vosotros, materialistas sordos, llevarán*

sus banderas hasta el altar del triunfo. Para ellos fatalmente ha de llegar el día feliz de la victoria". De este modo sella su reconversión y la renuncia total a la defensa de los valores republicanos. La película concluye con un eufórico y multitudinario desfile de la victoria por Madrid.

En definitiva, puede decirse que nos encontramos indiscutiblemente ante un filme de propaganda cuyo fin principal es legitimar la causa franquista y engrandecer las ideas defendidas por un régimen para el cual, los valores religiosos, militares y familiares constituían la espina dorsal de la sociedad española⁸⁰.

Raza y Sin novedad en el Alcázar son, a nuestro parecer, los dos ejemplos más importantes y característicos del cine de cruzada por todas las circunstancias ya comentadas. No son, sin embargo, los únicos filmes a tener en cuenta. También son dignos de ser mencionados dentro de este ciclo de películas títulos como: *¡A mí la legión!* (1942, Juan de Orduña), un filme de exaltación militarista; *Rojo y Negro* (1942, Carlos Arévalo), un película atípica y controvertida en su momento, que relata la relación entre Luisa, una joven falangista, y Miguel, un miliciano republicano; o *El santuario no se rinde* (1949, Arturo Ruiz Castillo), un filme basado en un suceso histórico acaecido durante la Guerra Civil: el asedio de las tropas republicanas al santuario de Nuestra Señora de la Cabeza, en Jaén. Se aprecian claros paralelismos entre esta última película y la ya analizada *Sin novedad en el Alcázar*, aunque con la notable diferencia de que la primera concluye con la derrota de los soldados sublevados que resisten dentro del santuario. Tampoco carece de trascendencia el hecho de que esta película fuera producida una década después del final de la guerra, mientras que el filme de Augusto Genina se estrenó recién terminado el conflicto. El contexto sociopolítico en el que se realiza cada película es considerablemente diferente, circunstancia que se precia con claridad en el contenido de estas. Mientras que la película estrenada en 1941 es exaltación pura y representa al cine de cruzada en todo su esplendor, la de 1949 presenta muchos más matices y tiende tímidamente hacia la reconciliación entre vencedores y vencidos⁸¹.

⁸⁰ Tusell, J. (1988). *La dictadura de Franco*. Madrid: Alianza Editorial. p. 120.

⁸¹ Santiago López, R. (2018). *op. cit.* p. 25.

5. EL CINE HISTÓRICO

La instrumentalización del pasado histórico supuso una constante en los regímenes fascistas del siglo XX, y la dictadura franquista no fue una excepción. Dicho pasado constituía un elemento fundamental para la propaganda del régimen en la medida en que se prestaba a justificar el Alzamiento y a legitimar la dictadura. La labor afanada de un numeroso grupo de propagandistas, docentes, investigadores, intelectuales y escritores que puso sus ideas al servicio del régimen, resultó en un relato deformado de la historia patria que monopolizó tanto los manuales de educación primaria como los trabajos académicos. En un primer momento, la manipulación de la realidad histórica se centró principalmente en falsear las orígenes y causas desencadenantes de la guerra civil española, atribuyendo las responsabilidades a la República, presentando al bando franquista como el verdadero salvador o liberador del país y explicando la sublevación como un acto de lealtad y devoción a España. De forma progresiva, este discurso fue adquiriendo mayor presencia y extendiéndose a períodos del pasado cada vez más remotos, equiparando, por ejemplo, la figura del Caudillo a la de personajes míticos como el Cid o a la de poderosos monarcas como Carlos V o Felipe II⁸².

Como veremos a continuación, la tergiversación del relato (o la exaltación de un relato tergiversado) no se concentró únicamente en la esfera educativa o académica, sino que se trasladó también al ámbito cinematográfico, manifestándose fundamentalmente a través del género del cine histórico. Christian Franco Torre define este tipo de cine como un “grupo de películas con entidad genérica que recrea los hechos más significativos de la historia nacional”⁸³. Se trata, además, de películas cuyas tramas están fuertemente influenciadas desde un punto de vista político, social, económico y religioso y cuyo fin principal es el de justificar o legitimar la dictadura franquista⁸⁴.

Las películas de este género demostraron ser un valioso medio para la difusión de mensajes propagandísticos pues, a diferencia de otras herramientas de adoctrinamiento, se prestaba con facilidad a evocar en el receptor respuestas de carácter emocional. Los

⁸² Moreno Martín, F. J. (coord.). (2017). *El franquismo y la apropiación del pasado: el uso de la historia, de la arqueología y de la historia del arte para la legitimación de la dictadura* [Resumen]. Editorial Pablo Iglesias.

⁸³ Franco Torre, C. (2007). Matizar el pasado: el cine histórico de la autarquía. En Camarero Gómez, M. G., De Cruz Medina, V. y De las Heras Herrero, B. (coord.), *I Congreso Internacional de Historia y Cine*. Getafe: Universidad Carlos III, pp. 552-568.

⁸⁴ Pérez Cipitria, A. (2010). El cine histórico de Juan de Orduña y el franquismo. *Revista de Claseshistoria*, nº1, pp. 1-10.

temas abordados en estos filmes y, en especial, su tratamiento, apelaban a una serie de principios y valores patrióticos y, explotando los sentimientos de nostalgia suscitados por un pasado supuestamente glorioso y genuinamente español, difundían las ideas del régimen. El particular relato histórico que este género cinematográfico ayudó a expandir tenía un marcado carácter determinista, presentando a la dictadura como la ineludible culminación de la historia nacional. En este discurso teleológico, todos los grandes períodos y acontecimientos de la historia de España (la Reconquista, los Reyes Católicos, el descubrimiento de América, la Guerra de Independencia, la pérdida de las colonias, etc.) habrían conducido inexorablemente al Golpe de Estado y a la victoria de los sublevados⁸⁵.

El cine histórico conoce su período de esplendor en la década de 1940 (concretamente entre 1943 y 1951), años durante los cuales se producen 18 películas a las que, por sus características, podríamos integrar dentro del género. Estas son: *El abanderado* (1943, Eusebio Fernández Ardavín), *Lola Montes* (1944, Antonio Román), *El doncel de la reina* (1944, Eusebio Fernández Ardavín), *Eugenia de Montijo* (1944, José López Rubio), *Inés de Castro* (1944, J. M. Leitao de Barros), *Los últimos de Filipinas* (1945, Antonio Román), *Héroes del 95* (1946, Raúl Alfonso), *Reina Santa* (1946, Rafael Gil), *La princesa de los Ursinos* (1947, Luis Lucia), *El tambor de Bruch* (1948, Ignacio F. Iquino), *Don Juan de Serrallonga* (1948, Ricardo Gascón), *Doña María la Brava* (1948, Luis Marquina), *Locura de amor* (1948, Juan de Orduña), *El marqués de Salamanca* (1948, Edgar Neville), *Agustina de Aragón* (1950, Juan de Orduña), *La leona de Castilla* (1951, Juan de Orduña), *Alba de América* (1951, Juan de Orduña) y *Catalina de Inglaterra* (1951, Arturo del Castillo)⁸⁶.

Como hemos explicado anteriormente en este trabajo, el sistema de control sobre la producción cinematográfica implantado por el franquismo condicionaba el tipo de películas que se realizaban y generaba una situación en la cual primaba el contenido ideológico de los filmes, debiendo ser este afín a los principios del régimen, por encima de su calidad artística o potencial atractivo para el público. En efecto, se tendía a producir películas que agradasen al poder establecido, se ajustaran a los criterios censores y cumplieran con los requisitos para recibir subvenciones, en vez de películas que respondieran a las verdaderas demandas de los espectadores (lo cual redundaba en la

⁸⁵ Santiago López, R. (2018). *op. cit.* p. 29.

⁸⁶ Franco Torre, C. (2007). *op. cit.* pp. 555-556.

dificultad de generar éxitos de taquilla). Debemos señalar que, a pesar de todas estas circunstancias, gran parte de las películas del género histórico lograron considerable éxito (al tiempo que supieron adaptarse a las exigencias institucionales). De hecho, más de la mitad de las previamente enunciadas obtuvieron la calificación de ‘Interés nacional’, una proporción muy superior a la del resto de películas de otros géneros⁸⁷.

Una de las películas más destacadas dentro del ciclo de cine histórico es *Los últimos de Filipinas*, estrenada en 1945 y dirigida por el cineasta Antonio Román, el cual había colaborado en la elaboración del guion de la mencionada *Raza*. Este filme relata uno de los episodios más recordados dentro del marco histórico de la pérdida de las últimas colonias por parte de España: el sitio de Baler. Entre julio de 1898 y junio de 1899, un destacamento militar español compuesto por una cincuentena de soldados y liderado por el capitán Enrique de las Morenas y Fossi fue asediado por los tagalos independentistas filipinos en la Iglesia de San Luis de Tolosa de Baler, situada en la costa oriental de la isla filipina de Luzón. El asedio se prolongó durante casi un año, llegando a su conclusión meses después de que España cediera sus colonias restantes a los Estados Unidos. De ahí que a los soldados de la guarnición española que protagonizó este suceso se les conozca como ‘los últimos de Filipinas’.

La película, aunque se asienta en una realidad histórica, forma parte del programa ideológico que buscaba reconstruir el relato histórico nacional ajustándolo a los valores auspiciados por la dictadura. Se trata de un filme que vincula a España con su pasado imperial y ofrece una relectura de la empresa colonial como “cruzada religiosa” y “gesta épica de sacrificio patriótico”⁸⁸. *Los últimos de Filipinas* consigue explotar de forma bastante efectiva un sentimiento en particular: la nostalgia. Una nostalgia que se manifiesta en dos niveles: dentro de la propia película (la nostalgia que sienten los protagonistas al estar alejados de su añorada España) y fuera (la nostalgia que siente el espectador al conectar con los gloriosos eventos pasados que se narran en la película)⁸⁹. A este respecto, el autor José Colmeiro, al analizar el filme, acuñó el término ‘nostalgia colonial’, haciendo referencia a

⁸⁷ Ibidem. p. 556.

⁸⁸ Colmeiro, J. F. (1998). Nostalgia colonial y la construcción del nuevo orden en *Los últimos de Filipinas*. En Sevilla Arroyo, F. y Alvar Ezquerro, C. (coord.), *Actas XIII Congreso Asociación Internacional de Hispanistas*, Tomo IV. Madrid: Castalia, pp. 294-302.

⁸⁹ Ibidem. p. 297.

... una construcción de la memoria cultural nacional que sostiene el deseo imposible de un retorno a un pasado nacional glorioso y heroico anterior al «desastre» de la guerra colonial, y que da sentido y legitimidad histórica al nuevo orden surgido de la Guerra Civil.⁹⁰

Al fin y al cabo, se puede apreciar un claro paralelismo entre los hechos abordados en la película y el contexto en el que esta fue producida. La situación de España en 1945 estaba inevitablemente marcada por un completo aislamiento internacional, circunstancia equiparable simbólicamente a la de los combatientes atrincherados de Baler, el último bastión de los territorios ultramarinos españoles. Estas similitudes explicarían la necesidad de reescribir el suceso histórico y de presentarlo, a pesar de la derrota, como una victoria moral y como un eco lejano de la situación de supervivencia que afrontaba el país ante el bloqueo del resto de países occidentales y la ausencia casi total de aliados. De este modo, mediante la exaltación de hazañas como la de Filipinas se pretende cimentar un nuevo orden inspirado en los sacrificios patrióticos realizados por los héroes del pasado⁹¹.

Otra de las películas más importantes del cine histórico fue *Reina Santa*, una producción surgida en el marco del Pacto Ibérico de 1942 acordado entre la España de Franco y la Portugal de Salazar. Se realizaron dos versiones de la misma, una para cada país, ambas dirigidas por el cineasta Rafael Gil. Este filme relata la vida de Isabel de Aragón, hija del rey Pedro III, también conocida como Santa Isabel de Portugal. Esta se convirtió en reina consorte de Portugal tras su unión con Dionisio I en 1282. La trama de la película nos sitúa en un reino luso dividido por los enfrentamientos entre el rey y su hermano, el infante Alfonso. A lo largo del metraje se desarrollan diversas intrigas palaciegas, tratando la reina Isabel de sembrar la paz en la corte portuguesa.

Las constantes tensiones y luchas internas que experimenta la corona portuguesa con el enfrentamiento fratricida entre Dionisio y Alfonso y, posteriormente, con las desavenencias entre el monarca y su hijo heredero al trono, nos reenvían a un contexto similar, en cierto sentido, al del conflicto iniciado el 18 de julio de 1936 en España. De nuevo, el origen de esta película adquiere verdadero significado si analizamos el contexto en el que se produjo. Mediante los hechos relatados en el filme se busca normalizar la

⁹⁰ Ibidem. p. 297.

⁹¹ Ibidem. p. 298.

situación española, marcada por las desoladoras consecuencias de la guerra. Así, el conflicto bélico nos es presentado como un fenómeno constante en el proceso histórico y un medio que puede resultar legítimo y necesario a la hora de afrontar situaciones políticas críticas⁹².

También adquieren especial fuerza en el mensaje de la película los valores católicos. Donde primero se puede observar esto es en el propio matrimonio entre Isabel y Dionisio. Dicha unión es la que permite poner fin al conflicto luso y establece una alianza sólida de la cual salen beneficiadas ambas coronas. A pesar de ello, en un primer momento, el rey Pedro III no se muestra favorable a la unión de su hija, aún niña, con el monarca portugués. Su opinión cambia a causa de un sueño que tiene Isabel en el cual afirma haber visto *“la muerte de muchos hombres”*. Esta visión, interpretada como una premonición por el rey aragonés, convence al monarca de que el matrimonio de su hija con el rey de Portugal es una cuestión voluntad divina (*“Dios lo quiere”*). De este modo, las cuestiones terrenales quedan supeditadas a la Providencia⁹³.

La figura de Isabel conforma, sin duda, el modelo ideal de mujer que preconizaba el régimen, el paradigma de la dama cristiana: devota, virtuosa, pura, recatada, obediente, misericordiosa, bondadosa, sometida a los designios de su marido, etc. Se trata de un modelo de feminidad inspirado o fuertemente influenciado por los valores difundidos por la Sección Femenina, la rama femenina de la Falange liderada por Pilar Primo de Rivera⁹⁴. Así, nos encontramos con que Isabel cumple el papel de esposa sacrificada y abnegada, que acepta las infidelidades cometidas por un esposo mujeriego y frívolo. También aflora en ella un poderoso instinto maternal, aceptando a los hijos bastardos del rey como propios. Todas estas virtudes se hacen igualmente extensibles a sus actuaciones en el ámbito político y social: cumple una importante labor velando por los desfavorecidos, construye conventos y hospitales y ejerce de intermediaria en el conflicto entre el rey y su hijo. De este modo, Isabel responde al arquetipo de la dama cristiana, un modelo de

⁹² Santiago López, R. (2018). *op. cit.* p. 33.

⁹³ Sanz Ferreruela, F. (2011). El cine hagiográfico y la apología del pasado católico español durante el franquismo (1947 - 1951). En Camarero Gómez, M. G. (coord.) *La biografía fílmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*, Madrid: Universidad Carlos III, pp. 485-508.

⁹⁴ Valenzuela Moreno, J. I. (2018). Reina Santa. Mujer y catolicismo en el cine español de los cuarenta. *Cinehistoria*. Recuperado de: https://www.cinehistoria.com/reina_santa.pdf

conducta que podemos fácilmente equiparar a la concepción predominante en el régimen franquista sobre cuál debía ser el rol de género de las mujeres⁹⁵.

La importancia que adquieren los personajes femeninos, una constante en el cine histórico del franquismo⁹⁶, también se observa con claridad en las célebres películas *Locura de amor*, *Agustina de Aragón* y *La leona de Castilla*, producidas por CIFESA al final de la década y dirigidas por Juan de Orduña; aunque en estas películas, la tipología de los personajes femeninos varía ligeramente con respecto a lo observado en la cinta realizada por Rafael Gil. Así, las protagonistas de *Agustina de Aragón* y de *La leona de Castilla* presentan características varoniles o generalmente atribuidas al héroe clásico masculino, como la fuerza y la valentía. Este tipo de personajes suelen asimilarse simbólicamente a la imagen de la nación española. En *Locura de amor*, por otro lado, apreciamos una dualidad en la tipología de la protagonista (Juana la Loca): mientras que actúa con arrojo y decisión a la hora de defender su derecho al trono, cumple el rol arquetípico de esposa sacrificada y fiel⁹⁷.

El ciclo de películas históricas realizadas por Juan de Orduña cosechó un éxito rotundo entre los espectadores y la crítica, al tiempo que supo a justarse a la línea ideológica marcada por el régimen. Estas cintas permitieron la recuperación de un pasado nacional glorioso: el descubrimiento de América en *Alba de América*, la España imperial del siglo XVI en *Locura de amor* y *La leona de Castilla*, y la Guerra de Independencia en *Agustina de Aragón*. Mediante estas obras se contribuyó a la reconstrucción del imaginario nacional, ofreciendo una visión “matizada”⁹⁸ o parcial del pasado histórico que colaboró en la legitimación del nuevo orden dictatorial.

⁹⁵ Sanz Ferreruela, F. (2011). *op. cit.* p. 496.

⁹⁶ Franco Torre, C. (2007). *op. cit.* p. 560.

⁹⁷ *Ibidem.* p. 560.

⁹⁸ *Ibidem.* p. 562.

6. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos pretendido ofrecer un análisis detallado y crítico de los principales elementos que definieron el modelo de producción cinematográfica desarrollado por el régimen franquista durante los primeros años de la dictadura. Se trata de un modelo dominado, en gran medida, por la voluntad de ejercer un control efectivo y férreo sobre un poderoso medio de comunicación de masas que podía contribuir valiosamente a la consecución de diversos fines políticos, como legitimar el Alzamiento Nacional y garantizar la pervivencia del régimen.

Así, desde los primeros compases de la Guerra Civil se desarrollaron importantes esfuerzos con el objetivo de controlar el medio fílmico. A medida que el régimen fue asentándose, estos esfuerzos se expandieron, propiciando la creación de un complejo andamiaje institucional fuertemente burocratizado dedicado a esa labor de control. Uno de los principios que guio el funcionamiento de este, en gran medida ineficiente, sistema fue el proteccionismo económico. El régimen, sumido en una situación de aislamiento y condicionado por la autarquía, trató a toda costa de desarrollar una industria cinematográfica nacional que fuera capaz de autoabastecerse y no dependiera de la exportación de filmes foráneos. Sin embargo, estas pretensiones fueron en vano.

Las políticas proteccionistas propiciaron la producción de películas que se ajustaban ideológicamente a los deseos y las exigencias planteadas por el régimen, pero nunca estuvieron cerca de dotar a España de una industria nacional sólida e independiente. La producción de filmes nacionales se convirtió meramente en un medio para percibir subvenciones y obtener licencias para la importación y el doblaje de rentables películas extranjeras. Los empresarios de la industria se centraron en producir películas que agradaran al poder establecido y cumplieran con los criterios de la censura (quedando la calidad de los filmes relegada a un segundo plano), porque eso les garantizaba la obtención de licencias y premios con los que rentabilizar sobradamente la inversión inicial.

Nos encontramos, por lo tanto, con un cine de naturaleza propagandística puesto al servicio de los intereses del régimen. Las medidas de protección económica se acompañaron además de prácticas habituales en los regímenes autoritarios como la represión de los disidentes y la imposición de una censura destinada a preservar determinados valores morales e ideológicos auspiciados por la dictadura.

El estricto control que el régimen franquista ejerció sobre la industria cinematográfica se aprecia con especial nitidez en dos géneros concretos: el cine de cruzada y el cine histórico. Ambos, con sus características propias, contribuyeron a la labor de legitimación del golpe de Estado y la dictadura franquista.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta Jiménez, W. (2018). El cine como objeto de estudio de la historia: apuestas conceptuales y metodológicas, *Folios*, nº47, pp. 51-68.

Barrachina, C. (1995). El cine como instrumento de socialización en las políticas cinematográficas del franquismo. *Film-Historia*, Vol. V, nº2-3, pp. 147-208.

Cánovas Ortega, M. C. (2008). La construcción de la moral social franquista a través del cine y la crítica cinematográfica durante el primer franquismo (1940-1945). *Comunicaciones del I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea de la AHC*, (consultado el 17/03/20). Recuperado de: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/27/15/39.mcarmencanovas.pdf>

Cánovas Ortega, M. C. (2019). [Reseña del libro *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*, de G. Viadero Carral]. *Hispania: Revista española de la historia*, vol. 79, nº262, pp. 615-619.

Caparrós Lera, J. (1997). *100 películas sobre historia contemporánea*. Madrid: Alianza.

Colmeiro, J. F. (1998). Nostalgia colonial y la construcción del nuevo orden en Los últimos de Filipinas. En Sevilla Arroyo, F. y Alvar Ezquerro, C. (coord.), *Actas XIII Congreso Asociación Internacional de Hispanistas*, Tomo IV. Madrid: Castalia, pp. 294-302.

Costa, A. (2000). La estructura como fortaleza: el Alcázar de Toledo y su entorno. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº35, pp. 109-129.

Crusells, M. (2006). *Cine y Guerra Civil Española. Imágenes para la memoria*. Madrid: Ediciones JC.

Curry, R. (2006). *En torno a la censura franquista*. Madrid: Ed. Pliegos.

Delgado Idarreta, J. M. (coord.). (2019). *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1959)*. Universidad de La Rioja: Servicio de Publicaciones.

Díez, E. (1997). Guerra Civil y cine: la ocupación cinematográfica de Barcelona y Madrid. *Secuencias*, nº6, pp. 23-38.

Díez, E. (1998). La represión franquista en el ámbito profesional del cine. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº30, pp. 54-90.

Díez, E. (2001). El montaje del Franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, nº23, pp. 141-157.

Díez, E. (2002). *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes.

Díez, E. (2014). El cine de Interés Nacional (1944-1964). (Consultado el 22/04/2020). Recuperado de: <http://ediez-historiasocialcineespana.blogspot.com/2014/03/el-cine-de-interes-nacional-1944-1964.html>

Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel Historia.

Font, D. (1976): *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance.

Franco Torre, C. (2007). Matizar el pasado: el cine histórico de la autarquía. En Camarero Gómez, M. G., De Cruz Medina, V. y De las Heras Herrero, B. (coord.), *I Congreso Internacional de Historia y Cine*. Getafe: Universidad Carlos III, pp. 552-568.

Goyeneche Gómez, E. (2012). Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual. *Palabra Clave*, vol.15, nº3, pp.387-414.

Gubern, R. (2000). *Historia del cine*. Barcelona: Ed. Lumen.

Gubern, R. (2014). *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama.

Gubern, R., Monterde, J. E., Pérez Perucha J., Rimbau, E. y Torreiro, C. (2009). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.

Hueso, A. L. (1998). *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Ariel.

Martínez, J. (2009). Del rojo al azul. Las pantallas de las dos Españas. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, t. 21, pp. 117-139.

Monguilot Benzal, F. (2013). Sin novedad en el Alcázar: historia, imagen y propaganda de un hito del cine bélico franquista. En *Actas del III Congreso Internacional del departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad (UPV/EHU) – XIV Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*, pp. 163-175.

Moreno Martín, F. J. (coord.). (2017). *El franquismo y la apropiación del pasado: el uso de la historia, de la arqueología y de la historia del arte para la legitimación de la dictadura*. Editorial Pablo Iglesias.

Padrós Reig, C. y Muñoz Fernández, M. (2006). Efectos económicos de la normativa de protección y fomento de la cinematografía en España. *Revista de Administración Pública*, nº171, pp. 355-392.

Pérez Cipitria, A. (2010). El cine histórico de Juan de Orduña y el franquismo. *Revista de Claseshistoria*, nº1, pp. 1-10.

Reig Tapia, A. (2002). La autoimagen de Franco: la estética de la raza y el imperio. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº42-43, vol. 1, pp. 96-121.

Riquelme Pomares, J. (2002). “Raza” de Franco: entre las artes y los ardidés intelectuales. *Alquibla: Revista de investigación del Bajo de Segura*, nº8, pp. 577-601.

Rosenstone, R. (1995). *Revisioning History. Film and Construction of a New Past*. Nueva Jersey: Princeton University Press.

Sabín Rodríguez, J. M. (2002). La cinematografía española: autarquía y censura (1938-1945). *Cuadernos republicanos*, nº50, pp. 141-161.

Sánchez Biosca, V. (2009). Propaganda y mitografía del cine nacional. En Castro, D. (coord.). *Cine y Guerra Civil. Nuevos Hallazgos. Aproximaciones analíticas e historiográficas* (pp. 79-95). La Coruña: Servicio de publicaciones de la Universidad de La Coruña.

Santiago López, R. (2018). *Propaganda en el cine del primer franquismo*. (Trabajo de fin de Grado). Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Cantabria.

Sanz Ferreruela, F. (2011). El cine hagiográfico y la apología del pasado católico español durante el franquismo (1947 - 1951). En Camarero Gómez, M. G. (coord.) *La biografía fílmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*, Madrid: Universidad Carlos III, pp. 485-508.

Sebastián, J. (1995). “Raza”: la historia escrita por Franco. *Filmhistoria online*, vol. 5, nº2-3, pp. 47-56.

Tusell, J. (1988). *La dictadura de Franco*. Madrid: Alianza Editorial.

Valenzuela Moreno, J. I. (2018). Reina Santa. Mujer y catolicismo en el cine español de los cuarenta. *Cinehistoria*, (consultado el 15/05/20). Recuperado de: https://www.cinehistoria.com/reina_santa.pdf

Viadero Carral, G. (2016). *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*. Madrid: Marcial Pons.

FILMOGRAFÍA

Arévalo, C. (1942). *Rojo y negro*. España: CEPICSA.

De Orduña, J. (1950). *Agustina de Aragón*. España: CIFESA.

De Orduña, J. (1942) *¡A mí la legión!*. España: CIFESA.

De Orduña, J. (1951). *La leona de Castilla*. España: CIFESA.

De Orduña, J. (1948). *Locura de amor*. España: CIFESA.

Genina, A. (1940). *Sin novedad en el Alcázar*. Italia: Bassoli Films.

Gil, R. (1946). *Reina Santa*. España: Suevia Films.

Román, A. (1945). *Los últimos de Filipinas*. España: C.E.A./Alhambra Films.

Ruiz Castillo, A. (1949). *El santuario no se rinde*. España: Valencia Films/Centro Film.

Sáenz de Heredia, J. L. (1941). *Raza*. España: C.E.A.