



***Primer franquismo a través del cine* (2021), de Antonio Pantoja Chaves, Beatriz de las Heras y Magí Crusells (eds.).**

Por Ricard Rosich Argelich

John Mraz, académico distinguido por su perfil de historiador fascinado por el cine en un mundo hiperaudiovisual, actúa como maestro de ceremonias para esta obra literaria. Su osadía intelectual y su experiencia de larga trayectoria le permiten referirse con gran síntesis a las tres modalidades de investigación universitaria mundial que existen en el estudio de las relaciones entre la Historia y el Cine -lo que él bautiza en nombre propio como *disciplina de Cinehistoria*-. A saber: una aproximación al cine por

desconsideración a partir de identificar vacíos y omisiones en clave histórica -poco exitosa-; el uso de films para documentar el período histórico que los ve nacer -con gran seguimiento mediante la escuela *Cinematic Contextual History* o el *Centre d'Investigacions Film-Història*-; y el análisis del cine como producto susceptible de historiar -defendido por Robert A. Rosenstone-. No en vano, es en base a la existencia y relevancia de los tres métodos en cuestión que Mraz encuentra sentido a la necesidad de publicar el libro que es objeto de recensión, una obra que sus editores literarios, Antonio Pantoja, Beatriz de las Heras y Magí Crusells, presentan con el objetivo de comprender cómo el cine ejerció sus funciones como herramienta comunicativa para la propaganda gubernamental y para la llamada reeducación de los españoles, enfocado siempre en términos políticos, ideológicos, sociales y religiosos según delimitaban quienes habían resultado vencedores de la Guerra Civil Española.

Antonio Pantoja Chaves y Beatriz de las Heras dan el disparo de salida con un capítulo de alta capacidad reflexiva acerca de la naturaleza y el espíritu de la concepción imaginada sobre la España postguerracivilista que

la dictadura franquista quería dibujar en formato cinematográfico, para autóctonos y extranjeros. Fuere cine de ficción o no, dicha representación colectiva debía constar de unos ingredientes que son la verdadera filosofía del franquismo (autarquía, nacionalcatolicismo, patriotismo, ultraconservadurismo, tradicionalismo), los cuales fueron mutando, sin ser abandonados enteramente, para dar lugar a valores de supervivencia política geoestratégica (desarrollismo, tecnocracia, aperturismo, contacto turístico, modernización). Una imagen marcada por el que podríamos considerar como segundo gran poder autoritario después de Franco: la censura audiovisual, con fuertes raíces echadas durante la Guerra Civil, y que buscaría el adoctrinamiento del gran público en una España iletrada donde el *NO-DO*, el cine y la televisión ejercerían de pilares educativos extraescolares. En esta disertación el lector puede comprobar que el poder censor, con los mecanismos plenipotenciarios de revelar, ocultar, retener y reconducir, actuaba como si del demiurgo del régimen se tratara en cuanto al control cinematográfico, ya fuera para propaganda pura de ficción como *Raza* (José Luis Sáenz de

Heredia, 1941) o el mismísimo *NO-DO* en cuanto a no-ficción, así como para el cine disidente -expresión fraguada del potencial artístico y cultural de numerosos cineastas: Bardem, Berlanga, Saura, etc.- que en ocasiones sorteaba la censura y que los autores identifican con el original apelativo de *franquismo en color* (p. 31).

Apelando al enfoque investigativo de la historia social del cine, Emeterio Diez Puertas se propone sacar a la luz el papel de una burguesía franquista que ostentaba el poder para decidir sobre todo tipo de cine que se rodara, proyectara y comercializara en España entre 1939 y 1945. Mediante un profundo recorrido sobre una muestra seleccionada de entre un centenar de nombres, el autor teje su discurso con dos vertientes. El primer eje vertebrador consiste en discutir acerca de la cuestión del poder ejercido por la dictadura sobre la producción cinematográfica, un espacio políticamente estratégico ya que era el medio de comunicación de masas por excelencia; así, el autor verifica la configuración legal-organizativa de las entrañas de un aparato cinematográfico propio, capaz de tener vida propia y dominar plenamente cualquier tipo de producción privada. El segundo eje vertebrador se concreta en un

exhaustivo estudio del grupo elitista que, pese a su condición minoritaria ante las masas sociales, imponía sus criterios sobre la mayoría gracias al control de los organismos integrantes del aparato cinematográfico estatal, a través de distintos subgrupos donde el poder se repartía en base a la actividad profesional o intelectual de los miembros pertenecientes a dicha oligarquía, es decir: las élites militares, las élites políticas, las élites culturales y las élites económicas. En conclusión, Diez reconoce una clara inspiración nazi-fascista en la fisonomía otorgada al aparato cinematográfico que continuaría incluso más allá de la cronología estudiada y hasta los últimos días del franquismo, con unas élites que, si bien irían mutando, se fueron sucediendo con relevos de poder endogámicos entre la generación del 14 y la del 27, y de esta última con la del 36.

Rafael de España se pregunta, en un nuevo capítulo, por la peculiar caracterización de la ideología sustentada por la dictadura franquista, ciertamente cambiante según intereses propios a lo largo de su extensa existencia, pero siempre deudora de los movimientos derechistas, reaccionarios a la par que conservadores, nacidos en la encrucijada de la contemporaneidad

española con el absolutismo antiliberal cristalizado durante la monarquía de Fernando VII, y con unos añadidos retrógradas de no poca importancia: el otorgamiento de una designación divina al Caudillo, Franco, y el autoritarismo personalista. A partir de aquí, configura un magistral análisis de la camaleónica ideología franquista durante la acotación 1939-1957, cuando primó el *gattopardismo* de introducir ciertas modificaciones para el acomodamiento del régimen en el contexto internacional y que así todo siguiera igual. Es por esto que resulta de gran sentido el recorrido destinado a la identificación y estudio sucinto de nada más y nada menos que un total de 48 films categorizados como cine portador de los ideales políticos, morales, religiosos e incluso imperialistas de la cosmovisión franquista, siendo abordados como productos explicativos de una época histórica que los ha fabricado. Siguiendo este hilo, se citan obras marcadas por el transcurso de la II Guerra Mundial (1939-1945) encarnadas por personajes heroicos, resistencias al invasor o legitimaciones teleológicas de la dictadura de los vencedores sobre los vencidos de la Guerra Civil. En los años posteriores a la derrota del nazi-fascismo (1946-

1950), todavía siguieron reflejándose los actores de la contienda mundial en el cine patrio, debidamente distinguidos entre nuevos amigos y nuevos enemigos, pero ¿de qué modo se representaría el rol adoptado por España? Neutralidad total, como si la no beligerancia con soporte logístico a las Potencias del Eje no hubiera existido. El último período (1951-1957), dominado por las producciones de Aspa Films, viene protagonizado por la película *Marcelino pan y vino* (Ladislao Vajda, 1955), en representación de un amplio cine de marcada religiosidad fruto del influyente nacionalcatolicismo, que a su vez se complementaría con otros muchos títulos de temática anticomunista para estar en el orden del día del nuevo aliado norteamericano, en plena Guerra Fría. A modo de cierre, el autor culmina su contribución repasando la relevancia de la catalanidad en el cine nacido en Barcelona pero también desde Madrid -como medida de respeto hacia una Cataluña que, con su industria en recuperación, beneficiaba a toda España-, además de reseñar la dedicación de Ladislao Vajda como un cineasta mayormente al servicio de los valores del régimen (españolidad, catolicismo, redención de los *rojos*,

etc.), si bien consigue salir de la tendencia de este bucle con *El cebo* (1958).

Valiéndose de su capacidad de relectura, Fernando Ramos Arenas se aleja parcialmente del cine político -vastamente trabajado- para atender, mayormente, al estudio del cine de género y popular, mediante el cual adopta un planteamiento rupturista con la historiografía cinematográfica tradicional: así, el *leitmotiv* de su derrotero reflexivo consiste en demostrar que el cine del primer franquismo fue variado y, como tal, las recepciones que tuvo entre la sociedad conllevaron reacciones y emociones pluriformes, no únicas como pretendía la censura. Si bien reconoce la manifiesta transcendencia del cine de la disidencia nacido en la década de 1950, se muestra discordante con el condicionamiento que éste impuso sobre la anterior década de 1940, tras presentarse como la salvación que ponía fin a unas creaciones tildadas de raquílicas para dar paso a otros productos con cierta homologación al séptimo arte de países europeos. Nada más lejos de la realidad, en contra de visiones dualistas y maniqueas, el autor ofrece perspectivas diversas y con matices sobre comedias, melodramas,

producciones románticas y también folclóricas que florecieron en la España de la inmediata postguerra, acompañando su visión sobre una selección de 18 títulos con la valoración del impacto que pudieron tener en los consumidores, así como un acercamiento al contexto del que son fruto. Con todo, mediante la aproximación a dichas fuentes históricas primarias y el uso de la bibliografía que recoge entrevistas con espectadores de la época, la conclusión prioritaria a la que se puede llegar es que los españoles de la década de 1940 fueron activos y no pasivos a la hora de interactuar con todo aquello que sucedía en la gran pantalla, resultándoles posible identificar cuestiones clasistas, de género, feministas o incluso de cierto compromiso político opositor, con lo cual se desmitifica que el cine de esa época viniera impuesto verticalmente de arriba a abajo sin procesamiento alguno por parte de la sociedad receptora, siendo en realidad un público que encontraba en el cine un recurso de ocio y entretenimiento pero que también lo utilizaba como ejercicio de cultivo intelectual.

En un libro sobre primer franquismo, de ningún modo podría faltar un estudio sobre la imbricación

entre Estado e Iglesia: esto es, precisamente, lo que aborda Fernando Sanz Ferreruela, en su propósito de dar cuenta sobre la intromisión del agente nacionalcatólico en el cine ficcional del período en cuestión, tanto en el de carácter políticamente comprometido con el régimen -con afán de legitimación sagrada-, como en el de tipo evasivo para olvidar las penurias del día a día -con los arquetipos de conducta moral, conexión social con la divinidad, redención del pecador, penitencia, matrimonio, familia católica, etc.-. Convencido de que las raíces de este fenómeno se remontan a la Guerra Civil bajo la concepción de cruzada, considera que su relevancia en el cine durante la década de 1940, la de 1950 y en un grado menor para la de 1960, es equiparable a la que se extendió en las esferas política, social, educativa y cultural. Sostiene, así, que dicho impacto fue posible, por un lado, por el yugo que suponía la ideología franquista sobre el cine -y, con ella, la represión de la censura que radicaba en manos civiles, militares pero también eclesiásticas-, ejerciendo un control férreo mediante instituciones y organismos estatales tomados del modelo nazi-fascista; y, por otro lado, por el yugo estrictamente religioso,

donde confluyeron corrientes catecistas que temían los riesgos del cine como una creación moderna e inmoral, frente a otras que apostaron por una apertura de la Iglesia española para con el séptimo arte que incluso llevó a lo que el autor denomina *un apostolado fílmico* (p. 127). Con todo, es gratamente interesante cuando Sanz Ferreruela llega a la conclusión de que, si bien tiende a considerarse que el cine del primer franquismo fue eminentemente fascista y religioso, debemos entenderlo meramente como cine: es decir, sin necesidad de añadirle las etiquetas en cuestión, puesto que fue más bien el contexto nacionalcatólico imperante en la época lo que terminó tiñendo de política y catecismo a los productos cinematográficos del momento y no tanto los cineastas -salvo excepciones puntuales-, con muchos de ellos que no escogían dichas temáticas por convicción apologética, sino que simplemente buscaban sortear la censura u obtener financiación pública tratando temas no problemáticos que estaban en el orden del día.

Para Gabriela Viadero Carral, su apuesta en este libro se centra en el análisis del cine de temática histórica, partiendo de la premisa de que este género interesa no sólo por los hechos o

personajes pretéritos a los que alude, sino también y de forma muy especial para comprender en qué medida el contexto del primer franquismo -con el comodín de la censura- interfirió en las narrativas sobre ese pasado que se recrea. Sin sorpresa alguna, la desafortunada Guerra Civil fue la circunstancia que más presencia tuvo en la ficción audiovisual, con una huella anticomunista, nacionalcatólica y de heroísmo ante los enemigos, donde impera el relato de una contienda desarrollada bajo el esquema de la liberación nacional, legitimando la sublevación golpista como solución ante un republicanismo gubernamental, títere de la URSS, ateo e inmoral que los insurrectos consideraban un cáncer para España. El conflicto bélico de la Guerra de la Independencia aparece en el cine con un alto componente nacionalista, dando a conocer las distinciones entre los buenos españoles (patriotas) y los malos españoles (traidores afrancesados), así como también el espíritu conservador con el que se vanagloria a Fernando VII -apelando, pues, a su apodo de *El Deseado* y en ningún caso al de *Rey Felón*-. Fueron también temáticas estrella que gustó llevar a la gran pantalla las relacionadas con el colonialismo español de ultramar,

ya sea para el caso americano, entronizando la generosidad española a la hora de compartir una cultura superior y una religión verdadera ante los pueblos indígenas; el caso norteafricano, con testimonios portadores de la mitificación al soldado español, de un patriotismo clave puesto que el propio Franco había participado con éxito en las campañas del Rif; y también la pérdida de las colonias en 1898, revertiendo la visión tradicionalmente pesimista y de fracaso para enfatizar la grandeza, dignidad y capacidad resistente del ejército español, reflejando así una suerte de victoria moral. Viadero Carral termina su recorrido mediante referencias a otros tipos de cine histórico vinculados al catolicismo y al folclorismo autóctono, siendo dos rasgos culturales del régimen que transmitían un inconfundible sabor español.

Este libro sobre cine del primer franquismo se clausura con un breve estudio relativo a la presencia que en él tuvo la feminidad, con distintos roles, a cargo de Ana Asión Suñer. Su hipótesis de partida es que la ideología de la subordinación y el miedo bajo la que se intentó encorsetar a la mujer durante la dictadura tiene sus orígenes en la inmediata postguerra, con una

producción cinematográfica que no fue ajena a ella, especialmente aprovechando que la mayoría del consumo audiovisual de la época recaía en el género femenino. Por ende, no es de extrañar que predominaran creaciones donde la mujer no es invisible pero sí menospreciada mediante la adopción de roles domésticos, secundarios y completamente subyugados al género masculino protagonista, o también las dicotomías entre, por un lado, las mujeres como madres y esposas que escenificaban la madre-patria en sus hogares, y, por otro lado, las *femmes fatales* que, si bien en el s. XXI son símbolos de empoderamiento, en ese entonces terminaban los films donde aparecían sufriendo determinantes castigos vitales por sus conductas pecaminosas. A pesar de todo, vale la pena situar como punto de contraste la implicación vertebral que tuvo la dimensión femenina en películas de cine histórico y patriótico tales como *Reina Santa* (Rafael Gil, 1946), *Doña María la Brava* (Luis Marquina, 1947), *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), *La Leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951) o *Catalina de Inglaterra* (Arturo Ruiz-Castillo, 1951), presumiblemente autorizadas por la

censura dictatorial en la medida en que las mujeres protagonistas eran guerreras heroicas y católicas de sangre azul muy honorables para la historia de España. Las páginas finales escritas por la autora llevan al lector por los caminos del desarrollismo -referente inflexivo en cuanto a nuevas muestras de cine que reflejan la incorporación de la mujer al

mundo laboral-, e incluso se ofrece un anticipo de la debatida liberación femenina en la etapa tardofranquista con lo que la autora define como *cine del destape* (pp. 166-167).

***Primer franquismo a través del cine*** (2021), de **Antonio Pantoja Chaves, Beatriz de las Heras y Magí Crusells** (eds.). Madrid, Editorial Síntesis S. A., 2021, 168 páginas. ISBN: 978-84-1357-142-3