

EL CINE COMO INSTRUMENTO DE SOCIALIZACIÓN EN LAS POLÍTICAS CINEMATOGRAFICAS DEL FRANQUISMO

CARLES BARRACHINA

Los cambios económicos y sociopolíticos de las últimas décadas han transformado los valores tradicionales y la cultura de las sociedades occidentales. Las nuevas sociedades mucho más formadas intelectualmente disponen de una serie de características, que incluso sus antecesores más inmediatos no podían siquiera imaginar¹.

Entre éstas, destaca la mayor disponibilidad de tiempo para dedicar al Ocio, al estudio, a la lectura, a la información sobre el mundo más cercano o lejano. Esta mayor preparación facilita el que aumenten los sentimientos de eficacia política de los ciudadanos y que se preocupen más por su entorno. Y permite también que se sea más sensible a los diferentes mensajes que forman parte del debate público².

El film de ficción ha contribuido en el diseño de las preguntas, y en la elección de los temas que los ciudadanos han discutido desde hace bastantes años. Muchas personas, incluso inconscientemente, han respondido a las preguntas que una película ha planteado, o han conocido costumbres y formas de vida de otros pueblos, y de otras culturas diferentes a las propias. De hecho buena parte de la información y de las opiniones que los ciudadanos occidentales tienen sobre los diferentes problemas del mundo sobre la historia y sobre otras culturas las han adquirido a través de una película de ficción³.

Recientemente films como *Malcolm X*, *Parque Jurásico*, *La lista de Schindler*, *Philadelphia*, *Bailando con Lobos*, *Forrest Gump* o la más reciente sobre el virus Ébola, *Estallido* -por limitar los ejemplos-, han participado y participan de los debates públicos.

Toda ficción es portadora de una ideología, y el espectador, al responderse a las preguntas de las películas (concuere o no con la tesis de los autores del film), directa o indirectamente es influenciado (aunque sólo sea por haberse planteado el tema).

El cine es un negocio, y la selección de las películas por parte del espectador obliga a que los creadores investiguen los gustos y las necesidades de público para que éste acuda a las sesiones, pero esto no significa que el creador filmico no introduzca sus mensajes y sus cargas valorativas. Evidentemente ni todas las películas tienen un pretendido afán socializador, ni en igual manera éstas influyen en su sociedad, pero parece obvio que todas introducen unos valores, unas preguntas y unas respuestas⁴.

A lo largo del siglo XX, diferentes regímenes políticos han intentado «convencer» al espectador a través del film de ficción de que su forma de vida era la mejor. El caso español no podía ser distinto⁵.

Todavía no se ha demostrado en que medida influyeron las películas en el proceso de cambio cultural de la sociedad española de los años sesenta y setenta, pero sí cuáles fueron las estrategias que tanto el Estado como su Oposición diseñaron.

La escasez de estudios sobre la socialización de los españoles durante el periodo de la dictadura franquista⁶, así como de encuestas de opinión que intenten medir la influencia de las películas sobre la vida y el cambio cultural de los españoles durante esos años, dificultan la elaboración de una investigación que pretenda resolver las preguntas claves. ¿Qué resultados obtuvieron los cineastas afectos al régimen de Franco, y la política cinematográfica desde el Estado en la socialización de la sociedad

española? ¿Qué resultados obtuvieron los cineastas de la oposición democrática en el cambio de los valores de la sociedad española de la época?

Sería necesario abrir una línea de investigación que, vista la variación de la opinión pública española expresada en una serie de años, analizase los mensajes expresados en las películas visionadas que más repercusión tuvieron en la crítica, y en la vida de los ciudadanos, a través del estudio de la taquilla, para intentar establecer alguna relación significativa entre los mensajes de los films y el cambio de los valores de los ciudadanos españoles, puesto que el cine es un factor más, de los muchos que influyen en la formación de los valores de los ciudadanos y no debe menospreciarse en el análisis.

El impacto del franquismo en la sociedad española ha de tenerse muy en cuenta en los estudios de socialización, y cultura política, porque sus prácticas han impregnado todas las relaciones sociales y han condicionado las formas de transmisión de valores a las nuevas generaciones⁷.

La descomposición del régimen autoritario demuestra que aquel sistema de gobierno no generó un consenso social suficiente como para sobrevivir a la vida de su fundador, y por esto es interesante preguntarse cuáles fueron los esfuerzos del Estado y de la Oposición para influir en la actitud de los ciudadanos, y cuáles fueron sus resultados⁸.

PRIMERA POSGUERRA (1940-1950)

Una vez terminada la guerra, el cine no tardará en ser objeto de una regulación específica dirigida, fundamentalmente, a controlar este medio de expresión con vistas a garantizar su contribución a los objetivos políticos prevalentes en ese momento. Éste es el rasgo fundamental de la política de fomento y protección de la industria cinematográfica española. Junto a la minuciosa normativa censora, que acapara la mayor parte de la actividad normativista del Estado durante la posguerra, irá surgiendo una incipiente normativa de protección, inspirada en los principios de intervencionismo intenso en la economía y autarquismo frente al exterior. Esta actitud está inspirada en un ideario ultra nacionalista, que reacciona frente al medio internacional, que después de la Segunda Guerra Mundial amenaza la continuidad del régimen franquista. La inferioridad de condiciones que suponía para el cine español la censura previa de los guiones, exige unas medidas económicas compensadoras, como la obligatoriedad del doblaje al castellano⁹.

La década de los cuarenta es una época en la que las ideas ultra nacionalistas prevalecen y se transmiten a todas las manifestaciones de la actividad pública. Esta política encontrará su culminación con el Decreto-Ley de 25 de enero de 1946, por el que se aplicó a la industria de producción de películas el régimen establecido en la Ley de Ordenación y Defensa de la Industria Nacional de 24 de noviembre de 1939, para las industrias declaradas *básicas para la economía nacional*. Esta norma ratifica el valor estratégico que el Régimen atribuye al cine.

El cine español estaba regido desde varios órganos administrativos: entre otros, el Ministerio de Industria y Comercio, el Ministerio de Hacienda, la Presidencia del Gobierno, la Vicepresidencia de Educación Popular FET de las JONS, el Ministerio de Educación Nacional, etc. Esto causó graves problemas de competencias administrativas, al tiempo que diluyó responsabilidades y cortó cualquier posibilidad de una política cinematográfica racional y ordenada¹⁰.

En la década de los cuarenta en España se producen 434 largometrajes. La media anual es de 43,3 películas, que comparada con la de otros países en estos mismos años no es muy importante: 103 productoras produjeron 220 películas, de las cuales 145 fueron realizadas por productores de menos de 5 títulos, y sólo 75 fueron producidas por compañías de más de cinco títulos.

El franquismo quiso levantar un cine español, pero dispuso unos cimientos muy débiles. Se intentó crear una industria que pudiera autoabastecer al mercado, como en otros campos de la economía (estamos en la época del autarquismo), aunque en ningún momento se atacaron los problemas básicos que consolidaran una industria saneada. Lo cierto es que se realizaron películas. Pero ¿cuántas de estas películas llegaron al público? La legislación franquista provocó que un negocio que durante la República había salido adelante por sí mismo se convirtiera en algo amorfo y completamente artificial ¿Sucedió

acaso que el ideario del Régimen necesitaba a cualquier precio que, como en otras actividades, el cine español fuera autosuficiente para abastecer el propio mercado? Lo cierto es que en España existía la necesidad de que las carteleras completasen sus programas, y las películas españolas no eran suficientes. En un periodo en el que se pasó hambre y necesidades de todo tipo, paradójicamente las películas americanas no dejaron de entrar y de exhibirse. Por su parte la producción española, además de no ser excesiva, era artificial. El mercado tenía capacidad para absorber las cintas españolas y para duplicar el número, sin hablar de las posibilidades en mercados exteriores. Pero la producción -insisto- era artificial, y estaba provocada no por las oscilaciones del mercado, sino por las voluntades legislativas. En este marco era necesario importar películas extranjeras, e implantar una fuerte censura que preservase los postulados «defendidos» por el régimen de Franco¹¹.

LA RECUPERACIÓN DE LA INDUSTRIA (1950-1960)

La creación del Ministerio de Información y Turismo en 1951 supone un cambio en el plano de la organización administrativa del Estado que afecta, entre otros sectores, al cine.

La reforma de la legislación de protección de la cinematografía llevada a cabo mediante la Orden de 16 de julio de 1952 trata de evitar las actividades especulativas que se habían producido en el periodo anterior. La solución estaba en la desvinculación de la producción de películas con la obtención de permisos de importación; pues esta medida había sido la causante de que los productores españoles financiasen productos de muy baja calidad, para conseguir permisos de importación de películas extranjeras de éxito. El negocio de taquilla era redondo, pero se hacía un flaco favor al cine realizado en España.

Hasta hace poco, ésta había sido una de las épocas menos conocidas y estudiadas del cine español, y no solamente desde el punto de vista legislativo y económico¹². La década de los cincuenta estuvo caracterizada por una constante revisión de lo legislado anteriormente. Como diría el especialista Sergio Alegre, hubo una conciencia de cambio que no encontró qué cambiar. Se crearon órganos administrativos, se cambiaron nombres, se dieron nuevas funciones, pero siguió sin resolverse los problemas reales que el cine español seguía padeciendo.

Los intelectuales reflexionaron sobre la «calidad» y el «futuro» del cine español en las Conversaciones de Salamanca. En la convocatoria, que firmaba Ricardo Muñoz Suay, se hacía un análisis general de la situación por la que atravesaba el cine español, del que se decía que «el problema del cine español es que no tiene problemas, que no es testigo de nuestro tiempo». Siendo Juan Antonio Bardem todavía más gráfico: «El cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítrico». A pesar del nacimiento del Ministerio de Información y Turismo, la cinematografía siguió sin ser legislada desde un único organismo. Se cometieron errores como consecuencia de un mal entendido sentido paternalista de la Administración. Algunos, por lo descabellado, son auténticamente curiosos, como el Decreto 21 de marzo de 1952 que prohibía *la exportación de películas nacionales atendiendo a su baja calidad*. Otros son más graves como el Decreto 14 de diciembre de 1951 que obligaba a las empresas cinematográficas españolas a que su capital fuera íntegramente español¹³.

Sin duda seguía teniendo mucho que ver la situación política del Régimen. Los miedos y los complejos de una autarquía que necesitaba una apertura y una liberalización urgente en los mercados, por una parte, y la realidad por otra, fueron moviéndose en un juego de equilibrios hasta que finalmente se tomaron las decisiones políticas oportunas. Con la estabilización, y la liberalización paulatina de los mercados, el cine y su política se redefinieron.

El cambio de legislación fue un factor decisivo para el desarrollo del cine durante la década de los cincuenta. Al desvincular la protección y la importación, se cerraba el camino fácil de ganar dinero por medio de los permisos y no del público. Esto facilitará el que nos encontremos con la década más sana económicamente hablando. Los cincuenta son los años en los que el cine producido en España asumió más éxitos en taquilla, a pesar de la gran presión extranjera¹⁴.

En la mitad de los 50 algo comienza a cambiar en España: las nuevas generaciones se interesaban por el cine, renacieron los cine-clubs, las revistas. Existían unas ganas de cambio que se notaron, sobre todo, entre las personas más concienciadas. Uno de los episodios más interesantes de la década -como se ha comentado- son las llamadas Conversaciones de Salamanca. Jornadas que organizadas por el Cine-Club local, que con el apoyo de la revista *Objetivo* logran reunir personas que, a pesar de tener distintas sensibilidades políticas, se propusieron reflexionar sobre el cine español y darle soluciones. Estas jornadas tuvieron capital interés en la futura definición de cine en España. Sus protagonistas quedaron marcados y las conclusiones -ya sean erróneas o acertadas- se trataron de aplicar para lograr un cine español de mayor calidad. En estas Conversaciones encontramos a los autores que después destacarían como figuras principales en la oposición al franquismo desde la cinematografía, si se puede hablar de oposición al franquismo en estos términos. Lo que en Salamanca se planteó fue una posición ideológica frente al cine. Se dio por sentado desde un principio, sin discusión alguna, que el cine era primordialmente un fenómeno cultural y artístico antes que industrial y económico. Uno de los efectos inmediatos de este encuentro fue la popularización de los cine-clubs, que serían regulados por la Orden del Ministerio de Información y Turismo de 11 de marzo de 1957¹⁵.

LA POLÍTICA DE GARCÍA ESCUDERO (1962-1968)

Román Gubern y Domènec Font resumen las medidas reformadoras de García Escudero agrupándolas en los tres bloques siguientes: 1º) Apertura económica al exterior mediante el recurso a los inversionistas extranjeros con el consiguiente florecimiento de la producción. 2º) Paulatino cambio de los sistemas tradicionales de financiación fomentando la concentración del sector producción. 3º) Modernización en diversas zonas del aparato cinematográfico, entre ellas la censura, en busca de la competitividad de la producción española en el mercado internacional ¹⁶.

Estas medidas produjeron un considerable aumento de la producción hasta extremos incluso excesivos, y determinaron una inflexión de la política de ayudas al final de la década de los sesenta a consecuencia de la crisis financiera del Fondo de Protección de la Cinematografía. La generosidad de las ayudas volvió a someter al cine a una situación de fuerte dependencia.

En los años sesenta, España vive años con unas tasas de crecimiento económico muy importantes, y esto lógicamente incide en el cine como en muchos otros sectores de la economía. Al amparo de estas circunstancias se produce el surgimiento del llamado Nuevo Cine español, asumido por José María García Escudero, en su segundo mandato como Director General, que se preocupa de lograr un cine más inquieto, intelectual y artísticamente.

A pesar de algunos esfuerzos, la apertura de estos años tiene un alcance relativo y la política se sigue rigiendo por un dirigismo evidente. En 1967 se crean las llamadas salas especiales, así como las de Arte y Ensayo. Mediante estas salas se trataba de dar salida a las películas declaradas de interés especial que no tuvieran una comercialización. Al mismo tiempo, se aprovechaban estas salas para dar entrada a algunas películas extranjeras prestigiosas que la censura rechazaba para su exhibición en los circuitos comerciales y en versión doblada e íntegra¹⁷.

El cine representara una manifestación más de la evolución que va experimentando España durante estos años del tardo franquismo, hasta culminar con la Constitución de 1978. Sin embargo, esta línea progresiva de liberalización no será continua, produciéndose en su transcurso algunas inflexiones, como la experimentada en la política cinematográfica tras la salida de García Escudero de la Dirección General, en 1967.

En esta década, la política cinematográfica seguirá dependiendo del Ministerio de Información y Turismo, al que se reforzó con nuevas competencias en materia de precios y clasificación de los locales de espectáculos cinematográficos, así como en materia de control de taquilla. Dependiendo de la Dirección General de José María García Escudero se encuentran el Instituto Nacional de Cinematografía, del cual dependen la Junta de Clasificación (que se reformará en 1965 pasándose a llamar Junta de Censura y Apreciación de películas), la Filmoteca Nacional, el Consejo Coordinador de la Cinematografía y la Escuela Oficial de Cinematografía¹⁸.

De 1960 a 1970 se produjeron en España 1.272 películas, lo que da una media de 115-120 films anuales. El gran aumento de producción se debe sin duda a los muchos créditos y facilidades de financiación que se concedieron en esta época. La década 60-70 reunía las circunstancias favorables para consolidar definitivamente la industria; pero no sólo no lo logró, sino que se introdujo en una crisis que todavía se arrastra.

García Escudero considera que el cine debe ser ayudado en tanto en cuanto sea realista, problemático e inteligente. Y ve en la protección estatal la forma de orientar el cine sobre estos conceptos. No considera al Estado como un servidor del cine, que tiene que remover los obstáculos que entorpecen el desarrollo de la industria cinematográfica, sino más bien al revés: al cine como servidor del Estado (en este caso de esos valores que él propone, pero que no define porque decir realista, problemático e inteligente, no es decir mucho). Esta visión le sitúa a un pequeño paso de considerar al cine como un útil instrumento de propaganda en favor del Estado. Dentro de las muchas contradicciones de su programa, destaca la afirmación de que la ley que más necesita el cine español es la que permita prescindir de toda legislación. Esto contrasta, desde luego, con el tipo de cine que propugna. Pues el mismo García Escudero dice que el cine de calidad no es un cine de masas, y por tanto nunca podría prescindir de normas protectoras¹⁹.

EL CINE HACIA LA TRANSICIÓN (1970-1975)

Es este un periodo complicado marcado por tres crisis graves, que convulsionan de forma muy importante todas las estructuras del país. Por una parte, en torno a 1973, se sienten los efectos de la crisis económica internacional provocada por el encarecimiento del petróleo; por otra, en 1975 muere Franco. Así, el cine español no puede soportar el ambiente y entra en un periodo de profunda recesión: el escándalo Matesa²⁰ motiva un endurecimiento de la política crediticia pública que afecta al cine a través de la línea crediticia oficial que había abierto el Banco de Crédito Industrial, y el Fondo de Protección a la Cinematografía y al Teatro sufre una grave crisis financiera. Estos hechos marcarán fuertemente los rasgos generales que rodean a la reforma de la política cinematográfica de fomento del año 1971.

Por estos años comienza a hablarse de elaborar una Ley del Cine que regule sistemáticamente los distintos aspectos de la política cinematográfica, hasta entonces regulados de manera sumamente dispersa. No obstante, esta posible Ley, de la que llegan a circular diversos borradores, no se tramitará.

Los primeros síntomas graves de la crisis del cine español se hicieron patentes en noviembre de 1969. El detonante de estos fue la Deuda del Fondo de Protección estatal a los productores españoles (230 millones de pesetas, aproximadamente). La crisis generó un debate en el que participaron los diferentes actores. Los componentes de la Asociación Sindical de Directores y Realizadores cinematográficos (ASDREC) plantearon una serie de propuestas para solucionar los problemas: 1ª) Supresión de la censura previa. Que la Junta de Censura esté integrada por profesionales del Cine. 2ª) Supresión del doblaje de películas extranjeras. Que se proyecten en versión original. 3ª) Supresión de ayudas estatales. 4ª) Criterio de selección en la importación de películas extranjeras. 5ª) Que la cuota de pantalla llegue a ser del uno por uno. 6ª) Prohibición de los contratos de distribución a tanto alzado. 7ª) Riguroso control de taquilla. 8ª) Que las realizaciones de TVE sean ejecutadas por profesionales. Que la cuota de pantalla sea también en TVE del uno por uno²¹.

La crisis se notó enseguida: la producción bajó a 58 películas anuales, uno de los promedios más pobres del cine español, y el Gobierno tuvo que volver a pagar para evitar el «crack» definitivo.

Las salidas oficiales a la crisis según los hermanos Pérez Merinero fueron las siguientes: a) Crédito extraordinario de doscientos treinta millones de pesetas para cubrir el impago del Fondo de Protección. Cantidad que, al salir con retrasos por problemas burocráticos, resultaba insuficiente. b) Subida del Impuesto General sobre el Tráfico de Empresas del 2 al 3.5% en 1970 y al 4.5% en 1973, medida que no puede considerarse precisamente de apoyo al cine, sino más bien todo lo contrario, aunque se utilizara como referencia para la posterior ayuda asignada a éste. c) Elevación de los precios de las

entradas en 1970 y 1972, que indirectamente supone también un aumento de la recaudación fiscal destinada al Fondo. c) Consideración específica de la cinematografía en el III Plan de Desarrollo del cuatrienio 1972-1975, para el que se fijan los siguientes objetivos: 1º) Alcanzar la producción de trescientas cincuenta películas, preveándose que las recaudaciones en el mercado interno aumentarán en un veinte por ciento. 2º) Distribuir en el mercado interior 1300 películas extranjeras y 350 españolas. 3º) Exportar películas por importe de 25 millones de dólares. 4º) Construir y modernizar los estudios de rodaje y doblaje y otras instalaciones fijas²².

La reforma del régimen de fomento se produce como consecuencia de la entrada en vigor de la O. M de 12 de marzo de 1971, que será parcialmente derogada por la de 21 de septiembre de 1973. La primera de estas normas tiene por objeto renovar el sistema de ayudas, por lo que tiene un ámbito material prácticamente idéntico a la O. M. de 19 de agosto de 1964 con la salvedad del crédito, que ahora se encomienda a una norma específica de Hacienda. Los puntos críticos en que se encontraba el cine -según J. M. Caparrós Lera- se podrían encontrar en cuatro planos: en el plano coyuntural se precisaba una revisión del sistema de protección, de acuerdo con el nivel de las películas, pues las más comerciales eran las más beneficiadas. A la vez se dan patentes las dificultades de cooperación con TVE, de carácter monopolista. Perjudicaba el bloqueo del precio de las entradas (desde 1965, los costes de protección habían subido vertiginosamente), así como la escasa y mal dirigida financiación. En el plano estructural se advertían demasiadas empresas productoras -proliferación de casas pequeñas, de productores y distribuidoras- lo que resultaba muy vulnerable interiormente. Era, por tanto, necesaria la concentración de empresas. En el plano internacional se apreciaba un aislamiento de la difusión de los films, y una carencia de una red de distribución debidamente estructurada. Se criticaba el que «Cinespaña» no funcionara adecuadamente. Y en el plano estatal se sufría una extremada dependencia -en el fondo debido a la un tanto interesada protección- en la producción desde la Guerra Civil, debido a la insuficiente amortización y a obvios condicionamientos ideológicos. Esa dependencia lleva al conformismo en casos y a un *status quo*, en definitiva, que no garantiza el desarrollo adecuado de la industria del cine español. Al mismo tiempo, la ayuda que es incentivo para la inversión de capitales extranjeros (coproducciones) hace que la dependencia sea doble.

COMENTARIOS FINALES

La historia del cine español es la eterna búsqueda de la fórmula mágica que permita consolidar una tradición secular: explicar historias al resto del mundo y poder influir de alguna forma en el concierto internacional. Ya desde el principio de la historia del cine español se genera un debate entre los intelectuales para consolidar esta industria.

Durante la Primera Guerra Mundial, en las revistas especializadas se discute y se evidencian todas las virtudes del cinematógrafo: «El cinematógrafo se ha adueñado de la atención del pueblo como espectáculo, y como tal va invadiendo los salones de la aristocracia y de la realeza: invade la cátedra y el laboratorio, mostrando la verdad con claridad impecable e inmutable: es, a la vez que elemento de diversión, manantial de grandes verdades científicas; no admite opiniones, porque es fotografía de las Cosas mismas: es auxiliar poderoso de enseñanza y de educación y se impone como instrumento indispensable del progreso humano. El cinema es auxiliar de la Historia, de la política, de la ciencia, de la cultura, de la pedagogía, de la guerra». Defendida la importancia de consolidar la industria los teóricos de la época analizaron la industria española afirmando lo siguiente: «Ya vendrá el día de laborar con criterio propio; ya llegaremos a donde por clasificación, nos corresponde, y entonces, como tuvimos Garcilazos, Murillos, Velázquez, Calderones, Castelares, Goyas, como tenemos hombres que del acero hacen cintas y de las piedras encajes, así tendremos películas dignas de competir con las mejores extranjeras, porque no estamos condicionados»²³.

Los críticos de la época no se limitan a invocar una supuesta necesidad de influir en el concierto cultural internacional, y no se contentan con descubrir las potencialidades que puede representar la industria del cine, sino que profundizan en el concepto de industria: «Fabricar películas constituye una industria; esa industria requiere lo que todas: conocimientos técnicos y más que todos artísticos. No estamos en los comienzos de la vida de esta prodigiosa y riquísima industria y no se puede pretender medro sin buena labor, ni buena labor sin buenos elementos, ni buenos elementos sin dinero, ni felices resultados sin abundante producción y meditado estudio artístico, industrial y comercial. ¿Vamos a

trabajar sólo para la península? Los momentos actuales son difícilísimos para la organización comercial en el extranjero, yo no creo en eso de que se irán haciendo negativos y ahí estarán para más adelante; es menester que ahora organicemos algo en el extranjero. Dicen que, a semejanza de las aguas, que estancadas se corrompen, se corrompen los hombres ociosos, y yo digo que el dinero se come al capitalista, o, lo que es igual, lo empobrece ¿Tenemos organizado algo en el extranjero para ir vendiendo y dándonos a conocer?»²⁴.

Es interesante releer estas reflexiones, porque entre otras cosas, con pequeñas variantes, es la discusión que se ha ido repitiendo a lo largo de Historia del Cine en España. Existe una tendencia por repetir los mismos errores, por ignorar lo que otros han realizado, o discutido en el pasado. El propio García Escudero llega a afirmar que el cine en España no había existido hasta 1939. Y que a partir de esta fecha se podía comenzar a hablar de una industria. Esta afirmación muestra o el desconocimiento o la inconsciencia de rechazar sistemáticamente el pasado. Y esta ha sido precisamente la dinámica generada. El cine durante el franquismo lo podríamos definir como la historia de una falta de concienciación. De una falta de reflexión que se soluciona con voluntarismos parciales y momentáneos. La falta de reflexión sobre lo que es y lo que significa el cine provoca que siempre dependa de la coyuntura²⁵.

El Régimen tenía dos necesidades importantes: por una parte, protegerse de los enemigos exteriores; y por otra proyectar películas. El cine era muy popular. La gente quería evadirse, le gustaba soñar y necesitaba del cine, entre otras cosas, para huir de una situación que, justo después de la guerra, era dramática en extensas tapas de la sociedad.

La Administración entiende que el cine es un instrumento de transmisión de culturas, que es un poderoso instrumento de propaganda y educación. Y por esa razón, potencia las películas que defienden los valores que ella propugna. Pero ante la calidad del cine americano, y la posible presión de los distribuidores, cae en la fácil tentación de doblar y proyectar como si fueran españolas las películas que le interesen. Al mismo tiempo, regula el mercado español de tal forma que el productor se fije más en lo que quiere el Estado que en lo que demanda el espectador. Quizá la autocompasión, la falta de ambición, el dinero fácil o los complejos, unido todo ello a las inherentes dificultades, provocan que poca gente se proponga consolidar una industria, exportar a otros países: aprender a trabajar. Pero lo cierto es que encontramos pocos momentos en los que se reflexione para después actuar. Lo común suele ser hacer seguidismo de unas normas que se imponen también sin mucha reflexión.

Se puede dividir en tres los momentos en los que se reflexiona de forma particular. La creación del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (después Escuela Oficial de Cinematografía) es un primer intento de encontrar una razón de ser a la crisis del cine español: faltaba una técnica rigurosa, era necesario crear profesionales. En las Conversaciones de Salamanca se encuentra un segundo avance: la técnica no era solamente lo importante, hacía falta hacer un cine real, un cine con contenido. Finalmente, esto también parece insuficiente, porque las películas bien hechas, con ideas que las respalden, además han de convencer al público. Existe un mercado que hay que ganar. La polémica sobre el «proteccionismo» y sobre el futuro del cine español culmina este proceso de reflexión. El consumo, mal entendido por algunos, degenerará en subproductos cinematográficos como la oleada de películas del «destape» español.

Para realizar películas hace falta entrar en el mercado. Es imprescindible hacer películas competitivas. Películas que transmitan ideas a los espectadores, que les hagan sentirse cómodos y les inciten a volver al espectáculo. ¿Algún día alguien en España entenderá los beneficios que comporta tener una industria comercialmente fuerte? ¿Realmente es necesario en un mundo tan internacionalizado como el actual un cine español?

El franquismo es un buen campo de análisis. Muestra el fracaso de los diseñadores de una política cultural encaminada a uniformizar las ideas de un pueblo, que subestimó al cine como tal, y el de una oposición que no entendió que este era una industria, y lo utilizó de una forma poco consistente hasta su agonía²⁶.

Por una parte los diseñadores de la política franquista no pudieron evitar, a pesar de la censura, que los españoles pudieran impregnarse de la forma de vida americana, a través, entre otras cosas, de las películas que se exhibieron, y los opositores no supieron hacer un cine atractivo para el espectador que

podiera generar sus simpatías. Entre unos y otros perdieron la oportunidad de crear una industria sólida y competitiva.

NOTAS Y REFERENCIAS:

- (1) Vid. INGLEHART, R. *El cambio en las sociedades industriales avanzadas*. Madrid: CIS/Siglo XX, 1991; RIERA, S, *Més enllà de la cultura tecnocientífica*. Barcelona: Eds. 62, 1994.
- (2) GONZÁLEZ LLACA, E. *Alternativas del Ocio*. México: FCE, 1975.
- (3) SORLIN, P. *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*. México: FCE, 1985; FERRO, M. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995.
- (4) JARVIE, I. C. *El cine como crítica social*. México: Prisma, 1979.
- (5) ESCOBAR DE LA SERNA, L. *Comunicación de masas y cultura*. Madrid: Instituto Nacional de Publicidad, 1978.
- (6) HERNÁNDEZ, F. «Socialización política y régimen franquista», *Familia y realidad nacional en Cataluña*. Barcelona: Vicens-Vives, 1982; RAMÍREZ, M. «La socialización política en España: Una empresa para la democracia», *Sistema*, No.34 (1980); GUNTHER, R. *Política y cultura en España*. Madrid: CES, 1992; LÓPEZ PINTOR, J. L. «La opinión pública española: del franquismo a la democracia», *Reis* (Diciembre 1981).
- (7) RAMÍREZ, M. *Op. cit.*
- (8) HERNÁNDEZ, F. *Op. cit.*
- (9) O. M. de 23 de abril de 1941 (Ministerio de Industria y Comercio).
- (10) Cfr. VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, A. *Historia de la política de fomento del cine español*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992.
- (11) Vid. POZO, S. *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos (1896-1970)*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1984.
- (12) Véase la reciente obra de HEREDERO, C. F. *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana / ICAA 1993.
- (13) Cfr. POZO, S. *Op. cit.*, pp. 89-92.
- (14) Cfr. HEREDERO, C. F. *Op. cit.*, Documentación. Vid., asimismo, ALEGRE, S. *El Cine cambia la Historia. Las imágenes de la División Azul*. Barcelona: PPU, 1994, pp. 74 y ss.
- (15) Vid. HERNÁNDEZ MARCOS, J. M.; RUIZ BUTRÓN, E. A. *Historia de los cineclubs en España*. Madrid: Filmoteca Nacional, 1978.
- (16) GUBERN, R.; FONT, D. *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Euros, 1975, p.198.
- (17) Vid. MUNSÓ CABÚS, J. *El cine de Arte y Ensayo en España*. Barcelona: Picazo, 1972.
- (18) Cfr. GARCÍA ESCUDERO, J. M. *La primera apertura. Diario de un Director General*. Barcelona: Planeta 1978.
- (19) Vid. GARCÍA ESCUDERO, J. M. *Una política para el cine español*. Madrid: Editora Nacional, 1967.
- (20) Los diferentes sectores del régimen franquista manifestaron sus diferencias y sus luchas por suceder a Franco, al involucrar al Gobernador del Banco de España en un escándalo político-financiero por haber concedido unos importantes créditos a la empresa MATEA. La trascendencia de los hechos creó un gran malestar en la sociedad española.
- (21) Cfr. CAPARRÓS LERA, J. M. *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1983.
- (22) PÉREZ MERINERO, C. y D. *Cine y Control*. Madrid: Castellote, 1975, pp. 73-74.
- (23) Cfr. los reveladores artículos publicados en *Arte y Cinematografía* (30-IV -1916), (31- IX-1915) y (15-IX-1914).
- (24) Cfr. BARRACHINA, C.; CAPARRÓS LERA, J. M. «Fonts coetànies: el cinema a l'Estat espanyol durant la Primera Guerra Mundial segons *Arte y Cinematografía* (1914- 1918)», *Cinematògraf*, No.2 (1995): 29-44.
- (25) GARCÍA JIMENEZ, J. *Radiotelevisión y política cultural en el franquismo*. Madrid: CSIC, 1980.
- (26) El autor del presente artículo desarrollará este tema, con análisis de las películas realizadas por la Oposición, en su tesis doctoral sobre el cine como instrumento de socialización en el franquismo.

CARLES BARRACHINA es licenciado en Historia Contemporánea por la Universidad de Barcelona (1993) y en Ciencias Políticas y Sociología por la Universidad Autónoma de Bellaterra (1995). En la actualidad, cursa el programa de doctorado de la Universidad Pompeu Fabra “Teoria Política i Social”. Ha participado con comunicaciones en el Congreso Internacional de la IAMHIST (Amsterdam, 1993) y en las II Jornades sobre Recerques Cinematogràfiques.

©*Film-Historia*, Vol. V, No. 2-3 (1995): 147-208