

El cine al servicio de la nación (1939-1975)

Gabriela Viadero Carral

Madrid, Marcial Pons, 2016 445 pp. 25 €

Películas para después de una guerra

Rafael Núñez Florencio

13 marzo, 2017

El cine al servicio de la nación (1939-1975)

Gabriela Viadero Carral

Prólogo de José Álvarez Junco



Marçal Pons **Historia**

Los estudios sobre nación, nacionalismo, construcción nacional y todo lo que pueda incluirse en esa órbita, hasta los diversos eventos festivos en torno a la nacionalidad, siguen gozando de buena salud en el panorama editorial, fuera y dentro de nuestras fronteras. Hace pocos meses, la misma editorial que publica el libro que nos ocupa presentaba un estimable volumen de Lara Campos Pérez, *Celebrar la nación. Conmemoraciones oficiales y festejos durante la Segunda República* (Madrid, Marcial Pons, 2016). La pervivencia de la pulsión nacionalista en un mundo globalizado –por más paradójico que resulte? y la pujanza de la ideología nacionalista como instrumento de resolución de conflictos complejos, como sucede en tantas regiones del mundo y en nuestro propio suelo peninsular, han llevado a los analistas a prestar una atención extraordinaria, pero sobradamente justificada, a todo lo relacionado con la cuestión nacional, que se ha convertido así desde hace varias décadas en verdadera estrella en las investigaciones de las ciencias sociales y, muy señaladamente, en el campo de los ensayos históricos.

A nadie puede, pues, extrañarle que no quede desde hace tiempo parcela cultural relevante que no se contemple o examine meticulosamente desde la perspectiva del hecho nacional o del imaginario nacionalista. En nuestros lares, la eclosión de los nacionalismos periféricos o alternativos ha propiciado el interés hacia determinadas expresiones tradicionales, supuestamente enraizadas de forma secular en diversas comunidades. Unas pautas culturales que se transforman luego en *rasgos distintivos* con resonancias políticas. Se ha hablado así, en la onda de Eric Hobsbawm, de invención de la tradición vasca (Jon Juaristi) o la tradición cántabra (Manuel Suárez Cortina) o de la importancia de algunos eventos culturales (*Jocs Florals*, por ejemplo) en la formación del imaginario catalanista. La construcción de una conciencia nacional española a lo largo de los siglos XIX y XX ha suscitado también el interés de los investigadores. Son decenas o, mejor dicho, centenares, las monografías que examinan el papel que han desempeñado en ese proceso la enseñanza, las fiestas, las conmemoraciones, la pintura, la literatura, la historia y, en fin, el entramado de manifestaciones culturales. Dar cuenta de esta ingente producción desvirtuaría el sentido y los límites de este comentario. Sin embargo, una expresión cultural tan importante a lo largo del siglo XX como el cine –elevado a esa categoría de séptimo arte que hoy nadie cuestiona? había quedado hasta cierto punto al margen de esta tendencia.

Entiéndase bien: estamos hablando en términos relativos. En concreto, la *lectura* de muchas películas en clave nacionalista ha sido moneda corriente desde hace bastantes años. Y es que, la verdad, hay largometrajes que parecen pedirlo a gritos: todos esos engendros que presentaban una historia grandilocuente de gestos y gestas, una España imperial de guardarropía, aquella España de cartón piedra de CIFESA. Me refiero a películas –cito al azar? como *Raza* (1941), a partir del argumento del propio Franco, *Los últimos de Filipinas* (1945), *Locura de amor* (1948), *Alba de América* (1951) o *Jeromín* (1953). De este modo, a partir normalmente de títulos específicos, la relación entre cine y nacionalismo ha sido objeto de estudio en diversos trabajos de algunos historiadores, como Marta García Carrión o Santiago Juan-Navarro. Por otra parte, un puñado de investigadores ampliamente reconocidos llevan publicando desde hace tiempo estudios fundamentales sobre los más variados aspectos del cine español: los nombres de Román Gubern, Vicente Sánchez-Biosca, Carlos F. Heredero o José María Caparrós Lera, por limitarme a un ramillete representativo, sonarán no sólo a los aficionados cinematográficos, sino a cualquiera que se haya interesado por los estudios culturales en el ámbito hispano. Pero, con todo, seguía echándose en falta un estudio de conjunto que

proporcionara una visión global de la cinematografía bajo el franquismo en clave nacional. Dicho en otros términos, la plasmación en el séptimo arte del imaginario nacional franquista o, para expresarlo todavía más rotundamente, la España de Franco en las pantallas cinematográficas. Este es el objetivo de Gabriela Viadero en el volumen que nos ocupa.

Lo primero que es ineludible dejar claro es que el presente trabajo procede de una tesis doctoral, dirigida por el profesor José Álvarez Junco. Cito el título exacto de la tesis porque ayuda, más que el título comercial, a entender el significado del estudio y los objetivos de la investigadora: *La cinematografía como instrumento de construcción nacional: largometrajes de ficción, 1939-1975*. Y digo que es inexcusable apuntar el dato de la procedencia porque, como sabemos quienes tenemos experiencia lectora, hay libros que delatan más que otros su impronta universitaria o, para decirlo francamente, esas servidumbres que generan los trabajos para adquirir el grado de doctor. Este acusa mucho esa condición, para lo bueno (orden, estructuración, claridad, empeño exhaustivo, análisis minucioso) y para lo no tan bueno, en especial un permanente registro académico que se refleja en un análisis alicorto, excesivas reiteraciones y, en términos más formales, un lenguaje algo acartonado que, mucho me temo, puede espantar al lector generalista, al simple interesado en el tema o al aficionado al cine. Quizás una revisión más completa del trabajo original hubiera podido ampliar el público potencial del mismo. De paso, podrían haberse corregido algunas erratas en los nombres propios (así, el director Ladislao Vajda aparece cada vez que se lo menciona como Vadja), atribuciones erróneas (*Muerte de un ciclista* es de Juan Antonio Bardem, p. 400) o simples despistes en las fechas de las películas: *Aprendiendo a morir* aparece datado en 1962 en la página 290 y en 1966 en la página siguiente; *Los últimos de Filipinas* oscila entre 1945 (p. 170) y 1952 (p. 174); *Alba de América* es de 1951 (p. 158) y luego de 1952 (p. 164). Estos pequeños detalles deberían cuidarse, máxime cuando lo fundamental, la labor de investigación, es notable y sus resultados, más que meritorios. Además, desde mi punto de vista, sólo por la penitencia autoinfligida del visionado de esas cuatrocientas cincuenta películas de época merece la autora nuestro reconocimiento y, en la medida en que nos cuenta o recuerda su contenido, nuestra gratitud.

El libro se abre con unas consideraciones esquemáticas sobre el hecho nacional en la historiografía reciente (Introducción). Aunque el primer capítulo lleva un título muy ambicioso («La cinematografía bajo el franquismo») se limita a tratar muy sucintamente el marco legal, las instituciones, los sistemas de financiación y la actividad de la censura. Es normal que la autora mencione de soslayo todo ello porque, como explicita en las páginas iniciales, le interesa tan solo el «estudio del mensaje, sin entrar a valorar cuestiones técnicas ni de montaje», ni todo lo relativo a la industria cinematográfica durante ese período, añado yo. Los capítulos que siguen abordan temáticamente las grandes cuestiones de la «construcción nacional» tal y como la concebía el franquismo. En primer lugar, la mirada al pasado, la conformación de una historia *ad hoc* que recupera y recrea una concepción de España épica, heroica, gloriosa. Es la España de don Pelayo y el Cid, la nación que asombra al mundo con la Reconquista, que alcanza luego su unidad con los Reyes Católicos y que encuentra su destino providencial en el mayor imperio del orbe, unos dominios donde no se ponía el sol. No son muchas, pero sí muy significativas las películas que se encuadran en este apartado. Por citar algunas de las más conocidas: *Amaya* (1952) de Luis Marquina, *Locura de amor* (1948) y *La leona de Castilla* (1950), ambas de Juan de Orduña, y *Jeromín* (1953) de Luis Lucía. Es interesante subrayar que aparecen en estas películas algunas constantes que, pretendidamente enraizadas en la

historia, servirán luego para proyectar una determinada concepción de España que sirva a las necesidades del régimen. Una nación fraguada en el crisol de Castilla, amenazada por múltiples enemigos, siempre objeto de envidia y, por ello, siempre en lucha, tentada a menudo por desavenencias internas pero que sólo triunfa cuando consigue superarlas. También, por otra parte, es posible detectar en esta recreación del pasado el esquema típico del discurso nacionalista en forma de tres momentos sucesivos –paraíso, caída, redención? que luego serán utilizados en otros múltiples contextos.

Los capítulos siguientes abordan las tres vertientes fundamentales de esta España soñada, idealizada, que se mantiene poco menos que inalterable, idéntica a sí misma, a pesar de las vicisitudes históricas: primero, España católica; luego, España expansiva, a fuer de generosa (evangelización del mundo); pese a todo o, mejor dicho, precisamente por ello, España, agredida por sus enemigos (Guerra de la Independencia, Guerra Civil). En el libro, la autora opta –no sé por qué razón? por un orden inverso: aborda primero las agresiones (capítulo tercero) y luego sigue con la «España imperial» y la «España católica» (capítulos cuarto y quinto, respectivamente). En cualquier caso, es una cuestión menor, porque lo que verdaderamente importa es el análisis de las películas que se consideran bajo cada uno de esos epígrafes y, por encima de todo, su contribución a la mitología nacionalista. En lo tocante a la reacción española frente a la invasión napoleónica, la cosa está tan clara que no merece que nos detengamos en ella. El propio éxito de la acuñación del conflicto como «guerra de la Independencia» es sobradamente significativo. Las películas más prototípicas recrean en forma de gestas la resistencia española ante el *extranjero*: *Agustina de Aragón* (1950), de Juan de Orduña; *El tambor del Bruch* (1947), de Ignacio F. Iquino; *Sangre en Castilla* (1950), de Benito Perojo; *El abanderado* (1943), de Eusebio Fernández Ardavín; o *La guerrilla* (1972), de Rafael Gil.

Más problemática resultaba la presentación de la Guerra Civil como guerra de liberación frente a una invasión extranjera, pero ese fue el mensaje que el régimen intentó transmitir durante las primeras décadas, entendiéndolo que el marxismo y sus diversos disfraces y aliados eran seculares enemigos de España, no sólo *externos* en términos de nacionalidad, sino también completamente *extraños* a las esencias patrias. Al fin y al cabo, el Caudillo nunca abandonó el discurso de la conspiración internacional, ya fuera comunista o judeomasónica, contra la nación que representaba más y mejor que nadie los valores católicos. En este sentido puede entenderse, como bien destaca la autora, el paralelismo de determinados hechos heroicos de la Guerra Civil (el Alcázar de Toledo) con otros mitos históricos como Sagunto o Numancia: la resistencia española frente al invasor a lo largo de la historia. Sin embargo, aquí va a producirse una evolución desde la actitud militante de primera hora *?Sin novedad en el Alcázar* (1940), de Augusto Genina, *Raza* (1941) de José Luis Sáenz de Heredia? a unas actitudes más *comprensivas*, que pasan a su vez por diversas modulaciones, en las que no nos podemos detener.

Curiosamente, a pesar de la retórica del Régimen, la España imperial no ocupó el papel estelar que a priori podía haber tenido asignado en esta construcción nacional. Así, por limitarme a un dato expresivo que menciona Viadero, «el descubrimiento del continente se plasmó una única vez. Fue en *Alba de América* (1951)», de Juan de Orduña. En cambio, la pérdida de las últimas colonias sí conectó más con la sensibilidad victimista del nacionalismo, como se reflejó en *Los últimos de Filipinas* (1945),

de Antonio Román. Por otro lado, la España católica apareció en múltiples películas, algunas de tanto tirón popular como *Marcelino, pan y vino* (1954), de Ladislao Vajda; *Fray Escoba* (1961), de Ramón Torrado; *Sor Ye-yé* (1967), de Ramón Fernández; o *Sor Citroën* (1967) de Pedro Lazaga.

Los dos últimos capítulos se dedican a la estampa romántica y a la «España ye-yé». Son muy desiguales, en gran medida porque hay muy distinta tela que cortar en uno y otro. Mientras que el franquismo retomó con agrado la visión decimonónica de un país de gitanas y toreros (y, en menor medida, bandoleros), con Andalucía y lo andaluz como quintaesencia de lo español, y hasta le sacó una rentabilidad incuestionable («Spain is different»), la invasión turística y el cambio de costumbres de los años sesenta fueron más difíciles de digerir desde el punto de vista de la preservación de las esencias nacionales. La España romántica –aunque sería más exacto hablar directamente de la Andalucía gitana y torera? apareció como asunto central o telón de fondo en innumerables películas, a veces impregnada de otros elementos adyacentes (como, por ejemplo, la copla o las romerías, con el Rocío en primer plano) y a menudo con tanta versatilidad que podía integrar perfectamente los cambios sociológicos que estaban produciéndose en el país. Las películas de Marisol –andaluza de pelo rubio y ojos azules; capaz de ponerse sucesivamente vaqueros, minifalda y traje de gitana? constituyen el más acabado ejemplo de esa «estudiada combinación tradición-modernidad y símbolo de la nueva España».

Precisamente esto último enlaza con la antes aludida “«España ye-yé», mucho más problemática de integrar en la caracterización franquista de la nación. De hecho, como señala la autora, la asimilación del *otro* –el europeo, el turista? era prácticamente imposible. El español se definía precisamente en contraste con todo lo que el extranjero aportaba y significaba: tradición y hasta atraso (¡bendito atraso rural!) frente a modernidad; decencia (sobre todo decencia sexual femenina) frente a inmoralidad; contención frente a promiscuidad; orden y autoridad frente a libertad mal entendida (es decir, libertinaje, concepto caro a la moral del régimen). Con todo, la tentación –esas suecas en biquini que desorbitaban los ojos de un Alfredo Landa o un José Luis López Vázquez? era muy fuerte para el macho ibérico, que se veía expuesto a una ducha escocesa de sofocos y fiascos hasta que al fin llegaba a convencerse de que como en España (y con la parienta), ¡ni hablar!

Soy consciente de que he hecho un rápido resumen que no hace justicia al rico contenido del libro. Pese a sus defectos –que no he silenciado?, estamos ante un trabajo que contiene un material espléndido, susceptible de utilizarse e interpretarse más allá del propio ámbito cinematográfico, como elementos que definen una cultura política en unas coordenadas concretas: un tiempo, un país y un régimen que se caracterizaban por la apelación continua a la nación, la patria, la raza y las esencias nacionales: en definitiva, como fundamentales señas de identidad a nivel individual y colectivo. Ahora bien, entre las muchas consideraciones que me suscita la lectura de esta obra, no querría dejar en el tintero dos de ellas. La primera, de orden si se quiere menor, puede sintetizarse así: no es la primera vez que me da la impresión en los ensayos sobre nacionalismo que el autor –o, en este caso, la autora? se deja llevar por la –llamémosle? lógica nacionalista, hasta el punto de que cualquier acontecimiento termina siendo analizado desde el prisma de esta ideología, como si el mundo, necesariamente, hubiera de entenderse con esas lentes. Pongo un ejemplo. En la página 368 escribe la autora: «Sin embargo, y a pesar de ser el descubrimiento y conquista de América una de las grandes hazañas del nacionalismo español, las películas centradas en estos asuntos son escasísimas,

por debajo de la decena». Mi primera reacción fue volver sobre la frase. ¿He leído bien? ¿El descubrimiento de América, *hazaña del nacionalismo español*? ¡Si el marino *genovés* levantara la cabeza! ¿Qué diría aquella *reina de Castilla* que pretendía ampliar sus dominios patrimoniales? Pero, dejando a los protagonistas, ¿no habíamos quedado en que *España* como *ente político* sólo tiene sentido en la edad contemporánea? ¿Y qué decir del nacionalismo? ¿Tiene sentido hablar de «nacionalismo español», así, sin más, nada menos que en el siglo XV?

La segunda cuestión es, más que otra cosa, una reflexión personal a partir del propio objetivo de la obra, tal y como se expresa en cualquiera de los dos títulos: ¿realmente puede hablarse de «cine *al servicio de la nación*»? Incluso en la más precisa formulación académica, ¿sería exacto decir que la cinematografía del período era un *instrumento de construcción nacional*? Aunque nos decantáramos por una respuesta positiva (que, en mi caso, vendría acompañada de múltiples matizaciones), yo además me apresuraría a añadir que, como mínimo, también era un instrumento de socialización en el sentido más elemental, así como el tipo de entretenimiento más asequible en la época, fuente de esparcimiento y diversión para todos los públicos, de escapismo si se quiere para los más achuchados por una realidad sórdida, de expresión artística para muchos profesionales. Ya sé que la autora no niega -no puede negar? estas dimensiones, pero su planteamiento desliza sibilinaamente al lector a una prospección reduccionista o, si se prefiere, a una perspectiva sesgada, que tiene otras consecuencias. Remite en primer término al carácter de propio régimen. ¿Era el franquismo una dictadura totalitaria que controlaba absolutamente todo? Como todo el mundo sabe, lo de dictadura no es discutible, pero lo de totalitaria genera una notable controversia entre los especialistas. Desde mi punto de vista, sin entrar ahora en polémicas que a nada conducen, basta recurrir a la cronología para despejar incógnitas: el franquismo de posguerra era una dictadura asfixiante, pero el régimen de los años sesenta-setenta no tuvo más remedio que transigir para su supervivencia con un aflojamiento de las riendas.

A pesar de la represión, del control y la censura, la sociedad española ponía a prueba las costuras del régimen. Por decirlo en términos cinematográficos, es durante el franquismo cuando ruedan sus películas cineastas como Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga o Carlos Saura, cuyas obras no se tienen aquí en cuenta porque no pueden encuadrarse en el marco previamente establecido. Bajo el franquismo se hacen (y se exhiben, pese a las múltiples trabas) películas tan poco acordes con los ideales de esa España franquista como *Bienvenido, Mister Marshall* (1953), *Muerte de un ciclista* (1955), *Calle Mayor* (1956), *El verdugo* (1963) o *La tía Tula* (1964), y no cito las películas críticas de finales de los años sesenta y primera mitad de los setenta, que son legión. ¿Estaba el cine al servicio de la nación? ¿Se hacían películas para servir a la causa de la construcción nacional tal y como lo entendía el franquismo? Por supuesto que sí: las películas de CIFESA y de directores como José Luis Sáenz de Heredia, Juan de Orduña, Rafael Gil y tantos otros se plegaban con gusto a la ideología y los criterios del régimen. Pero no es menos evidente que otras muchísimas películas servían a objetivos bien distintos e irreductibles. En sus conclusiones señala Viadero que en «la filmografía de ficción producida entre 1939 y 1975 existe un innegable discurso nacionalista, de mayor o menor intensidad dependiendo de la película». Echo en falta una mirada más matizada. Pienso, por ejemplo, en el *landismo* que inunda las pantallas del tardofranquismo -*No desearás al vecino del 5º* (1970) como paradigma? y algo me chirría cuando trato de buscar en ese divertimento cutre el susodicho discurso nacionalista.

Rafael Núñez Florencio es Doctor en Historia y profesor de Filosofía. Sus últimos libros son *Hollada piel de toro. Del sentimiento de la naturaleza a la construcción nacional del paisaje* (Madrid, Parques Nacionales, 2004), *El peso del pesimismo: del 98 al desencanto* (Madrid, Marcial Pons, 2010) y, en colaboración con Elena Núñez, *¡Viva la muerte! Política y cultura de lo macabro* (Madrid, Marcial Pons, 2014).