

El cine bajo el franquismo (1936-1975)

Emeterio Díez¹

Universidad Camilo José Cela

Resumen

Durante la dictadura del general Francisco Franco confluyen y se suceden una serie de circunstancias históricas que van a posibilitar que España se sitúe entre las diez primeras potencias cinematográficas del mundo. Entre dichas circunstancias se encuentran la emergencia de los cine nacionales, la emulación de las estrategias de propaganda de los totalitarismos, el pacto de cohabitación con el cine de Hollywood, la formación de una élite profesional desde la enseñanza pública y el sindicato único y hasta los éxitos y los premios que, dentro o fuera de España, logra el cine disidente, es decir, el cine antifranquista, el cual lo es solo relativamente, ya que está producido dentro del aparato cinematográfico del régimen: bajo su censura, con sus subvenciones y, en ocasiones, hasta participando de su corrupción. Porque durante estos años el cine no es más que un conjunto de instituciones y de prácticas destinadas al control de los españoles por parte de y en beneficio de los grupos que apoyaron el levantamiento militar de 1936.

Palabras clave: Cine, Franquismo, Propaganda, Comunicación política, Aparato

En el mes de junio del año 2011 estalló en España una gran polémica. La Real Academia de la Historia había publicado un *Diccionario Biográfico* cuya voz "Francisco Franco" en ningún momento calificaba al biografado de "dictador". ¿Qué fue entonces?, se preguntaba la prensa. ¿Un autócrata, un caudillo, un César? Lo singular de esta querrela es que aparecía en el contexto de la Memoria Histórica, un proyecto de la izquierda, apoyado por los gobiernos de Rodríguez Zapatero, que busca ajustar cuentas con el pasado. Incluso pretende sacar a Franco de su tumba. Porque, como tal querrela, la disputa es muy vieja: nace cuando el general Franco inicia el golpe de estado de 1936, suceso que provoca una guerra civil de tres años.

En efecto, se han escrito miles de palabras y cientos de páginas sobre la naturaleza del franquismo. Los historiadores discrepan sobre si aquél fue un régimen fascista, una dictadura militar, un estado nacional-católico, un sistema autoritario, un gobierno personalista o un poder bonapartista, entre otras definiciones. El franquismo se parece y, al mismo tiempo, se diferencia del fascismo italiano, del nazismo alemán, del salazarismo portugués, de los coroneles griegos o de las dictaduras militares latinoamericanas. Para

¹ Doctor en Historia Contemporánea por la Universidad Complutense y Licenciado en Dramaturgia por la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD). Ha ejercido labor docente en la Universidad Nebrija, Tracor y, en la actualidad, en Master D y en la Universidad Camilo José Cela. Como investigador en el campo del cine español, es autor de *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine (1931-1999)*, *El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Premio Film Historia a la mejor investigación sobre cine español del año 2002, e *Historia social del cine en España*. Asimismo, ha publicado más de treinta artículos sobre cine, radio, televisión, literatura y teatro en monográficos y revistas.

determinar su personalidad los historiadores han evaluado si el régimen de Franco se apoya en el ejército o en las masas, si hostiga la disidencia o la extermina mediante la práctica del terror, si fomenta el culto a la patria o al líder único, si organiza a los trabajadores en sindicatos o en corporaciones, si convoca elecciones o plebiscitos, si es aislacionista o expansionista y colonialista, si es confesional o secular, si los medios de comunicación están vigilados o, además, actúan bajo las consignas del poder.

En realidad, como vamos a ver aquí, el franquismo fue cosas diferentes según el ámbito de actuación (economía, cultura, política exterior...) y el periodo histórico. En cierto momento, fue fascista (y hasta totalitario en algunas de sus facetas); fue neutral, no beligerante y de nuevo neutral durante la Segunda Guerra Mundial; practicó la autarquía hasta 1959, pero luego liberalizó la economía; fue un Estado Corporativo y una monarquía sin Rey, puesto que Juan Carlos I desmontó el régimen en lugar de continuarlo. Por eso, buscando el mínimo común entre tanta complejidad, la definición más extendida es aquella que resulta ser, al mismo tiempo, la más generalista: aquella fue una dictadura autoritaria y personalista de un militar, Franco, de ahí que se le llame franquismo y de ahí que el régimen desaparezca con la muerte del general. Es más, si Francisco Franco es la figura que define la España de aquellos años, se debe, en gran parte, a que los medios de comunicación, y en particular el cine, le convierten en un símbolo. El paternalismo mediático, a menudo simplista y zafio (Franco es un hombre bueno, católico y español), consigue que sea uno de los pocos dictadores cuya muerte es llorada por amplias capas de la población.

En concreto, en estas páginas vamos a describir la configuración y la evolución del aparato cinematográfico franquista. El término "aparato" fue acuñado para describir la acción de las organizaciones políticas y el funcionamiento de la maquinaria del Estado. Hay que tener en cuenta que la Guerra Civil de 1936-1939 tiene el efecto de convertir en novedad histórica algo que hoy resulta básico para cualquier fuerza social, partido o institución que aspire a la conquista del poder. Me refiero a la definición de una táctica de comunicación política, de visibilidad, de imagen, tanto en el ámbito interior como exterior. Por ejemplo, llamar "Movimiento" a lo que, sencillamente, es un golpe militar. Esto supone, además, la creación, dentro de la estructura del Estado, de la institución responsable de dicha comunicación. Normalmente se la designa con las palabras "propaganda", "información" y hasta "educación" y "cultura". Asimismo, dependiendo del momento histórico y de su importancia burocrática, esa actividad adquiere el rango de Ministerio, Dirección General, Servicio u otra denominación administrativa. Por ejemplo, Servicio de Propaganda, Vicesecretaría de Educación Popular, Ministerio de Información, etc.

Pues bien, las fuerzas franquistas que salen victoriosas de la Guerra Civil son las primeras que en España institucionalizan un régimen político empleando un aparato cinematográfico. Se trata de una red institucional, legal y burocrática que controla el medio en todos sus aspectos: industrial, fiscal, laboral, sindical, político, jurídico, educativo... Es más, surge entre los grupos franquistas una disputa a la hora de controlarlo. La Iglesia, el Ejército, la Falange (el partido único) y la Patronal (también otros grupos, pero con menos incidencia en el cine) conciben el régimen salido de la guerra de forma distinta y quieren controlar el aparato mediático para imponer su punto de vista. Como resultado de ello, se

entabla una lucha interna que conduce al predominio de un grupo sobre otro según el momento histórico, pero siempre dentro de un reparto de poder.

En este sentido, durante el franquismo el cine sufre una férrea censura porque, fundamentalmente, así lo quiere el sector católico, el cual, además, aspira a controlar el aparato censor. La política proteccionista (subvenciones, cuota de pantalla, premios, etc.) surge porque es una demanda de la patronal de la producción de películas y de su élite de intelectuales. Los militares imponen la depuración de aquellos "rojos" que, por medio del cine, han "envenenado" a los españoles con imágenes subversivas. El sector falangista del partido, por su parte, implanta el sindicalismo corporativo y dota al régimen de una doctrina de comunicación fascista, esto es, monta un aparato donde censura, subvención, represión y propaganda forman parte de un todo. En otras palabras, la política cinematográfica franquista es el resultado de la acción de estas cuatro fuerzas sociales y de las cuatro prácticas que imponen: la censura (la Iglesia), los privilegios (la Patronal), la fuerza física (el Ejército) y la influencia (el Partido). Es así como el cine contribuye al sostenimiento del régimen. Quiero decir que el franquismo transforma la industria del entretenimiento en un poderoso y sutil sistema de comunicación política cuyo papel fundamental es, precisamente, explicar la naturaleza del franquismo, o más exactamente, comunicar cómo el régimen quiere ser visto en el interior y en el exterior: su cara "diferente", pero amable y respetable. La dificultad a la hora de definir la naturaleza del franquismo reside, por lo tanto, en que el régimen trata de que tomemos por hechos lo que solo es propaganda. Ahora bien, si el régimen utiliza las películas (españolas y extranjeras) y las prácticas cinematográficas para comunicarnos qué es y qué no es el franquismo, basta con depurar el contenido propagandístico y estudiar el carácter y el grado de presión de las prácticas cinematográficas para entender el verdadero sesgo de aquel régimen. Eso es lo que pretenden estas páginas.

Las fuerzas golpistas y sus prácticas cinematográficas (1936-1939)

A partir de 1936 es cuando comienza a montarse la estructura de lo que será el cine franquista. Aparece como un aparato de guerra y termina transformándose en una estructura fascista que, con ciertos retoques, se mantiene hasta el final del régimen. Dicha estructura, como ya hemos insistido, se basa en una acción combinada de la censura, la represión, la propaganda y la subvención en virtud de la cual solo es posible un cine franquista por activa (cine militante), por pasiva (cine de evasión) o por sofisma (cine disidente).

Lo primero que se monta es el aparato censor. La censura cinematográfica existe en España desde los orígenes del cine y ha estado controlada por los católicos. Sin embargo, todo el poder que alcanzan en esta actividad se viene abajo en 1931 al caer la monarquía de Alfonso XIII. El levantamiento militar de 1936 significa para los católicos la posibilidad de recuperar los privilegios perdidos. Con este fin, ponen inmediatamente en marcha juntas locales y provinciales de censura. Se proponen, nada menos, que censurar toda la producción cinematográfica existente en España. Esta censura de carácter retroactivo (idéntica a la que acometieron los nazis al acceder al poder) es uno de los aspectos más singulares de la

censura durante los años de la guerra. Asimismo, los católicos dan a la censura oficial un carácter contrarrevolucionario, tal y como puede verse en el Código de Censura de Sevilla de 1937. Este documento emula en su letra el código Hays, pero, en la práctica, se aplica de una forma integrista. Ahora bien, aunque los católicos son el motor de la censura franquista, al terminar la guerra quien controla este aparato es el sector fascista del régimen. Esta y otras contrariedades conducen a los católicos a practicar una censura "privada" que viola las leyes vigentes.

Al mismo tiempo que se pone en marcha la censura civil, se monta, por parte de los militares, una censura de guerra. Su objetivo es impedir que las cámaras tomen imágenes sobre armamento, número de tropas y otras informaciones de carácter militar. Asimismo el ejército lleva la iniciativa en la censura de ocupación, esto es, en la actividad censora que se ejerce nada más conquistar una ciudad enemiga. Y, por supuesto, también hay un militar en la censura oficial o civil. Se ocupa de prohibir las películas contrarias al Ejército o aquellas que por su pacifismo ponen en peligro la moral de combate.



El franquismo persigue a los actores de Hollywood que apoyan a la República, la cual exagera su colaboración.

La segunda práctica cinematográfica que caracteriza el franquismo es la represión. Estamos ante una actividad promovida por las fuerzas armadas y de orden público, a la que se suman el resto de las fuerzas, sobre todo, los falangistas. Consiste en la ejecución (Juan Piqueras, Carrasco de la Rubia...), encarcelamiento (Rosita Díaz Gimeno, Antonio Casas Barros, Florentino Hernández Girbal...) y expulsión o depuración profesional (Fernando Roldán, la familia de payasos Aragón...) de los actores, directores y demás profesionales de

la industria que han formado parte del cine republicano o han participando de la propaganda cinematográfica antifranquista. La consecuencia más grave de esta práctica es que docenas de profesionales huyen del país y se instalan en el extranjero, sobre todo, en Francia, México y Argentina: Luis Buñuel, Santiago Ontañón, Eduardo Ugarte, Silvia Mistral... Nace así el exilio cinematográfico español. Incluso el régimen persigue a las grandes estrellas de Hollywood que han defendido la República en sus declaraciones a la prensa o en actos públicos: Charlie Chaplin, Bette Davis, Joan Crawford, Paul Muni, etc. A estos últimos, el franquismo les incluye en una lista negra y quedan prohibidas todas sus películas, aunque los problemas de escasez de películas obligan a suavizar este castigo.

La Falange, por su parte, se convierte a lo largo del conflicto en la directora del cine franquista en sus aspectos políticos. Quien le concede este poder es el Ministro del Interior, Prensa y Propaganda, Ramón Serrano Suñer. Éste dispone que el cine trabaje con dos objetivos: establecer efectivamente la jefatura de Franco y difundir las bases fascistas que van a definir el nuevo régimen. Con este fin, el máximo responsable del cine franquista, Manuel Augusto García Viñolas, utiliza el cine como un instrumento de persuasión y manipulación de las masas. Produce noticiarios y documentales llenos de mistificaciones, deformaciones y medias verdades donde se narra el origen del nuevo régimen. Esta narración, como puede verse en el informativo cinematográfico *Noticario Español*, muestra tres momentos: los desórdenes y desmanes de la República, la conquista del poder por el héroe nacional (Franco al frente del ejército) y, por último, un nuevo y perfecto orden político bajo el partido único FET de las JONS.

Asimismo, el Estado orienta la producción privada, relegando a un segundo lugar los gustos del público, tal y como sucede en los regímenes totalitarios. En efecto, en el plano económico, la primera estrategia franquista había sido la "normalización". Se trataba de una demanda de la patronal para que el negocio del cine pudiese desarrollarse en todos sus aspectos pese a la guerra: que los cines abran sus puertas, que den trabajo, que evadan a la gente de los desastres del conflicto, que los empresarios recobren los negocios que la revolución obrera les ha incautado... Pero luego, a partir de 1938, también se levantan los pilares económicos que harán posible en el futuro un cine franquista en todas sus vertientes, es decir, aquello que permitirá producir, distribuir y exhibir desde noticiarios y documentales de pura propaganda a un cine comercial nacional igualmente atento al ideario del régimen. Porque, en este sentido, normalización no va a significar volver a la economía de libre mercado presente antes de 1936 sino instaurar una política de autarquía y una estructura económica cinematográfica basada en un modelo fascista. La llegada masiva de películas alemanas e italianas, en detrimento de las norteamericanas, es el primer síntoma de este cambio. De hecho, alrededor del 50% de las imágenes de propaganda de la zona franquista han sido producidas con la colaboración de empresas e instituciones extranjeras fascistas, como es el caso del documental *España heroica* (1938). Esta ayuda trata asimismo de crear un nuevo orden cinematográfico europeo donde el cine fascista goce de mayores oportunidades y sea hegemónico.

La estructura autárquica (1939-1951)

Terminada la guerra, se desarrolla un periodo histórico conocido como primer franquismo o franquismo de postguerra. Lo más destacable de este periodo es que corresponde al momento en que se configura el sistema económico por el que va a regirse la industria del cine en los siguientes veinte años. Dicho sistema se basa en la autarquía, esto es, el régimen crea una estructura burocrática e industrial con el fin de reducir las importaciones de películas extranjeras. Al mismo tiempo y con mucho esfuerzo, debe mantener las importaciones de los factores productivos (película virgen, tecnología y electricidad) que hacen posible las películas nacionales, las cuales cabe esperar que se exporten (en especial, a Hispanoamérica) y, en definitiva, acaben con la dependencia exterior en que se desenvuelve la industria española del cine.

Esta política autárquica implica que el Estado interviene en todas las facetas del negocio cinematográfico mediante licencias de importación, créditos y premios, reparto de película virgen, licencias de doblaje, acuerdos internacionales, licencias de apertura de salas de cine, carnets sindicales, reglamentos de trabajo, etc. Todo ello configura el que hemos llamado pacto proteccionista, un acuerdo por el que el régimen consigue que el empresariado y los trabajadores del cine colaboren en la producción, distribución y exhibición de cine franquista, entendiendo por tal el cine nacido de este aparato: desde el cine más propagandístico al cine evasivo y, hasta cierto punto, el cine disidente de la década siguiente.

Gracias a esta decisiva intervención económica en la industria del cine, los índices económicos de este sector vuelven a ser, en pocos años, los mismos que había antes de la guerra, índices que en otras muchas industrias no se recuperan hasta 1949-1950. Aquella España del hambre, en efecto, resulta que se sitúa como el décimo productor mundial de películas y el séptimo mercado mundial por número de salas. Aparece incluso un "star system" franquista, representado por actores como Alfredo Mayo, Rafael Durán o Amparo Rivelles. Ahora bien, los productos que desde 1939 salen de esta industria autárquica son bastante diferentes de los que había en 1936. En las pantallas predominan géneros típicamente fascistas: la comedia de teléfonos blancos, como *Huella de luz* (1943) y *Ella, él y sus millones* (1944); el cine de levita, como *El escándalo* (1943) y *El clavo* (1944); un cine folclórico que ahora es una exaltación de la patria, como los filmes de Imperio Argentina, Conchita Piquer y Estrellita Castro; y el cine histórico, representado por *Inés de Castro* (1944) y *Locura de amor* (1948).



El 1941 se inicia en Madrid la construcción de los estudios Sevilla Films

En realidad, el devenir político, económico y social de este periodo es tan convulso que, para entender su cine, hay que distinguir tres etapas: la fascista (1939-1941), la neutral (1942-1945) y la nacional-católica (1946-1951). La etapa fascista se caracteriza porque la iniciativa cinematográfica corresponde a los organismos del estado más totalitarios, cuyos dirigentes, precisamente, son partidarios de otorgar todo el poder al partido único. Me refiero al Servicio Nacional de Propaganda y al Sindicato Nacional del Espectáculo. Del primer organismo, que dirige Dionisio Ridruejo, depende el Departamento Nacional de Cinematografía (DNC). Como hemos señalado, está controlado por los falangistas desde su creación en 1938. Su responsable, Manuel Augusto García Viñolas, va a intentar, sin éxito, hacerse con el control del cine en todas sus vertientes: económica, propagandística, censora y de represión. Lo que sí consigue es administrar la censura en detrimento de los católicos. Los falangistas quieren vigilar cualquier desviación en lo que se refiere a la Revolución Nacional, las instituciones del Nuevo Estado, la unidad nacional y de clases y la política internacional del gobierno. En este último sentido, Alemania e Italia prohíben en su territorio las películas que ofenden a España y, al mismo tiempo, aquí se prohíben las películas que atacan los regímenes de Hitler y Mussolini. También el DNC toma parte del sistema represor, pues gestiona un fichero en el que consta la filiación política y la actitud de empresarios y trabajadores durante la guerra. Finalmente, la falange dirige "el espíritu" de la producción comercial privada. En esta tarea es muy útil la revista *Primer Plano*, en la que se publican las consignas sobre lo que debe ser el cine del Nuevo Estado. Su resultado más singular es el "cine de cruzada" o cine sobre la Guerra Civil que justifica el levantamiento militar de 1936, como *Sin novedad en el Alcázar* (1939), *Rojo y negro* (1941) y *Raza* (1942), con guión del propio Franco. Por otro lado, aparece el cine africanista, como **Harka** (1941) y *¡A mí la Legión!* (1942). Es un cine ligado a las reclamaciones territoriales sobre Marruecos que Franco le hace a Hitler como condición para entrar en guerra.

En cuanto al Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE), cuyo primer dirigente es Tomás Borrás, su acción se guía por el Fuero del Trabajo de 1938, el sindicalismo vertical y la economía corporativa. El fuero establece que el trabajo es un deber que el Estado puede exigir a los ciudadanos. Con tal planteamiento, se declaran ilegales las huelgas, los encierros, los boicots y cualquier acción que obstaculice su desarrollo. El sindicalismo vertical propugna que los trabajadores y los empresarios militen en una misma organización que los hermane, en el caso del cine, un sindicato de industria que agrupa los trabajadores y empresarios del teatro, el circo, la música, etc. Estamos hablando de una organización formada por unas 40.000 personas, de las cuales casi la mitad se dedican a la producción, distribución y exhibición de películas. Por último, el SNE nace en un momento en el que el máximo responsable de los sindicatos, Gerardo Salvador Merino, un falangista radical y ferviente nazi, quiere convertir a esta organización en la más importante del régimen, la rectora de la economía y la formadora de soldados-trabajadores. Esto quiere decir que el SNE reclama para sí, y frente al Ministerio de Industria y Comercio, la legislación de la política de protección del cine nacional, la cual, en varios casos, consiste en dar desarrollo legal a prácticas cinematográficas que ya se venían aplicando. En este sentido, ambos organismos publican las normas sobre permisos de importación, fondo de protección (créditos, premios y becas) y

cuota de pantalla. Ahora bien, como el sindicato administra el fondo de protección sin control y dando cabida a la corrupción, pronto pierde la posibilidad de dictar y dirigir la política económica de la industria del cine. Es un castigo un tanto sectario porque la corrupción va a ser algo sistémico, algo inherente al pacto proteccionista y se va a manifestar a lo largo de los treinta años siguientes en todos los organismos y de formas muy diversas: mercado negro de factores, tráfico de licencias, importaciones encubiertas, contrabando de película virgen, especuladores de permisos, distorsión de los precios, compadreo administrativo, fraude fiscal, hinchazón de los presupuestos, falsas coproducciones, fraude de taquilla...

A partir de 1942, la deriva fascista del franquismo se detiene como consecuencia de la previsible derrota del Eje en la guerra mundial. No obstante, este giro es lento, dubitativo y está lleno de contradicciones. Para controlar propagandísticamente este cambio se crea una Vicesecretaría de Educación Popular y se nombra a un ferviente católico, Gabriel Arias Salgado, para dirigirla. En este sentido, Arias Salgado devuelve el control de la censura a los católicos y, sobre todo, exige que las películas se atengan a su doctrina. Es así como su gestión inaugura la etapa más oscura de la censura franquista.

La otra gran aportación de Arias Salgado es la creación, en septiembre de 1942, del NO-DO, dirigido por Joaquín Soriano. Se trata de un organismo oficial que detenta el monopolio en la producción de películas informativas y documentales de propaganda. Su fundación va acompañada de la desaparición de los noticieros extranjeros. El régimen necesita el NO-DO para controlar la comunicación política respecto al conflicto mundial, es decir, para expresar de qué lado está. La doctrina del NO-DO será que España está con Alemania e Italia en la batalla de estos países contra la Unión Soviética, es neutral en el frente Occidental y apoya a los aliados contra Japón.

En cuanto al sistema económico, ahora se adoptan medidas importantes en el ámbito del capital humano. Están destinadas a conseguir una paz interior que hagan al régimen menos vulnerable ante la previsible ofensiva que desde el exterior va a lanzar la España del exilio una vez concluida la guerra mundial. Por ejemplo, se abandona paulatinamente la represión y depuración de los profesionales de pasado rojo e ideas subversivas. Además de confirmar la cara fascista del régimen y de originar descrédito internacional, la violencia ha ocasionado en la industria del cine una pérdida de capital humano cercano al 15% de los trabajadores, fundamentalmente intelectuales. Igualmente el SNE celebra elecciones sindicales en 1944, publica el Reglamento de Trabajo de la Industria del Cine y comienza a poner en marcha un sistema de seguridad social para los profesionales del espectáculo. El miedo a una invasión es tan real que una película como *Los últimos de Filipinas* (1945) se rueda para demostrar a los españoles la grandeza de la nación a la que pertenecen, de modo que, como en el pasado, sepan decidir su destino si las potencias aliadas ocupan el país o socavan la soberanía nacional.

En efecto, concluida la Segunda Guerra Mundial, los aliados se plantean qué hacer con el franquismo. De momento, impiden su ingreso en la ONU, retiran los embajadores y Francia cierra la frontera. La España republicana en el exilio incluso intenta que los aliados invadan el país. Para favorecer esta iniciativa promueven una campaña de descrédito que consiste, entre otras cosas, en la exhibición de películas antifranquistas como *Sierra de*

Teruel/L'Espoir (1939), *Inside fascist Spain* (1943) y *Agente confidencial* (*Confidential Agent*, 1945). Finalmente, la intervención se desecha por varias causas, sobre todo, el estallido de la Guerra Fría en 1947. Pero, en cualquier caso, el régimen queda fuera del concierto de las naciones.

Esta política de aislamiento tiene una plasmación inmediata en el cine. La más evidente es que el organigrama fascista del aparato cinematográfico se sustituye por otro nacional-católico, es decir, en 1946 se traslada la dirección política del cine al Ministerio de Educación Nacional. De esta forma, dicha responsabilidad cae en manos del católico José Ibáñez Martín. Con él se abre un centro oficial para la formación de cineastas, el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), cantera de lo que posteriormente será el cine español. Asimismo sitúa todo el aparato propagandístico bajo un nuevo organismo llamado Subsecretaría de Educación Popular. El responsable de este organismo es Luis Ortiz Muñoz, militante de la Acción Católica Nacional de Propagandistas. Luis Ortiz Muñoz propone un cine destinado a la recristianización de las costumbres y de la vida pública. De hecho, es ahora cuando lo católico no solo aflora en cualquier filme sino que se constituye en un género: *Misión blanca* (1946), *La fe* (1947), *La mies es mucha* (1948), *Balarrasa* (1950). La segunda implicación de que los católicos controlen el aparato cinematográfico es que la Iglesia adquiere veto censor para impedir cualquier ataque a la moral.

Pero la consecuencia más grave del aislamiento tiene que ver con el abastecimiento de películas. Ya no pueden venir de Alemania e Italia, países destrozados por la guerra. De hecho esto es así desde hace varios años y, por lo tanto, ha vuelto a ser hegemónico el cine norteamericano. Sin embargo, hacia 1945, este comercio ha creado tal desequilibrio económico y tal nivel de corrupción y de mercado negro que se impone la firma de un acuerdo bilateral. Es más, dado que el cine español no se mantiene con el mercado interior y, sobre todo, ha fracasado la exportación, resulta que el cine nacional existe porque se ha convertido en parasitario del cine extranjero, en especial, del cine de Hollywood. La Motion Picture Association of America (MPAA), el cartel que agrupa a las grandes empresas de Hollywood, lo sabe y pide poner fin a la autarquía. Amenaza con un boicot que deje al mercado español sin películas y sin celuloide virgen, además de mantener la lista negra de empresas españolas que han colaborado con el Eje, entre las que se encuentra, CIFESA, la productora más importante del país. Entonces los representantes de la industria de producción se reúnen con el propio Franco. Le dicen que el cine español puede desaparecer si los americanos cumplen sus amenazas. Franco responde en febrero de 1946 con una Ley de Defensa de la Industria Cinematográfica que declara este sector económico de Interés Nacional. Esto significa que el régimen hará cualquier cosa, incluida la nacionalización, para que el cine español, es decir, el cine franquista siga existiendo. Luego se firman acuerdos cinematográficos con Argentina (1948) y México (1950). Todo ello hace que, de momento, Hollywood desista de llevar adelante su amenaza. El franquismo puede seguir con su política autárquica y con los productos que genera, en especial, el cine histórico, un cine que ahora se plasma en su variante de cine "resistente": *El santuario no se rinde* (1949), *Agustina de Aragón* (1950), etc. En cambio, esa misma política autárquica dicta que *Vida en sombras* (1948), hoy

un clásico, sea considerada por el aparato cinematográfico franquista como una película de "tercera".

La quiebra de la estructura autárquica (1951-1959)

En 1951 Franco cambia de gobierno para dar un nuevo rumbo al país. Lo hace obligado por la necesidad de integrarse en el Bloque Occidental del Telón de Acero y para introducir cambios en el sistema autárquico que garanticen el abastecimiento del país, dos condiciones necesarias para la supervivencia del régimen. En ese gobierno predominan los ministros del sector católico y, sobre todo, el almirante Carrero Blanco es nombrado Ministro de la Presidencia y, por lo tanto, pasa a convertirse oficialmente en la mano derecha del Caudillo.

Otra novedad es la creación del Ministerio de Información y Turismo. Su tarea es muy clara. Debe mejorar la imagen del régimen (sobre todo en el exterior) mediante los medios de comunicación de masas y la promoción turística. Hay que acabar con cualquier resto de parafernalia fascista y sustituirla por una estampa católica y abierta. En este sentido, se nombra ministro a Gabriel Arias Salgado, que ya tenía experiencia en estas tareas como Vicesecretario de Educación Popular. Para ocupar el cargo de Director General de Cinematografía, Arias Salgado designa, a su vez, a un militar del cuerpo jurídico, José María García Escudero. Éste interpreta que el lavado de cara del régimen pasa por acabar con el cine de cartón piedra y peluca del periodo anterior. En las pantallas debe aparecer una España más real. Su postura coincide con la de ciertos cineastas que han caído, tardíamente, bajo el influjo del cine neorrealista italiano y han rodado películas en esta clave, como *Surcos* (1951), o bien conecta con cineastas que operan con esquemas salidos de aquel estilo, como el cine policiaco realista norteamericano, que inspira el filme *Apartado de correos 1001* (1950). Sin embargo, García Escudero va demasiado lejos al quitarle apoyo a una película histórica como *Alba de América* (1952). Resulta que ésta ha sido rodada por sugerencia del todopoderoso ministro Carrero Blanco para contestar la visión que del descubrimiento de 1492 han dado los ingleses en su filme ofensivo titulado *Cristóbal Colón* (*Christopher Columbus*, 1949). Como consecuencia, García Escudero cesa en el cargo a los pocos meses de su nombramiento. Le sustituye Joaquín Argamasilla, al que ya Arias Salgado había dado esta responsabilidad en 1943. Otro de los antiguos subordinados del ministro, Carlos Fernández Cuenca, crea Filmoteca Española en 1953. Comienza así la labor de conservación y difusión del patrimonio cinematográfico.



La directora Ana Mariscal durante el rodaje en la calle de la película en clave neorrealista *Segundo López* (1952).

En segundo lugar, la política de distensión posibilita que se organicen en 1955 las Conversaciones de Salamanca. Se trata de un encuentro de intelectuales y profesionales para discutir cómo mejorar la calidad del cine español, progreso que, en su opinión, depende de un acercamiento a la realidad, una censura menos intransigente y una crítica honrada y libre. La importancia del encuentro radica en que, en su organización, participa la revista cinematográfica *Objetivo*, tras la que se esconde la oposición antifranquista. De hecho *Objetivo* será prohibida debido a la radicalización de la línea editorial que promueve el Partido Comunista de España. A la cabeza de esta célula cinematográfica del PCE están Ricardo Muñoz Suay y Juan Antonio Bardem. El primero ha comenzado a infiltrarse en la industria del cine y pretende configurar en la clandestinidad algo parecido al movimiento intelectual antifascista de los años treinta, salvado las naturales distancias, esto es, un movimiento que, aunque promovido por comunistas, admita en su seno a personas de todas las tendencias. Incluso aparece, por primera vez, un cine disidente, representado por *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle mayor* (1956), ambas de Juan Antonio Bardem. También se crea un movimiento de cineclubs por el que se infiltra la disidencia. Reclama más permisividad a la censura y convierte los debates tras la proyección en verdaderos debates políticos que burlan la prohibición de la libertad de reunión. Ahora bien, en 1956 las revueltas universitarias ralentizan u obstaculizan el proceso de reformas y las conclusiones de las Conversaciones de Salamanca quedan en papel mojado.

Lo que el régimen apoya, una vez más, es el cine religioso, como *El Judas* (1952) y *Marcelino, pan y vino* (1954), ya que, propagandísticamente, el catolicismo, junto con el antimarxismo, han pasado a ser la esencia del ideario franquista. Por eso ambos principios presentan vasos comunicantes en el ciclo más singular de este periodo. Me refiero al cine anticomunista, representado por las películas de la compañía Aspa Films y títulos concretos como *La señora de Fátima* (1951) o *Murió hace 15 años* (1954). Por supuesto, se mantiene el cine evasivo que encuentra sus grandes filones en el cine folklórico o musical y en la

comedia. Aquí hay que citar *El último cuplé* (1957), que convierte a la actriz Sara Montiel en un mito.

Al mismo tiempo que el Ministerio de Información y Turismo se encuentra con ciertas demandas de apertura desde el interior, los máximos responsable del cine tienen que vérselas con las demandas de liberalización que igualmente le vienen desde el exterior. En 1951, la MPAA se niega a vender a España sus películas porque el régimen no quiere cambiar el sistema autárquico de protección del cine español. El boicot pretende colapsar la industria nacional y, en efecto, provoca una grave crisis en la rama de producción. Las autoridades, aunque no ceden, son conscientes de que el sistema de fomento ha generado todo tipo de corrupciones y es preciso modificarlo como señalan los americanos. En 1952 se publican unas normas que desvinculan producción e importación y desaparece la Comisión Clasificadora del Ministerio de Industria y Comercio. En su lugar se crea, dentro del Ministerio de Información y Turismo, un Instituto de Orientación Cinematográfica con dos ramas. La Rama de Censura se ocupa de la vigilancia política y moral de las películas. La Rama de Clasificación determina la ayuda pública. En otras palabras, el Instituto se ocupa de que no existan contradicciones entre las evaluaciones censora y económica. A continuación se firma un acuerdo cinematográfico entre España y Estados Unidos, el cual, curiosamente, precede a otros acuerdos similares que significan el reconocimiento internacional del régimen. En 1953, se firman el Concordato con el Vaticano y el pacto para la creación de bases militares norteamericanas en territorio español. Dos años después, España entra en la ONU. Este nuevo ambiente internacional es humorísticamente presentado en *iBienvenido, Mister Marshall!* (1952), de Luis García Berlanga. Por otro lado, la aceptación internacional explica que ahora las películas extranjeras ofensivas sean pocas, poco relevantes y rara vez combativas con el franquismo. Salvo una excepción que luego comentaremos.

Incluso España se convierte en un país con el que se pueden hacer negocios. El régimen se abre a las coproducciones del tal forma que cada vez este tipo de filmes supone un porcentaje más alto de las películas producidas cada año. Ahora bien, en el orden laboral, las coproducciones rompen el monopolio que el régimen había dado a los trabajadores a través del sindicalismo vertical. Actores y técnicos extranjeros resultan ser ahora una competencia fuerte y no deseada. Para regularla el Sindicato Nacional del Espectáculo logra, en diciembre de 1959, unas normas que organizan específicamente la participación de los artistas y los técnicos extranjeros en el cine. También se consigue un baremo para que exista en las coproducciones una mínima participación de trabajadores nacionales, aunque la normativa se burla con las falsas coproducciones. Es decir, los créditos de una película dicen que cierta tarea la desempeña un profesional concreto, pero resulta que quién realiza el trabajo de verdad fue otra persona. En otras palabras, los trabajadores participan de la corrupción que rodea la industria del cine.

Por otro lado, las coproducciones significan que el régimen tiene que "pactar" con otro país el contenido de una película. Esto trae las dobles versiones (estricta para el interior, osada para el exterior) y también sonoros patinazos del aparato censor. Me refiero a *La princesa de Éboli/That lady* (1954), coproducida con Inglaterra y con participación norteamericana. La versión inglesa ofende la figura del rey Felipe II y ocasiona la caída del

máximo responsable del cine, Joaquín Argamasilla, sustituido por el catedrático Manuel Torres López.

Pero también en las demandas exteriores el régimen no termina de dar todos los pasos hacia la liberalización económica y social o bien se vuelve atrás. Así en 1955 la MPAA provoca un segundo boicot, y una nueva crisis, por unas nuevas medidas proteccionistas (en especial, el baremo) que rompen con la política de consenso dispuesta en los acuerdos cinematográficos bilaterales. Afortunadamente para el régimen las coproducciones permiten evitar el colapso de la industria. En cualquier caso, los americanos tienen razón y, finalmente, se liberaliza la industria del cine. Un decreto ley de 27 de julio de 1959 deroga, en parte, la Ley de Defensa de la Industria Cinematográfica y permite que entren en España capitales extranjeros para producir películas. Un año antes se había legislado la Ley de Convenios Colectivos por la cual los trabajadores y los empresarios quedaban capacitados para firmar acuerdos por su cuenta periódicamente. Es lo que en 1956 los trabajadores del doblaje habían reclamado con una huelga encubierta hábilmente organizada por Salvador Arias. Esto significa que las bases laborales de industria pasan a ser sustituidas por acuerdos que solo afectan a un grupo profesional: directores, guionistas, actores de cine, actores de doblaje, etc. Supone, en otras palabras, romper el sindicato único, total y jerárquico en múltiples agrupaciones. Todo ello representa el fin de veinte años de autarquía y el inicio del espectacular crecimiento del cine español en la década siguiente.

El cine de los planes de desarrollo (1959-1969)

En los años sesenta del siglo XX el régimen entra en sus años de esplendor: la economía crece al 7% anual, el movimiento migratorio interior y exterior y el boom del turismo cambian la estructura productiva del país, se registra un gran aumento demográfico, se mejora notablemente el sistema educativo y, en general, aumenta el bienestar de los españoles. El instrumento para este cambio es la planificación indicativa aplicada en Francia, es decir, un capitalismo regulado y encauzado a través del Plan de Estabilización y Liberalización de 1959 y de los Planes de Desarrollo de 1964-1967, 1968-1971 y el inconcluso de 1972-1975. Esta bonanza se corresponde, además, con la "apertura", es decir, con una extensión al plano político del proceso de liberalización que se ha emprendido en lo económico.

En el cine, esta nueva etapa supone que las cuatro prácticas cinematográficas que caracterizan al franquismo (proteccionismo, censura, adoctrinamiento y represión) pasan por su momento más relajado y, gracias a ello, el cine español se sitúa entre los primeros del mundo. En concreto, la apertura económica significa que se rompen marcas en todos los índices que miden la industria del cine: número de salas, ingresos por taquilla, películas producidas, películas importadas, contratos laborales... Por ejemplo, la industria del cine española mantiene a más de 40.000 personas: casi 10.000 en la producción, cerca de 4.000 en la distribución y en torno a 30.000 en la exhibición. Al mismo tiempo, si la media de títulos importados es de 180 en los años cuarenta y de 200 en los años cincuenta ahora puede alcanzar la cifra de 300 por año. Y ello es compatible con una fase expansiva en la

producción de cine español. Es más, España ocupa el quinto lugar en el mundo occidental por número de películas producidas, solo superada por Estados Unidos, Italia, Francia e Inglaterra.

La apertura política, por su parte, ha tenido una primera manifestación en la operación que ha conseguido que Luis Buñuel venga a España a rodar la película *Viridiana* (1961), coproducida con México. El filme es premiado en Cannes, pero, al mismo tiempo, el Vaticano la condena por anticatólica. Esto le cuesta el puesto al máximo responsable del cine, José Muñoz Fontán. Su ministro, Arias Salgado, cae poco después por otro error que también daña la imagen exterior del régimen: el duro tratamiento informativo de una reunión de la oposición antifranquista en Múnich. Es así como Manuel Fraga Iribarne llega al cargo de Ministro de Información y Turismo. Para él la supervivencia del régimen pasa por rebajar su carácter autoritario. En el caso del cine, llama a José María García Escudero para que haga realidad el proyecto aperturista que ya en 1951 había intentado poner en marcha.

En este sentido, García Escudero legisla por primera vez un código de censura. Paradójicamente, esto es un signo de liberalidad, pues así los cineastas saben a qué atenerse y se evita la arbitrariedad en los dictámenes. En concreto, el código de 1963 prohíbe el suicidio, la eutanasia, el divorcio, el aborto, los medios anticonceptivos, las escenas de sexo, la prostitución, la presentación irrespetuosa de las creencias religiosas, el falseamiento de hechos y personajes históricos, los ataques al Ejército, el Jefe del Estado, la Iglesia, etc. En muchos aspectos, la letra del código (patria, religión y familia) viene a ser la del código de Sevilla de 1937, pero la práctica permite que ahora se rueden películas como *El verdugo* (1963), de Berlanga, *El extraño viaje* (1964), de Fernando Fernán Gómez, o *La caza* (1965), de Carlos Saura. Claro es que, si a menudo estas películas escapan a la censura, es porque los cineastas juegan al "cine metafórico". Así se llama a las películas que dicen sin decir, basadas en el sobrentendido, el subtexto y el recurso retórico que esconde un significado profundo. El régimen, por supuesto, lo sabe, pero acepta estas producciones porque son sofismas: películas que defienden algo falso, las cuales tienen que aceptar para dar apariencia de democracia.

En la vertiente económica, García Escudero también cambia la legislación sobre protección en un sentido igualmente liberalizador. Bien es verdad que tal liberalización ya se venía desarrollando, como hemos señalado, desde 1959. Por ejemplo, el hecho de que desde entonces sea más fácil invertir dinero en la industria española supone que aumenta el número de coproducciones. Si en los años cincuenta este tipo de filmes suponían 1/3 de la producción total, durante los sesenta representan el 50%. Incluso entre 1965-1967 se ruedan más coproducciones que filmes 100% nacionales. En realidad, tras estas cifras hay de nuevo todo un sistema de corrupción, de falsas coproducciones, de dobles ayudas en teoría incompatibles, etc. Pero también de esta colaboración surge *La muerte tenía un precio* (1965). Con 5,5 millones de espectadores, este filme de Sergio Leone fue hasta el año 2001 la película "nacional" con más espectadores en España. Asimismo, la entrada de capitales extranjeros convierte a España en un lugar ideal para que los estudios de otros países trasladen a aquí sus rodajes. En 1968 se obtienen unos 12 millones en divisas por este concepto. El caso paradigmático es el productor norteamericano Samuel Bronston. Levanta

unos estudios en Madrid y rueda con estrellas norteamericanas películas como *Rey de reyes* (1961), *El Cid* (1961) y *55 días en Pekín* (1963).



El príncipe Don Juan Carlos saluda al actor Charlton Heston durante el rodaje de *El Cid*.

En cuanto al aparato sindical, hemos visto que el laborismo fascista y la autarquía quiebran a finales de los años cincuenta. La reforma de 1958 conduce a que los trabajadores del cine se organicen en agrupaciones por oficios: directores, técnicos, actores de doblaje, etc. La Agrupación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía (ASDREC) aparece en 1960 y un militante comunista, Juan Antonio Bardem, la preside en cierto momento.

Pues bien, siguiendo esta línea liberalizadora, García Escudero publica la orden de 19 de agosto de 1964. Según su articulado, las ayudas a las películas dejan de depender de la clasificación que otorga una comisión estatal para concederse en función de los resultados en taquilla: del mercado. La excepción son las películas de Interés Especial, de las que luego hablaremos. Por supuesto, esto requiere que el estado controle la venta de entradas, un asunto en el que, en realidad, existe un gran fraude con el fin de pagar menos impuestos. De esta forma el control de taquilla se convierte en una encrespada batalla contra los exhibidores, una pugna que el estado tarda años en ganar. Uno de los resultados de esta nueva legislación es que las películas más comerciales resultan ser a su vez las más subvencionadas. También provoca que se proceda a la imitación, con bajo presupuesto, de los modelos cinematográficos norteamericanos: películas de romanos, películas del oeste y películas de terror sobre todo. Los filmes de la compañía Balcázar P. C. representan esta línea. Salvo excepciones, su baja calidad o su descarada comercialidad hacen que la crítica

llame a estas películas "cine de subgéneros", esto es, degradación y destrucción del modelo que imitan. Naturalmente, se mantienen los géneros nacionales de las estrellas cantantes (Manolo Escobar, Marisol, Rafael...) y de la comedia, como *Atraco a las tres* (1962) y los filmes de Paco Martínez Soria, en especial, *La ciudad no es para mí* (1966), que logra 4,3 millones de espectadores.

En cuanto a las películas de Interés Especial, estamos ante una operación para mejorar la imagen de España, algo complementario a lo que se está haciendo desde Uniespaña (1959) y Cinespaña (1962) para exportar el cine nacional. Se trata de poner en marcha lo que luego se llamó el Nuevo Cine Español, es decir, una "nouvelle vague" a la española que proyecte una imagen de modernidad, talento y frescura. En este sentido se toman varias medidas. El centro oficial de formación de cineastas se transforma en la Escuela Oficial de Cine. De sus aulas deben provenir los profesionales que creen esa nueva ola. En segundo lugar, se instauran las películas de Interés Especial, las únicas que, debido a su gran calidad, pueden tener ayudas directas del estado. Asimismo se crean en 1967 las Salas Especiales para que en ellas este cine tenga una más fácil exhibición. Fruto de esta táctica surgen películas como *Del rosa al amarillo* (1963), *La tía Tula* (1964) y *Nueve cartas a Berta* (1965). La llamada Escuela de Barcelona es, en parte, una contestación a este movimiento, una nueva ola que no se deja "oficializar". Está representada por *Fata Morgana* (1965), de Vicente Aranda, o *Ditirambo* (1967), de Gonzalo Suárez. En cualquier caso, quienes participan del cine metafórico, del Nuevo Cine Español o de la Escuela de Barcelona comparten una misma inquietud: por muy críticos que el régimen les permita ser, ¿rodando cine contribuyen al sostenimiento del régimen? Es así como los cineastas participan de uno de los grandes debates intelectuales de aquel tiempo: el posibilismo, la idoneidad o inutilidad de forzar el aparato cinematográfico hasta donde sea posible con el fin de conseguir un cine más libre. En parte este debate puede seguirse en las Jornadas de Sitges de octubre de 1967 y en la revista *Nuestro Cine*, fundada por José Ángel Ezcurra en 1962 y en la que participan militantes de la izquierda como Antonio Eceiza, José Luis Egea y Víctor Erice.

Dado este contexto, es comprensible que García Escudero tenga muchas dificultades para controlar su operación de apertura. De hecho, está situado entre dos fuegos. Recibe numerosas críticas de los sectores más intransigentes del régimen y, al tiempo, se enfrenta con la disidencia interior y con la labor de oposición que desde el exterior se hace mediante películas antifranquistas u ofensivas como *Morir en Madrid* (*Mourir à Madrid*, 1963) y el filme *Y llegó el día de la venganza* (*Behold a pale horse*, 1964).

La crisis (1969-1975)

La decadencia física del dictador, a punto de cumplir ochenta años, motiva que desde finales de los años sesenta se prepare el franquismo sin Franco. En 1969, el Caudillo designa al príncipe Juan Carlos de Borbón como su sucesor y, poco después, en 1973, nombra a Luis Carrero Blanco Presidente del gobierno. Pero la precaria salud del dictador no es el único factor que cuestiona la supervivencia del Movimiento. Toda una serie de circunstancias políticas, sociales y económicas muestran también un paulatino deterioro del régimen: crisis

del petróleo, fracaso del tercer plan de desarrollo, incremento de la oposición antifranquista, conflicto en el Sahara Español...

Por otro lado, dentro de los franquistas aparecen dos tendencias: los inmovilistas y los renovadores. Los primeros consideran que el régimen debe mantenerse fiel a sus esencias, al espíritu del 18 de julio. Los renovadores propugnan profundizar en la liberalización para, una vez muerto Franco, incorporar a parte de la España del exilio. En un primer momento, sale vencedor el sector inmovilista. Coloca a un ultraconservador, Alfredo Sánchez Bella, como Ministro de Información y Turismo. Sin embargo, tras la muerte en atentado terrorista de Carrero Blanco, se abre un periodo liberal conocido como "espíritu de febrero" y el puesto pasa a Pío Cabanillas. Éste autoriza el 80% de las 146 películas conflictivas que llevaban años prohibidas e, incluso, permite el desnudo en la pantalla. Pero el propio Franco aborta esta apertura al cesarlo en marzo de 1975. Por otro lado, ni uno ni otro ministro autorizan las películas de Basilio Martín Patino *Canciones para después de una guerra* (1971-1976) y *Queridísimos verdugos* (1974-1977). En cualquier caso, los españoles burlan la censura organizando excursiones a las ciudades francesas fronterizas de Biarritz y Perpignan para ver películas prohibidas. Es uno de los primeros síntomas de que el aparato cinematográfico franquista, y más en concreto el sistema censor, se está resquebrajando.

Una segunda grieta se abre en el sistema de protección, cuyo papel era controlar el cine a través de las ayudas públicas. Esto se produce, además, en un contexto en el que la competencia de la televisión, el abandono de España como plató internacional y la caída de la producción provocan un paulatino cierre de los estudios, una pérdida de masa laboral y, en definitiva, se opera un proceso de destrucción del tejido industrial cinematográfico. Si en 1971 funcionan 6.500 salas a las que acuden 300 millones de espectadores, diez años después las salas bajarán a 4.000 y los espectadores se reducirán a la mitad: 150 millones. En concreto, la caída de la producción es alarmante en 1971. La culpa es del Fondo de Protección. Tiene un déficit de 230 millones y, en consecuencia, no hay dinero para nuevos rodajes. Pero en lugar de poner solución al problema, generado por una generosa, poco estricta y corrupta gestión de las ayudas públicas, el Estado persiste en el proteccionismo como medio de mantener contralada a la industria y promete más fondos. La consecuencia será que en 1979 ese déficit alcanza los 2.000 millones de pesetas y la industria del cine quedará al borde del colapso. De momento, el régimen puede seguir pagando el cine disidente y metafórico, un cine que, paradójicamente, ahora representa al régimen y es la prueba de su liberalidad. Me refiero al cine del productor Elías Querejeta y a películas como *Mi querida señorita* (1971), *El espíritu de la colmena* (1973), *La prima Angélica* (1973), duramente atacada por la ultraderecha, y *Furtivos* (1975). También sufraga las películas de José Luis Dibildos, un productor que promueve el cine de "la tercera vía", así llamado porque intenta aunar cine comercial y compromiso social, como en *Vida conyugal sana* (1973).

Fotograma de *El espíritu de la colmena*.

Ahora bien, frente a este cine "posibilista", por primera vez aparece un cine al margen por completo del aparato cinematográfico y, por lo tanto, claramente antifranquista. En gran parte este cine es posible por una serie de condicionantes técnicos: cámaras de 16 mm, película ultrasensible, magnetófonos portátiles. Es el "cine militante". Registra manifestaciones, huelgas, mítines... Son películas clandestinas que circulan por fábricas, universidades, cineclubs y locales sindicales. Incluso sus imágenes se intentan colocar en las televisiones europeas. En Madrid, por ejemplo, existe un grupo comunista formado por, entre otros, Andrés Linares, Miguel Bilbatúa y Miguel Hermoso. Ruedan filmes como *El proceso 1001*, sobre el juicio que sufren los principales líderes del sindicato clandestino Comisiones Obreras, *Universidad 71-72*, sobre el movimiento estudiantil, y *Luchas obreras en España*, centrado en el proletariado.

El cuarto resquebrajamiento se produce en el ámbito educativo. En 1971 se anuncia el cierre del centro oficial de formación cinematográfica: la Escuela Oficial de Cine, la "academia" de la que debía salir le élite del cine franquista. En este caso es el propio régimen quien derriba una de las instituciones fundamentales de su aparato cinematográfico. Lo hace porque la Escuela ya solo produce disidentes a los que es incapaz de controlar y hasta los profesores son enemigos del régimen.

Finalmente, se desmorona el aparato sindical. Por primera vez, aparece dentro del cine un movimiento obrero clandestino, muy infiltrado en el Sindicato Nacional del Espectáculo. Está formado, principalmente, por la organización socialista FEIEP-UGT y, sobre todo, por las Comisiones Obreras (CCOO), pronto vinculadas al PCE. Este sindicato organiza la huelga de actores de teatro de febrero de 1975, acción a la que se suman los profesionales del cine. Aunque los huelguistas son derrotados y sus cabecillas terminan en la cárcel, quien de verdad está vencido es el sindicalismo vertical.

En fin, la desaparición total del aparato cinematográfico franquista se producirá paulatinamente en los dos años siguientes a la muerte del dictador, acaecida en 1975. Una ley de amnistía saca a los presos de la cárcel. Luego se suprimen la obligatoriedad de proyectar el NODO, el Ministerio de Información y Turismo, la censura y el sindicato vertical. Solo permanece la protección. Pero se la considera lícita porque se han eliminado el resto de las prácticas cinematográficas con las que interactuaba.

Conclusión

Durante el franquismo el cine vive en España su edad de oro. Dicha bonanza obedece a una coyuntura favorable. Aquellos son los años de esplendor del cine como espectáculo público. Pero también se explica porque el régimen considera la industria de cine como una actividad de interés nacional. Las películas forman a los españoles y configuran su imaginario. Por eso el ejército toma su control. Lo hace con la colaboración intelectual de los grupos católicos y de la falange y con la colaboración material de la patronal de cine y de una élite de profesionales. Entre todos planifican una política cinematográfica basada en cuatro prácticas: 1) facilitar financiación para producir películas y dar a cada "productor" un cupo de mercado; 2) señalar mediante consignas quiénes pueden conseguir ese dinero o una cantidad más elevada, asumiendo el propio Estado la producción "oficial", en especial, el monopolio de los informativos cinematográficos; 3) evitar, en cualquier caso, las desviaciones mediante la censura; y 4) amenazar con la expulsión del mercado y hasta con la cárcel a aquellos que se extralimiten.

Desde luego este sistema está lleno de debilidades (corrupción, dependencia exterior...) y genera múltiples disensiones internas (falangistas contra católicos, exhibidores contra distribuidores, rivalidades administrativas...). Pero el resultado de todo ello es un cine que muestra el franquismo como un régimen nacionalista, católico, antimarxista y paternalista, el cual, poco a poco, pierde los rasgos corporativistas, antiburgueses y antiliberales que estaban en sus orígenes. Ahora bien, la combinación y aplicación simultánea de control económico, censura, represión y propaganda es algo propio de los regímenes fascistas. Por lo tanto, podemos sostener que el franquismo no es lo que dicen sus películas. Es un fascismo en lo que se refiere a su política cinematográfica. Si produce, distribuye y exhibe mucho cine comercial, y hasta cine disidente, es porque le sirve de cortina de humo con la que borrar las huellas de esa práctica fascista.

Bibliografía

AAVV, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995.

DIEZ PUERTAS, Emeterio, *El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Barcelona, Laertes, 2002.

DIEZ PUERTAS, Emeterio, *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos, 2003.

GUBERN, Román, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo*, Barcelona, Península, 1981.

HEREDERO, Carlos F. y RODRÍGUEZ MERCHAN, Eduardo (coord.), *Diccionario del Cine Iberoamericano*. Madrid, SGAE, 2011.

PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), *Antología del cine español (1906-1995)*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997.

VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, Antonio, *Historia de la política de fomento del cine español*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 2000.