

La concepción histórica de Franco y su reflejo en el cine oficial del régimen

ANDRÁS LÉNÁRT
UNIVERSIDAD DE SZEGED

La democracia española recibió impulsos reactivados con la victoria del Frente Popular en las elecciones de 1936. El nuevo gobierno republicano encerró en sí la posibilidad del cambio, la de una serie de reformas que aliviaría las dificultades del pueblo, originadas sobre todo por las desigualdades sociales y económicas. Además, las regiones del país preveían la modificación positiva de sus reivindicaciones en cuanto a los derechos de autonomía. La clase de la aristocracia, la Iglesia Católica y el Ejército, todos fundidos en la ideología derechista, fueron liderados por el afán de preservar sus privilegios y mantener la unidad de España. Para detener los procesos contrarios a sus propios intereses apostaron por una resurrección militar. La Guerra Civil, que iba amargando la vida del pueblo español durante cuatro años y que convirtió en enemigos a los miembros de la misma nación, acabó con la gestión de un gobierno elegido democráticamente por los ciudadanos e instauró una dictadura de la que el país no pudo liberarse hasta 1975, año del fallecimiento del general Francisco Franco Bahamonde, Caudillo de España. Sin embargo, el año de su muerte no puso fin a las luchas feroces entre las fuerzas políticas que no han podido desprender del fantasma del régimen falangista ni siquiera hasta hoy.

Nación, Raza e Hispanidad

“La Constitución se fundamenta en la indisoluble unidad de la Nación española, patria común e indivisible de todos los españoles...”¹. Este fragmento proviene de la Constitución democrática que fue aprobada tres años después del fin de la dictadura franquista. De ese documento emana un estado donde el derecho democrático es la ley fundamental. Al mismo tiempo, el contenido de la frase citada caracteriza muy bien los treinta y seis años del régimen franquista. *Nación* y *unidad* son las dos palabras cruciales de la época dictatorial. Aunque ante los ojos del franquismo el pueblo español era unitario y pertenecía a la misma nación, a la misma *raza*, esto se refería solamente a la gente que estaba de acuerdo con el nuevo estado; se olvidaron de aquellos compatriotas que habían luchado en el otro bando para resguardar los valores de la República. Ellos, como traidores de la *Patria* y de los principios hispanos, ya no formaban parte del pueblo español.

La raza española era algo superior a los demás pueblos del mundo. Para defender la nación hispana, Franco se apoyó en las dos fuerzas que suponían para él la garantía de la

¹ Artículo 2. de la *Constitución Española*, aprobada en 1978.

unidad: las Fuerzas Armadas (pilar militar y físico) y la Iglesia Católica (pilar espiritual). Este doble sostén favorecía la conservación de un régimen nacionalcatólico y ultraderechista, respaldado por las dos instituciones omnipotentes.

Con el fin de estabilizar el sistema el control sobre la sociedad llegó a ser total y universal. El general Franco (re)aprovechó los instrumentos que los dos países de ideología semejante, Alemania e Italia ya habían introducido en sus patrias respectivas para vigilar la nación. Franco fue un discípulo diligente y dócil: durante la Guerra Civil española y su “secuela”, la segunda Guerra Mundial, el Generalísimo adoptó los métodos de estos dos países hermanos y los perfeccionó para plasmar una variante verdaderamente hispana, donde todos los elementos de la administración política, de la sociedad y de la vida cotidiana estarían bajo la regulación del poder supremo. O sea, de él mismo.

La nación para él significaba algo más que España. La raza hispana comprendía no solamente a los españoles de la Península Ibérica, sino a los pueblos del continente americano también, a las naciones que habitaban los países de América Latina. La concepción teórica la formuló la noción de la *Hispanidad*: el concepto que unificaba a todos los miembros de la raza hispana sin restricciones geográficas. Los rasgos comunes eran, ante todo, la sangre, la lengua, las tradiciones históricas y la cultura hispana, todo lo que hacía que esa nación fuera un cierto *übermensch* ibérico.

Naturalmente, partiendo de las doctrinas franquistas, esta unión hispánica fue realizable solamente con España al timón. El punto relevante del doctrinal de FET y de las JONS² decía: “Tenemos voluntad de Imperio. Afirmamos que la plenitud histórica de España es el Imperio... Respecto a los países de Hispanoamérica, tendemos a la unificación de cultura, de intereses económicos y de Poder. España alega su condición de eje espiritual del mundo hispánico como título de preeminencia en las empresas universales.”³ La esencia sublime de esta Hispanidad fue tal que desde 1947 las expresiones como Mundo Hispánico o Cultura Hispánica las podían utilizar solamente si su uso fue de carácter propagandístico o de algún objetivo que contribuyera a la grandeza de la nación.⁴ La creación del Consejo de Hispanidad y posteriormente la del Instituto de Cultura Hispánica fueron destinados a salvaguardar que las relaciones entre España e Hispanoamérica corrieran en el cauce idealizado.

La cohesión de los pueblos fue posible en virtud de la forja de una sensación de pertenecer a la misma nación, a la misma raza, al universo de la Hispanidad. Este triunvirato de nociones formó un nuevo sistema de coordenadas intransigente que prestó una delimitación clara e inalienable de la condición de poder autodefinirse como español.

Además, esta teoría fue auspiciada por otro elemento constructivo: la existencia de un enemigo común. Ya durante la Guerra Civil habían aparecido las consignas que tacharon de comunista, anarquista, bolchevique, etc. a todos los españoles que luchaban en el otro bando. El apoyo moderado de la Unión Soviética y la llegada de las Brigadas Internacionales incrementó la sensación de que los republicanos fueran asistidos por las

² Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Tradicionalista: es el nombre del partido único que se creó en 1937 por la fusión de aquellos grupos y partidos que participaban en la sublevación militar.

³ Citado por: Julio GIL PECHARROMÁN, *La política exterior del franquismo (1939-1975)*, Ediciones Flor del Viento, 2008. 33.

⁴ *Idem.* 162.

fuerzas comunistas internacionales. En parte tenían razón, porque muchas personas prosoviéticas apoyaban al bando republicano, pero en primer lugar en teoría: el auxilio práctico y material desmerecía del teórico. Además, los comunistas, tanto en las Brigadas como en las tropas republicanas, pertenecían a la minoría. Pero su mera existencia y presencia ya servía como coartada perfecta para tildar de comunista y judeomasónica a las tropas opuestas y, al finalizar la guerra, a todo el mundo que simpatizaba con el bando vencido.

Durante la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial los mayores enemigos fueron los "rojos" y los poderes occidentales que defendían la democracia; por lo tanto, los mejores aliados y ejemplos a seguir fueron el país fascista y el nazi. No obstante, después del segundo conflicto mundial, al desaparecer los imperios de Hitler y Mussolini, Franco ya no podía referirse a ellos como ídolos y tuvo que paliar su ideología carpetovetónica hacia el las potencias extranjeras. Para que el mundo aceptara España dentro del terreno de juego internacional, el país necesitaba presentarse como una nación democrática donde los rasgos dictatoriales fueron apenas percibibles o inexistentes. En esa época, cuando ya se había desenvuelto la Guerra Fría, el enemigo demoníaco lo encontraron en el comunismo. Según la doctrina franquista los poderes democráticos, España incluido, debían tocar todos los resortes para luchar contra esa ideología demoleadora procedente de la Unión Soviética. Franco pudo compaginar perfectamente su feroz anticomunismo con el mantenimiento de la espiritualidad católica y la fuerza invencible de la Hispanidad.

¿De qué se nutría esa superioridad hispánica? ¿Qué factores alimentaron la conciencia de los españoles sobre un pasado glorioso, un presente solemne y un futuro prometedor, todo bajo la égida del triángulo de la Nación, Raza e Hispanidad? Todas las manifestaciones culturales de la época habían de corroborar estas posturas susodichas, transfiriendo así la cultura a la esfera de la política nacional. Como el pasado nos ha demostrado muy bien, el medio cinematográfico servía fielmente siempre a los ideólogos de las dictaduras.

Una historia nacional para un cine nacional

La historia de naciones ha sido una fuente fiel y fácilmente asequible para los cineastas desde el nacimiento del cinematógrafo hasta nuestros días (y seguirá siendo un manantial de historias entrecruzadas en el futuro también). El cine, como culminación de todos los artes, es el medio perfecto para transmitir cualquier mensaje con una escala de connotaciones heterogéneas. Su vigencia se irradia no solamente al pasado narrado en el film, pero mantiene su validez en el presente también con arreglo a las intenciones del creador o de la ideología política (y económica) que se sitúa detrás del proyecto. Según el director de cine español José Antonio Nieves Conde "...la esencia de un film es el resultado de la fusión de dos elementos base: el documento y el argumento, entroncados en el tiempo en que se rueda, aunque ese argumento y ese documento puedan ser expresados intemporalmente."⁵

⁵ VV.AA.: *El cine español, desde Salamanca (1955/1995)*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Educación, Salamanca, 1995. VI.

El papel del cine en cuanto a la representación de la realidad es todavía discutible para los artistas incluso hoy, pero una cosa es incuestionable: la película es capaz de expresar con la ayuda de imágenes, música, diálogos y efectos de sonido aquellos sentimientos y pensamientos que los otros artes, medios y la lengua no. El cine crea un mundo para el espectador fuera de la realidad que provoca una serie variopinta de emociones en él. Los fotogramas ayudan al público evadirse de la realidad e “ir de excursión” a otro mundo, al universo de la fantasía que puede estar en contacto con el entorno real, pero su inmediatez queda eclipsada por la sensación del milagro de la sala de proyección. Por este rasgo fue el cine capaz de convertirse en uno de los instrumentos más relevantes de la propaganda y de los dictadores. Ya durante la Primera Guerra Mundial había constituido un elemento bastante notable en la actividad de comunicación masiva de los países beligerantes, pero la mayor trascendencia la granjeó en los años 1930 y 40 cuando los dictadores más importantes de Europa (Stalin, Hitler, Mussolini y Franco) se dieron cuenta de que el cine era una de las armas más fuertes para influir en la sociedad.⁶ (la célebre frase “de todas las armas, el cine es la más importante para nosotros” procede de Lenin, pero todos los dictadores del siglo XX expusieron una enunciación semejante). Actualmente, aunque el número de las dictaduras se ha disminuido en las últimas décadas, el cine sigue desempeñando un papel esencial en la vida de las democracias. Según algunos (ej. Hugo Münsterberg, Sergei Eisenstein) la película era capaz de reflejar la realidad con alta precisión, mientras otros (ej. André Bazin, Sigfried Kracauer) opinaron que los fotogramas eran una mera interpretación subjetiva del cineasta y los hechos reales servían solamente como punto de partida y reflexión.⁷

El historiador de cine español José María Caparrós Lera distingue entre tres tipos de películas que tiene algo que ver con la historia.⁸ La primera categoría la constituyen los films de valor histórico o sociológico, cuyo contenido puede convertirse en testimonios de la historia de la comunidad presentada en la obra (como los del movimiento neorrealista italiano y algunos de la escuela soviética de los años veinte, ej. *La huelga* [Стачка, Sergei M. Eisenstein, 1924]). El segundo tipo ya tiene intención de demostrar episodios de la historia directamente, a través de evocar acontecimientos o personajes importantes, pero el tratamiento del tema es demasiado romántico, como una novela retratada, con muchos añadidos de la imaginación creativa (como los “blockbusters” de Hollywood: *Lo que el viento se llevó* [Gone with the Wind, Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood, 1939] o

⁶ Sobre este tema véase: András LÉNÁRT, “Bases y conceptos de la política cinematográfica de Franco” en: *Acta Scientiarum Socialium XXVII*. Kaposvár, 2009. 37-48.

⁷ Para un resumen sobre las dos teorías opuestas, véase: <http://filmhistory.wordpress.com/2007/08/31/realism-formalism-and-classicism/> (13 de diciembre de 2009) A las teorías cinematográficas y a su valoración se dedican, entre otros: Dudley ANDREW, *The Major Film Theories: An Introduction*, Oxford, 1976; Dudley ANDREW, *Concepts in Film Theory*, Oxford, 1984; Yvette BÍRÓ, *A hetedik művészet*, Budapest, 1994; Joaquim ROMAGUERA I RAMIÓ – Homero ALSINA THEVENET (coord.), *Textos y manifiestos del cine*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1998; Robert STAM: *Film Theory. An Introduction*. London – Oxford – New York, 2000; Réka CRISTIAN– Zoltán DRAGON, *Encounters of the Filmic Kind: Guidebook to Film Theories*, Szeged, 2008.

⁸ José María CAPARRÓS LERA, “El cine como documento histórico” en: María Antonia PAZ REBOLLO – Julio MONTERO DÍAZ (coord.), *Historia y Cine: Realidad, ficción y propaganda*, Editorial Complutense, Madrid, 1995. 42-45.

Gandhi [Richard Attenborough, 1982]). La tercera clase comprende las películas que sí quieren retratar un hecho histórico más o menos de manera fidedigna, a través de la cámara subjetiva del cineasta (aquí pertenecen las obras maestras de Eisenstein, como *El acorazado Potemkin* [*Броненосец Потёмкин*, 1925] u *Octubre* [*Октябрь*, 1928] y algunas películas de Jean Renoir). Los estados totalitarios sacan el mayor provecho de los dos últimos grupos, porque el primero encierra en sí el peligro de que el espectador, sin la transmisión de mensajes obvios, llegue a conclusiones contrarias a la intención original del cineasta o del régimen. O sea, tienen miedo de que el público se atreva a pensar independientemente, sin restricciones impuestas por el gobierno.

Un rasgo común de la mayoría de las películas oficiales de los regimenes dictatoriales es su actitud hacia el pasado nacional. Los vínculos con la revolución soviética y el pasado ruso fueron elementos constantes del cine en la época de Stalin, mientras tanto la cinematografía mussoliniana también se autodefinía mediante la relación del presente fascista con el pasado italiano. Para ser más preciso, varios films fueron rodados en estos países que no tuvieron referencia clara al pasado (o presente) nacional, pero la ideología oficial del régimen se manifestó explícitamente a través de las películas de ambientación histórica.

Franco se alineó perfectamente a esa tendencia bien ensayada.

Para definir el presente de una nación, hay que especificar aquellos elementos del pasado cuya herencia es aceptable y valiosa en las circunstancias actuales también. Al reconocer esta necesidad, los ideólogos del franquismo (y el propio Franco también) comenzaron a acotar y examinar con esmero los hechos y personas significativos del pasado y analizaron su peso en cuanto a la formación nacional. Naturalmente, debían excluir aquellos sucesos o épocas enteras que llevaban en sí alguna connotación negativa concerniente a la dignidad hispana. Los episodios seleccionados fueron aptos para que se llevaran a la pantalla cinematográfica y con ellos el medio propagandístico del régimen impulsó al pueblo español que interiorizara los principios excelsos del estado nacionalcatólico-ultraderechista.

Todo hubo de efectuarse con fuerza propia, ya que Franco quería independizarse del extranjero por todos conceptos (al mismo tiempo, aceptó el auspicio de Alemania e Italia en muchos terrenos). En 1939 Franco participó en el Consejo Nacional de FET y de las JONS y, al hablar sobre esta amplia autarquía, el Generalísimo precisó que España debía dejar de importar films extranjeros y tenía que rodar obras enteramente españolas que reflejaban la españolidad.⁹

El gobierno necesitaba el respaldo de una empresa que tenía la capacidad material y económica de prestar la infraestructura imprescindible para llevar a cabo los proyectos. Ya antes de la Guerra Civil se había formado el estudio Cifesa, empresa cinematográfica de la familia Casanova que disponía de los instrumentos técnicos necesarios. La dinastía pudiente valenciana pronto apostó por un cine verdaderamente nacional, alabando los valores hispanos incluso antes de la guerra. Esta ideología fue expuesta en varios números de su noticiario. "El caudal de nuestra gloriosa historia, la riqueza incomparable de nuestra literatura, clásica y contemporánea, el valioso tesoro folclórico de nuestras canciones populares y la singular e inagotable cantera de nuestras costumbres y modos de vida, son

⁹ Sobre el discurso véase: *La Vanguardia*, 6 de junio de 1939.

los motivos acuciadores a la vez que anchos y dilatados caminales por donde llevamos y hemos de seguir llevando toda nuestra producción.”¹⁰ Esto y otros números del noticiario¹¹ demuestran que la empresa seguía el camino nacional en asistir la ideología nacionalista del país. Durante la guerra ofrecieron sus servicios al bando insurrecto y en los primeros años del franquismo ya colaboraban de consuno con el régimen. Aludiendo al discurso de Franco sobre el cine, los ejecutivos de Cifesa escribieron: “No podemos olvidar las ideas que el Caudillo vertió de forma certera... Si la misión de nuestro Caudillo es reconstruir España... la función nuestra, la de todo español, queda delimitada a ser mero ejecutante de sus postulados.”¹² En la primera mitad de los años cuarenta Cifesa prácticamente equivalía al franquismo: como un portavoz, los valores exaltados por el régimen fueron transmitidos al público a través de las películas de “la antorcha de los éxitos”¹³. Aunque la mayoría de sus largometrajes pertenecía al género de la comedia, los films de ambientación histórica llegaron a ser los productos más característicos y de mayor repercusión de esta cooperación íntima (aunque el número de estas obras fue en minoría absoluta). La colaboración se volvió incluso más estrecha cuando se creó amistad entre Vicente Casanova y el almirante Carrero Blanco, persona de confianza del Caudillo. La mayoría de los productos filmicos incluso recibió la calificación de *interés nacional*, una valoración superior que se otorgaba a aquellos films que disponían de un contenido notable (para el régimen, por supuesto).

No todas las películas de ambientación histórica provenían del estudio Cifesa, pero la mayor importancia la atribuían a ellas. Los gastos de rodaje fueron enormes: estas películas, tanto en su fabricación como en la publicidad relevante y en la recaudación en taquilla, suponían unas verdaderas superproducciones. La receta fue bastante simple: mezclar la aventura con el hilo romántico, metiendo todo dentro de un acontecimiento histórico como telón de fondo. Pero la autenticidad y veracidad de los hechos no fueron principios fundamentales en cuanto a la narración. Según las palabras de uno de los directores eximios del género, Juan de Orduña¹⁴: “Yo siempre he creído que las películas históricas para que sean verdaderamente soportables deben de tener 20 ó un 30% de rigor histórico y del 70 o 80% de apuntalamiento de fantasía”.

En los sucesivos citamos como ejemplo algunos motivos y filmes concretos para esta reconstrucción histórica audiovisual, delimitando someramente las características más conspicuas por las cuales ocupan un puesto relevante tanto en la historia nacional española como en la historia cinematográfica del país.

El pasado: la grandeza nacional

Los largometrajes que retratan épocas anteriores al franquismo tienen la denominación común “cartón de piedra”: esta expresión se refiere al decorado de las escenas, donde los muros y paredes de los castillos y de los interiores se construían no de piedra, sino de este

¹⁰ *Noticiario Cifesa*, marzo de 1936.

¹¹ Por ejemplo: *Noticiario Cifesa*, junio de 1935.

¹² *Noticiario Cifesa*, julio de 1939.

¹³ Lema oficial de Cifesa.

¹⁴ Antonio CASTRO, *El cine español en el banquillo*, Editorial Fernando Torres, Valencia, 1974. 296-297.

material más ligero. Si echamos un vistazo a los temas de las películas oficiales del régimen (o sea, aquellas que se rodaron con el visto bueno de la administración, se adherieron a la ideología imperante y a veces incluso recibieron la calificación de interés nacional), podemos identificar aquellos períodos de la historia nacional de los cuales el aparato franquista estaba orgulloso.

¿Cuáles son los temas de preferencia desde el aspecto de la historia nacional?

Las dos cuestiones cruciales del cine oficial franquista son la unidad de la patria y la figura de un personaje destacado que lleva a las espaldas el progreso histórico. Esas figuras muchas veces son mujeres, simbolizando la figura de la madre protectora, o sea, la madre patria. Además, ajustándose a la concepción del franquismo donde la familia es la formación más importante de la humanidad, la madre es la responsable de cuidar a la unidad de la familia y hacer posible que los hombres sirvieran a la patria con la máxima lealtad. A veces aparece el enemigo, tanto exterior como interior, que amenaza esta unidad nacional, pero las fuerzas hispanas católicas evidentemente lo vencerán. La personificación del enemigo tomó cuerpo según la modificación de la política exterior de España y de su voluntad de mostrarse más abierta y democrática con el paso del tiempo. Como ya lo hemos mencionado, la glorificación del pasado egregio paso a paso se iba completando con un discurso anticomunista.

Las décadas anteriores a la época de los Reyes Católicos forman un conjunto de películas en las cuales hacen hincapié más bien en los hechos de los héroes, las personas que habían modelado la historia nacional hacia una dirección positiva. Los sucesos importantes de la historia española aparecen solamente en relación con ellos. En estos films aparece tanto la figura relevante de Rodrigo Díaz de Vivar ("El Cid"), el caballero más heroico del siglo XI como los reyes e hidalgos bravos de la época. El género es generalmente el de aventura, rodeado por un hilo romántico y mucho heroísmo, recalcando las virtudes cristianas. Destacamos aquí *Reina Santa* [Rafael Gil, 1947] que narra la vida de la Reina Isabel de Portugal y *Amaya* [Luis Marquina, 1952], una voluminosa superproducción de Cifesa sobre la familia de un patriarca vasco.

Un tema crucial lo suponía la conquista de América (1492). Aunque la mayoría de las producciones sobre Cristóbal Colón y las conquistas fue rodada en el extranjero (sobre todo en los Estados Unidos y en América Latina), España también aportó un número de films que glorificaron tanto la conquista como la grandeza del país. En 1950 el Instituto de Cultura Hispánica convocó un concurso para las empresas cinematográficas de España y América Latina.¹⁵ El objeto del concurso fue realizar una película bajo la égida del temario "el descubrimiento de América". La convocatoria ya predeterminó cuáles serían los criterios de valoración, quiénes serían los asesores del rodaje y señaló que el equipo filmico dispondría de la carabela reconstruida "Santa María". El resultado fue *Alba de América* [Juan de Orduña, 1951], una producción de Cifesa que narra la conquista de América y las vicisitudes de Colón. Fue un film importantísimo para el régimen: contó con el apoyo total de los "hombres fuertes" del gobierno y de Franco, el tema concreto fue sugerido por el Ministerio de Asuntos Exteriores y recibió el premio de la mejor película del Sindicato Nacional del Espectáculo. Sin embargo, según el alto representante de la Dirección General de Cinematografía, José María García Escudero (y según la crítica también) esa película fue

¹⁵ *Boletín Oficial del Estado*, 19 de abril de 1950.

bastante mediocre. De ahí que el director general negó otorgar la clasificación “de interés nacional” a la película, paralelamente con concederla a otro largometraje, bastante crítico con el régimen franquista (*Surcos* [José Antonio Nieves Conde, 1951]) Tras estos dos asuntos que engendraron un verdadero escándalo en las capas altas del régimen, García Escudero dimitió para prevenir que le relevaran de su cargo.¹⁶ Naturalmente, el nuevo director general de cinematografía dio a *Alba de América* la calificación de interés nacional sin reparos.¹⁷ A pesar de esto, al ver la cinta podemos llegar a la conclusión de que se trata de una película muy aburrida, con emociones desbordantes e hilos dramáticos rocambolescos y la interpretación de los actores tampoco nos da mucha ilusión por los recursos estilísticos demasiado rudimentarios y por el dramatismo exagerado e innecesariamente sobreactuado.

Otra pieza del género que coloca en el foco el continente americano es *La Nao Capitana* [Florián Rey, 1947], producción de la empresa Suevia Films, gran rival de Cifesa. Es la adaptación de una novela popular que retrata las experiencias de un grupo de personas con el anhelo de establecerse en el Nuevo Mundo. Los viajeros del barco y el tono pomposo de la película son otros ejemplos del hispanismo exaltado: la madre patria y el nuevo continente se vinculan por la identidad racial y estos dos universos se unen mediante el viaje. No obstante, cabe añadir que la realización es pobre en estilo y en puesta en escena, el famoso director Rey no deja en el film ninguna huella de profesionalismo. Pero la intención propagandística queda patente, incluso la exponen perfectamente en su cartel publicitario: “El alma, el sol, y la vida de España camino de América en el Arca de la Raza... La más grande y espectacular visión cinematográfica del genio de España... traición y sacrificio, lucha y sosiego, esperanza y duda en el siglo de los héroes españoles”.¹⁸

Durante el franquismo varias otras películas trataron el tema de la relación entre España y América Latina, a veces con un toque enfatizado de la propaganda, a veces alabando el hispanismo solamente a través del comportamiento de los personajes y de sus aventuras y desventuras. De vez en cuando nació una mezcla de estas dos temáticas, como la película más patriótica de Ladislao Vajda, realizador de origen húngaro, la *Ronda española* (1951): la trama pivota sobre la actividad de los grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange que viajan a América Latina con fines propagandísticos.

Aparte del asunto de los descubrimientos, la cinematografía franquista encontró sus temas perfectos en el siglo XV y en la época de la Casa de los Habsburgos. La raíz del catolicismo y del afán imperial del régimen la encontraron en el reinado de los Reyes Católicos. Este matrimonio real, y sobre todo la personalidad de Isabel de Castilla, proporcionaba para Franco la quintaesencia del hispanismo y del nacionalcatolicismo. La época de los Austrias, los descubrimientos, el protagonismo de la Iglesia Católica (junto con la Inquisición) y el bienestar del reino fueron los puntos de referencia para los franquistas en cuanto a la grandeza de la raza hispana. La culminación de la popularidad de las películas de cartón de piedra y de la colaboración entre Estado y Cinematografía llegó en 1948 con *Locura de Amor* [Juan de Orduña]. El film cosechó un éxito sin parangón (el mayor en la historia de Cifesa) entre el público español e iberoamericano y el régimen vio

¹⁶ José María GARCÍA ESCUDERO, *Mis siete vidas. De las brigadas anarquistas a juez del 23-F*, Editorial Planeta, Barcelona, 1995. 230-232.

¹⁷ *Archivo General de la Administración* (Alcalá de Henares). Cultura. Expediente 36/04724.

¹⁸ Cartel publicitario de *Alba de América*, accesible en la *Filmoteca Nacional* de España, Madrid.

en ello la verificación de su convicción sobre la necesidad del pueblo español: a la gente le complacía admirar en la pantalla aquella época de la historia nacional que servía como germen para la situación positiva actual. Esta película en cuestión versa sobre Juana la Loca, hija de los Reyes Católicos y sus peripecias amorosas que condujeron a la locura. El énfasis recae en el amor: la pasión fulminante de la protagonista hacia su marido y la vida. Ya que la historia nacional servía otra vez como telón de fondo para la narración, el resultado fue una mezcla perfecta de historia y amor.

Aparte de las películas citadas, los tres siglos ente 1400 y 1700 fueron el ambiente preferido para los cineastas adeptos al franquismo si querían situar su relato dentro de un marco histórico. El número de filmes de este índole es bastante cuantioso. La era de los Borbones ya no fascinaba tanto a las autoridades; para el régimen la grandeza de España se manifestaba desde los Reyes Católicos hasta la guerra de sucesión; la época borbónica, las Repúblicas, o sea, todas las décadas hasta la Guerra Civil, evidenciaban el declive de la grandeza. Las películas rodadas en la época de Franco, si eligen los siglos XVIII y XIX como escenario, tocan preferentemente los temas de amor y aventura, pero el orgullo nacional se mueve en una escala menor que en el caso de los largometrajes arriba mencionados.

El presente: la Cruzada nacional

En 1941 nació la película que encerró en sí la naturaleza de la gloria nacional, demostró el quid de la ideología franquista y se convirtió en el film-manifiesto de ella. Se trata de *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia). El guionista del film fue el mismísimo general Francisco Franco bajo el seudónimo Jaime de Andrade. El Caudillo escribió ese guión novelado (con el subtítulo "Anecdotario para el guión de una película") con la intención de que alguien lo adaptara a la pantalla, creando así una especie de película de propaganda perfecta: los valores del hispanismo se irradian de todas las palabras y de todos los hechos de los personajes. El año siguiente publicaron el guión también, pero Franco quería permanecer detrás de su seudónimo (aunque la equivalencia entre Franco y Andrade fue un secreto a voces en los círculos dirigentes). La obra nos presenta los miembros de una familia y sus peripecias entre la guerra de independencia de 1808 y la guerra civil de 1936, recalcando tales tópicos como el patriotismo o la vida militar, la que ya no es una simple profesión, sino un credo y predestinación (en consonancia con la directiva oficial del régimen de Franco, según la cual el ejército es la garantía del Estado para el orden y la paz). Andrade (Franco) escribe en la dedicatoria: "A las juventudes de España, que con su sangre abrieron el camino a nuestro resurgir".¹⁹ Más adelante, sigue así en la introducción: "Vais a vivir escenas de la vida de una generación; episodios inéditos de la Cruzada española, presididos por la nobleza y espiritualidad características de nuestra raza".²⁰ La familia Churruca posee todos los valores de los que una verdadera familia española debe ostentar: son verdaderos patriotas, luchan en la guerras con valentía y son católicos a ultranza. Sólo un miembro de

¹⁹ Jaime de ANDRADE, *Raza. Anecdotario para el guión de una película*, Madrid, 1942. Dedicatoria.

²⁰ *Idem*. Introducción.

la familia se inclina a la ideología de los republicanos, pero en fin se arrepiente de sus hechos, se suma a la línea "correcta" y acepta la moral nacional. Se nota una fuerte huella autobiográfica: tanto la familia como los individuos disponen de características que tienen sus antecedentes en la personalidad de Franco y la de sus antecesores. En 1950, cuando la situación internacional ya se había cambiado, prepararon un remontaje de la película para que su mensaje fuera puesta al día (al márgen del contenido moral eterno). De esta nueva versión ya quedaron fuera aquellos diálogos y escenas que habrían podido ofender a las potencias occidentales y a los Estados Unidos (como los saludos fascistas o la alusión negativa a los EE.UU.).

La Guerra Civil (1936-39) marcó una cesura en la historia de España. Españoles lucharon contra españoles y el derramamiento de sangre incomprensible partió el país en dos: los nacionales y los republicanos. Según la propaganda franquista los republicanos representaban el pecado de la alta traición y formaban parte de una conspiración judeomas nica y comunista. Sólo el bando nacional fue capaz de combatir con el Diabolo porque ellos encarnaban el bien de la Patria y la fuerza divina les apoyaba incondicionalmente. De aquí venía la denominación a la que Franco haría referencia más tarde en su guión: los nacionales participaron en una Cruzada contra el Mal, como los heraldos de Dios. Ya que la Iglesia Católica respald  su Cruzada sin inmutarse, Franco se sentía autorizado para comportarse como el vicario terrenal del Señor.

Durante la Guerra Civil el bando nacional rodaba solamente noticiarios y documentales de propaganda y los largometrajes los importaban de Italia y Alemania. Tras la contienda, con la ayuda de Cifesa e individuos acomodados, ya fueron capaces de poner en marcha una industria cinematográfica nacionalcat lica. Dos fueron los temas predilectos del régimen: los filmes de ambientación histórica (ya tratados en el capítulo anterior) y el cine de Cruzada. Concentr monos ahora en este último.

La mayoría de estos films, sobre todo en la época de la posguerra, tiene como objetivo exaltar los valores nacionales, justificar la insurrección militar y acusar a los republicanos de cooperar con las fuezas antiespa olas. La demostración del heroismo moral y físico de los combatientes franquistas y de la maldad demoniaca del enemigo son objetivos primordiales de las películas bélicas y melodramas de este subgénero. Cuando el recuerdo de la Guerra Civil comenzó a palidecer, la conspiración comunista entr  en primer plano como tema principal; el comunismo que quería invadir España y destruir las tradiciones nacionales. Después de la Segunda Guerra Mundial el cine de Cruzada se complet  con estos films anticomunistas, donde los h eroes españoles habían de impedir la actividad destructora de los agentes infiltrados de la Unión Soviética.

Las películas se rodaron conforme a varios subtemas: las Brigadas Internacionales, la influencia de Rusia, los anarquistas de Cataluña, el tema de Guernica, la vida cotidiana durante la guerra y la posguerra, etc.

Sin novedad en el Alcázar [Augusto Genina, 1940] es una de las obras que descuellos dentro del cine de Cruzada, rodada en coproducción con la Italia fascista. La ideología de la grandeza nacional, junto a la exaltación de la raza hispánica, aparece de modo sublime en este largometraje que narra los sucesos bélicos acaecidos durante el asedio republicano del Alcázar de Toledo. El objetivo del realizador fue preparar una variante española del *Acorazado Potemkin* soviético, pero con un mensaje mucho más patriótico y ferozmente anticomunista: demostrar que los valores nacionales de España habían sido protegidos por

el bando nacional. Genina lo expuso así en una entrevista: “Potemkin significaba el film de la revolución destructora. El Alcázar lo es de la revolución constructora”.²¹

A finales de los años 50 la carga anticomunista llegó a ser más débil, la énfasis se ponía más bien en las luchas heroicas y en las relaciones interpersonales (siguiendo el modelo hollywoodiano). Estos films ya representaban la nueva meta de la cinematografía franquista: en vez de una fuerte propaganda filmica, los cineastas intentaron elaborar temas más inocentes e inofensivos, llevar a la pantalla historias con las cuales el espectador podía identificarse. Estas nuevas películas tenían una ambientación en la Guerra Civil o en el franquismo donde la ideología imperante ya formaba parte de la vida cotidiana. Ya no hacía falta convencer al espectador de la razón de los nacionalistas, puesto que la sociedad estaba impregnada por ese círculo de ideas y directivas.

Si una nación quiere definir su presente, ha de establecer una relación clara con su pasado. La actitud hacia el pasado nacional puede cobrar importancia en las democracias también, pero en un estado totalitario constituye una piedra angular. Todas las dictaduras dieron con los medios perfectos para transmitir su concepción histórica hacia los ciudadanos y el aparato cinematográfico desempeñó un papel primordial en esta misión. Aunque la existencia de las formaciones autocráticas es bastante rara en el mundo actual, la fuerza de los medios de comunicación audiovisuales sigue siendo inmensa y formidable. Además, su capacidad de influir en el espectador se va incrementando.

²¹ Augusto GENINA, “¿Por qué he realizado Sin novedad en el Alcázar?” en: *Primer Plano*, no. 3, noviembre de 1940.