

Primer franquismo a través del cine

Antonio Pantoja Chaves
Beatriz de las Heras
Magí Crusells (eds.)



Historia


EDITORIAL
SÍNTESIS

PRIMER FRANQUISMO A TRAVÉS DEL CINE



Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con autorización de los titulares de la propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sigs. Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.

PRIMER FRANQUISMO A TRAVÉS DEL CINE

Antonio Pantoja Chaves
Beatriz de las Heras
Magí Crusells



EDITORIAL
SÍNTESIS

Consulte nuestra página web: www.sintesis.com
En ella encontrará el catálogo completo y comentado



Unión Europea



INSTITUTO DE CULTURA Y TECNOLOGÍA

Fondo Europeo de Desarrollo Regional
Una manera de hacer Europa

JUNTA DE EXTREMADURA

Consejería de Economía, Ciencia y Agenda Digital

La presente publicación ha sido posible gracias a la financiación concedida por la Consejería de Economía, Ciencia y Agenda Digital de la Junta de Extremadura y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional de la Unión Europea a través de la ayuda de referencia GR18026

Reservados todos los derechos. Está prohibido, bajo las sanciones penales y el resarcimiento civil previstos en las leyes, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente, por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o por cualquier otro, sin la autorización previa por escrito de Editorial Síntesis, S. A.

© Antonio Pantoja Chaves, Beatriz de las Heras
y Magí Crusells

© EDITORIAL SÍNTESIS, S. A.
Vallehermoso, 34. 28015 Madrid
Teléfono: 91 593 20 98
www.sintesis.com

ISBN: 978-84-1357-142-3
Depósito Legal: M. 27.454-2021

Impreso en España - Printed in Spain

Índice

<i>Relación de autores</i>	9
<i>Prólogo. Cinehistoria: una extraña relación disciplinar</i>	11
<i>John Mraz</i>	
1. Historia y cine. Las representaciones del primer franquismo	17
<i>Antonio Pantoja Chaves, Beatriz de las Heras y Magí Crusells</i>	
2. El franquismo y la (re)presentación de España	23
<i>Antonio Pantoja Chaves y Beatriz de las Heras</i>	
2.1. La imagen del franquismo	23
2.2. Los inicios del franquismo	25
2.2.1. La autarquía como marca España de Franco	26
2.2.2. Un cine censurado: la represión política y el control social	27
2.2.3. Un cine de propaganda: aislamiento patriótico e internacionalización del régimen	29
2.3. El franquismo en color	31
2.4. El cine como recurso para la (re)presentación del franquismo	32
2.4.1. Revelar	33

2.4.2. Ocultar	37
2.4.3. Retener	39
2.4.4. Reconducir	40
2.5. Bibliografía	43
3. La nomenclatura: poder y élites en el aparato cinematográfico franquista (1939-1945)	45
<i>Emeterio Diez Puertas</i>	
3.1. El poder: la naturaleza fascista del aparato cinematográfico	49
3.2. Las élites: los que ganaron la guerra	54
3.2.1. Las élites militares	54
3.2.2. Las élites políticas	55
3.2.3. Las élites culturales	61
3.2.4. Las élites económicas	63
3.3. Conclusiones	71
3.4. Bibliografía	74
4. Un camino a la derecha. Ideas simples. Mensajes simples. Películas simples	77
<i>Rafael de España</i>	
4.1. “Haga como yo y no se meta en política”	77
4.2. Los años difíciles	79
4.2.1. 1939-1945: <i>Cara al sol...</i> ¡que más caliente!	80
4.2.2. 1946-1950: el Alcázar no se rinde	82
4.2.3. 1951-1957: la España de Marcelino	86
4.3. “Me gusta Cataluña... sus gentes... hacen cosas... exportan” (Mariano Rajoy)	89
4.4. Ladislao Vajda: ¿cineasta del régimen?	93
4.5. Bibliografía	96
5. Recepción cinematográfica durante el primer franquismo	97
<i>Fernando Ramos Arenas</i>	
5.1. Una relectura historiográfica del cine de los años cuarenta y su público	98
5.2. Consumo, disfrute y negociación	104
5.3. Espectadores especulativos	110
5.4. Conclusiones	114
5.5. Bibliografía	115

6. <i>El cine entre la espada y la cruz: nacionalcatolicismo y cine en el primer franquismo</i>	117
<i>Fernando Sanz Ferrezuela</i>	
6.1. Introducción: marco ideológico durante la Guerra Civil	117
6.2. Nacionalcatolicismo y cine en el primer franquismo	118
6.2.1. El primer “yugo”: el cine ante la espada	119
6.2.2. El segundo “yugo”: el cine ante la cruz	124
6.3. Nacionalcatolicismo y cine en el primer franquismo	128
6.3.1. El tratamiento del matrimonio y la familia católica	129
6.3.2. La virtud y el pecado en la producción fílmica de posguerra: el paradigma del pecador arrepentido	130
6.3.3. El sacerdocio, la vocación y la vida consagrada	131
6.3.4. La plasmación de la religiosidad popular, la iconografía cristiana y la intervención divina	132
6.4. La trascendencia de la ideología nacionalcatólica en el cine confesional del primer franquismo	133
6.5. Bibliografía	134
7. <i>España victoriosa: análisis del cine histórico producido durante el primer franquismo (1939-1945)</i>	137
<i>Gabriela Viadero Carral</i>	
7.1. Introducción	137
7.2. La producción cinematográfica durante el primer franquismo: censura y protección	138
7.3. Películas históricas	141
7.3.1. La Guerra Civil española	141
7.3.2. La guerra de la Independencia (1808-1814)	144
7.3.3. Colonialismo español	145
7.3.4. La pérdida de las colonias	150
7.3.5. Catolicismo	152
7.3.6. Otras películas históricas	153
7.4. Consideraciones finales	155
7.5. Bibliografía	157
8. <i>La mujer en el cine español de posguerra: una historia de represión más allá de las buenas costumbres</i>	159
<i>Ana Asión Suñer</i>	
8.1. Breves apuntes sobre el cine español de los años cuarenta	160
8.2. La mujer española como reflejo de la sociedad durante la dictadura	161

8.2.1. La tradición de posguerra	161
8.2.2. Los años cincuenta	164
8.2.3. ¿Y ahora qué? El despertar de la sociedad hispana	166
8.2.4. Destapando cuerpos, liberando clichés	166
8.3. Conclusiones	167
8.4. Bibliografía	168

Relación de autores

Antonio Pantoja Chaves (editor)

Investigador del Grupo Educación, Cultura y Territorio y profesor de la Universidad de Extremadura.

Beatriz de las Heras Herrero (editora)

Investigadora del Instituto de Cultura y Tecnología y profesora de la Universidad Carlos III de Madrid.

Magí Crusells Valeta (editor)

Investigador del Centre d'Investigacions Film-Història y profesor de la Universidad de Barcelona.

John Mraz

Investigador del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México). Historiador, cineasta y curador.

Emeterio Diez Puertas

Investigador en Cine, Comunicación e Historia Contemporánea y profesor de la Universidad Camilo José Cela.

Rafael de España Renedo

Investigador del Centre d'Investigacions Film-Història y miembro de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España.

Fernando Ramos Arenas

Profesor de Historia del Cine Europeo en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid y miembro de la Cátedra Jean Monnet de la Unión Europea MODERN TIMES

Fernando Sanz Ferreruela

Investigador en Historia del cine español y profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.

Gabriela Viadero Carral

Investigadora en Cine histórico y cine español de la Universidad Complutense de Madrid y miembro del proyecto Cinehistoria.

Ana Asión Suñer

Investigadora en Historia del cine español del tardofranquismo y profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.

2

El franquismo y la (re)presentación de España

Antonio Pantoja Chaves

Beatriz de las Heras

Cuarenta años de dictadura son insostenibles si no coinciden algunos factores. El primero, el miedo. El franquismo no puede entenderse sin retroceder un paso en la historia reciente de España y estudiar la política del terror que se impuso a los derrotados tras la Guerra Civil. El miedo a la represión fue el pilar fundamental sobre el que se construyó la nueva España en forma de parálisis de una generación que fue protagonista hasta los años sesenta. El segundo, el contexto internacional que, de forma inesperada, situó al país como un aliado ideológico y geoestratégico del capitalismo, por ser Franco garante anticomunista en plena Guerra Fría. En tercer lugar, la adaptación al medio del sistema que supo, en momentos puntuales, reinventarse para no agonizar hasta la misma muerte del dictador. Y es en este punto en el que resultó fundamental la propaganda: carteles, fotografía, cine y televisión se convirtieron en medios audiovisuales al servicio del poder empleando estrategias, más o menos, elaboradas para mostrar la imagen de España que Franco quería mostrar, tanto a los españoles como fuera de sus fronteras. Antes, nos acercaremos al periodo de estudio desde un punto de vista contextual.

2.1. La imagen del franquismo

De entre todas las imágenes que se han utilizado para representar la dictadura franquista, la aportación del cine es, y ha sido, la más influyente y recurrente, so-

bre todo en el aspecto de conformación y percepción que tenemos de su propia imagen. Las películas realizadas durante esta etapa han sido capaces de construir una imagen distintiva del franquismo, tanto de instituciones como de protagonistas, y fueron portadoras de un ideario esencialista definido por elementos como la autarquía, el catolicismo, el patriotismo o el tradicionalismo. El cine es parte de la propia historia del franquismo y, a su vez, hace historia de ese pasado suministrando a las sociedades del presente valores, imaginarios y percepciones de una realidad cercana que todavía está presente en la actual democracia española (Lénárt, 2011). La relevancia del cine de aquellos años provoca todavía hoy que la dictadura de Franco sea un tema que cautive la atención y concite el interés de investigadores, especialistas e interesados. El gran impacto del medio cinematográfico, su capacidad para disfrazar lo irreal de veracidad o su potencia visual no fue desaprovechado por las instituciones del régimen.

El estudio del franquismo es, por tanto, uno de los episodios más sugestivos de la historia reciente de España, no solo por su larga duración sino también por las profundas transformaciones que se produjeron durante los cuarenta años de dictadura y, además, por la grave huella que ha dejado en el país tras la muerte del dictador (Juliá, 1999). El adoctrinamiento franquista fue tan eficaz que incluso continúa latente en la actual democracia.

Su imposición, tras ganar la guerra que vertebró nuestra historia contemporánea, marcó el desarrollo de las siguientes décadas. La victoria, que no la paz, sembró de negro un país roto tras un conflicto fratricida y la represión de los vencedores sobre los vencidos. Como muestra de la intención del nuevo régimen, la locución que se emitió en Radio Nacional el 3 de abril de 1939:

Es necesario que nuestras almas sigan arriba, adelante, con un ritmo marcial por el camino de la Historia, y es necesario que repitan todos los días las palabras del impulso y del orden. Españoles, alerta. La paz no es un reposo cómodo y cobarde frente a la Historia. La sangre de los que cayeron por la patria no consiente el olvido, la esterilidad ni la traición. ¡Españoles, alerta! Todas las viejas banderas de partido o de secta han terminado para siempre. La rectitud de la justicia no se doblegará jamás ante los privilegios ni ante la criminal rebeldía. El amor y la espada mantendrán, con la unidad de Mando, victoriosa, la eterna unidad de España. ¡Españoles, alerta! España sigue en pie de guerra contra todo enemigo interior o del exterior. Perpetuamente fiel a sus caídos, España, con el favor de Dios, sigue en marcha. Una. Grande. Libre, hacia su irrenunciable destino. ¡Arriba España! ¡Viva España! (ABC, 1939: 14).

Antes de terminar el conflicto, y tras la aprobación de la Ley de Responsabilidades Políticas, en febrero de 1939, y de la Ley de la Represión de la Masonería y el Comunismo, en marzo de 1940, el Gobierno militar encarceló a 270 000 personas, unas 140 000 fueron trasladadas a campos de concentración

y 50 000 fueron ejecutadas hasta 1943 (Casanova, 2015: 59). A la cifra de los ejecutados y prisioneros se debe sumar la de los exiliados. Se estima que más de medio millón de personas cruzaron la frontera española durante la guerra en busca de una salida (solo por Francia, 465 000) y que 220 000 españoles no regresaron en 1939 (Penschanski, 2002: 27). México, Francia, norte de África, Argentina, Cuba y la Unión Soviética fueron algunos de los países que recibieron a un mayor número de españoles. La cifra de exiliados no fue significativa si la comparamos con la de desplazados políticos durante el periodo de entreguerras, pero resulta interesante el estudio del exilio español por ser de larga duración, por mantener un gobierno en el exilio reconocido diplomáticamente desde 1945 hasta 1977, y por aquello que la autora considera el “valor cualitativo de este exilio” (Alted, 2005: 257), ya que fueron “varios miles los escritores, artistas, científicos, investigadores en las ciencias humanas y sociales, pedagogos, maestros..., que tomaron el camino del exilio” (Alted, 2005: 258).

Esta nueva España, construida bajo las proclamas de “Una. Grande. Libre”, fue el resultado de una guerra, por lo que carece de acto constituyente, se caracterizó por la concentración de poderes –Franco ostentó los cargos de Generalísimo de los tres Ejércitos, Jefe de Estado, Jefe Nacional del Movimiento y Jefe de Gobierno– y supo transformarse según las necesidades circunstanciales, tanto internas como externas. El cine, entre otras funciones, sirvió para consolidar esta estructura de poder personalista y contribuyó a la propagación de la identidad nacional española. Basándonos en sus propiedades, podemos hablar de distintos *franquismos* o de un franquismo en evolución, que se manifiesta en distintas etapas históricas.

2.2. Los inicios del franquismo

El final de la Guerra Civil dejaría un país económicamente empobrecido, estructuralmente devastado y una sociedad dividida entre vencedores y vencidos. Son los años duros y complejos de la posguerra, un momento en el que las expectativas colectivas y los proyectos individuales se fueron perdiendo o dejando a un lado a medida que se consolidaba el Gobierno militar surgido de la guerra. Pero este panorama tan desolador y quebrado desfiguraba la imagen de orden y estabilidad que el régimen necesitaba en sus años iniciales. En este sentido, el cine se convierte en un medio eficaz y capacitado para positivar la imagen de la dictadura y del estado de posguerra. En el plano documental, el NO-DO (*Noticiarios y Documentales Cinematográficos*, 1942) fue la respuesta a este propósito, por su carácter propagandista e informativo, aunque era demasiado oficialista para una sociedad que se divertía con el fútbol y los toros (Sevillano, 2002). El cine será su nueva apuesta, ya que el régimen no iba a renunciar al entretenimiento y desahogo que el cine proporcionaba

dulcificando así las miserias diarias. Solo faltaba crear una industria cinematográfica sólida y nacional, pero antes había que atender a necesidades más perentorias.

2.2.1. *La autarquía como marca España de Franco*

El empobrecimiento económico de la posguerra derivó en la imposición de una rígida *autarquía* que, en lo económico, se caracterizó por una fracasada autosuficiencia, ya que España dependía del comercio exterior para la compra de materias básicas (Del Arco, 2005: 243), y, en lo ideológico, por un férreo aislamiento internacional, reforzado por la exaltación de las excelencias patrias, la idealización de las glorias pasadas y una fidelidad desmedida a Franco como caudillo del régimen. La autarquía, por tanto, se convirtió en el primer elemento de representación de la imagen inaugural del franquismo, una asociación plena que todavía se percibe; esta práctica económica fue propia y original de la dictadura, sin embargo, con variaciones de matiz y procedimiento, la monarquía, la dictadura y la república avalaron la producción nacional (Velarde, 2009).

Uno de los aspectos positivos que trajo esta política autárquica, a pesar de sus limitaciones y connotaciones ideológicas, fue la creación de un sector público nacional estable, edificado en torno a la acción del Instituto Nacional de Industria, en 1941, que fue creado a imagen del Istituto per la Ricostruzione Industriale de 1933. La industrialización del país consistió en la creación e inversión en distintas empresas relacionadas con la fabricación de nitratos, aluminio, químicas, farmacéuticas, camiones (Pegaso), minas de carbón (Hunosa) o siderurgias (Ensidesa), y la titularidad pública de los sectores clave del país, como el de la gasolina (Campsa), las comunicaciones (Telefónica) o el transporte (Iberia). Además, se fomentaron las obras públicas (centrales eléctricas, embalses, saltos de agua o regadíos) y la utilización de fuentes de energía nacionales en la industria con la vana intención de no depender de otros países. La autarquía también llegó al terreno de la agricultura, promoviendo la producción nacional de trigo y fijando precios oficiales muy económicos.

La España autárquica fue la primera imagen que fue recreada y reinterpretada en multitud de películas de esta primera época, pero no con la pretensión de documentar su eficacia económica o explicar los éxitos comerciales, para eso estaba el NO-DO, sino precisamente para ocultar las escenas negativas relacionadas con el hambre y las enfermedades, además de aquellas prácticas maldicientes relacionadas con el estraperlo, el racionamiento de alimentos y el desabastecimiento programado. A su vez, la incipiente industria cinematográfica estuvo condicionada por este tipo de política proteccionista, y fue uno de los sectores más tutelado por parte del nuevo Estado. Uno de los resultados más evidentes de

este proteccionismo opresivo fue la aprobación de la medida de obligatoriedad del doblaje, en 1941, y la prohibición de la exhibición de películas en otros idiomas que no fuese el patrio castellano (Monterde, 2009). La sociedad española estuvo marcada por la autarquía hasta finales de los años cincuenta, momento en el que se aprueba el Plan de Estabilización Nacional (1959) y se vislumbran los primeros síntomas de la liberalización económica.

2.2.2. *Un cine censurado: la represión política y el control social*

La estructura política y la traza ideológica que caracterizaron a la dictadura en sus años iniciales generó señas de identidad consustanciales a su acción de gobierno, tales como las prácticas de control social, de una parte y, la represión política, de la otra. Estas actividades, aunque propias de los años de posguerra, fueron fraguándose durante el tiempo de la Guerra Civil, a partir de 1936, y hasta 1946. Una de las primeras medidas que se tomaron al amparo de esta represalia fue la anulación de los Estatutos de Autonomía del País Vasco y Cataluña, nada más terminar la guerra en 1939. Además, se persiguió y condenó a quienes osasen usar el vasco o el catalán en lugares públicos o en reuniones privadas. Seguidamente, se derogaron medidas sociales aprobadas durante la Segunda República, como el derecho a la huelga. Este control y abuso tuvo como resultado la implantación de una férrea censura en todos los órdenes de la vida social, política, cultural, religiosa e ideológica. Y a su vez, se impuso una re-educación de España, orquestada por la Iglesia católica, con el objetivo de borrar las huellas y señas de identidad republicanas. Como ejemplo, son muy reveladoras estas *recomendaciones* publicadas en un diario nacional:

Saludar con el brazo en alto la bandera y el himno de la Patria, las banderas y los himnos del Movimiento nacional; gritar los vivas y saludos de España: el nombre del Caudillo, el “¡Arriba España!” de la juventud, el eterno “¡Viva España!”; cantar los cantos nacionales, el “Cara al sol”, el “Oriamendi”, el “Himno de la Legión”. Estos deberes del español constituyen el rito nacional. Han de ser cumplidos con alegría, con disciplina, dándole a los actos populares, dentro del entusiasmo, la solemnidad necesaria (*ABC*, 1939: 15).

La filmografía producida durante el franquismo fue controlada, por tanto, desde el poder mediante la censura, desde los métodos de control de los permisos de rodaje hasta la concesión de importantes subvenciones. Estas prácticas empezaron a tomar cuerpo durante la guerra, a partir de 1937, con la acción de la Delegación de Estado para Prensa y Propaganda, y estuvo ejercida por las altas instancias militares. Años más tarde, la censura se aplicaba con un

sentido ampliamente propagandístico y reglada por las normas de la moral católica. Las primeras reuniones de la Comisión de Censura Cinematográfica estuvieron formadas por representantes de todos los estamentos e instituciones plenamente franquistas: el Departamento Nacional de Cinematografía, la jerarquía episcopal, prebostes del Ministerio de Educación, representantes del Ejército y, además, el Departamento de Prensa y Propaganda (Monterde, 2009; Diez Puertas, 2002).

Esta jerarquización de la vida pública y política estuvo trazada por el propio Franco –desde su primer Ejecutivo, en enero de 1938, aunque reorganizado en agosto de 1939– al asumir la doble función de Jefe del Estado y presidente de un Gobierno profundamente burocratizado, marcado por el papel de los militares –que ocuparon un 40% de los altos cargos de la Administración– y por civiles vinculados a grupos de derecha y extrema derecha amalgamados en 1937 bajo el mando único de Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (FET y de las JONS), que años después se redefinirá como el Movimiento Nacional. En poco tiempo aprobó el Fuero del Trabajo –inspirado en la Carta del Lavoro de Mussolini– (1938), la Ley Constitutiva de las Cortes –un órgano meramente consultivo– (1942), el Fuero de los Españoles y la Ley de Referéndum (1945), y la Ley de Sucesión a la Jefatura del Estado (1947). Más tarde, este corpus legislativo se completó con la Ley de Principios del Movimiento Nacional (1958) y la Ley Orgánica del Estado (1967).

La censura combatía todas aquellas ideas que representaban una oposición ideológica al régimen y, además, aquellas otras que atentaban contra los valores e ideales de la dictadura personalista de Franco. Este marco era tan extenso y ambiguo que estaba sujeto al arbitrio de los censores, ya que no se elaboró ninguna normativa clara y específica para ejercer tales prácticas (Diez Puertas, 2002). Esas ideas estaban relacionadas con las políticas liberales, las proclamas contrarias al estamento militar y la guerra *legítima*, las aspiraciones de independencia o democráticas de ciertos movimientos sociales internacionales y todas aquellas tesis que atentasen contra el dogma católico (Colmenero, 2014: 144).

Además de estas consideraciones internas y locales, el franquismo estuvo respaldado en todo momento por nuevos agentes que propiciaron su consolidación. Nos referimos a las puntuales, pero importantes, relaciones internacionales que mantuvo con algunas potencias del momento. Franco, que había contado con la Alemania de Hitler y la Italia de Mussolini durante la Guerra Civil española, se sumó al Pacto anti-Komintern en marzo de 1939. En mayo de ese mismo año, abandonó la Sociedad de Naciones y firmó varios tratados comerciales a favor del Tercer Reich. En este contexto de confrontación entre distintos sistemas políticos, Franco demostró cierta habilidad diplomática, declarando, en los primeros meses de la guerra, su neutralidad, y tras el éxito

de Alemania en la primera fase, corrigiendo su neutralidad y proclamando la *no beligerancia* de España en junio de 1940, decisión que le posicionó claramente con las potencias del Eje. Este movimiento se materializó en las remodelaciones ministeriales entre 1940 y 1942, cuando los falangistas se situaron en las ramas de Orden Público, Propaganda y Política Exterior, este último ministerio en manos de Ramón Serrano Súñer, cuñado de Franco y facilitador del encuentro entre el dictador español y su homólogo italiano, en una reunión en Bordighera, el 12 de febrero de 1941. El encuentro entre Hitler y Franco se celebró el 23 de octubre de 1940 en Hendaya, en la frontera francoespañola. En esta cita se negoció la posibilidad de que España participara activamente en la guerra y de la reunión salió el compromiso de envío a la URSS de la División Azul, con 18 000 hombres, entre oficiales y soldados, para llevar a cabo la Operación Barbarroja.

El retroceso de Hitler y la entrada de EE. UU. en la guerra hizo que Franco volviera a declarar su neutralidad en 1943. Este hecho afectó a la política interna, ya que las derrotas del filofascismo europeo colocaron a los falangistas españoles en una situación compleja que obligó, finalmente, a que salieran del Gobierno. Franco se afanó, entonces, en normalizar las relaciones con el Vaticano y a anudar los lazos con EE. UU., para lo que proclamó en 1944 una *neutralidad benévola*. A pesar de los intentos del franquismo para salir indemne de las posibles sanciones de los vencedores, en la Conferencia de Potsdam se redactó una nota de repulsa a la dictadura española que se sumó a la aprobación de una moción de condena y ruptura de las relaciones diplomáticas en la Asamblea de la ONU, en diciembre de 1946. Como respuesta inmediata, se produjo el abandono de los embajadores en España y el cierre de fronteras de Francia.

2.2.3. *Un cine de propaganda: aislamiento patriótico e internacionalización del régimen*

El resultado de la Segunda Guerra Mundial forzó a Franco, en un intento por negar su pasada colaboración con Hitler y Mussolini –perdedores del conflicto–, a virar lo necesario para adaptarse al naciente escenario ideológico internacional. En el interior, acentuó sus rasgos más católicos, poniendo a las principales autoridades eclesiásticas al frente de la dirección de organismos como el Frente de Juventudes, la Sección Femenina –en manos de Pilar Primo de Rivera– y Auxilio Social, mientras que, paralelamente, apartaba a los falangistas y su estética de la primera línea de las instituciones. En el exterior, fueron unos años muy complejos, ya que solo contó con limitadas alianzas bilaterales –Salazar en Portugal, Perón en Argentina o las muestras de simpatía con la causa palestina–. Solamente la aprobación en el Congreso de los EE. UU. de los créditos a España cambió el panorama internacional y, a medio plazo, el nacional en la década de 1950.

Todos los esfuerzos propagandísticos se centraron en explicar, que no justificar, la cambiante posición oficial del régimen y el difícil equilibrio entre el aislamiento franquista y la internacionalización del régimen. Los medios informativos, como el NO-DO, hicieron lo propio ensalzando la figura del Jefe de Estado y explicitando las aclamaciones masivas al caudillo militar (Rodríguez-Tranche, 2003: 90). El cine, por su parte, cumplió su cometido poniendo a la religión, católica por supuesto, como lema principal de la trama cinematográfica. Por tanto, el nuevo cine franquista sacó fuera de encuadre a las representaciones de *liberación nacional* y glorificación de la victoria militar, para empezar a redecorar sus producciones con santos, crucifijos, sotanas y moral cristiana. Además de los filmes píos, como *La fe* (1947) o *La señora de Fátima* (1951), ambos de Rafael Gil, el caso más llamativo de esta conversión del cine franquista está en Alfredo Mayo, actor que versionó a Franco en *Raza* (1941), quien interpreta a un político republicano en *Sin novedad en el Alcázar* (1940), Augusto Genina, y no al heroico militar que no encajaba en la nueva política de Estado (Gubern, 2006).

El cine recrea esa comunión entre católicos y franquistas con el fin de que la religión se convierta en la portadora del mensaje patriótico. Este gesto sirvió para mostrar un franquismo oficial al exterior, pero en el interior el franquismo real seguía aislado con nuevos valores y nuevas fidelidades: son los años del nacionalcatolicismo. Durante estos años se avivaron las relaciones con el Vaticano, con la firma del Concordato con la Santa Sede en 1953, por el que se reconoció la autonomía de la Iglesia en la educación, y se iniciaron contactos con EE. UU., país con el que España firmó, a partir de 1953, acuerdos económicos y militares que supusieron una ayuda de 3 000 millones de dólares y ventajas fiscales en la importación de productos estadounidenses (Sojo, 2011: 42-43). Esta operación facilitó que la ONU revocara la resolución condenatoria a España en 1953 y que EE. UU. patrocinara su ingreso como miembro de pleno derecho en 1955.

Como si se tratara de un acto de fe, así lo debieron percibir la mayoría de los españoles, Franco había cambiado de compañeros de viaje sin grandes esfuerzos. Un proceso que llevó a España de la fascistización a la occidentalización de cara al exterior, mientras que en el interior el franquismo seguía recluso ante los ideales y valores que representaba el nacionalcatolicismo. Era como si el futuro estuviera tras la puerta, pero no para traer la modernidad sino para inmortalizar el pasado. De entre todos los directores de esos años, el único que supo realmente anticiparse a esta idea de modernidad soñada o a esta quimera fue Luis García Berlanga en su célebre película *Bienvenido, Mister Marshall* (1953). Otras cintas siguieron su estela, con títulos como *Todo es posible en Granada* (1954), de Sáenz de Heredia, o *Aquí hay petróleo* (1955) y *El puente de la paz* (1957), ambas del director Rafael Salvia (Sojo, 2011: 44).

2.3. El franquismo en color

El desarrollo económico trajo algo de color a aquella España franquista de trazos grises y tonos negros característicos de los años de autarquía, aunque este factor no fue suficiente para modernizar el país ni para transformarlo. La continuidad del régimen pasaba más por conservar lo creado que por apostar por el futuro, ya que el estado natural de la dictadura era el pasado, su futuro estaba ligado a la Guerra Civil, la causa que legitimaba su continuidad. La pervivencia no vino, por tanto, de su interés por evolucionar sino de su necesidad de crecer, sobre todo económicamente. La expectativa ante un cambio de rumbo económico y la ambición del régimen de integrarse en las instituciones europeas jugaron a favor de la apertura, aunque esa apertura estuviese controlada por un grupo de jóvenes tecnócratas y pactada con EE. UU. que tras los acuerdos de 1953 había exigido a España la liberalización económica de sus sectores más competitivos. La primera muestra evidente de apertura y desarrollo económico fue la visita del presidente Eisenhower a España, el 21 de diciembre de 1959.

La entrada en el Gobierno de un grupo de tecnócratas, como López Rodó, Ullastres o Navarro Rubio, que defendían la economía de mercado y el capitalismo y, sobre todo, su compatibilidad con un estado autoritario, convenció a Franco de la necesidad de acabar con la autarquía nacionalista. España se incorporó, en 1958, a la Organización Europea de Cooperación Económica y al Fondo Monetario Internacional, y firmó el Plan de Estabilización en 1959 con el objetivo primordial liberalizar y racionalizar la economía española a través del saneamiento de la moneda, la contención de la inflación galopante, la elevación de los tipos de interés para limitar la circulación fiduciaria, la reducción del gasto público, el fomento del ahorro, la congelación de salarios entre 1959 y 1961 y el favorecimiento de la inversión privada en las empresas españolas ofreciendo beneficios fiscales a los inversores.

Mientras tanto, el cine en España alcanzaba un cierto grado de especialización y solidez, ya que en ese momento confluyeron fórmulas continuistas propias de la década autárquica, concretamente en géneros como la comedia o el musical folclórico, junto a un cine que intentaba romper el modelo anterior mediante los ciclos de filmes históricos y literarios (Monterde, 2009: 269). No obstante, todas estas temáticas eran voces de un mismo coro sobre el franquismo, apenas había brillo y nuevos colores en sus tramas y representaciones. La renovación se filtró en el cine patrio a partir de las propuestas y acciones de una generación de directores, comprometidos no solamente con el medio cinematográfico sino también con el estado de la cultura en España. La motivación de cada uno de ellos, además de ser distinta, determinó el tipo de cine que hicieron: un cine político, para los casos de Juan Antonio Bardem o Muñoz Suay; un cine crítico y de resistencia, practicado por García Berlanga o Fernán Gómez; o un cine de motivaciones estrictamente cinematográficas, como el de Saura, aunque

algunos años más tarde. La independencia y calidad creativa de este grupo dieron forma a lo que se denominó el cine de disidencia, una respuesta creativa y artística a la oficialidad franquista. El hecho más destacable es que estos directores pusieron a la memoria en el centro de sus películas, pero no como un artificio irreversiblemente ligado al pasado sino como un mecanismo de (re) presentación del presente, con la intención de construir una memoria paralela a los discursos de poder del franquismo (Llorente, 2008).

Además, desde principios de los años sesenta, el panorama cinematográfico estuvo caracterizado por temáticas inéditas y no exentas de polémica: el turismo y el destape. Estas producciones son muestras del interés comercial de ciertos productores, y además sirven para recrear todo el esplendor desarrollista que interesa mostrar en el exterior. Con títulos tan evidentes como *El turismo es un gran invento* (1968), de Pedro Lazaga, estos largometrajes son muestras del interés que cobraba ahora lo extranjero, los turistas y, al mismo tiempo, suponen una liberalización de costumbres de la sociedad española. A su vez, el cine de destape fue la enésima contradicción moral del régimen, si bien sirvió de catalizador para controlar el alcance social que estaban tomando las nuevas actitudes en materia de sexo y de género. Los primeros destapes se centraban en recrear los conflictos de pareja, las infelicidades, el adulterio, los celos o las relaciones extramatrimoniales, con títulos como *No desearás a la mujer de tu prójimo* (1968), igualmente de Pedro Lazaga, o *Un adulterio decente* (1969), de Rafael Gil.

Esta etapa ya casi sobrepasa los límites del primer franquismo, no tanto porque invade los años del franquismo tardío sino porque evidencia, como hace su cine, los grandes cambios de la sociedad española. Más tarde este franquismo consolidará la democracia orgánica a la española, la supresión de la confrontación de clases debido al crecimiento económico y el consumo como norma, pero a su vez provocará un profundo descontento social, una insalvable desigualdad económica y pocas expectativas de futuro, sobre todo porque el franquismo seguía representando el pasado.

2.4. El cine como recurso para la (re)presentación del franquismo

Una de las perspectivas más interesantes desde la que se puede estudiar el franquismo es la del uso del medio audiovisual como soporte de análisis de la realidad histórica. En primer lugar, por la herencia visual que supone la Guerra Civil española, periodo en el que más y mejor se emplearon las imágenes. Franco comprendió la necesidad de preparar propagandísticamente a España para la más que probable, a partir de finales de 1937, victoria sublevada, y esa experiencia le sirvió como punto de partida para la construcción del nuevo Estado. En segundo lugar, por las características de la sociedad española de los años cuarenta, debilitada económicamente y con unos altos índices de analfabetismo. Esta característica social propició

que los medios audiovisuales se convirtieran en el canal de comunicación más eficiente entre las instituciones y su audiencia. Los carteles, caricaturas y fotografías habían creado el precedente, pero el cine –sobre todo a partir de los años cincuenta– se reveló como una expresión audiovisual muy útil para informar y reeducar a la población. Su indiscutible capacidad de fascinar, mediante el realismo de las imágenes, y las especiales condiciones que operan en el acto de comunicación, propiciaron un alto grado de identificación y participación de la sociedad española con el naciente régimen franquista (De las Heras, 2015).

Por tanto, las imágenes producidas a lo largo de los cuarenta años de dictadura son historia y fueron medio. Hoy son historia porque conservan la memoria del momento en que fueron tomadas, ya que son objetos de su tiempo y reveladoras de una información espacio-temporal, además de constituir una huella del pasado imprescindible para estudiar el periodo (Kossov, 2014). Al mismo tiempo, las imágenes fueron un medio para poner en marcha estrategias de comunicación dirigidas por la autoridad y que hoy, tantos años después, nos dan información sobre los cambios que se fueron produciendo en su utilización en función del contexto, algo que incluso llevó a *deformar* la imagen para encajarla en un discurso determinado. Por eso hablamos de (re)presentación de la realidad, rebajando el halo de espejo de la realidad que, durante muchos años, ha rodeado a la imagen técnica. Porque “una historia filmada, lo mismo que una historia escrita, constituye un acto de interpretación” (Burke, 2005).

Además, el cine posee un enorme valor educativo cuando se aborda desde disciplinas como la historia o los estudios culturales. Con respecto a la enseñanza de los acontecimientos históricos, el cine se manifiesta todavía hoy como un recurso necesario y útil a la hora de visualizar la historia. Una práctica que se debe tener en cuenta, cada vez más, sobre todo en una sociedad que comprende y reconoce las realidades históricas mediante la imagen. El valor del cine reside en su capacidad para conformar la memoria colectiva en el presente, así como para generar una nueva forma de atender el pasado. En este sentido, la labor de los historiadores pasa no solo por incorporar el cine como simple material de enseñanza, sino interpretarlo como parte de la historia (De las Heras, 2013).

Y este es el objetivo de nuestro análisis a partir de ahora: analizar las estrategias de representación que más se emplearon desde 1939 hasta 1975. Destacamos las cuatro más importantes: revelar, ocultar, retener y reconducir. Analizaremos cada una de ellas con ejemplos audiovisuales, teniendo en cuenta que una película puede responder a más de una de estas estrategias.

2.4.1. *Revelar*

La persistencia visual de la imagen puede reafirmar o rebatir la realidad. Esa reiteración termina imponiéndose como la verdad o lo conveniente, convir-

tiéndose en una práctica muy eficaz para reeducar (Reiche, 2007). Es, quizá, la estrategia más empleada por la autoridad durante el primer franquismo, sobre todo a la hora de reforzar la España victoriosa y reorientar a la España derrotada. Podríamos hablar del cine al servicio de la imposición cultural franquista a través cuatro temáticas que, de forma insistente, coparon el cine de la época: catolicismo, pasado glorioso, ejército heroico y folclorismo.

Sin duda, hubo una eclosión del cine religioso dado que la doctrina cristiana ocupó un lugar destacado en la sociedad española. De hecho, en esta etapa “la defensa y exaltación de los valores patrióticos no se concibe con independencia de la de la fe católica” (Pérez Bowie, 2004). Aunque la Iglesia consiguió mantener cierto control sobre la censura cinematográfica a través de la Confederación de Padres de Familia, en 1937, todavía en guerra, no sería hasta el alejamiento del falangismo y la reivindicación del nacionalcatolicismo cuando obtuvo un mayor control en la censura y, por tanto, en la proyección de lo que debían ver los españoles. Pero ese poder, en forma de control, no fue eterno y la Iglesia perdió influencia gradualmente, algo que se tradujo en un descenso del número de producciones de temática religiosa.

Se han establecido tres periodos con respecto a la exposición visual de la temática religiosa (Colmenero, 2014) que están directamente relacionados con la esfera de influencia de la Iglesia. El primero (1936-1945), en el que la presencia de lo católico es testimonial. El segundo (1946-1959), caracterizado por ser un periodo de esplendor. El tercero (1960-1975), en el que lo religioso se convierte en temática secundaria y que coincide en el tiempo con las disidencias del franquismo tras el Concilio Vaticano II.

Por tanto, es en el periodo entre el final de la Segunda Guerra Mundial y el inicio de los años sesenta cuando la religión y la moral católica se imponen en la pantalla. A veces, en películas que recogen la vida de santos o sucesos religiosos, como *La señora de Fátima* (1951) y *El beso de Judas* (1954), las dos de Rafael Gil. En otras ocasiones, la figura religiosa es puesta a prueba, como en *La fe* (1947), del mismo director, película basada en la novela de Armando Palacio Valdés, que es profundamente antiliberal, crítica contra el ateísmo y el libertinaje, y que se presenta como una exaltación de los valores católicos. No se libró, eso sí, de ser criticada por un sector amplio de la Iglesia al considerar que mostraba una imagen negativa del protagonista: un sacerdote que debía evitar caer en la tentación. A veces, la figura religiosa se convierte en la solución al problema, como en el caso de *La guerra de Dios* (1953), nuevamente de Rafael Gil, en la que un sacerdote destinado a una zona minera reconduce la actitud de los mineros gracias a la fe y al mensaje de Dios.

La mayor parte de las películas de este tipo tienen como objetivo dar lecciones morales a través de recompensas o castigos. Entre las primeras, *Balarrosa* (1951), de José Antonio Nieves Conde, en la que Javier Mendoza, interpretado por Fernando Fernán Gómez, hace una revisión de su vida y recuerda