

## CINE ESPAÑOL Y FRANQUISMO

Laura Moreno Ramírez

Universidad de Castilla-La Mancha

### INTRODUCCIÓN

Desde el final de la Guerra Civil española y el inicio del franquismo, el cine español ha estado sometido a las reglas y dictámenes del régimen. El cine se convertía así en un instrumento para difundir la ideología oficial, y a su vez controlar las ideas y pensamientos que se salieran de la norma mediante el uso de la censura. Sin embargo no siempre se vieron estas rebeldías desde el poder, quedando para siempre magníficos retratos de la sociedad española que nos sirven para estudiar nuestra historia más reciente.

Las consecuencias derivadas de la guerra civil y el triunfo de Franco se dejaron notar en el aspecto cultural de posguerra: hasta finales de los 40 se notó enormemente la pérdida de toda una generación de autores e intelectuales, lo cual supuso una verdadera amputación cultural para nuestro país. Sin embargo poco a poco fueron surgiendo voces que, de una manera sumergida, fueron plasmando sus ideas contra la imposición de una cinematografía domesticada. Pero el cine necesitó tiempo para tener cierta libertad de movimiento, ya que éste era un medio de comunicación muy influyente, mucho más que la literatura o el teatro.

Hasta los 50 predominaron las películas de carácter patriótico, marcial, costumbrista, de capa y espada, patrocinados oficialmente por el régimen, y a partir de los 50 directores inconformistas comenzaron a desarrollar un cine independiente de bajo coste, que lo convirtió en una de las pocas alternativas europeas a Hollywood.

Anteriormente, las autoridades franquistas pusieron sus medidas para controlar la producción cultural en varios organismos: en 1938 se crea la censura y poco después el NO-DO será reconocido como el «portavoz oficial de la propaganda cinematográfica del Estado»

Buscando los reajustes del sistema de dominación se impone el tipo de ideología capaz de legitimar su función y naturaleza represiva, estableciendo una relación directa entre el aparato represivo y los aparatos ideológicos. Los campos fundamentales donde se pretende esta dominación ideológica son el sistema edu-

cativo y los medios de comunicación, incluido el cine que, como ya hemos dicho, era un medio muy influyente:

En un principio, la represión aparece como una táctica inherente a todo golpe de estado, pero muy pronto se convierte en un recurso para el cambio social y en un instrumento para la dominación política y la pervivencia del régimen. En efecto, durante los primeros meses la represión es anárquica y sin garantías legales, pero poco a poco se monta todo un aparato jurídico/político<sup>1</sup>

El aparato represor del franquismo controlaba toda producción cultural del país, pero sobre todo convertía al cine español en un instrumento de propaganda, a través del cual se introducían los valores que quería inculcar el régimen en la población. El objeto de esta comunicación es mostrar que durante el largo periodo de la dictadura existió un cine alternativo que se opuso al cine oficial, que pretendía mostrar una realidad social y unos valores totalmente distintos y que lo consiguió, no en pocas ocasiones, a pesar de las trabas, prohibiciones, cortes, denuncias, etc. Ejemplos de ello son las películas que vamos a analizar a continuación.

### **REGENERACIÓN DEL CINE BAJO UN FRANQUISMO CONSOLIDADO: *MUERTE DE UN CICLISTA*.**

A partir de 1950 se van a producir más cambios en el contexto internacional, que influirán en mayor o menor medida en el cine español. Comienza la guerra fría y se va a cambiar la estrategia política de acuerdo a esta nueva situación. En ese mismo año vuelven los embajadores del bloque occidental como consecuencia del levantamiento del boicot hacia España por parte de la ONU, acordado en 1946. Este cambio de actitud se debe a la guerra fría, donde los EEUU se esforzaban por tener de su parte a todas las fuerzas contrarias al comunismo, sin tener en cuenta su procedencia. Esto supuso un rotundo triunfo para el franquismo y su consolidación definitiva.

Está naciendo una nueva generación de jóvenes cineastas que contrastan con los tradicionales del régimen. Se produce un enfrentamiento entre los profesionales que continúan bajo las directrices de posguerra y los que plasman los problemas que vive la gente de la calle. De un cine folklórico, histórico y literario se pretende pasar a un cine actual, crítico y testimonio de una sociedad, lo que se va a concretar en las Conversaciones de Salamanca de 1955. En ellas, Juan Antonio Bardem afirma que «el cine español actual es: políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico<sup>22</sup>.

Una de las películas resultado de esta nueva dialéctica es *Muerte de un ciclista* (1955), de Juan Antonio Bardem. Versa sobre una pareja que atropella a un ciclista accidentalmente, pero en lugar de buscar ayuda le abandonan en la carretera. Poco después descubrimos la razón: son amantes y temen que su relación se descubra porque ella está casada. Aunque aparentemente nadie ha descubierto el delito, a partir de entonces van a ser asediados por los remordimientos.

Este argumento aparentemente sencillo esconde toda una crítica a la sociedad del momento y un simbolismo que no tardó en alertar a las autoridades franquistas, empezando por mostrar una relación adúltera que se contrapone a uno de los valores que el régimen se empeñaba en inculcar: el matrimonio y la familia. A partir de esta base vamos a ir desgranando el resto de elementos que van apareciendo a lo largo de la película. María José, la protagonista femenina, pertenece a la burguesía y está totalmente condicionada por su posición social y reputación, y hará todo lo posible para no perderlas. Comienza a ser acosada por un amigo, crítico de arte, quien parece que sabe algo de lo sucedido.

Por otra parte Juan, profesor universitario, es acosado por su propia conciencia, obsesionado e inmerso en sus pensamientos hace callar a una alumna en medio de su exposición y la suspende injustamente. Estos hechos van a desencadenar una serie de protestas estudiantiles que harán replantearse a Juan su situación.

Vemos la contraposición entre ricos y pobres cuando Juan va al barrio obrero y conoce la vida del trabajador a quien dejaron morir en la carretera. De esta manera, Juan nos ofrece la visión de la vida de miseria en la que vivían los trabajadores y sus familias, claramente separados de los ricos.

Estos dos hechos que nos hace conocer Juan, son la antesala de lo que se vivía en España en aquellos momentos: la agitación obrera con las reivindicaciones salariales que provocaron huelgas en el año 56, y las protestas universitarias provocadas por nuevas normas de control promulgadas a partir del año 51.

De esta manera podemos apreciar de una manera simplificada cuatro elementos que nos definen la sociedad franquista de los 50:

- La burguesía: hipócrita y egoísta, aferrada a sus privilegios, al estatus social, representada por María José.
- La clase media: que intenta alcanzar el estatus de la anterior y se ampara a menudo en el tráfico de influencias, representada por Juan.
- Los estudiantes: símbolo de cambio, representados por Matilde.
- La clase obrera: reflejo de la pobreza y la miseria que soporta la mayoría del país.

Toda esta crítica alertó a las autoridades franquistas que la calificaron como «gravemente peligrosa» por la censura, sin embargo se estrenó con gran éxito

fuera de concurso en Cannes, donde obtuvo el premio de la Crítica Internacional del Festival.

Junto a ésta se produjeron otras propuestas cinematográficas en un periodo de intento de asentamiento del cine español, que chocaba inevitablemente con el tradicionalismo.

### **CAMBIOS EN LA CINEMATOGRAFÍA DENTRO DEL NUEVO CONTEXTO**

**ECONÓMICO:** *EL EXTRAÑO VIAJE.*

El aislamiento económico y político en el que aún se encuentra España, a pesar de los intentos aperturistas, hace que el régimen se vea sumido en una crisis general a principios de la década de los 60. En 1962 se constituye un nuevo gobierno franquista, con la creación de una vicepresidencia y un nuevo gabinete ministerial con Manuel Fraga Iribarne en el Ministerio de Información y Turismo. Se va a producir una nueva política económica, condicionada por el poder de la clase capitalista, y centrada en una acumulación acelerada de capital con el objetivo de reestructurar el aparato productivo, lo que va a determinar cambios en el cine.

España vive una expansión económica, no solo por la política económica y el turismo, también por el dinero que van a ganar los emigrantes que se desplazan a la «Europa desarrollada».

El cine se va a desplazar en beneficio de la televisión, y la Dirección General de Cinematografía va a producir una serie de medidas con José María García Escudero al frente. Estas medidas legislativas se concretan en una reforma estructural para eliminar las técnicas desfasadas del cine y la autarquía, una reforma política de continuidad proteccionista pero adecuada a los intereses de la oligarquía, y un desplazamiento ideológico para hacerlo más inmediato. Todo ello tenía como objetivo sentar las bases de la industria y alcanzar el mayor beneficio económico. Se producía de este modo una relativa liberalización, más aparente que efectiva ya que la censura seguía controlando todo el proceso. García Escudero había afirmado con ocasión de las Conversaciones de Salamanca que:

El cine español tiene que ser, hoy por hoy, un cine protegido por el Estado)...( en el que el cine viva de sí mismo y la ayuda oficial pueda apartarse de la masa media de producción para atender, por ejemplo, a la difusión del cine español en el extranjero, a proteger al cine que empieza y a las películas de excepción: películas que necesitan del Estado (cine artístico, no comercial) y películas que necesita el Estado (cine político o social)<sup>33</sup>

En la cinematografía española surgen dos géneros de muy diverso origen que se van a oponer: la «comedia española», caracterizada en la mayoría de los casos por la baja inversión y los pocos recursos pero con gran éxito de público y el

Nuevo Cine Español, de la mano de los aspirantes del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas y la Escuela Oficial de Cine, quienes realizaron una pequeña revolución contra el cine comercial o del régimen. La intención era lavar la cara del cine español sobre todo de cara al exterior. Aparecieron casi 50 realizadores debutantes entre 1962 y 1967. Los más representativos son, entre otros, Basilio Martín Patino, Mario Camus, Francisco Regueiro, Antxon Eceiza, Pedro Olea, Manuel Summers, José Luis Borau, Antonio Mercero y Víctor Erice. Todas las películas importantes producidas por esta corriente sufrieron las negociaciones, cortes y modificaciones del guión por la censura. El resultado fue una serie de películas de calidad desigual, escaso impacto en el público pero con la aportación de una generación que renovaba el cine español.

El ejemplo más interesante de nuevo cine de calidad y, a su vez, poca acogida del público es *El extraño viaje*, rodada en 1964 por Fernando Fernán-Gómez. La película relata la vida en un pequeño pueblo de provincias, cercano a la capital. Allí vive una familia rica compuesta por la dominante y seria Ignacia y sus dos hermanos tímidos y retraídos. Ignacia y sus hermanos viven aislados de la vida de sus vecinos, quienes sólo encuentran un escape a sus aburridas vidas los fines de semana, cuando llega una orquesta de la capital. Ignacia desea salir de este mundo y planea un viaje, que se ve macabramente truncado por la curiosidad de sus dos hermanos. Comienza así la trama de esta comedia negra, drama y terror, con elementos esperpénticos, que nos introduce en el mundo rural del franquismo.

La película hace un análisis social más profundo que *Muerte de un ciclista*. Nos introduce en la cotidianidad del pueblo desde dentro y nos muestra los personajes-tipo que van a retratar esta sociedad:

Ignacia, Paquita y Venancio, los tres hermanos que poseen tierras y una gran casa, pero no pueden soportar más la presión social que les ahoga y necesitan escapar al extranjero y encontrar un futuro mejor.

Por otra parte está el músico que va de pueblo en pueblo en una orquesta, agobiado por los problemas económicos, la joven que quiere ser artista y se va a la capital, víctima de las chismosas que critican a todo el pueblo, la soltera que sueña con casarse, etc.

La situación es de frustración y fracaso, sobre todo para los jóvenes, en un país que bajo la dictadura no lograba salir de la miseria. Lo sórdido aparece en todas las capas sociales, como las perversiones de Ignacia, la envidia entre las mujeres, la hipocresía de las beatas. El temor de los hermanos y la sumisión a Ignacia, quien les desprecia, revela un temor que podemos extrapolar a nuestro país como tal: el temor de España a sí misma, a una situación insostenible de la que se necesitaba huir.

Pese a su gran calidad, la película fue un gran fracaso de público motivado principalmente por dos causas: la censura, que hizo retrasar su estreno varios años y hacerlo como segundo plato en una sesión doble, y el escaso interés del público. No podemos olvidar que entonces triunfaban en el cartel los títulos de la «comedia a la española» antes mencionada, y que el tipo de película que ahora analizamos no podía ser comprendida en un contexto donde la autoridad pretendía mantener a la población en la ignorancia.

Con éste y otros títulos la reforma de García Escudero fracasa por varias razones ligadas al fracaso del aperturismo político: un recrudecimiento de la oposición al régimen y el temor de los sectores más conservadores del aparato de Estado, lo que se tradujo en una respuesta fuertemente represora. Pero también fracasa por el escaso interés del público, escasa aceptación en los festivales internacionales y otras trabas, como la vieja industria que prefería un beneficio inmediato.

### **TARDOFRANQUISMO Y TRANSICIÓN POLÍTICA: *CRÍA CUERVOS*.**

En 1969 con el nuevo gobierno se pone al frente de la Dirección General de Cinematografía a Enrique Thomas de Carranza. Fue éste un periodo agitado: la Asociación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía proponen una serie de cambios como la modificación de la censura, supresión del doblaje, control de taquilla, supresión de ayudas estatales entre otras, que fueron inmediatamente rechazadas por el Grupo Nacional de Exhibición del Sindicato del Espectáculo. Se producía un tira y afloja entre el Gobierno y el cine, que puso de manifiesto una gran crisis productiva, aunque se produjeron interesantes películas que mostraron, de forma todavía encubierta, la crisis de la dictadura y algunas anunciaron su inevitable fin.

El ejemplo más claro de ello es *Cría cuervos*, (1975) de Carlos Saura. La película tuvo una gran acogida en el extranjero y recibió varios premios, entre ellos el del Festival de Cannes. La historia es la representación de un microcosmos, el de Ana, una niña que vive una infancia triste y llena de odio. Sus recuerdos evocan la presencia de su madre, quien muere después de una enfermedad causada por la tristeza, su padre militar y vividor, todo ello bajo la agónica dictadura.

Ana, testigo desde muy pequeña de los sucesos en su ambiente familiar, comienza a sentir odio por su padre. Una noche Ana vierte unos polvos de lo que cree que es veneno en un vaso y su padre muere poco después mientras está en la cama con su amante. Desde ese momento cree tener poder sobre la vida y la muerte de las personas que le rodean. Al mismo tiempo comienza a ver a su madre muerta y a mantener conversaciones con ella. De esta manera, la niña nos ofrece una visión a medio camino entre realidad y fantasía, y nos revela lo que los demás no ven: el mundo sórdido y corrompido de los adultos, a quienes odia profundamente.

En el momento en el que comprende que los polvos que utiliza para matar no son venenosos, Ana se topa con la realidad y desaparecen las visiones de su madre. El relato de su hermana sobre la pesadilla que tuvo la noche anterior pone la realidad en su sitio y la niña despierta de sus fantasías.

El elemento más innovador que nos muestra es lo sórdido de una familia de militares desde dentro. Rompe de lleno con los valores del franquismo atacando al mismo tiempo a la familia y a uno de los pilares fundamentales del franquismo: el ejército. Aparece el psicoanálisis, los toques surrealistas y la visión de los últimos días del franquismo desde el punto de vista infantil, con un gran final abierto a un futuro de incertidumbre, que nos lleva inevitablemente a la visión de la transición. El momento de despertar de Ana parece querer decir que el espectador debe despertar también, nos sugiere cambio pero con un matiz de temor ante el futuro. En este sentido Saura se adelanta al momento histórico que iban a vivir los españoles poco después: la muerte de Franco y la transición política.

## CONCLUSIÓN

Estas tres películas suponen un gran cambio frente a la tónica dominante. En los primeros momentos del franquismo predominaban las películas patrióticas patrocinadas por el régimen con títulos como *Sin novedad en el Alcázar* (1940) o *Raza* (1941), y poco después las comedias con mensaje moral como *Historias de la radio* (1955), que eran de más fácil digestión para el público. Frente a ellas, se contraponen el cine crítico y el de humor negro, con títulos como la estudiada *Muerte de un ciclista*, *Calle Mayor* (1956), *El pisito* (1958) y *El cochecito* (1960), entre otras.

A partir de 1962 y de la expansión económica, el régimen va a seguir intentando realizar cine patriótico, con ejemplos como *Franco, ese hombre* (1964) o *Morir en España* (1965), pero va a ser en la «comedia española» donde el régimen va a encontrar el gran filón. Caracterizadas en la mayoría de los casos por la baja inversión y los pocos recursos, nos encontramos con *La ciudad no es para mí* (1965), *Sor Citroën* (1967), *No desearás a la mujer del prójimo* (1968) y *La gran familia* (1962), entre otros muchísimos títulos donde se difundía la vida familiar, el machismo y conservadurismo. Frente a esto tenemos como ejemplos del Nuevo Cine español títulos que seguían denunciando la sociedad franquista, desde varios puntos de vista y estilos, como la mencionada *El extraño viaje*, *El verdugo* (1963), *Nueve cartas a Berta* (1965) o *La caza* (1965).

En los últimos años del franquismo se opuso un cine político-intelectual a un cine comercial de baja calidad, que ya se elaboraba en la etapa anterior pero con el añadido de una liberalización de tabúes con el destape, empeorándolo aún más. Por otro lado se intentó un cine que pretendía mantener el equilibrio entre los temas de la vida española y un tratamiento sencillo para que fueran rentables. Ejemplos de cine intelectual es *Tristana* (1970), *El espíritu de la colmena* (1973), *La prima Angélica* (1973), y la ya comentada *Cría cuervos*.

La muerte de Franco va a ser el verdadero cambio, aunque progresivo, en el cine español. Hasta entonces los cineastas han sabido hacernos ver cómo era y se vivía una larga dictadura, los anhelos, las carencias y los miedos, pero también las esperanzas de nuestros padres y abuelos que podemos analizar hoy ya sin censura y sin la ignorancia obligada, ya despiertos como la pequeña Ana.

Este hecho marca el final de una época, de la dictadura como régimen político y de todo su aparato, lo que va a tener gran repercusión en la sociedad y en sus gustos cinematográficos. Poco a poco van a ir surgiendo películas que van a recordar temas tabúes como lo fue la guerra, la dictadura, los problemas sociales y la transición, entre otros. Temas que habían estado en la conciencia de todos y que ahora se podían expresar sin temor.

## NOTAS.

- 1 DÍEZ, E.: «El montaje del Franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas» en *Cuadernos de Historia Contemporánea* 2001, número 23.
- 2 GARCÍA RODRIGO, J.: sobre las Conversaciones de Salamanca en *El cine que nos dejó ver Franco*, 2005.
- 3 GARCÍA ESCUDERO, J.M.: *La historia en 100 palabras del cine español y otros escritos sobre cine*, Salamanca, 1954.

## BIBLIOGRAFÍA

- CAPARRÓS LERA, José María. *El cine español durante la transición política (1973-1982)*. Historia de la Transición. Congreso celebrado en Almería.
- DÍEZ, Emeterio. *El montaje del Franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Cuadernos de Historia Contemporánea 2001.
- DOMÉNECH Font. *Del azul al verde: el cine español durante el franquismo*.
- ESPERANZA ILLÁN Calderón. *El franquismo (1939-1975)*. 2006
- GARCÍA RODRIGO, Jesús. *El cine que nos dejó ver Franco*. 2005
- ROMÁN GUBERN, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro. *Historia del cine español*.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg. *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, cine y teatro bajo el franquismo*.
- R. TRANCHE, Rafael y Vic. Sánchez-Biosca. *NO-DO: el tiempo y la memoria*.