

El montaje del Franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas

EMETERIO DIEZ

Historiador de Cine

Real Escuela Superior de Arte Dramático

RESUMEN

El Franquismo es el primer régimen que en España diseña una política cinematográfica para gobernar y conservar el poder. En este sentido, monta un sistema de producción de películas basado en cuatro prácticas: protección económica del capital cinematográfico español, censura de las películas, represión de los profesionales disidentes y propaganda de los valores e instituciones del régimen. Cada una de estas prácticas se introduce en dicho sistema de producción por exigencia de alguna de las fuerzas que sostienen al Nuevo Estado: la patronal, los católicos, las fuerzas armadas y los falangistas.

ABSTRACT

The Franquismo is the first regime that projects in Spain a film politics to govern and to conserve the power. In this sense, it establish a system of movies production based on four practices: economic protection of the Spanish film capital, censors of the movies, repression of dissident professionals and propaganda of the values and institutions of the regime. Each one of these practices is introduced in this production system by demand of some of the forces that support to the Nuevo Estado: the capitalists, the catholics, the army and the falangists.

A menudo la Historia del Cine se confunde con uno de sus posibles modelos: la Historia Fílmica. Así la mayor parte de la historiografía cinematográfica sobre la Guerra Civil Española es una historia de las películas producidas por los dos bandos contendientes. Esto explica que apenas haya existido interés por el estudio del cine nacional, pues la producción republicana,

superior en cantidad, variedad y calidad técnica y artística, le ha robado protagonismo. Frente a este modelo, y frente a quienes sólo ven en las películas un documento histórico, aquí proponemos una Historia Social del Cine, es decir, un discurso donde el hombre en sociedad constituye el objeto de estudio y donde las películas aparecen como un producto de su práctica social y de sus conflictos sociales.

Esta perspectiva metodológica ha proporcionado un planteamiento inédito a la tesis doctoral que sobre el cine de la España Nacional hemos presentado recientemente en la Universidad Complutense y que aquí resumimos¹. En concreto, lejos de limitarnos a catalogar la producción de las fuerzas sublevadas entre 1936 y 1939, nos hemos preguntado sobre el origen del cine franquista y, sobre todo, hemos examinado cómo el Franquismo es el primer régimen que en España se sirve de una política cinematográfica para institucionalizarse. Las fuerzas sublevadas el 18 de julio, en efecto, utilizan las películas para explicar el montaje de su régimen y montan entre 1936 y 1942 un sistema de producción de películas que sirve a dicho objetivo. En este sentido, decimos que los filmes tienen fuerza para cambiar la sociedad y son cambiados por esa misma sociedad. Esto es, nuestra pregunta central, ¿qué papel cumple el cine en el montaje del Franquismo?, lleva implícita esta otra: ¿qué papel cumple el Franquismo en el montaje del cine?

En el primer interrogante, montaje equivale a fundación, instauración o institución de un sistema político. En el segundo, montaje designa la unión de distintas piezas para construir algo. Además de referirse a las películas, tal acción se aplica a un «collage», a una cadena de montaje industrial, a una estafa e, incluso, los militares hablan del montaje de la boca de fuego en una pieza de artillería. Cada uno de estos sentidos es inherente al cine y así se habla del séptimo arte, de la industria del cine, de la fábrica de sueños o del cine como arma de guerra y de propaganda. En otras palabras, decir que el Franquismo es un montaje significa que hay que tomarlo como una construcción política en la que el cine, con sus propiedades estéticas, industriales, de entretenimiento y persuasivas, desempeña un determinado papel.

¹ La tesis, dirigida por el profesor Octavio Ruiz Manjón-Cabeza, del Departamento de Historia Contemporánea, mereció la nota máxima de sobresaliente cum laude. El tribunal calificador estuvo presidido por el profesor Julio Aróstegui, Catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad Complutense. Actuaron como vocales, Román Gubern, Catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad Autónoma de Barcelona, Alejandro Pizarroso Quintero, Catedrático en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense; y Ángel Luis Hueso, Catedrático en la Universidad de Santiago de Compostela. Hizo las veces de Secretario Jesús A. Martínez Martín, Profesor Titular de Historia Contemporánea de la Universidad Complutense.

Para descubrir ese papel partimos de la idea de que el hombre es lo que hace: sus prácticas en relación con sus condiciones estructurales. Las prácticas del hombre conforman la sociedad y, a su vez, el hombre es moldeado por el conjunto de prácticas históricas vigentes en la formación social en la que nace. La producción de la vida material es quizás la práctica más importante, pero también actúan prácticas relacionadas con las conductas sociales o el lenguaje². En este sentido, la Historia Social del Cine se ocupa de investigar cómo una sociedad produce el cine, cómo lo usa y cómo se expresa a través de él, o lo que es lo mismo, para responder a nuestra pregunta central deberíamos ocuparnos de tres grandes aspectos: la producción de las películas bajo el Franquismo, los usos políticos y sociales que el régimen aplica a las películas y el lenguaje de esas películas. Desgraciadamente, nuestra investigación ha obviado este último aspecto, pues un análisis textual de la producción supone por su complejidad y extensión una tesis en sí misma.

De otra parte, si el Franquismo desarrolla unas prácticas cinematográficas singulares y, por lo tanto, configura en sí un periodo histórico, es porque la actividad productiva, vivencial (y estética) desarrollada en torno a las películas es distinta en cada sociedad, es decir, las prácticas cinematográficas surgen, evolucionan y desaparecen en función de los conflictos que en cada formación social mantienen sus miembros. Así la primera política cinematográfica franquista está marcada por una serie de rivalidades enlazadas unas con otras pero que actúan a distinto nivel. Son: la guerra contra la República, las luchas internas entre las propias fuerzas sublevadas (los empresarios, los católicos, los militares y los falangistas) y los intereses encontrados de, sobre todo, tres países extranjeros: Alemania, Italia y Estados Unidos. Es más, dado que el resultado de todo conflicto se mide en términos de oportunidades³, la pregunta central, ¿qué papel cumple el cine en el montaje del Franquismo?, se transforma en: ¿qué oportunidades ofrece el Franquismo para producir y usar el cine?⁴

² Heller, Agnes: *Teoría de la Historia*, Barcelona, Fontamara, 1985, p. 159.

³ Dahrendorf, Ralf: *Oportunidades vitales*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, p. 27.

⁴ Dado que prescindimos de citas y de referencias bibliográficas concretas, las páginas que siguen no recogen ningún tipo de nota sobre las fuentes. No obstante, si quisiera enumerar y agradecer aquí la ayuda prestada por alguno de los centros de documentación que se han consultado. En concreto, la Fundación Anselmo Lorenzo, la Fundación Pablo Iglesias, el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, el Archivo del Ministerio de Cultura, el Archivo General de la Administración, el Archivo Histórico Nacional, el Servicio Histórico Militar, la Hemeroteca Municipal, la Biblioteca y Hemeroteca Nacional y la Filmoteca Española.

1. LAS OPORTUNIDADES MATERIALES: ESTRUCTURA ECONÓMICA

En lo que respecta al proceso industrial, el Franquismo instaura un reparto de oportunidades para producir, distribuir, exhibir y consumir cine que afecta de manera desigual a cada uno de los agentes económicos: patronal, trabajadores y público. De forma muy notoria, se favorece a la patronal, pues el Nuevo Estado se monta sobre sus dos grandes aspiraciones de clase: la propiedad privada de los medios de producción y la intervención del Estado en la economía para favorecer a las empresas «españolas». Cuando hablamos de patronal, nos referimos a un colectivo formado al inicio de la guerra por aproximadamente 39 empresas de maquinaria, 54 empresas dedicadas al rodaje de películas, 125 empresas de revelado, doblaje y distribución del cine, y más de 2.300 empresas de exhibición con un «parking» de 2.767 salas. Ahora bien, dentro de esta clase existen intereses dispares dependiendo del modelo empresarial (sociedades personales, limitadas o anónimas), de la actividad económica (productores, distribuidores y exhibidores) y del origen de su capital (empresas nacionales, filiales norteamericanas, filiales nazis, etc.). Esto explica que existan diversas asociaciones de empresarios, las cuales serán disueltas por el Franquismo para acabar con sus intereses enfrentados. Me refiero, especialmente, a la Sociedad General Española de Empresarios de Espectáculos (952 socios en 1940), a la Cámara Española de Cinematografía (90 afiliados en 1939) y a la Asociación Nacional de Productores Cinematográficos.

En concreto, el grupo patronal más beneficiado por el Franquismo, y que más contribuye al montaje del Franquismo, es el empresariado de la producción. Los productores, con la ayuda cómplice de algunos de sus trabajadores más cualificados, consiguen que el Nuevo Estado firme con ellos una alianza que venían proponiendo a la clase política desde los años veinte: el pacto proteccionista. Dicho pacto consiste en un compromiso entre la patronal y el poder establecido para producir, gracias a una política de fomento, un producto que llaman «cine español», pero que, en realidad, es un cine que defiende los valores de la clase en el poder. Ahora bien, antes de desarrollar este pacto, es preciso ganar la guerra y derribar, a medida que se conquista el territorio enemigo, el modo de producción revolucionario. La patronal se implica en este esfuerzo proporcionando películas para diversión de los soldados, rodando propaganda y aceptando incautaciones, donaciones y subidas de impuestos que financian el conflicto.

Una vez desmontada la revolución, el régimen procede a levantar su propia industria cinematográfica de acuerdo con el enfoque fascista que en ese momento se decide dar al pacto proteccionista. Esto significa que las oportu-

nidades para producir, distribuir, exhibir y consumir películas están mediatisadas por la acción de gobierno a través de la planificación y del principio de la autarquía. La planificación significa que no existe libertad de empresa y que toda la producción adquiere un tono paraestatal por medio de la intervención de cuatro instituciones públicas, las cuales, aunque en muchos casos actúan por separado y hasta enfrentadas, deciden qué se produce, quién y cómo se produce y para quién se produce. Son: la Junta Superior de Censura Cinematográfica (1937), el Departamento Nacional de Cinematografía (1938), la Subcomisión Reguladora de Cinematografía (1939) y el Sindicato Nacional del Espectáculo (1940). De esta forma, 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.

En cuanto a la autarquía, se trata de una doctrina económica basada en tres estrategias que afectan al capital físico, al capital financiero y al capital humano. En primer lugar, el régimen adopta una política comercial exterior que trata de reducir radicalmente las importaciones de película impresionada y que, al mismo tiempo y con mucho esfuerzo, intenta mantener las importaciones de los factores productivos que hacen posible las películas nacionales (película virgen, tecnología y electricidad) en la confianza de que esas películas nacionales gusten al público, se exporten y, en definitiva, acaben con la dependencia exterior en que se desenvuelve, desde sus orígenes, la industria española del cine. Sin embargo, los efectos de esta política son la escasez y los privilegios. Es decir, penuria de factores y unos instrumentos de reparto de dichos factores que favorecen a las empresas y a los países partidarios del régimen y que, por lo tanto, generan un sistema de oportunidades de producción, distribución y exhibición de películas desigual: basado en el clientelismo y en la corrupción.

Pero además de reducir la competencia del cine extranjero y facilitar parte del capital físico, el régimen proporciona dinero a los productores mediante una política financiera basada en una mayor presión fiscal y en un sistema de fomento de la producción. El Franquismo, en efecto, procede a una subida de prácticamente todos los impuestos, crea tributos nuevos para sufragar la guerra e impone cargas específicas destinadas al fomento del «cine español». Este incremento fiscal convierte a España en uno de los países con mayor presión impositiva sobre el cine, aunque la producción recupera parte de las contribuciones y la distribución y la exhibición las burlan con el fraude. En cuanto a la política de fomento, ésta se aplica nada más terminar la guerra y se fija en el Boletín Oficial del Estado a finales de 1941. Dicha política se basa en tres medidas: permisos de importación, fondo de protección y cuota de pantalla. Con las dos primeras, el Estado llegará a facilitar el 52%

del capital que manejan los productores: un 40% a fondo perdido y un 12% a devolver. La cuota de pantalla, por su parte, debería contribuir a que el empresario recuperase en taquilla otro importante porcentaje (sobre el 38% del capital), mientras el 10% restante vendría de las exportaciones, si bien, a pesar de la buena coyuntura que trae la Segunda Guerra Mundial, la entrada de divisas es muy pobre.

El último factor que decide las oportunidades para producir, distribuir y exhibir cine es el trabajo, formado en 1946 por 34.000 productores. Para evitar que los conflictos de clases entorpezcan el sistema productivo, el régimen agrupa a los empresarios y trabajadores del cine en una organización única, total y jerárquica: el Sindicato Nacional del Espectáculo. Esta organización incrementa las oportunidades de la patronal y de los intelectuales de la producción, mientras discrimina a los trabajadores menos cualificados, a las mujeres, a los extranjeros y, como veremos al estudiar la represión, a los disidentes. Por ejemplo, en la exhibición, donde predominan los trabajadores sin cualificar, el factor trabajo representa un 7,5% de los gastos del cine, cuando durante la República suponía un 12%. Esta rebaja de salarios sólo es soportable porque se incrementan las horas de trabajo o bien porque el empleo de portero, taquillero o acomodador pasa a ser una segunda actividad de muchos trabajadores. En cambio, en la producción las rentas se mantienen e incluso crecen, ya que el capital humano entra en un proceso inflacionista por culpa del sistema de fomento y del control de acceso a la profesión a través de los censos sindicales y del carnet profesional.

El resultado de la política intervencionista y autárquica que hasta aquí hemos descrito es el siguiente. En la rama de la producción, el Franquismo incrementa el número de largometrajes. Si la República rodó una media de 24 filmes por año entre 1932 y 1936, el Nuevo Estado rueda 35 durante un periodo similar. No obstante, su objetivo era producir 50 largometrajes por año. Este fracaso relativo se debe al proceso inflacionista de los presupuestos y una estructura empresarial caracterizada por un número suficiente de estudios (CEA, Sevilla Films, Orpheo, Roptence, Chamartín, ...), pero una falta de continuidad de las productoras. En concreto, la producción media por empresa es de 3 películas entre 1939 y 1954, si bien las 24 empresas principales (el 12% de las productoras existentes) ruedan un 46,5% de los filmes. Entre ellas hay que citar a CIFESA, Suevia Films, Emisora Films, I. F. Iquino o Aureliano Campa. Pero aun sin conseguir el objetivo marcado, España se sitúa como décima potencia mundial productora de largometrajes y puede decirse que el Franquismo logra una producción propia suficiente como para que el cine sirva al objetivo de montar y sostener el régimen.

La distribución, por su parte, es sacrificada en el sentido de que la política cinematográfica lleva implícita una reducción de las importaciones. El

problema es que la reducción es de tal calibre que se produce un desabastecimiento del mercado. La República movía alrededor de 500 largometrajes al año y el Franquismo estima que son suficientes 300, pero resulta que la cifra media real es de 222 largometrajes. Esta carestía tiene dos graves consecuencias. En primer lugar, las películas se pasan de 20 a 30 veces más que antes de la guerra. En segundo lugar, aparece una temporada cinematográfica entendida como la concentración de los estrenos más importantes en los meses de septiembre a mayo, mientras el resto del año se estrenan películas de segunda, se proyectan reposiciones o bien algunos cines cierran. En cualquier caso, las autoridades procuran que las importaciones procedan de países afines, de modo que también el cine extranjero sirve al montaje del régimen. Así el pacto totalitario con Alemania e Italia explica que entre 1938 y 1942 las distribuidoras más activas sean aquellas ligadas a los intereses nazis y fascistas: ACE, HIAF, CIFESA y Ufilms. Después se sitúan a la cabeza las casas que se implican en el rodaje de películas «españolas» y, a cambio, reciben permisos de importación, como CIFESA, Hispano Fox Films o Suevia Films. También salen beneficiados los estudios de doblaje y los laboratorios, ya que, aunque se importan menos filmes, su doblaje es, de hecho, obligatorio y todas las copias deben hacerse en España.

En cuanto a la exhibición, su mercado se retrae aproximadamente en un 20% durante la guerra y sólo en las zonas de retaguardia se abre algún cine. A continuación, el número de locales crece lentamente, lo que representa un obstáculo para una amplia difusión del cine franquista. En concreto, de las 2.767 salas de 1935 pasamos ocho años después a 2.945, pero en ambos casos los cines cuentan con un millón y medio de localidades, de forma que, mientras en 1935 existen 16,3 habitantes por butaca, en 1943 nos encontramos con 17,6 habitantes por butaca. Este estancamiento se explica por la escasez de películas, su baja calidad, los elevados impuestos y las presiones del sistema de protección, en especial, la cuota de pantalla. Hay que esperar a que los exhibidores reciban «su» privilegio para que se expanda la oferta. Me refiero a la limitación de la competencia empresarial mediante un permiso administrativo que impide abrir una nueva sala allí donde se considera que este servicio ya está cubierto por otro u otros empresarios, medida que favorece la llegada del cine a las zonas rurales. De esta forma, el Franquismo consigue que España se mantenga como séptimo país del mundo por número de salas.

Finalmente, hemos de examinar los efectos de la política económica en lo que se refiere al público, es decir, qué oportunidades se ofrecen a los espectadores para consumir películas. Pues bien, salvo en las zonas rurales, podemos decir que antes de la guerra la República facilitaba la asistencia al cine gracias a una mejora de las rentas de las clases populares y a una estructura

de precios tan variada que cada clase social encontraba un día, una sala, una sesión, una localidad o un programa asequible a su bolsillo. En cambio, a partir de 1936, la asistencia al cine se penaliza con varias cargas fiscales destinadas a sufragar la guerra y su cine de clase. Además se dispara el índice de coste de vida, mientras caen las rentas de los trabajadores. Todo ello aleja a un importante sector del público de las salas. Para resolver este problema, el Franquismo organiza sesiones subvencionadas y doctrinales a través de su propia red de locales: Educación y Descanso, Falange, parroquias, colegios, etc. Asimismo propicia el cine privado en la España rural. Pero, sobre todo, el régimen interviene el precio del cine, que pasa a convertirse en una decisión de Estado. En cualquier caso, el público, unos 275 millones de espectadores en 1943, paga un precio superior al de tiempos republicanos y superior al de otros países del entorno, pues en 1943 se sitúa en una media de 4 pesetas por entrada. Y además de pagar más, el producto que recibe es inferior, ya que la programación de los cines franquistas no tiene ni la duración, ni la actualidad, ni la calidad, ni la variedad, ni la pluralidad que tenía la programación de los cines republicanos.

En definitiva, el régimen se dota de un aparato cinematográfico que sirve a sus objetivos gracias a una estructura económica que, lejos de defender a la mayoría de españoles, beneficia a la patronal por medio de subvenciones, premios, contingentes, cuotas, licencias, etc. Ahora bien, lo que dicha estructura no facilita es la gran industria del cine que tanto ambiciona el Franquismo y en la que pone tanto esfuerzo. Y no lo consigue por dos causas. En primer lugar, por la corrupción: mercado negro de factores, tráfico de licencias, importaciones encubiertas, contrabando de película virgen, especuladores de permisos, distorsión de los precios, compadreo administrativo, fraude fiscal, hinchazón de los presupuestos y, en definitiva, la corrupción que resume, conduce y obliga a tolerar todas las demás: someter la industria a las directrices del poder para que las películas sean producciones paraestatales, bien por activa (cine de propaganda) o por pasiva (cine de evasión).

La segunda causa del fracaso relativo de la política cinematográfica franquista es la dependencia del cine extranjero. 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. Incluso podemos decir que el Franquismo aumenta la dependencia exterior, pues la propia producción de películas españolas se vincula de tal modo a las importaciones por el sistema

de fomento que una crisis comercial, fundamentalmente una menor entrada de películas de Estados Unidos, repercute inmediatamente en una caída de la producción y en un incremento del paro. Dicho de otra manera, 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, 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.

2. LAS OPORTUNIDADES SOCIALES: LOS MODELOS NORMATIVOS

Hasta aquí hemos mostrado cómo el Franquismo consigue crear y difundir su cine gracias a que monta un sistema de oportunidades para producir, comerciar y exhibir películas que favorece y se sostiene sobre la patronal. Nos queda ahora por ver cómo, a cambio, esa patronal acepta la injerencia del Nuevo Estado, esto es, del resto de las fuerzas sublevadas, para que ellas decidan qué usos sociales pueden difundir las películas y qué instituciones deben ocuparse de tal control. En forma de pregunta: ¿las películas pueden hablar del divorcio, la educación mixta, la división de poderes, la libertad de expresión o el derecho a la huelga? Y si no es así, ¿qué medidas conviene tomar para que el cine nacional e importado se adapte al ideario del régimen?

En efecto, el Franquismo entiende que el cine incide de forma fundamental en la difusión de los usos sociales o modelos de conducta que son pertinentes en su sociedad, incluida la aceptación o justificación del régimen, de modo que decide controlar esa difusión emprendiendo, a su vez, un uso muy particular del cine. En concreto, los usos sociales que el Franquismo aplica al aparato cinematográfico para institucionalizar un determinado modelo de comportamiento en los españoles son tres: la censura, la represión y la propaganda. Cada una de estas prácticas surge por impulso de alguna de las fuerzas implicadas en el Alzamiento. Es decir, la Iglesia con la censura, el Ejército con la represión y la Falange con la propaganda incrementan sus oportunidades para decidir las actitudes, valores y creencias que son pertinentes en el cine y, por extensión, en la sociedad franquista.

2.1. El sistema censor

La censura, como decíamos, es una institución promovida por los católicos. Esta fuerza social representa uno de los grupos más importantes del país dado el número de sus militantes (sobre trescientos mil hacia 1936), su peso en los medios de comunicación, su relación casi siempre directa con el poder político y su arraigo en la sociedad. Las películas provocan en ellos reacciones distintas y hasta contradictorias. Unos, los tradicionalistas, demandan la prohibición total del cine, ya que para ellos cualquier novedad científica, cualquier modernidad constituye un peligro. Otros, los regeneracionistas, creen que las películas son el nuevo apóstol de las masas, si bien también pueden propagar del comunismo y el judaísmo. El cine soviético y el cine de Hollywood atacan lo que en último término es una misma cosa: la decencia y la patria. Para reconducir el cine y convertirlo en un instrumento católico, los regeneracionistas reclaman del Estado una intervención normativa (legislar la censura), política (conceder a la Iglesia un puesto en las instituciones cinematográficas) y de clase (que el cine propague su visión del mundo).

Ahora bien, todo lo que consiguen en este aspecto durante el reinado de Alfonso XIII se trunca en abril de 1931. Expulsados por la República de los órganos censores, tratan de mantener su poder secundando una campaña de moralización del cine que viene orquestada desde el Vaticano. El objetivo es superar la separación Iglesia/Estado en materia de censura mediante una campaña que propone tres acciones: 1) publicar en la prensa católica críticas morales de las películas que se exhiben en los cines, de manera que el público esté siempre orientado; 2) financiar películas de entretenimiento de alta calidad artística y moral, así como filmes misionales destinados al apostolado evangélico; y 3) agrupar las salas católicas para crear circuitos nacionales de distribución de cine católico. En este movimiento participan la Asociación Católica Nacional de Propagandistas, las Mujeres de Acción Católica, la Juventud Femenina de Acción Católica, la Juventud Masculina de Acción Católica y la Asociación Nacional de Padres de Familia.

Los pobres resultados de esta campaña y, sobre todo, el estallido del conflicto, con la persecución religiosa que genera, ponen en entredicho las posturas regeneracionistas respecto al cine y hacen avanzar el integrista. Los católicos entienden que la amoralidad de los españoles es la responsable de la guerra. El desorden moral, dicen, ha traído como consecuencia el desorden social y la Victoria no se alcanzará mientras permanezca tal laxitud espiritual. Es preciso una contrarrevolución que acabe con las influencias que en la sociedad española han tenido o pueden tener el cine republicano y el cine extranjero. Para impedir que estos enemigos se infiltren a través del cine, piden al Nuevo Estado una organización censora basada en tres pilares: 1)

regulación de la asistencia de los menores al cine; 2) designación de tres vocales católicos en las juntas oficiales de censura; y 3) mantenimiento de la censura católica en la prensa.

Esta contrarrevolución católica es la que provoca la aparición de las juntas locales y provinciales de censura a los pocos días del golpe militar y la que convierte a la censura en la primera institución cinematográfica organizada por el Nuevo Estado. El problema es que la censura se monta en medio de un caos legislativo y de competencias, aunque finalmente se aplica el modelo censor de la Italia fascista. Por ejemplo, en dos años se publican nueve órdenes relativas a la censura cinematográfica. En algunos momentos, intervienen a la vez hasta tres poderes: el local, el territorial y el militar. Y en su trayectoria la institución pasa por cinco jefaturas distintas. Incluso por dos veces todo lo censurado en una junta vuelve a ser examinado por la junta siguiente para que el dictamen sea menos precipitado o se acomode a las cambios institucionales.

Por otra parte, aunque los católicos son quienes promueven la institución de la censura, no consiguen todos sus objetivos y, sobre todo, deben compartir el poder censor con el resto de las fuerzas sublevadas. La censura franquista es una institución colegiada donde cada grupo examina la película en los temas que son de su competencia: el censor religioso los asuntos morales, el censor de la Falange los aspectos políticos y culturales, y el censor militar cuanto afecta a la guerra o a la defensa nacional. Es más, se origina un conflicto entre católicos y falangistas por el control de la censura en el sentido de que cada fuerza trata de colocar a sus adeptos en la presidencia de las Juntas de Censura o bien intenta que esas juntas dependan de las instituciones que ellos dominan.

Hacia el final de la guerra, el resultado de este conflicto es favorable a los falangistas, ya que la censura se sitúa bajo la Subsecretaría de Prensa y Propaganda del Ministerio de Interior. Asimismo hay dos campos donde los falangistas campan sin apenas obstáculos de otras fuerzas sublevadas: la censura de guiones y la censura del rodaje. Estas dos formas de examen, unidas a su participación en la censura de películas y a su control de la prensa cinematográfica, permiten a la Falange orientar la producción cinematográfica según el siguiente código censor: 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.

Sin embargo, unas veces antes y otras veces después, los católicos irán recuperando el poder censor que les corresponde por su tradición y por entrega a esta práctica cinematográfica. Por ejemplo, los falangistas prohíben a los católicos su censura privada en la prensa, pero éstos hacen caso omiso y siguen publicándola. En segundo lugar, los falangistas se niegan a que en la censura participen padres y madres de familia de la Acción Católica, pero los militantes católicos siguen actuando gracias al consentimiento de algunos alcaldes y gobernadores civiles. Asimismo, los falangistas adoptan una política con los menores que favorece sus intereses, pero los católicos son quienes cuentan con el mayor circuito de salas del país y, por lo tanto, son capaces de hacer llegar a la juventud su cine confesional. Por último, los falangistas impiden que se convierta en oficial el Código de Sevilla —redactado en esta ciudad por iniciativa de los católicos y vigente entre abril de 1937 y noviembre de 1938—, sin embargo, la derrota del Eje volverá a convertir en hegemónicos los principios nacionalcatolicistas de ese código. En concreto, sus instrucciones básicas son: 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.

2.2. El sistema represor

La segunda institución que determina las oportunidades para usar el cine es la represión. Esta práctica consiste en la persecución violenta del enemigo político, de aquél que defiende otras creencias, otras normas, otros valores, otros símbolos. Quienes promueven esta acción son las fuerzas armadas, las cuales constituyen en España un importante grupo social por su actuación directa en la actividad política, económica y social del país y por la defensa en esa actuación de unos intereses y valores concretos: patria, familia, orden social y religión. Bajo el Franquismo, estas fuerzas están compuestas por los tres ejércitos (Tierra, Mar y Aire) y por las fuerzas de orden público (Guardia Civil y Policía). Evidentemente, hay que distinguir entre la tropa y quienes la mandan, en este último caso, una elite que hacia 1936 estaría integrada por unos 16.000 jefes y oficiales.

En un principio, la represión aparece como una táctica inherente a todo golpe de estado, pero muy pronto se convierte en un recurso para el cambio social y en un instrumento para la dominación política y la pervivencia del régimen. En efecto, durante los primeros meses la represión es anárquica y sin garantías legales, pero poco a poco se monta toda un aparato jurídico/polí-

tico: la Oficina de Información y Propaganda Anticomunista, la Delegación Nacional de Asuntos Especiales, el Tribunal de Responsabilidades Políticas, la Causa General o bien los sucesivos organismos cinematográficos que colaboran en esta actividad: la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, el Departamento Nacional de Cinematografía y el Sindicato Nacional del Espectáculo. Por ejemplo, el DNC reprime a través de cuatro instrumentos: 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 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. Asimismo, en colaboración con Alemania, se persigue a los trabajadores judíos y a aquellos trabajadores de Hollywood que defienden o han defendido la República en sus declaraciones a la prensa o en actos públicos: Charlie Chaplin, Bette Davis, Joan Crawford, Paul Muni, etc. A estos últimos, el Franquismo les incluye en una lista negra quedando prohibidas todas sus películas en España, aunque los problemas de escasez de películas obligan a suavizar esta medida.

La actitud de los profesionales del cine ante la violencia franquista es muy dispar. Desde luego, no pueden reducirse sus conductas a las categorías de víctimas y verdugos o de sospechosos y delatores. Una serie de personas, como «los avalados», escapan de la represión o sufren una condena menor porque declaran en su favor amigos franquistas, los cuales, a su vez, habían sido avalados cuando su vida corría peligro en zona republicana. Otros, que podemos calificar de «mercaderes», convencen a los sublevados de que están de su parte adjuntando, además de avales, facturas con importantes donaciones económicas al Movimiento. «Los enganchados», por su parte, demuestran que colaboraron en el cine de la República a su pesar, para ganarse la vida y, por lo tanto, su comportamiento no es punible. «Los indefinidos» son aquellas personas que se hallaban trabajando en el extranjero el 18 de julio y prefieren quedarse allí por cuestión de seguridad personal o desinterés político. Sin embargo, la Ley de Responsabilidades Políticas les puede castigar por no regresar a la zona franquista en un plazo determinado, de forma que algunos indefinidos permanecerán en el exilio varios años. Por último, tenemos a «los arrepentidos». Se trata de militantes de partidos republicanos que se pasan al bando nacional desencantados por los excesos revolucionarios, aunque antes de trabajar en el cine franquista deben superar una depuración.

Es difícil determinar cuántos profesionales del cine sufren represión, es decir, muerte violenta, cárcel, depuración profesional o exilio. Para las tres

primeras formas de violencia, las fuentes no permiten una estimación sobre el conjunto de los trabajadores del cine, aunque sí se pueden documentar un número suficiente de casos: Juan Piqueras, Jesús Ramentol, Carrasco de la Rubia o Alfredo Cabello entre los ejecutados; Rosita Díaz Gimeno, Antonio Casas Barros, Antonio del Amo o Florentino Hernández Girbal entre los encarcelados; Fernando Roldán o la familia de payasos Aragón entre los depurados. Los datos sobre el exilio sí son más representativos. La cifra no sería inferior a los 220 emigrados. Un 67% fija su residencia en México, un 14% en Argentina y el resto en otros países. Si extrapolamos estos datos a la cifra total de exiliados nos da que el cine representaría un 0,1% del exilio. En el caso de México, la cifra sube al 0,7%. En concreto, son exiliados españoles entorno a un 5% de los actores censados en la industria del cine mexicana, un 8% de los directores y un 9% de los guionistas.

En cuanto a la incidencia de la represión sobre la industria cinematográfica española, la pérdida de capital humano, fundamentalmente intelectuales, vendría a ser del 15%. Por ejemplo, de los 23 directores españoles que rodaron más de un largometraje durante la República, un 22% sufre algún tipo de represión o se exilia. Lo mismo ocurre con los escritores, donde la cifra se sitúa en el 20%. El porcentaje es más bajo entre los actores: un 9,4%. Es más, los efectos de la represión sobre la industria son tan fuertes que hacia 1943 remite por las dificultades económicas que ocasiona, además del descrédito internacional que conlleva. Pero aún rebajándose la violencia, la amenaza de la cárcel o de la depuración profesional en forma de lista negra perdura hasta el final del Franquismo.

2.3. El sistema propagandístico

El vacío ideológico que dejan la censura y la violencia —el silencio y la sumisión— es llenado por la propaganda, esto es, por la utilización del cine como un instrumento de persuasión y manipulación de las masas. Esta propaganda impregna toda la producción franquista, pero, sobre todo, circula por el que comúnmente se llama cine político: películas donde la comunicación de ideologías, valores y normas está por encima del rendimiento económico o de la creatividad, siendo sus promotores quienes componen el sistema político, es decir, y según los casos, las instituciones del Estado, los partidos y los grupos de presión: sindicatos, organizaciones profesionales y empresariales, asociaciones religiosas, etc.

Hasta el estallido de la guerra, la producción de cine político en España está por debajo de los niveles alcanzados en los países de su entorno. Así se carece de un noticiario de difusión nacional e internacional y se desperdician

muchos esfuerzos por falta de cooperación de la industria privada y por una actuación dispersa, anárquica y derrochadora desde los organismos públicos. Particularmente triste es el balance que ofrece FE de las JONS, un partido con poco más de 25.000 seguidores antes de julio de 1936. Aunque Ramiro Ledesma Ramos y Giménez Caballero aprenden de los nazis y fascistas que el cine puede ser una arma poderosa para conquistar el poder, sólo existe una o dos películas sobre la Falange antes de julio de 1936.

Ahora bien, esta pobre experiencia no impide que los falangistas se conviertan a lo largo del conflicto en los directores del cine franquista en su aspecto político. En concreto, su control sobre el cine se produce 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). Quien concede a la Falange la dirección política del cine es el Ministro del Interior, Ramón Serrano Suñer. Suñer ordena a Dionisio Ridruejo que ponga la propaganda del Estado al servicio de dos ideas: establecer efectivamente la jefatura de Franco y difundir las bases fascistas que van a definir el régimen. 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.

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, además de satisfacer, en el caso Hispanoamérica, el Punto 26 de Falange: «unificación de cultura, de intereses económicos y de poder.»

Es más, como la intervención militar de Alemania e Italia es cuestionada por amplios sectores de opinión, estos dos países emprenden el rodaje de

películas que defienden esa intervención, justifican el Alzamiento o bien utilizan la Guerra Civil para adoctrinar a sus propios ciudadanos, pues con ese cine razonan su política interior de persecución del liberalismo, del comunismo y de la democracia. Esta producción extranjera forma parte del pacto totalitario, que sitúa a España bajo los intereses nazis y fascistas. No obstante, la guerra propagandística que estalla con la Segunda Guerra Mundial obliga al régimen a adoptar una política más distante, cuya mayor consecuencia será la prohibición en 1942 de todos los noticiarios extranjeros y la fundación de NO-DO.

Por entonces, el Franquismo también ha montado un cine de ficción que, asimismo, sirve a la formación del «espíritu nacional» o montaje del régimen. Este cine se plasma en cuatro géneros cinematográficos que representan el gusto y la personalidad de cada una de las fuerzas sublevadas. En primer lugar, el cine histórico, con especial referencia al periodo del Imperio, pues una nación, dice la Falange, sólo siente plenamente su ser y su destino cuando conoce su historia. En segundo lugar, el cine folclórico, esto es, la exaltación de la patria, de sus tierras, de su clima, de sus monumentos, de su artesanía, de su música y, sobre todo, de sus gentes, si bien la patronal de la producción, gran promotora de este género, debe evitar caer en ese monstruo llamado *españolada*, que siempre recurre a un conjunto de tópicos. El cine religioso, por su parte, es más que un género. Todos los filmes deben acatar el dogma y los principios católicos que rigen la vida española. Por último, tenemos el cine castrense, esto es, lo que se ha llamado el cine de cruzada y las películas de temática militar y africanista. Con estos cuatro géneros, y con el NO-DO, el régimen confecciona un relato que recoge los acontecimientos que explican por qué su formación social es lo que es y, simultáneamente, difunde lo que es pertinente decir y hacer en esa formación social.

3. UNA POLÍTICA TOTALITARIA

Podemos concluir, por lo tanto, que el Franquismo monta su régimen sirviéndose de una política cinematográfica que cabe definir como totalitaria, ya que el Estado sustituye al mercado en las decisiones sobre qué se produce, quién y como lo produce, y para quién se produce; y, al mismo tiempo, ejerce una actividad censora, represora y propagandística que decide las creencias, las normas y los valores que circulan por los filmes. Es decir, lo que el espectador ve en la pantalla franquista constituye siempre una elección desde el poder y para mantener a las fuerzas sublevadas en el poder. Esta acción totalitaria es la que consigue que se identifique como «español» un cine que, en realidad, defiende los intereses de los grupos vencedores en el

conflicto: el Capital, la Iglesia, el Ejército y la nueva clase política afiliada al Partido Único. Bien es cierto que es un totalitarismo imperfecto. La corrupción y la censura incontrolada, por poner dos ejemplos, burlan al Estado. Es más, ninguna de las fuerzas franquistas se siente al 100% identificada con el sistema y hasta muchas veces reniegan de su cine: que si sigue siendo inmoral, que si la españolada, que si el cartón piedra... En cualquier caso, no hay ninguna duda de que el Franquismo es el primer régimen que en España emplea para su montaje una política cinematográfica. Y lo hace imponiendo unas prácticas que incrementan, aunque sea de manera desigual (depende de qué facción, de qué momento, de qué meta), las oportunidades de las fuerzas sublevadas para producir y usar el cine, al tiempo que niega esas oportunidades a los grupos sociales derrotados en la Guerra Civil.