

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITÉCNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCUELA POLITÈCNICA
SUPERIOR DE GANDIA

"El cine como instrumento de propaganda franquista: *Raza* (1941)"

TRABAJO FINAL DE GRADO

Autor/a:

Cristina Salvador Ruiz

Tutor/a:

Santiago La Parra López

GANDIA, 2020

RESUMEN

Durante la España de la posguerra, el franquismo ve en el séptimo arte, además de un instrumento de propaganda eficaz, un elemento influyente en la sensibilidad de masas a la hora de legitimar el nuevo Régimen. De esta manera, con el objetivo de gobernar y conservar el poder, el Estado diseña una política cinematográfica basada en un sistema de producción de películas que permitiera difundir los nuevos valores e instituciones del Régimen. Así, pues, con el objetivo de ofrecer la “versión oficial” de la Guerra Civil, Francisco Franco, escondido bajo el seudónimo de Jaime de Andrade, escribe *Raza* (1941), la película de propaganda franquista más representativa de este “cine de cruzada”. Por tanto, el presente trabajo pretende analizar el contenido de las principales películas de propaganda del franquismo para entender cómo y en qué medida el cine es utilizado como arma propagandística con el fin de legitimar los valores que sostienen al nuevo Estado.

PALABRAS CLAVE

Cine, Propaganda, Franquismo, Guerra Civil Española, *Raza*.

ABSTRACT

During the Spanish post-war, the Francoism sees in the seventh art, besides an effective instrument of propaganda, an influential element in the multitudes sensibility in order to legitimise the new regime. In this way, with the objective of ruling the country and preserve the power, the nation draws a cinematographic policy based on a production system of films that could spread the new principles and institutions of the regime. Therefore, focusing on offering the "official version" of the Civil War, Francisco Franco hidden by the pseudonym of Jaime de Andrade, writes *Raza* (1941) the Francoism propaganda's film which is the most representative one in this propaganda cinema. Thus, the current work tries to analyze the content of the main Francoism propaganda's films to understand how and how much the cinema is used as a propagandistic tool with a view to legitimise the principles that maintain the new State.

KEY WORDS

Cinema, Propaganda, Francoism, Spanish Civil War, *Raza*.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	4
1.1. Objetivos.....	6
1.2. Estructura.....	7
1.3. Metodología.....	7
2. LAS POLÍTICAS CINEMATOGRAFICAS DEL FRANQUISMO.....	9
2.1. Proteccionismo.....	9
2.2. Censura.....	16
3. EL CINE COMO INSTRUMENTO DE PROPAGANDA.....	22
3.1. El “cine de cruzada”.....	24
3.1.1. <i>Sin novedad en el Alcázar (1940)</i>	26
3.1.2. <i>Rojo y negro (1942)</i>	30
3.1.3. <i>¡A mí la legión! (1942)</i>	33
4. CASO PRÁCTICO: RAZA (1941).....	35
4.1. <i>Raza</i> , una película fundacional.....	35
4.2. Franco, el personaje.....	36
4.3. <i>Raza</i> , la novela.....	37
4.4. <i>Raza</i> , la película.....	40
4.5. <i>Espíritu de una raza</i>	45
5. CONCLUSIONES.....	49
6. BILIOGRAFÍA.....	51
7. FILMOGRAFÍA.....	55

1. INTRODUCCIÓN

El cine lleva desde finales del siglo XIX siendo uno de los grandes inventos del mundo contemporáneo y estableciendo una hegemonía indiscutible. Por consiguiente, a falta de otro medio que compita con su enorme potencial y su facilidad para compartir vivencias y experiencias con la sociedad, la configuración ideológica de varias generaciones queda a cargo de unos pocos profesionales del medio. Por tanto, el punto de partida de este trabajo radica en la importancia del séptimo arte como fuente de conocimiento histórico, en tanto que se trata de uno de los vehículos de información con mayor capacidad de difusión y con mayor influencia a la hora de modelar el imaginario colectivo. En este sentido, Ferro (1995) defiende que el cine ofrece una visión no paralela, sino complementaria, a la historia oficial. Y no solamente el cine documental, sino también las películas de ficción, por su reflejo de la sociedad de la época. Es “la magia del cine”.

Asimismo, junto con su influencia ideológica, la gran pantalla comprende otras dos vertientes intrínsecamente unidas a la anterior. Por un lado, su calidad estética y, por otro, su faceta como empresa, cuyo fin es sacar el máximo beneficio de sus producciones. El séptimo arte es por tanto, arte, industria e ideología (Miguel, 2000).

Una vez terminada la guerra, el régimen franquista no tardó en utilizar la gran pantalla como vehículo de propaganda política tras darse cuenta de lo que podía suponer el cine en la difusión del pensamiento y la educación de masas. De esta manera, el cine se convierte en objeto de regulación específica dirigida, esencialmente, a controlar este medio de expresión para asegurar su contribución a los objetivos políticos imperantes en ese momento. «Este es el rasgo fundamental de la política de fomento y protección de la industria cinematográfica española» (Barranchina, 1995, párr. 2). En este sentido, la revista *Primer Plano*¹ (1940) justifica el uso de este medio especialmente como un instrumento de pedagogía de masas:

Es indudable que el cinematógrafo representa hoy el arma más eficaz de luchar un movimiento político cualquiera en pro de sus ideales (...) Por eso sería estúpido prescindir de su empleo para catequizar las masas, para conmoverlas, para arrastrarlas a una empresa, para enseñarles cuanto el político estima fundamental o conveniente (...) Por algo es el cinematógrafo la más peligrosa de las propagandas. Su manejo requiere

¹ Semanario cinematográfico auspiciado por Manuel Augusto García Viñolas, jefe del Departamento Nacional de Cinematografía. Su primer número data del 20 de octubre de 1940 y de modo ininterrumpido editaría sus ejemplares hasta 1963.

decoro, entusiasmo, conciencia responsable (*Primer Plano*, 1940, p. 1, citado por González, 2000).

Históricamente, la propaganda ha ocupado un papel fundamental en todos los ámbitos de la sociedad, convirtiéndose en un recurso muy valioso para todo tipo de gobernantes para imponer sus ideas. Luego, a la vista de su utilidad, su uso se extendió rápidamente al campo militar, alcanzando en este último su máximo exponente y desarrollo. En el caso de este Trabajo de Fin de Grado, se trata de la propaganda dirigida desde el Régimen con el fin de influir en la población española para tratar de legitimar y conservar el poder. Según el prólogo de G. Sánchez (Sevillano, 1998), que ha estudiado exhaustivamente la cuestión:

Los regímenes de dictadura, a diferencia de los democráticos, no se apoyan en el consenso, sino que lo fabrican sirviéndose de la coacción, la propaganda y los intereses económicos y sociales; el régimen franquista, mediante la propaganda, proyectaba a los españoles la imagen con la que pretendía ser reconocido, intentaba moldear su pensamiento político y divulgar una concepción maniquea de las relaciones internacionales (p. 11).

Por ello, el siguiente estudio pretende desglosar aquellos aspectos propagandísticos presentes en el cine del primer franquismo. En concreto, de lo que se conoce como “cine de cruzada”; esto es, aquel cine que hablaba sobre la reciente Guerra Civil. La investigación se centrará en *Raza* (1941), la película más representativa de este cine de propaganda franquista. El motivo por el que se ha seleccionado este filme es porque proporciona un estudio de caso ideal para este análisis, ya que permite analizar y comprender en qué medida era utilizada la historia como fuente de legitimidad para la dictadura franquista.

En cuanto a la cronología elegida y la delimitación del tema en esta etapa concreta de la historia española, hay que señalar que se ha optado por analizar el periodo que abarca la década de los cuarenta debido a que fue la época en la que el control franquista sobre la industria cinematográfica fue más férreo y en la que más patentes se hicieron los efectos de ese control. En concreto, se ha examinado cómo el franquismo es el primer régimen en España que se sirve de una política cinematográfica para legitimarse. En efecto, las fuerzas sublevadas utilizan las películas para explicar el montaje de su régimen y diseñan entre 1936 y 1942 una política cinematográfica basada en un sistema de producción de películas que permitan difundir los nuevos valores e instituciones del Estado con el objetivo de gobernar y conservar el poder. Este cine se

plasma en varios géneros cinematográficos que representan la personalidad de cada una de las fuerzas sublevadas. En primer lugar, el “cine castrense”, o lo que es lo mismo, el “cine de cruzada”; esto es, películas de temática militar. En segundo lugar, el “cine histórico”, con películas que utilizaron directamente la historia buscando una legitimación inapelable de la dictadura (Sevillano, 2014).

Pero los ideales franquistas no se limitaron solo a las cintas más inequívocamente propagandísticas, sino que involucraron toda la cinematografía del periodo, incluido el “cine folclórico”. Desde las comedias hasta el drama, pasando por el cine negro o el musical, la mayoría de películas estrenadas en la España de posguerra contenían algún mensaje moralizante con una clara muestra de fervor franquista. Desgraciadamente, esta investigación únicamente tratará el “cine de cruzada” por ser el género que mejor recogió este afán propagandístico y obviará los dos últimos aspectos, por razones de extensión en un Trabajo de Fin de Grado.

Todo esto conduce a la pregunta central de esta investigación, ¿qué papel cumple el cine en la dictadura franquista? En este sentido, el franquismo ha de ser visto como una construcción política en la que el cine, con sus cualidades estéticas, industriales y persuasivas, desempeña un determinado papel. Para responder a la pregunta central sobre cómo el franquismo produce el cine, cómo lo usa y cómo se expresa a través de él, se deben abordar tres grandes aspectos: la producción de las películas bajo el régimen, los usos políticos y sociales que el nuevo Estado aplica a las películas y el contenido de esas películas.

1.1. Objetivos

El objetivo principal que persigue este TFG es analizar cómo y en qué medida el cine es utilizado como medio propagandístico para difundir y legitimar los valores del nuevo Régimen. Para conseguir dicho objetivo se llevará a cabo un estudio de contenido sobre la película *Raza* (1941).

En relación con el objetivo principal, surgen diferentes objetivos específicos. En primer lugar, se pretende atender al funcionamiento de la industria cinematográfica española y a sus mecanismos de control. A partir de esta investigación, se procederá a analizar el contenido de las principales “películas de cruzada” producidas durante el primer

franquismo. Por último, entender todo el contexto que rodea a *Raza* y a su creación. De esta manera, y con todo lo anterior, se pretende gestar un trabajo que analice en detalle la cinematografía de esta década.

1.2. Estructura

En relación a la estructura del trabajo, primero se introduce al lector en el funcionamiento de la industria cinematográfica española, ya que atender a la actividad de las diversas instituciones encargadas de regular la industria cinematográfica, así como los mecanismos de control tales como la censura o el proteccionismo, permitirá comprender más detalladamente el cine español de la época. Posteriormente, tras conocer estos puntos, el trabajo aborda el contenido de las principales películas de temática bélica producidas durante este periodo, y más en concreto de *Raza*, para ver de qué manera el nuevo Régimen utilizaba la historia como fuente para legitimar y conservar el poder. Por último, se exponen las conclusiones extraídas sobre el trabajo, y se aportará un registro de la bibliografía y la filmografía empleadas.

1.3. Metodología

Como apunte referente a la metodología empleada y a las etapas que se han seguido para la realización de este Trabajo de Fin de Grado, se procede a la búsqueda, lectura y consulta de decenas de obras sobre el franquismo e historia del cine español para obtener una visión panorámica del tema.

Asimismo, se han utilizado también fuentes filmográficas, en concreto largometrajes de ficción producidos durante el primer franquismo. No obstante, teniendo en cuenta la cantidad de películas producidas durante la década de los cuarenta, se ha decidido utilizar diferentes criterios para realizar la selección. Así pues, partiendo de que la historia es una gran herramienta nacionalizadora, es lógico pensar que las películas bélicas contendrán discursos sobre el origen y desarrollo de la comunidad imaginaria española. De esta manera, se ha consultado el índice de películas declaradas de “interés nacional” por la Delegación Nacional de Propaganda, pues estas películas debían contener muestras inequívocas de exaltación de valores y enseñanzas de los principios morales y políticos del régimen (Viadero, 2016), y se han seleccionado aquellas más

destacadas. En este sentido, se ha realizado un análisis de contenido de los diversos films, tanto nacionales como en coproducción, con la intención de estudiar los posibles discursos nacionalistas presentes, que ayudaron en la construcción del nuevo Estado. Para ello, ha sido necesario el visionado de los largometrajes escogidos. Todas las películas visualizadas para este trabajo aparecen referenciadas al final del mismo, en el apartado de filmografía.

Una vez terminado el marco teórico, se lleva a cabo la redacción de la parte práctica mediante el método del estudio de caso. Así pues, se ha visionado la película *Raza* (1941) con el fin de analizar y comprender en qué medida era utilizada la historia como fuente de legitimidad para la dictadura franquista. Para ello, se emplean ejemplos y momentos concretos del film que reflejen los aspectos fundamentales de la ideología del nuevo Régimen.

2. LAS POLÍTICAS CINEMATOGRAFICAS DEL FRANQUISMO

Tras el final de la Guerra Civil, comienza en España un largo periodo de exaltación del “patriotismo” y de fuerte conservadurismo. La estructura del Estado, encabezada por un Caudillo cuyo poder se hace ilimitado “por la gracia de Dios”, se fundamenta en tres grandes pilares: el Capital, el Ejército y la Iglesia (Miguel, 2000). Por lo tanto, la década de los cuarenta está determinada por el aislamiento de España – autarquía– y la implantación como corolario inmediato de la declaración de la Guerra Civil como “Cruzada”.

Este planteamiento general tiene un evidente reflejo en el mundo del séptimo arte. Una vez desmontada la revolución, el Régimen procede a levantar su política cinematográfica de acuerdo con el enfoque fascista que en ese momento se decide dar, cuyas acciones se basaban en el férreo control ideológico de todo el contenido que se exhibía en pantalla gracias, por una parte, al denominado proteccionismo estatal y, por otra, al complejo entramado de la censura (Gutiérrez, 2000). Así pues, en las siguientes páginas se ofrecerá una visión general de todo el contexto en el que se desarrolló la evolución de ambas políticas de control mencionadas.

2.1. Proteccionismo

Sin duda, el aspecto más destacado de estas políticas cinematográficas implementadas por el nuevo Régimen era su ferviente proteccionismo comercial. Esto significa que, a través de los principios de planificación y autosuficiencia, el gobierno podía regular la producción, distribución, exhibición y consumo de películas. Dicho con palabras de Díez (2001):

La planificación significa que no existe libertad de empresa y que toda la producción adquiere un tono paraestatal por medio de la intervención de cuatro instituciones públicas, las cuales, aunque en muchos casos actúan por separado y hasta enfrentadas, deciden qué se produce, quién y cómo se produce y para quién se produce (p. 145).

Estos organismos eran la Junta Superior de Censura Cinematográfica (1937), el Departamento Nacional de Cinematografía (1938), la Subcomisión Reguladora de Cinematografía (1939) y el Sindicato Nacional del Espectáculo (1940). De esta manera, la administración pobre, descentralizada y autónoma que se ocupaba de las películas

antes de 1936 se convierte en un aparato excesivamente burocrático, centralizado y jerárquico (Díez, 2001).

En abril de 1938 se constituyó la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda como una dependencia del Ministerio del Interior. De ella dependía el Departamento Nacional de Cinematografía, controlado por los falangistas Dionisio Ridruejo² y Manuel Augusto García Viñolas³ con el objetivo de crear cuanto antes un aparato de propaganda adecuado a las necesidades del nuevo Estado, así como centralizar los comités de censura cinematográfica. Cabe destacar que con este Departamento nació el informativo *Noticario español*, precedente del famoso NO-DO⁴. Todo ello, «significaba la práctica totalidad de la actividad cinematográfica del bando nacionalista» (Alberich, 2000, p. 53). De acuerdo con Caparrós (1999), el Departamento presentaba cinco funciones bien clarificadas:

1. La producción cinematográfica no puede ser nunca actividad exclusiva del Estado.
2. Por el contrario, el Estado debe estimular a la iniciativa privada para el desarrollo y florecimiento de la cinematografía nacional.
3. El Estado ejercerá la vigilancia y orientación del cine a fin de que éste sea digno de los valores espirituales de nuestra patria.
4. El Estado se reserva la producción de noticiarios y documentales de propaganda.
5. Ninguna actividad cinematográfica dentro de la nación podrá quedar fuera de la competencia y alcance de este Departamento Nacional de Cinematografía (p. 68).

En este sentido, el editorial del número 7 de *Primer Plano* defendía un modo nacionalista de hacer películas: «Queremos un cine que exalte los hechos y las hazañas de los que combatieron y dieron su vida por la misión y la grandeza de su Patria, con un espíritu y una actitud solamente hispana» (*Primer Plano*, 1940, núm. 7, citado por Miguel, 2000). «Pero lo cierto es que la cinematografía del país se encuentra completamente desmantelada tras la guerra, carente de los necesarios medios humanos y técnicos para producir cuanto las pantallas españolas demandan» (Miguel, 2000, p. 64).

² Escritor y político español perteneciente a la primera generación de la posguerra o Generación del 36. Miembro de la Falange Española, durante la Guerra Civil fue responsable de Propaganda en el bando franquista. Acabaría siendo luego uno de los disidentes renegados más destacados del franquismo y, en consecuencia, perseguido por el Régimen.

³ Periodista y escritor español afiliado a Falange. Durante la Guerra Civil, fue nombrado jefe del Departamento Nacional de Cinematografía. Fundador y director de NO-DO y de la revista falangista *Primer Plano*.

⁴ Noticario de proyección obligatoria y frecuencia semanal creado por la Vicesecretaría de Educación Popular que durante 39 años ejerció de fuente de información oficial. Fue el medio de adoctrinamiento para el público más popular y característico de toda la dictadura franquista.

Antes del conflicto, este déficit de productos nacionales se aliviaba a través de las importaciones, con las películas de Hollywood ocupando la mejor posición. De acuerdo con Díez (2001), primero el Régimen adoptó una política de comercio exterior que intentaba reducir radicalmente la importación de películas, pero que al mismo tiempo trataba de mantener las importaciones de los factores productivos que hacían posible las películas nacionales con el objetivo de que esos filmes fueran atractivos al público, se exportaran y, en definitiva, acabaran con la dependencia externa en que se desarrollaba, desde sus orígenes, la industria cinematográfica española. Luego, con la intención de buscar la independencia del mercado estadounidense, España buscó la cooperación con otros regímenes afines, la Italia fascista y la Alemania nazi, de modo que también el cine extranjero servía al montaje del régimen. Esta asociación se refleja en varios convenios firmados entre 1938 y 1942, asociación que favorecía a las empresas y a los países partidarios del Régimen y que, por lo tanto, generaba un sistema de oportunidades de producción, distribución y exhibición de películas desigual. Esta tendencia se mantuvo a lo largo de la década de los cuarenta, donde destacaba la supremacía numérica del estreno de producciones norteamericanas e italianas. Como ratifica Gutiérrez (2000):

Durante el periodo 1939-1954, de las 3.364 cintas exhibidas en la capital de España, 1.518 tuvieron sello yanqui, 560 españolas, 239 mejicanas, 22 inglesas, 218 alemanas – de las cuales, 189 se proyectaron hasta el año en que finalizó la Segunda Guerra Mundial–, 215 italianas, 168 francesas, 122 argentinas, etc. A simple vista se aprecia una considerable mayoría de films de nacionalidad norteamericana (p. 26).

En este sentido, la voluntad patriótica y autárquica del Estado chocaba con la exhibición de películas extranjeras en las pantallas españolas. Dado que en opinión de algunos sectores apocalípticos del régimen franquista consideraban que las películas extranjeras, especialmente las estadounidenses, eran obscenas y representaban un comportamiento poco ético que la sociedad española debía evitar, «en un alarde de “españolismo” –debido en parte al aislamiento que padecíamos–, se intentaba defender el idioma patrio contra las lenguas extranjeras y posibles barbarismos» (Caparrós, 1999, p. 78). Así, el 23 de abril de 1941 se publicó una Orden del Ministerio de Industria y Comercio con la medida más importante que marcó el devenir del cine español durante los años cuarenta; esto es, la obligatoriedad del doblaje de toda producción extranjera estrenada en las pantallas españolas. De acuerdo con Monterde (2009), la Orden decía así:

Queda prohibida la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea el español, salvo autorización que concederá el Sindicato Nacional del Espectáculo, de acuerdo con el Ministerio de Industria y Comercio y siempre que las películas en cuestión hayan sido previamente dobladas. El doblaje deberá realizarse en estudios españoles que radiquen en el territorio nacional y por personal español⁵ (p. 192).

Este rechazo al idioma original de las películas, que en principio parecía revelar una política favorecedora de la lengua propia como símbolo de identidad nacional (Gutiérrez, 2000), tuvo fatales consecuencias para las películas de producción nacional, ya que generó una competencia desigual con las películas extranjeras, lo que en los años de la posguerra inclinó la balanza de las preferencias del público español por el cine importado (Escudero, 1970, citado por Gutiérrez, 2000).

Si bien se desconoce si el doblaje obligatorio fue la razón decisiva de la preferencia del público español por las películas extranjeras, parece probable que dicha medida promoviera el estreno de numerosas películas que, salvando las barreras del idioma, eran más accesibles para el público español. Así pues, en un periodo de tiempo de 16 años, el número de películas estadounidenses mostradas en la gran pantalla superó en gran medida a las películas españolas. Esta medida fue abolida en 1947. Después de esto, la licencia de doblaje se otorgaría solo a aquellas películas que habían sido aprobadas por la Junta Superior de Ordenación Cinematográfica, y las películas restantes deberían mostrarse en su versión original (Viadero, 2016).

Sin embargo, además de reducir la competencia del cine foráneo, el Estado también financiaba a los productores a través de políticas financieras basadas en una mayor presión fiscal y sistemas de fomento de la producción. Díez (2001) dice: «el franquismo, en efecto, procede a una subida de prácticamente todos los impuestos, crea tributos nuevos para sufragar la guerra e impone cargas específicas destinadas al fomento del cine español» (p. 145). En consecuencia, la política de fomento se aplicó inmediatamente después de que terminó el conflicto y se formuló en el Boletín Oficial del Estado a finales del año 1941. Esta política se basaba en tres medidas: licencias de importación (de carácter discrecional, que solo se otorgaban a los afines, los fieles al Régimen), fondos de protección y cuota de pantalla.

⁵ Esta orden ministerial nunca se llegó a publicar en el Boletín Oficial del Estado (BOE), por lo que se cuestiona su carácter oficial. No obstante, esta Orden aparece citada en numerosas publicaciones de la época como en la revista semanal *Primer Plano*.

En este sentido, dos años después el Gobierno pensó encontrar un remedio a través del mismo sistema de protección. El 25 de mayo de 1943 se creó la Comisión de Clasificación con el fin de establecer un sistema para otorgar permisos de importación y licencias de doblaje de películas extranjeras a productoras españolas (Caparrós, 1999). Como apunta Monterde (2009), según la calidad y el costo de la cinta nacional se determinaron tres categorías diferentes para la cinta y el número de licencias obtenidas dependía de la categoría asignada: a la primera categoría le correspondían de 3 a 5 licencias; a la segunda entre 2 y 4; y la última no tenía. No obstante, Caparrós (1999) afirma que hubo casos de cintas fuertemente apoyadas por sectores del régimen, como *El escándalo* (1943) de Sáenz Heredia y *El clavo* (1944) de Rafael Gil, que fueron premiadas por el Sindicato Nacional del Espectáculo y lograron obtener hasta 15 licencias de importación. Además, el sistema no podía cumplir con los requisitos marcados debido al aumento de los costes de la película. Como resultado, en 1947 solo se otorgaron 4 licencias en la primera categoría, 2 licencias en la segunda y 0 licencias en la tercera. En 1948, un año después, la categoría se redujo en 2, 1 y 0 licencias, respectivamente. Así pues, entre 1942 y 1951, había 111 películas en la primera categoría, 175 películas en la segunda y 79 películas en la tercera. Por desgracia, como describe Caparrós (1999), este sistema se encontró con un grave problema: «las películas españolas se realizaban con la única intención de lograr el mayor número de licencias de importación, que permitieran unas ganancias seguras y la posibilidad de dejar socialmente mal considerado mundo del cine» (p. 78). Y así comenzó la especulación.

Otra medida importante de este proteccionismo estatal fue la introducción de la cuota de pantalla, que estipulaba la obligación de mostrar un cierto número de películas españolas por cada semana de cine extranjero. Inicialmente, en 1941, la cuota estipulada exigía 1 semana de cine español por cada 6 semanas de cine extranjero, pero años más tarde, en 1944, la entrada de cine foráneo se redujo a 5 semanas. No obstante, esta medida no logró el propósito de promover la industria cinematográfica española, porque en caso de éxito la película nacional no recibiría ninguna recompensa por exceder el tiempo de publicación prescrito. Además, las películas realizadas en la tercera categoría eran casi imposibles de exhibir en las principales salas de cine (Monterde, 2009).

Con respecto a la asistencia financiera del Estado a la industria del cine, las ayudas se llevaron a cabo mediante el otorgamiento de créditos y premios. Por una parte, los créditos podían pagar hasta el 40% del costo de la película, y por otra, los premios se asignaban a dos de 400.000 pesetas y cuatro de 250.000 respectivamente. Este sistema se financió en gran medida gracias al dinero que el Régimen recaudaba con las importaciones de películas extranjeras, ya que las empresas importadoras debían pagar una tarifa al Sindicato Nacional del Espectáculo, en función del valor que se asignase a la película en cuestión. De este modo, la Junta de Clasificación determinó tres tarifas o cánones basados en el nivel de las películas extranjeras: la primera tarifa fue de 75.000 pesetas, la segunda de 50.000 y la tercera de 20.000 (Viadero, 2016).

Tiempo después, el 15 de julio de 1944, la Vicesecretaría de Educación Popular aprobó la creación de las denominadas “películas de interés nacional” a aquellas películas «producidas en España cuyos cuadros artístico y técnico sean esencialmente españoles». Viadero (2016) sostiene que las películas debían contener muestras inequívocas de exaltación de valores raciales o enseñanzas de los valores morales y políticos, elemento que también se consideró fundamental para la expedición de dicho título. Esta consideración le daba a la película una serie de privilegios, como la preferencia de contratación en salas de proyección españolas o la concesión de licencias de doblaje desde 1947. Hasta 1951, un total de 46 películas fueron galardonadas con esta distinción, en especial, aquellas de agrupadas dentro de lo que se conoce como “cine histórico” (Monterde, 2009).

Asimismo, a través de los beneficios obtenidos con las tarifas de importación y doblaje, el Sindicato Nacional del Espectáculo recibió un fondo para promover la cinematografía nacional. Según las normas establecidas por el sindicato, los fondos se utilizaron para acreditar la producción de películas españolas. Después de presentar el guion, el presupuesto, el plan financiero y el personal, se podía otorgar un préstamo de hasta el 40% del presupuesto estimado, que debía pagarse a través de cuotas mensuales. No obstante, según menciona Monterde (2009), este sistema fue la causa de muchos problemas como, por ejemplo, la tendencia a inflar los presupuestos y el fuerte control del sindicato sobre la industria, favoreciendo a personajes afines al Régimen.

Entre 1939 y 1951 hubo hasta cuatro ministerios que, de una forma u otra, controlaron el desarrollo y las actividades de la industria cinematográfica española, estos son: Gobernación, Comercio e Industria, Secretaría General del Movimiento y Educación Nacional (A. Sánchez, 2015). De esta manera, el sometimiento del cine español a muy diversos órganos administrativos, fue el motivo del funcionamiento poco eficaz y desordenado de cualquier política cinematográfica española (Barranchina, 1995).

En definitiva, y en palabras de Díez (2001), «el Régimen se dota de un aparato cinematográfico que sirve a sus objetivos gracias a una estructura económica que, lejos de defender a la mayoría de españoles, beneficia a la patronal por medio de subvenciones, premios, contingentes, cuotas, licencias, etc» (p. 148).

Ahora bien, como señala Barranchina (1995), «el franquismo quiso levantar un cine español, pero dispuso unos cimientos muy débiles» (párr. 2). Por un lado, la política proteccionista procuraba que el cine extranjero –principalmente el norteamericano– encontrara los obstáculos necesarios para que su hegemonía desapareciera gradualmente (cuotas de pantalla, subvenciones, licencias de importación por filmes nacionales etc.), impulsando una industria cinematográfica nacional y autosuficiente acorde con el nacionalcatolicismo que asumió el régimen (Miguel, 2000). «Hay que hacer un cine de caballeros y de hidalgos (...) frente al cine forastero en que el cuatrero, el gánster y el neurópata actúan de protagonistas, dándole su anárquico y repulsivo signo a la ética» (*Primer Plano*, 1943, p.1 citado por Miguel, 2000).

Aunque las características del nacionalcatolicismo impregnaban todas las decisiones del Estado, el hecho es que la industria nacional se mantenía solo porque se convirtió en un “parásito” para las películas extranjeras. Por lo tanto, la distribución y la proyección continuaban dependiendo de la compra de películas en el extranjero, y las sucursales de las productoras norteamericanas se veían favorecidas puesto que eran propietarias de estudios de doblaje españoles. Como lo hace notar Díez (2001):

Incluso se puede decir que el franquismo aumenta la dependencia exterior, pues la propia producción de películas españolas se vincula de tal modo a las importaciones por el sistema de fomento que una crisis comercial, fundamentalmente una menor entrada de películas de Estados Unidos, repercute inmediatamente en una caída de la producción y en un incremento del paro. Dicho de otra manera, gracias a lo que se recauda del cine USA, existen medios para rodar cine franquista sin que importe su éxito en taquilla: sin que necesite la aprobación del público (pp. 148-149).

Es más, la estructura económica fue pactada por ambas cinematografías en 1943 mediante un pacto de cohabitación que buscaba reforzar la posición proteccionista del Estado. Este acuerdo suponía que Estados Unidos aceptara las restricciones al libre comercio que imponía el Régimen, mientras el franquismo reconocía compartir con Hollywood la formación ideológica de los españoles (Díez, 2001).

Como conclusión, y de acuerdo con Miguel (2000):

Se trata de hacer extensiva al mundo del cine la política intervencionista con la que el nuevo Régimen actúa en todas las parcelas de poder, un dirigismo férreo orientado al control absoluto del país que se manifiesta a través de medidas tanto represivas como claramente proteccionistas (p. 65).

2.2. Censura

Dado que la censura era el principal mecanismo mediante el cual se intentó contrarrestar la mencionada peligrosidad moral de las cintas importadas, corresponde ahora dar una visión general de los rasgos que caracterizaban la censura cinematográfica en España. Tal como afirma Montejo (2010):

El fenómeno de la censura se ha venido ejerciendo en todos los ámbitos de la vida, en todas las culturas y los pueblos a lo largo de la historia, siendo mucho más frecuente en regímenes dictatoriales y sobre todo en materia de ideas políticas y de sexo (p. 45).

En este sentido, la censura es uno de los capítulos más palpitantes de la historia del cine español, ya que, en los casi cuarenta años que duró la dictadura franquista, toda la producción audiovisual tuvo que pasar por el filtro censor.

Reconociendo la enorme influencia del cine en la sociedad española, las preocupaciones del aparato censor oficial sobre la adopción de medidas extremas destinadas a maximizar la eficiencia de sus actuaciones fueron constantes durante la dictadura franquista (Gutiérrez, 2000). Desde el mismo comienzo de la contienda bélica, el objetivo común de las instituciones gubernamentales era pasar de una censura de carácter local y controlada, en gran medida por el ejército, a la creación de una serie de organismos oficiales centralizados que habrían de encargarse de la censura de películas.

Gracias a la presión de la Iglesia católica, la censura reglada y estructurada de películas ya existía antes del inicio de la Guerra Civil. Los católicos constituían uno de los grupos más importantes del país debido a su elevado número de militantes, su influencia en los medios, su relación casi directa con el poder político y sus raíces con la sociedad (Díez, 2001). Con el estallido del conflicto, «los católicos entienden que la

amoralidad de los españoles es la responsable de la guerra. El desorden moral, dicen, ha traído como consecuencia el desorden social y la Victoria no se alcanzará mientras permanezca tal laxitud espiritual» (Díez, 2001, pp. 150). En consecuencia, se hizo necesaria una contrarrevolución que acabara con las influencias que el cine republicano y el cine extranjero pudieran tener en la sociedad española. Esta contrarrevolución católica fue la causa del surgimiento de los comités de censura locales y provinciales poco después del golpe e hizo del sistema de censura la primera institución cinematográfica organizada por el nuevo Régimen.

Por tanto, a comienzos de 1937 funcionaban en diversas regiones del país, varios gabinetes de Censura Cinematográfica con el fin de «revisar o censurar debidamente todas las proyecciones o cintas cinematográficas que tengan entrada o se impresionen en nuestra Nación, expidiendo el correspondiente certificado de las que a su juicio puedan proyectarse», hasta que el 5 de noviembre de 1938, por orden del Ministro del Interior, Ramón Serrano Suñer⁶, se publicó una Orden en el Boletín Oficial del Estado en la que se exponía que:

Siendo innegable la gran influencia que el cinematógrafo tiene en la difusión del pensamiento y en la educación de las masas, es indispensable que el Estado lo vigile, en todos los órdenes en que haya riesgo de que se desvíe de su misión.

Con la publicación de esta Orden se hacía necesario modificar y completar las normas sobre la censura cinematográfica. Por lo que a partir de este momento se decidió unificar los organismos encargados del funcionamiento de toda actividad de control censorio en dos instituciones centrales, la Comisión de Censura Cinematográfica y la Junta Superior de Censura, ambas dependientes de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda (Miguel, 2000). Los miembros que las componían asumían todo el control moral del cine según la película que era de su competencia; esto es, el censor religioso se encarga de los asuntos morales, el censor falangista de los aspectos políticos y culturales y el censor militar de todo lo que pueda afectar a la guerra o a la defensa nacional.

En los años siguientes, «el Estado se va definiendo y organizó paulatinamente, apoyándose cada vez de forma más evidente en la Iglesia, la Falange y el Ejército»

⁶ Ramón Serrano Suñer fue un político y abogado español, conocido como el “cuñadísimo”. Entró en los primeros gobiernos franquistas como ministro del Interior (1938-1940) y, tras ganar Franco la Guerra Civil, como ministro de Asuntos Exteriores (1940-1942). Principal consejero político del Caudillo, fue uno de los principales artífices del Régimen y acabó siendo muy crítico con el mismo tras su destitución, cuando Franco prescindió del “gobierno de los falangistas”.

(Miguel, 2000, pp. 66). En este contexto, el control del cine pasó a manos de la Vicesecretaría de Educación Popular⁷ y los antiguos organismos se transformaron en la Comisión Nacional de Censura y la Junta Nacional Superior de Censura Cinematográfica. Así, por Orden de 23 de noviembre de 1942 se dispuso que la censura cinematográfica, tanto de películas nacionales como extranjeras, fuera ejercida por la Comisión, mientras que la revisión de los recursos fuera llevada a cabo por la Junta (Gutiérrez, 2000).

Según enfatiza Miguel (2000), destaca en esta época la presencia del representante de la Autoridad Eclesiástica, sin cuya asistencia no se podía celebrar la sesión. Hasta ahora, el representante vocal de la Iglesia había sido uno más entre los miembros encargados de censurar las películas y, en su caso, de otorgar permisos de exhibición y doblaje. En otras palabras, la presencia de la Iglesia y su extremada actitud doctrinal, va ganando gradualmente cierto peso específico en los organismos de poder. Como argumenta Gutiérrez (2000), «este último hecho viene a señalar el inicio de la estrecha colaboración Iglesia-Estado, que como hemos señalado con anterioridad, sería una constante sobre todo durante las dos primeras décadas del régimen franquista» (p. 36).

Las preocupaciones principales de los censores del régimen franquista, fueran políticos o eclesiásticos, eran principalmente prohibir todo aquello que pudiera ser contrario a la religión católica; esto es, todo aquello que pudiera generar descontento social o que mostrase «conductas indecorosas, vestimentas lascivas, orgias procaces, relaciones sexuales». En este sentido, los censores creían que debían «velar cuidadosamente para conseguir que el cine llegue a cumplir fielmente la misión de educar y recrear al público» (Montejo, 2010, p. 79), pues veían al pueblo español como «el más delicado del universo», o lo «trataba como un menor de edad» (Montejo, 2010, p. 82), ya que se le negaba el acceso a películas que eran vistas en otros países sin que en ellos se produjesen escándalos o sin afectar a su moralidad y orden público.

En este sentido, y como ya se ha mencionado con anterioridad, en opinión de algunos sectores del Régimen, el cine extranjero –sobre todo el norteamericano– constituía una grave fuente de corruptas influencias, nada recomendables para el conjunto de la sociedad española de la época. Por eso, la medida de hacer el doblaje

⁷ La Vicesecretaría de Educación Popular (VSEP) fue un organismo de FET y de las JONS que estuvo a cargo de las funciones de prensa y propaganda hasta su desaparición en 1945.

obligatorio en España en 1941 permitió a los núcleos censores la posibilidad de intervenir libremente en los diálogos, «poniendo en boca de los actores frases que no habían dicho jamás» (Gil, 2009, p. 13). Un ejemplo del poder de modificación del doblaje del núcleo censor podría ser el caso de la película *El ídolo de barro* (Champion, 1949), transformando al marido de la protagonista en su padre para tapar la infidelidad de la esposa, muy parecido al famoso caso de *Mogambo*⁸ (John Ford, 1953).

En la segunda mitad de la década de 1940, el alcance de la organización censoria española para las películas cambió ligeramente. De acuerdo con Miguel (2000), en el preámbulo de la nueva Orden Ministerial 28 de junio 1946 y por orden del Ministerio de Educación Nacional, la Junta y Comisión anteriores se refunden en la nueva Junta Superior de Orientación Cinematográfica con el fin de «robustecer el criterio de unidad». Asimismo, se sugiere también «ampliar el campo de sus atribuciones y elevar su rango de influencia» (Miguel, 2000, p. 67). A partir de entonces, la relevancia del representante eclesiástico, ya no solo de su presencia en las sesiones, sino también de su decisión, queda reflejada en los artículos 4 y 5 de anteriormente mencionada Orden Ministerial: «el voto del representante de la Iglesia será especialmente digno de respeto en cuestiones morales. Y será dirimente en los casos graves de moral en los que expresamente haga constar su veto». Como lo hacen notar Gubern y Font (1976):

Esta interesante modificación de las normas hasta entonces vigentes concedía un especial y discriminador privilegio al censor eclesiástico, confirmando la nueva orientación del Estado hacia el nacional-catolicismo⁹, a expensas del falangismo, y coherente con la significación católico-integrista de José Ibáñez Martín, a la sazón Ministro de Educación Nacional (p. 53).

No hay duda de que el sistema de censura de este período fue arbitrario, impuesto por una serie de organismos oficiales y órdenes ministeriales, que se desarrollaron de acuerdo con la orientación política vigente del nacionalcatolicismo. Debido a la falta de códigos claramente definidos, estas reglas se basaban únicamente en las opiniones de cada censor, cuya identidad era secreta, y siguieron unos criterios políticos, morales y económicos propios. Por este motivo, la censura llevó a la prohibición de elementos tan variados como la interpretación de canciones como *La Marsellesa*, o la aparición en los créditos de actores que hubiesen apoyado la causa republicana, ya fuesen españoles o extranjeros (Gil, 2009). Además, ciertos términos

⁸ Película estadounidense de 1953 en la que el código de censura franquista alteró los diálogos para evitar el adulterio en el argumento, convirtiendo al matrimonio en hermanos.

que no gustaban al régimen eran suprimidos, como el insulto “gran fascista” en la película *Nacida ayer* (1950), que fue sustituido en España por “vil traficante” (A. Sánchez, 2015). Otras películas que sufrieron censura parcial o total fueron *Casablanca* (1942), *Ciudadano Kane* (1941) o *Lo que el viento se llevó* (1939) (Miguel, 2000).

Miguel (2000) afirma que el sistema de censura definido de esta manera estará en pleno funcionamiento hasta finales de la década de los cuarenta. No obstante, aunque se introdujeron reformas formales y pequeñas expansiones de las regulaciones anteriores, los cincuenta representaron una continuación de las medidas tomadas hasta entonces. Cabe señalar brevemente que, a partir de 1945, el mayor poder eclesial en detrimento de la Falange se dejó notar en materia de censura. De esta manera, el paso definitivo hacia la creación de una única oficina calificadora con carácter nacional se dio el 17 de febrero de 1950, con la creación de la Oficina Nacional Clasificadora de Espectáculos, organismo especializado paralelo a la estructura oficial, que volvió a demostrar el claro papel dominante de la Iglesia en los órganos estatales censores que controlan lo que se exhibía en España. Esta oficina aprobó las *Instrucciones y Normas para la Censura Moral de Espectáculos*, primer código de censura eclesiástica publicado en España. Los criterios que se emplearían seguían de cerca las recomendaciones hechas por Pío XI en su *Vigilanti cura*¹⁰, y se centraban sobre todo en evitar tesis que atentasen contra el dogma católico o la moral (Colmenero, 2014).

Así, después de analizar en detalle cada película, se proporcionaba una clasificación moral muy particular basada en grados (Gutiérrez, 2000):

- 1.- Tolerada para todos los públicos.
- 2.- Jóvenes.
- 3.- Mayores.
- 3R.- Mayores, con reparos.
- 4.- Gravemente peligrosa¹¹.

Pese a todo esto, tal como afirma Fusi (1999), «el cine, aun sometido a una rígida y múltiple censura y obligado al doblaje de todas las cintas, fue el entretenimiento colectivo más popular» (p. 109).

¹⁰ Encíclica de 1936 dirigida por el Papa Pío XI en la que se recomienda la creación de una serie de oficinas nacionales dedicadas a promover la honestidad del cine y clasificar las películas.

¹¹ No obstante, sus dictámenes tienen un valor exclusivamente orientativo (censura moral), nunca normativo (censura política).

En suma, el proteccionismo y la censura fueron las dos manifestaciones principales de los intentos de las autoridades franquistas por controlar los materiales cinematográficos proyectados en la gran pantalla durante la era de Franco. Especialmente en sus comienzos, la base del sistema nacional de protección cinematográfica era promover el desarrollo de un cine a la medida del aparato censor correspondiente. En palabras de Gutiérrez (2000), todas estas políticas proteccionistas «parecían indicar que el sistema de producción estatal del cine de nuestro país se levantaba sobre un doble soporte: el fomento de un cine hecho a medida del organismo censor correspondiente y la especulación con los permisos de importación» (p. 27).

3. EL CINE COMO INSTRUMENTO DE PROPAGANDA

El vacío ideológico que deja la censura se llena con propaganda; esto es, usar las películas como un medio de persuasión y manipulación de masas (Díez, 2001). Esta propaganda impregnó toda la producción franquista, pero lo más importante es que circuló por el llamado “cine político”; es decir, películas cuyas ideas, valores y normas son más importantes que el rendimiento económico o la creatividad y cuyos promotores son las instituciones del Estado. Así pues, a juicio de Díez (2001):

En efecto, el franquismo entiende que el cine incide de forma fundamental en la difusión de los usos sociales o modelos de conducta que son pertinentes en su sociedad, incluida la aceptación o justificación del régimen, de modo que decide controlar esa difusión emprendiendo, a su vez, un uso muy particular del cine (p. 149).

En efecto, era muy necesario articular un discurso legitimador del nuevo *statu quo*, al nacer por un acto de fuerza. Por tanto, existía una necesidad urgente en la elaboración de un pensamiento único y de una infraestructura política, social y cultural, que sirviesen como fundamento para la imposición en la práctica del ideario de los vencedores. Se trataba, pues, de un discurso que necesitaba legitimarse constantemente y que, por tanto, era necesario recurrir permanentemente a la propaganda para afirmarse y reforzarse (Gómez, 2017).

Ahora bien, hasta el estallido de la guerra, la producción de cine político en España era inferior a la de los países vecinos, debido principalmente a la falta de cooperación y a las acciones descentralizadas de los organismos públicos. En este sentido, Ledesma Ramos¹² y Giménez Caballero¹³ aprendieron de los nazis y fascistas que el cine podía ser una herramienta muy útil para conquistar el poder. En este contexto, junto a otros muchos ámbitos intelectuales y culturales (la prensa, la radio, la literatura, la universidad, etc...) la cinematografía se presentaba como un medio absolutamente imprescindible para llevar a cabo tales pretensiones legitimadoras y propagandísticas. Como era común en el resto de totalitarismos imperantes, el cine era considerado un poderoso instrumento de adoctrinamiento de las masas; «un espectáculo que se encontraba en pleno apogeo, singularmente útil para transmitir ideología y valores, y por lo tanto, un elemento que no podía dejar de controlarse por parte de los

¹² Ramiro Ledesma Ramos fue un político y escritor español, fundador de las Juntas Ofensivas Nacional Sindicalistas (JONS) y uno de los teóricos que más influyeron en la concepción del Movimiento Nacional iniciado en 1936.

¹³ Escritor y diplomático español, primer introductor intelectual del fascismo en España.

dirigentes políticos para ponerlo a su servicio» (Gómez, 2017, p. 54). De esta manera, los falangistas se convertirían a lo largo del conflicto en los directores del cine franquista en su aspecto político. El Ministro del Interior, Ramón Serrano Suñer, fue la persona que concedería a la Falange la dirección política del cine y quien ordenaría que la propaganda del Estado se pusiera al servicio de dos ideas fundamentales: afianzar el liderazgo de Franco y difundir las bases ideológicas fascistas que definirían al nuevo Régimen (Díez, 2001).

Todo esto consiguió llevar a los cines un relato cinematográfico de tipo mítico, que justificaba el nacimiento del nuevo Estado a través de tres acontecimientos: la República, presentada como un régimen comunista bajo el caos más absoluto; las sucesivas victorias del ejército nacional al mando de su Caudillo y el nuevo Estado; esto es, reconstrucción del país, reconocimiento internacional del Régimen y recuperación del pasado histórico más españolista-castellanista e imperial. Como lo hace notar Díez (2001), «este relato circula con el fin de convencer al público de la justicia de la causa nacional, mantener alta la moral de combate y pacificar y adoctrinar a la población» (p. 155).

Con este objetivo, el franquismo montó un cine de ficción que, asimismo, sirvió a la formación del «espíritu nacional» o montaje del Régimen. Este cine se plasmó en varios géneros cinematográficos que representaban la personalidad de cada una de las fuerzas sublevadas. En primer lugar, el “cine histórico”, con especial hincapié al periodo del Imperio, «pues una nación, dice la Falange, solo siente plenamente su ser y su destino cuando conoce su historia» (Díez, 2001, p. 156). En segundo lugar, el “cine folclórico”; esto es, la exaltación de la patria, de sus tierras, de su clima, de sus monumentos, de su artesanía, y, sobre todo, de sus gentes. Por último, el cine castrense, o lo que es lo mismo, el “cine de cruzada”, esto es, películas de temática militar y africanista. Con estos tres géneros, y con el NO-DO a su servicio, «el Régimen confecciona un relato que recoge los acontecimientos que explican por qué su formación social es lo que es y, simultáneamente, difunde lo que es pertinente decir y hacer en esa formación social» (Díez, 2001, p. 156). En el caso de esta investigación, únicamente se tratará el “cine de cruzada” por ser el género que mejor recogió este afán propagandístico.

3.1. El “cine de cruzada”

Una de las necesidades principales que tuvo el nuevo Régimen fue legitimarse en el plano de las ideas. De acuerdo con Gómez (2017), «obviamente, un golpe de Estado y una guerra no son los mejores modos de acceder el poder político, y por lo tanto, resultaba necesaria toda una política de justificación que dotase de legitimidad a la nueva legalidad vigente» (p. 60). De esta manera, a lo largo de toda la década de los cuarenta, el franquismo se comprometió a construir una narración que tratara de justificar el Alzamiento Nacional y el régimen resultante e interpretar el conflicto como una lucha para salvar a España del "terror rojo" y el separatismo. En palabras de García (2018), se trataba de una «justificación de la guerra que acaba de vivirse sobre nuestro país, de esa “Cruzada” gracias a la cual España recuperaba esa *recta* tradición castellana de la cual la infausta Ilustración, al decir de los turiferarios del franquismo, nos había apartado» (párr. 1) En la gran pantalla esto se tradujo en el denominado “cine de cruzada”¹⁴.

Este género constituyó el eje en torno al cual giró la mayor parte del cine del primer franquismo y se convirtió en el más fomentado y cuidado por parte del nuevo Estado (Gómez, 2017). El principal *leitmotiv* de este ciclo de películas sobre la Guerra Civil mostraba una forma de legitimar el Régimen a base de representar unos determinados “valores nacionales” como la verdadera razón de su victoria frente a unos valores republicanos “decadentes”; dicho de otra manera, se mostraba una España republicana en pleno proceso de ruptura de los valores tradicionales. Empleando las palabras de Ortego (2013):

Así se trataba de justificar la legitimación del Régimen en base a su triunfo en la Guerra Civil, no tanto por las condiciones materiales y el contexto internacional, sino por una suerte de “espíritu nacional” que otorgaría a los golpistas de la verdadera “fuerza” para enfrentarse a los republicanos, definidos como la manifestación de la “decadencia” producida por la “infiltración” del liberalismo y el marxismo. Su “depuración” por medio de la violencia “regeneradora” es la interpretación franquista de la Guerra Civil, cuyo único final sólo podía ser el triunfo de los “verdaderos españoles” (p. 226).

Como manifiesta Gubern (2006), el cine de los años 40 se llenó de películas que representaban a los republicanos como salvajes, que mataban y violaban sin compasión, y a los sublevados como víctimas que actuaban en defensa propia.

¹⁴ En referencia al término “Cruzada” acuñado por el arzobispo Enrique Plá y Deniel para denominar a la Guerra Civil, en su carta pastoral *Las dos ciudades* del 30.IX.1936.

De acuerdo con Viadero (2016), la filmografía adoptó la misma interpretación de la contienda que la que defendió el bando sublevado y que ellos denominaron “guerra de liberación nacional”. Esta visión del conflicto se basaba en la creencia de que los hombres que ocupaban el poder político en España estaban “contaminados” por ideas ajenas a la esencia española, lo que los deslegitimaba para seguir al frente del gobierno, convirtiéndose así en enemigos. Por esta razón, expulsarlos del poder significaba liberar la nación de las ideas extranjeras que defendían estos “traidores” y la sublevación no era solo legítima «sino el deber de los buenos españoles» (Viadero, 2016, p. 115). Luego, la filmografía se encargaba de mostrar, por boca de los distintos personajes que apoyaban el Alzamiento contra el gobierno de la República, que el único objetivo de la guerra era expulsar a los enemigos y salvar a la patria.

En este cine el ejército era el protagonista absoluto del conflicto, «guardián de las patrias, y principal encargado de su defensa» (Viadero, 2016, p. 365). Una institución con su propia jerarquía y código de actuación, basado en el cumplimiento del deber, incluso a costa de la propia vida.

Otra cuestión que debe señalarse es que la interpretación de este tipo de cine no se basaba únicamente en definirlo como un cine bélico o militar, sino más bien como «un cine épico-mítico amparado en el pasado» (Ortego, 2013, p. 226). Esto fue producto del proceso de mitificación que el franquismo hizo de la Guerra Civil con el propósito de eliminar las condiciones materiales que explicaron el éxito de los sublevados. El objetivo consistía en acentuar el carácter mítico de los acontecimientos. Por eso, más que hablar de un cine bélico, *Primer Plano* habló de un cine “épico” (Ortego, 2013). De acuerdo con Benet (2012):

La fuerza del relato creado desde estos principios tan básicos, acompañado del poder evocador de los mitos creados y la monumentalidad de sus liturgias, consiguió un poder cohesivo muy funcional para el nuevo Régimen, no solo para definir la guerra frente al enemigo, sino también para unificar distintos sectores y facciones en los que se dividía el franquismo, todavía en proceso de construcción de un nuevo Estado (p. 131).

Por destacar algunos ejemplos de este “cine de cruzada”, se hará un breve análisis de tres películas que ilustran las pretensiones legitimadoras y propagandísticas del Régimen: *Sin novedad en el Alcázar* (1940) de Augusto Genina, *Rojo y negro* (1942) de Carlos Arévalo y *¡A mí la legión!* (1941) de Juan de Orduña. Posteriormente, se realizará un estudio de contenido de *Raza* (1941), de Sáenz de Heredia.

3.1.1. *Sin novedad en el Alcázar*

A juicio de Gómez (2017), «*Sin novedad en el Alcázar* constituyó la gran epopeya propagandística del régimen en la más temprana posguerra civil española» (p. 63). Rodada en 1940 por el italiano Augusto Genina, ferviente defensor del fascismo, el filme fue comparado por su director con la cinta soviética *El acorazado de Potemkin*, ya que pretendía hacer una réplica “constructiva” y «hacerse eco de su dimensión épica» (Gómez, 2017, p. 63). A través de la narración de los hechos acontecidos durante el asedio del Alcázar de Toledo por las fuerzas republicanas durante los días posteriores al Alzamiento de julio de 1936, se muestra una visión heroica de la resistencia franquista y se pretende justificar el levantamiento militar, utilizando palabras de Gómez (2017), «elevando este acontecimiento a la categoría de símbolo histórico» (p.63).

En los títulos de crédito iniciales destacaba la pretendida fidelidad histórica de la que hacía gala el filme, se trataba de una reconstrucción «del sublime heroísmo de los defensores de El Alcázar de Toledo» inspirándose en «testimonios y documentos de absoluta autenticidad histórica».

Después de presentar a los personajes principales de la película, a continuación el filme exponía las razones del levantamiento militar, mostrando el discurso que dio el 16 de junio de 1936 en las Cortes el diputado Calvo Sotelo, y narrando su asesinato en Madrid a través de recortes de prensa de la época. Es así como la película se hacía eco de la versión “oficial” que da el franquismo, que vio en el asesinato del líder del Bloque Nacional¹⁵ una forma de justificar el Alzamiento del 18 de julio como una acción esencialmente defensiva. De esta forma, la legislación franquista se empeñó en deslegitimar al gobierno elegido en las urnas en febrero de 1936. Esto pasaba por presentar «el asesinato del tribuno de la derecha José Calvo Sotelo como un crimen de Estado» (V. Sánchez, 2009, p. 85), pese a que el golpe ya se estuviese preparando desde hacía meses. Como señala Viñas (2019), el golpe comenzó el mismo día en que se proclamó la II República; esto es, el 14 de abril de 1931, y Calvo Sotelo –líder del partido monárquico- tuvo una participación muy activa, llegando a comprar aviones y bombas a la Italia de Mussolini.

¹⁵ Coalición de derecha monárquica de la Segunda República Española fundada en 1934 por José Calvo Sotelo que agrupaba sectores derechistas de distinto signo: carlistas, integristas, monárquicos, etc.

En respuesta a su muerte, un grupo de soldados promete vengarse frente a su ataúd. Así pues, la historia comienza cuando el coronel Moscardó desobedece las órdenes del Gobierno para entregar el armamento y las municiones por motivos de patriotismo y dignidad moral (Campanario, 2009). El coronel alude al levantamiento como un “movimiento salvador de la patria”, basándose en motivos éticos: «Antes que todo, por encima de cualesquiera circunstancias de ninguna clase, está la bandera, que representa a la patria». Ante la negativa a devolver las armas, el coronel tiene que atrincherarse con sus fuerzas en el Alcázar de Toledo. Allí, «el coronel Moscardó capturó a algunos prisioneros o, como reconoce él mismo en su Diario de Operaciones, “rehenes” entre personas relacionadas con los partidos y movimientos de izquierdas» (Campanario, 2009, p. 5). Aquí se puede ver que, a pesar de su pretendido rigor histórico, el filme se toma muchas licencias, ya que la cinta suprime la presencia de rehenes dentro del Alcázar.

Siguiendo la antigua tradición de los militares africanistas (Iglesias, 2016), Moscardó decidió encerrarse en el Alcázar toledano y se dispuso esperar la llegada del equipo de rescate. Aunque los militares pudieron optar por resistir en la ciudad en lugar de encerrarse, el hecho es que «esta decisión dio lugar a un episodio que alcanzó gran relevancia en aquellos momentos iniciales de la Guerra Civil» (Campanario, 2009, p. 5). Desde el punto de vista de Gómez (2017):

La película muestra al grupo encerrado en el Alcázar de una forma idílica, como una comunidad humana abnegada ante su destino, fuertemente unida, sin fisuras, que vive armoniosamente su terrible asedio bajo los principios políticos, morales y religiosos del espíritu franquista, representados ejemplarmente por el coronel Moscardó (su jefe allí), bajo un funcionalismo sociológico en su más optimista y pura expresión: unidad e integración sociales en grado sumo, predominio de la comunidad sobre el individuo, la sociedad como un inmenso organismo donde adquiere sentido el sujeto en el cumplimiento de su función comunitaria. (p. 64).

Por el contrario, las autoridades y los milicianos republicanos eran representados como «sujetos desaliñados, crueles, viciosos, cobardes y conflictivos» (Gómez, 2017, p. 64). No obstante, destacaba la diferencia que se daba entre los militares profesionales y los milicianos. Los militares gozaban de cierto respeto, especialmente con la presencia del comandante Vicente Rojo¹⁶. En una de las escenas de la cinta se describe la visita que realizó como parlamentario para intentar conseguir la rendición de los sitiados. Así

¹⁶ Vicente Rojo Lluch fue un militar español que llegó a desempeñar un papel fundamental durante la Guerra Civil española. Desde mayo de 1937 fue jefe de Estado Mayor del Ejército Popular de la República.

pues, Vicente Rojo se presenta y saluda respetuosamente al jefe rebelde con un «¡A sus órdenes mi coronel!». Este personaje contrastaba con los milicianos, representados como unos bárbaros (Campanario, 2009). Esto se ve cuando el jefe de la milicia amenaza con disparar y matar al hijo del coronel Moscardó, y otro miliciano, que viola la tregua acordada y aprovecha el descuido de un sitiado para disparar sobre él y herirlo gravemente.

Al igual que otros personajes del “cine de cruzada”, el coronel Moscardó era el ejemplo perfecto de lo que se suponía que debía ser el militar español; esto es, un “guardián” de la patria, que priorizaba el deber a su bienestar e incluso a la vida de su familia (Viadero, 2016). Es por eso por lo que el coronel no duda en declarar que prefiere «que el Alcázar sea un cementerio que un estercolero», y niega a rendir el Alcázar para salvar la vida de su hijo Luis. Como lo hace notar Campanario (2009):

Un factor que contribuyó no poco a la mitificación del asedio fue la negativa del coronel Moscardó a rendir el edificio, a pesar de las amenazas que recibió el 23 de julio, por parte de los jefes de milicias enemigos, de fusilar a su hijo Luis si no entregaba la posición¹⁷ (p. 6).

De esta manera, «el episodio de la resistencia de los sitiados en el Alcázar de Toledo dio origen a uno de los mitos más importantes de la llamada “Cruzada”» (Campanario, 2009, p. 6). Ciertamente, aunque la cinta sitúa la ejecución del hijo del coronel Moscardó al comienzo del asedio, en realidad ocurrió algunas semanas más tarde como represalia por unos bombardeos de la aviación sobre Toledo (Campanario, 2009). De esta manera, la historiografía franquista asoció durante muchos años la muerte de Luis Moscardó con la negativa de su padre a rendir el edificio, como una prueba más de los crímenes rojos y utilizó la épica del Alcázar como un puro invento de propaganda del Régimen, magnificando un hecho irrelevante en el transcurso de la guerra. No es extraño que desde Italia se eligiese precisamente este episodio como base de un proyecto que pretendía exaltar los valores morales de un bando frente al otro (Alberich, 2000).

¹⁷ Este episodio rememora la leyenda de Guzmán el Bueno que, defendiendo la ciudad de Tarifa del asedio de los musulmanes, éstos tenían apresado a su hijo, y se presentaron ante las puertas de Tarifa para pedir la rendición de la ciudad. Cuando los musulmanes amenazaron con matar a su hijo el propio Guzmán el Bueno les entregó su cuchillo para que lo mataran con él, porque prefería perder a su hijo que entregar Tarifa. Para conocer más de este tema véase García, M. (2014). Guzmán el bueno, el héroe de Tarifa. *National Geographic*, 112.

Para algunos de los insurgentes, la decisión de ir a Toledo constituyó un error militar evidente, quizás el más importante de la Guerra Civil (Campanario, 2009). Este desvío constituiría la diferencia entre una excelente oportunidad para entrar fácilmente en Madrid y el hecho de tener que emprender un largo asedio como resultado de la mejora de las defensas de la capital y la llegada de refuerzos. Desde el punto de vista de Preston (2002), al desplazar sus fuerzas hacia Toledo, Franco dio prioridad al fortalecimiento de su posición política mediante una victoria emocional y un gran golpe propagandístico que a una rápida derrota de la República. Al fin y al cabo, «de haber avanzado hacia Madrid de inmediato, lo habría hecho sin que su posición política estuviera irrevocablemente consolidada» (Preston, 2002, p. 207). Franco parecía saber que conquistar Toledo podría costarle la pérdida de la capital. Sin embargo, finalmente eligió esta solución, que después de todo, ayudó a fortalecer su reputación entre las facciones sublevadas de la República, ya que, no hay que olvidar que pocos días después de la liberación del Alcázar toledano, Franco fue ascendido a la Jefatura del Estado por las fuerzas rebeldes (Campanario, 2009).

De acuerdo con Gómez (2017), «además de la justificación política del conflicto, la película refleja los otros elementos fundamentales del ideario franquista de la inmediata posguerra, pues resalta el elemento religioso como un pilar esencial del nuevo Régimen» (p. 65). En este sentido, el nacionalcatolicismo franquista aparece en su más pura esencia: los sitiados del Alcázar confían su destino ante Dios, se celebran actos religiosos solemnes ante la imagen de la Virgen, un sacerdote realiza un acto de confesión comunitaria y entrega la comunión a los asediados, incluso a una mujer llamada María, que da a luz durante la ceremonia, mostrada como una representación simbólica de la Virgen María con el Niño Jesús (Gómez, 2017).

Cabe destacar también la figura de Franco, que recorre el largometraje. Se le invoca de manera constante como salvador y protector. Es a Franco a quien prestan fidelidad los oficiales que se encierran en el Alcázar en una de las primeras secuencias del filme, en la que tienen que decidir si apoyar el levantamiento o la República. Es Franco quien debe tomar la decisión de desviar las tropas para liberar a los asediados y así lo manifiestan ellos con esperanza. Finalmente, también aparece *in situ*, en el momento de la liberación del Alcázar del ataque de los republicanos, ante la emoción y el éxtasis de los resistentes «que saludan emocionados al caudillo al modo falangista» (Gómez, 2017, p. 64).

Sin novedad en el Alcázar fue, sin duda, una de las aportaciones más firmes al “cine de cruzada”. Con esta película el veterano Genina ganó la Copa Mussolini de la *Mostra* de Venecia de 1940 (Caparrós, 1999). En suma, y en palabras de Alberich (2000):

Sin novedad en el Alcázar es un ejemplo claro de la propaganda cinematográfica en los regímenes totalitarios, que no se basa en los mecanismos de persuasión o de seducción, como en los países democráticos, sino en el miedo, en la demostración de potencia. Lo que podían ver los españoles en la película no era una historia que les convenciese de que los hechos fueron de determinada manera, sino la posición de los vencedores frente a esos hechos (p. 100).

3.1.2. Rojo y negro

El caso de *Rojo y negro* es radicalmente diverso a las otras películas del “cine de cruzada”.

La película cuenta la relación entre dos jóvenes, Luisa y Miguel, una pareja que vive en Madrid hasta que los días de la Guerra Civil los obligan a separarse por sus distintas ideologías: Luisa es una activista integrante de Falange, mientras que Miguel, de condición proletaria, es republicano. Al final, Luisa acaba poniendo en peligro su vida y es capturada, violada y asesinada por las milicias republicanas, pese al intento de mediación de su novio. Este asesinato hace que Miguel finalmente se arrepienta de formar parte del bando republicano y se sacrifique para convertirse en un mártir, al enfrentarse él solo a un grupo de milicianos armados.

El filme también planteaba una cuestión muy interesante: qué se debía hacer con los republicanos derrotados. Este problema estaba relacionado con el gran número de prisioneros encarcelados después de la Guerra Civil. Según Ortego (2013), la respuesta a esta pregunta fue:

La necesidad de una “regeneración” por parte de los republicanos, por medio de la necesidad de sufrir un “castigo” en todas sus variantes, desde el fusilamiento hasta los trabajos forzosos. Una “regeneración” que adquiere un carácter de “penitencia”, como una forma de ser “perdonados” y que es posible gracias al carácter “nacional” de los propios vencidos (p. 228).

Es en este sentido donde destaca la peculiaridad del filme: la caracterización de los dos protagonistas. Por un lado, la representación del enemigo resulta bastante heterodoxa, puesto que, aunque Miguel es republicano, todavía es visto como un personaje

“humano”, ya que acaba “regenerándose” y pasándose al lado de “los buenos”. En este sentido, el argumento muestra al protagonista miliciano del Frente Popular como una persona normal, capaz de enamorarse y de tener arranques heroicos. En opinión de Añover (1992), «admitir esto significaba tanto reconocer que la Guerra Civil había sido una lucha entre personas de diferente ideología y no una contienda entre Dios y el Diablo» (p. 368).

Por otro, la película está protagonizada por una mujer, que se define como un personaje independiente y alejado de los antiguos clichés femeninos del cine español, aunque dentro de los cánones de la ortodoxia política y la rectitud moral (Ortego, 2013). En *Rojo y negro* también destaca el protagonismo absoluto que ostenta Falange, obviando al resto de sectores del bando sublevado, algo que «iba en contra de un cine franquista protagonizado exclusivamente por el ejército, tal como se aprecia en *Raza*» (Ortego, 2013, p. 229).

La cinta escrita y dirigida por Carlos Arévalo, fue estrenada el 25 de mayo de 1942, pero «—pero causas todavía oscuras— su presencia en la cartelera se revelaría efímera» (Elena, 1997, p. 61) y se perdería durante más de cincuenta años. Gubern (1981) apunta cómo, una vez estrenada la película, «a las dos semanas se ordenó su retirada de cartel y hasta de circulación, debido a protestas de jerarquías superiores, aunque tampoco en este caso [como en el de *El crucero Baleares*¹⁸] se dio ninguna explicación oficial» (p. 68). Por lo tanto, *Rojo y negro* secundaría así a *El crucero Baleares* (1941) dentro de larga lista de irregularidades en la inspección de películas por parte de la censura cinematográfica durante la inmediata posguerra. Sin embargo, la historia de las dos películas no ha podido ser más diferente: después de haber sido esclarecidas finalmente las circunstancias de la prohibición de *El crucero Baleares*, el caso de *Rojo y negro* sigue siendo a día de hoy un completo misterio (Elena, 1997).

En este sentido, la prohibición de esta cinta ha suscitado varias teorías al respecto. Así, y de acuerdo con Elena (1997), «conforme a una nutrida tradición historiográfica, *Rojo y negro* habría sido prohibida por altas autoridades del estado franquista completamente ajenas a los organismos de censura cinematográfica, cuyo dictamen se vería así fulminantemente revocado por el más expeditivo de los procedimientos» (p. 61). Al demostrar la falta de datos sobre este asunto, la

¹⁸ *El crucero Baleares* es una cinta de 1941 dirigida por Enrique del Campo, considerada la primera película española censurada por el franquismo.

investigación de Elena (1997) concluye que fue la propia evolución del Régimen durante este periodo conflictivo lo que podría haber llevado a los productores a considerar la conveniencia de retirar la cinta de circulación después de tres semanas en el lugar de estreno.

Otras investigaciones parecen señalar, sin embargo, que fue la propia productora la que retiró la cinta por prudencia ante la agitada situación que ya se vivía antes incluso de finalizar la contienda por las tensiones acerca de la naturaleza del nuevo Estado, que ya habían aflorado en el seno de la Falange (Elena, 1997). «La caída del falangismo fue simbolizada por la destitución de sus puestos del hasta muy poco antes poderoso Ramón Serrano Suñer» (García, 2018, párr. 8). Como lo hace notar Elena (1997):

En realidad, desde comienzos de año Franco venía desconfiando de las ambiciones de Serrano Suñer y, para contrarrestar el omnímodo poder de éste, nombró el 5 de mayo de 1941 Ministro de la Gobernación al rabiosamente anti-falangista coronel Valentín Galarza con precisas instrucciones para dismantelar la influencia del sector radical del Partido (p. 65).

Herederó (1996) parte de los conflictos existentes entre la Falange y el Ejército, y afirma que *Rojo y negro* fue:

Obra profundamente esquivá para su rentabilización en clave política y propagandística, respiraba quizás demasiada ambigüedad para el sector militar del régimen, que podía ver en ella un equívoco manifiesto falangista al estrenarse la película, precisamente, durante el mes en que arreciaban las presiones del ejército sobre Franco para contrarrestar el poder de Falange (p. 60).

Otra hipótesis es la formulada por el propio García Viñolas, quien no recuerda que la censura prohibiera la película y que más bien su retirada podría deberse a razones comerciales (Elena, 1997). Según Crusells (2006), teniendo en cuenta que la película casi no tenía carácter comercial, se proyectó durante mucho tiempo y, debido a que sabía de antemano su fecha de retiro, no desapareció repentinamente.

Asimismo, «la revisión de la película ha provocado en los últimos tiempos una muy justificada revalorización de la misma» (García, 2018, párr. 8). Su posterior visionado y análisis han permitido comprobar que la cinta constituye una justificación de la “necesidad” del Alzamiento desde el punto de vista de la ortodoxia de la Falange (García, 2018). Se trataría, pues, de un texto netamente falangista. Según Fernández (1972), *Rojo y Negro* «es, sin duda, el único filme de auténtica concepción falangista que se ha realizado» (pp. 168-169), «cuyos hallazgos visuales y su extremo y violento

vanguardismo formal lo convierten en el tipo de cine que, a buen seguro, habrían deseado ciertos sectores revolucionarios y progresistas dentro de Falange, antes de su definitiva domesticación por parte del régimen» (Castro, 2006, p. 35).

3.1.3. *¡A mí la legión!*

Otra película del periodo que cabría destacar es *¡A mí la legión!* dirigida por Juan de Orduña en 1942. Desde el punto de vista de Bravo (2012):

Esta película cambia radicalmente la visión española del norte de África, cosa que es debida a la necesidad del nuevo Estado franquista de crear una mitología que satisfaga a la masa social española que luchó a favor de Francisco Franco durante la Guerra Civil, y que adoctrine a las masas de jóvenes y a aquellas que aún no están contentas con el nuevo Régimen (p. 119).

Sin duda alguna, «la película *¡A mí la legión!* es un film que se adscribe a un buen número de películas que intentan crear una mitología y una propaganda que adoctrine ideológicamente a las masas sociales españolas» (Bravo, pp.123-124). Con este fin, individuos y colectivos de remarcada gloria nacional eran utilizados para el ensalzamiento de los valores franquistas. En este sentido, se encontraba Ignacio de Loyola en *El Capitán de Loyola* (José Díaz Morales, 1949) y Juan de Austria en *Jeromín* (Luis Lucia, 1953), que representaban el pensamiento franquista. Pero también se veía en otros films, como *Raza* (Sáenz de Heredia, 1941) o *Escuadrilla* (Antonio Román, 1941), representando a la religión franquista, la política y el ejército (Bravo, 2012).

En el caso de *¡A mí la legión!* el colectivo que se muestra es la Legión Española, un cuerpo militar muy peculiar, del que Francisco Franco fue co-creador junto a al general Millán Astray¹⁹. Esta cinta pretendía ser una exaltación de la camaradería castrense a través de la estrecha amistad entre dos personajes: un delincuente de tercera categoría, apodado "El Grajo", y un príncipe heredero de Esloña, llamado Mauro.

El filme hacía gala de un mensaje insólitamente antisemita. Este episodio tiene lugar en la primera parte de la historia, cuando los dos protagonistas están en Marruecos. Mauro ha sido injustamente acusado de un asesinato y va a ir al paredón por ello. "El Grajo" descubre que todo ha sido un complot elaborado por el verdadero autor:

¹⁹ José Millán-Astray fue un militar español fundador de la Legión y procurador en las Cortes franquistas entre 1943 y 1954.

un judío. Este antagonista es caracterizado con los rasgos físicos y mentales más tradicionales de la propaganda antisemita; esto es, representado como un cobarde y un asesino, en resumen, un personaje despreciable (De España, 1991). La escena en que el “bravo” legionario se enfrenta a la figura rastrera y cobarde del judío mostraba, de forma descarada, el concepto antijudío del franquismo, con un potencial racista equiparable a la más sofisticada elaboración del cine nazi. Se trataba de una escena breve y con pocas réplicas en el cine español de la época. No obstante, el objetivo de este personaje no era incitar al pogromo sino reivindicar la superioridad racial española (De España, 1991).

En suma, las motivaciones del “cine de cruzada” estaban claras. En primer lugar, despejar dudas sobre lo sucedido; es decir, dejar claro quiénes eran los buenos, quiénes los malos y por qué y tratar de justificar la “necesidad” del Alzamiento. Asimismo, evitar contradicciones en los protagonistas, que se tenían que comportar como dictaba el nuevo orden moral y crear una genealogía de la Victoria. Pero, lo más importante, era crear un imaginario basado en la Guerra Civil, en la exaltación épica de la guerra como reflejo de la celebración de la moral del bando vencedor.

4. CASO PRÁCTICO: *RAZA* (1941)

1.1. *Raza*, una película fundacional

Para intentar revitalizar una industria cinematográfica en mal estado y con el fin de asentar un modelo claro de propaganda cinematográfica, en 1941 se realizó la que sería la película más destacada de este período y acaso el mejor exponente de la interpretación “historicista” de la Guerra Civil: *Raza* (1941). Esta cinta, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia y estrenada en España en enero del año 1942 es, sin duda, «el gran símbolo del cine franquista de esta década» (Gómez, 2017, p. 66). Como manifiesta Berthier (2007):

Raza tiene todas las características de lo que podemos definir como «película de acontecimiento», o sea aquellos filmes que han entrado en la historia del cine por vincularse de manera estrecha con un contexto sociopolítico determinado. Son películas que constituyen en si unos acontecimientos históricos y cuyo sentido se vincula más a la Historia que a la historia del cine. Como tales, se inscriben en las memorias colectivas constituyendo puntos de referencia, de fijación, de cristalización memorística (p. 53).

A juicio de Berthier (2007), aquello que le confiere a *Raza* su estatuto de «película-acontecimiento», es la identidad de quien ideó y escribió el texto de esta obra fílmica, que no es ni más ni menos que el entonces jefe de Estado del recién instaurado régimen franquista, Francisco Franco Bahamonde.

Raza narra las vivencias de los Churruca, una familia gallega que Franco pretendía que se asemejara a la suya, desde el Desastre de 1898 hasta la Guerra Civil. El personaje principal en el que se centra la historia es la madre, Isabel de Andrade, una mujer solitaria que tiene que criar a sus cuatro hijos, como la madre del propio Franco, Pilar Bahamonde.

Hace ya un año que ha concluido una guerra civil que, «ha supuesto el encumbramiento del general Franco a la jefatura suprema del Estado y los Ejércitos, y contempla ahora una posguerra envuelta en la represión de los vencidos y las penurias económicas de un país devastado» (Sebastián, 1995, párr. 1). Es en este ambiente en el que Franco, oculto tras el seudónimo de Jaime de Andrade, gestaría esta obra literaria de unas doscientas páginas en la que, a través de las vivencias de dos generaciones de una familia de militares, pretendía dar su particular visión de los entresijos espirituales que caracterizaban a los españoles (Gubern, 1997).

Junto al término “Imperio”, “raza” constituía también un concepto fundamental, para el primer franquismo. Según Gómez (2017), «esta palabra impregnó entonces toda la actividad política, social y cultural del régimen» (p. 66). Es importante señalar que la palabra “raza” no se refería al sentido etnicista que acabaría adoptando el nazismo. Sin embargo, se cargó rápidamente de las connotaciones políticas reaccionarias en las que el Régimen se reconocía (Benet, 2012).

El filme surgió bajo la decidida voluntad del Régimen de crear una cinematografía nacional basada en sus propios intereses, estimulando así la aparición de un género cinematográfico nuevo, adaptado a sus necesidades políticas. Se pretendía, pues, que *Raza* se erigiera en el auténtico modelo de este nuevo cine patriótico; como dice Gubern (1997) «*Raza* se convirtió en la mayor epopeya oficialista del cine de la época y en un verdadero film-manifiesto del franquismo» (Gubern, 1997, p. 140 citado por Gómez, 2017).

4.1. Franco, el personaje

Para poder entender mejor todo el entorno que rodea a la película resulta imprescindible realizar un ligero esbozo de algunas de las vivencias de la propia vida del dictador, ya que como el psiquiatra González (1992) ve en *Raza*: «un relato claramente autobiográfico, en el que a través de la sublimación y de la idealización fantaseada, el autor pretendía exorcizar los demonios familiares que habían marcado su infancia y su juventud» (p. 39). Gubern (1985) ha estudiado exhaustivamente la historia escrita por Franco, señalando los paralelismos que existen entre su propia biografía y la de familia Churruga, así como del maquillaje de aquellos elementos menos «honorable» de la misma. En definitiva, en *Raza* Franco plasmó un relato de claro corte autobiográfico, pero retocó todos los aspectos que a sus ojos no parecían acordes con su idea de tradición militar, familia y honor, conceptos que ensalzaba y embellecía sobremedida.

Francisco Franco Bahamonde nació en 1892, en El Ferrol, La Coruña, en el seno de una familia de clase media con escasos recursos económicos y con una larga tradición dentro de la marina. Durante su infancia, los continuos deslices de su padre provocaron los sufrimientos de su madre y el malestar en el entorno familiar. Esta

circunstancia propiciará que el joven Francisco idealice un prototipo de mujer y madre modelo, figuras que se ven claramente representadas en *Raza* (Preston, 2002).

Pasados unos años, Franco decide ingresar en la Academia de Infantería de Toledo, después de ver frustrado su ingreso en la Escuela Naval, que era su aspiración. Una vez allí, Franco asumió buena parte del bagaje político e ideológico de los militares de la época. De acuerdo con Moradiellos (2018):

Hizo suyo un exaltado nacionalismo español unitarista e historicista, nostálgico de las glorias imperiales pretéritas, receloso de un mundo exterior que había asistido impasible al desigual enfrentamiento con el coloso estadounidense, y sumamente hostil a los incipientes movimientos regionalistas y nacionalistas periféricos que osaban poner en duda la unidad de la patria (p. 41).

Como resultado de esa mentalidad nacional-militarista, gran parte de los militares españoles, los llamados africanistas, fueron desarrollando una decidida actitud autoritaria y anti-liberal, culpando al parlamento de la prolongada decadencia sufrida por España desde la guerra de la Independencia, hasta culminar en el Desastre de 1898. Después de sus sucesivas demandas de destino a África, Franco fue enviado a Marruecos, donde su figura encajó rápidamente. Es en esta atmósfera donde demostraría valor y arrojo logrando una serie de rápidos ascensos por acciones de guerra, además de revelarse como un oficial serio, metódico e implacable, obsesionado con la disciplina y el cumplimiento del deber: el arquetipo del oficial africanista (Moradiellos, 2018).

4.2. *Raza*, la novela

De las tres versiones que existen de *Raza*, la primera, en orden cronológico, es *Raza. Anecdótico para el guion de una película*. El relato original fue publicado como libro por *Ediciones Numancia* en 1942 (el mismo año del estreno del film) y ya aparecía firmado con el seudónimo de Jaime de Andrade. En vez de una obra literaria, se puede hablar más bien un esbozo de guion, puesto que se trataba de una acumulación de escenas, algunas de las cuales estaban dialogadas y pasaron directamente a pantalla, mientras que otras, fueron variadas o incluso suprimidas (Alberich, 1997).

La lectura de *Raza* no da margen a la sorpresa. Cuando Franco la escribió se sentía vencedor de las fuerzas que, según él, habrían llevado a término la misión histórica que les había sido encomendada, salvando a España del comunismo “y demás

enemigos de la civilización cristiana” (Sebastián, 1995). La obra se convirtió en un claro alegato de las virtudes que a su parecer adornaban a los españoles. «Aquel niño que soñaba con capitanear alguno de los navíos que partían hacia las colonias se encontraba ahora en el cenit de su carrera y se dispone a escribir la historia a su medida» (Sebastián, 1995, párr. 2).

De acuerdo con Berthier (2007), con *Raza*, Franco, de manera paralela a otras formas oficiales para imponer los valores de la “Nueva España”, optaba aquí por una forma ficcional apta para plasmar su visión de la guerra y difundir unos valores que habían permitido la unión de diversas fuerzas políticas (la Iglesia, los monárquicos, los carlistas). «Después de haber vencido se trata de *convencer*, de modo muy específico en este caso, apelando no a la razón sino al imaginario de los destinatarios» (Berthier, 2007, p. 55).

De acuerdo con Gubern (1985), *Raza* literariamente:

Constituye un discurso político militante, el vehículo de una ideología en estado puro, presentada sin máscaras ni maquillajes, a diferencia de lo que sucede en la mayor parte de novelas, en donde la ideología esta revestida y disimulada bajo superestructuras estéticas o psicológicas. *Raza* pertenece pues al género de panfleto político (p. 66).

Como ya se ha mencionado anteriormente, el relato hacía acopio de innumerables referencias autobiográficas. La historia comienza un año antes del desastre del 98, en el seno de una familia gallega de tradición marinera, al igual que la del dictador. Esta familia es de la estirpe del almirante Cosme Damián Churruca, importante héroe de la batalla de Trafalgar (Sebastián, 1995). En la novela, el comportamiento del contador de navío, que fue su padre, da paso a un deslumbrante capitán de navío, Pedro Churruca, que no duda en sacrificar su vida por España frente a la gran flota de Estados Unidos en la guerra de Cuba.

No es la primera vez que Franco mostraba sus aficiones literarias. En 1922 publicó *Marruecos, Diario de una bandera*, que contaba todas sus experiencias vividas en África. Franco, al publicar varios artículos relacionados con estrategia militar, optaba por usar el seudónimo de Hispanicus, lo mismo hacía cuando escribía en contra del gobierno laborista británico firmando como MacCaulay o como Jakim Boor en sus escrituras contra la masonería. Al escribir *Raza*, firmó como Jaime de Andrade, con el que rescataba para sí un título de nobleza de un antepasado suyo del siglo XIV. Este antepasado por línea materna, confería a la madre el nombre de Isabel de Andrade, con

lo que se adjudicaba a sí mismo la figura del progenitor que le hubiera gustado tener en realidad; esto es, un padre de familia ejemplar y un heroico capitán de la marina, lo que significativamente implicaba una devaluación del nombre de la figura paterna real (Heredero, 2011).

Raza. Anecdótico para el guion de una película se centra en la crónica de una familia de militares gallegos desde el Desastre de 1898 hasta la Guerra Civil de 1939. En estos 43 años España perdió las últimas colonias, sufrió un desastre militar en Marruecos, se proclamó la República y, finalmente, se vio inmersa en una guerra civil. Todos estos acontecimientos son vividos por los integrantes de la familia Churruca, quienes son obviados cuando no tienen una directa relación con el trasfondo de los acontecimientos históricos (Alberich, 1997).

Aquello que cambia en las sucesivas versiones es la definición de quiénes son los enemigos de España. En la novela, la sociedad española era el enemigo del propio país, la nación debía ser salvada de sí misma, algo que únicamente los militares podían conseguir debido a su coraje y a su conciencia despierta. El padre de la familia muere en Cuba luchando contra los Estados Unidos, ante la indiferencia general de los españoles, reflejada en una escena en la que las esposas de los militares que luchan, leen los periódicos que no publican más que noticias de fiestas y corridas de toros.

La obra trataba de mostrar a la República como un símbolo de violencia relacionándola directamente con el saqueo y la quema de iglesias, lo que provocará más tarde que la madre de la familia enferme y muera. La guerra es cosa de los hijos: el hijo mayor, José, se convierte en teniente de la Academia de Toledo siguiendo la tradición familiar. Pedro, sin embargo, se aleja de las armas para lamento de su madre y se convierte en abogado. Jaime, por su parte, deja los estudios de marino para ingresar en la orden de San Juan de Dios. Y, por último, Isabel se casa con un teniente llamado Luis. Los conflictos llegarían con la guerra: a José lo arrestan cuando un sanitario que sirvió a sus órdenes lo reconoce y lo denuncia, esto provoca que sea fusilado cruelmente. No obstante, salva milagrosamente su vida para cruzar las líneas republicanas y luchar junto a los suyos hasta la victoria final. Pedro, termina por ayudar a una espía de los nacionales, por lo que termina fusilado. A Jaime lo matan unos asaltantes en el convento y Luis desaparece de su puesto del frente para reunirse con Isabel, quien le rechaza. Al final, ella y su amiga le ven participar en el desfile de la Victoria, al lado de otros militares.

En suma, Francisco Franco en *Raza. Anecdotario para el guion de una película* suplantó sus frustraciones con la idea de crear un pasado magnífico, con cierto romanticismo, y un mejor presente. La novela era un culto a la propia personalidad de Franco, una de las características del régimen dictatorial. Tusell (1988) expresaba así este aspecto: «cualquier intento de llegar a una descripción del franquismo y de sus características fundamentales fracasaría plenamente si pretendiera eludir el papel desempeñado por la propia personalidad de Franco en la dictadura que gobernó España desde 1939 hasta 1975» (p. 111). De esta manera, Franco quiso contribuir con su obra a difundir una serie de valores de la “raza” española, que también quedaron reflejados en la película que dirigió José Luis Sáenz de Heredia.

4.3. *Raza*, la película

Franco, decidido a llevar su obra al cine, convocó un concurso entre los principales directores del momento. Con este objetivo, se realizó un examen entre los candidatos que consistió en escribir los primeros cien planos de la novela, sin conocer la verdadera identidad de su autor. El realizador Sáenz de Heredia fue el elegido entre los numerosos participantes después de impresionar a Franco, que como afirma Castro (1974) dijo: «Ya no tenemos que seguir haciendo pruebas. Que se la den a Sáenz de Heredia» (p. 370). De esta manera, José Luis Sáenz Heredia, primo del fundador de Falange, José Antonio Primo de Rivera, procedente de la generación de cineastas que han aparecido con la llegada del cine sonoro y formado en la productora Filmófono²⁰, se convirtió, junto con otros dos directores que debutaron en la inmediata posguerra, Rafael Gil y Juan de Orduña, «en el máximo representante de la cinematografía franquista» (Labarrére, 2009, p. 221). A la edad de treinta años presentaba una sólida trayectoria con cuatro largometrajes, *Patricio miró a una estrella* (1934), *La hija de Juan Simón* (1935), *¿Quién me quiere a mí?* (1936) y *¡A mí no me mire usted!* (1941). Además, de acuerdo con Berthier (2007), Sáenz de Heredia ya había puesto su arte al servicio del franquismo con anterioridad, como empleado de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda y como director del cortometraje sobre la Guerra Civil llamado *Via Crucis del Señor en las tierras de España* (1940).

²⁰ Compañía cinematográfica española, creada en 1935 por el ingeniero de sonido Ricardo María de Urgoiti y el cineasta Luis Buñuel.

El recién creado Consejo de la Hispanidad²¹ fue el encargado de llevar a cabo el proyecto asegurando los medios técnicos y económicos necesarios (Berthier, 2007). De esta manera, los recursos del Estado estaban a disposición de la película, por lo que el director contó con un presupuesto de 1.650.000 pesetas, una auténtica superproducción para el cine español de la época, que se usaron para la construcción de 50 decorados, 500 trajes de época y para la contratación de más de 1.500 extras (Gubern, 2006). Como distribuidora de la película se eligió a una empresa de Madrid, Estudios Ballesteros, propietaria de un pequeño estudio y laboratorio que nunca había distribuido películas (Caparrós, 1999). El guion técnico se encomendó al propio director del filme y al director Antonio Román. También intervino Manuel Halcón, director del Consejo de la Hispanidad y Manuel Aznar²² como asesor histórico literario, y cuyo cargo como Jefe de Prensa le otorgaba cierta autoridad cuando, en la presentación de la película definía sus objetivos:

Tengo la esperanza cierta de que con la película *Raza* el cine iniciará victoriosamente una tarea gigantesca: la de expresar ante el mundo las razones históricas, religiosas, morales y sociales de la Gran Cruzada libertadora que se inició entre vítores el 18 de julio de 1936 y terminó entre laureles y clamores el primero de abril de 1939 (Aznar, 1942, nº 64, citado por Alberich, 1997).

«Estamos pues, ante la versión oficial de la guerra civil española» (Alberich, 1997, p. 55). Y fue justamente la Guerra Civil, la calidad de sus eventos directos y atroces, y la oportunidad de la divulgación de su situación el centro de controversia del cine español a principios de la década de los cuarenta. Según manifiesta Alberich (1997), «discrepancia nunca cerrada, que ha seguido planeando como una sombra sobre el cine español de la transición y la democracia» (pp. 55-56).

Días antes de su estreno, la película se proyectó de manera privada en el palacio de El Pardo obteniendo el beneplácito de Franco. De acuerdo con Castro (1974), el director lo recordaba con estas palabras:

La vimos Franco y yo delante, y su señora y demás gente detrás; yo le observaba de reojo, y con la luz de la pantalla veía que estaba emocionado y con los ojos húmedos, y

²¹ El Consejo de la Hispanidad fue creado por Ley del 2 de noviembre de 1940 y fue organismo estatal autónomo adscrito al Ministerio de Asuntos Exteriores a través de la Secretaría de Estado para promover la cooperación cultural, económica, científica y tecnológica entre España e Hispanoamérica. Una vez concluida la Segunda Guerra Mundial se suprimió y se creó el Instituto de Cultura Hispánica (1945), que luego pasó a llamarse Centro Iberoamericano de Cooperación (1947) y posteriormente Instituto de Cooperación Iberoamericana (1979).

²² Manuel Aznar Zubigaray fue un periodista y diplomático español, jefe de del Consejo de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS e impulsor de la creación del Consejo de Hispanidad.

muy atento, lo que me alegraba mucho, porque era la señal de que iba muy bien. Al concluir me dijo exactamente esto: «Muy bien, Sáenz de Heredia, usted ha cumplido.» Y esto fue todo (p. 370).

El estreno oficial tuvo lugar la noche del 5 de enero de 1942 en el Palacio de la Música de Madrid. El gran ambiente que rodeaba el acto, con presencia de las autoridades civiles y militares, así como el arrollador éxito que tuvo la película entre las jerarquías y la plana mayor del cine español, hacía sospechar que era un secreto a voces que tras el seudónimo de Jaime de Andrade se escondía la propia figura del Caudillo. La controlada prensa de la época definió la obra como «el mejor exponente de nuestras virtudes raciales y la muestra más patente de nuestra potencialidad creadora» (Moradiellos, 2018, p.101). Ese mismo año, *Raza* obtuvo el premio principal del Sindicato Nacional del Espectáculo y fue estrenada internacionalmente en países como Alemania, Italia y Portugal. Además, fue exhibida para los soldados españoles de la División Azul como forma de motivarlos en su lucha contra la URSS (Crusells, 2006).

Por su parte, según revela Fernández (1972), el 26 de febrero de 1964 Franco asumió, por fin, la paternidad de su texto ingresando oficialmente en la Sociedad General de Autores de España con la constancia expresa de utilizar el seudónimo de Jaime de Andrade. De esta manera, *Raza* se impuso como «la película de Franco» (Berthier, 2007, p. 60).

En la película se reflejaban, de manera más que evidente, las fantasías de ascenso social, los traumas familiares e incluso los temores del propio dictador, quien diseñó un argumento que revelaba muchas facetas de su personalidad (Preston, 2002). Su alter ego, José Churruca, fue otorgado con una genealogía ilustre de la que él en realidad carecía y con unos antepasados heroicos que no existían. Así, la película trataba de ofrecer un modelo de lo que el cine español debía ser a través de una maniquea visión de la historia de España, la de su propia familia y la de unos valores militares, morales y religiosos, cuyo abandono había llevado a España a una situación desesperada de la que únicamente la “Cruzada” podría reinstaurar. El film fue un recopilación de toda la estética y valores que rodearon a los vencedores: severidad, rigor, jerarquía, exaltación de valores patrios e inquebrantable entusiasmo al servicio de éstos (Gómez, 2017).

Como ya se ha mencionado, la cinta se centra en la etapa republicana y la Guerra Civil, pero se retrotrae al siglo XIX, en concreto a la etapa de la Restauración desde la pérdida de Cuba en 1898. Según Ortego (2013):

La película estableció una perspectiva teleológica sobre los orígenes de la Guerra Civil: el inevitable enfrentamiento entre “las dos Españas” no es un producto de un contingente y evitable conflicto bélico, sino de una inevitabilidad histórica que sólo podía acabar con el triunfo de la “verdadera España” (p. 227).

Para aplicar este mecanismo, el filme estableció una interpretación antiliberal del propio siglo XIX (Ortego, 2013). Algunas de las clases dominantes eran definidas como “egoístas”, ya que solo consideraban sus propios intereses y no se preocupaban por el destino del país. Únicamente los militares conocían esta situación, por lo que debían ser ellos los que debían resolver el problema. Esto se ve a través de un montaje paralelo, en el que se alterna la imagen de militares preparándose para la batalla con un baile popular en una verbena.

Con el estallido de la Guerra Civil cada hermano entra un bando distinto. Así, se pretendía simbolizar la “España” y la “anti-España”, en un conflicto que únicamente podrá superarse cuando el hermano se “arrepienta” de su apoyo a los republicanos y sufra una expiación por medio de la muerte. El único modo de superar esta situación era con una “regeneración nacional”; es decir, que la sociedad fuera dirigida por quienes de verdad representan los “valores nacionales”: los militares. Esta propuesta era la única solución a la llamada “enfermedad liberal”, eliminando a las personas “contaminadas” por esa ideología. La etapa republicana se dibujaba como el culmen de esta “enfermedad”. Una etapa que tenía como peculiaridad el hecho de que, si hasta entonces el “mal” afectaba a la clase política, ahora se habría extendido a las clases populares a través del socialismo, definido como una derivación del viejo liberalismo decimonónico, al ser “materialista” y “egoísta” por pensar únicamente en el interés de clase (Ortego, 2013).

Las primeras escenas del libro son seguidas con fidelidad por la película. La presentación de la familia es idéntica. Sin embargo, elementos como la guerra de Marruecos y la educación militar en Toledo no aparecen. La segunda parte del libro convierte la película en un fundido en negro, cerrando con la imagen de la madre rezando por el padre muerto.

La escena en que José Churruga es detenido también es diferente en la película. Según Alberich (1997), esto podría deberse a que la narración del libro ya había sido llevada a la gran pantalla en otro filme: *Sin novedad en el Alcázar* (1940). En ella, un oficial sale del Alcázar en busca de provisiones y es reconocido por un republicano. Tras denunciarlo, el oficial es fusilado. En la obra de Franco, la detención de José era exactamente así, por lo que los guionistas decidieron simplificarla.

Hay un plano añadido en la cinta que mostraba de nuevo la culpabilización de los políticos, pues un ministro llama a un jefe militar con la intención de proponerle un pacto pero éste cuelga el teléfono y se niega a tratar con la clase política.

El momento esencial de la cinta para la transmisión del mensaje político se crea a través del uso del *collage*, que arrastra al espectador al inevitable estallido de la Guerra Civil. Después de un fuerte enfrentamiento familiar, producido porque Pedro reclama a su madre parte de la herencia para financiar su carrera política, se precipitan los acontecimientos. Es el momento de clímax emocional del filme, en el que la familia se ha fracturado. Es en ese momento donde irrumpe el *collage*. Por un lado, se ven una serie de portadas de periódicos seleccionando acontecimientos que van desde la llegada al poder de Miguel Primo de Rivera hasta los acontecimientos del 18 de julio de 1936. Durante este recorrido histórico, aparecen breves flashes del desarrollo de la vida familiar, donde el ciclo de la vida y el tiempo de la historia se funden. Esto se aprecia cuando el titular que informa de la llegada de la República coincide con el fallecimiento de la madre o la información sobre la quema de iglesias coincide con la ordenación sacerdotal de Jaime. Esta fusión entre la historia general y la vida familiar encuentra su eclosión en un nuevo *collage* que cierra la película, donde aparecen imágenes del desfile de la Victoria, en los que se repiten algunos de los momentos culminantes del filme, centrándose en el trayecto de los protagonistas.

Raza daba cuenta de la gesta fundadora del régimen franquista, la Guerra Civil, que intentaba erigir en «mito de origen» según una perspectiva de legitimación. En palabras de Berthier (2007), «el concepto de raza es el elemento clave de la empresa legitimadora: la guerra civil se presenta como el cumplimiento secular del destino de la raza española» (p. 56). En el caso de la película, la “raza” se concentraba en una categoría: los almogávares. En la primera parte de la película, el padre de los Churruga explica a sus hijos lo que eran: “eran guerreros elegidos, los más representativos de la raza española, firmes en la pelea, ágiles y decididos en el maniobrar. Su valor no es

igualado en la historia por ningún otro pueblo”. En este sentido, la cinta hacía del almogávar el modelo por excelencia de la “raza” española, brillantemente ilustrado por su antepasado, Cosme Damián Churruca, en un *flashback*. Así, en la Guerra Civil, José, al igual que sus antepasados, podrá demostrar su pertenencia a la estirpe de los almogávares. Como enfatiza Benet (2012), la película cierra con un plano de Franco contemplando el desfile y haciendo el saludo romano, pretendiendo certificar la conexión entre el ejército del presente y los valientes almogávares del pasado, «una visión tan mítica como enfática que, a pesar de todo, unía el tiempo histórico con el familiar, el remoto pasado con el biográfico presente» (Benet, 2012, p. 171).

Finalmente, la presencia de falangistas en el bando franquista añadía a la “raza” de héroes que representaban los militares en el libro otro grupo de héroes equiparado al primero. El filme, además, definía claramente a los diputados como los enemigos de España, por lo que insinuaba que la democracia parlamentaria era la causa contra la que luchaban los sublevados.

Debido al carácter teleológico que se hacía de la Guerra Civil, la revista *Primer Plano* tendió a ver el filme no como una muestra de cine bélico, sino más bien de cine histórico. De acuerdo con Ortego (2013), «este aspecto tuvo una gran importancia al servir de modelo a las siguientes producciones históricas ambientadas en el siglo XIX, que incorporaron, desde ese momento, este tipo de críticas a un liberalismo “decadente”». (p. 227).

4.4. *Espíritu de una raza*

En 1949 la situación en España había variado. Tras la derrota de Alemania e Italia, España estaba sometida a un aislamiento internacional y los esfuerzos diplomáticos del Régimen pretendían conseguir el reconocimiento por parte de las democracias vencedoras de la guerra (Alberich, 1997).

En este sentido, casi una década más tarde del estreno de la película, los servicios de propaganda cinematográfica emprendieron la tarea de maquillar *Raza*, la cual sufrió una serie de mutaciones que suavizaron las asperezas de la ideología del primer franquismo para acomodarla a las nuevas exigencias de la política internacional; esto es, «al intento de hacer olvidar su relación con los derrotados fascismos y

acomodarla a la nueva amistad con los Estados Unidos» (García, 2018, párr. 4). El filme fue reestrenado bajo el nuevo título *Espíritu de una raza*, con un nuevo doblaje para así, viejo truco de la censura, poder alterar los diálogos más desfasados, como por ejemplo, las diatribas más antiamericanas, que eran muchas en la primera parte de la cinta, donde tenía gran protagonismo la guerra de Cuba. Un ejemplo de esto se puede apreciar en el famoso diálogo final, cuando Isabel Churruca le dice a su hijo pequeño, en mitad del desfile de la Victoria, lo bonito que es, señalando que eso era la raza, la alteración suavizó un poco la expresión atenuándolo con eso de que «es el espíritu de una raza».

El resto de cambios se dirigió a definir quiénes eran los héroes, eliminando cualquier referencia a la Falange, además de todas las muestras de simbología fascista, sobre todo en aquellos planos donde aparecían los saludos a la romana y los “Arriba España”. En *Raza* se incluían saludos fascistas en todos los encuentros entre militares, así como planos del público brazo derecho estirado en alto durante el desfile final. En la nueva versión todas estas imágenes desaparecieron e incluso el mismísimo Caudillo fue censurado en un plano ambientado en el desfile de la Victoria del año 1939 por hacer el saludo fascista. No obstante, todos los planos del público saludando brazo en alto a las tropas franquistas que entraban en Madrid que aparecían en *Raza* y que desaparecieron en esta versión, no fueron rodados por el director, Sáenz de Heredia, sino que correspondían al documental *El gran desfile de la Victoria en Madrid*, producido por el servicio oficial de propaganda cinematográfica franquista; es decir, el Departamento Nacional de Cinematografía (Alberich, 1997).

El enemigo de España, que en la obra era la sociedad y en la primera versión del filme la democracia parlamentaria, pasó a ser el comunismo que tanto en el libro como en *Raza* solo era mencionado de pasada, sin darle ninguna relevancia como adversario (Alberich, 1997). Un ejemplo de esto se puede apreciar cuando detienen a Pedro, el hermano republicano. En la primera versión del filme, sus captores le decían “no eres un verdadero antifascista”, mientras que en la nueva versión se cambió por “no eres un verdadero comunista”, afirmación globalizadora que dejaba pocas dudas sobre la esencia del enemigo. Según manifiesta Berthier (2007), «el comunista, a principios de los 50, es un enemigo mucho más rentable y permite presentar la guerra civil como un combate precursor en la historia de occidente» (p. 60). De esta manera, buena parte de

las modificaciones de la nueva versión se encaminaron a eliminar las referencias a otros enemigos.

En este sentido, se cambió el diálogo entre el padre y otro militar cuando analizan la situación de las colonias españolas en 1898 para que no mencionaran a la masonería como alentadora de las rebeliones coloniales y a algunas potencias extranjeras como las impulsoras de la rebelión: de la batalla naval en Cuba se suprimieron las referencias a Estados Unidos en los titulares de los periódicos y a los planos de los marinos norteamericanos durante el combate. De esta manera, el padre de los Churruca muere en un combate contra un enemigo indefinido. Con estas supresiones, la lucha de los militares se desarrollaba contra nadie en concreto y los héroes estaban abocados a un destino fatal, en la que el único fin era la muerte.

Los títulos de crédito, en fin, eran diferentes a los de *Raza*, ya que se eliminaron algunos nombres de colaboradores de la cinta, pues se buscaba acortarlos para colocar un rótulo explicativo que no estaba en la versión original. El rótulo, que resulta sumamente importante para comprender el alcance de las intenciones de la nueva versión, en el nuevo contexto de la Guerra Fría, decía así: «La historia que vais a presenciar no es un producto de la imaginación. Es historia pura, veraz y casi universal, que puede vivir cualquier pueblo que no se resigne a perecer en las catástrofes que el comunismo provoca».

La versión de 1950 sustituía a la primera hasta tal punto que se destruyeron el negativo original y todas las copias hechas de *Raza*. De acuerdo con Berthier (2007), «se trata de un caso único de autocensura en la historia del cine» (p. 60). Así que durante más de cuarenta años solo se pudo tener acceso a *El espíritu de una raza* hasta que en 1993, la Filmoteca Española recuperó una primera versión de la película de 1942 procedente de los almacenes de UFA, la productora de la Alemania nazi donde *Raza* se había exhibido (Alberich, 1997).

La razón de estos cambios se explica a través del contexto histórico en el que fueron realizadas ambas versiones. En 1942 cuando se estrenó *Raza* tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, Franco creyó en la victoria alemana. Por este motivo, mandó que la cinta se exhibiera comercialmente en la Alemania nazi, pensando que sería comprendida inmediatamente. Como se verá más adelante, se equivocó, pues costó casi un año firmar el contrato y otro más para estrenarse. Para entonces, debido a

que la potencia militar alemana había comenzado a debilitarse, la situación bélica ya no era la misma. Por otro lado, el estreno de *Espíritu de una Raza* coincidió en pleno apogeo de la Guerra Fría, que hizo de España un aliado adecuado para los intereses occidentales en su nueva lucha contra el comunismo soviético (Crusells, 2011).

En ambas versiones se explicaba la versión oficial de la Guerra Civil española desde la óptica de los vencedores. La diferencia entre ambas versiones, según Crusells (2011), «es que nos muestra la transformación del Gobierno: de la apuesta falangista al acomodo de la Guerra Fría» (párr. 49). Así pues, la realización de la nueva versión del filme mostraba el viraje de la política española. Según apunta Alberich (1997):

La comparación con la copia de *Espíritu de una raza* permitió establecer que la naturaleza de los cambios estaba relacionada con la imagen que el régimen de Franco quiso dar de sí mismo en distintas circunstancias, dependiendo de los intereses de la política internacional de España (p. 52).

En suma, *Raza* fue una película de propaganda, que se modificó cuando el discurso original podría resultar inconveniente, dado los cambios producidos en el panorama político, en España y en el mundo, desde su realización. Dicho con palabras de Gómez (2017), «*Raza/Espíritu de una raza* es, pues, una piedra de toque excelente para comprobar la evolución del régimen durante la década, y el ejemplo más importante de los que se viene denominando “cine de cruzada”» (p. 67). En este sentido, los historiadores del franquismo han señalado reiteradamente el carácter ecléctico del Régimen, que pasó por varias etapas, con el único propósito de permanecer en el poder. *Raza* y *Espíritu de una raza* son un claro ejemplo de esa actitud.

5. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se han expuesto algunos de los casos en que el cine fue utilizado por la dictadura franquista como instrumento de propaganda, en mayor o menor medida dependiendo de la época.

Durante la posguerra, las reformas legislativas y administrativas para regular la cinematografía española y su funcionamiento fueron constantes. Las primeras juntas de censura aparecieron durante la Guerra Civil hasta finales de la década de los cuarenta, cuando ya se había constituido un aparato administrativo y entramado legal sólido. No obstante, como ya se ha demostrado, se puede afirmar que los esfuerzos del Régimen por proteger la industria nacional fueron un fracaso, pues a pesar de las medidas de incentivación que el Régimen promulgaba para proteger la industria, como la obtención de licencias o préstamos, la subordinación de la industria cinematográfica española al cine extranjero se vio paulatinamente reforzada.

El “cine de cruzada” fue el género que mejor recogió ese afán propagandístico de la industria cinematográfica, con abundantes cintas basadas en la reciente Guerra Civil. En este sentido, todas las cintas analizadas muestran una visión de la contienda profundamente maniquea a favor del héroe “nacional” y en contra del enemigo “rojo”. Como se ha analizado, existe una gran diferencia entre las películas rodadas antes y después de 1945, pues mientras las primeras, hacían hincapié en el exterminio de la “antiespaña”, las segundas reflejaban la nueva política de reconciliación del régimen en busca de nuevas alianzas. De esta manera, queda patente que el cine se convirtió en el medio ideal para difundir las ideas y políticas del régimen que, como se ha visto, fueron cambiando a lo largo de los años.

En busca de crear una industria cinematográfica que se basara en sus propios intereses y de tratar de establecer la “versión oficial” de la Guerra Civil, se produjo lo que sería la película de propaganda franquista más representativa del “cine de cruzada”: *Raza*, escrita por el propio Francisco Franco en 1941 quien diseñó un argumento que revelaba muchas facetas de su personalidad. La película trataba de ofrecer un modelo de lo que el cine español debía ser a través de una maniquea visión de la historia de España, la de su propia familia y la de unos valores militares, morales y religiosos, cuyo abandono había llevado a España a una situación desesperada de la que únicamente la “Cruzada” podría reinstaurar.

Pero, volviendo a la pregunta central de la investigación, ¿qué papel cumple el cine en el montaje del franquismo? Se puede concluir que el franquismo utilizó una política cinematográfica que puede definirse como totalitaria para montar su régimen, ya que es él quien decide qué producir, cómo producir, quién produce y para quién, además de ejercer una fuerte actividad censora y propagandística para determinar las creencias, normas y valores que circulan en las películas. Dicho con palabras de Díez (2001):

Lo que el espectador ve en la pantalla franquista constituye siempre una elección desde el poder y para mantener a las fuerzas sublevadas en el poder. Esta acción totalitaria es la que consigue que se identifique como «español» un cine que, en realidad, defiende los intereses de los grupos vencedores en el conflicto: el Capital, la Iglesia, el Ejército (pp. 156-157).

En cualquier caso, no cabe duda de que el franquismo fue el primer régimen en España en adoptar una política cinematográfica para su construcción. Para ello, impuso unas prácticas que aumentaron, aunque de manera desigual, las oportunidades de las fuerzas sublevadas para producir cine.

En suma, en la década de los cuarenta el franquismo ve en el cine, además de un instrumento de propaganda eficaz, un elemento influyente en la sensibilidad de masas a la hora de legitimar el nuevo Régimen. Este cine controlado férreamente por el Estado, sirvió de ayuda en la difícil tarea de difundir los nuevos valores e instituciones del régimen, tanto a la hora de adoctrinar a la población en los nuevos dogmas oficiales, como en la configuración de unas cambiantes políticas internacionales.

No hay que olvidar, por tanto, que la industria cinematográfica española estaba condicionada por el Estado, y el Estado resultante de la Guerra Civil reflejaba una ideología propia de los vencedores. Con este objetivo, los análisis generales centrados en la presentación del conflicto en las películas, habrían de ser complementados por estudios más detallados de temas o personajes, ya que de esta manera se podría arrojar luz sobre determinados aspectos relativos a como era concebida o presentada la contienda por parte de diversos sectores.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Alberich, F. (1997). «Raza: Cine y Propaganda en la inmediata posguerra», *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 27, 50-61. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=125770>
- Alberich, F. (2000). «El rechazo del pasado», *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 35, 97-107. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=125869>
- Álvarez, P. y Álvarez. C. (2010). La censura cinematográfica en España, en A. L. Montejo (Coord.), *Sexualidad, psiquiatría y cine* (p. 45-86). Barcelona: Glosa.
- Añover, R. (1992) La política administrativa en el cine español y su vertiente censora (Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid). Recuperado de <https://eprints.ucm.es/2330/>
- Barrachina, C. (1995). «El cine como instrumento de socialización en las políticas cinematográficas del franquismo», *FILMHISTORIA Online*, 5 (2-3), 34-42. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5368891>
- Benet, V. J. (2015). *El cine español. Una historia cultural*. (3ª ed.). Barcelona: Paidós Comunicación.
- Berthier, N. (2007). “Raza”, de José Luis Sáenz de Heredia una película “acontecimiento”, en V. Sánchez (Ed.), *España en armas el cine de la guerra civil española: un ciclo de cine* (p. 53-61). Valencia: Diputación provincial de Valencia.
- Bravo, D. (2012). ¡A mí la legión! La visión franquista del África española en la gran pantalla durante la postguerra civil, en L. Martínez, M. Fernández y D. Bravo (Coords.), *La presencia española en África: del "Fecho de allende" a la crisis de perejil* (p. 119-130). Madrid: 2012.
- Campanario, J. M. (2009). «El personaje del general republicano Vicente Rojo en dos películas inspiradas por los vencedores de la Guerra Civil: *Sin novedad en el Alcázar* y *Raza*», *Área abierta*, 22. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3112318>
- Caparrós, J. M. (1999). *Historia crítica del cine español: (Desde 1897 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel Historia.
- Castro, A. (1974). *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres.

- Castro, J. L. (2006). «Cine y política en el primer franquismo: Rojo y negro (Carlos Arévalo, 1942)», *Minius: Revista do Departamento de Historia, Arte e Xenografía* 14, 33-43. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2557168>
- Colmenero, R. (2014). «Iglesia católica y cine en el franquismo: tres perspectivas para un proyecto», *Historia Actual Online*, 35 (3), 143-151. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5015818>
- Crusells, M. (2006). *Cine y Guerra Civil Española. Imágenes para la memoria*. Madrid: Ediciones JC.
- Crusells, M. (2011). Franco, un dictador de película: nuevas aportaciones a *Raza*, en M. G. Camarero (Coord.), *La biografía fílmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine* (2ª ed., p. 124-172). Madrid: T&B editores.
- De España, R. (1991). «Antisemitismo en el cine español», *FILMHISTORIA Online*, 1 (2), 89-102. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5369035>
- Díez, E. (2001). «El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 23, 141-160. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=755630>
- Elena, A. (1997). «¿Quién prohibió Rojo y negro?», *Secuencias. Revista de historia del cine*, 7, 61-78. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10486/3838>
- Fernández, C. (1972). *La guerra de España y el cine*. Madrid: Editora Nacional.
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel Historia.
- Fusi, J. P. (1999). *Un siglo de España: la cultura*. Madrid: Marcial Pons.
- García, J. M. (2018, abril 11). Propaganda en la alta y en la baja manera [Entrada blog]. Recuperado de <https://cafemontaigne.com/propaganda-en-la-alta-y-en-la-baja-manera-jose-miguel-garcia-de-formica-corsi/artes-cinematograficas/admin/>
- Gil, A. (2009). *La censura cinematográfica en España*. Barcelona: Ediciones B.
- Gómez, J. A. (2017). Los derechos humanos en el cine franquista de la década de los cuarenta, en J. A. Gómez (Ed.), *Los derechos humanos en el cine español* (p. 51-82). Madrid: Editorial Dykinson.
- González, E. (1992). *Franco. Una biografía psicológica*. Madrid: Temas de Hoy.
- Gubern, R. (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo*. Barcelona: Ediciones Península.

- Gubern, R. (1985). «Raza: un film modelo para un género frustrado. *Revista de Occidente*», 53, 61-75. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=21061>
- Gubern, R. (2006). La Guerra Civil vista por el cine del franquismo, en S. Juliá (Coord.), *Memoria de la guerra y del franquismo* (p. 163-196). Madrid: Taurus.
- Gubern, R. y Font, D. (1976). *Un cine para el cadalso (40 años de censura cinematográfica en España)*. Barcelona: Euros.
- Gutiérrez, M. (2000). Proteccionismo y censura durante la etapa franquista: cine nacional, cine traducido y control estatal, en R. Rabadán (Coord.), *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985* (p. 23-60). León: Servicio de publicaciones de la Universidad de León.
- Herederó, C. F. (1996). La pesadilla roja del General Franco: el discurso anticomunista en el cine español de la dictadura. San Sebastián: Festival Internacional de Donostia-San Sebastián.
- Herederó, C. F. (2011). Franco, Francisco [Francisco Paulino Hermenegildo Teódulo Franco Bahamonde], en *Diccionario del cine Iberoamericano* (Vol. 8, p. 37). Madrid: Sociedad General de Autores.
- Iglesias, A. (2016). «La cultura africanista en el Ejército español (1909-1975) », *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea*, 15, 99-122. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5712151>
- Labarrére, A. Z. (2009). Cine español 1936-1939-1950, en *Atlas de cine* (p. 221). Madrid: Akal.
- Miguel, M. (2000). El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40. Un cine bajo palio, en R. Rabadán (Coord.), *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985* (p. 61-86). León: Servicio de publicaciones de la Universidad de León.
- Monterde, J. E. (2009). El cine de la autarquía (1939-1950), en R. Gubern (Coord.), *Historia del cine español* (p. 181-238). Madrid: Cátedra.
- Moradiellos, E. (2018). *Franco. Anatomía de un dictador*. Madrid: Turner Publicaciones.
- Ortego, O. (2013). Cine, franquismo y Guerra Civil: un viaje de ida y vuelta, en M. E. Camarero y M. Marcos (Coords.), *II Congreso Internacional de Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués. De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI* (2ª ed., p. 225-234). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Preston, P. (2002). *Franco: Caudillo de España*. Barcelona: Grijalbo.

- Sánchez, A. (2015). El cine español durante el franquismo, en J. Casanova (Coord.), *Cuarenta años con Franco* (p. 267-310). Barcelona: Crítica.
- Sánchez, V. (2009). Propaganda y mitografía del cine nacional, en D. Castro (Coord.), *Cine y Guerra Civil. Nuevos Hallazgos. Aproximaciones analíticas e historiográficas* (p. 79-95). La Coruña: Servicio de publicaciones de la Universidad de La Coruña.
- Sebastián, J. (1995). «Raza: la historia escrita por Franco», *FILMHISTORIA Online*, 5 (2-3), 47-56. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5368893>
- Sevillano, F. (1998). (Prólogo de Sánchez, G.). *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1951)*. Alicante: Servicio de publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Sevillano, F. (2014). «La propaganda y la construcción de la cultura de guerra en España durante la Guerra Civil», *Studia historica. Historia Contemporánea*, 32, 225-237. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5023542>
- Tusell, J. (1988). *La dictadura de Franco*. Madrid: Alianza.
- Viadero, G. (2016). *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*. Madrid: Marcial Pons.

7. FILMOGRAFÍA

ARÉVALO, Carlos. *Rojo y negro*, 1942.

DE ORDUÑA, Juan. *¡A mí la legión!*, 1942.

GENINA, Augusto. *Sin novedad en el Alcázar*, 1940.

SÁENZ DE HEREDIA, José Luis. *Raza*, 1941.