



## Aitortu-EzKomertziala-LanEratorririkGabe 2.5 Espainia

### Aske zara:

- lan hau kopiatu, banatu eta jendaurrean hedatzeko

### Baldintza hauetan:



**Aitortu.** Lanaren kredituak aitortu behar dituzu, egileak edo baimendunak zehaztutako eran.



**Ez merkatarizarako.** Ezin duzu lan hau merkataritza xedetarako erabili.



**Lan eratorririk gabe.** Ezin duzu lan hau bestelakotu, eraldatu edo lan eratorririk sortu hartatik abiatuta.

- Lana berrerabili edo banatzerakoan, argi eta garbi utzi behar dituzu lan honen baimenaren baldintzak.
- Baldintza hauetakoren bat ezarri gabe utz daiteke, egile eskubideen jabeak hartarako baimena emanaz gero.

### Aurrekoak ez die eragiten erabilera zilegien eskubideei edo legez aitortutako beste mugakizunei.

Hau gizakiek irakurtzeko erako laburpen bat da.

Lege balioko testua ([baimen osoa](#))

## Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España

### Usted es libre de:

- copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra

### Bajo las condiciones siguientes:



**Reconocimiento.** Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciador.



**No comercial.** No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



**Sin obras derivadas.** No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

- Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.
- alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor

### Los derechos derivados de usos legítimos u otras limitaciones reconocidas por ley no se ven afectados por lo anterior.

Esto es un resumen legible por humanos del texto legal.

([la licencia completa](#))

## **CAPÍTULO 4**

-----

# **LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA EN TIEMPOS DE LA GUERRA CIVIL**



## **4.1 La ruptura con la línea ascendente del cine español de la II República**

---

El proceso fundamental de la industria cinematográfica durante la primera mitad de la década de los 30 había sido, sin duda alguna, la implantación del cine sonoro. Su repentina irrupción, proveniente en un primer momento de Estados Unidos y poco después de Alemania, había tenido como consecuencia no sólo el asentamiento de las cinematografías de ambos países en España, sino la paralización de la industria nacional, sin medios suficientes para hacer frente al nuevo avance técnico. Los lamentos de los puristas que añoran el poder de la imagen y el silencio de una sala dedicada al mundo de la imagen se van quedando simplemente en eso, lamentos de puristas, y el público se lanza con cada vez mayor avidez a consumir cine sonoro: hasta en los cuplés de la época se cantaba aquello de “¡Ay, Pipiolo! / Llévame al cine sonoro / que me gusta lo que más...”.

Evidentemente, la llegada del nuevo avance encuentra completamente desprevenida a la industria cinematográfica española, que se ve obligada a paralizar su producción buscando nuevos caminos para continuar realizando películas. Las alternativas surgidas ante este radical cambio fueron tres, según señala Román Gubern: la producción de películas en estudios extranjeros (franceses, ingleses y alemanes) dotados de la maquinaria necesaria para la realización de cine hablado, la sonorización de películas mudas rodadas en suelo nacional, y la emigración a los estudios de Hollywood o Joinville para rodar versiones españolas de películas americanas o francesas. La producción de películas sonoras en suelo nacional sólo arrancó lentamente y no siempre con los resultados técnicos esperados: *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías, 1929), primera película hablada en castellano, sólo consiguió ser estrenada en Burgos con un año de retraso y supuso un estrepitoso fracaso de taquilla por la imperfección del sistema de sonido, que hacía prácticamente incomprensibles unos diálogos por otra parte mal engarzados en la acción.

Pero pese a las pesimistas previsiones, el proceso de adaptación a la nueva coyuntura se saldará favorablemente. Para 1931 el cine español había conseguido plantar unos mínimos principios de desarrollo y durante el periodo que va hasta 1936 conseguirá establecerse y abrirse paso en las salas. El cine



republicano realizará algunas películas notables que conseguirán grandes éxitos de taquilla, tanto en el propio país como ocasionalmente en el amplísimo mercado sudamericano. Y para 1936 puede hablarse de la cinematografía española como una industria que ha conseguido establecer unas sólidas bases. Bases que, por otra parte, no concordaban con los nueva orientación política que había llegado con la República: las películas de mayor éxito no eran sino melodramas y comedias de gusto decimonónico, muchas veces versiones de viejos éxitos teatrales y zarzueleros. Los estamentos políticos avanzaban en España a mayor velocidad que gran parte de la sociedad, lo que permitió que el conservadurismo de la mayor parte del cine nacional consiguiera insertarse en el proceso revolucionario seguido en España entre 1931 y 1936.

Pese a ello, la presencia de la cinematografía española en las pantallas del país nunca consiguió superar una consideración de secundaria, alejada en cuanto a planteamientos artísticos y sobre todo en el número de producciones exhibidas de las cinematografías de los países más habituales de las carteleras: Estados Unidos, Francia y Alemania. Pero la estabilización y nueva orientación industrial de los planes de producción como los de la casa Filmófono, la continuidad en las carreras de excelentes directores como Florián Rey o Benito Perojo y la aparición de un pequeño *star-system* interno en el que brillaban nombres de actores y cómicos cuyo nombre atraía al público a las salas permitía augurar un futuro esperanzador al cine de la República. El descomunal éxito de una película como *Morena Clara* (Florián Rey, 1935) así parecía indicarlo: no sólo consiguió amortizar su inversión (520.000 pesetas) en su primer pase en el cine Rialto madrileño<sup>211</sup>, sino que su proyección fue continua en todas las pantallas españolas hasta 1939. Y el cinematógrafo comenzaba a alcanzar unas importantes cotas industriales: existían en el país unos 400 establecimientos dedicados a la explotación cinematográfica y más de 40.000 personas dependían económicamente del sector.

Hasta 1936, por consiguiente, el cine español vive un alza continua en el terreno cinematográfico. Tanto a nivel cualitativo como cuantitativo: entre enero y julio de 1936 los estudios españoles realizarán un total de 28 largometrajes (13 de ellos en Madrid, otros

---

<sup>211</sup> Gubern, Roman: *El cine sonoro en la II República 1929-1936*. Lumen, Barcelona, 1977, p. 139. Según la propia publicidad de CIFESA, millón y medio de personas vieron la película sólo en este cine (*Noticiero CIFESA* num. 19, junio de 1939).



tantos en Barcelona y 2 más en el resto del país)<sup>212</sup>. La producción anual tendía a superar las 37 películas rodadas el año anterior y afrontaba la consecución de un máximo histórico. El estallido de la contienda, sin embargo, cerrará bruscamente este ascenso: el precio medio de una película española de calidad rondaba el medio millón de pesetas, convertida en una cantidad inalcanzable para cualquier productora cinematográfica de tiempos de guerra, y los problemas habían aumentado por el exilio de gran parte de los técnicos y artistas españoles y por la disparatada subida de precios de todo el material dependiente del extranjero (desde la compra de celuloide hasta el revelado de la película).

El inicio de la contienda cancela la mayor parte de proyectos de producción en marcha y dificulta el estreno de las películas ya rodadas que esperaban turno para aparecer en pantalla en fecha posterior al 17 de julio. La inversión se paraliza y el cine español de planteamientos más convencionales entra en una compleja fase de inexistencia que no le permite cubrir el hueco que había comenzado a ocupar en las carteleras cinematográficas. Especialmente en la zona franquista, pues ello afecta sólo en el sentido más industrial / comercial al territorio republicano. Porque es cierto que la zona leal sufrirá un brusco freno en sus realizaciones comerciales, esto es, en la materialización de largometrajes de ficción, los más apreciados por el público. Pero la producción de material audiovisual, lejos de estancarse o paralizarse, encontrará en zona republicana un importante desarrollo apoyado por la iniciativa de todo tipo de organizaciones y asociaciones políticas, sindicales y militares. El cine español en territorio leal encuentra una auténtica edad de oro no comercial, pero sí de desarrollo y experimentación, pues la abundancia, la celeridad y la diversidad de la producción permiten a muchos cineastas establecer por primera vez en España un replanteamiento de las funciones, usos y desarrollos del material cinematográfico. Nada de esto, sin embargo, tendrá lugar en el territorio ocupado por el franquismo.

Este dato no oculta, sin embargo, una realidad evidente: en España ha dejado de producirse un cine que piensa en el público y las nuevas filmaciones son cintas poco apropiadas para su exhibición comercial por su duración y su marcado tono político, poco apreciado por la inmensa mayoría de espectadores. Y el problema productivo, que se encuentra con el bloqueo de fronteras que impide

---

<sup>212</sup> Gubern, Roman: "El cine sonoro (1930-1939). En VV.AA.: *Historia del cine español*. Cátedra, Madrid, 1995, p. 129.



la importación de nuevas cintas extranjeras, pronto se traslada al terreno de la distribución y exhibición: las salas españolas se encuentran pronto sin nuevo material con el que cubrir la cuota de mercado que absorbía hasta entonces, cercana a los 300 títulos anuales. Era evidente que cualquier nueva realización sería recibida con los brazos abiertos por los exhibidores y sobre todo por el público, pero la particularidad de la situación bélica impidió hacer frente a esta gran oportunidad. Sólo la España republicana se esforzó por mantener una cierta cuota de producción, pero el intento fue fallido y únicamente dos largometrajes de ficción consiguieron realizarse, entre grandes dificultades, en tiempos de guerra: uno en 1937 (*En busca de una canción*, de Eusebio Fernández Ardavín) y otro en 1938 (*Nuestro culpable*, de Fernando Mignoni). La situación productiva en el bando rebelde no fue mucho mejor, y el desinterés del gobierno franquista por el mercado cinematográfico creó numerosas dificultades a los empresarios que intentaban abrirse paso en la zona nacional.

Y como era de prever, el vacío dejado por la producción nacional será rápidamente ocupado por otros países. Principalmente Estados Unidos, cuyas películas, como siempre ha sucedido, eran las preferidas por el público. Si en un principio Hollywood había decidido mantenerse al margen de la contienda a la espera de acontecimientos y había bloqueado el envío de nuevas películas a territorio nacional, pronto se dará cuenta de los grandes beneficios que puede obtener en unas salas desiertas de estrenos, e iniciará unas buenas relaciones con el gobierno franquista que no tardarán en dar lugar, aunque a menor ritmo, a la exportación de cine a la España nacional.

Pero también los nuevos aliados, Italia y Alemania, entran en la pelea por el reparto de beneficios. Ambas cinematografías habían levantado en los años anteriores una importante industria que apunta más a su rendimiento comercial que al ideológico, aunque sin dejar nunca de lado este último, especialmente en su producción de noticiarios y documentales, que ocupaban un minoritario pero muy estabilizado sector del mercado cinematográfico. En un tiempo en el que la televisión no pasa de ser un aparato en vías de experimentación, el cine se convertía en el instrumento más eficaz para ofrecer una imagen perfectamente medida y planificada de las nuevas sociedades fascistas, de su realidad política y de sus procesos históricos. Un aparato de propaganda, en suma, que va a ser utilizado hasta la saciedad por los dirigentes de los gobiernos totalitarios. Arma de doble filo, pues al mismo tiempo que aportaba



beneficios económicos esta creación de una nueva estética serviría para moldear la sociedad, asentar los valores del fascismo y consolidar el nuevo orden político. Todas las constantes del fascismo se encuentran en las producciones cinematográficas italianas y alemanas: el nacionalismo, el culto al líder, la obediencia, la anulación del individuo frente a la colectividad, el racismo. El cine de ambos países se convertirá de este modo en el más eficaz instrumento de formación del nuevo espíritu nacional y en la mejor plataforma de exhibición de los nuevos valores políticos y sociales ante los países extranjeros.

Frente al bloque cinematográfico de planteamientos homogéneos ofrecido por las potencias fascistas, el cine francés va a ser el último elemento en discordia. Su cine, de una elevadísima calidad técnica y que agrupaba a numerosas figuras que habían llevado el nuevo medio de expresión hasta sus cimas más elevadas, no estaba exento de intereses ideológicos. La llegada al poder en el país del Frente Popular había lanzado una producción abiertamente orientada hacia una política izquierdista, y en sus películas tenían cabida elementos como la crítica social, los problemas de los trabajadores o las dudas morales y existenciales de sus personajes que rara vez encontraron acomodo en sus competidoras. El cine francés a partir de 1936 se va a convertir en uno de los principales caballos de batalla de la censura cinematográfica franquista y su distribución en la zona nacional va a ser repetidamente bloqueada por la nueva administración. Pese a ello, el espacio que las películas francesas había conseguido abrirse en el mercado español con anterioridad a 1936 era amplio, y su solicitud por parte del público impidió su completo bloqueo durante los años de la guerra.



## 4.2 La administración franquista y el cine

---

La producción cinematográfica que consiguió abrirse paso en un mercado tan específico como el del periodo bélico será enormemente desigual en ambas zonas en conflicto. El investigador Díez Puertas cifra en 323 los documentales y noticieros realizados en territorio republicano, mientras que sólo serían 62 los puestos en marcha por el gobierno franquista<sup>213</sup>. Se señalaban anteriormente las carencias técnicas a las que tienen que enfrentarse los golpistas para poder llevar a cabo cualquier proyecto de producción (ausencia de estudios y maquinaria, dependencia del extranjero para procesos como la compra de celuloide y el revelado...), pero no fueron éstos los únicos motivos por los cuales la industria cinematográfica franquista no consiguió desarrollarse completamente. Las razones reales deben buscarse en otro tipo de motivaciones que comenzaban por el desdén con el que el gobierno de Franco trató un espectáculo tildado de frívolo y del que nunca supo ver con claridad las ramificaciones ideológicas e industriales que apuntaba. La propaganda para el bando franquista era un elemento de enorme importancia, pero los esfuerzos de Burgos se centraban únicamente en el control y la manipulación de los medios escritos y la radio. Paradójicamente, el gobierno franquista nunca tomó en consideración la función informativa e incluso educativa del cine, mientras al mismo tiempo era éste el aspecto por el que era atacado por la Iglesia y los numerosos grupos católicos y reaccionarios que rodeaban a los estamentos de gobierno de Burgos. Estas agrupaciones se encontraban enormemente alarmadas al considerar que la pantalla estaba creando un sistema de valores peligroso y profundamente amoral. Todo ello provocó que, pese a contar con el apoyo de gran parte de la industria cinematográfica a partir del 17 de julio, el gobierno de Franco desdeñase la producción y dedicase sus principales esfuerzos al control de la censura, que siempre fue considerada por el franquismo el elemento primordial de la industria. Los esfuerzos reales en el mundo audiovisual se dedicaron a controlar el material rodado por los aliados y a eliminar el realizado por el bando contrario.

Pero el transcurrir de la contienda y la inmensa repercusión que ésta había alcanzado a nivel internacional provocan que los dirigentes de la administración franquista, impulsados por Falange,

---

<sup>213</sup> Díez Puertas, Emeterio: *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Lartes, Barcelona, 2002, p. 263.





se vean obligados a aceptar la posible importancia propagandística del medio audiovisual, cambiando lentamente su punto de vista sobre la industria cinematográfica. Y el régimen comienza a plantearse *“la política cinematográfica como un instrumento al servicio de la conquista del Estado, tal y como defendía la doctrina totalitaria”*<sup>214</sup>.

El gobierno franquista comienza de este modo a crear las instituciones necesarias para coordinar la propaganda. El inicial Gabinete de Prensa de la Junta de Defensa Nacional<sup>215</sup> se transformará al inicio de la guerra en Oficina de Prensa y Propaganda<sup>216</sup>, cuyas competencias serán asumidas en octubre de 1936 por la Comisión de Cultura y Propaganda de la Junta Técnica del Estado<sup>217</sup>. Pero el primer intento real de realizar una acción unificada y a gran escala llegará a principios de 1937 como iniciativa del legionario Millán Astray. El 14 de enero se funda la Delegación de Estado para Prensa y Propaganda, dependiente de la Secretaría General del Estado y dirigida por el hermano del Caudillo Nicolás Franco, que controlará rígidamente la dirección de la propaganda franquista y elaborará las primeras normas de censura. Su control será absoluto, al contar con delegaciones provinciales y oficinas activas en todas las unidades militares. El cine, sin embargo, seguía siendo un elemento de escasa relevancia en la Delegación: sólo el V Cuerpo del Ejército contaba con una Sección de Cine<sup>218</sup>, encargada de la proyección de películas comerciales y de la realización de cintas de propaganda que realizaban con un modestísimo equipo de, todavía, cine mudo.

Tras una inicial dirección de Vicente Gay, con la unificación política bajo el mando del Caudillo el comandante Arias Paz se encarga de la jefatura de la Delegación. Arias Paz decide la creación de un Departamento de Propaganda<sup>219</sup>, dotado de una Sección de Cinematografía<sup>220</sup>. Es esta Sección el primer aparato de gobierno que comienza a pensar en la posibilidad de relanzar la producción cinematográfica, tanto en su vertiente propagandística como en lo

---

<sup>214</sup> *Ibidem*, p. 323.

<sup>215</sup> Constituido el 5 de agosto de 1936 y dirigido por Juan Pujol.

<sup>216</sup> Instaurada el 24 de agosto de 1936 y liderada por el escritor falangista Ernesto Giménez Caballero y el militar Millán Astray.

<sup>217</sup> Instituido el 1 de octubre de 1936 y encabezado por el general Dávila.

<sup>218</sup> Organizada en febrero de 1937.

<sup>219</sup> Bajo la dirección de José Moreno Torres, ex diputado de la CEDA y responsable último de la Junta de Censura.

<sup>220</sup> Dirigida en un primer momento por el fotógrafo y productor Serafín Ballesteros y, posteriormente, por el ingeniero Ezequiel Selgas y Marín.



referente al cine comercial. Tras largos meses de inactividad, parecía que el gobierno franquista comenzaba a ocuparse de las posibilidades que ofrecía el terreno cinematográfico.

Pero la ausencia de técnicos, artistas y medios ponen contra las cuerdas a la Sección de Cinematografía. Sin ellos, la administración es incapaz de establecer unas mínimas condiciones para desarrollo de la industria, y la Sección ve como única salida localizar a cineastas que simpaticen con la causa y solicitar el apoyo de los países aliados. Solicitud que se salda con una rotunda negativa, pues Alemania desconfía de los elementos católicos y ultraconservadores que conforman el gobierno de Franco y decide abstenerse de una posible colaboración<sup>221</sup>. La Sección de Cinematografía se ve obligada a buscar el apoyo de la industria privada, a la que había ninguneado desde el inicio de la contienda pese a que gran parte de sus miembros más importantes había mostrado su apoyo a la causa franquista, ofreciendo su colaboración *desinteresada* al gobierno nacional. Las casas CEA y CIFESA serán las elegidas inicialmente para tantear el terreno de un posible regreso a los esquemas productivos.

El cine, ahora sí, parecía comenzar a jugar un papel de relativa importancia en el juego propagandístico del sistema franquista. Las medidas adoptadas por la Sección comienzan a sucederse y son visibles no sólo para los industriales sino también para el público medio. A partir de octubre de 1937 se obliga a ejecutar el himno nacional en todas las sesiones cinematográficas, así como a proyectar una fotografía de Franco en la pantalla antes del inicio de las mismas que el público saludaba brazo en alto. Asimismo, el parte oficial de guerra era leído en la sala. También en 1937 la Delegación de Estado para Prensa y Propaganda había comenzado a tomar medidas para minimizar la presencia de los cineastas extranjeros que se habían mostrado públicamente partidarios del bando republicano. Pero la producción de películas seguía siendo un elemento secundario y los escasos proyectos nacionales que habían conseguido llegar a la pantalla no eran más que documentales y noticiarios con escaso eco en el exterior.

La situación intenta cambiarse definitivamente con el inicio del segundo año de guerra. La Delegación toma cartas en la

---

<sup>221</sup> Díez Puertas, Emeterio: “Los acuerdos cinematográficos entre el Franquismo y el Tercer Reich (1936-1945)”, *Archivos de la Filmoteca*, número 33, octubre de 1999. Filmoteca de la Generalitat, Valencia, p. 41.



producción y comienza a establecer contactos con el régimen del dictador Salazar para utilizar los estudios cinematográficos de Lisboa en la realización de películas. Pronto un (mínimo) equipo de profesionales españoles viajan al país vecino, pero no es difícil comprender que el apoyo ofrecido por una cinematografía que no dejaba de ser marginal no podía servir más que como apoyo puntual para solventar algunas de las enormes dificultades. Y la reorganización que afronta en febrero de 1938 el gobierno de Burgos será la medida definitiva para buscar un nuevo cambio de planteamientos.

La reorganización comenzaba con la aprobación de la Ley de Administración del Estado, que concedía a Franco el poder absoluto en el territorio nacional. El nuevo gobierno aupaba a Ramón Serrano Suñer, cuñado de Franco y hombre de confianza del Generalísimo, a la dirección del Ministerio del Interior. Y organizará en febrero de 1938 una Subsecretaría de Prensa y Propaganda que unificaba todos los departamentos dedicados a este terreno. La nueva Subsecretaría se articulaba sobre dos departamentos: la Jefatura Nacional de Prensa, dirigida por Juan Antonio Giménez Arnau, y el Servicio Nacional de Propaganda, liderado por Dionisio Ridruejo. Este último dará eco, por primera vez en el gobierno franquista, a los intelectuales dispersos en diversos grupos durante los primeros años de guerra (principalmente en Falange) y agrupará la labor de importantes figuras culturales más o menos cercanas a la causa franquista: desde el poeta Luis Rosales hasta el escritor Gonzalo Torrente Ballester, del cineasta Edgar Neville al literato Agustín de Foxá.

El Servicio Nacional de Propaganda toma de la mano la actividad cinematográfica y por primera vez realiza un patente esfuerzo para relanzarla. Estructurado en diversos departamentos que se ocupan de los diferentes campos a su cargo<sup>222</sup>, el 1 de abril de 1938 da origen al Departamento Nacional de Cinematografía, que será dirigido por el periodista Manuel Augusto García Viñolas y coordinado por el literato y ocasional realizador de cine Antonio de Obregón. El DNC se ocupará básicamente de tres funciones principales, dirigidas por tres secciones diferentes: la realización de documentales y noticiarios propagandísticos (Producción), el control del material realizado en el extranjero sobre la contienda (Exterior),

---

<sup>222</sup> Serán un total de ocho los departamentos coordinados por el Servicio Nacional de Propaganda: Artes Plásticas, Cinematografía, Ediciones, Música, Propaganda Directa, Propaganda en los Frentes, Radiodifusión y Teatro.



y la supervisión del material cinematográfico, tanto nacional como extranjero, que se proyectara en la España nacional (Interior).

El DNC emprende de este modo un trabajo que no cuenta con antecedentes en España y que supone el auténtico inicio de la producción cinematográfica desde las instancias de gobierno. Su equipo, mayoritariamente falangista, vuelve rápidamente sus ojos hacia Italia, con una estructura cinematográfica que, partiendo prácticamente de cero, se ha convertido en modélica tanto económica como propagandísticamente. La idea de que el gobierno de Mussolini ha conseguido aunar en perfecta sintonía “*espiritualidad y comercialidad*”<sup>223</sup> lleva al DNC a contactar con la embajada española en Roma para solicitar todo tipo de información sobre el funcionamiento de la industria cinematográfica en el país vecino<sup>224</sup>. Interesa especialmente conocer los mecanismos que rigen el Istituto Nazionale LUCE, departamento cinematográfico del gobierno italiano que se ocupaba de la realización de todo tipo de documentales y noticiarios (uno de los cuales llegaba desde hacía tiempo con puntualidad a la España franquista), de impulsar la producción privada, y de regir un servicio de censura que eliminara cualquier desliz político o moral presente en las producciones extranjeras que llegaban a Italia.

Las referencias con las que comienza su trabajo el DNC no serán sólo italianas. Interesa al Departamento también la labor realizada por la Reichsfilmkammer, oficina cinematográfica del III Reich, de la que se miraba con especial interés la estructura productiva de largometrajes de ficción, en continuo desarrollo, muy presentes en toda Europa y realizadas con un modelo industrial muy similar al empleado por Hollywood.

Los contactos con los países aliados se hacen más frecuentes y productivos. En junio de 1938 García Viñolas viaja a Berlín, y en octubre del mismo año Dionisio Ridruejo a Roma, donde recogen todo tipo de información y apoyos para relanzar la producción española. El DNC comienza a trabajar con tres equipos de rodaje formados por un operador y un ayudante y apoyados por tres vehículos y un camión de sonido. La ausencia de estudios para tratar el material rodado comienza a suplirse con los laboratorios lisboetas y sobre todo berlineses. Y pronto se acordará la obligatoriedad de exhibición en todo el territorio nacional de las producciones que

---

<sup>223</sup> *Origine, organizzazione e attività dell'Istituto Nazionale "LUCE"*, Roma, 1934.

<sup>224</sup> AGA (03)049.001 21/00266.



trabajosamente va concluyendo el Departamento. Lentamente, la producción cinematográfica del bando nacional comienza a hacerse estable (un ritmo de cuatro documentales y dos noticiarios al mes), se consigue por primera vez realizar con éxito un noticiario propio del gobierno franquista, el *Noticiario Español*<sup>225</sup>, y la labor del DNC comienza a ser muy valorada en los despachos de Burgos, hasta el punto de que Franco galardonará a García Viñolas con la Gran Orden Imperial de las Flechas Rojas, premio máximo al Mérito Nacional.

Sin embargo, en todo este aparato burocrático levantado lentamente por el bando franquista como cobijo para la industria cinematográfica, la producción privada, su elemento más importante, parece no encontrar el más mínimo peso específico y queda una y otra vez fuera de sus planteamientos. La estructura empleada por las cinematografías alemana e italiana demostraba que bajo ningún concepto el Estado podía llegar a suplir las infraestructuras y la experiencia del capital privado, pero el nuevo gobierno franquista no pareció reparar en esta evidencia.

Las empresas privadas fueron las primeras en ver la necesidad de apoyo de la administración, y la mayor parte de ellas no tardaron en ofrecerse a las tropas sublevadas ya en los primeros días de la contienda. Pero sorprendentemente, no encontraron sino el rechazo o cuanto menos la indiferencia desde las altas instancias de una *España nacional* que despreciaba un medio de expresión que le resultaba completamente desconocido y, por lo tanto, ajeno.

El inicio de la guerra había tenido como primer efecto la completa paralización de la industria. La desarticulación de todos sus elementos obliga a las empresas escoradas hacia el bando nacional a buscar en soledad un espacio de supervivencia que terminará siendo tan angosto como las peores expectativas predecían. En especial CIFESA, CEA y U-Films, las tres firmas cinematográficas españolas de mayor importancia en tiempos de la

---

<sup>225</sup> El *Noticiario Español* fue el primer noticiario realizado con continuidad que cubría todo el territorio nacional. Había existido anteriormente un proyecto cinematográfico similar: el noticiario que realizaba la Sección de Cine de la Oficina de Prensa y Propaganda del V Cuerpo del Ejército, activo entre junio de 1937 y abril de 1938 y que realizó un mínimo de seis ediciones. Sin embargo, nunca alcanzó éste el radio de acción del futuro *Noticiario Español*, pues no pasó de ser un material filmado de alcance exclusivamente local, al reflejar sólo los acontecimientos que tenían lugar en el frente de Aragón.



II República, ahora abiertas simpatizantes del bando nacional<sup>226</sup>. Serán ellas quienes desarrollen una seminal industria cinematográfica en la España nacional, y sobre todo quienes inicien tras unos meses de desconcierto las primeras colaboraciones con la administración franquista: la frontera entre la empresa privada y el dinero público comienza a ser cada vez más confusa y todas ellas comenzarán a aprovechar en mayor o menor medida las infraestructuras ofrecidas por los gobiernos alemán, italiano y portugués.

Pese a todo, el mercado cinematográfico dista de quedarse parado. El público acude en mayor medida si cabe, a las salas, y el cine sigue aportando beneficios a productores y distribuidores. La desaparición de gran parte de éstos animará rápidamente a la iniciativa privada y ya en los primeros meses de guerra inician su actividad una serie de nuevas casas que intentan introducirse en el mercado: Films Nueva España, Producciones Hispánicas o Films Patria. Por lo general con escasa fortuna, pues un mercado de por sí complejo encontraba ahora enormes problemas de financiación y logística. Las circunstancias bélicas dificultan la distribución de las cintas y empresas de nuevo cuño como Films Patria encuentran tan pocas posibilidades de entrar en el mercado que se ven obligadas a anunciar sus servicios en la prensa generalista con la esperanza de encontrar clientela<sup>227</sup>.

Sin embargo, los más importantes impulsores de la cinematografía nacional en tiempos de guerra fueron las tres grandes empresas consolidadas en tiempos de la República: CIFESA, U-Films y CEA. Las tres tendrán en los años de la contienda contacto con Gipuzkoa, y muchos de sus dirigentes se alojaron en San Sebastián durante gran parte del tiempo de guerra.

---

<sup>226</sup> La última de ellas, U-Films, operará sin embargo en ambos territorios en la contienda: si en zona nacional su director, Saturnino Ulargui, se afiliaba a Falange y apoyaba sin ningún tipo de requiebro la causa franquista, su empresa mantenía sus dependencias en zona republicana activas e incluso distribuía cintas dogmáticas de cine soviético.

<sup>227</sup> Sirva como ejemplo la publicidad de la empresa que apareció repetidamente en un periódico tan alejado del mundo cinematográfico como *El Diario Vasco* a lo largo de octubre de 1936.



### **4.3 La censura y su incidencia en Gipuzkoa**

---

Si bien es cierto que una fracción del bando rebelde comenzó a pensar en el aspecto propagandístico del cine el mismo 18 de julio, no lo es menos que hasta prácticamente el final de la guerra, mediados de 1938, nadie del gobierno de Burgos se tomó realmente en serio las posibilidades económicas y políticas que ofrecía la cinematografía. Exactamente la posición opuesta a la que había tomado el gobierno republicano, que confió en una disgregada pero inquieta actividad cinematográfica impulsada por todo tipo de instituciones, organizaciones, partidos políticos y sindicatos.

Muchos fueron los motivos para ello: desde el tradicional desinterés del bando nacional por el mundo cultural hasta la incapacidad de afrontar con garantías una industria para la que no existía ninguna infraestructura utilizable. Pero uno determinará principalmente estos titubeos iniciales: la inexistencia de un centro industrial para el cine que pudiera continuar la cada vez más importante actividad audiovisual que se había llevado a cabo con anterioridad a 1936. Un gran número de empresarios ligados a la industria cinematográfica habían ofrecido rápidamente sus servicios al bando nacional (CIFESA y CEA, principalmente), pero los principales núcleos urbanos en los que se ubicaban laboratorios y estudios (Madrid, Barcelona y Valencia) permanecerán bajo el dominio republicano hasta los momentos finales de la Guerra Civil, forzando a los dirigentes franquistas a recurrir a los estudios de Berlín, Roma y Lisboa para poner en pie sus producciones.

La actividad cinematográfica en ambos bandos, sin embargo, no se determinará exclusivamente por la actividad propia, sino sobre todo por el control de lo rodado en territorio enemigo o cuanto menos ajeno. Si el cine republicano optó básicamente por la creación y por la experimentación de nuevos caminos para el cine, la labor desplegada en territorio nacional siempre prefirió centrarse en el amordazamiento del cine ajeno frente a la elaboración de un medio expresivo propio. Y el gobierno de Franco puso en marcha un sistemático gabinete de censura que se constituirá rápidamente en la principal línea de acción cinematográfica emprendida por el gobierno de la *nueva España*.

Este planteamiento explica la celeridad con la que Burgos organizará los primeros gabinetes de censura en Sevilla y La



Coruña<sup>228</sup>, en contraste con los dos largos años que necesitará para instituir su primer organismo cinematográfico oficial, el Departamento Nacional de Cinematografía. La censura teme el material llegado del exterior, pero también la ausencia de una única dirección política en el interior de las filas rebeldes que podía convertirse con el tiempo en un peligro potencial. Y todo ello reforzaba la idea de que la censura debía asentarse como un pilar básico de la industria cinematográfica, como reconocía el propio gobierno franquista: *“la gran influencia que en la vida de los pueblos tiene el empleo de la propaganda (...) y el envenenamiento moral a que había llegado nuestra Nación (...) aconsejan reglamentar los medios de propaganda y difusión a fin de que se restablezca el imperio de la verdad, divulgando, al mismo tiempo, la gran obra de reconstrucción nacional que el nuevo Estado ha emprendido para ello”*<sup>229</sup>.

No podía quedar más claro: las medidas de depuración constituían la principal línea de acción, tanto desde instancias oficiales como desde iniciativas más o menos privadas que cubrían su ausencia en los primeros momentos de la contienda. Iniciativas que englobaban a instituciones locales o regionales, asociaciones de padres de familia, autoridades eclesiásticas y diversos grupos simpatizantes, pero no a representantes del Movimiento que intentaran controlar en un primer momento la difusión de obras cinematográficas. No deja de ser sintomático que el primer intento de control moral del cine proyectado en Gipuzkoa provenga de la Asociación Católica de Padres de Familia de la provincia, que a partir de noviembre de 1936 realizará una puntual serie de valoraciones morales de las películas en cartelera (e incluso, veleidades del autor de las mismas, un rutinario asomo de crítica cinematográfica) que incluso serán publicadas en *El Diario Vasco*, principal periódico de la provincia. Los altos fines a los que se consideraba llamada la Asociación y los posibles despistes en el celo de su labor, siempre susceptible de ser endurecida, les llevaron a colocar en el mismo diario anuncios en los que señalaba que *“estimaré que se le advierta cuanto se crea merecedor de observación, con el fin de perfeccionar su servicio”*<sup>230</sup>. Las valoraciones de la Asociación siguieron su curso hasta su prohibición por parte del Servicio Nacional de Prensa.

<sup>228</sup> Instauradas el 21 de abril de 1937 y ampliadas sus funciones ocho días más tarde. La Junta de Sevilla, sin embargo, no era nueva y funcionaba desde unos meses antes como único centro censor oficial de la España nacionalista.

<sup>229</sup> B.O.E., 17 de enero de 1937.

<sup>230</sup> *El Diario Vasco*, 3 de diciembre de 1936.





No es difícil intuir el tono de las críticas de la ultrarreaccionaria Asociación Católica de Padres de Familia si recordamos que entre sus objetivos fundacionales se señalaba “*la formación hogareña de conciencias religiosas y ciudadanas (...) en constante peligro de fracaso por la actuación alucinante y halagadora de pasiones de las fuerzas ocultas que mueven la proyección cinematográfica cotidiana y universal*”<sup>231</sup>. La Asociación se convertirá rápidamente en una de las fuerzas más activas de este control, pues temía que las producciones de Hollywood se convirtieran en punta de lanza que impulsara “*el carácter de bestialidad infrahumana reveladora de una lujuria enfermiza, dominante en los excesos de la horda revolucionaria registrados actualmente en algunas regiones de España*”<sup>232</sup>. El cine, y especialmente el norteamericano, “*desde su invención hasta la fecha, ha sido fundamentalmente frívolo y falso. Desde el punto de vista moral, y tal como lo han realizado la mayoría de las empresas cinematográficas del mundo, puede afirmarse casi rotundamente que el cine es malo*”<sup>233</sup>. Ésta era la locuaz valoración que sobre el cinema realizaba Francisco Ortiz Muñoz, miembro activo de la Asociación. Y el poder que estaban alcanzando las Asociaciones a nivel nacional comenzaba a ser desmedido, controlando de cerca todos los movimientos de la primera Junta de Censura franquista, establecida en Sevilla durante los primeros compases de la contienda.

Esta variedad de criterios muestra cómo el aparato de censura, lejos de contar con un andamio unitario, iba cumpliendo diferentes y en muchas ocasiones ajetreadas etapas institucionales. Si bien era llevado adelante por grupos políticos más o menos afines, esto es, autoridades gubernamentales, eclesiásticas o militares, o diferentes particulares y espontáneos rebosantes de fervor patriótico

---

<sup>231</sup> Edición de la *Ponencia presentada a la Asamblea de la Confederación Católica Nacional de Padres de Familia*. Pedro Sangro y Ros de Olano, Pamplona, 1937, p.6. Recogido en Álvarez, Rosa y Sala, Ramón: *El cine en la zona nacional, 1936-1939*. Mensajero, Bilbao, 2000.

<sup>232</sup> Documento de la Confederación Católica Nacional de Padres de Familia del 26 de enero de 1937, dirigida al General Jefe del Gobierno del Estado Español. En AGA, archivador 1.

<sup>233</sup> Ortiz Muñoz, Francisco: *Criterio y normas morales de la censura cinematográfica*. Imprenta de Editorial Magisterio Español, Madrid, 1946, p. 27. Recogido en Álvarez Salas, Rosa, y Sala Noguera, Ramón: *El cine en la zona nacional. 1936-1939*. Mensajero, Bilbao, 2000, p.20. El texto proviene de una conferencia impartida por Ortiz en el Salón de Actos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas el día 21 de junio de 1946. Durante la contienda, Ortiz había ejercido de vocal suplente de la Junta de Censura como representante de la Asociación Católica de Padres de Familia.



como nuestra Asociación de Padres de Familia de Guipúzcoa, la variedad de juicios y criterios que se empleaban convirtieron el territorio franquista en una auténtica torre de Babel censora donde películas que se proyectaban sin mayores problemas en Burgos o Salamanca quedaban bloqueadas en otras ciudades o pueblos porque los censores locales (léase el gobernador, el párroco o el alguacil) encontraban en ellas una invitación a la Internacional Comunista o un fugaz muslo. Las continuas quejas de productoras y exhibidores ante este imposible panorama provocaron la convocatoria en Sevilla de una reunión de empresarios en la que se reforzaba el monopolio censor en manos de una comisión asentada en la capital andaluza<sup>234</sup>, centro cultural de primer orden en la seminal España franquista ante la preponderancia militar de Burgos, Salamanca y Valladolid.

Se abre de este modo un primer intento de control unificado, que no sería más que una etapa inicial de la compleja y turbulenta existencia de la censura a lo largo de los años de la guerra. Pero la instauración de este primer gabinete distó de acallar la voz de los hasta entonces garantes de la depuración moral del cinematógrafo, que continuaron su andadura con mayor o menor intensidad hasta 1939. Y es que Sevilla ejercía su labor con una notable relajación en sus funciones, o al menos así lo consideró la Confederación Católica de Padres de Familia, que acusaba al organismo censor de manejar un criterio *“muy estrecho en lo político y social”* pero *“muy amplio en la cuestión moral”*, al permitir la exhibición de películas causantes de irreparables daños morales como *La alegre divorciada* (The gay divorcee, Mark Sandrich, 1934), una inocua comedia musical interpretada por Fred Astaire y Ginger Rogers que se proyectaba por aquellas fechas en San Sebastián. No, todo aquel sindió moral no podía ser permitido: José María Mayans, presidente de la Asociación, proponía formalmente la creación de una Comisión de Censura Cinematográfica cuya composición confirmara *“la prevalencia de la censura moral”* integrada por un representante de la Autoridad, uno de los teatros y salas de espectáculos, una persona de especial competencia en cuestión moral designada por el Prelado de la diócesis, un representante de los Padres de Familia designado por la Asociación y una señora designada por las Mujeres de Acción Católica<sup>235</sup>. Y el nuevo gobierno, ante una situación a la que no sabe cómo hacer frente,

<sup>234</sup> AGA (03)049.001 21/00719.

<sup>235</sup> Documento de la Confederación Católica de Padres de Familia del 1 de enero de 1937. En AGA (03)049.001 21/00001.



intenta atajar los problemas poniendo en marcha a principios de 1937 dos nuevas medidas: la creación de una nueva Junta de Censura en La Coruña<sup>236</sup> que conviva con la de Sevilla y en la que van a tener una mayor preponderancia las autoridades católicas, y la institución de un nuevo organismo, la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, que centralizará todas estas actividades dispersas<sup>237</sup> pero mantendrá siempre el inconexo sistema de valores sujeto al juicio personal, cuando no capricho, de sus representantes, entre los que la Asociación Católica de Padres de Familia había conseguido introducir a uno de sus miembros.

Pero lejos de atajar los problemas el aumento de centros de control provocó una aún mayor disparidad de criterios que continuaba provocando problemas al gobierno franquista. No deja de ser curioso ver cómo en diciembre de 1937 el cine Kursaal proyectaba en sesión doble y sin que surgiera el más mínimo problema una inocente película como *Amor y alegría* (Hips hips hooray!, Mark Sandrich, 1934), interpretada por los cómicos norteamericanos Bert Wheeler y Robert Woolsey, habituales de las sesiones infantiles de los domingos. El mes siguiente, el Nuevo Teatro de Vitoria eligió la película para realizar una sesión especial con la intención de recaudar fondos para la compra del Acorazado España por parte del ejército franquista y, para la sorpresa de sus responsables, se encontró con una dura campaña de prensa por parte del diario tradicionalista *Pensamiento Alavés*<sup>238</sup>, alarmado ante la inmoralidad de lo visto en pantalla.

El estallido de la contienda, lejos de atajar la popularidad del medio cinematográfico, lo había confirmado como primer elemento de ocio, especialmente entre las clases más populares. Y el nuevo gobierno, preocupado ante el desmán moral que según la censura estaba teniendo lugar en las pantallas, considera necesario que *“siendo innegable la gran influencia que el cinematógrafo tiene en la difusión del pensamiento y en la educación de las masas, es indispensable que el Estado lo vigile en todos los órdenes en que haya riesgo de que se desvíe de su misión”*<sup>239</sup>. Ahí estaban para demostrarlo los tremebundos casos de corrupción moral provocados por el cine que recordaba continuamente la prensa franquista: cómo

---

<sup>236</sup> Orden del 21 de marzo de 1937, ampliada por disposición del 29 de abril y publicada en el B.O.E. el 3 de mayo.

<sup>237</sup> Orden del 14 de enero de 1937, publicada en el B.O.E. del día 17 del mismo mes.

<sup>238</sup> *Pensamiento Alavés*, enero de 1938.

<sup>239</sup> Orden del 2 de noviembre de 1938 que reorganiza los instrumentos de censura cinematográfica.



olvidar la historia de esa “niña de 13 años [que] según confesión propia, a causa de las repetidas lecciones de robos que había recibido desde las películas, aprendió a hurtar, y lo practicó con tanta afición que su desgracia le ha conducido primero a un asilo de corrección, y a la cárcel después”<sup>240</sup>. Todo esto era demasiado: el cine necesitaba una urgente depuración e incluso no importaría demasiado que llegara a desaparecer. Como señalaba la revista donostiarra *Vértice*, “si estorban tabernas, cines y cafés, se acaba con ellos, y en esos recintos bien ventilados, si los hay aprovechables, se instalan gimnasios”<sup>241</sup>.

Necesidad u obligación, lo cierto es que la actividad censora termina por centrar su actividad en los despachos de gobierno. Y en diciembre de 1937 se crea la Junta Superior de Censura<sup>242</sup>, establecida en un primer momento en Salamanca y trasladada poco después a Burgos siguiendo los pasos del cuartel general del nuevo gobierno. Era parte del proceso de unificación generalizado que se está produciendo en el bando rebelde. La homogeneización política era ya un hecho y el control de cualquier actividad cinematográfica debía ser supervisada por un organismo unitario acorde con los nuevos parámetros de la España, ahora sí, franquista.

Esta medida no eliminaba los organismos censores de Sevilla y La Coruña, pero sí los supeditaba a un centro superior que, como tal, estaba capacitado para dictar las normas que considerase convenientes y al que se podía recurrir para apelar las sentencias dictadas por estas oficinas. La nueva Junta Superior se encargará de controlar todo el material cinematográfico que circulara o pudiera circular de manera más o menos regulada por todo el Estado y establece para ello una serie de medidas restrictivas: control total de la producción cinematográfica desde el mismo momento de su fundación, gracias a la normativa del mes de mayo que imponía la censura previa de guiones y de cualquier material filmado<sup>243</sup>, y prohibición de cualquier película permitida antes del 12 de diciembre de 1936, fecha de inicio de los primeros gabinetes censores, que se veía obligada a volver a pasar bajo los ojos de la censura. La Junta quedaba además en manos de la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, dirigida por el falangista Dionisio

<sup>240</sup> J.V. de P. Semanario: *Haz todo por la patria*, número 12. Año I, 25 de septiembre de 1937, pag. 6. Recogido en Amar Rodríguez, Víctor Manuel: *El cine en Cádiz durante la Guerra Civil*. Universidad de Cádiz y Quorum Libros Editores, Cádiz, 1999, p. 77.

<sup>241</sup> Artículo de *Juan Deportista*, en revista *Vértice*, num.1, abril de 1937.

<sup>242</sup> B.O.E. num. 418, 12 de diciembre de 1937.

<sup>243</sup> Orden del 29 de mayo de 1937, aparecida en el B.O.E. del 3 de junio del mismo año.



Ridruejo, y siempre bajo la atenta mirada de Ramón Serrano Suñer, brazo derecho de Franco y nuevo titular del Ministerio de Interior, de quien dependía directamente la Delegación.

El franquismo contaba de este modo y tras numerosos vaivenes con un brazo único para controlar la cinematografía nacional de manera centralizada. Su actividad, sin embargo, nunca fue frenética, como lo demuestra que su primera reunión oficial no se celebrara hasta el 2 de marzo de 1938. Trasladada de Salamanca a Burgos, la nueva Junta sólo ofreció una política de continuidad con las anteriores, controlando con fervor la actividad cinematográfica exterior pero no impulsando la creación propia salvo en intervenciones puntuales. Posiblemente, su cambio más radical fue la eliminación de sus contactos con la Confederación Católica de Padres de Familia. Su exceso de celo había ya provocado un continuo retraso en el trabajo de las Juntas y un innumerable número de quejas de los distribuidores, que veían bloqueadas unas películas que no sólo debían pasar los largos trámites burocráticos de censura, sino que ahora podían ser prohibidas cautelarmente por una queja expresada por cualquier particular. El problema aumentaba en el caso de los noticiarios y documentales, cuyo retraso en las dependencias institucionales no sólo les eliminaba cualquier asomo de actualidad (provocando, por consiguiente, su inmediato rechazo por el público), sino que encontraba un nuevo problema: cualquier cinta aprobada podía, al cabo del poco tiempo y dados los vaivenes políticos del gobierno franquista, convertirse en *peligrosa*. En fin, que toda esta trifulca terminó asfaltando el camino de salida de las dependencias gubernamentales de cualquier elemento de la Confederación. En su lugar, la nueva Junta optó por incluir, junto a los representantes del Ejército y de Falange, a un miembro de la Iglesia, que indudablemente hizo “*crear preferible y más tolerable al sacerdote que al Padre de Familia*” y que posiblemente evitaría caer en “*la censura fraudulenta a que sometían a las películas*”<sup>244</sup>. Pese a ello, la Iglesia no quedó nunca contenta con su nuevo papel en esta misión, pues a su entender las garantías que le ofrecía la nueva Junta eran escasas<sup>245</sup>.

La avalancha de trabajo que tiene que afrontar la Junta va a llevar a una distribución del trabajo. Eliminada la oficina de La

<sup>244</sup> *Informe sobre la Sección de Cinematografía*, en AGA (03)049.001 21/00001.

<sup>245</sup> *Ponencia que los vocales de la Junta Nacional de Censura Cinematográfica de Sevilla, que suscriben, presentan a la misma para que, de merecer su aprobación, sea elevada al Excmo. Señor Gobernador General del Estado*, fechado en Sevilla el 15 de enero de 1938. En AGA (03)049.001 21/00719.



Coruña, Sevilla se va a encargar de revisar los largometrajes de ficción que circulan por la España franquista, pudiendo recurrir a Burgos, órgano decisivo, ante cualquier problema que pudiera surgir en su valoración. Y la labor de Burgos se centra en la que se presuponía principal labor censora: el control de los largometrajes de contenido político o religioso y sobre todo de los abundantes noticiarios y documentales de propaganda que llegaban a la zona nacional y que conformaban no sólo los *complementos* que ofrecían la mayoría de cines antes del pase de películas, sino también el programa completo de muchos cines dedicados exclusivamente a las denominadas *actualidades*, programas consistentes en una parrilla de películas de corta duración (noticieros, películas de dibujos animados, cortometrajes informativos, cintas cómicas y, en resumidas cuentas, cualquier curiosidad) que contaban con un indudable interés para un público que todavía no conocía la televisión. A las dificultades habituales se unía el problema de la inmediatez y el de la orientación política del momento por parte del gobierno de Burgos, que podía considerar una noticia ofensiva pocos meses o incluso semanas después de haber dado el *placet* a su proyección.

Pero la separación de ambas labores va a provocar una cada vez mayor independencia de la Junta de Sevilla con respecto a la de Burgos que se va a transformar en reflejo de las tensiones internas de un gobierno que pese a su unificación contaba con varias voces discordantes. La situación va a dar numerosos quebraderos de cabeza a lo largo de 1938 al gobierno central. Las discordancias en el juicio de películas por parte de ambas Juntas provocarán incluso una queja oficial de la Cámara Española de Cinematografía, que expondrá al Ministerio del Interior la necesidad de una mayor rapidez en las decisiones de censura para nutrir de novedades a un mercado ya de por sí irregular por las circunstancias militares que vivía el país<sup>246</sup>: los recursos presentados una y otra vez por los distribuidores frente al material ya censado ralentizan la labor de las Juntas y una gran parte del material revisado comienza a apilarse en sus dependencias a la espera de una resolución definitiva.

Las complicaciones aumentaban porque, pese a las previsiones, no consiguieron eliminarse las situaciones tensas y las discrepancias ya existentes antes del establecimiento de la Junta. Las distintas asociaciones de padres de familia no se resignaban a

---

<sup>246</sup> Carta del presidente de la Cámara Española de Cinematografía, José María Ortis Sacasa, del 28 de marzo de 1938. AGA 719.



jugar un papel meramente episódico en las mismas, y las quejas desde sus distintas sucursales continuaron siendo numerosas. Desde Pamplona se acusaba al Departamento de Cinematografía de permitir que *“haya que verse en esta Ciudad, con frecuencia, la salida en plena sesión de las salas de espectáculos, de personas que nada tienen de escrupulosas, por considerar inadmisibles en el aspecto moral escenas que en las mismas se proyectan. Si están censuradas o no, esta Asociación lo ignora, pues ni eso que pidió conocer le ha sido concedido, pero con agrado vería no tener que comunicar a sus asociados cuando éstos le requieren, particularmente, la conveniencia de abstenerse a ver algunas (...) pues su ferviente deseo sería que todas lo fueran en la España Nacional”*<sup>247</sup>, y se ponía como ejemplo el enorme escándalo que al parecer había suscitado la proyección en la capital navarra de *Volando hacia Río de Janeiro* (Flying down to Rio, Thornton Freeland, 1933), una inocentísima película musical de Fred Astaire y Ginger Rogers en la que, francamente, cuesta encontrar algo que pueda molestar incluso a los espectadores más adictos a la sacristía (la película, por cierto, se proyectaba por esas mismas fechas en otras ciudades como San Sebastián no sólo sin ningún problema sino *“a petición de varios aficionados”*<sup>248</sup>). En Álava molesta la prohibición dictada por el gobierno a la asociación local de publicar en prensa sus valoraciones morales sobre las películas en cartelera, señalando *“las quejas unánimes, constantes y repetidas (...) por la calidad moral de algunas películas que se proyectan en público”* y no olvidando recordar *“el estrago que la proyección de aquellas películas produce en el público integrado en su mayoría por gentes de escasa o deficiente formación y aun por niños”*<sup>249</sup>. Como ejemplo, se apunta a lo sucedido con la proyección de la película *Esclavitud* (Bondage, Alfred Santell, 1933), que *“en evitación de una pequeña alteración de orden público (...) ha sido retirada de los programas de esta localidad (...) lo que ponemos en su conocimiento por si esta orden pudiera extenderse a todas las pantallas de las diversas poblaciones de la España Nacional”*<sup>250</sup>. El desmán era ya

---

<sup>247</sup> Carta de Manuel Nagore, presidente de la Asociación Católica de Padres de Familia, a García Viñolas, Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, fechada en Pamplona el 15 de julio de 1938 (II Año Triunfal). AGA (03)049.001 21/00268.

<sup>248</sup> *El Diario Vasco*, 17 de junio de 1938.

<sup>249</sup> Carta del conde de Trigona, presidente de la Asociación Católica de Padres de Familia de Álava, para Manuel Augusto García Viñolas, Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, firmada en Pamplona el 15 de julio de 1938. AGA (03)049.001 21/00268.

<sup>250</sup> Carta de Ramón de Azpiazu, representante de la Asociación Católica de Padres de Familia de Álava, para Manuel Augusto García Viñolas, Jefe del Departamento



intolerable: *Esclavitud* no sólo era la historia de una mujer independiente que vivía sola y trabajaba, sino que en un momento caía en las garras de un despiadado galán y llegaba (¡oh!) a tener un hijo de soltera.

García Viñolas, Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, lee (se supone que con tanto aburrimiento como estupor) estas cartas, a las que en un principio responde formalmente recordando que *“en el Gabinete de Censura establecido en Sevilla, figura por designación de S.E.m. el Cardenal Arzobispo de aquella ciudad un miembro de la Asociación Católica de Padres de Familia y en la Junta Superior de Censura un sacerdote como vocal eclesiástico designado por el Sr. Arzobispo de Burgos”* y que considera que de este modo *“quedan así atendidas las exigencias de una vigilancia moral sobre las películas”*<sup>251</sup>, pero poco después, ante el hastío que le provoca una polémica interminable, termina remitiendo el asunto *“a la Junta Superior de Censura por considerar competencia suya”*<sup>252</sup>.

Viendo el desinterés de las autoridades franquistas y el escaso éxito de la campaña desatada (a todas luces coordinada, a juzgar por las fechas y ciudades desde la que se da inicio a la misma), pocos meses después, a finales del verano de 1938, la Asociación Católica de Padres de Familia realizará un contraataque en toda regla. Las acciones habían comenzado unas semanas antes, pues ya desde julio, aprovechando la desidia burocrática estival, habían comenzado a insertar nuevamente en la prensa local sus calificaciones morales (al dividir las películas en dos grupos, las *“que pueden verse”* y las *“tolerables para personas mayores”*<sup>253</sup>), saltándose a la torera todas las prohibiciones expresadas por el gobierno al respecto. Pero en septiembre la Asociación lanza un órdago: reunida en San Sebastián, decide elevar una queja oficial al arzobispo de Burgos viendo *“la espantosa ola de cieno que anega los cines españoles, sin que hayamos podido evitarla (...). En otras palabras, mientras la letra oficial y los organismos censores parece que son instrumentos*

---

Nacional de Cinematografía, fechada en Vitoria el 23 de septiembre e 1938. AGA (03)049.001 21/00268.

<sup>251</sup> Carta de Manuel Augusto García Viñolas, Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, para Manuel Nagore, presidente de la Asociación Católica de Padres de Familia, fechada en Burgos el 20 de julio de 1938. AGA (03)049.001 21/00268.

<sup>252</sup> Carta de Manuel Augusto García Viñolas, Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, para Ramón de Azpiazu, representante de la Asociación Católica de Padres de Familia de Álava, fechada en Burgos el 26 de septiembre de 1938. AGA (03)049.001 21/00268.

<sup>253</sup> *El Diario Vasco*, 10 de julio de 1938.





preciosos puestos al servicio de la Religión y de la Patria, prácticamente los cines están invadidos por las películas más corruptoras que la masonería y el judaísmo fabrican para la perdición de nuestra juventud”. La carta se extendía entre fuego y azufre para pedir la retirada de dichas películas, todas ellas americanas, ya que “el tiempo que se pierda será tiempo empleado en corromper a miles y miles de personas en las salas de esta España, que vence a sus enemigos en los frentes de guerra, y es vencida por ellos en esta tenebrosa batalla del error y la inmoralidad”<sup>254</sup>. Gipuzkoa fue sólo la avanzadilla católica de una oleada de quejas por la salvación moral de los españoles que fue rápidamente secundada por todo tipo de grupos: desde los miembros de la Asociación Católica de Padres de Familia hasta “un grupo de señoras de Segovia” que escriben al Ministro de Justicia para solicitar la revisión de diversas películas llegadas últimamente a su ciudad, numerosos grupos sociales de manera más o menos improvisada parecían hervir en fervor moral ante “esta ola de inmoralidad”<sup>255</sup>. La principal iniciativa, sin embargo, quedó en manos de la activa asociación guipuzcoana, horrorizada ante una ingente cantidad de películas que habían llegado a San Sebastián y que por si esto fuera poco habían contado con un importante éxito de público: en los últimos meses las pantallas donostiarras habían mostrado excesos filmicos como *La calle 42* (42nd street, Lloyd Bacon y Busby Berkeley, 1933) o *La melodía de Broadway 1936* (Broadway melody, Roy del Ruth, 1936), una cinta en la que “las consiguientes escenas escabrosas, intencionadas y la ligereza de ropa” habían escandalizado a la Asociación. Y la lista de películas reprochables se hacía ya larga: *Fácil de amar* (Easy to love, William Keighley, 1934) “descubre la intimidad de escenas conyugales con un sabor naturista y sugerente francamente intolerable”, *Vampiresas 1936* (Gold diggers of 1935, Busby Berkeley, 1935) mostraba “escasez de ropa femenina, exhibiciones y bailes provocativos”, *El hombre de las dos caras* (The man with two faces, Archie L. Mayo, 1934) provoca incluso que “el espectador se siente, inconsciente y poderosamente, impulsado a desear, justificar y aplaudir el crimen”... La gota que había desbordado el vaso de su paciencia era posiblemente la proyección en los cines de la SADE de *Campeones olímpicos* (Search for beauty, Erle C. Kenton, 1934), en la que Ida Lupino aparecía envuelta en unos “trajes sintéticos y unas

<sup>254</sup> Carta de la Asociación Católica de Padres de Familia fechada el 26 de septiembre de 1938 en San Sebastián. AGA (03)049.001 21/00719.

<sup>255</sup> Carta fechada en Segovia el 23 de noviembre de 1938. AGA (03)049.001 21/00719.



*sugerencias por lo demás innobles y lujuriosas*<sup>256</sup>. Lujurias y sugerencias que, por otra parte, cuesta y mucho encontrar al espectador actual... No conocemos la respuesta directa a tales inquietudes por parte de las autoridades, pero bien es cierto que la Junta escuchaba estas peticiones, como lo demuestra la minuciosa correspondencia directa existente entre Santiago Jaráiz, secretario de la Junta Superior, y José María Mayans, conde de Trigona y presidente de la Confederación Católica Nacional de Padres de Familia, en la que éste le agradece su atención y el envío de un listado de películas censuradas por la misma<sup>257</sup>.

Más allá del componente esperpéntico de estas trifulcas, lo cierto es que las tensiones entre el Gabinete de Sevilla, la Junta de Burgos, las asociaciones católicas, los empresarios y la jerarquía eclesiástica no hacían sino reproducir a pequeña escala las disensiones internas del régimen que Franco intentaba acallar mediante el recién aprobado Proceso de Unificación. Y para evitar las continuas disidencias, el gobierno optó por una nueva centralización que reestructuraba y unificara definitivamente el proceso de control del material filmico. La institución de una Comisión de Censura única<sup>258</sup> conseguirá por fin simplificar procesos al situarla bajo la autoridad directa del Ministerio del Interior controlado con mano férrea por el Serrano Suñer. El presidente de la Junta será un delegado del propio Ministerio, que elige también a los vocales entre los propuestos por otras delegaciones, con una labor meramente informativa. La presidencia de la Comisión será, además, labor del jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, por lo que la posibilidad de disensión se reducía a cero.

Convertido de este modo Burgos en nuevo y único centro censor, el gobierno pudo por fin respirar tranquilo durante los meses restantes de guerra. Las discrepancias en la Comisión habían pasado a ser inexistentes y Serrano Suñer era quien daba la última palabra sobre cualquier diferencia de criterio. Escasas son las noticias que depara a partir de entonces el nuevo organismo: posiblemente, la única reseñable sería la instauración de una calificación por edades

---

<sup>256</sup> Relación de películas que merecen revisión enviada por la Asociación Católica de Padres de Familia. AGA (03)049.001 21/00719.

<sup>257</sup> Cartas escritas por el conde de Trigona y el secretario de la Junta Superior de Censura, fechadas respectivamente el 22 de noviembre en Pamplona y el 25 del mismo mes en Burgos. AGA (03)049.001 21/00719.

<sup>258</sup> Orden del 2 de noviembre de 1938, publicada en el B.O.E. num. 128 del 5 del mismo mes.



para las películas<sup>259</sup> por presiones de la Iglesia que se hacían eco de las peticiones de las asociaciones católicas de padres, todavía activas. No en vano, el Consejo Superior de Protección de Menores denunciaba que “*todos los pequeños rateros que viven en el ambiente urbano son aficionados al cine y asiduos concurrentes a los salones cinematográficos*”<sup>260</sup>, por lo que recomendaba fervientemente prohibir absolutamente la entrada a cualquier espectáculo público a los menores de 16 años. Disputas que no ocultaban que, pese a todo, la censura seguía ejerciéndose desde numerosos ámbitos: todavía en 1940, con la guerra concluida, Manuel Augusto García Viñolas, vocal de la Junta Superior de Censura, reconocía en un artículo que curas, alcaldes y concejales recortaban escenas o prohibían películas cuando las encontraban indignas, haciendo caso omiso a las normas dictadas desde Burgos<sup>261</sup>.

---

<sup>259</sup> Orden de noviembre de 1938.

<sup>260</sup> *Minuta para la orden sobre asistencia de los menores al cinematógrafo*. AGA (03)049.001 21/00720.

<sup>261</sup> “La censura cinematográfica”, en la revista *Primer plano* num. 6, 24 de noviembre de 1940.

