



UNIVERSIDAD DE CANTABRIA
FACULTA DE FILOSOFÍA Y LETRAS



GRADO EN HISTORIA

TRABAJO FIN DE GRADO

Directora: Rebeca Saavedra Arias

Curso: 2023/2024

**El cine español que eludió la censura durante el régimen
franquista**

The spanish cinema that eluded censorship during the francoist
regime

Autor: José Antonio Valcárcel Bizarro

Febrero 2024

Resumen: El presente trabajo se propone realizar un estudio del cine que, a partir de la segunda década del régimen franquista trató de plantear denuncias sociales e incluso llegó a criticar la dictadura y sus bases, consiguiendo, no obstante, sortear la actividad de la censura. Para ello se llevará a cabo un análisis de lo ocurrido en el país desde el punto de vista político y cinematográfico, desde la Guerra Civil hasta desembocar en la década de 1950. Tras esto, se estudiará el propio cine elusivo, desde los cineastas y sus obras, a las técnicas que utilizaron para evitar la mirada de la censura. Finalmente se hará un estudio de caso sobre tres películas en las cuales se procederá a explicar, por un lado, las críticas que estos contienen, y, por otro, se expondrá la reacción que la censura tuvo respecto a estas cintas.

Palabras clave: Franquismo, Cine, Censura, Eludir

Abstract: This study aims to analyse the cinema that emerged during the second decade of the Franco regime, which attempted to raise social criticism and even criticised the dictatorship and its foundations while managing to circumvent censorship. For this purpose, the study will look into the political and cinematographic events in the country from the Civil War until the end of the 1950s. The elusive cinema itself will then be studied, from the filmmakers and their works to the techniques they used to evade the gaze of the censors. Subsequently, three films will be analysed as case studies to explore the criticisms they contain and the censorship response to them.

Keywords: Francoism, Cinema, Censorship, Elude

AVISO RESPONSABILIDAD UC

Este documento es el resultado del Trabajo de Fin de Grado de un estudiante, siendo su autor responsable de su contenido.

Se trata por tanto de un trabajo académico que puede contener errores detectados por el tribunal y que pueden no haber sido corregidos por el autor en la presente edición.

Debido a dicha orientación académica no debe hacerse un uso profesional de su contenido. Este tipo de trabajos, junto con su defensa, pueden haber obtenido una nota que oscila entre 5 y 10 puntos, por lo que la calidad y el número de errores que puedan contener difieren en gran medida entre unos trabajos y otros.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	3
2. DESARROLLO DEL CINE ESPAÑOL: DESDE LA GUERRA CIVIL A LOS AÑOS CINCUENTA.....	6
2.1 EL CINE DURANTE LA GUERRA CIVIL.....	6
2.1.1 Producciones y manipulación durante el conflicto.....	6
2.1.2 Institucionalización de la censura cinematográfica.....	7
2.1.3 Circunstancias de la industria cinematográfica durante el conflicto.....	8
2.2 EL CINE DURANTE LOS AÑOS CUARENTA.....	9
2.2.1 Apuntes sobre el régimen franquista durante los cuarenta.....	9
2.2.2 La censura durante la década de los cuarenta.....	10
2.2.3 La industria cinematográfica durante los años cuarenta.....	12
2.3 LOS CAMBIOS DE LOS AÑOS CINCUENTA.....	15
2.3.1 Cambios en el espectro político-social en la España de los cincuenta.....	15
2.3.2 La censura durante la década de los cincuenta.....	17
2.3.3 La cinematografía en los años cincuenta.....	18
2.3.4 Las conversaciones de Salamanca.....	21
3. EL CINE QUE ELUDIÓ LA CENSURA FRANQUISTA.....	24
3.1 CINEASTAS DISIDENTES Y SU OBRA.....	24
3.2 TEMÁTICAS DEL CINE DISIDENTE.....	26
3.3 FÓRMULAS USADAS PARA ELUDIR LA CENSURA.....	30
4. ESTUDIOS DE CASO.....	33
4.1 “ESA PAREJA FELIZ” (1951).....	33
4.1.1 Breve resumen de la trama.....	34
4.1.2 Mensajes de “Esa pareja feliz”.....	35
4.2 “MUERTE DE UN CICLISTA” (1955).....	36
4.2.1 Breve resumen de la trama.....	36
4.2.2 Denuncia en su contenido y reacción de la censura.....	37
4.3. “EL VERDUGO” (1963).....	40
4.3.1 Breve resumen.....	40
4.3.2 Denuncias en su contenido y reacción de la censura.....	41
5. CONCLUSIONES.....	44
6. BIBLIOGRAFÍA.....	45
7. FILMOGRAFÍA.....	49

1. INTRODUCCIÓN

El cine, ya desde su aparición, y gracias al poder que, como otros medios de comunicación, tiene para proyectar ideas y generar sentimientos, fue visto por la gran mayoría de los Estados como una herramienta clave para difundir o consolidar imaginarios colectivos de diverso tipo (de nación, de clase, de género, según el caso y solo por citar algunos posibles ejemplos). Durante la Guerra Civil esto resulta evidente, mostrándose ambos bandos interesados en servirse del cine como un medio útil para la difusión de consignas e imaginarios, pero también recelosos ante la necesidad de controlar esta herramienta para evitar que propuestas contrarias a sus planteamientos calasen entre la población. Esta necesidad de control llevó a las autoridades rebeldes a censurar tanto las películas producidas en su propia retaguardia como las que llegaban de fuera de esta, una actividad que no desapareció con el fin de la guerra.

Debido a las particularidades totalitarias de la dictadura franquista, durante sus primeros años, sólo se generó un cine que, o bien respondía a las exigencias del Estado, o bien era considerado aceptable por este. Esto se consiguió mediante inyecciones monetarias, represión y censura, la cual llegó a erigirse como una institución dentro del franquismo. Todo esto se llevó a cabo, en aras de potenciar un modo de ver y entender España y de concebir el “ser español”, o lo que es lo mismo, de crear una nueva imagen, tanto histórica como de identidad nacional¹. Sin embargo, como se expondrá a lo largo del trabajo, la evolución del régimen en todos sus aspectos (políticos, sociales, económicos y culturales) permitió que, con el tiempo, se generasen nuevas inquietudes y se conquistasen algunas libertades².

Vinculada con el cine, tras el periodo más duro de la posguerra, surgió una nueva generación de cineastas que se fijaron como objetivo crear una nueva imagen en el público, una que aportase una visión diferente del periodo bélico y el propio, y que contradijese lo pregonado por el régimen durante años, además de denunciar ciertos modos de actuación del mismo. Para conseguir generar esta imagen sin tener problemas con la institución censora debieron

¹ VIADERO CARRAL, Gabriela. *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*. Madrid: Marcial Pons, 2016, pp. 34-35.

² *Ibid.*, p. 35.

recurrir a todo tipo de subterfugios³ y es este cine, así como los procedimientos llevados a cabo para evitar la censura, lo que se pretende estudiar en este trabajo.

Entre los autores consultados para realizar este TFG destacan, Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, todos ellos dedicados a la crítica cinematográfica y con estudios centrados en la historia del medio cinematográfico. Su obra conjunta *Historia del cine español*⁴, publicada en 1995 ofrece un clarividente análisis de todo aquello relacionado con la cinematografía española desde 1896 hasta 1995, cuya lectura ha sido clave para la elaboración de este trabajo. Del mismo modo, se ha recurrido a Fernando Alonso Barahona quien, en su obra *El cine español en la era de Franco 1939-1975 (2022)*⁵ hace, de forma semejante a los anteriores autores, un análisis del cine llevado a cabo durante toda la dictadura. Las ventajas que entraña este estudio son la aportación de una mirada más actualizada de la información, así como el hecho de ofrecer una visión que se contrapone, en muchos casos, a la presentada por otros autores. Esta obra, pese mostrar una mayor tendencia política que el resto, puede ayudar a ofrecer un punto de vista más objetivo, en tanto que podemos buscar un punto intermedio.

Por otro lado, resulta de vital importancia Gabriela Viadero Carral, que, con la redacción de *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*⁶, publicado en el 2017 realizó un estudio del uso del cine como elemento propagandístico y de propagación de los distintos tipos de identidades, ideologías y creencias, centrándose en el régimen franquista. Este sirve de referencia para entender, tanto lo que pretendía hacer la cinematografía franquista, como los porqués del surgimiento del cine disidente.

También serán de importancia los estudios del historiador Magí Crusells, como *La Guerra Civil española: Cine y propaganda (2003)*⁷. En este no sólo hacía referencia a las producciones cinematográficas y a la propia industria durante el conflicto bélico, sino que

³ LLORENTE VILLASEVIL, Ana. “Las estrategias de la memoria en el cine disidente del franquismo” en: CAMARERO GÓMEZ, María Gloria; de CRUZ MEDINA, Vanesa; de las HERAS HERRERO, Beatriz (coords.). *I Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, 2008, pp. 531-532.

⁴ GUBERN *et al.* *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2005.

⁵ ALONSO BARAHONA, Fernando. *El cine español en la era de Franco. 1939-1975*. Fuenlabrada SND Editores, 2022.

⁶ VIADERO CARRAL, Gabriela. *El cine al servicio...*

⁷ CRUSELLS, Magí. *La Guerra Civil española: Cine y propaganda*. Barcelona: Ariel, 2003.

realizó un estudio de las diferentes visiones que se ha tenido de la Guerra Civil durante el régimen, así como de la producción llevada a cabo por la industria cinematográfica durante el régimen franquista.

Más allá de estos monográficos, que son la base de este trabajo, ha sido muy conveniente la existencia artículos que hacen referencia a la cinematografía de la disidencia, así como a los autores de dicha tendencia cinematográfica, como lo son Kepa Sojo Gil, con *Humor en el cine español del franquismo* (2014)⁸, u Óscar Ortego Martínez, con *Cultura y franquismo: el caso del cine español* (2008)⁹.

Finalmente, es importante la labor de autores como Jorge Juan Nieto Ferrando, con su obra *La oposición al franquismo en el cine* (2020), actualización de su artículo “Ironía, parodia y recepción bajo el franquismo” (2018)¹⁰, así como artículos de María Marcos Ramos, como “Cómo sobrevivir a la censura: muerte de un ciclista (Juan Antonio Bardem)” (2015) o “Representaciones del franquismo en Calle Mayor” (2013)¹¹. Ambos autores dedicados a la comunicación audiovisual y cuyos trabajos aportan información sobre las técnicas usadas por el cine disidente para propagar sus ideas al tiempo que evitaban el control de la censura.

Estos estudios serán una de las bases sobre la que se sustentará el análisis que aquí se presenta. La otra, el visionado y el examen de las películas que serán objeto de los estudios de caso, y que actuarán como fuentes. En particular *Esa pareja feliz* (Juan Antonio Bardem

⁸ SOJO GIL, Kepa. “Humor en el cine español del franquismo. El cine de Berlanga”. En: MARMOLAR SÁNCHEZ, Idoia (coord.). *Saber reírse: el humor desde la Antigüedad hasta nuestros días / coord. por Idoia Mamolar Sánchez*. Madrid: Liceus, Servicios de Gestión y Comunicación, 2014.

⁹ ORTEGO MARTÍNEZ, Óscar. “Cultura y franquismo: El caso del cine español (1939-1962)” en: CAMARERO GÓMEZ, María Gloria; de CRUZ MEDINA, Vanesa; de las HERAS HERRERO, Beatriz (coords.). *I Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, 2008

¹⁰ NIETO FERRANDO, Jorge Juan. “Ironía, parodia y recepción en el cine bajo el franquismo: De Esa pareja feliz (Luis García Berlanga, 1951) a Furia española (Francesc Betriu, 1974)”. *Arte, individuo y sociedad*, Vol. 32, Nº 2. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2020, pp. 387-404; ID.: *La oposición al franquismo en el cine*. Barcelona: Editorial UOC, 2018.

¹¹ MARCOS RAMOS, María. “Cómo sobrevivir a la censura: Muerte de un ciclista (Juan Antonio Bardem, 1955)” en: CAMARERO CALANDRIA, María Emma; MARCOS RAMOS, María (coords.). *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos: 24, 25 y 26 de junio 2015, Salamanca*. Vol. 1. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2015, pp. 363-374; ID.: “Representaciones del franquismo en "Calle Mayor" (Juan Antonio Bardem, 1956)”. En: CAMARERO CALANDRIA, María Emma; MARCOS RAMOS, María. (coords.) *II Congreso Internacional Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués: de los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI, [Celebrado en:] Salamanca, 26-28 de junio de 2013*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2013, pp. 205-213.

y Luís García Berlanga, 1951), *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955) y *El verdugo* (Luís García Berlanga, 1963)

La estructura se ha dividido en una introducción, tres capítulos y unas conclusiones empezando por el desarrollo que tuvo el cine español durante el régimen franquista, desde la Guerra Civil hasta la llegada de ciertos cambios que permiten el surgimiento de una nueva corriente cinematográfica. Seguidamente, se realizará un estudio del cine que protestaba contra el Estado franquista, desde los cineastas y sus trabajos, hasta las técnicas elusivas del control censor sin dejar de tener en cuenta las temáticas que se denunciaban en las mismas, tras lo que se procederá a realizar el análisis de estos procesos aplicados a las tres películas anteriormente nombradas. Estas pertenecen a la filmografía de quienes han sido considerados los dos cineastas más representativos del movimiento cinematográfico en la disidencia del franquismo.

2. DESARROLLO DEL CINE ESPAÑOL: DESDE LA GUERRA CIVIL A LOS AÑOS CINCUENTA

2.1 EL CINE DURANTE LA GUERRA CIVIL

La situación en la que se encontraba la industria cinematográfica en la España de los años cincuenta, a la que pertenecen las obras analizadas en este trabajo, era claramente heredera del conflicto bélico ocurrido en el país, el cual había dado lugar a un cambio político drástico y al nacimiento de las instituciones que serían claves para el surgimiento de aquello que se ha conocido como Nuevo Cine Español¹².

2.1.1 Producciones y manipulación durante el conflicto

Durante la guerra, la industria cinematográfica española siguió produciendo películas, aunque se dividió y diversificó atendiendo a la retaguardia tras la que hubiese quedado. Por eso, en cada una de estas, la producción adquirió unas características distintas, aunque, por lo general, y tal y como ya se ha indicado, en ambas el cine tuvo un marcado carácter propagandístico.

¹² NIETO FERRANDO, Jorge Juan. *La oposición...*, p. 40.

En la retaguardia republicana se colectivizaron muchas de las productoras tanto por parte del Gobierno central, la Generalitat y el Gobierno vasco como por parte de los movimientos de filiación anarquista y marxista, lo que hará de ellos los principales productores de cine. La producción privada quedó reducida casi a la nada (hecho que deriva, en gran medida, de las colectivizaciones¹³). Por lo que respecta a la censura, en la retaguardia republicana no se institucionalizó, reduciéndose básicamente a aquella que realizaban los propios organismos sociopolíticos tras la grabación de las imágenes.

Por su parte, en el bando sublevado, la producción de tipo privado siguió teniendo gran importancia. A esta se unieron las producciones del Estado Mayor Central, de la Falange Española y, a partir de 1938, con la creación del nuevo Gobierno, del Departamento Nacional de Cinematografía. Hay que señalar que, en esta retaguardia se llevaron a cabo censuras locales desde el inicio de la guerra, creándose la Comisión de Censura, de corte general para todo el territorio en manos de los sublevados¹⁴.

A inicios del conflicto, la mayoría de la producción cinematográfica se realizó en la retaguardia republicana. Esto se debe a que las ciudades que daban cobijo a la industria eran parte de esta. Con el tiempo, sin embargo, el bando sublevado aumentó su producción con la llegada de ayudas alemanas, italianas y portuguesas. En cuanto al tipo de películas y sus intenciones, en ambas retaguardias se produjeron documentales y noticiarios destinados a dirigir la opinión pública y que dejaban constancia de tendencias políticosociales con peso en cada zona, así como de triunfos bélicos. Con estos documentales trataban de justificar sus acciones como una defensa del país y, al mismo tiempo, de desacreditar las acciones de los enemigos. Con todo, el conflicto pasó factura a la industria y al final de la guerra, esta quedó seriamente dañada, tanto en lo económico como físicamente, aunque se siguieron mostrando documentales que ahora solo mostraban el punto de vista de los vencedores¹⁵.

2.1.2 Institucionalización de la censura cinematográfica

La Guerra Civil fue clave en la aparición de la censura cinematográfica franquista, pues fue durante el conflicto cuando se creó e institucionalizó, en la retaguardia rebelde. En el 1937

¹³ CRUSELLS, Magí. *La Guerra Civil española...*, pp. 55-73.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 74-83.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 21-53

se crearán, la Junta Superior de Censura Cinematográfica y la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica, organismos centralizados y dedicados en concreto a controlar la información que se pretendía llegase al público mediante el cine¹⁶. Importante para ello también, fue la aparición, en 1938, del Departamento Nacional de Cinematografía, que estableció unas directrices con la finalidad de filtrar la información de modo que esta sólo se correspondiese con los intereses del régimen¹⁷.

Desde sus inicios, la censura española constituyó un factor de desacuerdo entre algunos de los sectores sociopolíticos más importantes del régimen. De hecho, ya durante el conflicto, y puesto que el organismo estaba formado por representantes de Falange y del clero, hubo tensiones respecto a aquello sobre lo que la censura debía actuar. El clero abogaba por favorecer un mensaje moralizante en las películas, mientras que los falangistas, abogaban por un uso del cine en favor de la construcción de un Estado fascista. Con todo, los falangistas tuvieron mayor peso en el Gobierno hasta la derrota del eje en 1945, de modo que impusieron su norma en lo tocante a la censura cinematográfica¹⁸.

2.1.3 Circunstancias de la industria cinematográfica durante el conflicto.

Hay que tener en cuenta, a fin de comprender el estado de la industria cinematográfica en las décadas de los cincuenta y los sesenta (en las que se centra nuestro análisis), las vicisitudes por las que tuvo que pasar durante el conflicto; y es que, si bien no se trataba de una industria totalmente formada cuando este comenzó, ya existían algunas productoras y bastantes salas de cine. El hecho es que, como ya se ha señalado, las ciudades con mayor presencia del elemento cinematográfico, como lo fueron Madrid y Barcelona (seguidas por Valencia, aunque a un nivel menor)¹⁹, quedaron en el lado republicano en que, como ya hemos visto se produjo un mayor número de colectivizaciones de empresas del sector cinematográfico, lo que afectó significativamente a su posterior desarrollo²⁰. Con todo, fue sobre todo la ocupación de estas grandes ciudades por los rebeldes lo que acabaría

¹⁶ GIL GASCÓN, Fátima. “Censurar para evitar el peligro: las censuras cinematográficas durante el franquismo, 1939-1959”. *Ler historia* Nº 79. Portugal: Associação de Actividades Científicas, 2021, p. 19.

¹⁷ VIADERO CARRAL, Gabriela. *El cine al servicio...*, p. 49.

¹⁸ GIL GASCÓN, Fátima. “Censurar para evitar el peligro...”, pp. 18-19.

¹⁹ DIEZ PUERTAS, Emeterio. “Guerra Civil y cine: la ocupación cinematográfica de Barcelona y Madrid” *Secuencias: Revista de historia del cine*, Nº 6. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1996, p. 23.

²⁰ CRUSELLS, Magí. *La Guerra Civil española...*, pp. 55-73.

condenando la industria. Y es que, para la ocupación efectiva de estas ciudades se crearon, entre muchos, diferentes organismos encargados de hacer recuento del material cinematográfico, con la intención de censurar todo aquello discrepante con los ideales políticos de los sublevados, intentar eliminar todo el material referente al período republicano y de tendencias “rojas”, así como depurar a todos los profesionales del sector considerados de ideas contrarias al régimen, en base a la documentación que sobre el período previo se recopilaba en las ocupaciones.

Una vez los rebeldes ocupaban la ciudad solo permitían la proyección de cine documental elaborado con motivo de la toma de la ciudad, así como otras cintas de carácter propagandístico. No obstante, con el tiempo, aunque siempre previa censura, se fue “normalizando” la cartelera, permitiéndose la proyección de cine de tipo comercial y se trató de devolver aquello que había sido colectivizado y sustraído durante la guerra a sus antiguos propietarios, aunque esto no se haría realmente efectivo hasta los años cuarenta²¹.

2.2 EL CINE DURANTE LOS AÑOS CUARENTA

La década de los cuarenta, fue esencial para la formación de un caldo de cultivo que fue clave para la génesis de un movimiento cinematográfico que, en la década de los cincuenta, trató de realizar un cine español más libre y de calidad, que es, precisamente, el que es el objeto de estudio de este trabajo.

2.2.1 Apuntes sobre el régimen franquista durante los cuarenta

Tras la Guerra Civil, el país se vio envuelto en un período de reconstrucción en el cual el nuevo Estado franquista pretendió crear una base cultural distinta de la fomentada por la República. Esto generó tensión entre dos de los pilares fundamentales del régimen, la Iglesia y la Falange, puesto que ambos grupos pretendían controlar el proceso para aplicar sus proyectos culturales. En el ámbito de la educación salió triunfante la Iglesia, pero, en la orientación cultural fue Falange la que, inicialmente, logró imponerse²². Si bien, más que una creación cultural propia, el régimen depuró y controló la existente mediante la censura para borrar todo aquello que tuviese que ver con la etapa republicana y la intelectualidad que

²¹ DIEZ PUERTAS, Emeterio. “Guerra Civil y cine...”, pp. 23-38.

²² ALONSO BARAHONA, Fernando. *El cine español en la era...*, pp. 45-49.

la caracterizó, e imponer los ideales del franquismo, valores conservadores y castrenses, a la vez que una fuerte presencia del catolicismo²³.

La posguerra también fue una etapa de represión política de todo elemento considerado subversivo por las nuevas autoridades, o que recordase al período anterior, mediante fusilamientos y encarcelamientos, por lo que muchos recurrieron a mantener un perfil bajo, cuando no a ocultarse o exiliarse. Especialmente fue dura la persecución de aquellos y aquellas con papeles relevantes durante la República. Esta represión duró, al menos, hasta la posguerra mundial²⁴. Este clima represivo afectó al cine nacional, en la medida en que desapareció buena parte del sector creativo español, al que se consideró subversivo.

En lo económico se impuso una política de intervencionismo estatal y autarquía, que, unida a malas cosechas, tuvo consecuencias fatales en la economía española, afectando directamente a la calidad de vida de la población. Consecuencias de esta situación fueron la caída de los salarios, el debilitamiento de la industria, la escasez de productos y, en definitiva, el hambre²⁵. Todo esto dio lugar a una muy lenta recuperación económica y a la miseria que se criticará posteriormente en las cintas analizadas en este trabajo.

2.2.2 La censura durante la década de los cuarenta

Respecto a la censura, la década de los cuarenta fue un periodo de grandes cambios, y , aunque el Gobierno no publicó unas bases oficiales para su aplicación hasta 1963²⁶, tras la guerra ya se estableció la obligatoriedad de censurar los guiones nacionales antes de iniciar el rodaje de las películas.

En 1940 se concretaron las jurisdicciones de la Junta Superior de Censura Cinematográfica y la Comisión de Censura Cinematográfica. Estas estaban encargadas, como ya se ha comentado, de controlar los guiones previamente a su rodaje, de otorgar las licencias de exhibición de las cintas, así como de establecer un sistema de calificación de las mismas²⁷. Esta Comisión de Censura Cinematográfica de nueva creación, estuvo formada por representantes de todos los poderes del Estado, aglutinando así al Jefe del Departamento

²³ FUSI AIZPURÚA, Juan Pablo. *Un siglo de España: la cultura*. Madrid: Marcial Pons, 1999, pp. 100-101

²⁴ GUBERN *et al.* *Historia del cine...*, pp. 183-184.

²⁵ *Ibid.* p. 185.

²⁶ GIL GASCÓN, Fátima. “Censurar para evitar el peligro...”, p. 20.

²⁷ GUBERN *et al.* *Historia del cine...*, p. 189.

Nacional de Cinematografía, un representante eclesiástico, el Director de Primera Enseñanza del Ministerio de Educación Nacional, un representante del Ministerio del Ejército y un representante del Ministerio de Prensa y Propaganda²⁸.

Como ya se ha señalado, al inicio de la década de los cuarenta, los sectores falangistas tenían la preponderancia dentro de la institución. La Iglesia incluso llegó a aceptarlo en cierta medida, aunque ello no evitase algunos enfrentamientos. Por ello, durante este primer periodo, la censura se centró en la exaltación de la figura del caudillo y del discurso fascista²⁹. Pero, a partir de 1943, el cambio en la balanza de poder que representa el devenir de la Guerra Mundial hará que el Estado franquista se aleje de las posturas filo-fascistas (como lo eran los falangistas) para acercarse a la Iglesia, lo que imitarán las instituciones censoras³⁰.

No obstante, el régimen también había permitido desde el inicio una cierta censura de carácter privado en base a lo propuesto por algunas publicaciones que contaban con su aprobación³¹. Esto mismo fue aprovechado por la Iglesia, que, ya desde los años cuarenta, y mediante la publicación de diversas revistas católicas, estableció un código de censura basado en la moralidad, que, si bien fue variando dependiendo del momento y la publicación, a grandes rasgos, fue semejante durante todo el periodo dictatorial. Sin llegar a ser una normativa oficial, esta fue una vía por la que introducir las normas censoras de la Iglesia, ya que muchos de los lectores de estas publicaciones tenían en cuenta la valoración que en estas revistas se hacía de las cintas antes de verlas³².

Fue en esta misma década, concretamente en 1946, cuando el poder de la Iglesia a este respecto alcanzó su punto más álgido, ya que fue cuando el representante eclesiástico obtuvo el poder de veto de los guiones en caso de empate por desacuerdo entre los miembros de la

²⁸ *Ibid.*, p. 190.

²⁹ RECALDE IGLESIA, Marta. “La lucha entre la Iglesia Católica y Falange en el ámbito cinematográfico (1936-1945)” en: CAMARERO CALANDRIA, María Emma; MARCOS RAMOS, María (coords.). *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos: 24, 25 y 26 de junio 2015, Salamanca*. Vol. 1. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2015, pp. 119-121.

³⁰ *Ibid.*, pp. 125-127.

³¹ GIL GASCÓN, Fátima. “Censurar para evitar el peligro...”, p. 19.

³² COLMENERO MARTÍNEZ, Ricardo. “Iglesia católica y cine en el franquismo: tres perspectivas para un proyecto”. *Historia actual online*. Nº 35. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2014, P. 145.

junta censora³³. Además, fue también en 1946 cuando se estableció que quedaría prohibido todo aquello que los españoles pudiesen considerar escandaloso, aunque se admitía mostrar temas considerados fuertes siempre que fuesen tratados honorablemente y se considerase que tuviesen un componente aleccionador. Por eso, aunque esto significó la modificación de muchos guiones, a partir de este momento, hubo un descenso de la prohibición tajante de los mismos³⁴.

Pero, para entender el funcionamiento de la industria cinematográfica y su producción durante la dictadura, hay que comprender que, más allá del papel de la censura en el control de guiones y, por tanto, de aquello que podía ser filmado, existió una autocensura por parte de los productores y cineastas, quienes, frente a un posible peligro, tanto para su integridad física como económica, decidieron no cuestionar las disposiciones del régimen y evitar ciertos temas o actuaciones en sus filmes³⁵. De hecho, autores como Marta Recalde Iglesias plantean que este tipo de censura fue la que más funcionó en estos años, dado que se mantuvo el estado de guerra hasta 1948.³⁶

2.2.3 La industria cinematográfica durante los años cuarenta

Las circunstancias en las que se encontraba la industria cinematográfica española en la década previa a la de la realización de las películas analizadas fue trascendental para el surgimiento de una corriente renovadora del cine español.

En cuanto a la producción, es importante señalar que, durante los cuarenta, se realizaron numerosas coproducciones con la Alemania nazi y la Italia fascista, pero estas colaboraciones terminarán con la caída del fascismo³⁷. Respecto a la producción nacional, hay que indicar también que la industria cinematográfica española se encontraba gravemente mermada, como ya se mencionó, como consecuencia de la guerra, lo que produjo, entre otros efectos, la aparición de una miríada de pequeñas empresas con más interés en obtener beneficios rápidos que en realizar un cine de calidad. La excepción a esta situación fue la

³³ RECALDE IGLESIA, Marta. “La lucha entre la Iglesia Católica...” p.125.

³⁴ GIL GASCÓN, Fátima. “Censurar para evitar el peligro...”, p. 21.

³⁵ GUBERN *et al.* *Historia del cine...*, p. 190.

³⁶ RECALDE IGLESIA, Marta. “La lucha entre la Iglesia Católica...”, pp. 121-122.

³⁷ *Ibid.*, p. 118-121.

productora CIFESA, que construirá unos estudios a imitación de los existentes en Hollywood y, desde mediados de la década, productoras como Suevia Films o Emisora Films³⁸.

Para tratar de recuperar la debilitada industria cinematográfica, el Estado aprobó una serie de medidas de carácter proteccionista. Por un lado, al mismo tiempo que se impuso la obligatoriedad del doblaje al castellano para las películas extranjeras, se estableció la norma de obtener licencias para el doblaje, las cuales solo se podían conseguir a cambio de la producción de cine nacional. Por otro lado, en 1941 se estableció una cuota de pantalla, que obligaba a la proyección de una semana de cine español por cada seis de extranjero, las cuales, a partir de 1944, se redujeron a cinco³⁹. Además, se creó el Sindicato Nacional del Espectáculo, que otorgaba premios/subvenciones a las cintas. Todo ello con la intención de mejorar la imagen del cine nacional y, de aumentar su calidad y su afinidad con los ideales del régimen⁴⁰ mediante la disminución de la competencia de industrias cinematográficas más desarrolladas, comerciales e ideológicamente conflictivas, como la estadounidense.

Por otro lado, centrándonos en el análisis de los géneros más producidos por la industria española durante esta década, cabe decir que, aunque tradicionalmente se ha propuesto que fueron el cine histórico, el folclórico, el religioso y el de “cruzada”, los que mayor presencia tuvieron en las salas fueron en realidad las comedias y los dramas⁴¹. Géneros que ayudaban a la población a evadirse del hastío de las penosas condiciones de vida surgidas de la situación de posguerra.

No obstante, lo que sí que parece claro, es que existió, tanto un cine marcadamente propagandístico, como otro que trató de hacer llegar al público las ideas del Estado franquista de forma un poco más velada. De hecho, parece que usar el cine con la finalidad de hacer llegar los ideales del nuevo régimen a la población, fue algo bastante habitual en la España de Franco⁴². Una buena muestra de esta propaganda fueron los noticiarios del NO-DO, pero

³⁸ GUBERN *et al.* *Historia del cine...*, pp. 203-207.

³⁹ *Ibid.*, 197-203.

⁴⁰ ALCINA RODRÍGUEZ-SAN LEÓN, Francisco Javier. “La política de fomento de la cinematografía: Zamora como ejemplo de la exhibición nacional 1939-1945” en: CRUSELLS VALETA, Magí; de las HERAS HERRERO, Beatriz; PANTOJA CHAVES, Antonio (eds. lit.). *Historia y cine: el primer franquismo 1939-1945*. Vol. 2. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2020, pp. 120-123.

⁴¹ RECALDE IGLESIA, Marta. “La lucha entre la Iglesia Católica...”, p.122-124.

⁴² Del VALLE MEJÍAS, María Elena; COSCIA, Aldana; FERNÁNDEZ VARGAS, Valentina. “El estereotipo femenino planteado por el cine franquista a través de las películas Cielo Negro, Calle Mayor y Tía Tula” en: CAMARERO CALANDRIA, María Emma; MARCOS RAMOS, María (coords.). *III Congreso Internacional*

también *Raza* (1941), la cual fue la quinta esencia de lo que buscaba el aparato propagandístico franquista y terminó sentando cátedra para otras películas propagandísticas surgidas posteriormente⁴³. Si bien hay autores que, como Fernando Alonso Barahona, afirman que el cine marcadamente político, como el que otros regímenes totalitarios auspiciaban desde el Estado, no existió, a excepción de *Raza*. Este autor plantea que lo que predominó fue la producción del conocido como “cine de cruzada”, el cual, aunque tenía aires propagandísticos, en realidad lo que pretendía era acercarse al cine de aventuras hollywoodiense⁴⁴.

Aquellos que, como Héctor Sanz Castaño consideran que el cine sí realizó una labor propagandística apuntan que este ayudó a formar y difundir la “identidad” de lo que el Estado franquista entendía debía ser un buen español. Una identidad entendida como un “modo de ser”⁴⁵. En los primeros años de la dictadura, con la preponderancia del elemento fascista en el Gobierno, la idea de identidad que se impulsó, se basará en tres premisas: el estilo, la raza y la belleza física. Pero además se estableció una diferenciación por sexo, que mostraba a la mujer como “abnegada, religiosa y sumisa”, mientras se mostraba a los hombres como “gallardos, arrojados, sacrificados ante el deber y religiosos”⁴⁶.

Por otro lado, cabe también señalar que, en este cine de carácter propagandístico se tendió a plantear la Guerra Civil como una gesta heroica (como se puede observar en *Sin novedad en el Alcázar* (1940), *Escuadrilla* (1941), *A mí la Legión* (1942) o *Raza*), donde contraponen los valores nacionales a los “decadentes” valores republicanos que, según estos filmes debían ser “depurados” mediante la violencia, es decir, mediante la guerra.

Con el final de la Segunda Guerra Mundial, el género de cruzada, tradicionalmente asociado a la Guerra Civil pasó a relacionarse con el siglo XIX, o bien se transformó en el cine religioso, del cual *Balarrasa* (1951) es un buen ejemplo (en tanto que es una cinta que

Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos: 24, 25 y 26 de junio 2015, Salamanca. Vol. 1. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2015, p. 130.

⁴³ SANZ CASTAÑO, Héctor. “Historia, ficción e identidad en el cine de propaganda franquista” en: CAMARERO GÓMEZ, María Gloria; de CRUZ MEDINA, Vanesa; de las HERAS HERRERO, Beatriz (coords.). *I Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, 2008, pp. 544-548.

⁴⁴ ALONSO BARAHONA, Fernando. *El cine español en la era...*, pp. 65-70.

⁴⁵ SANZ CASTAÑO, Héctor. “Historia, ficción e identidad...”, p. 544

⁴⁶ *Ibid.*, p. 544.

muestra el cambio del régimen, ya que su protagonista es un militar que se hace clérigo). Estos cambios tuvieron lugar tanto por miedo a una intervención de las potencias vencedoras como para criticar a los dirigentes liberales de períodos anteriores y alabar el espíritu nacional de forma un poco más velada⁴⁷.

Más allá de estas características definatorias de la industria y la producción cinematográfica de posguerra, otro hecho que resultó trascendental para entender el surgimiento de la corriente creativa en la que se enmarcan las películas objeto de nuestro análisis es la creación, durante el curso 1947-48 del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), puesto que ya en su primer año de andadura se matricularon los dos directores de cine autores de las mismas⁴⁸. Su aparición fue importante porque tuvo lugar en unas circunstancias en las que el cine oficial mostraba contextos que nada tenían que ver con la situación de posguerra. Por eso, lo que motivaba a los nuevos cineastas era crear un cine diferente, más cercano a la realidad, así como efectuar cambios en la estética, los géneros y la propia industria. El hecho de que el IIEC se creara en base al *Centro Sperimentale di Cinematografia* hizo que el cine desarrollado por los que estudiaron allí se viese fuertemente influido por el neorrealismo italiano, estilo cinematográfico que ofrecía mayores ventajas a la hora de representar la realidad e incluso de realizar denuncia político-social⁴⁹.

2.3 LOS CAMBIOS DE LOS AÑOS CINCUENTA

Pese a que en la siguiente década también se produjeron muestras de cine contestatario con el régimen, consideraremos esta década de mayor importancia, pues es en la que nació este movimiento, que será inspiración del que continúa hasta el final del franquismo.

2.3.1 Cambios en el espectro político-social en la España de los cincuenta

Por una parte, en el ámbito sociopolítico vamos a ver que, en la década de los cincuenta, el régimen se consolidó definitivamente⁵⁰. Esto se debió, en gran medida, a la entrada en la

⁴⁷ ORTEGO MARTÍNEZ, Óscar. “Cine, franquismo y Guerra Civil” En: CAMARERO CALANDRIA, María Emma; MARCOS RAMOS, María. *II Congreso Internacional Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués: de los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI, [Celebrado en:] Salamanca, 26-28 de junio de 2013*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2013, pp. 230-231.

⁴⁸ CAPARRÓS LERA, José María. *Estudios sobre el cine español del franquismo, 1941-1964*. Valladolid: Fancy, 2000, pp.59-96.

⁴⁹ GUBERN *et al.* *Historia del cine...*, pp. 215-280.

⁵⁰ ALONSO BARAHONA, Fernando. *El cine español en la era...*, p. 149.

dinámica de la Guerra Fría, en la cual, el bloque occidental consideraba viable la existencia de un sistema ultra-derechista como modo de evitar el surgimiento de un movimiento marxista en la zona. Todo ello produjo cierto aperturismo exterior. Son hitos importantes en este sentido el levantamiento del aislamiento por parte de la ONU y el regreso de los embajadores del bloque occidental al país, en 1951, la firma del Concordato con la Santa Sede y de los Pactos Económico-Militares con los Estados Unidos en 1953, que permitieron de nuevo relaciones diplomáticas con el exterior y finalmente la entrada en la ONU en 1955⁵¹.

Por otro lado, el régimen realizó diversos cambios políticos en su composición durante los cincuenta, que afectarán a su evolución en los siguientes años. De hecho, en 1951 se producirá una remodelación ministerial en la que se reducirá en gran medida la presencia de representantes del Movimiento en el Gobierno mientras aumentaron perfiles más cercanos al catolicismo. Una tendencia que fue en ascenso y que se intensificó con la llegada de varios ministros del Opus Dei en 1957. Estos estuvieron detrás del Plan de Estabilización de 1959, que dio lugar al despegue económico de los sesenta. Vinculado a este despegue y a las transformaciones económicas que lo acompañan, se produjo un éxodo rural hacia las grandes ciudades, que demandaban mano de obra para cubrir las necesidades de una industria creciente⁵². Esto dará lugar a la formación, en estas mismas ciudades de cinturones de miseria, poblados de marginación⁵³ y a una falta de vivienda que podemos ver reflejada en muchas de las cintas realizadas en la época, como *Surcos* (1951) o *Esa pareja feliz* (1951).

Fue en esta década también cuando comenzó el desarrollo de una incipiente cultura de la contestación contra el régimen. Las protestas organizadas por los estudiantes universitarios en 1956 son buen ejemplo de ello⁵⁴. Pero no solo eso, los antiguos partidos de la oposición inician nuevas actuaciones infiltrándose en los sindicatos oficiales, la cultura y las universidades.⁵⁵

⁵¹ CASANOVA, Julián; GIL ANDRÉS, Carlos; *Historia de España en el siglo XX*. Zaragoza: Titivillus, 2009 p. 213.

⁵² *Ibid.*, pp. 215-221.

⁵³ TORRES NEBRERA, Gregorio. “Imágenes fílmicas de la España del franquismo”. En: RÍOS CARRATALÁ Juan A. (coord.) *Anales de Literatura Española*, N° 21. Alicante: Universitat d’Alacant, 2009, p. 190.

⁵⁴ CASANOVA, Julián, GIL ANDRÉS, Carlos; *Historia de España...*, pp. 216-217.

⁵⁵ SANTOS, Juliá. *Un siglo de España: Política y sociedad*. Madrid: Marcial Pons, 1999, pp. 172-176.

2.3.2 La censura durante la década de los cincuenta

A inicios de la década, concretamente en 1950, la Iglesia unificó las bases sobre las que controlar la moralidad de las películas que se analizaban en las distintas publicaciones católicas sobre cine (hasta el momento, pese a que se asemejaban, cada revista tenía sus propias bases). Eso ocurrió con la creación de la Oficina Nacional Permanente de Vigilancia de Espectáculos, el mismo 1950⁵⁶.

Estas bases, que se enfocaban en la censura moral, fueron divididas en cuatro categorías, a la que se añadió una sub-categoría a modo de recomendación. Las categorías se ordenaron del siguiente modo: 1 (todos los públicos, con argumentos moralizantes), 2 (jóvenes, con argumentos moralizantes), 3 (mayores, se permiten tesis no inmorales), 3R (mayores con reparos, se muestran tesis contra el dogma) y 4 (gravemente peligrosas)⁵⁷.

En cuanto a la censura oficial, controlada por los sectores católicos desde mediados de la década anterior, se crea, a partir de 1952, la Junta de Clasificación y Censura, la cual se dividió en dos ramas: una dedicada a la censura ética, política y social, mientras que la otra se encargó de analizar las cualidades técnicas, artísticas y económicas de las películas producidas. De estas, la primera rama no varió en gran medida los criterios usados para sus análisis, aunque el cierto aperturismo estatal hizo que se debiera aumentar la actividad censora, ya que este empezó a generar lo que se ha denominado un cine “disidente”⁵⁸. Aquello que debían tener en cuenta a la hora de analizar las películas no variaría en exceso, siendo cuatro los aspectos más importantes: el religioso, el político, el social y el moral⁵⁹.

En esta década también se produjo otro cambio en el análisis y juicio de películas atendiendo, además de al argumento, al tono de la historia. Ahora, aquello que no se mostraba en la cinta con tono serio, no se podía considerar como tal, lo que haría que se llegase a ver en pantalla comunistas, relaciones pre-matrimoniales o relajamiento del lenguaje. Además, a finales de la década hubo un aumento de la flexibilidad en la aceptación de la resolución de conflictos en la trama. Ya no era necesario un castigo absoluto y tajante para los transgresores de la

⁵⁶ *Ibid.* p. 249-250.

⁵⁷ COLMENERO MARTÍNEZ, Ricardo. “Iglesia católica y...”, p. 145.

⁵⁸ HISTORIA *del cine español...*, pp. 249-250.

⁵⁹ GIL GASCÓN, Fátima. “Censurar para evitar el peligro...”, p. 22.

norma, sino que cabía la posibilidad de asumir la culpa y reconocer el pecado cometido para obtener la salvación (se abandonaba la exigencia de morir para alcanzar la salvación)⁶⁰.

También es interesante el que, en 1959, los organismos estatales eclesiásticos publicasen las “Normas de Decencia Cristiana”, que afectarían tanto a la forma de actuar de aquellos que contemplasen la norma católica, en las esferas pública y privada, como al cine, ya que mostraban aquello que era o no nocivo para los cristianos. Esto se produjo como consecuencia del cierto aperturismo estatal ya comentado, que generó el miedo entre los organismos eclesiásticos ante la posibilidad de un relajamiento o una pérdida de los valores morales antes férreamente defendidos⁶¹.

2.3.3 La cinematografía en los años cincuenta

Tanto la industria, como los cineastas y los temas mostrados en el cine sufrieron grandes cambios en esta década, debido a las importantes transformaciones sociales y políticas que experimentó el país durante la misma. Todo ello hace que esta sea considerada una etapa de gran importancia para el cine español. Entre los cambios significativos que se produjeron, estuvo la creación, ya en 1951, del Ministerio de Información, Cinematografía y Teatro, cuyo director general trató de instaurar cambios capaces de “dignificar” el cine español. Destaca la vinculación de la concesión de ayudas a la producción con la calidad del producto final, y no con el mensaje del film, como había ocurrido hasta el momento⁶².

Por lo que corresponde al proteccionismo de la producción cinematográfica, se establecieron nuevas normas. Así, por ejemplo, se relacionarían las subvenciones con el coste de las producciones, pese a una reducción del monto de las mismas a medida que avanzó la década⁶³. Los filmes pasaron a ser clasificados según su calidad cinematográfica, no en base a la idoneidad de sus argumentos para con el régimen. También se limitó el volumen de las importaciones, para que las salas proyectasen más cine nacional. Además, el 1955, se sumó la cuota de distribución a la ya existente cuota de pantalla, que obligaba a la distribución de una cinta española por cada cuatro extranjeras⁶⁴. En cuanto a la protección sindical, se creó

⁶⁰ *Ibid.*, p. 21-22.

⁶¹ COLMENERO MARTÍNEZ, Ricardo. “Iglesia católica y...”, pp. 145-146.

⁶² GUBERN *et al. Historia del cine...*, p. 246.

⁶³ ALONSO BARAHONA, Fernando. *El cine español en la era...*, pp.153-154.

⁶⁴ GUBERN *et al. Historia del cine...*, pp. 253-254.

una legislación laboral un premio anual y comenzaron a entregarse créditos sindicales⁶⁵, aunque estos fueron menos importantes que las subvenciones, debido a que se debían devolver. Pero no sólo esto, sino que terminaron suponiendo un problema, porque, en muchos de los casos, no se realizaba la devolución del crédito⁶⁶. Otras medidas fueron la creación de la Filmoteca Nacional en 1952, la aparición de UNIESPAÑA como modo de aumentar la exportación del cine nacional hacia el extranjero, así como la creación de diversos festivales como el *Festival de San Sebastián* en o la *Semana del Cine Religioso de Valladolid*, así como una *Semana del cine español* celebrada en Roma⁶⁷.

Por otro lado, la industria cinematográfica también sufrió ciertas transformaciones, como el aumento de su producción, en parte por las subvenciones, pero también por una mejor posición económica de la mayoría de españoles (lo que les permitió acudir al cine con mayor regularidad), por la realización de coproducciones con el extranjero y por el rodaje de unos cuantos éxitos comerciales. Además, a partir de 1952, CIFESA, la que había sido la gran productora de los años cuarenta, se fue desintegrando y dejando paso a Suevia Films. Todo esto sin perder de vista la gran cantidad de productores independientes, que llevaron a cabo una ingente labor productiva, y también el surgimiento durante los cincuenta de nuevas productoras asociadas a ciertos sectores socio-políticos como: Aspa (católica), Ariel (bastante ecléctica), Pecsca y Procusa (asociadas al Opus Dei). A mediados de la década surgieron, asimismo, Ágata Films y Asturias Films, asociadas a un tipo de comedia que recordará a la surgida ya en los sesenta, con el desarrollismo. Finalmente, se crearon algunas productoras experimentales que se hicieron cargo del rodaje de un cine de temática más arriesgada⁶⁸.

En cuanto a las temáticas, el cine de los cincuenta destaca por su variedad, aunque seguían produciéndose cintas de temas anticomunistas, cine sobre la guerra o cine con temática de exilio⁶⁹. Con todo, los temas que mayor éxito comercial tuvieron y, por lo tanto, aquellos que serán más comunes en la década, fueron, por un lado lo que se ha conocido como “cine con niño”, con películas que solían protagonizar niños que, salvo algunas excepciones, solían

⁶⁵ ALONSO BARAHONA, Fernando. *El cine español en la era...*, pp. 154-157.

⁶⁶ GUBERN *et al.* *Historia del cine...*, p. 253.

⁶⁷ ALONSO BARAHONA, Fernando. *El cine español en la era...*, pp. 154-157.

⁶⁸ GUBERN *et al.* *Historia del cine...*, pp. 255-261.

⁶⁹ CRUSELLS, Magí. *La Guerra Civil española...*, pp. 189-195.

ser musicales y, por otro, el cine religioso que podía adoptar formas de comedia, melodrama o musical⁷⁰. En esta última temática, claramente testigo del cambio de influencias en el Gobierno hacia el catolicismo, los curas y misioneros serán los protagonistas⁷¹. En relación con esto, hay que señalar que la aparición de la religión en el cine adoptó dos formas: una fue el seguimiento de una trama totalmente católica y la otra mediante la inspiración o uso de elementos católicos. El periodo 1946-1959 fue el momento de mayor auge de la temática religiosa en el cine, coincidiendo con el auge del catolicismo en el Gobierno⁷² de lo cual es una buena muestra el film *Balarrasa* (1951) que se considera iniciador del ciclo de películas religiosas y cuya trama muestra a un militar que se convierte en cura⁷³. Y es que, en esta década, el cine propagandístico tendió a identificarse con este cine religioso⁷⁴.

Por otro lado, en este período vamos a ver surgir un nuevo tipo de cine que fue usado a modo de herramienta contestataria contra el régimen, con el que muchos se sentían en desacuerdo y así expresaban su profunda aversión⁷⁵. Este tipo de cine, que es el objeto principal de nuestro estudio, va a ser conocido como el cine de la disidencia, en tanto que era contrario al régimen y a los géneros y tipos habituales del cine que se producían en el país hasta el momento. Este tipo de cine surgirá por un cúmulo de motivos, como fue la necesidad de renovación del medio, ya fuese en base a motivaciones políticas o a aspectos cinematográficos.

Los géneros más cultivados por el cine “disidente” fueron la comedia y la sátira y el drama de costumbres e ideas, y aquello que facilitó su surgimiento fue la creación del ya nombrado Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas y la reapertura de las universidades, que dieron lugar a la aparición del cineclubismo y de revistas especializadas en cine, así como la celebración, en Madrid, en dos ocasiones de la *Semana del Cine Italiano*, que permitió a muchos acercarse al neorrealismo italiano, una corriente cinematográfica que

⁷⁰ GUBERN *et al.* *Historia del cine...*, pp. 275-277.

⁷¹ COLMENERO MARTÍNEZ, Ricardo. “Iglesia católica y...”, p. 148.

⁷² *Ibid.*, p. 149.

⁷³ LABANY, Jo. “Historia y mujer en el cine del primer franquismo”. En GÓMEZ VAQUERO, Laura; SÁNCHEZ SALAS, Danie (coords.) *El espíritu del caos. Representación y recepción de las imágenes durante el Franquismo: (una recopilación de secuencias. Revista de Historia del Cine)*. Valencia: Ocho y Medio, 2009, p. 53.

⁷⁴ ORTEGO MARTÍNEZ, Óscar. “Cine, franquismo...”, pp. 231.

⁷⁵ MARCOS RAMOS, María. “Cómo sobrevivir...”, pp. 369.

influyó de manera significativa en todos estos artistas en formación. A todo ello, hay que unir que, desde algunas publicaciones, se abogaba por que se realizase un cine diferente. A pesar de que las repercusiones fílmicas de la aparición de este cine disidente fueron escasas en su momento, veremos aparecer nuevos cineastas cultivadores de esta línea que, con el tiempo, pasarán a estar considerados miembros destacados de la élite del cine español.⁷⁶

En lo tocante a la dirección, en esta década hubo dos tendencias más marcadas: aquellos directores que continuaron cultivando los géneros que no contradecían los postulados oficiales del Estado, entre los cuales tenemos a la mayoría de los grandes directores de los cuarenta, como José Luis Sáenz de Heredia o José Antonio Nieves Conde, que continúan con su labor (salvo algunos que entran en declive, véase el caso de Luis Marquina), a los que se unirá la gran mayoría de los directores de nueva formación⁷⁷. Por otro lado, surgió una minoría de directores, formados en el IIEC y los entornos universitarios, que se dedicarán a crear el cine contestatario con el sistema, y entre los que destacan Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga. En esta línea destaca el hecho de que, a finales de la década, se produjo el retorno al país del que fue el director español más internacional, Luis Buñuel⁷⁸.

2.3.4 Las conversaciones de Salamanca

Se trata de un acontecimiento que autores como José Enrique Monterde en *Historia del cine español* han visto como el punto más alto de la cultura del cine disidente, en tanto que fue auspiciado por cineastas proclives a la renovación cinematográfica y siguió las líneas de sus demandas⁷⁹, mientras que, para otros, como es el caso de Fernando Alonso Barahona, ha sido excesivamente mitificado por los estudiosos del cine del periodo⁸⁰. Lo que sí es claro, es que influyó de forma determinante en el tipo de cine objeto de análisis en el presente trabajo, de ahí que se vaya a tratar con mayor profundidad.

En un contexto en el que crecía el número y el peso de los cineclubs (lugares de reunión para la proyección de películas y su posterior comentario, que dieron lugar a una gran cultura cinéfila en el momento), se generó un entorno ideal para la realización de unas

⁷⁶ GUBERN *et al.* *Historia del cine...*, pp. 278-293.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 264-276.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 284-293.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 282.

⁸⁰ ALONSO BARAHONA, Fernando. *El cine español en la era...*, p. 185.

conversaciones cuyos objetivos eran la promoción de la industria cinematográfica, aportando nuevas posibilidades creativas e industriales, la renovación de la cinematografía española y su cambio hacia una cinematografía más crítica y realista⁸¹. Si bien se suele atribuir el llamamiento al cine club del SEU de Salamanca en asociación con la revista izquierdista *Objetivo*, habrá autores, como el ya nombrado Fernando Alonso Barahona, que consideran que quien realmente estuvo detrás de las mismas fue Ricardo Muñoz Suay, quien desde su posición de responsable de cine en la revista *Índice* trató de actuar contra un cine que, en su opinión servía a los intereses del régimen, convenciendo a otros cineastas de su participación, aunque el mismo no habría participado en la reunión, debido a su clara inclinación política⁸².

Las sesiones se realizaron en mayo de 1955, y en ellas participaron cineastas que se insertaban en las diversas tendencias políticas existentes y que tenían su reflejo en la actividad cinematográfica del periodo: militantes clandestinos del PCE, falangistas que no se habían adaptado al franquismo, católicos y directores asociados al régimen, etc. Huelga decir, por tanto, que no todos los participantes esperaban el mismo resultado.⁸³

Como muestra de la visión general que se obtuvo en la industria de estas conversaciones, se suele citar una declaración que Juan Antonio Bardem hizo con respecto al cine español en su intervención en las mentadas conversaciones, y que decía: “El cine español es: políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítrico”⁸⁴.

Bien es cierto que esta es una afirmación que se podría discutir, dado que el cine era eficaz para el grupo afincado en el poder⁸⁵. Pero, además, autores como Fernando Alonso Barahona han tratado de desmontar esta afirmación en sus diferentes puntos: primero, el cine español de la posguerra no fue un cine políticamente ineficaz si se mira desde la óptica del Gobierno imperante; segundo, tampoco sería socialmente falso, pues el cine debería estar comprometido con el arte y no con unas ideas sociales (además, recuerda que para cuando

⁸¹ MARCOS RAMOS, María. “Cómo sobrevivir...”, p. 369

⁸² ALONSO BARAHONA, Fernando. *El cine español en la era...*, pp. 187-191.

⁸³ GUBERN *et al.* *Historia del cine...*, pp. 282-283.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 282.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 283-284.

se celebraron las Conversaciones de Salamanca, ya se habían producido cintas de gran carga social como *Surcos* (1951), *Las aguas bajan negras* (1948) o *Calle sin sol* (1948)); tercero, tampoco lo consideran intelectualmente ínfimo, puesto que no se podría considerar así los guiones de Miguel Mihura o las adaptaciones de grandes obras de la literatura española del XIX; y, finalmente, estos autores considerarían que tampoco se podría considerar estéticamente nulas las numerosas secuencias maravillosas rodadas por Ladislao Vajda, Rafael Gil, José Antonio Sáenz de Heredia o Edgar Neville⁸⁶.

Las conclusiones de las conversaciones expresadas con más concreción pidieron que el cine debía ser reflejo de la situación social nacional del momento, y que el Estado debería plantear una política más congruente, lo que significaba otorgar ayudas al cine en función de su calidad artística, que se estableciese un código de censura claro (el que había era muy vago y cambiante) y que no hiciese distinción entre el cine español y el extranjero. Además, la censura moral debía quedar reducida a contextos docentes y llevada a cabo solo por la Iglesia, nunca por un organismo oficial. Finalmente, se exigía una crítica “honrada y libre”, así como la creación de una federación de cineclubs⁸⁷.

Para algunos, la exhibición de *Muerte de un ciclista* (1955), que encarna gran parte de los postulados defendidos en las conversaciones, dejó claro que la única forma de ser crítico desde el cine era mediante la elipsis y la metáfora, lo que mostró las formas que debían seguir el resto de los cineastas⁸⁸. En cuanto a los resultados de las conversaciones, historiadores del cine como José Enrique Monterde creen que tuvieron cierta validez en su momento, convirtiéndose en una muestra de las corrientes antifranquistas nacientes⁸⁹, mientras la autora María Marcos Ramos señala que, si bien no tuvieron repercusión inicialmente, a largo plazo dieron lugar a una ordenación jurídica del cine, la realización de contratos laborales, la entrega de becas y coproducciones⁹⁰. Finalmente, podemos citar a cineastas del momento como José Luis Sáenz de Heredia, quien afirmó que “con la excusa del cine, los

⁸⁶ ALONSO BARAHONA, Fernando. *El cine español en la era...*, pp. 192-193.

⁸⁷ MARCOS RAMOS, María. “Cómo sobrevivir...”, p. 370.

⁸⁸ DELTELL ESCOLAR, Luis; GARCÍA SAHAGÚN, Marta. “Escenarios de un remordimiento. Ciudad Universitaria y Guerra Civil en Muerte de un ciclista (Juan Antonio Bardem, 1955)”. *Historia y comunicación social*. Vol. 25, Nº 2. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2020, p. 358.

⁸⁹ GUBERN *et al.* *Historia del cine...*, p. 284.

⁹⁰ MARCOS RAMOS, María. “Cómo sobrevivir...”, p. 370.

organizadores hacían política gubernamental”, o Berlanga, quien consideraba que “el realismo fue una auto-trampa y los españoles unos gilipollas por copiarlo”⁹¹.

3. EL CINE QUE ELUDIÓ LA CENSURA FRANQUISTA

3.1 CINEASTAS DISIDENTES Y SU OBRA

Se ha dado en llamar cine disidente a aquel que, mediante diferentes subterfugios, logró eludir la censura del franquismo, dando lugar a todo tipo de críticas de cara al sistema imperante y a una cultura de la disidencia a la que pertenecieron no pocos cineastas, y en la que se podrían incluir también los trabajos de algunos de los cineastas adscritos al régimen.

En cuanto al origen de los cineastas considerados “disidentes”, se suele aludir a la universidad y al Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, de los cuales provenían la mayoría, como ya se ha dicho. En cuanto a los filmes que son referentes y punto de partida para este modo de hacer cine, se podría citar las ya mencionadas *Surcos* (1951), de Nieves Conde y *Esa pareja feliz*, colaboración entre Berlanga y Bardem, ambas de 1951, *Bienvenido Mister Marshall*, de Berlanga, estrenada en 1952 y, por supuesto, *Muerte de un ciclista*, de Juan Antonio Bardem y que se estrenó durante la celebración de las Conversaciones de Salamanca el 1955⁹².

Los principales cineastas que encarnaron el espíritu de este movimiento disidente fueron:

Luis García Berlanga: que se centró en el cine cómico y quien, entre otros títulos, rodó la citada *Esa Pareja Feliz*, en la que, como ya se ha dicho colaboró con Bardem, *Bienvenido Mister Marshall*, donde todavía se encontraba Bardem como guionista, *Calabuch* (1956), *Los jueves milagro* (1957) y, a partir de su asociación con Rafael Azcona como guionista⁹³, *Se vende un tranvía* (1959)⁹⁴, *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963)⁹⁵

⁹¹ ALONSO BARAHONA, Fernando. *El cine español en la era...*, p.193.

⁹² GUBERN *et al.* *Historia del cine...*, p. 279-289.

⁹³ *Ibid.*, pp. 285-286.

⁹⁴ SOJO GIL, Kepa. “Esa pareja feliz (1951) de Berlanga y Bardem y sus referentes cinematográficos y literarios”. *Ars bilduma: Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, Nº. 10. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2020, p. 176.

⁹⁵ GUBERN *et al.* *Historia del cine...*, p. 286.

Juan Antonio Bardem: con tendencia a trabajar los dramas de costumbres e ideas, con la salvedad del rodaje de *Esa Pareja Feliz*, y *Felices Pascuas* (1954). Sus films más asociados con los dramas de costumbres e ideas fueron *Cómicos* (1954), *Muerte de un Ciclista*, *Calle Mayor* (1955), *La venganza* (1957), *Sonatas* (1959) y *A las cinco de la tarde* (1960)⁹⁶.

Fernando Fernán Gómez también realizó obras consideradas dentro del cine disidente, como *La Vida por delante* (1958) *La vida alrededor* (1959)⁹⁷, que tienen una clara influencia de *Esa pareja feliz*⁹⁸, aunque sus obras más representativas en lo que a cine disidente se refiere fueron *El mundo sigue* (1963) y *El extraño viaje* (1964)⁹⁹

Por otra parte, también hubo una serie de directores más cercanos al régimen que realizaron una crítica de ciertas situaciones, lo que los llevó a tener problemas con la censura, si bien no abandonaron sus posturas políticas, como: José Antonio Nieves Conde, que Realizó *Surcos*, y *El inquilino* (1957), que sufrió el ataque de la censura y el Ministerio de Vivienda. Igualmente, Marco Ferreri inició su trabajo en España con el rodaje de *El pisito* (1958) *El cochecito* (1958) y *Los chicos* (1959)¹⁰⁰.

El ya citado José Enrique Monterde señala el retorno de Luís Buñuel a España como aquello que marca el final de la década. Este rodará, en 1961, *Viridiana*, que ganó la Palma de Oro del Festival de Cannes y que provocó un gran revuelo en el Gobierno, así como la destitución del Director General de Cinematografía, quien había permitido dicho rodaje¹⁰¹. Por otro lado, más allá del cine disidente, aparecieron otros cineastas que, hasta la caída del régimen, y pese a no estar inmersos en esta corriente, rodaron cintas críticas con el sistema, como: Carlos Saura, quien dirigió *La Caza* (1966)¹⁰², *Cría Cuervos* (1969)¹⁰³, *Los Golfos* (1969)¹⁰⁴, *Ana y los lobos* (1973) o *La prima Angélica* (1974). Basilio Martín Patino, por su parte, rodó

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 288-289.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 290.

⁹⁸ SOJO GIL, Kepa. “Esa pareja feliz...”, p. 186.

⁹⁹ GUBERN *et al.* *Historia del cine...*, p. 291.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 291-292.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 292-293.

¹⁰² NIETO FERRANDO, Jorge Juan. *La oposición...*, p. 41.

¹⁰³ MORENO RAMÍREZ, Laura. “Cine español y franquismo”, en: CAMARERO GÓMEZ, María Gloria; de CRUZ MEDINA, Vanesa; de las HERAS HERRERO, Beatriz (coords.). I Congreso Internacional de Historia y Cine. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, 2008, pp. 484.

¹⁰⁴ GUBERN *et al.* *Historia del cine...*, p. 292.

Nueve Cartas a Berta (1966),¹⁰⁵ *El Caudillo* (1977) y *Canciones para después de una Guerra* (1976), dos de ellas rodadas durante el franquismo pero no estrenadas hasta pasado el mismo¹⁰⁶.

A parte de estos, habrá otros cineastas cuya intención no fue hacer una crítica del sistema, pero que también mostraron imágenes de las dificultades por las que atravesaba el país, como lo son Luis Lucía en *Cerca de la ciudad* (1952) o Francisco Rovira Veleta, en *Hay un camino a la derecha* (1952), en las que podemos observar el chabolismo generado en las grandes urbes debido al éxodo rural¹⁰⁷.

3.2 TEMÁTICAS DEL CINE DISIDENTE

Los temas que desarrollaron en sus películas los cineastas que realizaban críticas del franquismo fueron muy variados debido a las diferentes implicaciones morales y políticas de sus respectivos realizadores. De hecho, la gran mayoría de las grabaciones contenían diferentes críticas. Por ello vamos a realizar un compendio de algunos de los más importantes y, sobre todo, de aquellos que se muestran en las cintas que son objeto de nuestro estudio.

Primeramente, nos centraremos en los temas que realizan un ataque directo a lo que son las bases del franquismo:

La guerra como algo inútil: la guerra, que en períodos anteriores había sido mostrada como el método de redención de los que habían provocado la caída en desgracia de España y, por lo tanto, como algo inevitable¹⁰⁸, ahora es criticada por películas como *Muerte de un ciclista*, en la que el diálogo del protagonista con su madre deja ver cuán inútil es la guerra y las pérdidas que esta ocasiona.

El conservadurismo como causante del atraso social y económico: buenas muestras del uso de este discurso son *Calle Mayor*, que muestra las dificultades de la mujer para llevar una vida como soltera en las ciudades de provincias de la España franquista¹⁰⁹.

¹⁰⁵ NIETO FERRANDO, Jorge Juan. *La oposición...*, p. 41.

¹⁰⁶ NIETO FERRANDO, Jorge Juan. "Ironía, parodia...", pp. 399-400.

¹⁰⁷ GUAL, Joan Maria; RODRÍGUEZ-GRANELL, Ana; ORTEGA ROIG, Miquel Eduard. "Por no perder la vivienda.: Narrativas de desposesión en el cine durante el franquismo (1957-1969)". *Arte, individuo y sociedad*, Vol. 33, Nº 1. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2021, p. 14

¹⁰⁸ ORTEGO MARTÍNEZ, Óscar. "Cine, franquismo...", pp. 226-230.

¹⁰⁹ MARCOS RAMOS, María. "Representaciones...", p. 221.

El exceso de autoridad: apareció retratado en muchos de los filmes de Berlanga como *Calabuch*, en que se hace muestra de la multiplicidad de poderes que, durante el franquismo, se podía encontrar en un nivel semejante, mostrándose a un tiempo el civil, el militar y el religioso. Por otro lado, en *El verdugo*, el director parodia a la autoridad intelectual a través del personaje de Corcuera, un supuesto defensor de la pena de muerte, señalando así a los intelectuales que se asociaban con el franquismo. Todo ello evidencia una crítica a la multiplicidad y la excesiva presencia de autoridades dentro del entramado del Estado franquista¹¹⁰.

La carencia de libertad: también fue un tema recurrente en el cine disidente. Esto es observable en diversos metrajes de Berlanga, como *El verdugo*, en la cual vemos a “José Luís”, el protagonista masculino, forzado a abandonar sus planes, casarse y aceptar un trabajo que le hace infeliz. Pero, sin lugar a dudas donde la crítica a la falta de libertad de Berlanga se hizo más visible, fue en *Calabuch*, en que el propio protagonista argumenta que la libertad sería hacer aquello que a uno le apetezca, siempre que ello no afecte a los demás de modo negativo¹¹¹. Bardem también hace referencia a esta falta de libertad en *Calle mayor*, cuando, tras llevar a cabo la broma de mal gusto, alrededor de la que gira la película, a “Isabel”, la protagonista, se dice al grupo de amigos autor de la burla que lo hacen debido a que “no tienen nada que hacer”, lo que indicaría precisamente esta falta de libertad¹¹².

Más allá de estos temas, que atacaban las bases del régimen franquista, existieron otros como:

La pena de muerte: fue un tema bastante tratado, como podemos ver, sobre todo en *El verdugo* en el que, se critica tanto la crueldad de la propia pena, en diálogos que hablan de un supuesto humanismo de la misma, así como en la contradicción de la existencia de los verdugos, quienes provocaban el repudio del resto de los personajes debido a su trabajo. También es visible una pequeña muestra del recurso a este tema en *Bienvenido Mister*

¹¹⁰ RIVAYA GARCÍA, Benjamín. “El Derecho visto por Berlanga”. Cuadernos electrónicos de filosofía del derecho, Nº 40. Valencia: Universitat de València, 2019, p. 302.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 298-301.

¹¹² MARCOS RAMOS, María. “Representaciones...”, p. 222.

Marshall, en la escena en que se representa el juicio del párroco por sus comentarios críticos respecto a los americanos¹¹³.

La escasez de vivienda: también fue un tema muy visible en este tipo de cinematografía. *Esa pareja feliz*, *Cerca de la ciudad* o *Hay un camino a la derecha* son una buena muestra de la falta de vivienda en las grandes ciudades, que, aunque crecían desmesuradamente debido a la llegada de habitantes provenientes del éxodo rural, no eran capaces de responder a la demanda de hogares que esto generaba. *El inquilino*, *Historias de Madrid* (1958), *El pisito*, *El verdugo*, *La niña del patio* (1967) o *Un millón en la basura* (1967) serían muestras de la lucha de muchas familias por no perder sus hogares¹¹⁴.

Los noticiarios del franquismo, con el NO-DO como referente: así, por ejemplo, en *Esa Pareja Feliz*, la radio y el cine eran una muestra de cómo el régimen creaba falsas ilusiones que no correspondían con la situación real a la que hacía frente la sociedad española¹¹⁵. Otro ejemplo fue el corto *Noticiario RNA* (1970)¹¹⁶.

El matrimonio de conveniencia: fue otro tema recurrente, que aparece tanto en *El pisito* como en *El verdugo*, en las que el marido solo es un instrumento para acceder a la vivienda¹¹⁷. Así mismo, también es visible en *Muerte de un ciclista*, que muestra que la protagonista, “María José” solo permanece casada debido a que es la mejor forma de mantener su nivel social y adquisitivo¹¹⁸.

La doble moral que se practicaba en algunos ámbitos de la sociedad franquista: también fue frecuentemente criticada: Por un lado, en *Muerte de un ciclista*, Bardem trató de mostrar la hipocresía y la necesidad de aparentar, tanto en el comportamiento de los personajes asociados a la burguesía, como en la oquedad de los ritos religiosos, ya que, como ya se ha dicho, el matrimonio era frecuentemente representado como una herramienta que solo servía para mantener un estatus¹¹⁹. En cuanto a la doble moral asociada a la caridad, vemos también

¹¹³ RIVAYA GARCÍA, Benjamín. “El derecho ...”, pp. 295-297.

¹¹⁴ GUAL, Joan Maria; RODRÍGUEZ-GRANELL, Ana; ORTEGA ROIG, Miquel Eduard. “Por no perder... pp. 14-17.

¹¹⁵ TORRES NEBRERA, Gregorio. “Imágenes filmicas...”, p. 193.

¹¹⁶ NIETO FERRANDO, Jorge Juan. “Ironía, parodia...”, p. 399.

¹¹⁷ GUAL, Joan Maria; RODRÍGUEZ-GRANELL, Ana; ORTEGA ROIG, Miquel Eduard. “Por no perder... pp. 18-19.

¹¹⁸ MARCOS RAMOS, María. “Cómo sobrevivir...”, p. 373.

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 370-373.

la crítica de Buñuel, que, con su obra *Viridiana*, denunciaba los valores de la falsa caridad cristiana¹²⁰.

La burguesía: fue un tema cuya denuncia se asemejó a la crítica a la doble moral, puesto que usaba recursos semejantes. Se retrata en la propia *Viridiana* donde la vemos también asociada con la doble moral¹²¹, y también se puede observar en *Muerte de un ciclista*¹²².

El papel de la mujer: en la España del régimen franquista, en que la mujer carecía de poder jurídico sin el apoyo de un hombre, también fue un tema tratado. Buena muestra de ello es *Bienvenido Mister Marshall*, en la que, cuando la cantante trataba de hablar, se la hacía callar (muestra de que no se pensaba que su opinión fuera válida); *Novio a la vista*, que mostraba la lucha de una familia por que su hija se case con alguien pudiente, pese a la diferencia de edad entre ambos contrayentes; y también *Calabuch* o, de nuevo, *Bienvenido Mister Marshall*, que mostraban al personaje de la maestra visto como una “solterona”, que debería estar casada, pese a que, en ambas películas, las actrices que las encarnaban eran todavía jóvenes;. Todas ellas pueden visionarse en las misma clave: como muestras de que, en la España franquista la soltería se entendía como una tragedia¹²³. Pero, además, todas ellas fueron dirigidas por Berlanga a quien, pese a estas afirmaciones, un historiador del cine como Kepa Sojo Gil ha visto como un cineasta con ciertas tendencias misóginas, en tanto que hay, en muchas de ellas un componente que muestra a un tipo de mujer que hace uso del hombre para conseguir ciertos propósitos¹²⁴. Quien sí parece que hizo una crítica clara a el papel que se otorgaba a las mujeres en la sociedad franquista fue Juan Antonio Bardem, en *Calle Mayor*¹²⁵.

Otros temas estuvieron menos presentes, pero también fueron criticados y parodiados, como ocurre con la parodia al cine folclórico visible en *Bienvenido Mister Marshall* (disfrazar al pueblo de andaluz), o al cine histórico en *Esa pareja feliz* (escena introductoria). También se parodió al dictador en *El altoparlante* (1970)¹²⁶. En *El verdugo* se muestra una crítica al

¹²⁰ GUBERN *et al.* *Historia del cine...*, p. 292.

¹²¹ *Ibid.*, p. 292.

¹²² MARCOS RAMOS, María. “Cómo sobrevivir...”, p. 373.

¹²³ RIVAYA GARCÍA, Benjamín. “El derecho...”, pp. 304-305.

¹²⁴ SOJO GIL, Kepa. “Humor en el cine...”, p. 282.

¹²⁵ MARCOS RAMOS, María. “Representaciones...”, p. 223.

¹²⁶ NIETO FERRANDO, Jorge Juan. “Ironía, parodia...”, pp. 394-399.

desarrollismo (pese al despegue de la economía, muchos españoles emigran a otros países por trabajo, como pretende hacer “José Luís”; también es visible en el hecho de que, aun con la masiva construcción de viviendas, sea prácticamente imposible acceder a una). En la misma película también se hacía una sátira del turismo europeo fomentado en estas décadas, el cual era recibido con un aperturismo inexistente en la España de la época (una muestra de ello, son las fiestas de turistas en barcos, mientras en tierra se sigue practicando la pena de muerte)¹²⁷.

Para finalizar este punto, se ha decidido indicar que, además de la existencia de críticas al régimen y a la sociedad mediante diferentes formas que trataron de eludir la censura, también hubo llamamientos a la transformación, que son perceptibles en algunas películas de Bardem. Por un lado, tenemos *Muerte de un ciclista*, en la que se presentaba a “Matilde”, la estudiante suspendida, como perteneciente a una generación distinta que simboliza esta transformación¹²⁸, y, por otro, tenemos *Calle Mayor*, en la que se mostraba la estación de tren en diversas escenas y de variadas formas (como un sonido en la lejanía, como lugar de reunión de los protagonistas, en la escena final, etc.) pareciendo hacer referencia a ese punto de huida de la ciudad provinciana¹²⁹.

3.3 FÓRMULAS USADAS PARA ELUDIR LA CENSURA

Primeramente, debemos señalar que, como modo de evitar la censura, o bien de no provocar su actuación, los cineastas tuvieron que usar todo un discurso para referenciar temas que, o bien eran delicados para la dictadura, o bien atacaban directamente a sus bases. Para ello, además de dicho discurso, Jorge Juan Nieto indica que era necesaria la existencia de una “comunidad de receptores” capaz de comprender estos mensajes cuando le eran insinuados. Ello implicaría, según este mismo autor, una interacción entre el discurso, el receptor y un contexto en el que ambos estaban insertos¹³⁰.

El mismo autor, en otros textos hace referencia también a la necesidad de dos tipos de espectadores para la comprensión de los discursos encubiertos en el cine. Uno sería aquel

¹²⁷ SOJO GIL, Kepa. “Humor en el cine...”, pp. 278-280.

¹²⁸ MARCOS RAMOS, María. “Cómo sobrevivir...”, p. 372.

¹²⁹ MARCOS RAMOS, María. “Representaciones...”, 221.

¹³⁰ NIETO FERRANDO, Jorge Juan. “Ironía, parodia...”, p. 388.

capaz de comprender el mensaje básico que transmite el cine y, el segundo, sería aquel otro que, al mismo tiempo que comprende el sentido literal, es capaz de reconocer los postulados encubiertos del autor de la película que está visionando. Este tipo de espectador implícito era al que el autor dirigía este mensaje¹³¹.

El hecho de que haya un “espectador implícito” implicaba que tiene que haber un autor equivalente, un “autor implícito”, y que sería el personaje sobreentendido por el receptor como creador del film, que lo ayudaba a descifrar las alusiones ocultas en base a la imagen generada por el visionado de su obra y por lo que otros espectadores comentaban sobre el mismo¹³².

Una vez introducida la teoría sobre el mecanismo que fue necesario para que se desarrollasen los discursos elusivos que fueron insertados en las películas pertenecientes al cine considerado como disidente o contestatario, y para que estos fuesen entendidos por una parte de la población, pasaremos a enumerar las diferentes técnicas que se usaron para disimular los discursos contra el régimen, como, por ejemplo, el recurso a la ironía. Esta suele consistir en una expresión o enunciado que contiene un doble significado, el literal y otro que se sobreentiende. En este tipo de cintas fue muy común lo que se ha venido a llamar “ironías de destino” según las cuales, después de ver la posibilidad de solucionar su situación, los protagonistas regresarán a la situación inicial. Como ejemplo de esto se puede citar *Una pareja feliz*, pero de modo más comprensible, también *Muerte de un ciclista*, que inicia con el asesinato de un ciclista por parte de la protagonista, mientras que termina con el intento de rescate de la misma por parte de otro trabajador¹³³.

Otra de las técnicas usadas fue la parodia, la cual sería el cambio de una situación de su propio contexto a otro, con la intención de resignificarlo, generalmente en tono burlesco, dando lugar a una lectura diferente en el proceso. Se suele usar con costumbres, mentalidades, etc. asociadas a ciertos grupos. Podemos citar, a fin de una mejor comprensión, la escena inicial de *Esa Pareja Feliz*, en la que se parodia el cine histórico mediante disonancias, como cuando se muestra que lo que parece una escena de una película

¹³¹ NIETO FERRANDO, Jorge Juan. “La oposición...”, pp. 41-48.

¹³² *Ibid.*, pp. 49-50.

¹³³ NIETO FERRANDO, Jorge Juan. “Ironía, parodia...”, pp. 389-395.

histórica es en realidad un set de rodaje, o el hecho de que en esta escena se muevan las pelucas¹³⁴. Otro recurso habitual fue la sátira, que es una parodia que, en su formulación o representación, pretende denunciar algún hecho para provocar que el mismo cambie¹³⁵.

Por otro lado, se puede mencionar la alegoría, que debe ser entendida como la simbolización de un conjunto de atributos asociados a un grupo, en un solo elemento, que parece tener una única interpretación. Fue bastante común su uso para entender, mediante las características de los personajes mostrados en las cintas, su asociación con grupos sociales, posturas políticas, etc., a los que se pretendía criticar¹³⁶. Un buen ejemplo sería el personaje de María en *Muerte de un ciclista*, que simboliza, para el director de la película, el compañerismo en una sociedad al mando de una burguesía insolidaria, además de representar a la nueva generación, la cual se oponía a la situación imperante y pretendía dar lugar a un cambio¹³⁷. Asimismo, un elemento que también se usó habitualmente en el cine disidente fue la sinécdoque, que suponía un intercambio de elementos. Esta permitía que, hechos, personaje o realidades singulares, fueran más que meras singularidades¹³⁸.

Por otro lado, cabe decir que la simbolización será la referencia a hechos o circunstancias que se pretendían mostrar, mediante su relación o re-significación en base a aquello entendido por el espectador, hecho que podemos observar en *Los Golfos*, la cual, mediante la muestra de cómo los protagonistas son incapaces de conseguir aquello que ansiaban, dejaba entrever el panorama de falsas ilusiones que generaba el franquismo, y que, sin duda, un espectador de la época hubiera podido asociar con el mito de El Cordobés¹³⁹.

La metáfora también fue un recurso que los directores emplearon para propagar sus críticas a la dictadura y la realidad española entre los espectadores. Esta fue usada, como modo de hacer referencia a algo con lo que se podía identificar, de manera indirecta, el mensaje que buscaban transmitir los directores en sus películas, como es el caso de *Muerte de un ciclista*, la cual fue reconocida como una metáfora en sí misma, en tanto que retrataba, como el mal de la sociedad española, a las clases altas y la burguesía que favorecían la dictadura. Ello es

¹³⁴ *Ibid.*, pp. 390-394.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 390.

¹³⁶ NIETO FERRANDO, Jorge Juan. “La oposición...”, pp. 58-59.

¹³⁷ MARCOS RAMOS, María. “Cómo sobrevivir...”, p. 368.

¹³⁸ NIETO FERRANDO, Jorge Juan. “La oposición...”, pp. 58-61.

¹³⁹ MARCOS RAMOS, María. “Cómo sobrevivir...”, p. 368.

visible en tanto que, durante toda la película, aparecen retratados como un grupo social aprovechado, falso, poco solidario, etc., frente a un polo contrario que son los estudiantes y los menos favorecidos.

Por su parte el humor, en tanto que la censura entendía que aquello relatado con un tono humorístico no podía ser tomado como serio, será también muy usado por cineastas como Luís García Berlanga, de lo cual podemos ver un ejemplo en el humor negro que caracteriza la campaña “siente a un pobre en su mesa” de *Plácido*, en la que, mediante este tipo de humor se mostraba a una burguesía que era de todo menos caritativa con las clases menos favorecidas, las cuales eran instrumentalizadas, en una clara muestra de la doble moral que caracterizaba a este grupo social¹⁴⁰.

Finalmente, haremos referencia a como los directores plantearon sus realizaciones para que pareciese que proponían finales ejemplificadores que, en realidad, eran más bien críticos, así como tramas que, aunque trataban la ética y la moral imperantes, en el fondo lo que hacían era criticarlas. En *Viridiana*, por ejemplo, se muestra las faltas éticas y morales de la burguesía en relación con la Iglesia, lo que hace que muchas referencias y juegos mentales que, pretendían criticar tanto este grupo social como la falsedad de muchas de las formulaciones de los religiosos, superasen la censura, hasta el punto de que se aprobó su rodaje¹⁴¹.

4. ESTUDIOS DE CASO

4.1 “ESA PAREJA FELIZ” (1951)

La película fue dirigida por el tándem formado por Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, que, como ya se ha indicado, se habían conocido en el IIEC¹⁴², del cual también surgió parte del núcleo que formó la productora del filme (Industrias Cinematográficas Altamira), y que fue el centro que les proporcionó la formación que hace que, en muchas de sus obras, se detecten referencias al neorrealismo, al costumbrismo, al sainete, a la novela

¹⁴⁰ SOJO GIL, Kepa. “Humor en el cine...”, pp. 278-280.

¹⁴¹ ORTEGO MARTÍNEZ, Óscar. “Cultura y franquismo...”, pp. 494-495.

¹⁴² SEGUER, Daniel. “Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga: la oposición cinematográfica al Franquismo (1951-1963)” en: CRUSELLS VALETA, Magí; de las HERAS HERRERO, Beatriz; PANTOJA CHAVES, Antonio (eds. lit.). *Historia y cine: el primer franquismo 1939-1945*. Vol. 2. Barcelona: Univeridad de Barcelona, 2020, p. 25.

picaresca o el *film noir* americano¹⁴³. Se trataba de una pareja de cineastas que veía en el cine un modo de expresión de sus inquietudes¹⁴⁴, lo cual veremos más desarrollado en otros de los films analizados.

4.1.1 Breve resumen de la trama

Juan y Carmen, los protagonistas, son una pareja que vive realquilada en un apartamento que forma parte de una corrala madrileña. Ella sueña con una vida de lujos, que pretende lograr mediante la participación en toda clase de concursos, loterías, rifas, etc. Por su parte, él trabaja en un estudio cinematográfico y realiza un curso por correspondencia de electrónica. El descubrimiento de la estafa que supone este curso desencadena una secuencia a modo de *flashback* en la que él recuerda momentos de su vida que tomó con ilusión: el inicio del curso por correspondencia, el día de su matrimonio con Carmen y el inicio de su vida en pareja.

Pese a la desilusión que supone este descubrimiento, sigue pretendiendo mejorar su situación socioeconómica mediante otros métodos, como asociarse con un amigo y un tipo, llamado Rafa que también trabaja en el estudio de cinematográfico, como extra. Estos le proponen dedicarse a grabar eventos, para lo que Juan debe aportar cinta virgen conseguida del estudio lo que implica robarla, y que termine siendo despedido.

El despido desata una fuerte discusión entre Juan y Carmen, momento en el que aparece un representante de una marca de jabón llamada Florit, que había lanzado un concurso llamado “Pareja feliz” en el que Carmen había participado y que habían ganado. El premio era pasar todo un día completo pasando por todo tipo de negocios en los que se les proporcionarían productos de estos.

Cuando llega el día de premio, aparece el amigo de Juan, quien le dice que Rafa se ha marchado con el dinero y todo el material de trabajo, así que Juan decide ir en su busca, aunque se le termina escapando. Durante la ausencia de Juan, Carmen hace parte de la vuelta programada por el concurso, obteniendo diversos regalos. Tras la llegada de Juan a mitad de

¹⁴³ SOJO GIL, Kepa. “Esa pareja feliz...”, p. 173.

¹⁴⁴ SEGUER, Daniel. “Juan Antonio...”, p. 24.

la jornada, y mientras comen en un restaurante lujoso, Juan provoca un altercado que los manda a comisaría.

Cuando abandonan la misma, ven a un grupo de indigentes que duermen en los bancos de un parque, con la ciudad de fondo, y entre los que terminan repartiendo todos los regalos, que, finalmente, han acabado siendo de poca ayuda para la pareja.

4.1.2 Mensajes de “Esa pareja feliz”

La película fue estrenada en 1951, por lo que, cuando llegó a las salas, solo hacía una década que se había instaurado el régimen franquista. Con todo, los destrozos provocados por el conflicto bélico y la falta de vivienda en las grandes ciudades habían generado ya una situación de crispación entre los sectores más populares. La cinta es una muestra de esta falta de vivienda y la situación de pobreza y desamparo ante la que se hallaban muchos ciudadanos, y pretendía hacer una crítica de esta situación por la vía de la comedia¹⁴⁵.

Como ya se ha señalado, la película era obra de Juan Antonio Bardem y Luís García Berlanga. Estos intentaban exponer la triste realidad de los sectores más empobrecidos de la sociedad española durante la posguerra y bajo la dictadura¹⁴⁶. Ello convierte la película en uno de los primeros intentos de mostrar, en el cine, la vida normal, siendo los protagonistas una muestra de las parejas que empezaban a levantar cabeza tras años de trabajo, miseria e incertidumbre¹⁴⁷.

Las denuncias de la película llegan en forma de parodia y las principales serán, por una parte, el propio título del film, que, por un lado, es una muestra de aceptación de la situación mientras que, por medio de la ironía, se sobreentiende que es un aviso a inocentes y distraídos. Por otra, veremos cómo se parodia el cine de la década anterior, del cual los autores pretenden renegar. Así, en la primera escena del film, en la que se ve el estudio de grabación donde Juan trabaja, se encuentran grabando una película histórica como las que el

¹⁴⁵ GUAL, Joan Maria; RODRÍGUEZ-GRANELL, Ana; ORTEGA ROIG, Miquel Eduard. “Por no perder...”, pp. 13-17.

¹⁴⁶ SOJO GIL, Kepa. “Esa pareja feliz...”, p. 173.

¹⁴⁷ TORRES NEBRERA, Gregorio. “Imágenes filmicas...”, p. 190.

régimen usó de modo propagandístico. También se muestran las corralas y el subarriendo, fórmulas de habitación muy usadas en el Madrid contemporáneo a la realización del film¹⁴⁸.

El cine como forma de evasión y la propaganda comercial como muestra de un bienestar e ilusiones de corta duración, tan comunes en el régimen franquista del momento, son tratadas con la participación de Carmen en el concurso, así como en el curso al que está apuntado Juan, dos apuestas que más que enriquecerlos los convierten en presas de un consumismo más bien inútil. De hecho, pese a haber ganado un concurso, no les hacen entrega más que de artículos que de poco les sirven en su vida diaria, mientras que, la verdadera intención de los promotores es mejorar ventas con la publicidad de los premiados, mientras los exhiben por la ciudad. Toda esta opulencia, por tanto, no era más que una ilusión lo que se muestra en la última escena en la que los protagonistas acaban renunciando a todos estos objetos consumistas, repartiéndolos entre los desfavorecidos y mostrando que no les eran necesarios para ser felices¹⁴⁹, mientras se observan rascacielos al fondo, los cuales parecen querer mostrar la fortaleza económica reservada a las clases en el poder, mientras los trabajadores, tenían más cercana la posibilidad de acabar durmiendo en la calle¹⁵⁰.

La censura no fue especialmente dura con esta cinta, tal vez por su amabilidad a la hora de hacer las denuncias que pretendía mostrar, si bien las diversas vicisitudes por las que pasó la grabación y, la calificación de 2ª por los organismos estatales provocaron que tan solo obtuviese una licencia de importación y doblaje, provocando poco éxito en taquilla, a pesar de que había obtenido una crítica relativamente buena¹⁵¹.

4.2 “MUERTE DE UN CICLISTA” (1955)

4.2.1 Breve resumen de la trama

El filme inicia con los protagonistas, Juan y María José, en un coche, los cuales, en un día de lluvia, atropellan a un ciclista, pero por decisión de ella deciden abandonarlo, debido a que Juan es una relación extramatrimonial de María José y esta no quiere que se les vea juntos. Pero pese a creer que nadie los ha visto, mientras Juan conversa con su madre sobre

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 190-191.

¹⁴⁹ SEGUER, Daniel. “Juan Antonio...”, p. 26.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹⁵¹ SOJO GIL, Kepa. “Esa pareja feliz...”, pp. 178-179.

su pasado como soldado, recibe una llamada de María José porque un personaje, el cual es crítico de arte, y que se conoce como Rafa, parece saber algo.

Tras esta primera parte, se puede ver a Juan en el cine, en el que aparece el NO-DO, mostrando tanto al cuñado de Juan como a María José llevando a cabo una campaña de caridad. Una escena que, aunque aparentemente gratuita, será capital en el desarrollo de la trama. En las siguientes escenas, la película muestra el desconcierto que los protagonistas sienten al ver que el ciclista atropellado ha muerto y ha sido encontrado por las autoridades. A esto hay que sumar el malestar que genera en estos las continuas insinuaciones y recriminaciones que el crítico de arte hace a María José. Estos hechos y situaciones hacen que Juan decida hacer averiguaciones en el barrio del atropellado, descubriendo que las autoridades no saben nada. Esto lo lleva a informar a María José, que teme lo que el crítico pueda saber, lo que permite ver, en última instancia, que el verdadero miedo de ella es la pérdida de su posición. Este punto de tensión con el crítico de arte se solucionará tras una discusión entre Juan y este, momento en que María José consigue sonsacar al crítico que en realidad nada sabe sobre el accidente, solo sobre la infidelidad.

Desde aquí los acontecimientos se precipitan, para mostrar la universidad, en la que se están produciendo unas revueltas en base a un suspenso que Juan, quien es profesor en la misma, había puesto a una alumna, conocida como Matilde. Estos hechos desencadenan en Juan un cambio de mentalidad, al mismo tiempo en que María José recibe un ultimátum de su marido, que es sabedor de su relación extramatrimonial.

Juan y María José se vuelven a encontrar, momento en el cual él decide que deben separarse, mostrando un cambio en su mentalidad que le tranquiliza, y después, en el mismo sitio donde es atropellado el ciclista termina siendo atropellado él mismo por María José quien, ahora regresará a su casa para llegar antes de la hora límite establecida por su marido. En estas esquiva a un ciclista y tiene un accidente, pero el ciclista, a diferencia de ella, entrará a una casa a buscar ayuda.

4.2.2 Denuncia en su contenido y reacción de la censura

Se trata de una cinta que hace una crítica de la sociedad franquista en todos sus aspectos. Ya, desde la escena en la que Juan se encuentra hablando con su madre, este condena el entorno

en el que se ha criado, correspondiente con la burguesía que había apoyado al franquismo, y así, se posiciona contra la sociedad en la que vive¹⁵².

El film también fue una crítica de los noticiarios oficiales de la dictadura, en tanto que vemos cómo, mediante el uso de la metacinematografía, se mostraba un pase del NO-DO en el cine en el que, como ya se ha dicho, aparece el cuñado de Juan como un notable del franquismo (cuando sus cercanos lo ven como poco más que un necio) y a María José dirigiendo una campaña de caridad (pese a que, minutos antes, la hemos visto abandonar a un hombre herido). Esta situación resultaba una muestra clara de la diferencia que existía entre lo que se mostraba en estos noticiarios y la realidad¹⁵³. También podemos ver una crítica de la propaganda franquista hacia el extranjero, en una escena en la que se muestra un tablao flamenco, que no deja escuchar una revelación importante en la trama, del mismo modo que el cine oficial del régimen, no dejaba que se escuchasen otras propuestas y asociaba lo andaluz a la imagen de todo el país¹⁵⁴.

Mediante el uso de la alegoría, el director, Juan Antonio Bardem, también realizaba toda una serie de críticas al sistema, sus grupos e instituciones, relacionándolos con los personajes. María José es la que más crítica recibía, como símbolo de la burguesía antes nombrada, de la doble moral que vemos en la falsa caridad que representa, de la hipocresía que se observa en su interés por conservar su matrimonio a fin de mantener su estatus y de la conveniencia del mismo, todo ello situaciones también visibles durante el régimen¹⁵⁵.

Seguidamente se ve a Juan, el cual era una muestra del nepotismo que imperaba en la época, ya que había obtenido su puesto gracias a la posición de su cuñado. Otro personaje que se presentó a modo de alegoría fue Matilde, la alumna de Juan que representaba un compañerismo que parecía inexistente en el régimen, al tiempo que, junto al resto del alumnado, era una muestra de una nueva generación que podía y quería enfrentar al franquismo. A estos debemos unir los dos trabajadores, que eran un símbolo de la lucha de clases, en tanto que vemos las diferencias entre los modos de vida de estos y el de los protagonistas, pero también la idea del autor del filme de que eran los trabajadores los que

¹⁵² LLORENTE VILLASEVIL, Ana. “Las estrategias de...”, p. 528.

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 530-531.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 534.

¹⁵⁵ MARCOS RAMOS, María. “Cómo sobrevivir...”, pp. 364-366.

tenían un buen código moral, puesto que el segundo trabajador decidió ayudar a María José, a diferencia de lo que ella hizo con el ciclista al que había atropellado¹⁵⁶. La madre de Juan también es una personificación de los viejos ideales a los que respondía el protagonista antiguamente y que provocaron el ascenso del franquismo y la muerte de sus familiares¹⁵⁷. El último personaje al que se puede atribuir cierto significado es Rafa, el crítico de arte que vive como un parásito y pretende chantajear a María José¹⁵⁸, y que podría hacer referencia a los intelectuales que apoyaron a la dictadura para continuar en sus puestos dentro del sistema.

Finalmente, la película hacía una crítica de la Guerra Civil mediante todo un juego de resignificaciones con los espacios. Más allá de que Juan fuera un personaje arrepentido de cómo actuó luchando en el conflicto, el espacio de la ciudad universitaria, donde se grabó la cinta, había sido clave durante el conflicto para la defensa de Madrid. Por otro lado, la disposición del aula era una muestra del despotismo del régimen y su visión de la educación, así como la discusión entre Juan y Matilde mostraba las diferencias en el modo de ver la educación (liberal y franquista). Una escena en que muestra un campo deportivo, en el que Juan hablaba de su arrepentimiento con un compañero y entregaba su carta de dimisión a Matilde, muestra un espacio que también fue clave para el bando franquista durante la guerra, puesto que fue donde estos organizaron su resistencia. Finalmente, el lugar donde se producen los atropellos se asociaba al frente de Madrid, un lugar en el que Juan luchó y donde termina su vida tras haber cambiado todos sus ideales respecto al conflicto¹⁵⁹.

Todo esto parece indicar que con la cinta no solo se pretendía hacer crítica al régimen, sino también mostrar la guerra como algo inútil lo que podemos unir con el mensaje que parece lanzar el autor a la nueva generación que era la que podía y debía cambiar la realidad para evitar las injusticias que mostraba el filme¹⁶⁰.

Por la forma que tuvo de eludir las instituciones censoras haciendo uso de elipsis y metáforas, *Muerte de un ciclista* pasó a ser considerada el camino a seguir para el cine que pretendía

¹⁵⁶ *Ibid.*, pp. 364-371.

¹⁵⁷ LLORENTE VILLASEVIL, Ana. “Las estrategias de...”, p. 529.

¹⁵⁸ MARCOS RAMOS, María. “Cómo sobrevivir...”, p. 367.

¹⁵⁹ DELTELL ESCOLAR, Luis; GARCÍA SAHAGÚN, Marta. “Escenarios de...”, pp. 355-365.

¹⁶⁰ MARCOS RAMOS, María. “Cómo sobrevivir...”, p. 372.

ser crítico con el sistema¹⁶¹. Aun con estas, la película fue una coproducción ítalo-española, lo que hizo que las censuras de ambos países actuasen sobre la misma.

La censura española, que estaba centrada en esta etapa del franquismo en temas ético-morales recomendó cambios en la trama como la muerte de ambos protagonistas para pagar por el pecado del adulterio y el asesinato, lo que implicó cambiar el final de la película, un final abierto en el que ella simplemente marchaba tras atropellarlo. Por otro lado, en lo tocante a la política, la censura española solo hizo dos apuntes: que la huelga universitaria se transformase en una protesta contra las autoridades universitarias y que el cuñado de Juan no fuese un subsecretario de Estado sino solo “alguien importante”, sin más¹⁶².

La censura italiana, por su parte, pudo ver rápidamente la carga política de la película, vinculándola con la Guerra Civil. Comprendieron también la crítica que se hacía a la burguesía y a la guerra, por lo que propusieron eliminar la conversación de Juan con su madre, en que se referenciaban ambas cosas, así como las escenas que mostraban la vacuidad de las representaciones religiosas, las diferencias entre clases y la falsa caridad¹⁶³.

La película obtuvo el premio de la crítica en el Festival de Cine de Cannes de 1955, lo que hizo ver la cinta como claramente posicionada en contra del régimen franquista. Una asociación que generó posteriores problemas pues, si bien la crítica internacional alabó el filme, la prensa nacional pidió explicaciones, lo cual no hubiera sido muy positivo para el Bardem si hubiese llegado a darlas, dada la carga anti-sistema de su grabación y su afiliación clandestina al PCE¹⁶⁴.

4.3. “EL VERDUGO” (1963)

4.3.1 Breve resumen

Esta cinta inicia con dos empleados de pompas fúnebres recogiendo a un ajusticiado por el régimen, tras lo que decidirán acompañar al verdugo, Amadeo, a su casa. El olvido del maletín con sus herramientas en el vehículo fúnebre provocará que José Luís, quien es el

¹⁶¹ DELTELL ESCOLAR, Luis; GARCÍA SAHAGÚN, Marta. “Escenarios de...”, p. 358.

¹⁶² MARCOS RAMOS, María. “Cómo sobrevivir...”, p. 372.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 373.

¹⁶⁴ DELTELL ESCOLAR, Luis; GARCÍA SAHAGÚN, Marta. “Escenarios de...”, p. 358.

protagonista, deba ir a su casa a devolvérselo, momento en el que conoce a la hija del verdugo Carmen, por la que parece que se siente atraído.

La siguiente escena nos presenta la vida de José Luís, quien vive junto a su hermano, el cual está pluriempleado, y con su familia. Tras esto, José Luís se marcha a pasar el día en el campo con Amadeo y Carmen, con quien parece tener bastante afinidad.

Después, tras una escena un tanto esperpéntica relacionada con el transporte de un cadáver, José Luís consigue acostarse con Carmen cuando se encuentra a solas con ella, momento en que llega Amadeo para decirle que, gracias a su trabajo le van a entregar una vivienda estatal. Amadeo, al ver a José Luis con su hija se indigna, tras lo que el mismo lo tranquiliza y le pide su mano, a pesar de que no parece querer casarse en realidad.

El embarazo de ella, termina haciendo realidad el casamiento, acabando con muchos de los planes de José Luís y, debido al peligro de perder la vivienda que iba a ser entregada a Amadeo por su trabajo, este insta a José Luís a que lo releve, cosa que se muestra como bastante difícil. Finalmente, José Luís, instado por su suegro y un académico defensor del garrote vil, terminará aceptando el trabajo.

Pese a que su suegro le había dicho que rara vez se ajusticiaba a alguien, ya estando en la nueva casa, le llega una carta del ministerio para ir a ajusticiar a alguien en Mallorca, por lo que, debido al excelente lugar, es acompañado por Carmen y Amadeo. A su llegada al destino, por enfermedad del reo, tiene que esperar varios días a actuar, en los que creyendo que al fin no tendrá que realizar la ejecución y pasan varios días entre los turistas extranjeros. Sin embargo, finalmente, será llevado por la fuerza a la cárcel, donde, pese a diferentes intentos de evitar el grave desenlace, termina siendo llevado a rastras para llevar a cabo su trabajo, tras lo cual vuelve con su familia afirmando que esa es la última vez que lo hace, a lo que el suegro responde con “eso dije yo la primera vez” y termina el film con la imagen de un yate con jóvenes extranjeros festejando.

4.3.2 Denuncias en su contenido y reacción de la censura

Berlanga hizo habitualmente uso del humor y la sátira como modo de denuncia contra el régimen. Este humor, que en un inicio era más inocente, se iría volviendo más ácido y negro con la asociación con el guionista Rafael Azcona, con quien dirigió casi todas sus mejores obras. A esto habrá que unir el uso reiterado de planos secuencia, así como la introducción

de grandes multitudes y abundancia de acciones dentro de estos planos secuencia, con la intención de mostrar sus denuncias mediante algunos gestos o comentarios, pero haciendo ver que son afirmaciones puestas de modo gratuito¹⁶⁵. Sus realizaciones, más allá de constituir críticas contra ciertas personas o su modo de actuar (como ocurre con otros directores), se centran en las instituciones como la familia o el Estado, que consideraba verdaderas causantes de las desgracias de los desfavorecidos. Quien verdaderamente avasallaba y devastaba era, para Berlanga, el modelo social implantado.¹⁶⁶

Como parece más que evidente, *El verdugo* en sí fue toda una denuncia a la pena capital, la cual se aplicó hasta el final de la dictadura. Como ejemplo de esto podemos ver como durante toda la película se la parodia, nombrándola como algo corriente. Aunque el momento más representativo resulta ser el momento en que, en la escena final, podemos ver la atrocidad que supone la pena de muerte cuando, quien debe ser el verdugo, es llevado a rastras hacia el reo como si fuese él mismo el que va a ser ajusticiado¹⁶⁷.

Por otra parte, también podemos ver como Berlanga atacaba las falsedades que se vendían con el desarrollismo, especialmente tres. Por un lado, el propio desarrollismo, ya que, pese a que se había generado cierto crecimiento económico en las urbes con presencia industrial, muchos españoles decidían salir a otros países mejor posicionados en busca de trabajo, como hace José Luís cuando habla de ir a Alemania. Por otro lado, se referenciaba el boom inmobiliario que se estaba produciendo en las ciudades antes nombradas en base al incremento poblacional que estaban experimentando, pero se denunciaba la dificultad para conseguir viviendas en la situación que sufre Juan cuando, para mantener la suya debe continuar la labor de verdugo de su suegro. El tercer punto de denuncia del desarrollismo aparece cuando se ponía en tela de juicio el aperturismo que el régimen mostraba de cara al turismo extranjero. Esto es visible en la muestra de las diferencias en la acogida de estos y los españoles, y con la incongruencia que supone que jóvenes estuvieran de fiesta mientras a pocos kilómetros todavía se aplicaba la pena capital¹⁶⁸.

¹⁶⁵ SEGUER, Daniel. "Juan Antonio...", pp. 33-36.

¹⁶⁶ ORTEGO MARTÍNEZ, Óscar. "Cultura y franquismo...", p. 495.

¹⁶⁷ SOJO GIL, Kepa. "Humor en el cine...", pp. 279-281.

¹⁶⁸ *Ibid.*, pp. 279-281.

Finalmente podemos observar una cierta actitud, que ha sido encasillada en la misoginia, que se irá acrecentando en películas posteriores del mismo autor, y que se refiere a la subyugación del hombre por parte de la mujer, lo cual el autor nos muestra mediante las acciones que conducen a José Luís a casarse y continuar la labor de su suegro en base al embarazo no deseado de Carmen¹⁶⁹.

Pese a que tanto el guion como la propia grabación no resultaron problemáticos, cuando la película fue seleccionada para su reproducción en el Festival de Venecia, el embajador español en Roma pidió un primer visualizado. Este la interpreta como un ataque del comunismo al franquismo, pues Ricardo Muñoz Suay (comunista), había sido el ayudante de dirección. Sin embargo, no conseguirá retirarla porque se trataba de una coproducción con Italia¹⁷⁰.

La película recibió el premio de la crítica en el Festival de Venecia, y, además, el premio Humor Negro de la Academia del Humor Francesa y el Premio de la Crítica Soviética en el Festival de Moscú, todo lo cual provocaría la ira del Vaticano y una ola de afirmaciones en contra del director, que lo tachaban de títere comunista, anarquista desubicado, amigo con los rojos, etc. Lo más interesante, sin embargo, fue la ya conocida respuesta del dictador al filme, que dijo: “Berlanga no es un marxista, es algo peor, un mal español”¹⁷¹.

Ya tras la visualización en el Festival de Venecia, Berlanga había tenido problemas con un grupo de anarquistas que se manifestaron en su contra creyéndolo afín al régimen y defensor de la pena de muerte sin haberlo visto. Pero la cosa no terminó aquí, sino que, antes de su regreso a España, la censura pensó que ahora sí debía hacer unos recortes. Con estos se pensaba eliminar los comentarios sobre salir a trabajar al extranjero, el sonido de un maletín, la escena en que Amadeo mostraba sus herramientas de trabajo y otra en la que explicaba cómo se usaban, así como la visión del condenado de la escena del ajusticiamiento¹⁷².

¹⁶⁹ *Ibid.*, pp. 282.

¹⁷⁰ SOJO GIL, Kepa. “El verdugo (1963) de Berlanga y su trascendencia en la historia del cine español” *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, Nº 35. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2020, p. 167

¹⁷¹ SOJO GIL, Kepa. “Humor en el cine...”, p. 283.

¹⁷² SOJO GIL, Kepa. “El verdugo (1963) ...”, pp. 167-168.

Todo este revuelo afectó definitivamente a Berlanga, el cual no volvió a rodar nada más hasta cuatro años después, en 1967 cuando comenzó a grabar *La boutique* en Argentina.

5. CONCLUSIONES

Ya durante la Guerra Civil, pero sobre todo durante el franquismo, se creó un aparato, la censura, destinado a manipular la historia, la memoria de esta y la realidad mediante la intervención en los medios de comunicación y el control de la información. Será en reacción a esta, pero, sobre todo a la dureza represiva del régimen, a la falta de libertades y a las duras condiciones de vida que sufrían buena parte de los españoles durante la posguerra, que surgirá una suerte de contra-cultura. Una corriente que también fue posible gracias a las progresivas transformaciones que irá experimentado el régimen y la sociedad española, y que, una vez superada la posguerra más dura, dieron lugar a cierto aperturismo.

Esta contracultura, al contrario que el régimen, quería mostrar a través de sus creaciones, una imagen más acorde con la realidad, al menos con sus inquietudes. Dentro de esta corriente se encontraba, entre otras manifestaciones culturales, lo que se ha dado en conocer como “cine de la disidencia”, que ha sido el objeto de este estudio de este trabajo, habida cuenta del poder que el cine tiene en la formación de imaginarios mediante la reformulación del relato histórico. Aquellos cineastas que, como Bardem o Berlanga se adscribieron en esta corriente, se sirvieron de todo tipo de artimañas escenográficas y subterfugios narrativos para eludir la censura y no solo denunciar la realidad sociopolítica, económica y cultural española, sino también criticar al régimen franquista, aunque eso les pusiera en peligro y pudiera acarrearles graves consecuencias.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ALCINA RODRÍGUEZ-SAN LEÓN, Francisco Javier. “La política de fomento de la cinematografía: Zamora como ejemplo de la exhibición nacional 1939-1945” en: CRUSELLS VALETA, Magí; de las HERAS HERRERO, Beatriz; PANTOJA CHAVES, Antonio (eds. lit.). *Historia y cine: el primer franquismo 1939-1945*. Vol. 2. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2020, pp. 120-123.
- ALONSO BARAHONA, Fernando. *El cine español en la era de Franco 1939-1975*. Fuenlabrada: SND Editores, 2022.
- CASANOVA, Julián; GIL ANDRÉS, Carlos. *Historia de España en el siglo XX*. Zaragoza: Titivillus, 2009.
- COLMENERO MARTÍNEZ, Ricardo. “Iglesia católica y cine en el franquismo: tres perspectivas para un proyecto”. *Historia actual online*. Nº 35. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2014, pp. 143-151.
- CRUSELLS, Magí. *La Guerra Civil española: Cine y propaganda*. Barcelona: Ariel, 2003.
- Del VALLE MEJÍAS, María Elena; COSCIA, Aldana; FERNÁNDEZ VARGAS, Valentina. “El estereotipo femenino planteado por el cine franquista a través de las películas Cielo Negro, Calle Mayor y Tía Tula” en: CAMARERO CALANDRIA, - María Emma; MARCOS RAMOS, María (coords.). *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos: 24, 25 y 26 de junio 2015, Salamanca*. Vol. 1. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2015, pp. 129-136.
- DELTELL ESCOLAR, Luis; GARCÍA SAHAGÚN, Marta. “Escenarios de un remordimiento. Ciudad Universitaria y Guerra Civil en Muerte de un ciclista (Juan Antonio Bardem, 1955)”. *Historia y comunicación social*. Vol. 25, Nº 2. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2020, pp. 355-367.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio. “Guerra Civil y cine: la ocupación cinematográfica de Barcelona y Madrid” *Secuencias: Revista de historia del cine*, Nº 6. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1996, p. 23.
- FUSI AIZPURÚA, Juan Pablo. *Un siglo de España: la cultura*. Madrid: Marcial Pons, 1999.

- GIL GASCÓN, Fátima. “Censurar para evitar el peligro: las censuras cinematográficas durante el franquismo, 1939-1959”. *Ler historia* N° 79. Portugal: Associação de Actividades Científicas, 2021, pp. 17-38.
- GUAL, Joan Maria; RODRÍGUEZ-GRANELL, Ana; ORTEGA ROIG, Miquel Eduard. “Por no perder la vivienda.: Narrativas de desposesión en el cine durante el franquismo (1957-1969)”. *Arte, individuo y sociedad*, Vol. 33, N° 1. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2021, pp. 11-27.
- HISTORIA del cine español. Madrid: Cátedra, 2005
- LABANY, Jo. “Historia y mujer en el cine del primer franquismo”. En GÓMEZ VAQUERO, Laura; SÁNCHEZ SALAS, Daniel (coords.) *El espíritu del caos. Representación y recepción de las imágenes durante el Franquismo: (una recopilación de secuencias. Revista de Historia del Cine)*. Valencia: Ocho y Medio, 2009, pp. 42-59.
- LLORENTE VILLASEVIL, Ana. “Las estrategias de la memoria en el cine disidente del franquismo” en: CAMARERO GÓMEZ, María Gloria; de CRUZ MEDINA, Vanesa; de las HERAS HERRERO, Beatriz (coords.). *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, 2008, pp. 528-541.
- MARCOS RAMOS, María. “Cómo sobrevivir a la censura: Muerte de un ciclista (Juan Antonio Bardem, 1955)” en: CAMARERO CALANDRIA, María Emma; MARCOS RAMOS, María (coords.). *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos: 24, 25 y 26 de junio 2015, Salamanca*. Vol. 1. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2015, pp. 363-374.
- MARCOS RAMOS, María. “Representaciones del franquismo en "Calle Mayor" (Juan Antonio Bardem, 1956)”. En: CAMARERO CALANDRIA, María Emma; MARCOS RAMOS, María. (coords.) *II Congreso Internacional Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués: de los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI, [Celebrado en:] Salamanca, 26-28 de junio de 2013*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2013, pp. 205-213.

- MORENO RAMÍREZ, Laura. “Cine español y franquismo”, en: CAMARERO GÓMEZ, María Gloria; de CRUZ MEDINA, Vanesa; de las HERAS HERRERO, Beatriz (coords.). *I Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, 2008, pp. 479-486.
- NIETO FERRANDO, Jorge Juan. “Ironía, parodia y recepción en el cine bajo el franquismo: De Esa pareja feliz (Luis García Berlanga, 1951) a Furia española (Francesc Betriu, 1974)”. *Arte, individuo y sociedad*, Vol. 32, Nº 2. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2020, pp. 387-404.
- NIETO FERRANDO, Jorge Juan. *La oposición al franquismo en el cine*. Barcelona: Editorial UOC, 2018.
- ORTEGO MARTÍNEZ, Óscar. “Cine, franquismo y Guerra Civil” En: CAMARERO CALANDRIA, María Emma; MARCOS RAMOS, María. *II Congreso Internacional Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués: de los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI. [Celebrado en:] Salamanca, 26-28 de junio de 2013*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2013, pp. 214-223.
- ORTEGO MARTÍNEZ, Óscar. “Cultura y franquismo: El caso del cine español (1939-1962)” en: CAMARERO GÓMEZ, María Gloria; de CRUZ MEDINA, Vanesa; de las HERAS HERRERO, Beatriz (coords.). *I Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, 2008, pp. 487-499.
- RECALDE IGLESIA, Marta. “La lucha entre la Iglesia Católica y Falange en el ámbito cinematográfico (1936-1945)” en: CAMARERO CALANDRIA, María Emma; MARCOS RAMOS, María (coords.). *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos: 24, 25 y 26 de junio 2015, Salamanca*. Vol. 1. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2015, pp. 116-128.
- RIVAYA GARCÍA, Benjamín. “El Derecho visto por Berlanga”. *Cuadernos electrónicos de filosofía del derecho*, Nº 40. Valencia: Universitat de València, 2019, pp. 292-310.
- SANTOS, Juliá. *Un siglo de España: Política y sociedad*. Madrid: Marcial Pons, 1999

- SANZ CASTAÑO, Héctor. “Historia, ficción e identidad en el cine de propaganda franquista” en: CAMARERO GÓMEZ, María Gloria; de CRUZ MEDINA, Vanesa; de las HERAS HERRERO, Beatriz (coords.). *I Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, 2008, pp. 542-551.
- SEGUER, Daniel. “Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga: la oposición cinematográfica al Franquismo (1951-1963)” en: CRUSELLS VALETA, Magí; de las HERAS HERRERO, Beatriz; PANTOJA CHAVES, Antonio (eds. lit.). *Historia y cine: el primer franquismo 1939-1945*. Vol. 2. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2020, pp. 24-43.
- SOJO GIL, Kepa. “El verdugo (1963) de Berlanga y su trascendencia en la historia del cine español” *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, Nº 35. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2020, pp. 163-175.
- SOJO GIL, Kepa. “Esa pareja feliz (1951) de Berlanga y Bardem y sus referentes cinematográficos y literarios”. *Ars bilduma: Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, Nº. 10. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2020, pp. 171-187.
- SOJO GIL, Kepa. “Humor en el cine español del franquismo. El cine de Berlanga”. En: MARMOLAR SÁNCHEZ, Idoia (coord.). *Saber reírse: el humor desde la Antigüedad hasta nuestros días / coord. por Idoia Mamolar Sánchez*. Madrid: Liceus, Servicios de Gestión y Comunicación, 2014, pp. 263-286.
- TORRES NEBRERA, Gregorio. “Imágenes filmicas de la España del franquismo”. En: RÍOS CARRATALÁ Juan A. (coord.) *Anales de Literatura Española*, Nº 21. Alicante: Universitat d’Alacant, 2009, pp. 189-212.
- VIADERO CARRAL, Gabriela. *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*. Madrid: Marcial Pons, 2016.

7. FILMOGRAFÍA

BARDEM, Juan Antonio. *Muerte de un ciclista*. Madrid: Guión Producciones Cinematográficas; Madrid: Suevia Films-Cesáreo González; Roma: Triomfalcine, 1955.

BARDEM, Juan Antonio; GARCÍA BERLANGA, Luís. *Esa pareja feliz*. Madrid: Industrias Cinematográficas Altamira, 1951.

GARCÍA BERLANGA, Luís. *El verdugo*. Madrid: Naga Films; Roma: Zabra Films, 1963.