

ÍNDICE

Prólogo	15
Prefacio: <i>El cine inventor de vida</i>	17
Introducción: <i>Las relaciones entre el cine y la educación</i>	23
 I. EL CINE ESPAÑOL DEL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XX	 29
I.1. Ámbitos temporal y cinematográfico	31
I.1.1. El marco histórico	31
I.1.2. El marco cinematográfico	34
I.2. El cine español del último tercio del siglo XX	38
I.2.1. El tardofranquismo	38
El –único– cine al alcance de todos los españoles: la censura	40
La apertura y el Nuevo Cine Español	47
Los temas del tardofranquismo: del landismo a la Tercera Vía	51
I.2.2. La transición política	58
El fin de la censura	60
Los temas de la transición	62
I.2.3. La etapa socialista	67
La situación	67
Los temas de la etapa socialista	69
I.2.4. La primera legislatura del Partido Popular	74
I.3. Las películas con mayor número de espectadores	77
 II. EL CINE: INSTRUMENTO CULTURAL E INTÉRPRETE DE LA REALIDAD	 89
II.1. El cine y su aspiración al realismo	91
II.2. Manipulación cinematográfica y simulación de la realidad	96
II.3. ¿Realidad en la ficción?	101
Los límites de la realidad y los límites de la ficción	101
Construir ficciones con la realidad	104
¿Documental versus realidad?	108
Cine de ficción e Historia	110

II.4. Reproducción y distorsión de la realidad	112
II.5. El espejo: El cine como representación de la realidad	120
El reflejo del espejo	120
El espejo como elemento	129
II.6. Cine y vida	130
III. CINE, EDUCACIÓN Y CULTURA	141
III.1. Cine y educación	143
Una visión histórica	143
Aprendizaje a través del cine	149
III.2. Cine y cultura	154
IV. LA REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD SOCIAL ESPAÑOLA A TRAVÉS DE SU CINE (1966-2000)	159
IV.1. Familia y hogar	161
La familia en el franquismo	161
La nueva familia	168
Relaciones entre padres e hijos	176
IV.2. El universo de la pareja	182
El noviazgo	182
El matrimonio	186
Separación y divorcio	195
Problemas en la convivencia	198
Guerra de sexos	209
Los celos	215
La infidelidad y el adulterio	218
IV.3. El mundo del sexo	227
Sexo prematrimonial	227
Educación sexual	238
La represión sexual	244
La homosexualidad	250
IV.4. La mujer	260
Visiones machistas	262
La liberación de la mujer	266
Los roles femeninos	274

Los estereotipos femeninos	283
Castidad y virtuosismo	294
La soltería de la mujer	300
La mujer ideal	304
IV.5. El hombre	308
El machismo	308
El macho hispano y la virilidad	310
Los roles masculinos	319
Los estereotipos masculinos	322
Las conquistas	329
La soltería del hombre	333
El hombre ideal	336
IV.6. España y el «otro» mundo	341
España y el extranjero	341
España es diferente	354
¡Que viva España!	359
Otros estereotipos nacionales	362
El turismo	366
Emigración e inmigración	371
IV.7. Política e instituciones	376
El franquismo	376
La democracia	383
Ideología y partidos políticos	388
IV.8. Educación/Enseñanza	394
V. FICHA DE DESCRIPCIÓN DE PERSONAJES	407

I

EL CINE ESPAÑOL DEL ÚLTIMO
TERCIO DEL SIGLO XX

I.1. ÁMBITOS TEMPORAL Y CINEMATOGRAFICO

I.1.1. El marco histórico

Tradicionalmente se ha venido aceptando la década de los sesenta como un período de despegue socioeconómico a nivel internacional. En el caso de España, esta situación de bonanza económica y social adquiere caracteres especialmente relevantes. La autarquía en la que se había instalado el régimen franquista en todos los órdenes a fin de sobrevivir en un entorno internacional adverso comienza en esa época a no ser tan necesaria y, por tanto, España inicia una paulatina apertura al mundo.

El 1 de enero de 1964 se pone en marcha el Primer Plan de Desarrollo Económico y Social¹, dirigido a lograr la mejora de la economía en todos los frentes. En el aspecto agrario intenta potenciar la productividad del campo y el nivel de vida de los campesinos. Al mismo tiempo, se acomete una reestructuración de la industria y se intenta conseguir la expansión de las exportaciones. El Plan de Desarrollo incluye entre sus objetivos establecer las bases para conseguir un mayor auge en el terreno regional con la creación de polos de desarrollo y de promoción industrial en ciudades como Huelva, Burgos, Vigo, La Coruña, Valladolid, Sevilla, etc.

A esta mejora en la economía, es necesario sumar el incremento del comercio exterior y las inversiones crecientes de países extranjeros en el nuestro, así como la masiva emigración de españoles producida en esta década, sobre todo a países europeos —Alemania, Suiza o Francia sobre todo— que consigue equilibrar la balanza de pagos. Es lo que se conoce como el *milagro español*, denominación explotada interesadamente por el régimen, pero a la que las cifras objetivas confieren cierta credibilidad.

¹ Vid. Ramón Tamames, *La República. La Era de Franco (1931-1970)*, Madrid, Alianza-Alfaguara, 1980 (6.ª ed.).

La suma de estos factores sienta en España las bases de una época de mayor desarrollo y prosperidad. Este bienestar se traduce en un importante aumento de la población, que llega en 1967 a los 33 millones de habitantes. Sin embargo, la nueva situación conlleva también otros cambios estructurales y de fondo, como la migración del campo a las ciudades, la mejora en el terreno educativo y unos avances importantes contra el analfabetismo, que comienza a ser un problema casi inexistente en nuestro país, haciendo descender de forma drástica las deplorables estadísticas que se arrastraban en nuestro país secularmente.

También es el momento en el que el régimen intenta, de forma abierta, perpetuarse en el poder. Con este fin, emplea desde campañas propagandísticas, como la de los 25 años de paz, orquestada con todos los medios a su alcance y difundida hasta la saciedad en los medios de comunicación en 1964, incluyendo una tímida amnistía con la que el Régimen intenta congraciarse con los españoles que perdieron la guerra.

Un referéndum celebrado el 14 de diciembre de 1966 aprueba la ley Orgánica del Estado, que confiere carta de naturaleza a la intención del régimen de perpetuarse. La nueva ley remarcaba que España es una monarquía *tradicional, católica y representativa*. Franco, que había asegurado poco después en un discurso en Sevilla que los partidos políticos jamás regresarían a España, hace así pública la adopción explícita de una estrategia sucesoria e impone la restauración monárquica en la persona de Juan Carlos I en la confianza de perpetuar, de alguna manera, su propio régimen.

El franquismo prosigue en su política de «palo y zanahoria», complementando ciertos avances sociales con nuevos instrumentos de represión civil, como el Tribunal de Orden Público, que había sido creado en 1963 o la detención de cuantas voces discordantes intentan hacerse oír —detención de miembros del sindicato CCOO, en 1964, expulsión de la universidad de los profesores Tierno, Aranguren, Montero Díaz y García Calvo en 1965—. La aprobación, en marzo de 1966, de una Nueva Ley de Prensa e Información proporciona un respiro a los medios de comunicación españoles, que aún vivían bajo el imperio de un decreto provisional, dictado en 1938, que rechazaba expresamente la *libertad entendida al estilo democrático* e imponía un control fascista de la información².

² Cit. Justino Sinova, “Los riesgos y los logros de la ‘Ley Fraga’”, *Ap. VV. AA. La historia del franquismo*, Diario 16, p. 674.

La recién estrenada ley auspició el nacimiento de nuevas publicaciones, pero, en contrapartida, también posibilitó la apertura de numerosos expedientes a cuantos diarios y revistas emitían la más mínima información disonante.

Pero, los titubeantes y tímidos intentos de ofrecer pequeñas rendijas en un régimen asfixiante en su falta de libertades, no impiden que nazcan en estos años los primeros movimientos organizados surgidos desde la Universidad, cuyos miembros celebran sus primeras Asambleas Libres y toman la calle en diversas manifestaciones. También a través del recién nacido sindicato Comisiones Obreras (CCOO), que va extendiendo sus núcleos de acción, e incluso desde la propia iglesia, que había sido hasta entonces uno de los baluartes del régimen. Los intelectuales alzan sus voces contra el franquismo, y hasta se atreven a enfrentarse —febrero de 1966— a la Fuerza Pública en un homenaje tributado al poeta Antonio Machado en Baeza.

Al mismo tiempo que apaga todo atisbo de discordancia, el régimen procura ofrecer ante el mundo una imagen más liberal, intentando establecer diversos caminos para la apertura hacia un mundo exterior que había estado absolutamente clausurado durante décadas. En este terreno, se produce ahora uno de los mayores avances: el gobierno español consigue, tras varias negativas, que la CEE acepte en junio de 1964 iniciar negociaciones con nuestro país para su incorporación a esta organización internacional.

Existían, pues, razones históricas más que suficientes, para situar la fecha adoptada como punto de partida de este trabajo hacia mitad de los años 60 —una fecha que, por lo demás, se vería refrendada por razones de carácter intrínsecamente cinematográfico—, pero quedaba la delimitación por el otro lado: hasta dónde extender el estudio.

En los 60 comenzaba el último tramo de un régimen autoritario que habría de durar 40 años, y se producía el inicio de una época de mayor libertad en la que los españoles hubieron de enfrentarse a los enormes y desconocidos cambios sociales experimentados en nuestro país en un período ciertamente breve. Algo bien diferente a lo que les había ocurrido al resto de nuestros vecinos europeos, que habían tenido tiempo de adaptarse a ellos en procesos mucho más largos. Esta peculiaridad hacía especialmente interesante extender el período a tener en cuenta, de modo que se incluyesen tales procesos de cambio y su incidencia en la evolución de la sociedad española. Se trataba, pues, de establecer un espacio temporal que diese cabida como a unos procesos históricos tan apasionantes como el último franquismo, la

transición democrática y la instauración plena de un régimen de libertades estable, desconocido por su duración en la historia de nuestro país, que ha transformado radicalmente la mentalidad y la idea de la libertad de dos generaciones de españoles.

El hecho de extender el estudio hasta el año 2000, constituido en una fecha meramente convencional, oficialmente establecida como la separación de dos siglos y el comienzo de un nuevo milenio, posibilitaba observar la evolución experimentada por la sociedad española en regímenes tan distintos como el franquismo, una incipiente democracia con un partido de transición y compromiso —UCD— y la instauración de una nueva época plenamente democrática con la aprobación de una Constitución, así como el gobierno, sucediéndose en el poder, de dos partidos tan diferentes como PSOE y PP en lo que supone una normalización definitiva de la democracia en España.

I.1.2. El marco cinematográfico

Los años 60 suponen para el cine español una serie de cambios con respecto al panorama anterior, que se había sustentado en principios prácticamente inalterados desde el final de la contienda civil.

El paso de José María García Escudero por la Dirección General de Cinematografía y Teatro, puesto que ocupó desde agosto de 1962, supone el atisbo de cierta apertura en el cine español —todo lo que podía abrirse, en un régimen que controlaba absolutamente cualquier manifestación o idea— y el primer intento riguroso por consolidar y fortalecer la estructura de una industria cinematográfica demasiado endeble.

García Escudero describe de este modo la política en materia de cine iniciada desde su cargo en la Dirección General:

[...] en 1962 se inició la nueva política en dos direcciones paralelas: apertura de la censura y protección. O, lo que es lo mismo: abrir las ventanas para que nuestro cine pudiese respirar y disponer una protección para que tuviera con qué alimentarse.

Después no hizo falta más que abrir la puerta para que por ella entrase toda una generación³.

³ José María García Escudero, *Vamos a hablar de cine*, Madrid, Salvat, 1970, p. 153.

Para Manuel Villegas López, que había desempeñado cargos de responsabilidad en cuestiones de cine durante la República Española, en esta época se dan, por fin, importantes condiciones para que se pueda hablar de un nuevo cine español. Unas condiciones que, según él, no surgen desde los propios cineastas —lo cierto es que su capacidad de movimiento era en esos años nula, por lo que pocas innovaciones estaban en disposición de poder introducir—, sino desde arriba, desde el propio Ministerio de Información y Turismo, ocupado por Fraga Iribarne, y desde la Dirección General, con García Escudero y Florentino Soria en sus principales puestos.

Según Villegas, la acción más importante de esta nueva política cinematográfica se da en 1964, con las nuevas ordenaciones de protección cinematográfica, pero existen otras directrices que contribuyen, en su opinión, a potenciar esa pretendida modernización y revitalización de nuestro cine, tales como la protección a los ‘jóvenes cinematografistas’ a través de la subvención de sus cortometrajes; la revitalización del Instituto de Experiencias e Investigaciones Cinematográficas, que pasa a denominarse Escuela Oficial de Cine; la puesta en marcha de la FilMOTECA Nacional; las facilidades dadas a los cine clubes para la importación directa de filmes; las salas especializadas de Arte y Ensayo... *de esta serie de hechos recurrentes* —asegura Villegas López— *va a surgir, en la realidad y práctica de nuestra cinematografía, el nuevo cinema español. Hecho importantísimo, que estimo fundamental*⁴.

Esta voluntad de tímida apertura se traduce el 19 de agosto de 1964 en la promulgación de las Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía Española, que proporcionan, por primera vez tras 25 años de los franquistas en el poder, una legislación de ayuda al cine realizada con un cierto rigor, alejándose de las supremas arbitrariedades que habían campado en el panorama de las ayudas cinematográficas durante todo el período.

La intención de la nueva normativa era proteger, estimular y promover la producción cinematográfica española. Su nacimiento había sido consensuado por amplios sectores de la industria, lo que en opinión de Casimiro Torreiro⁵ es muestra de un nuevo talante de la administración respecto al fenómeno cinematográfico.

Las normas, inspiradas en las que estaban en vigor en el cine italiano y francés, propiciaban que el sistema de ayudas no recayera en una Junta, sino directamente en el público. De este modo, la subvención de las películas consistía en un 15 %

⁴ Manuel Villegas López, *Aquel llamado Nuevo Cine Español*, Madrid, JC, 1991, pp. 54-55.

⁵ Casimiro Torreiro “¿Una dictadura liberal? (1962-1969)”, p. 305, en VV. AA. *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 295-340.

de sus rendimientos en taquilla durante los primeros cinco años de exhibición en el país. En palabras de García Escudero, se trataba de *empujar a la producción hacia el mercado, convenciendo al productor de que, si quiere ayuda del Estado, tiene que ganársela primero con películas que el público vaya a ver*⁶.

En opinión de Escudero, el nuevo sistema no pretendía promover calidad sino industria, pero al mismo tiempo, contemplaba una protección especial para determinados filmes, en función, exclusivamente, *de los valores artísticos de las películas, sin tener en cuenta los resultados de taquilla*. En esta categoría, denominada de *Interés Especial*, se encuadraban aquellos proyectos que ofrecieran *las suficientes garantías de calidad, contengan relevantes valores morales, sociales, educativos o políticos, especialmente cuando faciliten la incorporación a la vida profesional de los titulados en la Escuela Oficial de Cinematografía*⁷.

Esta política proteccionista hacia películas de especial calidad acarrearía para el régimen franquista, en opinión del colectivo Marta Hernández y Manolo Revuelta, dos contrapartidas importantes: [...] «conseguir el control férreo de un posible cine ‘de oposición’, recuperando el inconformismo de los hombres de la EOC y ofreciendo al mismo tiempo hacia el exterior —vía Festivales— una cara más europea y modernizada»⁸.

Las Nuevas Normas de Cinematografía fueron bautizadas por el propio Director General de Cinematografía como la Carta Magna del Cine Español, pero no fueron éstas las únicas leyes promulgadas durante esos años. García Escudero intentó dotar al cine de una variada normativa para potenciar la cultura cinematográfica a través de la dinamización de los cineclubes, la creación de la Filmoteca Nacional con el fin de conservar los filmes españoles, y la reconversión del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas en la Escuela Oficial de Cinematografía para propiciar así el nacimiento de una generación de nuevos cineastas, jóvenes y preparados que promoviesen un nuevo tipo de cine en España.

Ante un panorama absolutamente dirigista y arbitrario, la promulgación de toda esta variada normativa era vista con esperanza por muchos. Incluso el nuevo código de censura de 1963, con lo que supuso de férreo control en la producción, era visto con cierta esperanza por muchos, ya que introducía, al menos, una normativa concreta, inexistente hasta entonces.

⁶ García Escudero, 1970: 157.

⁷ Ídem.

⁸ Marta Hernández, Manolo Revuelta, *30 años de cine al alcance de todos los españoles*, Madrid, Zero, 1976, p. 66.

El año 1965 comienza con una novedad importantísima para lograr un mejor conocimiento de nuestro cine, así como una ayuda vital en la organización cinematográfica: desde el 1 de enero queda establecido el control de taquilla, que llegaba a través de una orden del 22 de diciembre de 1964 del Ministerio de Información y Turismo.

Pese a sus deficiencias, se trataba de la primera ocasión en la historia en la que se establecía un control real —ya que no riguroso ni fiable del todo— sobre los resultados comerciales de la exhibición de películas en España, puesto que, hasta 1964, el conocimiento del mercado cinematográfico español era absolutamente inexistente.

Las nuevas normas permiten conocer, desde 1965, datos tan relevantes y cruciales para una cinematografía como los rendimientos obtenidos por cada filme, sus resultados económicos por provincias, la distribución de rendimientos por nacionalidades, las preferencias del público, etc. Los análisis posteriores de esos datos posibilitarían la puesta en marcha de actuaciones económicas con bases suficientes, redundando en beneficio de la propia industria, al tiempo que permitirían a los futuros estudiosos del fenómeno cinematográfico establecer hipótesis basándose en estadísticas.

García Escudero, conocedor de la fuerte contestación y la impopularidad que le podía acarrear la puesta en marcha de la iniciativa, se atrevió a dar el paso para controlar y fiscalizar los resultados del poderoso sector de la exhibición española, tras haberse dilatado el proyecto durante varios años. La medida, que suponía en la práctica una injerencia que nunca habían tenido sobre sí los exhibidores, fue duramente atacada por el sector, pero supuso el primer paso hacia una normalización de nuestra cinematografía en el terreno administrativo.

García Escudero hablaba de esta manera del control de taquilla ejercido desde el 1 de enero sobre los cines españoles: «Será la última pieza del sistema, pero mucho más que eso: va a dar claridad al mercado, va a ser la verdad del cine, va a permitirnos a todos operar con realidades, no con mentiras ni con fantasías: por vez primera va a ser posible una auténtica política cinematográfica»⁹.

Así pues, se trataba de la primera y angular piedra sobre la que sustentar decisiones administrativas y todo tipo de políticas cinematográficas, pero las cifras arrojadas por el flamante control de taquilla distarían durante años de ser esa *verdad del cine* a la que aludía

⁹ José María García Escudero, *La primera apertura. Diario de un director general*, Barcelona, Planeta, 1978, p. 143.

Escudero. Ante un sistema que no arbitraba ningún tipo de medida de inspección eficaz, el fraude era habitual moneda de cambio¹⁰.

Las estadísticas proporcionadas por el control de taquilla a partir de 1965, ofrecen, si no una información absolutamente fiable en términos absolutos, en cuanto a espectadores y recaudaciones, sí en términos relativos, ya que, a priori, parece lógico que las manipulaciones de cifras y datos afectarían de forma similar a todas las películas que eran estrenadas en las salas españolas. Así lo manifiesta Valeria Camporesi:

El hecho de que los datos ofrecidos por los exhibidores no siempre, o casi nunca, correspondiesen a la realidad no parece invalidar del todo la información contenida en los boletines del control de taquilla, sobre todo si se intenta reconstruir la popularidad *relativa* de las películas (ya que los fraudes afectaban probablemente en igual medida todo tipo de producciones)¹¹.

I.2. EL CINE ESPAÑOL DEL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XX

I.2.1. El tardofranquismo

Los cuarenta años de régimen franquista no conforman en lo político y lo social un bloque monolítico. Por más que se pretendiese, por parte del poder, convertir España en una suerte de Shangri-La¹² aislada del mundo y autosuficiente, los aires internacionales de libertad y progreso van penetrando en todos los órdenes, aunque con una parsimoniosa lentitud:

[...] la transformación de las mentalidades sociales imperantes, diversidad de ritmos económicos, avatares internacionales que repercuten sobre la política interna en mayor o me-

¹⁰ El colectivo denominado *Marta Hernández* describía así esta situación: *Frente a otros sectores interesados en la implantación del control de taquilla automático —muy especialmente los productores—, los exhibidores han logrado hasta el momento hacer valer su opinión, obstruyendo su implantación y continuando con sus fraudulentas declaraciones, extremo éste denunciado en repetidas ocasiones por productores, realizadores, etc.*

Así, pues, la información estadística que suministra el control de taquilla, hoy por hoy, no permite un análisis concluyente del mercado, si bien facilita en gran manera una aproximación al mismo de cierta precisión. Sólo la implantación de un control de taquilla automático, con el que quedase fuera de juego la defraudación sistemática, posibilitaría la obtención de una información estadística lo más completa posible y, por ende, un mejor conocimiento del mercado cinematográfico español y sus comportamientos. *Marta Hernández, El aparato cinematográfico español*, Madrid, Akal, 1976, p. 76.

¹¹ Valeria Camporesi, *Para grandes y chicos. Un cine para todos los españoles 1940-1990*, Madrid, Turfan, 1993, p. 74.

¹² Reino utópico perdido en lo más profundo e inaccesible del Himalaya donde se desarrolla el filme *Horizontes perdidos* (*Lost Horizon*, 1937, Frank Capra).

nor grado, en suma, una transformación que va conduciendo a España lenta pero inexorablemente del final de una guerra civil a una transición política plétórica de deseos de concordia¹³.

Los años 60 del siglo XX conllevan en España una serie de actuaciones gubernamentales tendentes a una cierta suavización del férreo control mostrado por los prebostes franquistas en todo lo relacionado con el mundo de la cultura. La incorporación de Manuel Fraga Iribarne, en 1962, al Ministerio de Información propició una nueva política informativa que intentó un cierto desarrollismo de la industria cultural y de los medios de difusión. Los nuevos tiempos exigían nuevos métodos para afianzar por más tiempo un régimen trasnochado. Acciones como la puesta en marcha de la Ley de Prensa e Imprenta en 1966 contribuyeron a dotar de un impulso económico a un sector raquítico, mientras que el nuevo ordenamiento jurídico de la cinematografía española, posibilitado por García Escudero en 1964, con las nuevas normas para el desarrollo de la cinematografía de nuestro país, iniciaba una tímida apertura de nuestro cine¹⁴.

La supervivencia es, según José Enrique Monterde, la única intención del régimen franquista en todos sus actos y decisiones. En su opinión, el franquismo no respondía a una ideología concreta ni pretendía cumplir ninguna misión específica en lo cinematográfico. En función de esta característica, el control ejercido de forma total y autoritaria sobre el cine obedecía, según él, a un intento de evitar cualquier atisbo de divergencia: «El cine franquista fue ante todo, un cine dirigido. Motivos de índole política y económica sostuvieron esa actitud, perfectamente coherente con los presupuestos generales de un régimen que, contra cualquier apariencia o maquillaje ideológico, respondía a una única intención: su mera supervivencia»¹⁵.

En opinión del historiador Ángel Luis Hueso, el cine del franquismo se apropia y cumple a rajatabla las directrices cinematográficas de los regímenes totalitarios anteriores: proteccionismo económico del cine nacional, utilización del cine como medio extraordinariamente eficaz para exaltar la propia ideología del régimen, centralización y, sobre todo, y ante todo, un riguroso control de cualquier aspecto relacionado con el fenómeno cinematográfico, circunstancia

¹³ Elías Díaz, «La cultura en la cuarentena: 1956-1975», p. 690, en Antonio Ivorra (coord.), *La historia del Franquismo*, Madrid, Diario 16, 1985. pp. 689-691

¹⁴ Vid. Román Gubern, *Comunicación y cultura de masas*, Barcelona, Península, 1977, pp. 296 y ss.

¹⁵ José Enrique Monterde, *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1993, p. 10.

ésta que iría adquiriendo cuerpo con la formación de sucesivos y diferentes órganos administrativos, con los que el régimen intentó, en todo momento, controlar absolutamente toda la producción cinematográfica y evitar cualquier disidencia¹⁶.

Las ayudas a determinadas películas, concedidas de manera claramente discriminatoria y parcial a los productos más ensalzadores del régimen, constituían una de las mejores bazas con las que contaba el franquismo para ejercer un control real de la producción cinematográfica. De este modo, el estado podía impulsar alguna tímida apertura cuando lo considerase pertinente, o bien estrangular directamente el más mínimo atisbo de insurrección con solo cortar la generosidad de papá estado a aquellos productos sospechosos¹⁷.

El –único– cine al alcance de todos los españoles: la censura

*Cuanto más severa es la censura, mayor trascendencia
cobra el disfraz y más ingeniosos se toman los medios de que
el escritor se sirve para poner a sus lectores
en la pista del significado real.*

Sigmund Freud
(*Die Traumdeutung*)

La censura supone un concepto paternalista y, a la vez, absolutamente cínico por parte del Estado, que se autoconfiere la potestad de decidir lo que sus protegidos están o no en disposición de poder ver, leer o escuchar. Para Román Gubern «se trata de una argumentación falaz, que intenta confundir las convicciones e intereses de las clases dominantes de la sociedad con los de toda la colectividad. E incluso, en atribuir a las convicciones y a la moral impuestas por el bombardeo monocromo de los mensajes de los medios de difusión un carácter “natural”, como generadas espontáneamente por la sociedad e inherentes a ella. De tal modo que esta argumentación sofista pretende convertir al público-víctima en público-verdugo»¹⁸.

¹⁶ Vid. Ángel Luis Hueso, *El cine y el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1998, pp. 149 y ss.

¹⁷ Vid. Torreiro, “Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)”, p. 349, en VV. AA. *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 341-398.

¹⁸ Gubern, 1977, pp. 288-289.

Nuestro cine fue cercenado, dirigido y alterado, hasta tal punto que *no se podrá entender nunca el cine español de 1939-1976 si antes no comprendemos que la libertad de creación tenía unas barreras infranqueables*¹⁹.

Los ejemplos de alteraciones de diálogos y situaciones en filmes que se volvían en cierto modo contra los mismos censores —que pretendiendo esconder o acabar con una situación indeseable creaban otra peor— son numerosos²⁰:

En España, bajo el régimen franquista, estaba prohibido hablar de adulterio en las películas. Ni las mujeres ni los hombres podían tener amantes. Estos personajes, en las versiones españolas, se convertían en hermanos, lo que daba lugar a escenas realmente inquietantes. Charles Boyer, en *Su vida íntima* (*Back Street*, 1941), se preguntaba, con lágrimas en los ojos, si debía huir o no... con su propia hermana: en nombre de la santa moral familiar, el incesto invadía las salas ibéricas.

Y así sucesivamente. Los efectos de la censura pueden ser a menudo muy perversos²¹.

El convencimiento, por parte de las autoridades franquistas, de la necesidad de la censura para detener cualquier tipo de incursión en unos territorios no deseados, llevó en 1960 al mismísimo José María García Escudero —declarado aperturista de nuestro cine, que había sido Director General de Cinematografía y Teatro en 1951 y lo volvería a ser en 1962— a reclamarla públicamente y sin tapujos, para evitar lo que él calificaba, sin ningún sonrojo, como peligros del cine:

«... hace falta censura; lo digo y lo repito, precisamente cuando más popular sería en ciertos medios proclamar lo contrario. Normalmente hace falta, porque el cine se dirige a las masas, cosa que olvidan siempre los minoritarios, aunque éstos, eso no lo quieran admitir. Clasificar, prohibir; dicho en una palabra: censurar es una consecuencia lógica de los peligros del cine»²².

Pero no se trata ésta de una postura atípica, sino, muy al contrario, la norma en todas las autoridades franquistas relacionadas con el mundo de la cultura. En

¹⁹ Ramiro Gómez Bermúdez de Castro, *La producción cinematográfica española. De la transición a la Democracia (1976-1986)*, Bilbao, Mensajero, 1989, p. 16.

²⁰ Los ejemplos de alteraciones de diálogos y situaciones en filmes que se volvían en cierto modo contra los mismos censores son abundantes. Son especialmente interesantes sobre el particular Román Gubern, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1939-1975)*, Barcelona, Península, 1981 y Rafael Heredero García, *La censura del guión en España. Peticiones de permisos de rodaje para producciones extranjeras entre 1968 y 1973*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2000.

²¹ Jean-Claude Carrière, *La película que no se ve*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1997, p. 71.

²² José María García Escudero, *Cine español*, Madrid, Rialp, 1962, p. 45.