



Javier Jurado

Economía del cine franquista

PROTECCIÓN, CORRUPCIÓN
Y LEGITIMACIÓN DE LA DICTADURA



JAVIER JURADO

ECONOMÍA DEL CINE FRANQUISTA

Protección, corrupción
y legitimación de la dictadura

GRANADA, 2021

COMARES HISTORIA

Director de la colección:
Miguel Ángel del Arco Blanco

ENVÍO DE PROPUESTAS DE PUBLICACIÓN

Las propuestas de publicación han de ser remitidas (en archivo adjunto de Word) a la siguiente dirección electrónica: libreriacomares@comares.com. Antes de aceptar una obra para su edición en la colección «Comares Historia», ésta habrá de ser sometida a una revisión anónima por pares. Los autores conocerán el resultado de la evaluación previa en un plazo no superior a 90 días. Una vez aceptada la obra, Editorial Comares se pondrá en contacto con los autores para iniciar el proceso de edición.



Université de Lille, ULR 4074 - CECILLE, F-59000 Lille, Francia.

Con el apoyo financiero del Ministère de l'Enseignement Supérieur,
de la Recherche et de l'Innovation y de la région de Hauts-de-France a través del CPER ISI-MESH.

Maquetación y diseño de cubierta:
Virginia Vélchez Lomas

© Javier Jurado

© Editorial Comares, 2021

Polígono Juncaril
C/ Baza, parcela 208
18220 Albolote (Granada)
Tlf.: 958 465 382

www.comares.com • E-mail: libreriacomares@comares.com
facebook.com/Comares • twitter.com/comareseditor • instagram.com/editorialcomares

ISBN: 978-84-1369-147-3 • Depósito Legal: Gr. 1123/2021

Impresión y encuadernación: COMARES

SUMARIO

AGRADECIMIENTOS	VII
PRÓLOGO	IX
INTRODUCCIÓN	I
1. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL APARATO CULTURAL-PROPAGANDÍSTICO FRAN- QUISTA	9
EL PROYECTO FALANGISTA	9
En búsqueda de estilo cinematográfico	11
EL FRACASADO CINE FALANGISTA	15
EL APARATO PROPAGANDÍSTICO CATÓLICO	18
Los católicos en la industria cinematográfica	20
LA PROPAGANDA CARLISTA	22
El carlismo, la cultura y los espectáculos de masas	23
EL APARATO MEDIÁTICO CONSERVADOR PREVIO A LA GUERRA CIVIL	24
La consolidación de la derecha cinematográfica	29
LA RACIONALIZACIÓN DE LA ESTRATEGIA PROPAGANDÍSTICA	35
La estrategia comunicativa unitaria	36
Una imagen para un Estado	38
Una propaganda para la paz	45
2. LA ARMONIZACIÓN PROPAGANDÍSTICA	53
LA NACIÓN ETERNA	55
LA RELIGIÓN NACIONAL	66
EL MACHISMO PROYECTADO	81
La contraposición de roles	83
La mujer manipuladora	86
La honra	88
La mujer ingenuamente bondadosa	89
La mujer movilizada	91
Vírgenes y adúlteras	92
El hombre mujeriego	97
Compañerismo	103

La mujer que renuncia a su libertad	105
El galán	107
La mujer «liberada».	110
LA LUCHA CONTRA EL COMUNISMO	112
La península en cuarentena.	116
Escrivá y la crítica católica.	121
La revisión de la lucha.	126
El proletario	132
3. RETÓRICAS DE LA PAZ	137
EL ESTABLECIMIENTO DE UNA NUEVA INDUSTRIA.	137
La crisis de mayo del 41 y la creación de la VSEP	142
Los nuevos equilibrios de 1942.	146
PROPAGANDA Y FICCIÓN: LA DESMOVILIZACIÓN PROGRAMADA	150
BAJO EL PARAGUAS DEL FALANGISMO TRADICIONALISTA: EL CINE DE CRUZADA	156
Si vis pacem, para bellum.	160
El héroe franquista.	166
Imperialismo.	170
América, la hermana menor	175
La sociedad corporativa y la organización del trabajo	181
Anticapitalismo.	187
4. EL DECENIO BISAGRA CULTURAL	191
AUTARQUÍA, DECENIO BISAGRA TAMBIÉN PARA LA IDEOLOGÍA	197
Por la desmovilización.	199
El revisionismo histórico	207
El folklore o las únicas Españas posibles.	209
Celebración del estilo de vida burgués y aristocrático.	214
Xenofobia y autarquía	219
5. LA MODERNIZACIÓN (ECONÓMICA)	227
DESARROLLISMO AUDIOVISUAL	232
La vuelta de García Escudero y las contradicciones del régimen	235
La renovación del discurso castrense.	241
El turismo y los fetiches de la modernidad.	246
La familia y el cine infantil.	255
6. EL PRINCIPIO DEL FIN	261
EL MAQUILLAJE CORRIDO	266
Conclusión. EL LEGADO AUDIOVISUAL DE LA DICTADURA	275
BIBLIOGRAFÍA CITADA	279

AGRADECIMIENTOS

Este libro no habría sido posible sin las estancias realizadas. Primero en la University of Kent donde conté con la ayuda del Dr. William Rowlandson así como con el inestimable impulso inicial y confianza del Dr. Antonio Lázaro Reboll. En ese mismo departamento tuve la inmensa suerte de conocer a tres grandes investigadores, profesores y sobre todo amigos como son Cristina Rodríguez-Saá López, Jaume Silvestre-Llinares y Elisabet Alkorta Barbe que me han servido de estímulo y apoyo durante esta larga investigación.

En el Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines de la Université Paris Ouest en Nanterre tuve el placer de coincidir con profesionales como Zoraida Carendell, Cesar García de Lucas o Stéphanie Decante a quienes les agradezco la oportunidad que me dieron de integrarme en el departamento. En este sentido ha sido sin duda imprescindible la ayuda y empuje que la Catedrática Marie-Claude Chaput que junto (y gracias) a Eduardo González Calleja han sido mis mentores durante estos años de investigación y a quienes estoy profundamente agradecido. La publicación de esta obra no sería posible tampoco sin el apoyo de laboratorio CECILLE de la Université de Lille en el que me encuentro integrado en la actualidad.

A todos los que han estado cerca durante este periodo: Isaac Altit, Benjamín Hernández y Sergi Artola, éste último tan cerca como puede estar el pupitre de enfrente de la biblioteca. También Luis López Sánchez, Roberto Vázquez, Juan Manuel Pedrosa, Honorio Gómez y muchos otros que después de mucho tiempo llegan conmigo al fin de una preciosa etapa juntos; Pablito te tendremos siempre en el corazón.

No podré agradecer nunca completamente el cariño, apoyo constante y sobre todo titánico esfuerzo e interminable trabajo de mi padre Mariano y mi madre Ascensión, así como de mi hermano Mariano a quienes dedico este trabajo.

PRÓLOGO

Cuando conocí a Javier Jurado en 2010, y me propuso asumir la dirección de una Tesis Doctoral sobre el cine durante el franquismo, he de reconocer que me asaltaron algunas dudas sobre si no sería mejor que la hiciera de la mano de algún profesor que tuviera los conocimientos técnicos de los que yo carecía. Sospechaba que tendría que lidiar con el consabido trabajo de historia del cine, entendido como crónica y crítica de las producciones y de las productoras cinematográficas. Muy pronto me di cuenta de mi equivocación. Javier era un alumno (y ahora es un profesor) nada convencional, ya que tiene una formación académica y unas preocupaciones intelectuales que van mucho más allá de la simple cinefilia y de la capacitación técnica que exhiben la mayor parte de nuestros alumnos del Grado de Comunicación Audiovisual. Se interesaba por la filosofía, la estética, la sociología, la antropología, los grandes debates de la ciencia política (entre otros, el tan longevo del autoritarismo frente al totalitarismo), y, además —para colmo de bienes—, le gustaba la historia. En suma, mostraba un compendio de inquietudes y de conocimientos transversales a las diversas ciencias de lo social que hacía especialmente atrayente la tutela de su investigación. Porque siempre he creído que, si la historiografía aspiraba a presentarse como una ciencia total, debía mantener un diálogo constante con otras disciplinas sociales y humanas, y estar permanentemente dispuesta a renovar tanto sus fuentes como sus marcos teóricos de referencia. Es por esta interdisciplinarietà bien ensamblada y por el volumen de la información procesada y analizada por lo que consideré en su momento —y lo ratifico ahora— que su trabajo era digno de ser publicado.

El libro que el lector tiene entre las manos es un buen ejemplo de lo que acabo de señalar. Javier Jurado efectúa un análisis, si no exhaustivo, sí muy amplio de la producción cinematográfica franquista desde los orígenes a la etapa final del régimen. Se ha pasado cientos de horas visionando películas de calidad muy desigual, revisando una y otra vez su contexto de producción, sus aspectos técnicos o las implicaciones

sociopolíticas de los argumentos. Utiliza, los filmes, como sugirió Marc Ferro, como una fuente esencial para abordar la historia de nuestro tiempo, y los concibe, a la usanza de Clifford Geertz, como «sistemas de símbolos en interacción, como estructuras entrelazadas de significaciones». Ello le permite adentrarse en la particular semiótica de esta manifestación del poder en un régimen cuya orientación totalitaria fue decreciendo, sin llegar a desaparecer del todo, a lo largo de su trayectoria histórica.

En el *travelling* que el autor efectúa sobre la integración del cine en el entramado cultural-propagandístico franquista, contemplamos el fracaso del «estilo» fílmico falangista, sus enfrentamientos con el aparato de difusión católico incluso antes de la Guerra Civil, o la unificación forzada de la propaganda en aras de la exaltación del caudillaje. Javier Jurado también emplea el *zoom*, cuando pasa de aspectos generales, como los propósitos de la propaganda en los regímenes fascistas, a asuntos más concretos, como la gestión de estos programas de difusión ideológica durante el franquismo en el campo de la producción fílmica, o la clasificación y disección sistemáticas de los mitos legitimadores del régimen que aparecen en las distintas películas. De este modo se deconstruyen las narrativas referidas a la nación eterna, el catolicismo esencialista, el anticomunismo militante o el imperio soñado, entre otras. Singularmente interesantes son la numerosas y reveladoras páginas dedicadas a la restauración del patriarcado a través de la exaltación agresiva de la virilidad y otros valores machistas que reforzaron la reclusión de la mujer en el ámbito doméstico. Todos ellos son tópicos imposibles de esclarecer sin el trabajo de horas y horas de visionado y revisión de multitud de documentos audiovisuales que ha efectuado el investigador.

Hay también en el libro un acercamiento minucioso a las relaciones de la industria cinematográfica y la Administración, así como a la legislación del Estado en torno a la producción audiovisual, especialmente las medidas de protección del cine, que en nuestro país se tomaron por primera vez, de manera sistemática, bajo la dictadura franquista. Todo ello permite entender y contextualizar el peso del Estado en el éxito o en el fracaso de determinados proyectos cinematográficos especialmente notorios por su relevancia política, como fue el ensayo de cine falangista simbolizado en la película *Surcos* (1951) de José Antonio Nieves Conde

Javier Jurado calibra la relativa novedad de los argumentos subyacentes a la «modernización» cinematográfica de los años sesenta y primeros setenta: el retorno del militarismo, el panegírico del turismo como fetiche de la pretendida modernidad, la exaltación de la familia convencional (preferentemente numerosa) o la desmovilización política subyacente al fomento de la comedia intrascendente o del cine «de destape», fórmulas ambas tendentes a un encasillamiento de género y generacional de evidente contenido reaccionario.

En el balance final que hace del legado audiovisual de la dictadura, el autor destaca un lastre del que la industria cinematográfica española aún no se ha liberado plenamente: la fuerte dependencia de las empresas del sector respecto de las subven-

ciones del Estado a la hora de desarrollar sus proyectos, lo que ha llevado a reforzar unos vínculos de sumisión política que han condicionado durante décadas el libre desempeño de este importante sector de actividad.

Javier Jurado nos propone un enfoque polifacético y no convencional, donde el corpus fílmico más representativo del franquismo es analizado desde distintos ángulos y angulares: desde el económico-empresarial al institucional, administrativo, jurídico., político, social, antropológico, estético o psicoanalítico. Un excelente modo de valorar las distintas estrategias legitimadoras del que fue, con toda evidencia, el instrumento predilecto de propaganda de la dictadura franquista.

EDUARDO GONZÁLEZ CALLEJA

INTRODUCCIÓN

El carácter particular de la dictadura franquista ha sido y es objeto de estudio y polémica en los trabajos sobre el periodo. El cariz personalista del régimen que hace imposible separar al dictador de su obra, y la longevidad de su mandato nos obliga a adoptar un punto de vista ampliamente reconocido por el que el régimen franquista pasaría por diversas fases. Si nos obligaran a definir al régimen en su conjunto desde la Guerra Civil hasta la celebración del referéndum constitucional de 1978, adoptaríamos la tipología que Jean-Pierre Azéma atribuye al sistema político que sufrió Francia bajo la ocupación nazi: un régimen autoritario donde existe un pluralismo limitado a algunos cuerpos privilegiados como la Iglesia Católica, por ejemplo, con una ideología mal articulada, y una limitada movilización política de la población y que puede incluir aspectos de los sistemas totalitarios¹.

Sin embargo, y como demostraremos a lo largo de este libro, la naturaleza del régimen fue cambiando desde los años de la Guerra Civil, donde la tentación totalitaria del Estado franquista pudo cristalizar por el estado de shock provocado por el conflicto y que adoptaría las características que Hannah Arendt adscribiría a los movimientos totalitarios². El propio Franco, en el discurso grabado en Salamanca y dirigido para los noticiarios extranjeros en 1937, establecía el «Estado totalitario» como su particular hoja de ruta. Los equilibrios en política internacional y dentro de la propia coalición que él comandaba le obligaron a lo largo de los años a ir cambiando de orientación política, refugiándose y poniendo en valor su origen católico y anticomunista en un

¹ AZEMA, Jean-Pierre «La stratégie en matière de propagande déployée par l'État Vichyssois», en *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée* 1996, T. 108, n.º 1, p. 56; categoría tomada de LINZ, Juan J., «Una teoría del régimen autoritario. El caso de España», en *La España de los años 70*, v. III. *El Estado y la política*. I. Madrid, Editorial Moneda y Crédito, 1974, pp. 1.467-1.531.

² ARENDT, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Alianza, 2009, p. 458.

primer momento, para ir completándolo con la adopción del discurso tecnocrático y modernizador después. La evolución aquí señalada coincide, evidentemente, con la del discurso que la dictadura mostraba sobre sí misma, y esto queda reflejado en las producciones audiovisuales aquí objeto de estudio. Las estrategias propagandísticas reflejadas en estas creaciones culturales, más allá de su eficacia fueron aplicadas de manera rigurosa y también evolucionaron a lo largo del tiempo. Para aproximarnos a ellas, las encuadramos dentro de las estrategias no coercitivas que incluyen lo que Louis Althusser llamó aparatos ideológicos del Estado, y que nosotros encuadramos en «esa multiplicidad de relación de fuerzas que son immanentes al dominio donde se ejercen y que son constitutivos de su organización»³.

Vamos a poner el acento en la legislación en torno a la producción audiovisual y a las medidas de protección del cine que en nuestro país se realizaron por primera vez de manera sistemática bajo la dictadura franquista. Por un lado, nos fijaremos en las producciones emanadas de los aparatos del estado, y por otro vamos a estudiar las películas que se vieron favorecidas por las medidas de promoción y protección que disponía el régimen por encima de otras que probablemente tuvieran mayor respaldo popular. Defendemos esta selección de películas puesto que hasta, al menos, el establecimiento del control de taquilla, los datos que disponemos no nos permiten hacer una evaluación mínimamente estadística de las preferencias de los espectadores, y creemos que en muchos casos se han hecho selecciones filmográficas que tenían más que ver con la adaptación a las tesis defendidas por sus autores.

Los gustos de la Administración, o al menos de quien se encargaba de premiar la producción fílmica española, sin embargo, resultan mucho más claros y cuantificables. De los 2.580 largometrajes de nacionalidad española estrenados entre 1940 y 1973 según la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, el que nosotros realicemos una selección de más de 300 supone apenas un 15 % de la producción total. Para realizar un análisis de un mínimo rigor científico se necesita, por tanto, un patrón claro sobre el que realizar dicha selección. Éste nos permitiría también apreciar qué profesionales y qué productoras resultaron beneficiadas de la política de protección. Este estudio supone, en este sentido, un acercamiento minucioso a las relaciones de la industria y la Administración, así como a la legislación en torno a la producción periodística, cultural y audiovisual que permiten entender y contextualizar el papel del Estado en el éxito o fracaso de determinados proyectos cinematográficos, así como de muchos de sus protagonistas. Consideramos que los primeros años de la dictadura, aquéllos donde el régimen hizo un ingente esfuerzo por institucionalizarse, fueron decisivos para la consolidación de la política audiovi-

³ FOUCAULT, Michel, *L'histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, París, Gallimard, 1976, pp. 121-122.

sual. Por ello, resulta esclarecedor detenerse en las luchas de poder que en el seno de la coalición franquista fueron surgiendo, en particular en estos primeros años, y los resultados que tuvieron en la constitución del panorama audiovisual español.

Considerando las producciones audiovisuales productos económicos, sociales y culturales, otorgaremos particular importancia a este último aspecto. Nos acercamos aquí estas como fenómeno cultural particular cuyas estructuras de significación hemos pretendido aclarar. La película, para el análisis antropológico que aquí aplicamos, funciona como el informante en el trabajo de campo: él nos cuenta cómo es su sociedad y cómo quiere que la veamos; el investigador, por su parte, desconfía de la total honestidad del discurso que se le ofrece e inyecta, de manera más o menos argumentada, mediante metodología, fórmulas, análisis o comparaciones, su propia concepción de la sociedad estudiada. De la misma manera que el antropólogo recurre a varios informantes para ir perfilando, con una «mirada flotante» o un «bastón blando»⁴ su objeto de estudio, el recurso a una filmografía cada vez más amplia nos permite extraer interpretaciones, sino más certeras, sí más complejas e informadas. El «bastón blando» nos sirve para ver los pliegues, las irregularidades del discurso que se nos escaparían de otra manera, como señalan Rodríguez Tranche y Sánchez Biosca con respecto a la ideología que transmite el No-Do:

Cuanto menos se impone el discurso tejido por el régimen, sutil o burdo poco importa en este sentido, tanto más posible es descubrir un testimonio involuntario, una pizca de azar que aquí y allá permita el surgimiento de algo del tiempo de lo vivido. Es ahí, por tanto, donde deseamos interrogar a la imagen para que nos hable más de los que fue la intención de sus autores [...]

... lo que conviene aislar son ciertas imágenes en las que se apunta el testimonio y que circulan en el interior de cualquier noticia, pero que muy en particular reciben cobijo en el interior de las que hemos denominado blandas, debido a su especial permeabilidad. De testimonio involuntario cabe hablar, de algo que en la imagen excede la voluntad del régimen, de operador y del montador, Pero de algo también que hoy constituye nuestro descubrimiento máspreciado [...]

Tan sólo deseamos recatar estas fugas constantes que llevan al testimonio del antropólogo más que al discurso del historiador, cualquiera que sea el pelaje de este último⁵.

El estudio fílmico que aquí defendemos es heredero del análisis semiológico que secunda Clifford Geertz, por el que «el análisis consistiría en desentrañar las estructuras de significación» y en «determinar su campo social y alcance»⁶. En el

⁴ LAPLANTINE, François, *La description ethnographique*, Paris, Armand Colin, p. 19, citando a Georges Devereux, *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*, 1980, pp. 383-390.

⁵ RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael y SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 44 y 49-50.

⁶ GEERTZ, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 2006, p. 24.

caso de la ideología presente en los productos culturales, concretamente la producción audiovisual, su estudio nos proporciona un marco privilegiado para el análisis de esos sistemas simbólicos que aquí se reifican, organizan y estetizan de una manera particularmente consciente y cuidada. En muchos casos, esa ideología aparece sin filtros, declarada y orgullosa, es el caso del llamado «cine de cruzada». En otras, en cambio, se desprende de manera mucho más sutil y camuflada. Es ahí donde resulta particularmente provechoso el estudio de las películas entendidas como «sistemas de símbolos en interacción, como estructuras entretejidas de significaciones»⁷. Por ello hemos pretendido realizar aquí un gran análisis fílmico que reagrupa las más de cien películas estudiadas, a las que se les ha aplicado un análisis textual, narratológico e icónico, y en menor medida, psicoanalítico⁸. Su valor como documento histórico no puede evaluarse exclusivamente siguiendo la metodología de esta ciencia; también son necesarios, a nuestro parecer imprescindibles, la reflexión sobre el estilo y las formas expresivas, el conocimiento de los formatos, el estudio de los procesos industriales y los contextos de recepción⁹ que completarían nuestro análisis.

En nuestro trabajo hemos querido enfatizar, siquiera estructuralmente, la división por periodos políticos, y por tanto la evolución del propio régimen franquista. Frente a interpretaciones más simplistas sobre las producciones culturales bajo la dictadura que pretenden enmarcar todas ellas bajo un único paradigma que reduciría los cuarenta años de régimen a la institucionalización de un sistema totalitario de carácter pseudo-fascista, u otras investigaciones que se centran exclusivamente en periodos determinados y que resultan algo confusas a la hora de comprender la propaganda del régimen en su totalidad, pretendemos llamar la atención sobre las evidentes continuidades formales y temáticas con las producciones de principios de siglo, así como la evolución de las mismas dentro de la dictadura de Franco.

Las películas analizadas, queremos hacer ver, entran en la definición de propaganda del régimen más por conveniencia que por coacción política. En ningún momento queremos subestimar el papel de la represión, que cuenta ya con abundante bibliografía al respecto¹⁰. Quizá se pueda también objetar el poco peso que se da aquí a los mecanismos de censura que sin ninguna duda funcionaron de manera coactiva. Sin embargo, creemos que se cuenta ya con estudios del nivel de los clásicos de Román Gubern (con Domenech Font y en solitario) o los posteriores de Teodoro González Ballesteros, Rafael Heredero o la tesis de Rosa Añover, por no hablar de los múltiples artículos

⁷ *Ibid.*, pp. 181-182.

⁸ AUMONT, Jacques y MARIE, Michel, *L'analyse des films*, Paris, Nathan, 1988, p. 8.

⁹ BENET, Vicente J., *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012, p. 15.

¹⁰ ASCUNCE ARRIETA, José Ángel, *Sociología cultural del franquismo (1936-1975)*. Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2014.

que de manera general o estudiando casos individuales, tratan de esta institución tan nociva para la creatividad media de nuestras producciones fílmicas. Sin embargo, no es éste el aspecto primordial sobre el que queremos llamar la atención en este estudio, como justificaremos enseguida. Pero no está de más advertir ya desde el principio que la censura funcionaba, con diferencias de grado, en los países de nuestro entorno, y que su desaparición formal se produjo más o menos en la misma época en la mayoría de los estados europeos. Es cierto que la censura resultó clave a la hora de definir lo que podía o no podía verse en las pantallas españolas, pero debido a su naturaleza, ésta sólo se podía aplicar cuando los proyectos estaban ya concebidos y formalizados en forma de guion. Por tanto, fue más bien la autocensura la que ayudó a definir los elementos que se repitieron a lo largo de las películas realizadas durante la dictadura, y más específicamente, durante los distintos periodos en los que se divide ésta.

El análisis de las películas que aquí hemos realizado ha sido posible gracias a la contribución altruista y desinteresada de muchos aficionados y blogueros, que nos han prestado una ayuda imprescindible a través de foros de Internet donde hemos encontrado un gran número de material fílmico en formato digital, lo que nos ha permitido un análisis minucioso y exhaustivo de las escenas sin el coste y la incomodidad que supone acceder a los fondos de las filmotecas española y catalana, que han sido las que hemos podido consultar. Muchas otras películas a las que hemos tenido acceso lo han sido gracias a la biblioteca del Instituto Cervantes, en su sede de la calle Barquillo, e indirectamente habría que agradecer a Enrique Cerezo —y su olfato comercial siguiendo la estela de Cesáreo González— por la reedición de muchas de ellas en formato DVD. En este sentido, algunas de las recientes tesis que han hecho uso de Internet para acceder a las películas¹¹ han obviado la problemática que plantean las versiones incompletas que circulan por la red.

En un principio, nuestro objetivo era incluir en este trabajo el análisis también de parte de la producción de noticiarios de TVE desde su fundación para trazar la evolución del discurso político y legitimador de la dictadura. Sin embargo, hay que hacer notar la ausencia de material anterior a 1965, debido a que la inexistencia de magnetoscopios provocaba que los programas se grabaran unos sobre otros, así como la falta de telediaris montados en estas fechas, puesto que gran parte de los programas realizados en directo rara vez se conservaban. Estos condicionantes plantean unas dificultades casi insuperables de

¹¹ MIRANDA, Laura, *Manuel Parada y la música cinematográfica del franquismo*. Tesis Doctoral. Universidad de Oviedo, 2011, pp. 357-377, por ejemplo, parece usar la misma versión de *Teresa de Jesús* (Juan de Orduña, 1961) que encontramos en la página Web gloria.tv (<http://gloria.tv/media/P7yaP1NaEDW>) y que cuenta con un metraje de 96 minutos en lugar de la versión que se estrenó y cuyo metraje de 131 minutos confirman la base de datos del Ministerio de Cultura y de IMDB, pasando por alto, por ejemplo la escena en la que Teresa recibe el diccionario espiritual de Francisco de Osuna, clave en la transformación psicológica que sufre la mujer en el resto de la película.

acceso a los fondos para emisiones de la década de 1960¹². Por ello, nos hemos acercado en las diferentes secciones a su origen legislativo, su historia y responsables, así como a la programación para poder completar el análisis de manera solvente. Siguiendo este esfuerzo hemos incluido el análisis de los dos noticiarios surgidos durante la dictadura y cuya presencia en la página web de RTVE nos ha sido de gran ayuda. Estudiamos estos materiales prestando especial atención al flujo que se produce en la narración televisiva o de los noticiarios, entre programas que se encadenan, pero también al flujo entre los mismos programas en su sucesión periódica, para poder destacar aspectos sociológicos o antropológicos que nos parecen esenciales para la investigación de este tipo de material¹³.

Es de reseñar la multitud de materiales incompletos o desaparecidos, inexactitudes y omisiones que en muchos casos son debidos a la política fraudulenta en la concesión de créditos (necesidad de un porcentaje determinado de personal nacional para su concesión), o la deliberada destrucción de negativos, como la ocurrida con la primera versión de *Raza, con Rojo y Negro* o *El crucero Baleares*, por tomar unos ejemplos. Como señala Gubern, el sospechoso incendio ocurrido en agosto de 1945 en los laboratorios Riera, que contenían una ingente cantidad documental audiovisual de la Guerra Civil, es sólo otro de los ejemplos más notorios de las dificultades que nos encontramos y que inciden directamente en el campo de la propaganda política¹⁴. Para completar esta información, hemos utilizado los *Anuarios* editados por la Dirección General de Cinematografía en 1954 y 1968, cuyos ejemplares hemos encontrado en la biblioteca de la Filmoteca Española, así como las bases de datos del Ministerio de Cultura y del Internet Movie DataBase (IMDB).

Gracias a ello hemos podido realizar una selección que creemos apropiada de películas siguiendo nuestra particular metodología. No significa esto que otras muchas películas que no siguen nuestros criterios, pero que sí iban en consonancia con la ideología más conservadora del régimen, no alcanzaran una importante difusión y rentabilidad —en particular a partir de la ley de 1964 que premiaba los rendimientos de taquilla—, y cuyo análisis ha resultado tan interesante y fructífero para muchas investigaciones. Cualquier película dirigida por Mariano Ozores o Luis Lucia a partir de esta fecha puede servir de ejemplo, y encomendamos al lector a comprobarlo en algunos sobresalientes trabajos en torno al cine popular español salidos de la escuela anglosajona. Nosotros, por nuestra parte, nos hemos centrado en la producción premiada porque nos permite perfilar los temas y argumentos más cercanos a las posturas defendidas por la Administración franquista en sus diferentes etapas y circunstancias.

¹² Frente a lo que con cierta vehemencia se ha asegurado en MONTERO DÍAZ, Julio, «Programación y programas de televisión en España antes de la desregulación (1956-1990) Introducción al monográfico», *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, vol. 20, 2014, p. 14.

¹³ WILLIAMS, Raymond, *Television. Technology and cultural form*, Londres, Routledge, 1990, pp. 78-118.

¹⁴ GUBERN, Román, *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 2009, p. 14.

Esta obra pretende demostrar la importancia de las relaciones económicas formales e informales en la configuración de la cinematografía española durante los años de la dictadura franquista. Según se desprende de nuestro análisis, el Estado, durante estos años de consolidación de una industria nacional, privilegiaba un cierto tipo de producciones que se adaptaban al mensaje más propicio a las estrategias de legitimación del régimen. En la primera parte, origen y evolución del aparato franquista, realizamos un acercamiento minucioso a las relaciones de la industria y la Administración, así como a la legislación en torno a la producción periodística, cultural y audiovisual. Esto nos permitirá contextualizar las estrategias de comunicación seguidas por las distintas facciones de la coalición golpista y su integración en el aparato franquista a finales de la guerra. El segundo apartado abordamos las temáticas privilegiadas por los filmes que recibieron los filmes más premiados a lo largo de todo el periodo dictatorial, donde la ideología nacional-católica, el anticomunismo y la discriminación de género formarán un bloque discursivo coherente presente desde las películas y noticiarios de la posguerra hasta la muerte del dictador.

Como hemos apuntado previamente, la dictadura adaptó su retórica a las relaciones internacionales y esto se traduce en una evolución genérica y temática de la producción audiovisual realizada bajo el franquismo que estudiamos en los capítulos 3, 4, 5 y 6. De manera cronológica comenzamos con el llamado cine de cruzada, más abiertamente propagandístico, que es sucedido por las ficciones históricas como material didáctico-revisionista de la historia española. Esta materia nos permite enlazar con el cuarto apartado en el que nos adentramos en el periodo de la autarquía, la década de los 50 que anuncia, en cierta medida, el *desarrollismo* analizado en el siguiente capítulo, la modernización (económica), y en particular la adaptación de los temas privilegiados por los nuevos sistemas de financiación audiovisual. El acompasamiento de la industria a las tendencias europeas de los 60 mostraría sus límites en los últimos años de la dictadura abordados en el sexto capítulo y en el que demostramos la involución ideológica de productores, directores y administraciones públicas en un contexto de crisis económica y social pero también de legitimidad del propio sistema político franquista.

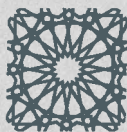
El establecimiento de una producción cinematográfica mantenida casi exclusivamente por la financiación estatal consiguió crear un mercado viciado y a la larga insostenible económicamente. Todos los cines nacionales, incluso el hollywoodiense necesitan de la ayuda estatal para garantizar su funcionamiento, lo destacable del caso español es la casi total sumisión de la calidad estética o rentabilidad económica a la conveniencia de un mensaje político. Desde la ley Miró hasta la concesión de licencias de TDT, la utilización que hacen las administraciones de medios de comunicación tan persuasivos como los audiovisuales, necesitan ser puestos a la luz y analizadas sus consecuencias así como sus orígenes. Las prácticas deshonestas como, por ejemplo, el fraude en cuanto al número de entradas vendidas para alcanzar la subvención estatal destapado en 2015, confirman la continuidad de algunas de las actitudes aquí estudiadas.



LA IMAGEN QUE EL FRANQUISMO QUISO MOSTRAR DE SÍ MISMO

encuentra en la producción audiovisual una fuente sugerente y pródiga para su estudio. En este libro el autor analiza las lógicas económicas que conformaron el aparato cinematográfico franquista, demostrando la importancia de la corrupción y el clientelismo en una industria al servicio de la legitimación de la dictadura franquista. El análisis de los noticiarios y la comparación con la dictadura salazarista salpica este apasionante recorrido por la conformación y evolución de los discursos políticos y sociales desde los reportajes de guerra, pasando por la desmovilización programada, entre otros por el No-Do, o el triunfo del relato tecnocrático y sus objetos fetiche como la televisión o el automóvil.

La dependencia estatal de las empresas cinematográficas para la realización de películas no es una característica exclusiva de nuestro país. Lo que es particular a nuestro cine ha sido la sumisión a la voluntad política de las administraciones para la consecución de muchos de los proyectos audiovisuales que han visto la luz, condicionados por las, no siempre claras, relaciones entre gobierno y empresas privadas. Este libro supone una reflexión a través de la comunicación audiovisual de las relaciones entre legitimación política y corrupción económica que recorren la historia reciente de España.



COMARES
editorial

ISBN 978-84-1369-147-3



9 788413 691473