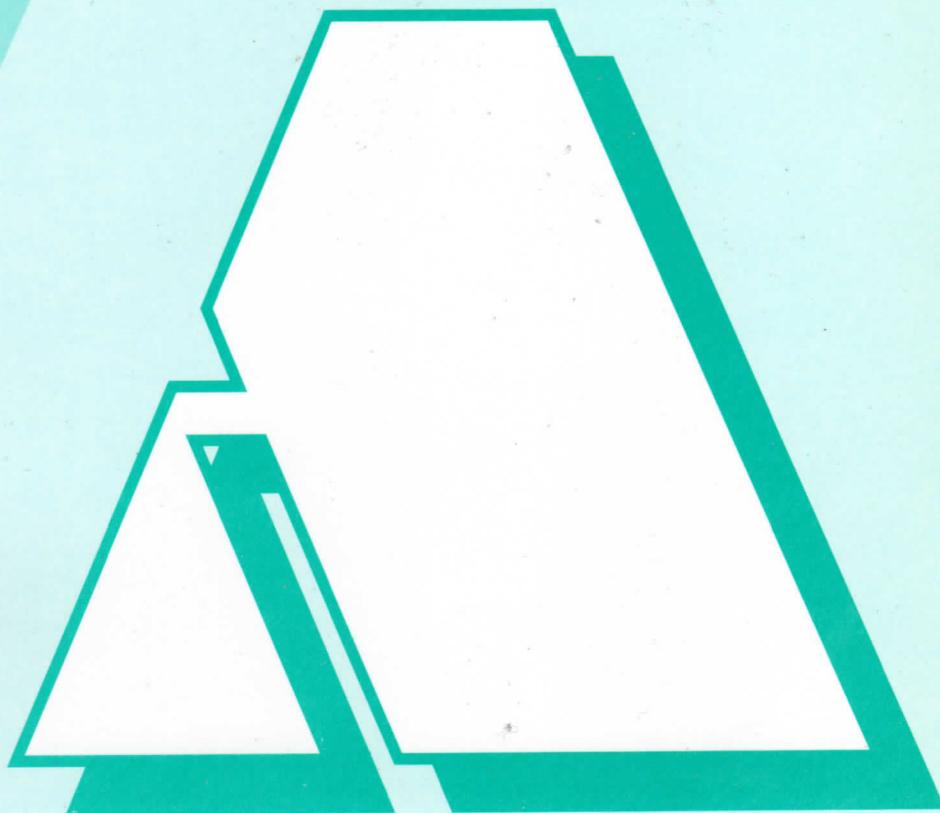


Tomus XXVII./2008
ISSN 1418-7191

Cathedra Scientiarum Socialium



Acta
Scientiarum
Socialium

(Historia, Oeconomia, Paedagogia, Philosophia, Sociologia)

Universitas Kaposváriensis

Índice

Índice	1
<i>Artur Cesar Isaia:</i> Espiritismo: discurso e política no Brasil do século XIX	3
<i>Szilvia Ábrahám:</i> El español como lengua extranjera en Hungría.....	13
<i>Genaro Sánchez Barajas – Joel Bonales Valencia:</i> Teoría de la competitividad para el desarrollo empresarial	29
<i>András Lénárt:</i> Bases y conceptos de la política cinematográfica de Franco	37
<i>Ádám Anderle:</i> Húngaros en América Latina	49
<i>Ildikó Arató:</i> La emigración húngara en Uruguay (1966-1975).....	57
<i>Anna Virágh</i> Ambiciones españolas en la Organización de Estados Americanos, 1945-1955	69
El exilio español de 1939 en Europa del este	
<i>Ángeles Egido:</i> Un exilio peculiar: españoles en Europa del Este.	77
<i>Matilde Eiroa:</i> Información, propaganda y sociedad del exilio español en el Este de Europa.....	81
<i>Szilvia Pethő:</i> Los exiliados en Hungría: de la instalación de la diplomacia republicana a la llegada de los comunistas españolas	95
<i>Filip Wurm:</i> Los años de la esperanza: la representación del gobierno republicano en la República Checa	107
<i>Justyna Wozniak:</i> El colectivo de exiliados en Polonia	121
<i>Harmut Heine</i> El exilio en la República Democrática Alemana	135
Summaries	147

Bases y conceptos de la política cinematográfica de Franco

En las sociedades bajo liderazgo autocrático el cine ha desempeñado un papel importante en las últimas nueve décadas. Pero ¿qué actitud adoptaron los líderes, los dictadores mismos hacia el invento de los hermanos Lumière? Para contestar la pregunta, podemos abordar el problema a través de tres modelos básicos para que por fin lleguemos al cuarto ejemplo, al asunto de España, el núcleo de nuestro trabajo, que se formó como consecuencia e incidencia de los primeros tres.

La propaganda, la unificación del pueblo fiel a las doctrinas imperantes, la "nutrición" de su entusiasmo y el debilitamiento del crédito y firmeza del enemigo había sido un factor distinguido de la vida estatal ya en las sociedades de la edad antigua. Durante los siglos y décadas se han formado varios instrumentos, cada vez más modernos y eficaces, para influir en el pueblo. El arsenal actual de estos métodos propagandísticos se extiende desde la convicción verbal y escrita hasta la persuasión visual. Lo común en estos procedimientos es que todos consideran al grupo de meta como seres vivos menores de edad, incapaces de tomar decisión correcta alguna. El pueblo, según los creadores de la propaganda, necesita a alguien que le diriga y le explique cuál es la dirección a seguir. La máquina de propaganda supone una actitud especial hacia la realidad, los pros y las contras se disuelven fácilmente en la red de la retórica estatal todopoderosa. Naturalmente, este mecanismo de influencia se puede encontrarlo en cada sociedad, tanto en las democracias como en las dictaduras, pero su intensidad y calidad son bastante heterogéneas.

Uno de los logros más relevantes del siglo XX fue sin duda el nacimiento y la popularización rápida de la película. El papel del cine en cuanto a la representación de la realidad es todavía discutible para los artistas incluso hoy, pero una cosa es incuestionable: la película es capaz de expresar con la ayuda de imágenes, música, diálogos y efectos de sonido aquellos sentimientos y pensamientos que los otros artes, medios y la lengua no. El cine crea un mundo para el espectador que lo arranca de la realidad momentánea y provoca en él una serie de sentimientos variopintos.¹ Por este mismo rasgo pudo el cine convertirse en uno de los instrumentos más importantes de la propaganda y de los dictadores. Ya durante la Primera Guerra Mundial constituyó un elemento importante en la actividad de comunicación masiva de los países beligerantes, pero la mayor importancia la consiguió en los años 1930 y 40. Actualmente, aunque el número de las dictaduras se ha disminuido en las últimas décadas, el cine sigue desempeñando un papel esencial en la vida de las democracias.

Los fundamentos soviéticos

En 1919 podemos detectar por primera vez la envergadura aumentada del cine. Esto fue el año cuando apareció la *agitka*, el cortometraje propagandístico pro-soviético. Lenin a comienzos de 1922 declaró la relación de la Unión Soviética hacia el cine, actitud que más tarde adaptarían varios otros países con tinte dictatorial, independientemente de su postura política. Por un lado, sentó los cimientos ideológicos de la producción cinematográfica soviética, según los cuales las películas debían cumplir la doble función de educación y diversión al mismo tiempo, así podían alcanzar tanto a las masas cultas como a las analfabetas. Por otro lado, nació aquella afirmación que más tarde reaparecería en la enunciación de otros dictadores también, con las pequeñas modificaciones necesarias: "de

¹ Existe una literatura internacional abundante que justifica los efectos intensos que la película ejerce en los mecanismos de percepción del espectador, desde el punto de vista biológico y psicológico.

todas las artes, el cine es para nosotros la más importante”². Con esta aseveración el cine ascendió a la primera posición en la jerarquía de instrumentos para influir en el público. Los cineastas soviéticos de la época (ej. Eizenstein, Pudovkin, etc.) hicieron posible que la directiva leniniana invadiera las pantallas y sus obras servirían como base de referencia para el rodaje de películas propagandísticas en el terreno internacional también.

El realismo socialista nació en la época de Stalin y desde 1935 hasta el colapso de la Unión Soviética caracterizaba todas las tendencias artísticas. La obra socialista educaba a la gente y ponía en el foco a héroes que podían servir como modelo para el pueblo soviético.

Stalin, como su predecesor, tenía la opinión que el cine había obtenido papel crucial en la remodelación de la sociedad. Pensaba que el film sería un instrumento excepcional que ayudaría al pueblo entender los objetivos del Partido, aumentaría sus bienes culturales y desarrollaría su modo de pensar. El dictador tenía una relación especial con la cinematografía. Su figura, como líder mítico y eximio, apareció en varios largometrajes contemporáneos, siempre en la interpretación de un mismo actor; Stalin a veces envió una copia de regalo a los líderes de otros países también. Inspeccionaba personalmente el rodaje de las películas más importantes y con los miembros de su círculo interno (como Berija o Molotov) las analizaba de fotograma a fotograma y remitía una lista al director sobre los cambios y cortes indispensables.³

El descendiente nazi

El discípulo y seguidor más fiel de la propaganda soviética lo encontramos en el lado opuesto del universo político. En Alemania Hitler estaba consciente de la potencia que se escondía en el mundo del cine. Sin embargo, no encomendó a la creatividad de sus subalternos cómo aprovecharían las posibilidades que el cine les ofrecía. Mandó a su ministro de propaganda, Joseph Goebbels que con sus colegas estudiaran a fondo las ”perlas” de las películas propagandísticas soviéticas, analizaran las escenas y los mensajes y ajustaran todo al ambiente nacionalsocialista. Pero un conflicto surgió entre Hitler y Goebbels: el ministro de propaganda (admirador de la cinematografía soviética) prefería el convencimiento imperceptible, mientras Hitler optó por la propaganda más directa y radical. Se plasmó una estrategia duplicada: en las obras que participaron en la exportación se prevalecieron los principios de Goebbels, pero en cuanto a las películas que fueron rodadas para el pueblo alemán aspiraron a transmitir el mensaje ideológico de manera más sencilla y directa.⁴

El Tercer Reich intentaba enfrentarse con el *studio system* hollywoodiense, que había extendido su hegemonía a Europa también, con una producción propia, pero no alivió la situación que en junio de 1933 habían prohibido la participación de judíos en la industria cinematográfica⁵ (irónicamente, una parte de estos profesionales expulsados más adelante haría carrera fructífera en Hollywood). Goebbels asignó como objetivo que la industria cinematográfica nacionalsocialista alemana, que servía para difundir la ideología oficial estatal, atrajera bajo su esfera de influencia varios países europeos y latinoamericanos.

Hitler llegó a ser el maestro del arte propagandístico. Estaba convencido de que en la Primera Guerra Mundial Alemania fue vencida en el terreno de la propaganda y no en el campo de batalla. Su punto de partida fue, basándose en las tesis del psicólogo social francés, Gustave Le Bon, considerar que el pueblo era un rebaño, una masa de gente estúpida, incapaz

² Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*. Cambridge University Press, 1982; p. 43

³ Emeterio DIEZ PUERTAS: *Historia social del cine en España*. Editorial Fundamentos, Madrid, 2003, pp; 295-296.

⁴ Linda SCHULTE-SASSE: *Entertaining the Third Reich: Illusions of Wholeness in Nazi Cinema*. Duke University Press, 1998; p. 202.

⁵Marta GARCÍA (ed.) *Historia del Cine, Vol. II*. SARPE, Madrid, 1984; p. 43.

de decidir. Por eso, no se podía ofrecer alternativas para la masa, sólo una dirección única⁶ (más tarde desarrollaría esta idea en su *Mein Kampf*). Había que guiar al pueblo crédulo y para eso el cine fue el instrumento más adecuado. El Führer se sentía muy bien en la compañía de cineastas, organizó fiestas privadas con frecuencia para ellos. Aún más, desempeñaba el papel del censor supremo: como Stalin, Hitler también comentaba las películas propagandísticas alemanas antes de su estreno e insertaba correcciones en los guiones. El culto a la personalidad se elevó a un nivel destacado en su país, en los noticiarios y documentales el Führer aparecía como un *showman* moderno.

La variante fascista

La versión italiana de la propaganda se difería de las arriba mencionadas: mientras que en la Unión Soviética y en Alemania se podía observar la exclusividad de la ideología imperante, en la Italia fascista vino a la superficie el factor de desequilibrio e incertidumbre, los componentes italianos se mezclaban con elementos europeos y estadounidenses. Así, el control se mostraba menos estricto, pero bien palpable. Esto tenía su meta: el Duce quería que el pueblo pensara que la decisión de adaptarse a la ideología fascista fue libre y voluntaria, sin mando supremo.⁷ Sin embargo, a diferencia de los otros dos países, en Italia nunca pudieron compaginar los productos cinematográficos con la corriente política oficial en un cien por cien, porque existían géneros, mediante los cuales se manifestaba el verdadero arte cinematográfico (naturalmente, el tema fascista estaba presente en estas obras también, pero muchas veces quedaron eclipsados). Esto ocurrió en parte conscientemente: el Duce y sus propagandistas opinaban que el público hubiera rechazado la propaganda directa hitleriana, así se comportaban de manera más flexible.⁸ Las películas rodadas en Italia se diferían tanto de las de Alemania que una vez Goebbels, al ver un film italiano, dijo a un compañero: "Si lo hubiera rodado un director alemán, habríamos tenido que fusilarlo"⁹.

Según Mussolini el cine era el arma más fuerte y expresivo del que la humanidad disponía en la edad moderna. Supervisó personalmente la construcción del estudio Cinecittá y la fundación del festival de cine de Venecia (ambos siguen funcionando incluso hoy). En su sala de proyección privada vio todas las películas que más tarde distribuirían en Italia y él mismo autorizó su estreno (pero, como añade un testigo contemporáneo, el Duce se durmió después de una media hora sin en la película no vio a sí mismo). Las obras prohibidas las guardaba en su filmoteca privada.¹⁰

Él perfeccionó el culto a la personalidad y para edificarlo se apoyó en la cinematografía. Siempre planificaba de antemano como se comportaría ante las cámaras y de qué ángulo registrara su discurso el aparato para que su postura y gesticulación despertaran el mayor respeto posible en el público.

El camino español

El 18 de julio de 1936 supuso un hito en la historia de España que implicó cambios radicales en todas las esferas de la vida. Las tropas insurgentes – con tinte fascista, dirigidas por el general Francisco Franco – determinaron como objetivo el derrocamiento de la coalición izquierda-centroizquierda; esa aspiración no dejó intacto el ámbito económico, político, social y cultural del país. Los acontecimientos desencadenados afectaron con una sensibilidad extraordinaria a este último campo de la vida pública, todas las ramas artísticas

⁶ Mária ORMOS: *Hitler élete és kora*. Pannonica kiadó, 2003; p. 15.

⁷ LENGYEL László: "Tömegpropaganda és buborékpolitika" en: *Mozgó Világ*, 1/2006, pp. 36-37.

⁸ Karen Arnone: *The Cinema under Mussolini*:

<http://ccat.sas.upenn.edu/italians/resources/Amiciprize/1996/mussolini.html> (acceso en: 8 de mayo de 2008)

⁹ Kristin THOMPSON – David BORDWELL: *A film története*. Palatinus, 2007; p. 303.

¹⁰ DIEZ PUERTAS; pp. 290-291.

quedaron bajo la influencia de los episodios cada vez más sangrientos de la Guerra Civil, así la literatura y las otras especialidades artísticas también "compusieron" sus propias dimensiones bélicas, traumáticas o postraumáticas. El arte cinematográfico tampoco fue excepción, con la diferencia notable de que esta rama no pudo independizarse de algunos factores materiales, sobre todo de la infraestructura, elemento fundamental para su subsistencia. Un cineasta – en cualquier género que trabaje – sin los medios técnicos primordiales no puede reproducir en celuloide¹¹ sus pensamientos e impresiones.

A principios de los años 1930, sobre todo a raíz de la irrupción del cine sonoro en la península Ibérica, ya estaba claro para casi todas las capas sociales del país que el cine era mucho más que "... un registro de la realidad superficial, o un ingenioso dispositivo para el espectáculo o el entretenimiento" o "... en el mejor de los casos, un hijo ilegítimo del teatro y de la fotografía"¹² que servía solamente para deleitar a las capas bajas y satisfacer sus instintos primitivos. La antigua postura unánime y retrógrada, que había considerado una vergüenza acudir a una función de cine, iba transformándose. Aún más, a nivel internacional se acercaron al cine desde un aspecto estético-teórico también (Ricciotto Canudo ya en 1911 declara que el cine es el crisol y la culminación de la arquitectura, escultura, pintura, música, danza y poesía, o sea, una manifestación artística que es el resultado de la fusión de todos los artes, en un nivel elevado)¹³; los teóricos descubrieron el estrecho parentesco entre cine y realidad y los defensores recalcaron que el cinematógrafo era capaz de captar la realidad de forma fidedigna, a diferencia de las otras artes, que sólo la copiaban o reflexionaban sobre ella.¹⁴ Ya desde los comienzos convenía tener en cuenta que el cine, además de ser arte y espectáculo, encerraba en sí otras cualidades también que lo convirtieron en factor multidimensional. Como Román Gubern afirmó en la introducción de su monografía sobre la historia del cine: "Quien añada que el cine es una técnica de difusión y medio de información habrá añadido mucho, pero no todo. Además de ser arte, espectáculo, vehículo de conocimiento y documento histórico de la época y sociedad en que nace, el cine es una industria y la película es una mercancía, que proporciona unos ingresos a su *productor*, a su *distribuidor* y a su *exhibidor*."¹⁵

En España el cine desempeñó un papel importante ya en las primeras décadas del siglo XX, bajo el reinado de Alfonso XIII. El rey invirtió una suma considerable en la producción cinematográfica, disponía de una extensa colección de tomavistas y poseía en su filmoteca privada todos los elementos notables de su género preferido, la película pornográfica.

La nueva percepción mundial de este nuevo arte ayudó a la configuración de una cultura cinematográfica ibérica. Después de la proclamación de la segunda República (1931) nacieron los primeros estudios de cine – relativamente modernos – que se especializaron en la producción de corto- y largometrajes sonoros y en el doblaje complementario de antiguas películas mudas (los más importantes eran Cifesa, Ufisa, Filmófono y Exclusiva Diana).¹⁶ Estos establecimientos intentaban rivalizar con los filmes estadounidenses, que llegaron a España debido a la mediación del sistema de estudios todopoderoso y sus filiales

¹¹ En la Edad Moderna el soporte informático y las técnicas digitales paso a paso entran en primer plano, en detrimento del celuloide (nitrato de celulosa y triacetato celulosa). Al mismo tiempo, evidentemente, esas técnicas modernas no existían en la época prefranquista y franquista y si hubieran existido, también habrían requerido una infraestructura puesta al día.

¹² Joaquim ROMAGUERA i RAMIO – Homero ALSINA THEVENET (eds.): *Textos y Manifiestos del Cine*; Ediciones Cátedra, Signo e imagen; Madrd, 1998; p. 13.

¹³ Véase su ensayo, titulado "Manifiesto de las Siete Artes", en ROMAGUERA i RAMIO – ALSINA THEVENET; pp. 15-18

¹⁴ Esta afirmación inicial condujo más tarde al debate entre realistas y formativistas

¹⁵ Román GUBERN: *Historia del Cine*; Editorial Lumen, Barcelona, 1989; p. 11.

¹⁶ Román Gubern: "El cine sonoro (1930-1939)"; en: Román GUBERN (y otros): *Historia del Cine Español*; Ediciones Cátedra, Madrid, 1995; pp. 132-138.

hollywoodienses; en muchos casos, estas películas ya fueron rodadas en español, para facilitar su "digestión" por parte del público hispanohablante. Simultáneamente, aparecieron los primeros personajes egregios de la cinematografía española que habían iniciado su actividad en la época del cine mudo (por ejemplo, Florián Rey, Benito Peroyo, Fernando Delgado o Luis Buñuel, para mencionar sólo los cineastas más célebres). A esta tendencia se adhirió la atracción cada vez más enfatizada de la élite intelectual española hacia el cine que se manifestó, sobre todo, en la fundación y el patrocinio de una red de *cineclubs*. A nivel profesional la primera asociación importante fue la Asociación General de Actores, creada en 1930 por la Federación Española de la Industria de Espectáculos Públicos de la UGT (FEIEP-UGT).¹⁷ Sin embargo, el desenvolvimiento de la nueva rama artística se frenó a causa de la crisis de 1936.

Los años turbulentos de la Guerra Civil (1936-39) engendraron a dos Españas: las regiones controladas por la derecha insurgente (al comienzo, las áreas centrales del país) y las por la izquierda-centroizquierda republicana (zona periféricas, como Cataluña, Valencia y Asturias) se apartaron de manera bien perceptible, aunque los territorios de estas últimas fueron reducidos paso a paso por el ejército del general Franco. Esa división en dos partes, naturalmente, ejerció influencia considerable en la industria fílmica.¹⁸

No vamos a entrar en detalles en cuanto a la cinematografía de la zona republicana, porque es bastante ajeno al núcleo de interés del presente trabajo, sólo destacaríamos lo que es imprescindible desde el punto de vista de nuestro tema. El hecho más importante: casi todo el fondo infraestructural recién formulado de la cinematografía, los estudios, el personal técnico y los aparatos e instrumentos indispensables quedaron en territorios bajo dominio republicano (el centro cinematográfico más importante de la época era Barcelona). Los partidos y organizaciones que habían compuesto la Frente Popular antes de la Guerra Civil emprendieron su producción cinematográfica individual, sobre todo la realización de películas documentales y noticiarios. Así, podemos hablar de producción gubernamental, marxista, anarquista y sindical; cada grupo poseía un propio centro de propaganda.¹⁹

Franco siguió el sendero plasmado por los tres dictadores señalados. Aún más, sus políticas cinematográficas incluso se vincularon una a la otra.

La cinematografía en la zona de los rebeldes – por las razones mencionadas – no podía estribar en los cimientos formulados de la infraestructura. Franco disponía de sólo algunos estudios privados y de nivel poco satisfactorio para poner en marcha su maquinaria propagandística visual.²⁰ Pero este empeño no pudo dar fruto sin apoyo exterior que llegó desde países con una ideología política semejante a la franquista y que planteó las bases de la producción cinematográfica española de las décadas subsiguientes. Los aliados más importantes – como en otros terrenos también – fueron Italia y Alemania

Mussolini y Franco ya el 28 de noviembre de 1936 firmaron el acuerdo en virtud del cual cada uno iba a dar preferencia al otro en cuanto a la adquisición de los productos necesarios. Más adelante, este contrato fue completado con varios otros, en los cuales a veces explícitamente (el octubre de 1938: Acuerdo Cinematográfico Hispano-Italiano), a veces bajo la égida de colectivos (ej. pactos económicos, culturales, etc.) los productos fílmicos figuraron como lote importante, parte integrante de la colaboración íntima. Como consecuencia, Italia pudo informarse de los triunfos franquistas gracias a los filmes importados desde España y los

¹⁷ Idem; pp. 161-163.

¹⁸ Magí CRUSELLS escribe detalladamente sobre el impacto de la Guerra Civil en la producción cinematográfica española en su libro: *La Guerra Civil española: cine y propaganda*; Editorial Ariel, S.A, Barcelona, 2000.

¹⁹ Sobre este tema véase: Ramón SALA NOGUER: *El Cine en la Zona Republicana durante la Guerra Civil*; Ediciones Mensajero, Bilbao, 1993

²⁰ Ramón SALA NOGUER – Rosa ÁLVAREZ BERCIANO: *El Cine en la Zona Nacional (1936-1939)*; Ediciones Mensajero, Bilbao, 2000; pp. 79-80.

españoles sacaron fuerzas de las películas de propaganda italianas; al mismo tiempo, las materias primas italianas (y alemanes) ayudaron a las tropas insurgentes españolas para que ellos mismos pudieran rodar sus propios noticiarios y documentales. En primer lugar, la asociación italiana USP (Ufficio Stampa e Propaganda) – establecida en Salamanca – realizó las tareas mencionadas, subrayando los "actos espantosos" perpetrados por los comunistas y el daño material que se produjo en el país.²¹ No obstante, para Franco pronto quedó patente que esta cooperación perjudicaría la imagen de los grupos "nacionales" españoles, porque la propaganda italiana atribuyó los éxitos militares al atrevimiento y profesionalismo de los voluntarios de la península itálica. De ahí que en España la censura alcanzó los filmes propagandísticos fascistas de Italia también; posteriormente, el noticiario italiano (LUCE) sería reemplazado por el producto puramente español, el NO-DO (lo que vamos a discutir detalladamente más tarde). La colaboración entre los dos países llegó a ser oficial con el acuerdo cinematográfico de 1938 ya mencionado y trató los siguientes puntos (entre otros): películas ofensivas²², coproducciones, la promoción de películas italianas en España y de españolas en Italia, resoluciones sobre la legislación relativa y aprovisionamiento de las materias primas esenciales para el rodaje.²³

El respaldo del otro estado ultraderechista, Alemania, tuvo una trascendencia semejante, o más grande para la producción cinematográfica franquista. Antes de la Guerra Civil los dos países ya habían tenido una relación polifacética en cuanto a la producción y financiación cinematográfica, pero la fundación del Hispano-Film Produktion (1936) marcó definitivamente la piedra angular de la cooperación fílmica español-alemana. La base económica del nacimiento de la nueva empresa productora fue proporcionada por el Ministerio de Propaganda alemán, el partido nacionalsocialista y el Falange Español; esta compañía posibilitó la realización de una serie de películas, rodadas en parte en España, en parte en Berlín. Más tarde la empresa trasladó su sede a España.²⁴ Su método fue el mismo que en épocas anteriores Hollywood había aplicado para conquistar los cines de España: rodar las películas en sus estudios privados en castellano, fuera de España, o elaborar el doblaje español paralelamente con el rodaje y vender al país ibérico ya el film hispanohablante (Estados Unidos utilizaba la misma táctica con los países latinoamericanos también). La DEPP (Delegación del Estado para Prensa y Propaganda), que se constituyó en 1937 bajo la dirección de Nicolás Franco (hermano del general), se dedicó a la importación y a la censura de los noticiarios internacionales de valor propagandístico. Esta institución participó en la creación del Noticiario Español: las imágenes eran grabadas en territorio español, pero el montaje final lo componían ya en Alemania. La firma de un contrato entre los dos países (1940) condujo a la culminación de la cooperación que estableció una relación semejante a la de España e Italia.²⁵

Alemania prestó atención extraordinaria a la supervivencia del cine español y de los cineastas: así, en 1938 el Führer recibió al director Florián Rey y a la actriz Imperio Argentina en persona y les comunicó que hasta que la situación política y las circunstancias laborales se normalizaran en España, los cineastas españoles más destacados podían utilizar los estudios y el personal técnico alemán, para que pudieran continuar su carrera de manera adecuada.²⁶

²¹ Alejandro PIZARROSO QUINTERO: *La propaganda cinematográfica italiana y la guerra civil española* en: <http://argonauta.imageson.org/document62.html>

²² Las películas ofensivas son las producciones de un país que atacan el pasado, las instituciones y tradiciones de otro país, muchas veces con un carácter extremadamente agresivo; el objetivo de estas películas es la justificación y la reafirmación de la política oficial del país productor contra la otra nación.

²³ DIEZ PUERTAS; p. 109.

²⁴ DIEZ PUERTAS; pp. 117-119; 121.

²⁵ DIEZ PUERTAS; pp. 122-131.

²⁶ "La estrella que deslumbró a Hitler" en el diario *El Mundo*, 24/08/2003; p. 9.

Al tocar el tema de la internacionalidad, cabe aludir a la relación cada vez más estrecha de España con el productor cinematográfico más poderoso del universo, los Estados Unidos. A nivel político los primeros contratos los firmaron a principios de los años 50, pero alguna colaboración parcial entre las dos naciones ya había existido en décadas anteriores también. Un matiz particularmente interesante de este vínculo fue la industria fílmica: el feroz anticomunismo de Franco y la ideología relativa, que desde luego afectó al mundo del cine también, encontraron un compañero ideal en la legendaria "caza de brujas" del senador McCarthy que no dejó intacta las altas esferas de Hollywood. La relación concerniente a la importación y exportación de películas y material fílmico, siguiendo el modelo hispano-alemán e hispano-italiano, quedó fijada en contratos, pero los españoles no pudieron hacer valer sus intereses para que su film nacional pudiera defenderse del norteamericano de manera satisfactoria.

Durante y después de la Guerra Civil los noticiarios producidos por los estudios UFA (alemán), LUCE (italiano) y Fox-Movietone (norteamericano) informaban al pueblo español de los acontecimientos, del epílogo de la contienda y de la opinión internacional sobre los españoles. Uno de los rasgos comunes más importantes en el producto de estos estudios fue que explícitamente simpatizaban con Franco, así permitían representar los hechos sólo a través de un cierto filtro.

No obstante, en 1942 el Estado Español se hartó de que esta forma de la comunicación masiva se dependiera de otros países, por eso tomó medidas para que pudiera informar al pueblo con noticiarios de producción propia. De esta decisión nació el NO-DO (Noticiarios y Documentales Cinematográficos). De 1943 en adelante quedó prohibida en España y en los territorios bajo su soberanía toda materia en este tema que no naciera bajo la égida del NO-DO. El decreto fundacional determinó que únicamente aquellos operadores y cineastas tenían acceso a fotogramas documentales ya registrados que estaban integrados en el NO-DO y que en cada sala de cine español debían comenzar la función con proyectar la última edición del NO-DO.²⁷ Mediante estos noticiarios el público se enfrentaba con los logros y aspectos positivos de la España franquista y estos documentales los informaban por qué fue maravilloso vivir en ese país, bajo ese régimen: inauguración solemne de hospitales, instituciones docentes y carreteras (en todo caso con la participación activa de Franco y de la flor y nata de la sociedad franquista), procesiones ceremoniales con gente "levitando" en euforia, etc. El NO-DO se estribaba básicamente en la red de infraestructura establecida en España por la UFA, pero la índole internacional subsistía en otros territorios también: los españoles firmaron acuerdos con Alemania y los Estados Unidos a base de los cuales empezó el intercambio del material rodado (el italiano LUCE descartó la firma de tal pacto, así se anuló la cooperación propagandística entre los dos países). El carácter obligatorio y exclusivo del NO-DO permanecía en vigor hasta 1976, pero como noticiario seguía existiendo incluso en 1981, año cuando fue suprimido definitivamente, sobre todo a causa de las connotaciones negativas relacionadas con su existencia, desagradables ya para la nueva sociedad.²⁸

Franco se relacionó al arte cinematográfico de varias maneras. En los primeros años de su carrera militar actuaba como cineasta aficionado: mientras luchaba en el campo de batalla, con su cámara manual registró todo lo que estimaba interesante e importante.²⁹ Además, podemos citar como ejemplo peculiar de la propaganda la película titulada *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941) que contó como guionista con el mismísimo general Franco, bajo el seudónimo Jaime de Andrade (el director era el primo de Primo de Rivera). La obra versa sobre los miembros de una familia y de sus peripecias entre la guerra de independencia de

²⁷ José Enrique Monterde: "El cine de la autarquía"; in: GUBERN (1995). p. 194.

²⁸ La monografía más reciente y detallada escrita sobre el NO-DO: Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA – Rafael R. TRANCHE: *NO-DO: El tiempo y la memoria*; Editorial Cátedra, 2006

²⁹ Gabriel REBELLÓN DOMINGUEZ: *Seis meses en Yebala*; Madrid, 1925; p. 93.

1898 y la guerra civil de 1936, recalando tales tópicos como el patriotismo o la vida militar, la que ya no es una simple profesión, sino un credo y predestinación (en consonancia con la directiva oficial del régimen de Franco, según la cual el ejército es la garantía del Estado para el orden y la paz). En 1950 prepararon un remontaje de la película para que su mensaje fuera puesta al día (al margen del contenido moral eterno).

Poco tiempo después del estallido de la Guerra Civil las películas realizadas, distribuidas o exhibidas en España fueron transferidas a la esfera de acción del DEPP ya mencionado; meses más tarde se formó la Junta Superior de la Censura Cinematográfica. La tarea más importante de estas instituciones fue, con arreglo al decreto que las había creado, "la vigilancia de las cintas en torno a la guerra, tan ligadas a las decisiones supremas de las operaciones militares". Este postulado fue complementado pronto por el ministro del interior, Ramón Serrano Súñer (cuñado de Franco) de la siguiente manera: "[debido a] la influencia que el cinematógrafo tiene en la difusión del pensamiento y en la educación de las masas... el Estado vigile en todos los órdenes en que haya riesgo de que se desvíe su misión",³⁰ o sea, el gobierno quería controlar todo que habría podido servir como fuente de cualquier peligro. Acto seguido, el Departamento Nacional de Cinematografía expuso sus directivas en los cuatro puntos siguientes:

1. La producción cinematográfica no puede ser nunca actividad exclusiva del Estado.
2. 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, en todo caso, se reserva la producción de noticiarios y documentales de propaganda.³¹

En los años subsiguientes, la cinematografía se iba "peregrinando" desde la competencia de una institución a la de otra. En 1939 se crea la Subcomisión Reguladora de Cinematografía, dependiente del Ministerio de Comercio e Industria, en 1941 la Vicesecretaría de Educación Popular de las FET y las JONS asumió la gestión de la industria fílmica y en 1945 llegó el asunto a la incumbencia del Ministerio de Educación Nacional, dentro de la Subsecretaría de Educación Popular.³² El próximo cambio se efectuó sólo en 1951, fecha del establecimiento del Ministerio de Información y Turismo (pero la denominación de las secretarías y subsecretarías se alteró muchas veces).

Varios factores contribuyeron a que la dirección de la política cinematográfica se modificara con frecuencia. Ante todo, hay que mencionar que en las décadas anteriores a la Guerra Civil ningún gobierno había tenido una postura firme en el asunto del cine para formular una decisión sobre: ¿qué actitud hay que adoptar en materia del cine? (entre otros, por el debate internacional sobre la razón de existencia de este arte cuestionable) y ¿si hay que regular la producción, distribución y exhibición de las películas, como se puede hacerlo? Como otro elemento de la inestabilidad de la política cinematográfica, podemos señalar que el régimen de Franco no era una institución homogénea donde un cuerpo pudiera tomar decisiones de común acuerdo. Al margen del Movimiento Nacional las Fuerzas Armadas y la Iglesia suponían dos elementos que cobraron papel decisivo en la toma de resoluciones. Los militares, que formaban la columna vertebral del régimen, se mostraban extremadamente sensibles a algunas imágenes de la pantalla llenas de vitalidad y a cada pequeño temblor que

³⁰ citado por José María CAPARRÓS LERA: *Historia Crítica del Cine Español*; Editorial Ariel, Barcelona, 1999; p. 67.

³¹ Ídem; p. 68.

³² Ángel Luis HUESO: *El cine y el siglo XX*; Editorial Ariel, Barcelona, 1998. p. 150.

llevaba en sí la posibilidad de perturbar el orden y la estabilidad. El clero católico, otro pilar del franquismo, tenía como misión defender a las almas católicas de las influencias que pudieran desviarlas del camino moral perfecto; para ellos las figuras representadas en película eran productos de algo innatural y, a la vez, demoniaco. Y el cine, como los ejecutivos ya lo sospechaban, de un día al otro se convirtió en uno de los agentes manipuladores más importantes y el control sobre ello ya parecía indispensable.

El dictador ultracatólico colaboró estrechamente con la sección más religiosa del régimen, la Asociación Católica Nacional de Propaganda (ACN de P) que estaba convencido de que la amenaza comunista y el desmoronamiento de la sociedad fuera un peligro inminente. Para ellos fue cuestión candente que extendieran su influencia a todos los medios de comunicación, como la prensa, el cine, la radio, o la televisión. La ACN de P ya había hecho eco durante la Guerra Civil (colaborando con la Confederación de Padres de Familia) para que con la censura de los medios consiguieran la victoria sobre las almas, coronando así los triunfos de Franco y después de la guerra ya querían usar la fuerza del cine para servir a Dios y la Patria.³³ Por eso, los miembros de la asociación comenzaron a subvencionar proyectos cinematográficos, porque temían que "la inundación de películas extranjeras no hablara nunca el idioma de los sentimientos y costumbres de nuestro país" y que "las masas se entregaran con frenético entusiasmo a las delicias del séptimo arte."³⁴ La ACN de P y algunas agrupaciones de la Acción Católica emprendieron su "carrera" cinematográfica y pronto se dieron cuenta de que esta actividad incluso escondía la posibilidad de obtener beneficios. En materia de esto, incluso tomaron un acuerdo: hay que animar a los fieles acomodados a que inviertan capital considerable en este *business*, así apoyarán la creación de una enorme empresa cinematográfica nacional-católica. No obstante, en la segunda mitad de los años 1940 ya quedó claro para ellos que no sería fácil establecer una compañía que abarcara cada etapa de la realización, desde la preproducción hasta la posproducción, así intentaron hacer valer sus conceptos e influencia a través de otras empresas.³⁵

Una de las fuerzas más importantes – incluso mayor que la censura – la representaba el doblaje obligatorio de las películas de idioma no español. Este deber se originó de la política de Franco que convirtió el español, precisamente el castellano en la lengua oficial del Estado y no toleraba otros idiomas (como las demás lenguas españolas, propias de las distintas regiones) ni en la vida pública, ni en la privada. Como resultado de esta limitación, ni los miembros de la misma familia se atrevían a usar entre sí una lengua distinta al castellano, porque este acto habría implicado graves consecuencias. La "españolización" de los filmes rodados en otra lengua ocurrió a base de la misma actitud: podían exhibir sólo aquellas que se dirigían al público en castellano. El doblaje castellano se hizo obligatorio por un decreto de 1941 que incluso fijó las circunstancias del trabajo: el doblaje debía efectuarse en estudios que estaban en territorio y propiedad español y el personal también pertenecía a esta nación. Además, aludió al permiso de doblaje, la suma que recibía el productor extranjero de la película para que el cambio de lengua no violara ninguna ley internacional.³⁶

Las películas obligatoriamente hispanohablantes tenían una consecuencia que a corto y largo plazo se mostraría como efecto contraproducente dentro de la producción fílmica del país. Un historiador ultraderechista ya advirtió de este peligro en 1949: con el doblaje de las películas extranjeras habían cometido un error garrafal porque así sumirían a la miseria la

³³ Mercedes Montero: "Cine para la cohesión social durante el primer franquismo"; en: José-Vidal PELAZ y José Carlos RUEDA (eds.): *Ver cine*; Ediciones Rialp, Madrid, 2002; pp. 177-178

³⁴ Ídem; p. 180.

³⁵ Carlos F. HEREDERO: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*; Ediciones Documentos 5. Filmoteca, Madrid, 1993; pp. 78-82

³⁶ Monterde; p. 192.

producción nacional, quitándola la posibilidad de tener éxito en su patria.³⁷ Pero ¿de qué se trata este reproche en el fondo?

Según los contrarios a esta orden, las autoridades privaron a la industria cinematográfica española de la única ventaja con la cual habría tenido oportunidad para prevalecer sobre el torrente de obras extranjeras: dirigía la palabra al pueblo en su lengua materna (como el historiador Vizcaíno Casas lo expresó: “ El doblaje obligatorio fue, probablemente, el golpe mortal asestado a la producción cinematográfica española, que perdía de esta forma su mejor arma para enfrentarse a la imposible competencia con el cine de importación”³⁸). Así, los largometrajes de idioma extranjero con doblaje castellano tenían la misma fuerza atractiva que las producciones nacionales, aún más, como eso suele ocurrir en casi todo los países, aquellos se impusieron en ellas. Está claro que las decisiones fueron tomadas no por los profesionales de la cinematografía, sino por el cuerpo de líderes que pugnaba por la uniformidad de lengua a cualquier precio (el decreto sobre el doblaje obligatorio fue derogado a finales de los años 1940 tras reconocer sus aspectos perjudiciales, pero su aplicación se preservó en la práctica).

Al márgen del empeño al uso unitario del idioma el doblaje resultó ser un instrumento de censura bastante eficaz, porque en la versión española tenían la posibilidad de cambiar arbitrariamente los diálogos originales que probablemente fueron nocivos para el oído y alma español. Cabe afirmar que de los tres terrenos interesados en la industria cinematográfica (producción, distribución, exhibición) sólo el primero quedó desfavorecido por la ley, porque los ingresos de los otros dos sectores se aumentaron en razón directa con la multiplicación del número de películas estrenadas y con el crecimiento del público.

Sin embargo, el doblaje desempeñó otro papel también que tenía un objetivo de carácter social. La exhibición de filmes hispanohablantes era la única manera para que la vivencia, procedente de la magia de imágenes en movimiento, alcanzara hasta las masas analfabetas, esquivando así las dificultades provocadas por un idioma desconocido.

Franco atribuyó importancia singular al género de las películas históricas. La tarea primordial de los largometrajes históricos posbélicos fue justificar moralmente la victoria de la derecha y la validez de la ideología existente. Por eso, los cineastas recurrieron a temas del pasado remoto, como la España del siglo XVI o las guerras de independencia latinoamericanas, pero citaron también algunas fases de la guerra civil, iluminando la grandeza española (y la *hispanidad*) desde un punto de vista de que los valores que habían sido preponderantes antiguamente armonizaran con las doctrinas franquistas vigentes. Indagaron hechos reales (o acontecimientos sobre los cuales pensaban que habían ocurrido realmente y eran compatibles con las circunstancias actuales) y podían servir como ejemplo para el público.³⁹

La actitud de los dictadores mencionados hacia la cinematografía tenía su influencia en la propaganda fílmica de otros estados que pertenecían a su esfera de interés. Se puede notar, por ejemplo, el seguimiento y la adaptación de la directiva soviética en la región de Europa Centro-Oriental. Tampoco se desmerece de las políticas demostradas la de los países asiáticos bajo dominio totalitario, como es el caso de Corea del Norte. Kim Jong-il, dictador del país, escribió varios libros de texto cinematográficos y guiones (entre otros, sobre las hazañas de su padre, Kim Il-sung) y mandó secuestrar y encarcelar a los directores más célebres de Corea del Sur, a fin de que rodaran películas para el país comunista (este plan no se realizó por varias razones).

³⁷ Juan Antonio CABERO: *Historia de la Cinematografía Española*; Madrid, 1949; pp. 661-662.

³⁸ Fernando VIZCAINO CASAS: *Historia y anécdota del cine español*; Madrid, 1976; pp. 86.

³⁹ Diego Galán: "El cine político español"; en: Diego GALÁN (y otros): *Siete trabajos de base sobre el cine español*; Fernando Torres, Valencia, 1975; pp. 90-95

La relación personal de los dictadores con el cine siempre se completó por algunas medidas oficiales que enmarcaron los principios de las políticas cinematográficas. Este empeño generalmente culminó en la centralización de las políticas, junto con el control estatal y la censura omnipotente. En el caso de todos los dictadores podemos notar que pronto reconocieron la importancia y el poder de la cinematografía. Sus políticas demostraron que el cine constituía un fragmento primordial de la política oficial estatal. En la gestión de la política cinematográfica y en las medidas relativas, desde el punto de vista propagandístico y de manipulación, no podemos descubrir mucha diferencia.

Bibliografía consultada

Arnone, Karen: *The Cinema under Mussolini*; en:

<http://ccat.sas.upenn.edu/italians/resources/Amiciprize/1996/mussolini.html>

Cabero, Juan Antonio: *Historia de la Cinematografía Española*; Madrid, 1949

Caparrós Lera, José María: *Historia Crítica del Cine Español*; Editorial Ariel, Barcelona, 1999

Crusells, Magí: *La Guerra Civil española: cine y propaganda*; Editorial Ariel, S.A, Barcelona, 2000.

Diez Puertas, Emeterio: *Historia social del cine en España*. Editorial Fundamentos, Madrid, 2003

Galán, Diego (y otros): *Siete trabajos de base sobre el cine español*; Fernando Torres, Valencia, 1975

García, Marta (ed.) *Historia del Cine, Vol. II*. SARPE, Madrid, 1984

Gubern, Román: *Historia del Cine*; Editorial Lumen, Barcelona, 1989

Gubern, Román (y otros): *Historia del Cine Español*; Ediciones Cátedra, Madrid, 1995

Herederó, Carlos F.: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*; Ediciones Documentos 5. Filmoteca, Madrid, 1993

Hueso, Ángel Luis: *El cine y el siglo XX*; Editorial Ariel, Barcelona, 1998

Lengyel László: "Tömögpropaganda és buborékpolitika" en: *Mozgó Világ*, 1/2006

Ormos Mária: *Hitler élete és kora*. Pannonica kiadó, 2003

Pelaz, José-Vidal y Rueda, José Carlos (eds.): *Ver cine*; Ediciones Rialp, Madrid, 2002

Pizarroso Quintero, Alejandro: *La propaganda cinematográfica italiana y la guerra civil española* en: <http://argonauta.imageson.org/document62.html>

Rebellón Domínguez, Gabriel: *Seis meses en Yebala*; Madrid, 1925

Romaguera i Ramio, Joaquim – Alsina Thevenet, Homero (eds.): *Textos y Manifiestos del Cine*; Ediciones Cátedra, Signo e imagen; Madrid, 1998

Sala Noguer, Ramón: *El Cine en la Zona Republicana durante la Guerra Civil*; Ediciones Mensajero, Bilbao, 1993

Sala Noguer, Ramón – Álvarez Berciano, Rosa: *El Cine en la Zona Nacional (1936-1939)*; Ediciones Mensajero, Bilbao, 2000

Sánchez Biosca, Vicente – R. Tranche, Rafael: *NO-DO: El tiempo y la memoria*; Editorial Cátedra, 2006

Schulte-Sasse Linda: *Entertaining the Third Reich: Illusions of Wholeness in Nazi Cinema*. Duke University Press, 1998

Taylor, Richard: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*. Cambridge University Press, 1982

Thompson, Kristin – Bordwell, David: *A film története*. Palatinus, 2007

Vizcaíno Casas, Fernando: *Historia y anécdota del cine español*; Madrid, 1976