



Estados autoritários e totalitários e suas representações

Coordenação

Luís Reis Torgal
Heloísa Paulo

Coimbra • 2008

EL CONTROL DEL CINE POR EL FRANQUISMO DE LA GUERRA CIVIL A LOS AÑOS 60

0. Abertura.

“No es tan mala la censura como la pintan. En realidad, se limita a suprimir algunos besos, y a convertir a ciertas parejas de amantes en marido y mujer, o en hermano y hermana. Por lo demás, es tolerante y bastante comprensiva. Tal vez sea más severa la censura norteamericana”¹.

“Una rígida censura impedía que la mayor parte del cine que se hacía entonces en Europa pudiera ser visto aquí. Algunas películas acababan llegando –con frecuencia mutiladas– cuando ya en el resto del mundo “civilizado” eran historia. Todo esto resulta particularmente grave si tenemos en cuenta que los años 60 fueron un momento de ebullición cinematográfica. Movimientos tales como el Free Cinema británico, la Nouvelle Vague francesa, el Cinéma-Vérité, el Cinema Nôvo (sic) brasileño, el Underground americano, eran *leídos* sin haber sido *vistos*”².

“En lo único que no estábamos aislados era en el cine, a Franco le encantaba y tenía su propia sala en El Pardo, el Palacio en el que vivía. Veíamos casi todas las películas, excepto unas pocas que la censura prohibía terminantemente (no para él, desde luego: le gustaba escandalizarse, como a los curas, y admirarse de las infamias del mundo exterior, de las que nos protegía). Otras las proyectaban cortadas o con los diálogos cambiados en el doblaje, pero la mayoría se estrenaban. Sí creo recordarla, a Jayne Mansfield”³.

¹ Carlos Serrano de Osma, “Bajo el signo de Méliès”, en *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen. Segunda época*, 56, junio 2007, p. 237. El fragmento está extraído de una conferencia por él impartida en Barcelona, en diciembre de 1951.

² Iván Tubau, *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años 60*, Barcelona, Universitat, 1983, p. 52.

³ Javier Marías [Franco]. *Tu rostro mañana. 3 Veneno y sombra y adiós*. Móstoles, Santillana (Madrid), 2007, p. 28. Palabras de Deza, el narrador protagonista de la tercera entrega del relato *Tu rostro mañana*, a su superior, Tupra. Javier es hijo del filósofo Julián Marías (1914-2005). Su hermano, Miguel, es historiador y crítico de cine. Su tío es un director con una obra en torno a los 150 títulos, que no es apreciada en

Son muchos, variados y contradictorios, los testimonios que sobre nuestra censura cinematográfica pueden ser ofrecidos. He elegido esos por motivos diversos.

El de Serrano de Osma (1916-1983) por tratarse de un hombre que vivió bajo el régimen franquista, que intentó hacer un cinema personal, al margen de modos y de modas, y que fue uno de los promotores de la escuela de cine española, el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas⁴. Su visión del problema tiene un componente irónico.

El segundo, porque es una constatación que procede de un investigador universitario que diagnostica, censura mediante, una década bastante productiva y controvertida de la historia de nuestro cine. Precisamente, la que limita el período de nuestro breve trabajo.

La tercera cita se ha escogido, puesto que da constancia ficcional a una anécdota entresabida de la vida cotidiana del general Franco, relacionada con el hecho que nos ocupa⁵. Actividad, entre otras, que ha sido tratada como un caso especial de cinefilia, también participada por algunos dictadores coetáneos⁶. Con la distancia biológica por medio, y a pesar de que se trata de uno de nuestros literatos postfranquistas más internacionales (ha nacido en 1951), el fragmento parece que muestra una percepción algo benevolente de la actividad censoria del período.

1. Textos

Durante el régimen franquista, por motivos obvios, son muy contados los libros⁷ que tienen en su título el tema que tratamos: *La censura de cine en España*; *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*⁸.

España, pero sí valorada en Estados Unidos y en varios países europeos; v., Jesús Franco, *Memorias de Jess*, Madrid, Aguilar, 2004.

⁴ V. Julio Pérez Perucha, *El cinema de Carlos Serrano de Osma*, Valladolid, 28 Semana internacional de cine, 1983; Asier Aranzubia Cob, *Carlos Serrano de Osma: historia de una obsesión*. Madrid, Filmoteca española, 2007.

⁵ Aquí podemos hacer un juego de palabras con el título de un reciente estudio portugués, Maria do Carmo Piçarra, *Salazar vai ao Cinema. O Jornal Português de Actualidades Filmadas*. Coimbra, Minerva, 2006, con el que tendríamos que en España, “el cine va a la casa de Franco”. Para evitar interpretaciones descontextualizadas, hemos de señalar que proyecciones cinematográficas eran frecuentes en salones del Palacio de Oriente, en Madrid, durante el reinado de Alfonso XIII.

⁶ V. Emeterio Diez Puertas, *Historia social del cine en España*. Fundamentos, Madrid, 2003. pp. 297-304, dentro del capítulo “Dictadores cinéfilos”, en donde habla, específicamente, de Mussolini, Hitler y Stalin.

⁷ La situación fue mínimamente diferente en trabajos más breves, como es el caso de artículos de revistas, tanto en las especializadas (de cine, de cultura, de derecho) como en las de información general. El número es algo superior. Menciono solamente: Rosa Añover Díaz, “La censura cinematográfica en el primer franquismo”, *Historia 16*, 213(enero 1994), pp. 12-18. La autora, con anterioridad, había defendido su tesis doctoral en la Universidad Complutense de Madrid, “La política administrativa en el cine español y su vertiente censora”; Rafael de España, “La censura del cine en España”, apéndice en José M^a Caparrós Lera, *Historia del cine español*. Madrid, T&B, 2007, pp. 275-284 y 310-311.

⁸ El primero es de 1963. Fue editado en Madrid por el Centro español de estudios cinematográficos, y recopila escritos motivados por la publicación de las normas administrativas para la censura de películas

Pero a partir de 1976 gracias a la desaparición de las trabas interventoras⁹, van a aparecer otros, no muchos tampoco, pero en un corto período de tiempo:

Homero Alsina Thevenet, *El libro de la censura cinematográfica*. Barcelona, Lumen, 1977

Domènec Font, *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Barcelona, Avance, 1976

Teodoro González Ballesteros, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España con especial referencia al período 1936-1977*, Madrid, Universidad Complutense, 1981.

Román Gubern, *La censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona, Península, 1981.

Con posterioridad, habrá aportaciones a casos especiales de censura cinematográfica, sobre todo cuando se comienzan a explorar e investigar los documentos generados por las empresas productoras en su relación con la administración pública durante el período franquista, la mayoría de los cuales constituyen un fondo bastante rico, que se guarda en el Archivo General de la Administración (AGA), situado en Alcalá de Henares.

Con todo, siguen siendo válidos los estudios de Gubern, *La censura. Función política...* y el de Ballesteros. Ellos van a ser utilizados para desarrollar, en cierta medida, este trabajo.

Por último, de entre los libros sobre censura en lenguas no peninsulares, menciono G. Phels, *Film Censorship*, editado en Londres en 1975 y el *Dictionnaire de la censure au cinéma*, de J.L. Douin que, publicado en 1998 por Presses Universitaires de France, ha tenido otra edición en 2001.

2. Antecedentes

Las primeras acciones censoras del gobierno de España se efectúan en 1912. Se pretendía limitar la asistencia de niños a las películas, basándose en informes de asociaciones médicas sobre los peligros que para su comportamiento tenían algunos filmes, que les incitaban, se decía en el preámbulo, a actos criminosos¹⁰. Como la norma no tuvo efectos

en febrero de ese año. El segundo, de autoría compartida entre Román Gubern y Domènec Font, se edita en Barcelona, por Euros, en 1975, y tuvo en ese mismo año varias reimpresiones.

⁹ Para Portugal recordamos, entre otros, Lauro António, *Cinema e Censura em Portugal: 1926-1974*. Lisboa, Arcádia, 1978.

¹⁰ V. *Gaceta de Madrid*, 28 de noviembre de 1912. La Iglesia Romana fue sensible a estos problemas, si bien no los apreció debidamente hasta el pontificado de Pío XI, cfr. Luigi Civardi, *Cine y moral*, trad. de A. Tapiador, Madrid, Acción Católica Española, 1951. Esa preocupación por la salud síquica de los adolescentes se ha mantenido hasta nuestros días, casi: cfr., *Le cinéma et la protection des jeunes/Comité européen pour les problèmes criminels*. Strasbourg, Conseil de l'Europe, 1968. En un año muy significativo (se prodigaban las peticiones de supresión de la censura; fue el del fallecimiento de Franco), Luis Gómez Mesa, miembro durante muchos años de la comisión gubernamental censora, escribe en el periódico de Falange Española, *Arriba*, de 13 de abril de 1975, un artículo titulado "La censura cinematográfica fue establecida en España el año 1912".

apreciables, al año siguiente se renueva con una precisión: se encomienda a las Juntas de Protección a la Infancia que han de “ejercer la previa censura sobre todas las películas que se ofrezcan al público por las empresas teatrales”¹¹. Dos años después, en 1916, se aplica al cine una norma censora vigente para la prensa desde el inicio de la guerra europea. Dada la situación de neutralidad del Reino de España, no se podrán exponer películas que contengan posibilidad de ofensa “a los Soberanos de los países amigos o a sus Ejércitos”¹². Casi al final del período de la dictadura de Miguel Primo de Rivera¹³, en el Código Penal de 1928 se introduce una mención explícita de aquel cine que, al lado de otros medios de difusión, ocasione escándalo público al usar “objetos obscenos con fines de comercio, distribución o exhibición”, lo que puede llevar a penas de cárcel de hasta dos años y multa de hasta 10.000 pts.¹⁴. Al poco de iniciada la II República, en junio de 1931, se publica una orden en la que se establecen dos sedes, Madrid y Barcelona¹⁵ para las autorizaciones de exhibición de películas. Sin embargo, se posibilitaba que, según las circunstancias locales, Gobiernos Civiles o Ayuntamientos, podían suspender proyecciones que tuvieran permiso previo. Esta disposición fue actualizada en 1935, permitiéndose que las películas prohibidas se presentasen a una nueva revisión.

3. Periodización

Las clasificaciones cronológicas pueden basarse en fechas concretas que no estén corrientemente aceptadas. La que aquí se propone se justifica por la convicción de que la evolución de la cinematografía española, durante el franquismo, estuvo sometida a tensiones varias. Una, exterior: la “afiliación”, diríamos, de los sublevados con las dos naciones fascistas europeas por antonomasia, y luego por las consecuencias de su derrota en la guerra iniciada en 1939. Otra, interior: la derivada de un mercado de ocio que había que mimar, en tiempos de estrechez, como una contrapartida desalienadora. Todo ello bajo la falta de libertades democráticas y la rigidez de un sistema militarista, en torno a la persona del general Franco, convertido en generalísimo, caudillo salvador...

3.1. En años de guerras, 1936-1945

“El Estado consiste en una relación de dominación del hombre sobre el hombre, fundada sobre un tipo de violencia que es considerada como legítima”.

¹¹ En *Gaceta de Madrid*, 3 de enero de 1914, p. 42. La orden tiene fecha de firma de 31 de diciembre.

¹² *Gaceta de Madrid*, 7 de diciembre de 1916, p. 569.

¹³ Para esta década v., entre otros, Eduardo González Calleja, *La España de Primo de Rivera: la modernización autoritaria 1923-1930*, Alianza, Madrid, 2005.

¹⁴ En T. González Ballesteros, *Aspectos...* cit., p. 114.

¹⁵ La duplicidad respondía a que en esas dos poblaciones se hallaban las principales productoras del territorio nacional, caso de Madrid, y las principales distribuidoras de filmes extranjeros, caso de Barcelona.

Este pensamiento de Max Weber¹⁶ puede aplicarse sin cortapisa alguna al sistema dictatorial que impregnó durante casi cuarenta años la vida española. Con más motivo, si cabe, en los casi tres años de “guerra intestina”¹⁷. La censura, por tanto, fue uno más de esos componentes de la *violencia legítima*. Se ejerció en todos los campos, en la prensa y en un medio que tenía mucha importancia entonces, en la radiodifusión. Con un relativo margen de independencia con relación a los sublevados, las alocuciones del general Queipo de Llano, desde una emisora en Sevilla, tuvieron un eco inusitado¹⁸.

Entre 1936 y 1945 predomina el ambiente bélico. A pesar de las intenciones de cambio social (a su manera, algunas expuestas durante el trienio bélico) por parte de los que serían vencedores y por parte de una fracción del partido único, Falange Española, la realidad se imponía, y el mercado negro, con nombre español, el estraperlo¹⁹, fue la tónica dominante en las actividades comerciales, lo que conllevaba un alto grado de corrupción, que en cine tuvo su propio camino.

De 1939 a 1945 se hace una política autárquica, que se convierte en axial a partir de 1946, con el boicot internacional, y que se prolongará hasta el fin de la década. El país está en una profunda depresión económica, y hay una gran escasez de todo tipo de bienes.

Tanto entre los gubernamentales²⁰ como entre los insurgentes, entre 1936 y 1939, hubo censura, fundada en los principios ideológicos, contrapuestos claro está, que sustentaban ambos bandos.

¹⁶ Reproducido en Manuel Ramírez, *España 1939-1975 (Régimen político e ideología)*. Madrid, Guadarrama, 1978, pp. 38 y 120.

¹⁷ Tomamos ese sintagma, en su literalidad, de las explicaciones que don Luis, un personaje del filme de L.García Berlanga, *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*, hace de la guerra civil norteamericana.

¹⁸ V. José M^a Pemán, *Mis Almuerzos con Gente Importante*, Barcelona, Dopesa, 1970, 6.^a ed., “Almuerzos con el General Queipo de Llano”, pgs. 157-165. Pemán Pemartín (1897-1981) fue uno de los escritores más populares de postguerra. Se une a los “nacionales” y ocupa diversos cargos. Unos, de corta duración, como el de presidente de la Comisión de Cultura y Enseñanza del gobierno de Burgos. Otros, más prolongados, como presidente de la Real Academia de la Lengua en los años 40. Su adscripción monárquica – formó parte del consejo asesor de Juan de Borbón, en Estoril – le hizo distanciarse del franquismo. Véase, también, Ian Gibson, *Queipo de Llano. Sevilla, verano de 1936 (con las charlas radiofónicas completas)*. Barcelona, Grijalbo, 1986. Para una historia de la radio en España, Juan Munsó Cabús, *40 años de radio [en cubierta: (1940-1980)]*. Barcelona, Picazo, 1980; Lorenzo Díaz, *La radio en España. 1923-1997*. Madrid, Alianza, 1997.

¹⁹ El neologismo “straperlo”, en principio, respondía a “Juego, especie de ruleta, que permitía manejos fraudulentos de la banca. El intento de establecerlo en España, en la época de la República, promovió un gran escándalo que lo hizo fracasar. Desde entonces, se empleó el nombre con el significado de “chanchullo” y, al fin, su aplicación ha quedado restringida a la introducción o a la venta clandestinas o fraudulentas de artículos de comercio”, María Moliner, *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 1970., s.v. Recordamos que los dos creadores de la estafa, Strauss y Perlo, pretendían, mediante soborno a políticos y familiares de políticos, introducir este tipo de juego en 1935. La publicidad de esta treta produjo la caída del gobierno de Alejandro Lerroux. Un caso algo similar se había dado en Francia, el año anterior. Alain Resnais lo llevó al cine, cuarenta años después: *Stavisky*, 1974.

²⁰ Un resumen de su actuación puede verse en Santiago de Pablo, “Notas sobre la censura cinematográfica republicana durante la Guerra Civil” en Luis Fernández, Pilar Couto (coords.), *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*. Madrid, 2001, AACCE/AEHC, pp. 435-441. Sobre este período, v. José M^a Caparrós Lera, *El cine republicano español (1931-1939)*. Barcelona, Dopesa, 1977. Por otra parte, para la consulta de la producción cinematográfica relacionada con la guerra de 1936 v., Alfonso del Amo/M^a Luisa

En el territorio gubernamental quedaron los estudios y laboratorios entonces existentes en España (Barcelona, Madrid, Valencia). Los militares alzados, si bien solo dispusieron de material de rodaje que había en Sevilla, contaron con la ayuda de Berlín, Roma y Lisboa²¹. En este último caso, con las facilidades de la Tobis portuguesa o de Lisboa Filmes.

En la que se refiere a los sublevados, entre enero y octubre de 1937, para contrarrestar la acción de “agentes rusos al servicio de la revolución comunista”, se suceden órdenes relativas a la difusión de prensa y otros medios. Por ello hay que reglamentarla, se decía en la primera de ellas, para que “se establezca el imperio de la verdad, divulgando, al mismo tiempo, la gran obra de reconstrucción nacional que el nuevo Estado ha emprendido”²². Estas competencias se incluyen en la Delegación para Prensa y Propaganda (que se crea asimismo por esa orden) dependiente de la Secretaría general del Jefe del Estado.

En marzo de ese año se dispone una Junta de Censura para el cine, con dos sedes, en La Coruña y en Sevilla (B.O.E. del día 27, con una orden que fue complementada hasta tres veces en abril y en mayo (B.O.E. de los días 12 de abril, 3 y 30 de mayo), señal clara de las dificultades para su puesta en marcha, derivadas del estado de guerra en que se vivía. Poco después de la última, se publica aquella en que se enuncian los cometidos de la censura:

“La censura de películas pendientes de impresionarse en territorio nacional, se ejercerá previamente en su título, argumento, actores, lugar de desarrollo y propaganda por medio de la Delegación de Estado para Prensa y Propaganda, por cuyo Organismo se designarán los representantes que han de colaborar con las comisiones designadas (...) con objeto de que una vez preparadas para su proyección se compruebe si se tuvieron en cuenta al ‘rodarse’ las advertencias formuladas al presentar las empresas el guión de la película”²³.

Por otra parte, la prolijidad de algunos artículos muestra el afán exhaustivo de la actividad censora. Así, cuando en diciembre de 1937 se crea la Junta Superior de Censura, en uno de los apartados de la orden se dice que se suprime el marchamo (“selo”) de las cintas revisadas, y los productores deberán entregar a la Junta los trozos suprimidos, la que los conservará en un archivo durante dos años, a cuyo término los destruirá²⁴. Los componentes de ese organismo serán: presidente y secretario, representantes de la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda y tres vocales: un militar, un falangista y un eclesiástico.

Ibáñez Ferradas (eds.), *Catálogo general del cine de la guerra civil*. Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1996, trabajo de investigación que puede ser contrastado con Carlos Fernández Cuenca, *La guerra de España y el cine*. Madrid, Editora Nacional, 1972, 2 vols.

²¹ V. Emeterio Díez, *Historia social...* cit., pp. 103-137, para las relaciones con los gobiernos italianos y alemán; con el gobierno portugués, Alberto Pena Rodríguez, *El gran aliado de Franco: Portugal y la guerra civil española, prensa, radio, cine y propaganda*. Sada, do Castro, 1998.

²² Del preámbulo al Decreto número 180, *Boletín Oficial del Estado* [en adelante, B.O.E.], de 17 de enero de 1937, p. 134b.

²³ T. González Ballesteros, *Aspectos...*, cit., p. 123, citando el B.O.E. de 3 de junio de 1937.

²⁴ *Ibidem*, p. 125.

En noviembre de 1938 (B.O.E. del día 5) se formaliza una doble comisión que tendrá vigencia hasta el mismo mes de 1942: la Junta Superior de Censura y la Comisión de Censura. La primera, presidida por el Jefe del Departamento de Cinematografía²⁵, la segunda por un representante del ministerio del Interior. Como vocales cuatro personas en cada una de ellas, delegadas de los siguientes estamentos: ministerios de Defensa y de Educación, de la Iglesia católica y del Servicio Nacional de Propaganda. La Junta estaba encargada de censurar documentales y noticiarios en general, y los que producía el Departamento de Cinematografía; el cometido de la Comisión era visar las demás producciones cinematográficas. El 15 de julio de 1939 se decreta lo que podemos llamar el “estado de censura” en el país, “en orden a la educación política y moral de los españoles, como exigencia de éste [Estado] que surge de nuestra guerra y de la Revolución Nacional”. Se especifica que serán examinados libros, prensa, obras teatrales, guiones de cine, grabados y carteles, títulos y letras de las composiciones musicales.

Nada más comenzado 1940, finalizada la guerra civil²⁶ y en curso la II Guerra mundial, se pergeñan acciones que se relacionan con métodos experimentados tanto en la Alemania nazi como, sobre todo, en la Italia fascista²⁷. En el B.O.E. del 25 de febrero se establece la creación de un Departamento de Cinematografía, dependiente del ministerio de Gobernación (nombre que ha sustituido al de Interior), que tendrá un cometido intermediario: tramitar los permisos de rodaje de toda película que se quiera iniciar en España, una vez concedidos por la Dirección General de Propaganda.

En abril de 1940 se dispone que las empresas han de presentar ante el Departamento de Cinematografía su previsión de producción y, lo que resultará de capital importancia para conocer los pasos administrativos de las películas hasta 1977, año de la desaparición de la censura. Asimismo, han de presentar una amplia documentación que incluye, además del permiso previo de rodaje, hoja de censura del guión, el título de la película, época y lugares en que se desarrolla, personajes, sinopsis del argumento, estudios de filmación, presupuesto aproximado y elenco de participantes en la misma. Terminado este trabajo, la película ha de ser presentada a la censura correspondiente, antes de poder ser exhibida comercialmente²⁸. Quedaban establecidas unas normas que, en lo fundamental, van a pervivir durante más de 35 años.

En 1941, por medio de una orden del ministerio de Industria y Comercio, que sin embargo no tuvo presencia en el B.O.E., se establece el doblaje al castellano (español) de todas las películas extranjeras que se vayan a exhibir en las salas cinematográficas.

²⁵ Esta dependencia se creó para contrarrestar la propaganda de cine que los gubernamentales y sus afines extranjeros venían realizando. Al frente de ella estuvo Manuel Augusto García Viñolas, y durante su mandato se filmaron noticiarios y documentales.

²⁶ Durante unos años siguió habiendo enfrentamientos armados, bastante localizados, entre guerrilleros antifranquistas y fuerzas del orden del Estado.

²⁷ Entre los desideratum de la orden destacan la creación de una escuela cinematográfica del Estado y la producción de películas de propaganda y noticiarios. En el primer caso, habría que esperar hasta 1947; en el segundo, a finales de 1942. En cuanto al influjo de la Italia mussoliniana en la estructura del cine español del primer franquismo, recordamos que algunas de sus prácticas organizativas habían tenido eco tempranamente en sectores afines hispanos, ya en tiempos del gobierno de Miguel Primo de Rivera.

²⁸ Cfr., T. González Ballesteros, *Aspectos...* cit., p. 131; R. Gubern, *La censura. Función...*, cit. pp. 63-64.

Con la irrupción del sonoro, se habían empezado a doblar las películas que llegaban del exterior. La medida se justificaba ahora como proteccionista y de afirmación de la identidad nacional. Resultó contraproducente para la intención, también estatal, de hacer un cine netamente español: se perdía el arma del idioma. Los doblajes quedaron, asimismo, sujetos a manipulación censora. Habría que esperar a 1967 para que se derogara parcialmente esa obligatoriedad²⁹.

Pero todos esos controles durante el régimen de Franco – algo que ha sido destacado por cuantos han tratado la censura, y no sólo cinematográfica³⁰ – se hicieron sin una casuística que permitiera a los guionistas y cineastas saber aproximadamente lo que era decible/visible y lo que no lo era. De otra manera, la arbitrariedad fue el hilo conductor de las supresiones y de las prohibiciones, todas ellas, en la práctica, enjuiciadas bajo el prisma de lo ideológico-político y de lo religioso. Se apartaban cualquier manifestación o supuesta intención contrarias a la línea del régimen y a la moral tradicional cristiana, una de las líneas constitutivas de lo que se llamará “nacionalcatolicismo”³¹.

A lo largo de 1942 y 1943, las vicisitudes de la guerra mundial influyen en medida cierta en los tratamientos informativos de las noticias del exterior. Se va pasando de lo que podríamos llamar (si no fuera una contradicción) una neutralidad beligerante a una simple neutralidad³². Esta tendencia se va a notar a partir del primer número de NO-DO, de 4 de enero de 1943. NO-DO constituye el ejemplo de intervención gubernamental cinematográfica más claro del franquismo: el Estado tiene el monopolio de este tipo de comunicación, ya que se ha eliminado toda posibilidad de diarios

²⁹ V. Alejandro Avila, s.v. “doblaje”, en José Luis Borau (dir.), *Diccionario del cine español*. Madrid, Alianza, 1998. En salas específicas, en principio en Madrid y Barcelona, luego en poblaciones de más de 50.000 habitantes, se permitieron películas en versión original con subtítulos en español, v., Juan Munsó Cabús, *El cine de arte y ensayo en España*. Barcelona, Picazo, 1971.

³⁰ “Entre 1936 y 1941 la censura dependió del Ministerio de la Gobernación; de 1941 a 1945 de la Vicesecretaría de Educación Popular de la Falange, es decir, de una de las instituciones del Partido; de 1945 a 1951 del Ministerio de Educación Nacional, y desde 1951 del recién creado Ministerio de Información y Turismo”, Hans-Jörg Neuschäfer, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, trad. de Rosa Pilar Blanco. Barcelona, Anthropos/MAE, 1994., p. 313. V., también, Emeterio Diez, “La legislación española sobre el cine (y2)”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, 616 (octubre 2001), pp. 91-99.

³¹ Así, cuando a mediados de 1943 (23 de julio) se promulga con una ley la ordenación de la universidad española, se dice en su articulado que las enseñanzas se adaptarán a las normas del dogma y moral católicas y, por otra parte, que todos los estudiantes deberán pertenecer al Sindicato Español Universitario (SEU) de ideología falangista.

³² A pesar de su ‘deuda’ con las potencias del Eje, que le ayudaron decisivamente a ganar la guerra, el dictador se caracterizó por su pragmatismo, aunado a un solvente instinto de supervivencia. No tenía, pues, un ideario claro, salvo “unas ideas vagas y elementales de autoridad, religiosidad y paternalismo social”, Juan Pablo Fusi, *Franco. Autoritarismo y poder personal*. Madrid, El País, 1985, p. 93. Esta opinión es, se podría decir, un correlato del título del filme portugués de Rui Simões, *Deus, Pátria, Autoridade*, de 1975. Película ésta creada con el montaje de imágenes preexistentes, se pudo exhibir en Portugal en el año de producción, sin los problemas de la española *Canciones para después de una guerra*, de Basilio Martín Patino, 1971. Con montaje – mayoritario – de imágenes de NO-DO (acróstico de Noticiario-Documental), tuvo una compleja andadura censora, tras la que llegó a ser brevemente exhibida después de muchos cortes, para acabar prohibida a causa de una campaña de un periódico del régimen. Fue finalmente autorizada en el verano de 1976.

fílmicos privados, y se dictamina que cada número ha de ser de exhibición obligatoria en todas las sesiones de cine, lo que sucede hasta los años finales del franquismo³³.

3.2. En años de aislamiento, 1946-1951

“Probablemente fue desgraciado para España que los momentos de la post-guerra, cuando mandaban en Europa los grandes directivos de la democracia cristiana -De Gasperi, Adenauer y Schuman- a España le cogiera ocupadísima en salirse de los estilos mussolinianos y hitlerianos que la habían dominado, en buena parte, como una necesidad enmascarada para no tener que ser ni mussoliniana ni hitleriana. Así se le fue de la mano la hora europea de la democracia cristiana”³⁴.

A este juicio de Pemán habría que añadir que advino la retirada de Madrid de la mayoría de los embajadores de los países occidentales, siguiendo el mandato de boicot de Naciones Unidas. No hubo posibilidad de contactos políticos externos y, además, se incrementó –como se ha mencionado- la penuria de la vida cotidiana de casi todos los españoles:

“fueron aquellos los años de artificioso aislamiento, de los violentos cierres de fronteras (...) de las discriminaciones sobre nuestras exportaciones. Los del pan negro y duro, el aceite limitado y desagradable (...) dificultades en todos los órdenes, como si Dios quisiera someternos a una prueba total. (...) Los de las difíciles distribuciones y las obligadas limitaciones en los consumos [eufemismo por racionamiento] (...) En definitiva, los del cinturón apretado hasta el límite de la resistencia”³⁵.

Los vaivenes de la política externa de España están reflejados, indirectamente, en las imágenes de NO-DO y en sus correspondientes comentarios en off. Es un seguimiento que Tranche y Biosca han hecho en su estudio³⁶.

³³ Una orden de agosto de 1975 exime de su obligatoriedad, cuando era práctica casi común su no proyección. En España sucedía como en otros países de Europa Occidental, en donde los noticiarios habían desaparecido por la concurrencia de los diarios televisivos. Para este noticiario cinematográfico, v., Rafael R. Tranche/Vicente Sánchez-Biosca, *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2000. Ha tenido varias ediciones. En 2006, el diario madrileño *El Mundo*, en colaboración con Planeta D'Agostini y con RTVE (la televisión estatal, a cuyo archivo se han transferido los fondos de NO-DO) lanzó una serie de dvds y de libros, “Los años del NO-DO”, “El franquismo año a año”, etiquetas para cada uno de los medios de difusión, con el subtítulo para ambos de “Lo que se contaba y ocultaba durante la dictadura”. Para la televisión en España, Lorenzo Díaz, *50 años de TVE*. Madrid, Alianza, 2006 (libro y dvd).

³⁴ José M^a Pemán, *Mis Almuerzos...* cit. p. 106, “Con Eugenio d'Ors”.

³⁵ Juan Antonio Suanzes, *Ocho discursos*. Madrid, INI, 1963, p. 144, en Amando de Miguel, *Sociología del franquismo. Análisis ideológico de los Ministros del Régimen*. Barcelona, Euros, 1975, 4.ª ed., p. 53 y n.º 61. Son palabras extraídas de un discurso de Suanzes, ministro de Industria en 1961.

³⁶ Rafael R. Tranche/Vicente Sánchez-Biosca, *NO-DO...* cit., pp. 308-321. En los anexos, pp. 588-590 se recoge el convenio firmado en noviembre de 1942 con la Deustchen Wochenschau, entidad editora de las actualidades alemanas para el suministro de noticias en ambos sentidos y también, “en la medida que lo permitan las actuales circunstancias de la guerra” cantidades significativas de película virgen positiva para un funcionamiento normalizado.

En el B.O.E. de 19 de julio de 1946 se publica una nueva reestructuración de los servicios de censura. Se crea una Junta Superior de Orientación Cinematográfica, compuesta por el Director general y el Secretario general de Cinematografía y Teatro, como presidente y vicepresidente, respectivamente y once vocales, de ellos, diez nombrados por la administración del Estado, el otro, un clérigo, nombrado por las autoridades correspondientes. Los censores militares, que habían estado en las comisiones anteriores, desaparecían como tales³⁷. El eclesiástico fue fray Mauricio de Begoña³⁸, que formaría parte del cuadro de profesores del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C)³⁹. El voto del religioso se establecía como decisivo en cuestiones morales, incluso en contra de la mayoría.

Aunque debía haberlo explicitado con anterioridad, no voy a tratar aquí la censura eclesiástica –por simple cuestión de espacio-. Sin embargo, señalo que tuvo un peso determinante, con carácter general y en cuestiones puntuales, durante varias décadas. Sus juicios valorativos establecían unas categorías que –de manera especial, con el paso del tiempo- estaban a veces en desacuerdo con las estatales: eran más rigurosas en las prohibiciones. En 1946, Francisco Ortiz Muñoz publica *Criterio y normas morales de censura*, en donde incluye un proyecto de código moral de cine para España, al parecer, influido por el Código Hays y por las encíclicas de Pío XI, *Divini illius Magistri* (1929) y *Vigilanti cura* (1936)⁴⁰. No repercutió en el sistema censor. Diversos organismos católicos tenían sus propios listados de películas. La Confederación de Padres de Familia publica *Filmor. Índice cinematográfico y teatral. 1936-1946*. En él se recogen las películas estrenadas en España, y se indican las que han sido ‘criticadas’⁴¹

Casi al final de la década, la Oficina Informativa Española (expresión que oculta la Oficina Diplomática Española) publica en 1949 *El cine español*, en donde se habla de las posibilidades de producción de nuestra cinematografía, sobre todo mirando hacia las coproducciones. El libro tuvo, luego, versiones en francés e inglés. Ofrece dos extremadamente sinópticas memorias de nuestro cine: una, “Sentido universal del cine español”, en donde no se mencionan los años de la guerra civil, lo que sí se hace en la segunda, “El cine de España no es de ayer. Breve síntesis histórica hasta el año

³⁷ R. Gubern, *La censura. Función...*, cit. p. 99. Las circunstancias internacionales habrían aconsejado esa “desaparición”.

³⁸ En 1953 publica *Elementos de filmología. Teoría del cine*, que es una transposición a España de las teorías filmológicas del francés Gilbert Cohen-Séat, con quien estuvo trabajando en París.

³⁹ Fue creado en Madrid, en 1947, por un ingeniero industrial, el gallego Victoriano López García, después de múltiples gestiones ministeriales. Su estructura seguía, casi punto por punto, la del Centro Sperimentale de Cinematografia, en Roma.

⁴⁰ No he podido consultar ese texto. Mi suposición procede de una interpretación de datos expuestos por M.R. Aragón, *Bibliografía cinematográfica española*. Madrid, Dirección general de Cinematografía y Teatro, 1956, p. 130.

⁴¹ La clasificación comprendía los siguientes niveles: 1.- BLANCA: Pueden verla todos. 2.- AZUL: Para jóvenes y mayores. 3.- ROSA: Sólo para mayores. 4.- GRANA: Peligrosa. Los cartones informativos de Filmor-cine, a lo largo de varios años, se solían exponer en las puertas de las iglesias, o en lugares frecuentados. Para este tema, v., Rubén Rivas Vidal, *A Igrexa ante a industria do cine durante o pontificado de Pío XII*. Tesis de licenciatura, inédita, defendida en la Universidad de Santiago de Compostela en 2002.

1939”. Este capítulo resulta algo “chocante”, desde nuestra perspectiva, como algo extrañas son para aquellos años unas afirmaciones que se reproducen abajo⁴².

3.3. 1951-1962: bajo la tutela de G. Arias Salgado.

“Su concepto restrictivo de la Información y la censura coincidía propiamente con el del propio Franco; se le atribuyó, fundadamente, una santa preocupación por evitar, mediante la aplicación de la censura a todo el campo de la comunicación, la condenación eterna de una generación de españoles y al decir de los más críticos llegó en ocasiones a contabilizar sus presuntos salvamentos”⁴³.

Esta apreciación de De la Cierva, considerado como uno de los historiadores – si se me permite – ideológicamente más cercanos al franquismo, es ilustrativa de la práctica política de un hombre que va a dominar este período. Gabriel Arias (1904-1962) entró en el gobierno cuando Franco cambió sus ministros en julio de 1951. Es caracterizado de “supernacionalista y supercatólico”, como Luis Carrero Blanco, por De Miguel⁴⁴.

En los 50, España cambia, en apariencia, con relación a la década anterior. Los Estados Unidos de Norteamérica – son tiempos de la “guerra fría” – empiezan a dar un claro trato diferente al régimen franquista, tras un acuerdo de cesión de territorio para ubicar bases militares (aéreas y navales) en 1953, año en que también se firma un Concordato con el Vaticano. Si en 1955 España es admitida en Naciones Unidas, al año siguiente cesa (lo mismo que Francia) como administrador colonial de la parte norte de Marruecos, país que accede a la independencia.

De esta ‘década alargada’ mencionamos otras normas de censura, que establecen un nuevo sistema proteccionista del cine español, puesto que el anterior había derivado en una corrupción casi generalizada, ya que había productores favorecidos por sus películas españolas que “vendían” sus premios (licencias de importación de filmes extranjeros) a otros. Ahora, los primeros puestos de la clasificación de calidad recibían una subvención sobre el coste estimado de la película⁴⁵. Esta reglamentación hizo, al poco, que los cineastas procurasen, como con la derogada, agrandar y conectar con

⁴² “Aunque se insista en que “Un chien andalou”, la única película surrealista importante que se ha hecho en el mundo, es francesa porque en Francia se realizó, el español sabe que la hicieron españoles –Salvador Dalí y Luis Buñuel- con recto sentido español” (p. 15). “Una película mucho más española que portuguesa, “Inés de Castro”, ha asombrado en todas partes y ha merecido elogios tan calurosos como los de la prensa suiza, que la parangonaba con las mejores producciones del mundo” (p. 16). La publicación no tiene autoría personal, ni tampoco pie de imprenta.

⁴³ Ricardo de la Cierva, *Historia del franquismo*. Barcelona, Planeta, 1975, vol. II, p. 100, en T. González Ballesteros, *Aspectos...* cit., p. 159, n.º 88.

⁴⁴ A. de Miguel, *Sociología...* cit., p. 59. Carrero sería nombrado presidente de gobierno por Franco, en junio de 1973. Seis meses después muere asesinado en un espectacular atentado terrorista, efectuado por separatistas vascos. El hecho fue reproducido en dos películas de muy distinta calidad, *Comando Txiquia*, José Luis Madrid, 1976, y *Operación Ogro*, Gillo Pontecorvo, 1979.

⁴⁵ 50% las consideradas de “interés nacional”. El porcentaje se reducía un paulatinamente, 1.ªA/1.ªB/2.ªA hasta el 25% de la categoría 2.ª B. Las de 3.ª no recibían ayuda alguna. Las de las dos últimas escalas eran ‘castigadas’ con exclusiones de otros posibles beneficios. Se dictaron en julio de 1952.

la “sensibilidad” de los miembros del comité clasificador. Bajo otros presupuestos, se iba a repetir, incrementada, la censura encubierta y directa de los 40⁴⁶. El cine español entra en una difícil etapa – en manera cierta, contradictoria con la incipiente liberalización económica- de la que sólo saldrá en 1962, cuando el general Franco hace otro cambio ministerial.

Las empresas cinematográficas malviven con las coproducciones, mayormente con países europeos. Se consolida una práctica que llegará hasta 1977: se filman dobles versiones⁴⁷. Si la película se hace con Francia, la que se exhibía allí era diferente a la que se veía en España, desemejanza que podía alcanzar, también, al título. La administración del Estado, la censura, miran para otro lado.

En estos años comienzan su carrera comercial los primeros licenciados del I.I.E.C. que, dentro del proteccionismo censor, introducen tímidos aires de cambio. Los más renombrados serán Juan Antonio Bardem (1922-2002) y Luis García Berlanga.

Síntoma del malestar del medio cinematográfico fueron las Conversaciones de Salamanca, en mayo de 1955⁴⁸. Se pedía públicamente “un código de censura con normas concretas, válido para todo el cine nacional y extranjero, y redactado con la colaboración de los profesionales del cine”⁴⁹. Esta, y otras solicitudes, no fueron oídas por el gobierno.

3.4. Bajo el imperio de las normas censoras de 1963

“El régimen ya no es sólo su protagonista principal sin que, a la vez, éste haya dejado de ser su principal protagonista”.

Esas palabras de Ramírez, tratan de explicar el período “tecno-pragmático” en el que va a vivir España, y que se inaugura administrativamente con un nuevo gobierno, nombrado por Franco en 1962⁵⁰.

En los años 60, España recibe cada año un número mayor de turistas extranjeros (en contrapartida, son cada vez más numerosos los españoles que emigran a otros países

⁴⁶ R. Gubern, *La censura. Función...* cit., pp. 132-134. Una relación de películas prohibidas, o recortadas de diversos contenidos en este período puede verse en T. González Ballesteros, *Aspectos...* cit., pp. 246-284. Para los años 1963-1977, *ibidem*, pp. 285-348.

⁴⁷ Dobles versiones, en coparticipación, se habían hecho en la década anterior, cfr. J.M^a Folgar, “Inés de Castro: doble versión de José Leitão de Barros”, en *Los límites de la frontera: las coproducciones en el cine español. VII Congreso de la Asociación Española de Historia del Cine*. Madrid, *Cuadernos de la Academia*, 5, 1999, pp. 187-211.

⁴⁸ Se invitó a historiadores de cine y críticos extranjeros para que asistieran, pero el gobierno impidió que algunos pudieran estar presentes. El gestor de las mismas fue B. Martín Patino, y contaron con la aquiescencia del rector de la universidad, Antonio Tovar Llorente (1911-1984). Dirigidas a todo el sector cinematográfico, fueron pocos y nada significativos los productores que acudieron a ellas. Al finalizar se produjo una controversia: participantes progubernamentales dijeron sentirse manejados por algunos de los convocantes, la revista *Objetivo* y Ricardo Muñoz Suay, que eran tapados del clandestino Partido Comunista. V., J. Nieto Ferrando, J.M. Company Ramón (coords.), *Por un cine de lo real: cincuenta años después de las “Conversaciones de Salamanca”*. Valencia, Institut valencià de cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2006.

⁴⁹ En R. Gubern, *La censura. Función...* cit., p. 149.

⁵⁰ M. Ramírez, *España...* cit., pp. 49-77. Finalizaría, claro, con la muerte del general en 1975.

europesos). Una consecuencia de ese flujo, sobre todo del de entradas en el país, es la iniciación de un reformismo dentro de la ideología del régimen, que tiene su reflejo en las normas censoras de 9 de febrero de 1963 (B.O.E. de 8 de marzo). Estas fueron posibles gracias al impulso del ministro de Información y Turismo, que sustituyó a Arias, Manuel Fraga Iribarne y al de José M^a García Escudero, que por segunda vez ocupaba la Dirección general de Cinematografía. Sin embargo, el alcance efectivo de esas medidas fue visto solo en el campo de la epidermis corporal, por una gran parte de lo que hoy llamamos ciudadanía⁵¹.

Las normas de aplicación introducen toda una serie de prohibiciones explícitas, lo que hasta entonces no existía, que a su vez seguirán originando conflictos con los cineastas (v. notas 46 y 55).

Fue un intento poco acorde con la evolución que la sociedad española ya empezaba a mostrar en ese momento. Podríamos sintetizarlo con el dicho de intentar poner puertas al campo.

4. Recapitulamos

Desde el comienzo de la guerra civil, los sucesivos gobiernos del general Franco cuando legislaron en la cuestión cinematográfica, lo hicieron con dos marcos generales: prohibir la expresión de todo aquello que estuviera en contradicción con las ideas tradicionales que ellos manifestaban, y fomentar un cine que propagara, publicitara, esos valores. El primero recortaba la libre circulación tanto de filmes nacionales como extranjeros; el segundo trataba de conformar un cine propio que llegara a competir con el extraño.

5. Apéndice.

Exponemos, muy sucintamente, unos ejemplos, no aleatorios, de la práctica censora franquista, en el comienzo y en el final del período acotado.

El crucero Baleares.

Película del año 1941. El hundimiento de este buque de guerra en el Mediterráneo. No gustó a las autoridades de la Marina y, al parecer, fue destruida.⁵².

⁵¹ “Con Arias Salgado / todo tapado; / con Fraga / hasta la braga”, era “una cancioncilla sobre la censura”, que reproduce José M^a García Escudero en *La primera apertura. Diario de un director general*. Barcelona, Planeta, 1978, p. 128. Un libro publicado en 1974, Antonio Castro, *El cine español en el banquillo* (ed. Fernando Torres, Valencia) reproduce entrevistas con 29 directores españoles de cine, y en todas ellas, indefectiblemente, se toca el tema de la censura.

⁵² V. José Antonio Martínez-Bretón, “*El crucero Baleares*: un caso atípico de la censura franquista”, en *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine. Actas del V Congreso de la A.E.H.C.* A Coruña, C.G.A.I., 1995, pp. 137-154. El texto se puede consultar en www.cervantesvirtual.com/ Fue dirigida por Enrique del Campo.

Rojos y negros

Película del año 1942. Un melodrama amoroso entre una falangista y un comunista. Los dos acaban muriendo. Prohibida, se ha recuperado⁵³.

Viridiana

Película de 1961. Coproducción hispano-mexicana, que el exiliado Luis Buñuel aceptó dirigir. Sometida a los trámites de censura, fue finalizada a tiempo de competir en el festival de Cannes, en donde obtuvo un premio. A raíz de su exhibición, se desató una campaña en su contra, iniciada por el periódico oficial del Vaticano. La cinta no sólo se prohibió, sino que le fue retirada su condición de filme español. “Recuperó” su co-nacionalidad en 1977⁵⁴.

El verdugo

Película de 1963. Fue una prueba de fuego de las normas censoras recién implantadas. Se toca el tema de la pena de muerte, en un sistema político que la practica. Se le suprimieron algo más de cuatro minutos a la copia definitiva (que se le reinsertarían en 1977). Su exhibición en el festival de Venecia provocó la intervención del embajador de España en Italia⁵⁵.

⁵³ V. Sánchez-Biosca, *Cine y guerra civil: del mito a la memoria*. Alianza, Madrid, 2006. Acompaña al texto un dvd de la película citada. Fue dirigida por Carlos Arévalo. Estos dos casos indicaron claramente a los productores, que había muchas dificultades en la realización de películas sobre asuntos directamente relacionados con la guerra civil. Puede que esa fuera una de las causas del corto número de estas obras en el cine español del franquismo.

⁵⁴ V. Luis Buñuel, Julio Alejandro, *Viridiana*. Madrid, Alma-Plot, 1995; V. Sánchez-Biosca, *Viridiana*. Barcelona, Paidós, 1999.

⁵⁵ V. R. Gubern, *La censura. Función...*, cit., pp. 217-224.