

La lucha entre la Iglesia católica y Falange en el ámbito cinematográfico (1936-1945)

The battle between the Catholic Church and the Falange in the film industry (1936-1945)

Marta RECALDE IGLESIAS

Universidad Pública de Navarra / Nafarroako Unibertsitate Publikoa

Sumario: I. INTRODUCCIÓN. II. EL CINE ESPAÑOL DURANTE LA GUERRA CIVIL. 1. La nueva reglamentación del cine durante la contienda. 2. La producción cinematográfica. Coproducciones con Alemania. III. PRIMEROS AÑOS DE LA DICTADURA. 1. La reglamentación del cine en la España franquista. 2. La producción cinematográfica en la inmediata posguerra. IV. FIN DEL PODER DE FALANGE. 1. Una nueva reglamentación para unos nuevos tiempos. 2. El falangismo se aleja de la producción cinematográfica. V. CONCLUSIONES.

Resumen: Este artículo aborda las tensiones que desde el inicio de la Guerra Civil y hasta el final de la 2ª Guerra Mundial se vivieron entre la Iglesia católica y Falange por controlar el aparato cinematográfico español. Utilizando como material de estudio fuentes principalmente secundarias y una gran cantidad de filmografía, se trata de estudiar cómo ambas instituciones trataron de controlar un medio de comunicación tan importante en aquellos años como el cine. Se observará como la disputa fue ganada por la Iglesia a pesar de que en los primeros años de la postguerra todo apuntaba al predominio falangista. La inicial supremacía de Falange en la política cinematográfica se vio frustrada fundamentalmente por la situación internacional derivada de la II Guerra Mundial y la derrota del fascismo.

Palabras clave: cine; Falange; Iglesia; propaganda; censura.

Abstract: This paper addresses the tensions that took place between the Catholic Church and the Spanish Falange, from the start of the Spanish Civil War to the end of the Second World War, in order to control the Spanish cinema. The aim is to study how both institutions, the Catholic Church and the Spanish Falange, tried to control the film industry, a very important media at that time. Mostly secondary sources and numerous films have been used. It has been found out that the dispute was won by the Church even though in the early postwar years the Falange seemed to have the power. The initial supremacy of the Falange in film policy was frustrated mainly by the international situation resulting from the Second World War and the defeat of the fascism.

Keywords: film industry; Falange; Church; Propaganda; censorship.

I. Introducción

Una de las generalidades que se manejan al abordar el tema del cine europeo en el periodo de entreguerras es que los estados lo utilizaban con el objetivo de modelar y proyectar una idea de nación. Para ello intentaban controlar lo que se rodaba con el objetivo de construir un imaginario colectivo que ayudara a la construcción de lo «real». El siguiente análisis trata de señalar algunas de las claves sobre cómo el franquismo utilizó el cine para la construcción nacional y cómo la Iglesia y Falange, dos de las instituciones que conformaban el incipiente franquismo, lucharon entre sí por controlar el aparato cinematográfico desde el comienzo de la Guerra Civil hasta el final de la Segunda Guerra Mundial.

El cine fue para el régimen franquista un asunto muy importante desde el punto de vista político, intentó utilizarlo para adoctrinar a la población por medio de la censura y de la propaganda, controladas en principio por Falange. Con la derrota del Eje en la Segunda Guerra Mundial el control pasó a manos de la Iglesia. Ambas instituciones intentaron desde sus medios de prensa influir en productores y en censores con el objetivo de que se diera una «correcta» recepción del mensaje cinematográfico franquista.

La investigación abarca desde 1936 hasta 1945, año en que el control de la propaganda pasó de Falange al Ministerio de Educación, fuertemente influenciado por la Iglesia. En este trasvase de poderes, el régimen dejó de ser fascista –en teoría–, para convertirse en nacional-católico. Es un periodo de especial virulencia ideológica, cuando los vencedores de la guerra establecieron un Nuevo Orden político y social y pusieron las bases para su perpetuación.

II. El cine español durante la Guerra Civil

1. *La nueva reglamentación del cine durante la contienda*

Los insurrectos, a partir del golpe de estado del 18 de julio y conscientes de la importancia del cinematógrafo, no tardaron ni un mes en comenzar a reglamentarlo. El 5 de agosto se atribuyeron al Gabinete de Prensa y Propaganda las competencias exclusivas sobre los servicios relacionados con la información y la propaganda. El 14 de enero de 1937 nació la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda que pasó a depender en febrero de 1938 del Ministerio del Interior, cuyo titular era Ramón Serrano Suñer.

En 1936 Falange era un grupo minúsculo que compartía con quienes se levantaron contra la República –el ejército, la derecha tradicional y la iglesia católica– la necesidad de derribar un régimen que consideraban perjudicial para

España. Sin embargo, a pesar de ser una fuerza marginal y de que la guerra la ganaron los otros grupos, su relación con los fascismos que triunfaban en Europa hizo que Falange fuera quien dirigiera la política cultural española. Pero esta hegemonía cultural no fue fácil. Los intereses de la Iglesia chocaban directamente con Falange porque ambas pretendían controlar el aparato cinematográfico, a lo que habría que añadir las distintas sensibilidades del partido. Por otra parte, durante los primeros años de la posguerra los acontecimientos internacionales derivados de la Segunda Guerra Mundial tuvieron una gran influencia sobre la política franquista. El resultado de todas estas variables hizo que la política cultural, en su vertiente de censura y propaganda, variara mucho en unos pocos años y se vivieran relaciones turbulentas entre los distintos actores.

Los grupos católicos creían necesaria una contrarrevolución que acabara con las influencias que el cine republicano había tenido en la sociedad española, por lo que, apenas unos días después del golpe militar, comienzan a organizar juntas locales y provinciales de censura. Frente a este control ejercido por la Iglesia en las labores censoras, el Estado comenzó a legislar aplicando el modelo censor de la Italia fascista. En 1937 se atribuyó a la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda la suprema dirección de la censura cinematográfica, adscribiéndose a ella todos los organismos con competencias en la materia y aconsejando:

«reglamentar los medios de propaganda y difusión a fin de que se restablezca el imperio de la verdad, divulgando, al mismo tiempo, la gran obra de reconstrucción Nacional que el Nuevo Estado ha emprendido»¹

Adscrita a esta Delegación se crean varias direcciones, entre ellas la de Propaganda dirigida por Dionisio Ridruejo. Desde esta Dirección se organizó la política cinematográfica española con un grupo de falangistas que aspiraban a instaurar en España un estado fascista.

En 1938 se instituyó la Comisión de Censura Cinematográfica y la Junta Superior de Censura dependientes ambas del Ministerio del Interior. La organización de la censura era colegiada y cada familia del régimen examinaba las películas en los temas que les competían, así el censor religioso controlaba los asuntos morales, el censor de la Falange los políticos y culturales y el censor militar lo referente a la defensa nacional. Se originó así un conflicto entre católicos y falangistas por su control tratando cada uno de colocar a sus adeptos en la

1. Decreto nº 180, *BOE* de 17-1-1937

presidencia de las juntas de censura o bien intentando que éstas dependieran de las instituciones que ellos dominaban. La Confederación Católica Nacional de Padres de Familia se quejaba de que en estas juntas no participara –además del preceptivo sacerdote– un miembro de la Confederación de Mujeres Católicas, adscrita a ella, y criticaba la censura estatal porque la encontraban demasiado abierta y timorata en sus decisiones referentes a los temas morales. Además de sus quejas por su escasa participación, la Confederación denunció ante la Junta las películas que a su juicio debían ser prohibidas. Cualquier persona podía interponer este tipo de denuncias pero nadie la ejerció tan a menudo como la CCNPF. La aceptación de una denuncia no implicaba necesariamente su prohibición pero el veredicto final era inapelable y debía ser aceptado. Sin embargo, desde los grupos católicos no siempre lo acataban, utilizando para ello todo tipo de procedimientos como la creación de juntas locales de censura en ciudades como Bilbao, Sevilla o Barcelona donde se censuraban películas autorizadas por la Junta Nacional gracias al consentimiento de algunos alcaldes o gobernadores civiles.

La CCNPF fue mucho más celosa e intransigente que la censura institucional reclamando insistentemente al Estado la existencia de una policía moral del cine. El Servicio de Prensa y Propaganda terminó sintiéndose molesto por las continuas críticas de la Comisión y por la intransigencia de sus exigencias, puesto que no tenía inconveniente en matizar, o incluso contradecir, sus decisiones y hasta en dar consejos a las autoridades militares en esta materia². Por esta razón, la Delegación de Prensa y Propaganda se encargó desde principios de 1938 de que la CCNPF quedara fuera de las entidades gestoras de la censura³. Lo que realmente temía la Iglesia era que se apostase por un cine de Estado ya que defendía la gran responsabilidad de la Iglesia en la tarea de instruir moralmente al público.

Los falangistas desde su poder administrativo prohibirán a los católicos su censura privada en prensa, pero éstos hicieron caso omiso y siguieron publicándola, también impidieron, aunque no por mucho tiempo, que se convirtiera en oficial el Código de Sevilla –redactando por iniciativa de los católicos– vigente entre abril de 1937 y noviembre de 1938. Estas tensiones no significan que Falange no fuera católica, las tensiones se originaron porque ésta no aceptaba el

2. R. Álvarez Berciano y R. Sala Noguera, *El cine en la zona nacional, 1936-1939*, Bilbao, Mensajero, 2000.

3. Hasta ese momento, los Padres de Familia habían contado con vocales representantes de las juntas de censura de Sevilla y La Coruña.

predominio y la tutela del clero, y trató de corregir lo que de reaccionario y clerical tenía el Régimen ya que su objetivo era convertirlo en un verdadero estado totalitario.

Una Iglesia como la española no estaba dispuesta a dejar al Estado el monopolio del hombre como ser social, y a limitarse a la dirección de las conciencias individuales. Por ello serán numerosos los llamamientos para acrecentar su influencia sobre las costumbres y la vida social española a pesar de ser aquel enorme. Su aspiración era conseguir un control total de la mentalidad colectiva, una vuelta al teocentrismo. En la revista de los jesuitas *Razón y Fe*, se dice:

«El poder directo de la Iglesia [...] no se reduce a una mera dirección [...] sobre el Estado, ni menos a Coordinación, sino que implica una real subordinación de lo civil con estricta obligación de obediencia...»⁴.

Hay que matizar que su desconfianza hacia Falange no era general, sino que se dirigía hacia aquellos falangistas radicales que se negaban a aceptar el completo dominio clerical que ellos pretendían. Estos falangistas eran generalmente auténticos fascistas y por ello partidarios del Estado totalitario al que debía quedar sometida la Iglesia.

La polémica cultural entre ambas instituciones no fue muy explícita ya que proviene de la época en la que los falangistas radicales controlaban la prensa y ellos eran los primeros interesados en disipar cualquier sospecha de enfrentamiento Iglesia-Estado. En el terreno intelectual, esa disputa se nos presenta como un choque entre una actitud de cierta tolerancia y apertura intelectual y otra mucho más rígida.

2. *La producción cinematográfica. Coproducciones con Alemania*

Esta preponderancia del elemento fascista sobre la Iglesia se puede ver en las películas rodadas en estos años. Durante la guerra, la mayor parte de los estudios y equipos de rodaje se encontraban en Barcelona y Madrid, ciudades que se hallaban en zona republicana, y ello obligó a buscar en el exterior la infraestructura necesaria para comenzar a realizar el cine deseado por el régimen. Se firmaron acuerdos de colaboración con Alemania e Italia que posibilitaron el rodaje de

4. Citado en A. Lazo, *La Iglesia, la falange y el fascismo (Un estudio sobre la prensa española de posguerra)*, 2ª ed., Sevilla, Universidad de Sevilla, 1988, p. 60.

algunas cintas durante la guerra. En 1939 se rodaron en Italia tres películas⁵ de las que no se conservan copias, así que ante la imposibilidad de verlas, en este trabajo únicamente trataré de las coproducciones alemanas.

Entre 1938 y 1939 se rodaron en Alemania cinco largometrajes producidos por la empresa Hispano-film-Produktion. El argumento de estas películas está muy alejado de la situación que se estaba viviendo en España en estos años, seguían utilizándose, al menos formalmente, los mismos elementos del género de la «españolada», que estaban triunfando en el cine español de la República: unas estrellas adoradas por el público, una música y una iconografía que había triunfado desde la incorporación del sonoro y unos motivos narrativos reconocidos por los espectadores. Los directores elegidos para esta empresa fueron los consagrados en época republicana, Florián Rey, que rodó *Carmen, la de Triana* (1938), y *La Canción de Aixa* (1939), y Benito Perojo, que triunfó en España con *El barbero de Sevilla*, *Suspiros de España* y *Mariquilla terremoto*, las tres rodadas en 1938. Todas compartían una visión pasional y romántica de España excepto *La canción de Aixa* que se desarrolla en el Protectorado y muestra unas perfectas relaciones hispano-marroquíes.

Sorprende en estas películas lo alejadas que están de las instrucciones aprobadas por la Junta de Censura en sesión celebrada el día 4 de mayo de 1937 en la que se establecían las normas a que debían sujetarse los censores.

«Cuanto se relacione con la religión tiene que ser tratado con el máximo respeto... tampoco es admisible que a cualquiera de los personajes destinados a atraerse la odiosidad del público, se le atribuyan fervores religiosos, actos de piedad en franca contradicción con su vida reprochable».

Lo cierto es que en *Carmen, la de Triana*, la protagonista es una mujer sexualmente activa y deseable, muy alejada del prototipo que poco tiempo después ofrecerá el franquismo. No sólo es sexualmente activa, sino que comparte su amor con dos hombres, es una mujer libre y que vive con total normalidad en un mundo profundamente masculino. Esa Carmen, no está destinada a atraerse «la odiosidad del público» como parece que debiera por las instrucciones de la censura, sino que es la protagonista, la mujer racial con la que el público se identifica, una gitana que cantará su dolor por la muerte del torero bajo la imagen del cristo crucificado y no sólo eso, sino que Florián Rey nos la mostrará en un ligero picado, cantando: «a los pies de *mi* cruz mírame llorar», comparando su dolor con el del crucificado.

5. Las películas fueron *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939), *Manolenka* (Pedro Puche, 1939) y *El rey que rabió* (José Buch, 1939).



Carmen la de Triana.

La prensa falangista rechazó la película y mostró su desprecio a un cine que representaba una España plebeya llena de gitanos y contrabandistas. Esta crítica a la tan denostada «españolada» fue una constante durante todo el franquismo aunque no hubo ni una sola palabra dirigida a sus desviaciones de la fe católica.

Tampoco parece que siguiera las instrucciones de la Iglesia *El barbero de Sevilla*, donde se da una visión totalmente banalizada del matrimonio y del ejército. Es extraño que se permitiera la imagen del sacerdote don Basilio mostrado como un intrigante borracho y comilón que se venderá al mejor postor. En todas las escenas en la que aparece está comiendo y bebiendo copiosamente, hablando con la boca llena –incluso en algún momento se le cae el alimento de la misma–, y solicitando más dinero, más comida y más bebida por sus servicios.

Suspiros de España, al igual que el resto de las películas rodadas en Alemania, fue duramente tratada por la crítica porque presentaba un ambiente popular que relacionaban con el cine rodado en época republicana. Sin embargo la película señala otro momento histórico: la primera imagen que nos muestra después de los títulos de crédito es la portada de un periódico en el que resalta el titular «España triunfante», en el que se hace referencia al premio ganado por una tonadillera española en un concurso de canto y, aunque en la película no hay ninguna referencia a la Guerra Civil, parece claro que los espectadores que la vieron tras su estreno, en noviembre de 1939, encontraron evidente la referencia al triunfo de Franco en la contienda.



Suspiros de España.

En *Mariquilla terremoto*, hay un abismo entre la visión de la «honradez» de la mujer y la que nos propondrán poco más tarde, por ejemplo, en *La Dolores* (Florián Rey, 1940). Mariquilla es engañada por un hombre y sufre unas consecuencias inmediatas, pero su personaje triunfará y conseguirá la felicidad sin que este hecho le marque en absoluto.

La excepción será *La Canción de Aixa*, película más pegada a la realidad, que muestra las tensiones entre modernidad y tradición que vive Marruecos. Allí, como en España, el conflicto se resolverá con el establecimiento de un caudillo que defenderá el acatamiento de unos pilares trascendentales como son la obediencia a los mayores y el respeto a la fe, en este caso la musulmana. Una de las pretensiones de la película era glorificar la imagen de los guerreros marroquíes que estaban combatiendo a las órdenes de Franco.

Lo interesante de estas primeras coproducciones es la poca presencia que tiene en ellas el elemento católico y que son herederas directas del cine que se hacía hasta ese momento, aunque si podemos ver, por ejemplo en *Carmen, la de Triana*, un sometimiento al orden establecido frente a la liberalidad de la época republicana. El amor entre José y Carmen es imposible porque ella es gitana y representa la anarquía y la libertad y pertenece a un momento histórico que está a punto de terminar gracias a la heroica acción del brigadier que es capaz de sacrificarse por su país. Así la victoria del ejército español sobre esa España cauduca se representa en una alegórica escena final en la que la imagen de Carmen es reducida a un sujeto vacío, caído y prescindible frente al blanco féretro de José que recibe los honores del ejército español.

A pesar de que el mensaje que pretendían transmitir estas películas era claramente favorable a los insurrectos, formalmente, las películas rodadas en Alemania tenían más puntos en común con el cine rodado durante la República que con el cine que se rodará en la España posterior. Pero este tratamiento de los personajes irá paulatinamente desapareciendo de las pantallas y durante mucho tiempo los españoles dejaron de ver la representación del deseo sexual y sentimientos como la amargura y la desesperación ubicados en ambientes inmorales.

III. Primeros años de la Dictadura

1. *La reglamentación del cine en la España franquista*

En 1940 la victoria del Eje en la Segunda Guerra Mundial parecía clara y el totalitarismo se mostraba como la inevitable forma política del futuro. La Iglesia intentó acomodarse a esta nueva situación y llegó a afirmar en el boletín de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas que «en principio, los estados totalitarios están perfectamente de acuerdo con la doctrina de la Iglesia»⁶ sin embargo no estaba dispuesta a ceder ni un ápice en sus pretensiones teocráticas. Seguía considerando que tenía un poder directo sobre los asuntos temporales, que debía ser inspiradora de las costumbres y de la mentalidad colectiva y que por ello debía monopolizar la política cultural. Estas pretensiones serán las que producirán los roces con el sector de Falange que por totalitario también consideraba irrenunciable el control de la sociedad.

A pesar de los privilegios que el régimen franquista había concedido a la Iglesia y a pesar del reconocimiento del catolicismo como religión oficial, los sectores católicos, sin dejar nunca de apoyar al nuevo régimen, miraban con recelo alguno de sus rasgos. Temían sobre todo perder influencia en aquellos sectores en los que también Falange había puesto sus objetivos como el encuadramiento de los jóvenes. Las tensiones que se vivieron entre ambas instituciones trataron de ser silenciadas, sin embargo no siempre fue posible, como cuando se prohibieron varios documentos eclesiásticos por la censura o en el caso de algún conflicto con el cardenal Segura⁷.

La existencia de conflictos e irregularidades fue un tema que la prensa ocultó y desmintió en todo momento. En noviembre de 1940, un editorial aparecido

6. A. Lazo, *La Iglesia, la falange...*, *op. cit.*, p. 115.

7. En 1940 prohibió que los falangistas grabaran en la fachada de la catedral de Sevilla los nombres de José Antonio y de los caídos en la zona nacional, como se estaba haciendo en iglesias de toda España, bajo pena de excomuniación.

en *Primer Plano*⁸ se refería a la existencia de censuras locales y provinciales como un «rumor maligno». La revista intentó en varias ocasiones cerrar la cuestión, hubo editoriales, artículos de opinión, contestaciones a cartas de aficionados e incluso una entrevista al vocal eclesiástico de la Junta Superior de Censura Cinematográfica, el Padre Peyró, quien afirma que «los fallos de la Comisión y de la Junta Superior son irreprochables»⁹. El objetivo de la revista falangista era claro, no debía quedar ninguna duda de que los organismos oficiales trabajaban disciplinadamente, que su labor censora era la correcta y que no necesitaba que nadie viniera a corregir sus dictámenes.

Hay que tener en cuenta que Falange no fue un partido homogéneo y entre 1939 y 1945 se diferencia al menos una fracción acomodada al franquismo, que ideológicamente se fue identificando cada vez más con la derecha reaccionaria y otra radical que, si bien dominó el partido entre 1939 y 1942, fue desplazada del poder al negarse a renunciar a la solidaridad con los fascismos europeos y a someterse a la Iglesia. La Falange más radical, fascinada por el nazismo, fue la que dirigió la política cultural española durante estos años con la seguridad de que un triunfo de Alemania en la guerra significaría para España el triunfo de Falange y el desplazamiento de la derecha tradicional. Estos falangistas radicales, precisamente por fascistas, se pretendían tolerantes y modernos en lo cultural, y por ello se veían obligados a rechazar en sus revistas –sobre todo en *Escorial*– todo lo que de arcaico tenía el pensamiento político-social de las publicaciones de la Iglesia. De hecho se permite escribir en sus páginas que:

«... uno de los males históricos de nuestra patria ha sido la injerencia de teólogos y moralistas en el campo de la ciencia y lamentar que la Universidad española de 1941 seguía regida por principios conservadores en lugar de nacionales y revolucionarios»¹⁰.

No obstante, el aperturismo y la tolerancia de esta minoría fueron bien limitados, desde una óptica de libertad y democracia, y limitados, también en el tiempo, pues frente a la Iglesia, el ejército y la reacción, poco podía durar. Sin embargo, durante bastante tiempo aún, estos falangistas continuaron expresándose en las páginas de las revistas y en la producción de cine y defendiendo a ultranza los fascismos europeos.

8. S. A., «La censura cinematográfica», *Primer Plano*, nº 6, 24 de noviembre de 1940.

9. A. Luján, «La intervención eclesiástica en la censura cinematográfica», *Primer Plano*, 13, 12 de enero de 1941

10. Citado en A. Lazo, *La Iglesia...*, *op. cit.*, p. 108.

Al terminar la Guerra Civil, todo parecía apuntar hacia la construcción de una Europa fascista. En el primer gobierno una vez terminada la contienda, la presencia de Falange adquirió su más elevada posición y fueron cinco los ministros adscritos a esta organización. Desde el Ministerio de Gobernación, Falange controlaba toda la prensa y la propaganda.

En 1941 se creó la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS con una delegación nacional de Cine y Teatro, adscribiéndose a ella todos los organismos con competencias en la materia. Esto otorgaba a Falange las competencias en materia censora, cuya praxis fue reorganizada por una orden de la propia Vicesecretaría publicada el 23 de noviembre de 1942. A partir de ahora, gracias al control de la censura y la prensa, los falangistas trataran de dirigir la producción cinematográfica.

Durante los años de mayor poder de Falange, la Iglesia no cejó en sus intenciones de intervenir en la política cinematográfica y sistemáticamente trató de influir en la población a través de sus publicaciones criticando, a veces muy severamente, la labor de los organismos oficiales de censura. Sorprende que películas autorizadas por la censura, con el visto bueno del censor representante de la jerarquía eclesiástica, fueran vistas por estas revistas como obras escandalosas e intolerables.

El cenit de la influencia de Falange sobre el cine español se alcanzó en 1942 con la asunción por parte del Sindicato Nacional del Espectáculo de las competencias que tenía la Subcomisión Reguladora de Cinematografía. Como veremos más adelante, esta preeminencia de los sectores falangistas durante los primeros años de la posguerra tendrá su reflejo en la temática de las producciones que por entonces se hicieron. Sin embargo, ese mismo año el sector más radical de Falange fue apartado del poder y los jefes falangistas terminaron por identificar la ideología de Falange con los principios reaccionarios de los que de verdad habían ganado la guerra.

En 1940 nacía una nueva revista dedicada íntegramente a la cinematografía, *Primer Plano*, su director era el jefe del Departamento Nacional de Cinematografía y por tanto puede considerarse como el altavoz en esta materia de los deseos e intereses del propio Estado. Durante los cinco primeros números se publicó un manifiesto en el que dejaba claro cuáles eran los principios que debían regir la cinematografía nacional. El artículo estaba fuertemente influenciado por el pronunciado por Goebbels ante las personalidades alemanas del mundo del espectáculo. García Viñolas hablaba de la necesidad de regenerar el cine nacional, pero sin hacer demasiado énfasis en cuestiones ideológicas, la idea fundamental era la eficacia ya que creía que el «cine español vendrá luego inexorablemente». Para conseguir su verdadero objetivo hace un llamamiento

a las empresas productoras y al capital para que ayuden a la consolidación de la España fascista. Las empresas cinematográficas sin embargo, a pesar de los reiterados llamamientos, continúan tratando de satisfacer los gustos del público y, salvo algunas excepciones, continuarán haciendo un cine alejado de la realidad política y social.

2. *La producción cinematográfica en la inmediata posguerra*

a) *Coproducciones con Italia*

Una prueba más de la importancia de la cinematografía para el nuevo estado es que a pesar de las dificultades de la posguerra, se siguieran articulando medidas para que la producción no se parara. Gracias a los acuerdos firmados con Italia se lograron producir alrededor de veinte películas en la flamante Cinecittá, sin embargo esta colaboración acabo abruptamente con la caída del fascismo italiano.

Algunas de estas películas fueron rodadas por directores y equipos artísticos mayoritariamente españoles y conservan todavía algunos rasgos que caracterizaban al cine republicano. No sólo permanecen los mismos actores protagonistas, sino que sus personajes siguen encarnando los mismos perfiles que no gustaban nada a la intelectualidad falangista, vagabundos y raterillos que se mueven en ambientes poco acordes con las querencias del nuevo régimen. Este es el caso de *Los hijos de la noche* (Benito Perojo, 1939) que también tiene en común con el cine republicano el tratamiento de la religión, un hecho más cercano a la cultura popular que a la fe. Aunque si hay en ella unas claras alusiones a la honra de la protagonista, un elemento, que sin ser nuevo, si adquirirá a partir de ahora una importancia fundamental en la difusión del nuevo rol esperado de la mujer.

La coproducción italoespañola *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940) tiene una mínima presencia española ya que tanto el director como la mayoría del equipo técnico y artístico son italianos. Pero por lo que destaca es por la fuerte presencia de elementos religiosos. Tanto los civiles como los militares que resisten sitiados en el Alcázar recurren constantemente a la ayuda de Dios o de la Virgen. Algo que como veremos no será muy habitual en las películas que sobre la contienda se rueden en España en los años siguientes. Se aprecia además un claro contraste entre las irrespetuosas alusiones que hacen los militares republicanos a cualquier referencia religiosa y las fuertes convicciones católicas de todos los sitiados en el Alcázar.

b) *El franquismo comienza a ver sus frutos cinematográficos*

Poco a poco comienzan los rodajes en España, pero los productores, ajenos a los llamamientos para que se adhirieran a la construcción nacional, continúan realizando un cine muy parecido al rodado hasta ahora. Hay que tener en cuenta que la mayoría de los profesionales tenía ya una trayectoria en el cine republicano y seguirá realizando el mismo tipo de cine, que además gozaba del favor del público. Debido a la fuerte represión existente era imposible realizar un cine contrario a los postulados oficiales –no hay que olvidar que el estado de guerra no se levantó hasta el 7 de abril de 1948– por ello lo que funcionó mayoritariamente durante estos años fue la autocensura.

Por supuesto hubo algunas películas comprometidas con la causa nacional. La primera cinta eminentemente política del periodo fue *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941) cuyo guión, firmado por Jaime de Andrade, seudónimo de Francisco Franco, seguirá los llamamientos de las altas instancias para realizar un cine propagandístico y mostrará el camino a seguir. Aquí se muestra un catálogo de actuaciones políticas, morales y sociales que los españoles deberán cumplir de ahora en adelante. En la película se muestran algunas de las ideas fundamentales defendidas por Franco, el catolicismo inherente a la cultura española, la patria como valor supremo y la reprobación de la política. Esta película será también paradigmática en el tratamiento de los personajes femeninos. A partir de ahora cualquier muestra de deseo sexual por parte de la mujer será siempre un rasgo que caracterizará a los personajes negativos, la mujer española será presentada siempre como esposa y madre perfecta.

Esta película llevo a cabo un uso adulterado de los temas religiosos, no se recurrirá a ellos como medio de evangelización o de adoctrinamiento moral, sino fundamentalmente como uno más de los recursos de legitimación política del bando vencedor. Presentan a los nacionales como modélicos caballeros cristianos, a cuya defensa de la patria se une la defensa de la civilización católica. Por su parte los republicanos aparecen desprovistos de cualquier tipo de inquietud espiritual y su actitud se caracteriza por una franca oposición a la religión, atacando sus símbolos y a sus representantes.

c) *Desmontando tópicos, cine histórico, folclórico, religioso y de cruzada*

Parece que hay un consenso general en reducir el cine de este periodo a cuatro géneros que representan el gusto y la personalidad de las fuerzas sublevadas. En primer lugar el cine histórico, sin embargo, este tipo de cine en el que se presentaba una visión grandilocuente y espectacular de España no comenzará

hasta que sea evidente el declive de Falange como directora de la política cultural.

En segundo lugar, el cine folclórico, esto es, la exaltación de la patria, de sus tierras, de su música, y de sus gentes. A los falangistas no les gustaba nada este tipo de cine y desde las páginas de sus revistas se sucederán incansablemente artículos en los que la denostaban, por esta razón serán muy pocas las películas que se adscriban a este género en los primeros años cuarenta. Si gustaba a los jerarcas que se reprodujesen las esencias españolas lo que no admitían era la preeminencia de Andalucía como escenario y el protagonismo de los gitanos.

El problema radicaba en el nuevo valor que tras la Guerra Civil había adquirido el término español, ahora debía ser diferente al imaginario republicano. La manera en que el cine español reformulaba sobre bases nuevas antiguas formas de cultura popular es repudiada por importantes sectores del régimen, que ven en él la huella del cine de la República. Pero estos deseos de terminar con este tipo de películas tardaron en hacerse efectivos, en 1940 todavía se rodaban historias como *Martingala* (Fernando Mignoni) en la que el protagonismo de los gitanos es incuestionable.

Un buen ejemplo de todo esto lo podemos ver en *La Dolores*, ambientada en Aragón, donde los hombres lucen cachirulos y las mujeres unos hermosos y pulcros vestidos en unos escenarios limpios y cuidados. Ésta es una película de transición donde, a pesar de que la protagonista es independiente, como sucedía con las heroínas del cine republicano, la problemática versará ahora sobre el tema de la honra. Sin embargo la recuperación pública de su honor es iniciativa individual y se lleva a cabo sin la intervención del estamento eclesiástico. La preocupación de la mujer franquista no será conseguir sustento como en *Los hijos de la noche*, o superar la maldición que le separaba de sus hombres en *Carmen, la de Triana*, lo importante ahora es la honra. Como vemos, en 1940 aún no se habían codificado los mecanismos ideológicos propagandísticos y nacional-católicos del régimen franquista, pero si comienzan a verse siquiera tímidamente las instrucciones de la Iglesia sobre el tratamiento de los personajes, sobre todo los femeninos. Los motivos religiosos son muy escasos hasta la resolución del film, sólo aparecen, igual que en *Carmen, la de Triana*, como exaltación de la religiosidad popular, la virgen del Pilar será aquí –cómo fue el crucificado en *Carmen, la de Triana*– únicamente un escenario en el que la protagonista cantará sus penas.

Hay que tener en cuenta que el género folclórico fue un invento de la Segunda República, cuando se intentó crear un cine nacional-popular con ciertas pretensiones de reivindicación social. Los jerarcas franquistas temían no poder eliminar del todo su aire populista, su deseo era construir un cine nacional –en su doble vertiente, referido a la nación y ligado a la propia ideología que lo susten-

taba— y en numerosas películas se hacía referencia a la patria como una realidad superior y única. Había un doble propósito en este cine, por un lado, se trataba de adoctrinar a la sociedad y, por otro, de impedir el tratamiento de temas contrarios a su ideología.

Existe también la idea general de que en estos años se mitificó la imagen de Andalucía como representación de España. Nada más lejos de la realidad. Desde *Primer Plano* se insistió mucho en la necesidad de terminar con estas «españoladas». La revista insistía en el tema y en un editorial titulado «Ni un metro más», llegaba a solicitar la prohibición de material para rodar:

«... bandidos generosos en lucha contra la ley y todo aquello que signifique autoridad y disciplina, queremos un cine que exalte los hechos y las hazañas de los que combatieron y dieron su vida por la misión y la grandeza de su Patria, con un espíritu y una actitud vital netamente hispana. Ni un metro más para contarnos las estúpidas gracias de una exaltación de vagos, de cochambre y frentepopulismo, frente a todo aquello que signifique autoridad, norma y medida. Queremos en cambio un cine que exalte el cumplimiento y el acatamiento a la disciplina y al quehacer común en la marcha militar del Estado, ni un metro más para retratar el mal vivir de esas gentes, al borde de la miseria, queremos, en cambio, un cine que exalte el trabajo y el auténtico sentido revolucionario de una clase social que tiene que cumplir una alta y trascendente misión en pro de la elevación de España. Ni un metro más para poner en ridículo, bajo la costra de una gracia burda, nuestras propias costumbres, cuando hay por exaltar tanta belleza, todavía inédita para nuestras cámaras de cine»¹¹.

Desde *Primer Plano* se defendía la necesidad de hacer un cine que reflejase la realidad española desde un perspectiva nacionalista y al mismo tiempo que se terminara con la negativa visión de España que difundía el cine folclórico, y siguiendo estas consignas, en los siguientes meses se rodaron películas como *Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1941) o *Raza*.

Otro de los tópicos explotados por la historiografía tradicional insiste en la abundancia del cine religioso, sin embargo sólo hay una película en todo el periodo que pueda calificarse así y como veremos habría que matizar mucho sobre su verdadero carácter. No obstante la trama no era lo más importante para la Iglesia, lo sustancial era la moralidad de los personajes, que los besos fueran escasos y castos, que las miradas no fueran lascivas y que los comportamientos no se alejaran de los preceptos religiosos. Aunque la Iglesia no tardará en

11. S. A. «Ni un metro más», *Primer Plano*, 7, 1 de diciembre de 1940.

conseguir sus propósitos, todavía en estos años podemos ver aparecer por las películas besos libidinosos y bailarinas ligeras de ropa. La censura estatal todavía permitía algunas licencias que enseguida desaparecerán de las pantallas españolas.

Por último tenemos el cine de cruzada que en contra de la creencia habitual fue muy escaso durante todo el periodo, apenas una decena entre las más de doscientas películas que se rodaron en los nueve años que abarca este estudio. Algunas se refieren a la Guerra Civil y otras simplemente tratan temas militares. Las primeras tienen un esquema semejante y muestran de forma muy maniquea las luchas entre nacionales y republicanos. El mensaje es claro y evidente: la guerra era necesaria para salvar al país. Estas películas acentuarán el abismo ideológico entre las dos Españas tratando de construir un imaginario afín a la ideología del bando sublevado y atacando las ideas republicanas. Es un cine que responde a lo que Domènec Font llamaba un cine apologético que recogía los postulados fascistas:

«... culto de lo arbitrario (la única regla es la impuesta por la jerarquía militar), fetichismo idolátrico del poder, ideología moral como forma privilegiada de la ideología pequeño-burguesa (el deber y el honor por encima de todo), culto exacerbado de la mística (el héroe, la violencia, la Nación)»¹².

El anhelo falangista de Imperio pondrá su foco en el norte de África y poco después de la ocupación española de Tánger en 1940 se rodaron películas de corte colonial como *¡A mí la legión!* (Juan de Orduña, 1942) que ensalza a la legión y *Harka* (Carlos Arévalo, 1941) que glorifica la caballería africana. Estas películas abordan temas relacionados con lo militar y tratan de mostrar su grandeza y valentía exaltando al ejército africano del que provenía Franco. La primera es una sorprendente película que mezcla el ambiente cuartelero de la legión, donde se nos muestra el compañerismo, la lealtad y la amistad de los legionarios, con la vida en la corte europea. La monarquía es mostrada como ridícula y anacrónica y los protagonistas la abandonarán para regresar a España tras el alzamiento y contribuir así, junto a sus compañeros legionarios, a la liberación nacional.

En estas películas las referencias a la religiosidad son inexistentes. Los valientes soldados mueren en el campo de batalla pero ni en sus últimos pensamientos tienen un momento para rogar a Dios o a la Virgen, es a su madre a

12. Citado en D. Font, *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*, Barcelona, Avance, 1977, p. 64.

quien llaman. Sin embargo sí se exaltan las virtudes que José Antonio quería para sus falangistas: «alegría en el cumplimiento de los más arduos servicios, espíritu de sacrificio, heroísmo y hermandad»¹³.

Dentro de este cine de cruzada las únicas cintas que están ambientadas en la Guerra Civil son *Sin novedad en el Alcázar*, *El crucero Baleares* (Enrique del Campo, 1941), *Raza*, y las de propaganda falangista *Escuadrilla*, que no gusto a *Ecclesia* por no aludir a sus «notabilísimas razones de cruzada»¹⁴, y *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942), quizás la única película eminentemente falangista. En esta última las alusiones a la religión son mínimas, lo mismo ocurre con el ejército. El único elemento que hace frente a las corruptelas políticas y a los desmanes de las hordas rojas es Falange, personificada sorprendentemente en una mujer.

En algunas películas, aunque no pertenezcan al cine de cruzada –son en su puesta en escena melodramas románticos–, la guerra es parte sustancial de sus historias. Esto ocurre por ejemplo en *Porque te vi llorar* que exalta los valores del falangismo a través de la desgraciada historia de una joven violada por un miliciano republicano el día de la sublevación militar. Aquí, como en otras muchas películas de este periodo, hay una elipsis que cubre el tiempo de la Guerra Civil. Tras la victoria de los nacionales, los problemas se solucionan y el orden volverá a imperar en la sociedad con el nacimiento de una nueva España personificada en la nueva familia, el niño nacido de los horrores de la República su madre María Victoria y su padre putativo, el falangista José.

Aquí también podemos ver la iconografía de la oración frente a una imagen religiosa pero las diferencias son muy evidentes. En *Carmen, la de Triana*, el foco está en el rostro doliente de Carmen, es ella quien protagoniza la secuencia, sin embargo en esta película la imagen de la mujer es literalmente borrada, no sólo está de espaldas, en negro, sino fuera de foco, y su silueta contrasta con la claridad y blancura de la imagen de la Virgen, verdadera protagonista –el contrapicado refuerza la idea de sumisión del personaje–. Parece claro que para que pueda nacer una nueva realidad el país debe postrarse ante la Virgen, sólo ella será capaz de sacar a España del desorden y del caos en la que estaba sumida.

13. J. Fuentes, «Recuerdo de una película vista con José Antonio», *Primer Plano*, 123, 21 de febrero de 1943.

14. Citado en F. Sanz Ferrerueta, *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, p. 308.



Porque te vi llorar.

d) *Comedias y dramas configuran la inmensa mayoría de las producciones*

Sin embargo, el género preferido por el público y el que realmente será mayoritario fue el de las comedias amables, románticas y urbanas que junto con los melodramas compartirán una finalidad claramente evasiva, pero que, a pesar de lo que pudiera parecer, no eran inocuas ideológicamente hablando ya que en numerosas ocasiones se harán alusiones más o menos sutiles a la Guerra Civil.

Esto sucede en películas comenzadas a rodar antes de la guerra en las que ahora se insertan planos o comentarios enormemente significativos, por ejemplo en *Los cuatro robinsones* (Eduardo García Maroto, 1939), una comedia aparentemente sin pretensiones políticas, se introducirá en una de sus primeras escenas una referencia a la contienda que no podía estar en el guión original. En una de sus primeras escenas, los cuatro amigos protagonistas están preparando una fiesta con la famosa cantante Concha Guerra y se alegran de que haya decidido pasar el verano en España. Uno de ellos dice: «Tenemos que estar orgullosos de haber ganado para España ésta Guerra formidable» y otro contesta: «formidable es poco, no hay adjetivos». Sin embargo su trama está muy poco acorde con los principios del Movimiento, girando su argumento en torno a la mentira, el adulterio y la hipocresía social. Otra película terminada de rodar en 1939 pero cuyo rodaje comenzó en 1936 es *El genio alegre* (Fernando Delgado, 1939) aquí también son evidentes los planos rodados después de la guerra, si primero apa-

recen los trabajadores quejándose de la excesiva religiosidad de sus patrones, en las escenas rodadas en 1939 habrá alusiones directas al poder benéfico de Dios. Pero tampoco aquí se consiguió eliminar totalmente la frescura y libertad que la protagonista introduce en la vetusta casa familiar.

Dentro del género de la comedia, destaca *Huella de luz* (Rafael Gil, 1942), que plantea un mundo feliz, donde la organización social se mantendrá sólida y donde los enfrentamientos sociales no existen. Sin embargo a pesar de ser una comedia aparentemente blanca habrá sitio también para las reivindicaciones políticas. Aparecerán dos ridículos funcionarios de la República Democrática de Turulandia que servirán para criticar los principios ideológicos de esta forma de gobierno.

Pero estas películas no estaban exentas de problemas con la censura. Con los avatares de *Fortunato* (Fernando Delgado, 1941) podemos observar como la miseria y la pobreza no estaban permitidas en las pantallas y menos aún en la España de Franco. Se obligó a poner un cartel tras los títulos de crédito donde se anotase que la acción tenía lugar en 1934.

«Hoy día, creada la oficina de colocación de las CNS, legislado que no puede ser desahuciado el obrero en paro, existiendo la Institución de Auxilio Social que alimentaría a los hijos de Fortunato, no son admisibles las escenas [...] No debe de ser realizada la película desarrollándose en fecha actual pues al exportarse daría una pobre y falsa sensación de la vida en España, después del Glorioso Alzamiento militar»¹⁵.

El cine español no estaba aislado de las modas en materia cinematográfica y trató de hacer comedias como las que se hacían en Hollywood, aquí, como allí, los personajes viven alejados de la realidad social y se muestran carentes de sentimientos religiosos. La censura fue muy tolerante con estas películas ya que sus tramas posibilitaban otro de los objetivos del nuevo régimen, un mayor grado de evasión de la realidad. Donde más evidente es esto es en el comportamiento de las mujeres que adoptaran actitudes muy alejadas de los dictados por la moral católica. Son mujeres ociosas, que tendrán nombres extranjeros como Ketty, la protagonista de *Boda accidentada* (Ignacio F. Iquino, 1942) que no sólo viste pantalones y fuma sino que seducirá sin ningún escrúpulo ni castigo final al amigo de su prometido. Estas comedias ofrecieron una imagen de la mujer

15. Citado en I. Barrenetxea Marañón «Fortunato (1941). Una cultura social de la Falange en el cine de ficción», en M.A. Ruiz Carnicer (ed.), *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2011.

urbana radicalmente opuesta al arquetipo femenino de esposa y madre que se asentará en el franquismo, rol social que fue mucho más habitual en el drama cinematográfico español. De cualquier forma, hay que apuntar que este tipo de comedias desaparecerán pronto de las pantallas –tras la llegada de los católicos a los puestos de mando de la cinematografía–. A partir de ese momento ni siquiera las jóvenes burguesas tendrán vidas disolutas.

Otro de los géneros estrella del momento fueron los dramas, en estas obras los motivos extraídos de la doctrina católica adquirieron una gran importancia y la fe de los personajes será de vital importancia para componer sus caracteres. En este tipo de películas fue aún más evidente el diferente trato otorgado a las mujeres, los modelos de comportamiento exigidos fueron aplicados de forma especialmente exigente sobre ellas. Un reflejo muy interesante de esta circunstancia nos la ofrece *Makaloca* (Luis Marquina, 1942), el personaje protagonista, que en puridad no debería haber pasado la criba de la censura, mantiene relaciones sexuales fuera del matrimonio y sin embargo es una mujer caritativa, que se preocupa por su familia, y que parece estar provista de una inquebrantable fe religiosa, algo que para la jerarquía eclesiástica era totalmente incompatible. La censura aceptó el guión pero exigiendo numerosas modificaciones para que el mensaje final fuera moralizante. La protagonista debía mostrar el rechazo por su vida pasada y con un final en el que la boda la redimiera de sus pecados.

En estos años triunfará un nuevo género, el drama rural. Se trata de películas ambientadas en el campo, lugar que aparecerá como la genuina salvaguardia de los valores nacionales. Esta devoción por el mundo rural será común a Falange y a la Iglesia y será el eje crucial en el discurso regional que se verá a partir de ahora en las pantallas españolas. Lo urbano es lo extranjerizante, lo moderno, la gran ciudad era vista como un parásito que vive a costa del campo sencillo y sano que sólo provoca «la disolución del hogar, lucha de clases, corrupción de costumbres y apostasía de las masas»¹⁶.

El mejor ejemplo de esta tendencia es la nueva versión de *La aldea maldita* (Florián Rey, 1942) adaptación de la versión de 1929 realizada por el mismo director. Si se comparan ambas versiones se puede apreciar claramente las transformaciones ideológicas impuestas por el franquismo. Desaparecerán las alusiones a cualquier enfrentamiento social en consonancia con la visión idealizada que el régimen tenía de la sociedad rural. Los únicos problemas que tendrá que afrontar ahora el campo castellano serán los ocasionados por la climatología, pre-

16. Citado en A. Lazo, *La Iglesia...*, *op. cit.*, p. 62.

sentados como una maldición divina ocasionada por el mal comportamiento de la mujer protagonista. Salvo ella, el resto del campesinado es presentado como esencialmente bueno, algo que no ocurría en la versión anterior. La protagonista será perdonada por sus pecados pero antes debe pasar por la iglesia, pedir perdón y humillarse ante todo el pueblo. A pesar de esto fue muy mal acogida por las publicaciones católicas, tratándola como atrevida, escabrosa y acusándola de mostrar escenas inmorales.

En esta película también veremos una elipsis que cubre el tiempo de la Guerra Civil. Una fuerte tormenta arruina la cosecha y obliga a todo el pueblo a emigrar, pero tres años después aparecerá un sacerdote bendiciendo unos campos rebosantes de frutos. La crítica falangista acogió la película con grandes elogios y la califico como la película más representativa y significativa del franquismo:

«La redención de la aldea... sólo fue posible –como un milagro– desde que la adúltera dejó de serlo; arrepentida, castigada heroica y ejemplarmente, disciplinada por su marido, dictador implacable... cuando la adúltera –como la desviada España de la decadencia– purgó sus culpas, entonces terminó la negra noche del éxodo y empezó sobre la aldea (sobre Castilla, sobre España) a amanecer. Y los haces de espigas a fajarse por falanges de segadores entre coplas de triunfos e himnos de alegría»¹⁷.

Vemos en estos años convivir un cine claramente afín a los postulados franquistas, portadores de los valores políticos, sociales y religiosos que representaba el nuevo régimen, con una serie de películas que de alguna manera se alejan de estas convenciones. Las películas de cruzada –salvo *Raza*– no mostraban un verdadero fervor católico y las comedias de Iquino o de Orduña se alejaban mucho de los comportamientos sociales más queridos por el franquismo. Todavía podremos ver en estos años, mujeres –ahora siempre de la alta sociedad– que escapan a los estrictos corsés impuestos por el franquismo, sin embargo también será ahora cuando comiencen a verse dramas casi religiosos donde precisamente esa libertad de las mujeres será la causante de los males de la sociedad. Empieza ya a verse claramente marcada la senda por donde deberá marchar el cine posterior pero donde todavía perviven algunas licencias que la censura pasaba por alto.

17. E. Giménez Caballero, «Significado nacional de *La aldea maldita*», *Primer Plano*, 131, 18 de abril de 1943.

IV. Fin del poder de Falange

1. *Una nueva reglamentación para unos nuevos tiempos*

Entre noviembre de 1942 y julio de 1943 la Guerra Mundial cambió definitivamente de signo y el régimen franquista, para poder mantenerse en el poder, emprendió un alejamiento del Eje que se fue sustanciando poco a poco. Hubo remodelaciones ministeriales y legislativas que indudablemente afectaron también al mundo del cine. El 23 de noviembre de 1942 la VSEP publicó una disposición por la que reorganizaba los organismos de censura cinematográfica. Desde las páginas de *Ecclesia*¹⁸ se felicitaban de tal modificación ya que entendían que subordinaba los intereses particulares a los generales de la educación nacional.

«Es un intento –mañana realidad– de llevar al pueblo, por el cinematógrafo, a una concepción verdadera, objetiva, patriótica y cristiana de la vida, sacada de nuestro modo de ser histórico, tradicional, puro...»

En diciembre era nombrado nuevo director de *Primer Plano* Adriano del Valle, de quien se afirmaba: «su figura es una constante afirmación de fervor falangista realzado»¹⁹. Sin embargo sus palabras son más las de un ferviente y proselitista católico que las de un apasionado falangista.

«Si el cine es el lenguaje universal por excelencia, el esperanto de los ojos, démosle, desde España, alma de largo metraje a nuestro ser español, a nuestra verdad frente al mundo, a nuestras pasiones humanas y a nuestra espiritualidad firmemente católica...tan católico y tan nuestro (*el milagro cinematográfico español*), que nadan ya, por las aguas purificadoras de su Jordán, los pececillos de colores del bautismo, para ofrecer al ancho mundo de la cinematografía universal, en lenguaje español, que es tanto como decir en lenguaje cristiano, lo que antes no era más que un celuloide catecúmeno»²⁰.

Esta disposición de la Vicesecretaría ponía en manos del censor eclesiástico, «sin cortapisas ni mermas, todo lo referente a la religión y a la moral», e incluso se prohibía celebrar sesión en ausencia del vocal representante de la autoridad religiosa. Este proceso fue lento, durante un tiempo aún la base fascista del Ré-

18. A. García Figar, «Reorganización de los servicios de cinematografía», *Ecclesia*, 78, 9 de enero de 1943.

19. S. A., «Adriano del Valle, director de «Primer Plano», *Primer Plano*, 115, 27 de diciembre de 1942.

20. A. del Valle, «Arriba el cine español», *Primer Plano*, 161, 14 noviembre de 1943.

gimen fue todavía presentable en el extranjero, sin embargo, a partir de 1943 será necesario resaltar su base católica y Franco decidió entonces eliminar –al menos de cara al exterior– su ideología fascista, suprimió el saludo a la romana, retiró la condición de Ministerio a la Secretaría General del Movimiento y empujó al primer plano el contenido católico y anticomunista del régimen. Se restauró a la Iglesia en una plenitud de poder impensable en los mejores momentos de la monarquía. Para explotar su fuerte carácter católico que lo distinguiera del fascismo, la VSEP se adscribió al Ministerio de Educación Nacional dependiente de los sectores católicos, posteriormente se creó la Junta Superior de Ordenación cinematográfica, dependiente también de las mismas esferas. Como colofón a todo esto, en una orden de 1946 se reservaba el derecho de veto al vocal eclesiástico en caso de desacuerdo expreso con la mayoría de la junta.

2. *El falangismo se aleja de la producción cinematográfica*

A pesar de la preeminencia que ahora tenía la Iglesia en el terreno de la censura estatal, en lo que se refiere a la propaganda y a las publicaciones, el giro se producirá con el final de la 2ª Guerra Mundial. Así durante estos años, todavía se vivirán polémicas entre ambos poderes. Como paradigma de esta nueva época me parecen representativos los avatares que sufrió la película *Forja de almas* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943). La pretensión de esta cinta era mostrar los orígenes de la educación nacional-católica que se estaba implantando en la posguerra a través de la biografía del fundador de la primera escuela del Ave María. La película tuvo problemas desde sus inicios ya que su guión fue modificado en dos ocasiones antes de su aprobación definitiva y en su estreno fue recibida con cierto rechazo por las instituciones eclesiásticas. Probablemente no fue ajeno a todo esto que su director fuera un falangista, que en su rodaje hubiera intervenido la Sección Femenina y que la película obtuviera un premio del Sindicato Nacional del Espectáculo antes incluso de su estreno comercial por su mensaje político. El padre Manjón otorgó mucha importancia a fortalecer el fervor patriótico de sus alumnos y para ello decidió la creación de unos batallones militares infantiles formados por los niños de la escuela. La similitud de estas imágenes con las organizaciones juveniles de Falange no pasó desapercibida para la Iglesia. La película no recibió la colaboración del Ministerio de Educación Nacional ni de las autoridades eclesiásticas probablemente por presentar al protagonista como un sacerdote «revolucionario», que, sin dejar de preocuparse por los valores espirituales, lo estaba aún más por los políticos y patrióticos y por unas virtudes más cercanas a Falange que al catolicismo.

Pero al margen de esta película, es evidente en estos años un aumento de la importancia que se da al elemento religioso, en *Altar mayor* (Gonzalo P. Delgrás, 1943) habrá unas sutiles referencias a las dos Españas, pero lo serán únicamente en clave religiosa, el personaje de Josefín, que personifica la España nacional, noble, valiente y por supuesto fuertemente católico, conseguirá a la mujer amada en detrimento del pusilánime marquesito madrileño que no es capaz de enfrentarse a las dificultades y lo que es más importante no siente verdadera fe en la Virgen de Covadonga. Esta es la primera vez que veremos un personaje que se convertirá casi en una figura fija en las películas españolas posteriores, el cura mediador en los conflictos, será él quien haga las referencias a la religiosidad de España, a la Reconquista y quien nos explicará que a Josefín/España «le ayuda Dios en todo».

El objetivo del nuevo Régimen era proporcionar por vía del entretenimiento y la evasión la integración social y la desmovilización del país. Los directores ruedan así triviales películas, por ejemplo Juan de Orduña cambiará de registro totalmente y tras alabar a la legión y hacer proselitismo de la Guerra Civil pasará a realizar estos años comedias carentes de preocupaciones políticas. Hubo muchos otros cineastas que dedicarán sus esfuerzos a la realización de películas insustanciales con el único objetivo, eliminados ahora los intentos de encuadramiento fascista de la sociedad, de entretener a un público que, no obstante, verá desfilar por las pantallas sólo los comportamientos y las actitudes que el estado nacional-católico creía válidos.

Desaparecen ahora de las pantallas las películas sobre la Guerra Civil, tema que, al menos explícitamente, no volverá a aparecer por las pantallas hasta 1948. Se impulsaban en cambio evasivas adaptaciones literarias decimonónicas como *El clavo* (Rafael Gil, 1944) y *El escándalo* (Sáenz de Heredia, 1943). Ambas tratan sobre la mujer pecadora, arrepentida y redimida y contarán naturalmente con un final aleccionador, donde la moral católica dará solución a todos los problemas. Estas películas tuvieron un amplísimo tratamiento en la revista *Primer Plano*, de *El escándalo* se vieron claras referencias a la Guerra Civil en la presentación de los personajes, de Fabián Conde se dice que es «un incrédulo, un hombre que no tiene fe en Dios... un enemigo de la familia», de Diego «que es un enemigo de la sociedad... para decirlo en términos actuales Diego es un marxista, mientras Fabián es solo un liberalito. Pero en el fondo los dos son los que nos llevaron a la guerra nuestra»²¹. Lo importante para el autor era el trata-

21. J. L. Gómez Tello, «El escándalo como expresión del cine español», *Primer Plano*, 158, 24 de noviembre de 1943.

miento que se da a estos personajes, que acaban tocados por la luz inefable de la palabra del padre Manrique, el primero, y creyendo en los ángeles, en Dios y perdonado, el segundo.

Como vemos se sigue produciendo un cine nacional –referido a los vencedores de la guerra civil– pero ahora se pone el acento en otras materias, por un lado en la figura de un cura, el padre Manrique, que salva del suicidio a un pobre desesperado y, por otro, en la posibilidad de que el adulterio sea castigado y en la pureza de los personajes..., valores más acordes con el catolicismo imperante que con el falangismo predominante apenas unos meses antes.

El control de la censura se ejercía con un criterio que prevaleció sobre todos los demás, y fue dictado en esencia por el poder eclesiástico antes que por una presunta directriz de pureza política. Lo que más preocupaba ahora a los censores eran los aspectos relacionados con la moralidad católica más conservadora y anacrónica. Desde las páginas de *Ecclesia* ahora no sólo habrá reproches, también se alabará por ejemplo cómo los sacerdotes son presentados dignamente, cómo las tramas se enlazan con «los más nobles sentimientos»...; de *Altar Mayor* se ensalzará «el acierto en la elección de temas, los argumentos de honda emoción humana... vivido con puro estilo cristiano y español»²²; y de *El 13-13* (Luis Lucía, 1943) se afirma «que es la primera vez que vemos en el cine escenas tan emocionantes, en las que se profesa la fe católica con tan valiente sinceridad»²³.

Se seguirá tratando de justificar el régimen franquista pero poniendo ahora la mira en la historia como argumento, el SNE por ejemplo condicionó su ayuda al rodaje de *Tuvo la Culpa Adán* (Juan de Orduña, 1944) al compromiso de la productora de realizar dos películas históricas, «concebidas con gran ambición patriótica y artística»²⁴. El gran éxito del cine histórico todavía tardará en despuntar pero las bases para ello se pusieron en estos años. La avanzadilla de este cine fue *El abanderado* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943) que participará de ese gusto por representar la guerra de la Independencia con la victoria popular sobre las tropas francesas que tanto se prodigarán en años posteriores. En 1944 se creará la categoría de Interés Nacional para premiar las películas que exalten «los valores raciales o enseñanzas de nuestros principios morales y políticos». Una de las primeras películas en recibir este galardón fue *Eugenia de Montijo* (José López Rubio, 1944), realizada como respuesta a la película americana *Suez* (Alan Dwan,

22. *Ecclesia*, 137, 26 de febrero de 1944.

23. *Ecclesia*, 141, 25 de marzo de 1944.

24. Las películas rodadas por la productora Cifesa fueron *La princesa de los Ursinos* (Luis Lucía, 1947) y *Locura de Amor* (Juan de Orduña, 1948).

1938) a la que *Primer Plano* dedica un editorial sin nombrarla²⁵, indignada por el tratamiento que se hace de la emperatriz. El autor afirma que «bajo el bello ropaje de una relación fastuosa, la película que nos ocupa encierra demasiadas falsedades históricas...», sin embargo las únicas falsedades que al autor parecen importarle son las que atañen al honor de la protagonista. «La figura procer de Eugenia de Montijo merece mejor suerte y debe ser recogida y exaltada por el cine español para librarla de toda inmerecida sombra de duda». La película española reflejará los valores más queridos por el régimen, su productor hablaba en su presentación de una empresa espiritual, no puramente económica, y eso será lo reseñable para *Ecclesia*, que afirmaba:

«Ofrece al mundo un elevado concepto moral de la vida y el ejemplo de una española, tan hermosa como entera en su virtud, que enseña a la moderna frivolidad cómo para el disfrute del amor no hay más que un camino digno: el matrimonio cristiano...»²⁶.

Pero lo que realmente cambió en estos años fueron las actitudes morales de los personajes, ahora los escotes serán cada vez más cortos y las faldas cada vez más largas, las mujeres ya no viajarán solas, por ejemplo en *La patria chica* (Fernando Delgado, 1943) las artistas que marchan a París a trabajar no viajarán solas y por si hubiera alguna duda hay incluso una secuencia entera con el único propósito de enseñar al espectador cómo se distribuyen las habitaciones en la pensión donde se alojan. Si en *Carmen, la de Triana*, veíamos un generoso escote de Imperio Argentina en el que incluso un medallón dirige la mirada del espectador, en *La patria chica*, un gran clavel, un pañuelo y un collar ayudarán a preservar la decencia de la protagonista.

En el género de la comedia se incluirán cada vez más planteamientos vinculados con el drama, como en *La chica del gato* (Ramón Quadreny, 1943) donde la protagonista será ahora una buena y bondadosa muchacha cuya honra contribuirá a conseguir el tan ansiado final feliz. Esta será la deriva habitual en el cine posterior que teñirá con un tono dramático las comedias rosas rodadas en los años cincuenta.

Ecclesia, aunque menos activa, seguía viendo problemas en numerosas películas, sin embargo estaba claro que a partir de ahora la revista tenía mucho menos que censurar, de eso ya se habían encargado las autoridades competentes, que

25. A. Sánchez, «Una historia inventada en Hollywood», *Primer Plano*, 160, 7 de noviembre de 1943.

26. *Ecclesia*, 171, 21 octubre de 1944.



Carmen, la de Triana.



Suspiros de España.

ahora sí, coincidían con su criterio. *Primer Plano* por su parte seguía con su cruzada particular tratando de regenerar al cine español que surgió en una época de «decadentismo liberal», manifestado por la existencia de un cine folclórico²⁷. Sin embargo ya no veremos en la revista ningún enfrentamiento entre las dos instituciones. Si en 1939 la demanda de la Iglesia de que hubiera además de la censura general otra de carácter regional y local era duramente criticada, ahora alabará que las autoridades locales, civiles o eclesiásticas puedan prohibir una película aprobada por la censura oficial. Para el autor esto evitaría «la quiebra de sencillas costumbres populares o la mentalidad blanca de agrupaciones selectas»²⁸.

También habrá ahora, aunque escasísimas, películas apologéticas del régimen. Cabe destacar *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945) que reflejará el aislamiento internacional español. A pesar de sus intentos por demostrar a las potencias extranjeras su distanciamiento de los fascismos, en 1945 éstas dejaron claro que la actitud española no iba a quedar impune y se acordó en la conferencia de Postdam que no se favorecería la tentativa española de ingresar en la ONU. Frente a esto Román mostrará una tropa aislada, sin ninguna relación con el exterior y escasas posibilidades de establecer contactos internacionales. Los personajes de la película están rodeados de enemigos pero dispuestos a defen-

27. S. A., «Alerta contra la españolada», *Primer Plano*, 131, 18 de abril de 1943.

28. A. García Figar, «Responsabilidad de los empresarios de cine», *Primer Plano*, 203, 3 de septiembre de 1944.

der a ultranza la situación presente. Hay en la película dos modificaciones significativas con respecto a la novela en la que se basa, *El sitio de Baler* de Martín Cerezo, por un lado la figura del sacerdote que en el original pasaba de la fe al escepticismo ante la gravedad de la situación y que aquí será quien apacigüe las dudas del médico, representante de la sociedad civil, y, por otra parte, la actitud hacia los norteamericanos que ahora serán considerados como héroes.

Como vemos, durante estos años se rodó sobre todo un cine de evasión cuya única pretensión era entretener a un público ávido de emociones pero sin desaparecer del todo el cine muy pegado a la realidad, muy relacionado con la situación política y social que se estaba viviendo. De cualquier forma, el cambio más fundamental fue el experimentado en el tratamiento que se da a los personajes que son continuamente juzgados. Sus actos siempre tienen una recompensa o un castigo en función de si son moralmente aceptados o no. No sólo está en juego la vida, algo terrenal y efímero, sino el alma, por eso es tan importante no cometer ningún pecado a lo largo de la existencia, por eso es vital mostrar el camino correcto. Ello también nos da una idea de las tendencias represivas de la censura cinematográfica, mucho más pendientes del cuidado de la moral sexual de los españoles que de aspectos políticos o ideológicos. La casi inexistente actividad política tras la Guerra Civil hacía inviable un frente de oposición interno, lo cual hizo que la acción censora priorizase sus esfuerzos en la persecución de cuestiones vinculadas a la moralidad sexual, en donde, consecuentemente, el papel de la Iglesia fue decisivo.

V. Conclusiones

Desde los primeros momentos de la insurrección militar Falange trató de utilizar las películas para la construcción de la identidad nacional, pero, a pesar de sus esfuerzos, fracasó en su intento de crear un cine que enunciara las esencias patrias. Fueron numerosos los motivos de esta derrota, por un lado las dificultades propias de la guerra, por otra, el hecho de que los cineastas que siguieron trabajando en estos años fueron los mismos que habían triunfado en la época republicana y siguieron, durante un tiempo al menos, realizando el mismo tipo de películas que tanto desagradaba a los jefes del régimen, pero la mayor oposición a este anhelado cine fue la postura de la Iglesia católica.

Es cierto que a esta institución le ayudó mucho la situación internacional, pero también lo es que desde los primeros momentos, cuando todo parecía apuntar a un triunfo de los totalitarismos, la Iglesia tuvo un papel muy combativo a través de sus publicaciones para conseguir que las películas se acoplaran a su credo.

No obstante, parece que la supuesta beatería, absoluta y ciega que en ocasiones se ha aplicado en bloque a todo el cine español de los años cuarenta, no era tal. Como hemos visto, los planteamientos religiosos varían a lo largo del periodo. En un recorrido paralelo al de la victoria aliada en la Guerra Mundial, la Iglesia católica irá ganando posiciones en las producciones nacionales. La presencia de los postulados católicos serán cada más evidentes en las tramas y las actitudes de los personajes se irán acomodando cada vez más a la moral defendida por la Iglesia.

En las películas rodadas durante la guerra en Alemania la pretensión de los jerarcas franquistas era legitimar al régimen, así vemos como desaparecen la libertad y la anarquía en *Carmen, la de Triana* para instaurar un nuevo orden en el que prima la jerarquía y el orden, pero no había problema a la hora de mostrar una conducta de la protagonista que se alejaba mucho de la que la Iglesia quería imponer en España. Una vez terminada la guerra y tras los primeros momentos de euforia, el régimen se dedicó a financiar y promover un cine sin apenas contenido ideológico, cuyo fin último era, no tanto ayudar al encuadramiento del público en sus postulados, como desmovilizarlo, promoviendo un cine alejado de las preocupaciones diarias de la población. Aunque a pesar de todo, seguía habiendo, como hemos visto, veladas alusiones al momento histórico que se estaba viviendo.

Poco a poco la Iglesia va tomando posiciones y su presencia será cada vez más evidente en las pantallas españolas, mientras que los sucesos internacionales harán que el todavía balbuceante cine fascista no consiga levantar el vuelo. Si Falange fracasará en su anhelo de construir un cine falangista, la Iglesia verá recompensada su tarea y en 1945 consigue ser, de hecho, la única instancia con verdadero poder en el control de la cinematografía.

