

3. Cinema espanyol i religió catòlica

3.1. Època muda (1896-1930)

A la planta baixa de l'edifici de l'Hotel Rusia al número 34 de la carrera de San Jerónimo de Madrid, el 13 de maig de 1896, en sessió privada, s'inaugura el cinematògraf Lumière a Espanya. A Barcelona es va situar el primer local de projeccions a la Rambla de Santa Mònica, prop de la plaça del Teatre.

Mentre a França, bressol del cinema, al començament del cinematògraf es roden sortides de fàbriques, a Espanya proliferen les sortides de les esglésies. A Saragossa Eduardo Gimeno filma "Salida de Misa de 12 del Pilar de Zaragoza", i a Barcelona Fructuós Gelabert roda "Salida de la Iglesia parroquial de Sans", el 1897¹. "Es lógico que un público surgido de la Revolución Francesa salga de la fábrica y un público español, católico salga de misa"². Aquestes cintes i altres recorren les pantalles de les "barraques", que eren les sales d'exhibició, durant els primers anys del cinematògraf, on un públic, curios, s'admirava i tractava de reconèixer-se entre aquelles figures animades.

El cinema nacional espanyol comença com quasi tots els altres cinemes nacionals. Tanmateix els altres cinemes europeus, i l'americà després, van edificat imponents imperis, mentre que el cinema espanyol, barcelonès

¹ Encara que investigadors com Jon Letamendi i Jean-Claude Seguin daten aquestes dues pel·lícules anys després en la seva darrera obra *Los orígenes del cine en Cataluña*. Generalitat de Catalunya. Institut Català de les Indústries Culturals i Filmoteca Vasca. Barcelona. 2004.

² TALENS, Jenaro: *El centro está en los márgenes a Cine Español. Situación actual y perspectivas*. Grupo Editorial Universitario. Granada. 2001. P. 88.

sobretot al principi³, ha de viure de la producció estrangera. El seu desenvolupament ve donat pel cinema documental i d'actualitat que li donà vida i el fa créixer, ja que no necessita massa estructura industrial ni inversió financera i a més es pot exhibir en repetides ocasions. Aquestes dues vessants suposen l'acompliment d'una triple funció:

- assegurar una mínima presència autòctona en les pantalles estrangeres,
- distribuir o vendre a l'estranger les pel·lícules nacionals⁴ i
- formar uns operadors tècnicament i professional eficaços, que asseguressin la possibilitat de films d'argument que lentament començaven a realitzar-se.

En aquests primers 15 anys Espanya es va configurant com un important mercat consumidor per a la producció europea i Barcelona esdevé la primera capital del cinema espanyol. Es consoliden les estructures i la creació de societats permet una relativa estabilitat. Comença la indústria cinematogràfica perquè és a Barcelona on es té el concepte més clar, més comercial, més definit del que pot i ha de ser la nostra indústria cinematogràfica. Destaquen molts operadors com Fructuós Gelabert, Ricard de Baños, Àngel García Cardona, Narcís Cuyás, etc. Es creen diferents societats com la Films Barcelona, la Hispano Films, la Iris Films, etc. Val a dir que el 1906 Pathé disposa d'una sucursal a Barcelona i des de 1907 en tindran també Méliès i Gaumont.

Si el cinema d'actualitat i documental serveix de finançament, el cinema còmic també tindrà aquesta utilitat per ser un cinema barat que, de seguida, es farà

³ “Aunque el cinematógrafo se extendió por toda la geografía peninsular, tuvo su principal punto de desarrollo en Barcelona durante estos años, tanto en lo que se refiere a la exhibición y distribución como en la producción autóctona. Los motivos fundamentales de ello deben buscarse en el terreno socioeconómico y cultural”. Citat per Palmira GONZALEZ a VVAA: *Primeros tiempos del cinematógrafo español*. Ayuntamiento de Gijón. Universidad de Oviedo. 1997. P. 232.

⁴ El fet de llogar o vendre les pel·lícules a l'estranger suposava una embrionària tresoreria. Santiago Biosca el 1898 realitzà “Visita a Barcelona de Doña María Cristina y Don Alfonso XIII” de la que Pathé Frères en va comprar el negatiu. Aquesta va ser la primera transacció comercial amb l'estranger realitzada per un cineasta espanyol.

amb el favor del públic ben acostumat a veure sainets a les sales de teatre i a assistir a espectacles de varietats. A poc a poc durant la primera dècada del segle XX a Barcelona es realitzen films d'arguments i les empreses comencen a temptejar temes: el melodrama folklòric o populista, la sarsuela, el film històric, el drama rural contemporani, el drama romàntic... Comença la contractació de grans figures de l'escena teatral per la seva actuació en la pantalla; sorgeixen els decorats corporis; s'amplia el metratge de les cintes; apareix, així mateix, la premsa cinematogràfica especialitzada, per exemple la revista *Arte y Cinematografía* fundada el 1910⁵.

És cert que es creen moltes productores però també ho és que no romanen actives més de quatre anys i el seu volum de producció és baix. També és cert que els directors no perllonguen la seva carrera durant molts anys, en alguns casos produeixen dues pel·lícules i donen pas a d'altres produccions. Amb tot l'afecció pel cinema augmenta progressivament construint-se locals de projecció cada cop més sumptuosos. Es formen llargues cues davant les sales on es passen pel·lícules d'episodis de les què el públic no es vol perdre cap jornada ni de la intriga ni del misteri que els proporciona. Algunes cintes es pinten a mà i per amenitzar l'espectacle una pianola elèctrica alterna amb les habilitats d'un pianista en un teclat.

El públic creix davant d'aquest nou espectacle malgrat que la burgesia i els intel·lectuals l'acusen de massa popular i de ser una seriosa competència al teatre. L'Església, per la seva part, proclama que el cinema és un espectacle que enterboleix la moral i provoca la niciesa i la ceguesa crítica dels espectadors⁶. Adrià Gual, pintor, poeta, escriptor, dramaturg i escenògraf català, va veure amb bons ulls aquest nou invent i el 5 de desembre de 1913 crea a Barcelona l'empresa Barcinografo, una productora que vol dignificar el cinema català. Els seus criteris no s'allunyen dels que l'any 1907 van inspirar

⁵ *Arte y Cinematografía*, publica amb decisió i entusiasme, el que passa al món del cinema fins l'any 1936.

⁶ MINGUET BATLLORI, Joan M.: *L'église et les intellectuels espagnols contre le cinéma a Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*. Les Presses de l'Université Laval i Editions Payot de Lausanne. Canada i Suïssa. 1992.

als germans Lafitte la fundació de “Film d’Art”. Gual deia, sortint al pas de les crítiques, que el cinema no era tan menyspreable, que era un espectacle creat amb fins elevats quan estava en mans d’algú que en treia profit per a la cultura pública⁷. Salvador Canals, més tard, aprofundirà en el mateix dient que si està ben utilitzat pot arribar a ser un instrument d’educació, d’elevació espiritual, de formació humana i cristiana⁸.

Durant la I Guerra Mundial molts italians, i també francesos, relacionats amb el món del cinema, venen a provar sort a Espanya, deixant sentir la seva influència cinematogràfica en algun dels nostres cineastes. És en aquest temps i a causa de la davallada de la producció francesa, alemanya i italiana, per ser països bel·ligerants en la contesa, que al nostre estat es dona peu a una presència del cinema espanyol. Però això exigeix empreses sòlides, amb una política productora ambiciosa i decidida amb capacitat de penetració internacional i el que s’aconsegueix és posar de manifest la fràgil infraestructura que suposarà l’esfondrament de la indústria de cinema a Espanya⁹. El govern ignora el cinema, no el recolza ni l’ajuda en cap aspecte, més aviat és enemic del setè art i les activitats relacionades amb la cinematografia, vénen regulades per diferents òrgans administratius, el que suposa una quantitat de conflictes de competències entre ells. Se li exposa, al govern, la necessitat d’una tutela amb benefici patriòtic però no presta atenció a aquesta font industrial de riqueses i el cinema resta abandonat a la seva pròpia sort ja que tampoc els poders particulars, empreses financeres, corregiren els errors de la classe dirigent. El problema de la indústria cinematogràfica no és, doncs, la manca de professionals ni de tècnics sinó, com veiem, la manca d’inversions.

⁷ PORTER-MOIX, Miquel: *Adrià Gual i el cinema primitiu a Catalunya, 1897-1916*. Edicions Universitat de Barcelona. Barcelona. 1985.

⁸ CANALS, Salvador: Op. Cit.

⁹ VVAA: *El cine en Cataluña. Una aproximación histórica*. Centro de investigaciones Film-Historia. PPU. Barcelona. 1993. VVAA: *El cine español. Una historia por autonomías*. PPU. Barcelona. 2 Vol. 1996 i 1998.

El 19 d'octubre de 1913, donat que els diferents atacs a aquest espectacle segueixen, el Ministro de Instrucción Pública, don José Sánchez Cuenca dicta una "Orden Real" on s'estableix una primera censura cinematogràfica que insurrecciona els homes de cinema en veure el desconeixement absolut que sobre la matèria tenen aquells que fan la legislació censora.

L'actitud enemiga per part de l'Església i sectors conservadors de la societat, el desinterès per part de la burgesia il·lustrada i els successius governs, la hostilitat dels exhibidors, les tècniques de fabricació arcaïques, la colonització estrangera, ... porten a la crisi del cinema barcelonès el 1917-18¹⁰. Després de quasi vint anys dominats per Barcelona, Madrid que té com a diversions populars la sarsuela, els braus o el sainet i on el cinema era una diversió subordinada a aquestes doncs no té cultura cinematogràfica, comença a sortir a l'exterior. L'esfondrament del cinema català afavoreix al madrileny, els germans Benito i José Perojo assentaran una indústria aprofitant l'exemple de la indústria catalana. El cinema valencià també apareix i coneix els seus millors anys entre 1923 i 1928 en convertir-se en el segon centre de producció després de Madrid.

El 1926 a Madrid apareix la Unión Artística Cinematográfica Española, presidida per l'advocat Federico Deán Sánchez, entitat meitat professional i meitat recreativa, que agrupa quasi tots els elements tècnics i artístics de la naixent indústria del cinema espanyol. Des de la presidència d'aquesta entitat s'inicien demandes de protecció per a les indústries cinematogràfiques i per a l'edició de pel·lícules nacionals enfront de tot l'auge estranger. Per Real Orden del Ministerio de la Economía Nacional del 26 de febrer de 1928 es formarà una comissió encarregada d'estudiar els suggeriments presentats per tal de fomentar les indústries del cinema i protegir la producció cinematogràfica. L'estudi es fa ressò d'unes mínimes aspiracions a les demandes, que no portarà a la pràctica, com per exemple:

¹⁰ RIAMBAU, Esteve i TORREIRO, Casimiro: *Historia general del cine*. Editorial Cátedra. Colección Signo e Imagen. Madrid. 1998.

- a) s'obliga a exhibir en tots els salons de territori nacional un mínim de 5 pel·lícules espanyoles per cada 500 estrangeres, una quantitat que no suposa molt, ja que en poques sales es projecten cintes espanyoles en major proporció que la indicada i
- b) s'obliga, tanmateix, que per cada 25 pel·lícules estrangeres d'una mateixa marca s'adquireixi 1 pel·lícula espanyola perquè sigui exhibida en el país d'origen d'aquestes importades.

El 1928 la *Gaceta Literaria* fundada un any abans auspiciarà el naixement dels primers cine-clubs espanyols que volen ser instruments polítics o tribuna ideològica de la generació del 27 i de l'avantguardisme català¹¹. El primer sorgeix a Madrid de mans de Luis Buñuel i Ernesto Giménez Caballero.

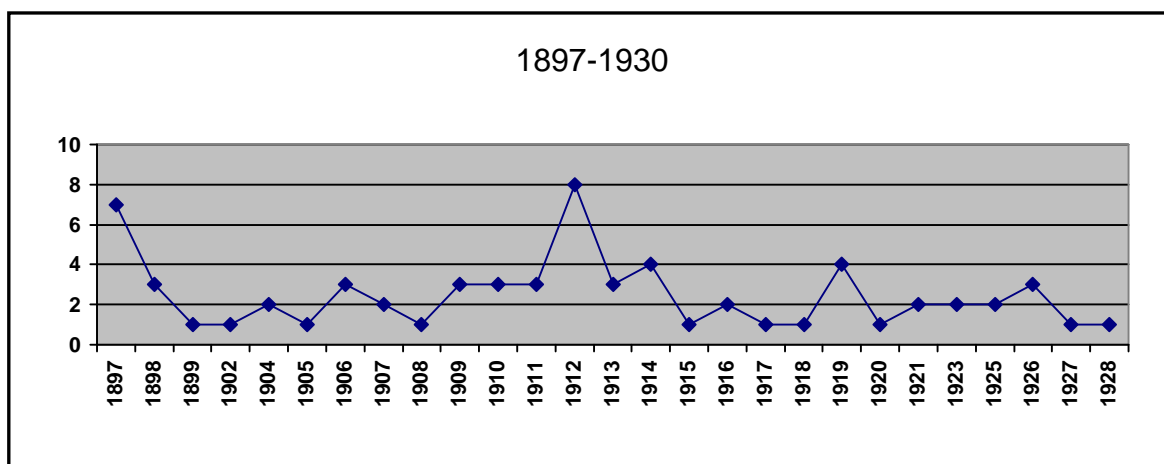
El 15 d'octubre de 1928 s'inaugura en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro de Madrid el I Congreso Español de Cinematografía sota el patrocini de la revista *La Pantalla* que dirigeix el periodista Antonio Barbero. La cinematografia viu amb optimisme aquestes hores confiant en un avenir favorable pel cinema nacional. El públic li és fidel, té un cert poder en els mercats llatinoamericans i una bona producció anual.

Des del punt de vista que ens ateny en aquest estudi, cal dir que la monarquia d'Alfons XII poc o res havia fet pel progrés de la indústria del cinema. Ara bé quan Alfons XIII va anar al Vaticà el 1923 va oferir una major vigilància quant als espectacles públics, oferint formal obediència al vicari de Crist. No en va, en aquests anys, dins la filmografia espanyola podem trobar pel·lícules de caire religiós. També amb la dictadura de Miguel Primo de Rivera va haver-hi molta influència de l'Església. El 1928 es crea la Oficina Católica Internacional del Cine (O.C.I.C.), fundada pel canonge Abel Brohée que agrupa les institucions catòliques cinematogràfiques oficialment reconegudes per la Jerarquia dels diversos països, amb el doble objectiu d'ajudar-los en llur treball i d'emprendre, d'acord amb elles, les tasques que estaven fora del marc nacional.

¹¹ GUARNER, José Luis: *30 años de cine en España*. Ed. Kairós. Barcelona. 1971.

Durant aquesta època muda, el cinema religiós és més aviat anecdòtic. La filmografia religiosa¹², molt ben rebuda, d'aquesta primera època cinematogràfica és la següent:

Salida de la Iglesia parroquial de Sans (1897) de Fructuós Gelabert; **Salida de Misa de 12 del Pilar de Zaragoza** (1898) d'Eduardo Gimeno; **Bosquejo cinematográfico** (1918) de Arturo Carballo; **El niño de las monjas** (1925) de José Calvache; **A buen juez mejor testigo** (1926) de Manuel Piñeiro; **El cura de aldea** (1926) de Florián Rey; **El místico** (1926) de Joan Andreu Moragas; **La hermana San Sulpicio** (1927) de Florián Rey.



3.2. La Segona República i la Guerra Civil (1931-1939)

El 14 d'abril de 1931 Espanya estrena nou Règim: la República. Com va dir l'almirall Aznar a la premsa: "España se ha acostado monárquica y se ha levantado republicana". La proclamació de la II República suposa que el poble espanyol ha aconseguit la victòria sobre si mateix, fet que implica la desaparició d'un sistema de tutela política, la monarquia d'Alfons XIII, i que la raó fonamental d'aquesta nova situació resideix en una esperada modernització.

¹² Antonio Barbero a *Revista Internacional de Cine*. Juny. 1950. P.25., esmenta, a més, dues pel·lícules estrenades a Madrid, a saber, **Gólgota** (21.09.1912) i **El Galileo** (08.04.1924) de les que no té més referències que les escrites aquí.

Espanya als anys 30 és un país semi-industrial que ha tingut un ràpid procés d'industrialització, essent un estat intermedi en relació a altres potències europees, ja que ha deixat de ser una societat dominada per una població rural (10 milions d'espanyols sobre un total de 23 viuen en zones urbanes) gràcies a la política educativa que volia urgentment acabar amb l'analfabetisme.

La II República, que veu néixer el cinema sonor¹³, no ajuda gens al cinema ni tan sols va reconèixer que podia utilitzar aquest popular espectacle com a vehicle de propaganda de les seves idees polítiques. L'Administració deixa la sort del cinema a la iniciativa privada que aconsegueix, sorprenentment, crear les bases de la primera indústria del cinema nacional i fins i tot vèncer en taquilla al cinema euro-nordamericà dels anys trenta¹⁴.

Els cinc anys que dura la República són negres per la història d'Espanya, són anys de vagues paralizadores, conats revolucionaris, intranquil·litat i inestabilitat econòmica. El cinema parteix del no res econòmic i d'un descrèdit social per part dels intel·lectuals que consideren un desprestigi treballar per la indústria cinematogràfica. El cinema sonor, nascut de les cendres del mut, esdevindrà important cap allà els anys 1935 i 1936. Arribar aquí, però, haurà suposat fer fortes inversions per adquirir equips sonors de producció i enregistrament i per la construcció d'estudis insonoritzats de rodatge. Tenint en compte que és l'època de la gran depressió americana, el moment del crac de l'any 1929 de Wall Street a Nova York i que la pesseta també pateix un dèficit podem assenyalar que a Espanya es creen diversos estudis sonors, primer a Barcelona amb els estudis Orphea, Trilla i Lepanto; després a Madrid on neixen els Estudios Ecesa, Ballesteros i Cea. L'arribada del sonor afecta a la

¹³ Oficialment el cinema sonor arriba a Espanya el 19 de setembre de 1929 amb la projecció al cinema Coliseum de Barcelona de **La Canción de Paris** (1929) de R. Wallace amb Maurice Chevalier. És la data oficial no per ser la primera pel·lícula sonora que s'exhibia al país, sinó per la ser la primera sessió pública en què s'utilitzava un aparell de la Western Electric de reproducció de so.

¹⁴ CAPARRÓS LERA, José M.: *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Universitat de Barcelona. Barcelona. 1981. GUBERN, Romà: *El cine sonoro en la II República*. Lumen. Barcelona. 1987.

producció, la distribució i l'exhibició i provoca una transformació substancial en la condició d'alguns professionals que veuen perillar els seus llocs de treball mentre que altres els trobaran (és el cas dels actors de doblatge). El públic, en general, està satisfet de la comoditat d'escoltar els actors i actrius en la seva llengua, però el govern republicà no es preocupa que la producció espanyola tingui un mercat hispanoamericà que li proporcioni una bona rendibilitat.

En aquest moment històric les diversions urbanes segueixen sent la sarsuela, els braus, l'esport en general i el futbol en particular i a poc a poc el cinematògraf es converteix en un altre mitjà de distracció de masses¹⁵. Esportistes i estrelles de cinema són els nous herois populars. Els temes cinematogràfics que fan vibrar el públic són la comèdia musical, la "espanyolada" que explota el tipisme i el folklorisme de les zones més deprimides i premodernes de l'Espanya rural, el costumisme, les adaptacions literàries escèniques, la sàtira, el drama social, la intriga, el racisme, la comicitat i el romanticisme juntament amb els documentals, realitzats per la CNT-FAI o el PCE sobretot durant la Guerra Civil. Ara bé, el cinema republicà no es fa ressò de les qüestions polítiques i socials més polèmiques i palpitants, aquesta serà la tasca dels cine-clubs que cobreixen l'àmplia gamma ideològica que va des del comunisme fins el falangisme. La revista *Nuestro Cinema* dirigida per Juan Piqueras defensa el cinema soviètic i intenta impulsar els cine-clubs proletaris i el cinema revolucionari a Espanya¹⁶.

Abans de la guerra, el cinema espanyol ha assolit un nivell de comercialitat i d'acceptació notable per part del públic, malgrat la potent competència nord-americana. Des del punt de vista legislatiu també s'han aconseguit uns acords que pal·lien aquesta competència:

- gravar amb aranzels la importació de films europeus
- la lliure importació de la pel·lícula negativa i obligatorietat de tiratge de còpies positives en territori espanyol
- la creació el 1934 pel Ministerio de Industria y Comercio d'un Consejo de Cinematografia que no va resultar operatiu.

¹⁵ També la ràdio va resultar decisiva en la vida quotidiana dels espanyols.

¹⁶ PÉREZ MERINERO, Carlos i David: *Del cine como arma de clase. Antología de "Nuestro cinema" 1932- 1935*. Ed. Fernando Torres. València. 1975.

El cinema espanyol consolida durant la dècada dels 30 un *star-system* local amb què aconseguirà gran èxits de taquilla. Les dues grans productores que constitueixen els pilars emblemàtics del cinema republicà són CIFESA i FILMOFONO a Madrid i ORPHEA a Barcelona. CIFESA (Compañía Industrial Film Española, S.A.) es constitueix a València el 15 de març de 1932 amb Manuel Casanova com a President, un espanyol profundament conservador, catòlic fervent i antimarxista convençut; trets que afavoriran el tipus de cinema que durà a terme, i els seus fills Vicente i Luis. La companyia aconsegueix l'exclusiva de distribució a Espanya de la Columbia Pictures i entre 1933-34 distribuirà cintes espanyoles i en produirà altres de manera que es convertirà en la primera productora espanyola i serà garantia de qualitat i professionalitat. Malgrat que no té estudis propis, el 1935 tindrà sucursals a Madrid, Barcelona, Sevilla, Bilbao i Palma de Mallorca. L'èxit li arriba amb el relançament dels gèneres ja aplaudits en l'època del cinema mut. Utilitza la tècnica d'acaparament dels talents, dels directors i de les estrelles més importants del moment. Als anys 30 CIFESA crea un *star-system* a l'espanyola que popularitza a Imperio Argentina i Luis Ligeró. Als anys 40 les principals estrelles seran Amparo Rivelles, Rafael Duran i Alfredo Mayo i posteriorment serà Aurora Bautista la protagonista per excel·lència. Aquesta productora també llançarà a l'estrellat a Sara Montiel amb **El último cuplé** (1951) de Juan de Orduña.

FILMOFONO, fundada per la família Urgoiti, representant de la burgesia il·lustrada i liberal basca, representa la companyia d'ideologia contrària ja que proposa una mirada laica de la societat, en una estreta relació i complicitat amb les classes populars perjudicades pels burgesos. La derrota republicana i l'exili dels seus professionals (el productor executiu va ser Luis Buñuel), estructura, durant la guerra civil, l'opció d'aquesta productora.

ORPHEA són els primers estudis habilitats a Espanya pel rodatge de pel·lícules sonores. Fundats per Francisco Elías amb seu al Palacio de la Química de Montjuïc. Van acollir gran part de la producció nacional de 1932-1933 per després davallar degut a la proliferació d'altres centres de rodatge.

El cinema que fins ara era considerat un entreteniment de fira va assolint cada cop més importància i es converteix en la primera diversió de masses. L'Església, atenta a la formació de les consciències del públic, demana que s'elabori una censura que se li encarregarà a William H. Hays, director de la Motion Pictures Producers and Distributors, però els autors de la qual seran el jesuïta Daniel A. Lord i l'editor catòlic Martín Quigley. L'esquema de l'anomenat "codi Hays", vàlid per a tot el món, estableix quatre pilars en els que recolzar-se: el sexe, la religió, el patriotisme i la violència. Aquest codi no fou pràcticament aplicat, ja que els directors volen guanyar més malgrat això fos en detriment de la moral; així es creen diferents organitzacions que demanen al públic que no assisteixi a les sessions cinematogràfiques que van en contra dels principis morals del cristianisme. Una d'elles, americana, la "Legión de la Decencia" redacta una classificació dels films, desglossant alhora les categories per colors:

classe A – pel·lícules sense objecció, pròpies per a tots els afeccionats

classe A II – sense objeccions morals per a adults però impròpies per a la joventut

classe B – amb objeccions morals per a tots

classe C – condemnades

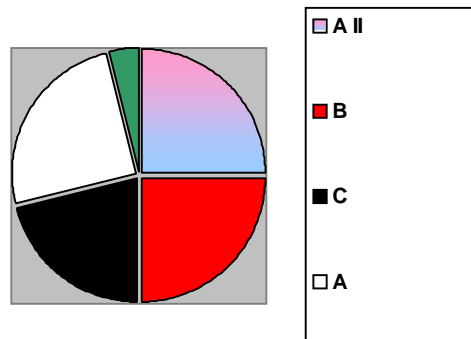
blanc – moralitat irreprotxable, és a dir, aptes per a tothom

blau i rosa – per persones formades

vermell – immoralitat de forma, o el que és el mateix, perilloses per a tots

verd – immoralitat de forma, pornogràfica

negre – impia, atemptatòria contra la religió, per això, absolutament reprotxable



El poder d'aquestes qualificacions va ser escàs, ja que la revista *Estrella de mar* on es va publicar tenia un cercle molt restringit de lectors.

El 18 de juliol de 1936 esclata la Guerra Civil espanyola. El que havia de ser un cop d'estat militar per enderrocar el govern es va convertir en una guerra oberta que divideix el país en dues zones afectant així a la producció cinematogràfica. Hi ha una dispersió de tècnics i professionals a ambdós costats depenent d'on estaven en esclatar la guerra, alguns fins i tot aniran a l'exili. Hi ha, a més, moltes penúries materials i inhibició en les inversions¹⁷. A ambdós costats es dóna prioritat a les produccions de curts i migmetratges d'informació, formació i propaganda quedant en segon lloc la producció de llargmetratges de ficció narrativa.

A l'Espanya nacional, el 1937 es va crear la Delegación de Prensa y Propaganda, depenent del Ministerio de la Gobernación i comandada pel falangista Dionisio Ridruejo a l'interior de la qual neix, a Burgos el 1938, el Departamento Nacional de Cinematografía, encapçalat en els seus primers anys per Manuel Augusto García Viñolas, que produeix en aquesta època diversos documentals de guerra. Com que el cinematògraf exerceix una innegable i enorme influència sobre la difusió del pensament i sobre l'educació de les masses, és indispensable que l'Estat vigili sempre que hi hagi algun risc que pugui apartar-se de la seva missió. Es crea, també, la Junta de Censura Cinematográfica (1938) que més tard rebrà el nom de Junta Superior de Censura. Les dues estan formades per un President, que en la primera és el cap del Departamento de Cinematografía del Servicio Nacional de Propaganda i en la segona és el delegat del Ministerio del Interior i per quatre vocals que són: un de la Jerarquia eclesiàstica, un de Defensa Nacional, un altre de Educación Nacional i el darrer de Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda. La seva tasca és fiscalitzar moralment el cinema en el seu aspecte polític, religiós, pedagògic i castrense. Acabada la guerra es manté la seva activitat afegint la supervisió dels guions, la concessió o no dels permisos de rodatge i les llicències d'exhibició dels films espanyols i estrangers; alhora que suggereix modificacions, talls, muntatges, canvis, vigilància de les campanyes publicitàries i qualifica els films en relació a les edats del públic.

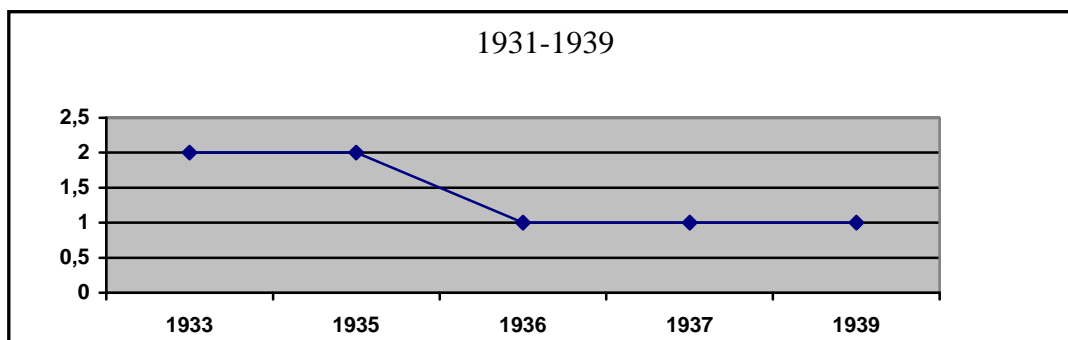
¹⁷ GUBERN, Romà: *Cine español en el exilio 1936-1939*. Lumen. Barcelona. 1976.

A l'Espanya republicana, també s'establí una mena de censura. Manuel Azaña, President de la República i molts republicans tenien una visió anticlericalista i anaven en contra de l'Església que la consideraven com un fre per al progrés. No en va van redactar l'article 3 de la "Constitución" que deia que l'Estat espanyol no tenia religió, és a dir, com va dir el propi Azaña, "España ha dejado de ser católica", fet que va ferir els sentiments d'un poble d'absoluta majoria catòlica i va ser font d'innombrables enrenous.

Pel que fa al cinema religiós, en la preguerra, es fan segones versions d'obres que foren èxit en l'època muda (però més lliures) i obres noves que tenen com a argument una religiositat molt popular i un caràcter molt conservador. El cinema clerical manifestat en exaltacions eclesiàstiques esdevé gènere.

El agua en el suelo (1934) de Eusebio Fernández Ardávin; **El negro que tenía el alma blanca** (1934) de Benito Perojo; **La hermana San Sulpicio** (1934) de Florián Rey; **Sor Angélica** (1934) de Francisco Gargallo; **El cura de aldea** (1935) de Francisco Camacho; **El niño de las monjas** (1935) de José Buchs; **La Dolorosa** (1935) de Jean Grémillon; **Madre Alegría** (1935) de José Buchs

La majoria d'aquests films, que estan produïts per CIFESA, són una apologia de la important tasca portada a terme per monges i capellans, i són, ahora, una crítica a algunes mesures molt liberals del govern de la República com la dissolució de la Companyia de Jesús, la violència contra el clergat, la destrucció de bens eclesials, etc., essent la força conservadora que actua contra el laïcisme que s'ha implantat en l'Estat arrel de l'aprovació de la Ley de Órdenes y Congregaciones Religiosas del 17 de maig de 1933.



3.3. L'autarquia i l'aïllament (1940-1950)

L'1 d'abril de 1939 a Burgos es dona oficialment per acabada la Guerra Civil amb el triomf del general Francisco Franco al davant del costat antirepublicà començant així un règim polític vinculat al guanyador. Durant la dècada dels 40 un concepte únic de país, religió i moral marca la convivència de tots els espanyols sota el que estableix l'anomenat Movimiento Nacional. Franco va instaurar una dictadura de caràcter personal, és impossible separar la figura de Franco del seu règim, el franquisme. L'estructura tancada i no democràtica la fa similar al fascisme italià. L'ensenyament controlat des del parvulari fins la Universitat, més o menys per l'Església, és el lloc principal d'adoctrinament franquista en el seu doble vessant religiós i històrico-nacionalista amb principis conservadors. No hi havia llibertat religiosa. En l'article número 6 del "Fuero de los Españoles" es deia que la professió i la pràctica catòlica, que era la de l'Estat, gaudirien de la protecció oficial¹⁸.

Franco, de seguida, veu el cinema com un excel·lent mitjà de propaganda, de justificació, de transmissió del missatge ideològic i estètic del règim per fer arribar les consignes d'una moral que vol fer-se present en tots els racons de la vida espanyola¹⁹. Films fulletonescos, al·mivarats i cànids en la forma, afins a la moral del nacional-catolicisme, amb un discurs de fons de reconquesta d'Espanya segrestada en mans de l'enemic roig reflectiran músiques de

¹⁸ TAMAMES, Ramón: *Historia de España*. Alianza Editorial. Madrid. 1973.

¹⁹ Aquesta pretensió queda reflectida de manera inequívoca en el NO-DO (Noticiarios y Documentales Cinematográficos), que des de 1943 a 1976 era de projecció obligada a les sales d'exhibició. Sota el lema "El mundo entero al alcance de todos los españoles" era la via que posava el règim a disposició dels espanyols dels anys 40. El NO-DO alternava aspectes de les realitzacions del règim (inauguracions de pantans, carreteres,...) amb una informació molt trivial que oferia una imatge idíl·lica del país. Es coartava qualsevol altra alternativa. Per més informació sobre el NODO veure RODRÍGUEZ, Saturnino: *El NO-DO. Catecismo social de una época*. Editorial Complutense. Madrid. 1999. SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente i TRANCHE, Rafael: *NO-DO: El tiempo y la memoria*. Cuadernos de la Filmoteca. Filmoteca Española. Ministerio de Cultura. Madrid. 1993. Sobre els inicis hi ha una obra recent de Miguel Ángel Hernández Robledo titulada *Estado e Información. El NO-DO al servicio del Estado Unitario (1943-1945)*. Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca. Salamanca. 2003.

bandes militars i himnes i escenes que privilegiaran una organització jerarquitzada del comandament²⁰.

Com hem vist, fins ara, no existeix, en cinematografia, una autèntica política, per això el sistema implanta dues formes de control pels films: la repressió (mesures coactives o restrictives) i la protecció (mesures impulsores i promotores), simultàniament. La censura segueix amb els dos organismesensors: la Comisión de Censura Cinematográfica i la Junta Superior de Censura Cinematográfica, ambdós supervisats per l'Exèrcit i l'Església, els dos grans pilars del règim. La censura que controla el guió original (sense cap precedent en la resta del món), controla també la còpia definitiva, supervisa el doblatge de les pel·lícules estrangeres i vigila la publicitat. Aquesta forta i fèrria censura no anul·la la capacitat expressiva del cinema però si cohibeix la inspiració dels cineastes que resta orientada de forma absoluta ofegant qualsevol intent de cinema lliure. La producció espanyola ha de limitar-se a donar recolzament directe al règim, a servir-lo i a ser la seva arma propagandística.

El proteccionisme consisteix en unes ajudes econòmiques que són manejades per militars, capellans, funcionaris (porten al mercat negre i a la corrupció, l'estraperlo també en cinema). Quin sistema s'empra? Es pretén que les pel·lícules espanyoles siguin les que generin les llicències de doblatge (obligatori des de l'any 1941²¹), necessàries per a la importació de pel·lícules estrangeres. El doblatge provoca un desbordament de films estrangers,

²⁰ MONTERDE, José Enrique: *Historia del cine español*. Cátedra. Colección Signo e imagen. Madrid. 1995. MENDEZ LEITE, Fernando: *Historia del cine español*. Ediciones Rialp. Madrid. 1965. 2 vol.

²¹ L'ordre del 23 d'abril de 1941 instaurava la "Licencia de doblaje" a manera de cànon a pagar per assolir el dret del doblatge de cada film importat. El fet de doblar es va fer quelcom patriòtic però hauria estat millor no doblar perquè el cinema espanyol hagués pogut competir amb l'estranger.

sobretot cinema americà que entra ràpidament a casa nostra amb unes condicions òptimes que posen en perill la producció nacional. “El doblaje obligatorio fue, probablemente, el golpe mortal asestado a la producción cinematográfica española, que perdía de esta forma su mejor arma para enfrentarse a la imposible competencia con el cine de importación”²². Però no és obligatori estrenar la pel·lícula espanyola de referència, amb la qual cosa la qualitat mitjana del cinema espanyol assoleix les cotes més baixes de la seva història, qualsevol pel·lícula espanyola de baix cost serveix només per a la tramitació de llicències ja que és un simple pretext per obtenir-les²³. Més endavant, el 1944, s’afegeix una nova categoria “Interés Nacional” la concessió de la qual depèn d’un bon quadre d’actors o de l’exaltació de valors nacionals, morals i polítics²⁴. Aviat aquestes mesures porten a una picaresca capacitat d’arruïnar qualsevol intent d’indústria. La protecció es veu ampliada en l’àmbit de l’exhibició ja que s’obliga a projectar un percentatge de cinema nacional al llarg de cert període de temps. Els anys 40-50 són de debilitat per a la producció, però són l’època daurada de la distribució, exhibició i doblatge.

Tan baixa era la qualitat²⁵ que aquestes mesures seran modificades l’11 de novembre de 1941 quan es crea el Crédito Nacional Cinematográfico cridat a afavorir els plans de producció, permetent afrontar el rodatge de pel·lícules sense urgències econòmiques, ja que el crèdit concedit pot assolir fins al 40%

²² VIZCAÍNO CASAS, Fernando: *Historia y anécdota del cine español*. Ed. Adra. Madrid. 1976. P. 86.

²³ Els permisos d’importació es concedeixen segons la comissió classificadora dictamini una d’aquestes categories: 1 categoria... entre 3 i 5 llicències; 2 categoria... entre 2 i 4 llicències; 3 categoria... no rep llicències. POZO, Santiago: *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos (1896-1970)*. Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona. Barcelona. 1984.

²⁴ Es podien atorgar, excepcionalment, a films estrangers com va ser el cas de **La Canción de Bernadette** (1943) d’Henri King amb Jenifer Jones.

²⁵ L’abús en la producció de pel·lícules sense cap interès per al públic van abundar de manera escandalosa.

del pressupost total de la filmació. Aquest mateix any les competències cinematogràfiques passen a la Vicesecretaría de Educación Popular de la FET i la JONS lloc on neix la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro al davant de la qual hi ha Carlos Fernández Cuenca. El 1942 es crea el Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE) que estableix la concessió dels Premios Nacionales de Cinematografía, sis premis de caràcter honorífic atorgats a les sis millors produccions espanyoles rodades durant cada any. El 1943 s'inicia l'exportació de pel·lícules espanyoles a països europeus i s'exhibeixen per primera vegada cintes hispanes en altres llocs del món el que suposa un dels més eficaços i ràpids vehicles de propaganda. Les nostres pel·lícules arriben fins i tot al mercat nord-americà, sorgint així la idea d'enviar a l'estranger pel·lícules doblades a l'idioma dels països de destinació. En aquest context neix el Certamen de Cine Iberoamericano amb l'objectiu de reinserir la indústria cinematogràfica espanyola als mercats americans i unir forces per enfortir el conjunt del cinema parlat en llengua castellana. A més, la pantalla crida els intel·lectuals perquè reconeixen la necessitat d'aixecar el seu nivell espiritual. El 1945 es traspassen les competències a la nova subsecretaria de Educación Popular corresponent al Ministerio de Educación Nacional amb predomini dels sectors catòlics respecte dels falangistes. Aquest mateix any un grup d'intel·lectuals del setè art, crítics i publicistes, constitueix a Madrid el "Círculo de Escritores Cinematográficos" que, sota la presidència de Fernando Viola, es reuneixen a l'Ateneo per dur a terme les seves activitats. En aquests moments centenars d'obers, empleats i artistes viuen ja de la producció cinematogràfica espanyola.

El 1947 inicia les seves activitats el "Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas" creat per la Dirección General de Cinematografía que s'encarrega de la millora tècnica i artística del cinema espanyol, de la missió educativa a través de la després anomenada Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) de fomentar la investigació científica, ensenyar les ciències i les arts cinematogràfiques atorgant als seus alumnes el títol de "Diplomado en Ciencias y Artes Cinematográficas".

El cinema espanyol de 1940 a 1950 reflecteix la societat del moment, que té un pensament que es redueix a uns esquemes antitètics, unes opcions absolutes de la forma Bé/Mal, amb alguns trets tipològics:

- La presentació d'una plèiade de dones il·lustres i heroïques que evoquen a la "Madre Patria" i que són defensores de la família i la llar per la via de l'abnegació i la renúncia.
- La "reconquista contra los moros por parte de los Reyes Católicos" on hi ha valors ideals de política i religió i permet una assimilació als orígens del franquisme reconquerint l'Espanya republicana. És l'Espanya salvadora del món com un dia va ser salvador Sant Ignasi de Loyola, cavaller espanyol paradigma del cristià.
- La missió colonitzadora i missionera d'Espanya a Amèrica com a manifestació d'una vocació imperial.
- Films de bandits que arrenquen des de la guerra del francès i es perllonguen durant el segle XIX.
- Cinema folklòric situat en ambients andalusos estructurat en funció del "cante y baile", aprofitant les grans cançonetistes com Concha Piquer, Lola Flores o Estrellita Castro.
- La guerra de la Independència estimularà films a favor de l'exaltació de l'heroisme d'un poble aixecat contra l'invasor estranger.
- Les idees literàries liberals i antitradicionalistes dels segles XIX i primers anys del XX mostrant biografies de personatges il·lustres com músics, literats o financers.

Comencen les coproduccions amb Itàlia, França, Alemanya, Estats Units i Anglaterra, països de cinematografies més avançades que posen en contacte una indústria endarrerida amb altres més obertes i competitives més liberals i desenvolupades en la seva dimensió ètica i professional i, en menor mesura, amb Mèxic i Argentina.

Durant els anys 40, CIFESA assoleix la seva màxima expansió com a productora i distribuïdora, planifica el treball a curt i mitjà termini; estableix, ja hem dit, l'*star-system* contractant actors i actrius en exclusiva, coprodueix amb altres marques compartint així riscos, crea una empresa paral·lela de distribució que li permet obtenir per a ella mateixa els permisos d'importació i es beneficia de l'èxit de certes pel·lícules estrangeres. Organitza actes paral·lels i promou els seus productes de forma que la presència de la seva marca sigui constant i extensa. Fa grans superproduccions pel que fa a pressupostos, a la popularitat dels intèrprets, a les característiques dels seus decorats i la temàtica històrica dels films. CIFESA es pot considerar l'única productora que de veritat organitza el cinema a Espanya ja que contracta per anys a actors, directors, i guionistes, plantejant així el cinema com una productora americana. D'ençà que la productora desapareix²⁶, el cinema espanyol comença a sentir aquesta manca d'industrialització.

Els grans i veterans directors consagrats procedents del cinema mut, dels anys 30 com Florián Rey, Benito Perojo, Luis Marquina, no aconsegueixen superar els seus èxits anteriors i veuen declinar les seves carreres en aquesta nova dècada, però entra una nova generació amb José Luis Sáenz de Heredia, Juan de Orduña, Rafael Gil, els grans exponents de la cinematografia oficial. Les seves carreres comencen juntes i a la vegada acaben quan cau el franquisme. Tots exploren els diferents gèneres²⁷: la comèdia, l'aventura, el tema policíac, el literari, el drama social, el musical, el religiós, el drama històric, adaptacions literàries, melodrames, obres militars anticomunistes i patriòtiques. Mereixen ser citats directors com Antonio Román, Luis Lucía o Ignacio F. Iquino, el

²⁶ FANES, Félix: *CIFESA, la antorcha de los éxitos*. Institución Alfonso El Magnánimo. València. 1982.

²⁷ MONTERDE, José Enrique : Op. Cit. P. 230. Classificació genèrica del cinema espanyol de 1939 a 1950. Comèdia sentimental, 83; Comèdia dramàtica, 66; Drames, 58; Policiaques, 31; Musicals, 22; Folkloriques, 21; Històrica, 20; Comèdia d'època, 19; Bèl·liques i d'espionatge, 18; Aventures, 15; Melodrames, 13; Religioses, 7; Taurines, 6; Dibuixos animats, 3; Esportives, 3; Infantils, 3.

màxim exponent de la producció barcelonesa, Edgar Neville i Carlos Serrano de Osma, considerats, aquests dos darrers, directors de més prestigi perquè el seu cinema i la seva carrera era més personal, ambdós són distingits intel·lectuals que volen portar al cinema la novetat de la imaginació lliure i dels risc fet que els porta problemes a l'hora de filmar les pel·lícules per crítiques i innovadores. “Es preferible el riesgo del fracaso, con todas sus consecuencias, a la seguridad del triunfo mediocre”, va dir Edgar Neville²⁸.

Per a aquests directors i altres que fan que les taquilles dels anys 40 registrin grans èxits podem dir que en el cinema espanyol d'aquesta dècada hi ha aportacions que mereixen força atenció, per bé que un cert misteri envolta aquests temps ja que ni els cronistes d'aleshores podien parlar de la censura imposada, ni els supervivents tenen més visió que la seva pròpia experiència²⁹.

El 1949, després d'iniciar-se la guerra freda, l'organització d'ajudes nord-americana a Europa exclou del seu “Plan Marshall” el nostre país i el règim patirà el bloqueig internacional que significarà un major aïllament i la consolidació del franquisme.

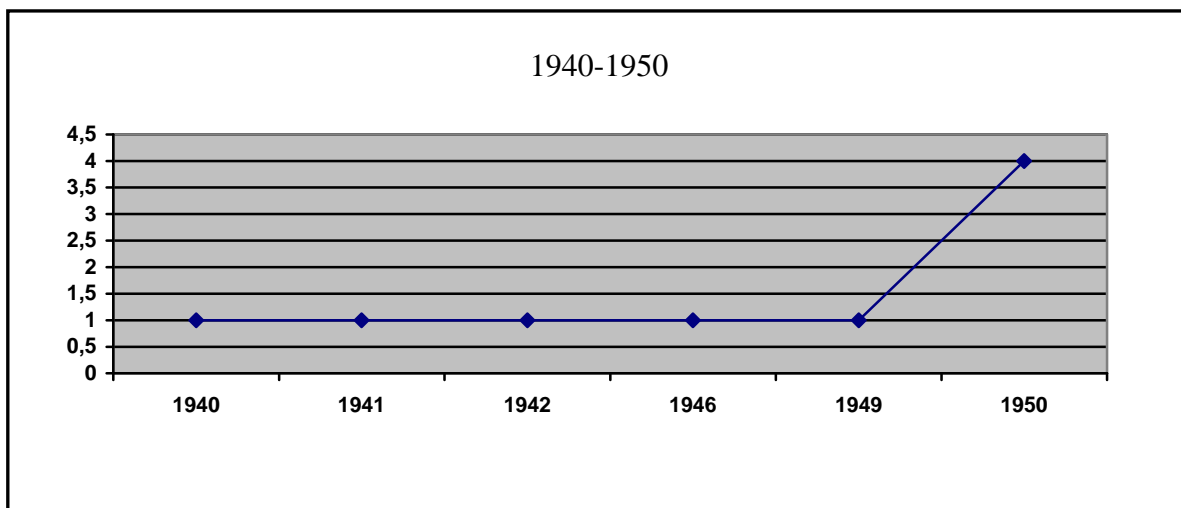
Pel que fa al tema que ens ocupa veurem que hi ha una eclosió de cinema de propaganda missionera per l'obligació moral amb els països germans de parla espanyola: la de donar-los exemple perfecte de “lo español” en la imatge, en el tema i en l'idioma. Lluny de preocupacions metafísiques o serioses, el cinema clerical, que ofereix la imatge d'una Espanya bastió del catolicisme, sobrevalora el missioner, el defensor objectiu del sistema colonial. Es posa en marxa un corrent que porta a les pantalles una versió conservadora i populista del

²⁸ GALAN, Diego: Op. Cit. P. 125. GALAN, Diego: *Cuadernos de la Academia. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España*. Núm. 1. Madrid. Octubre. 1997.

²⁹ José López Rubio, Arturo Ruiz Castillo, Fernando Alonso Casares, Luis Arroyo i Antonio del Amo. Un lloc especial mereixen Enrique Herreros, Llorenç Llobet-Gràcia i Manuel Mur Oti. ALONSO BARAHONA, Fernando: *Biografía del cine español*. Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas. Barcelona. 1992. P. 41.

catolicisme hispà, una visió “miraculera i beateril”. Podríem afirmar que el cinema religiós espanyol neix, com a gènere, en acabar la guerra civil. El cinema religiós, ara, és molt més seriós del que s’ha vist i la gent s’entusiasma davant dels relats de persones que donen la vida per anar a les missions. D’altra banda, es recorda el paper de l’Església en els diversos episodis de la història i, per descomptat, no hi manca l’exhaltació dels capellans.

El milagro del Cristo de la Vega (1940) de Adolfo Aznar; **Vía Crucis del Señor por tierras de España** (1940) de Sáenz de Heredia³⁰; **El escándalo** (1943) de Sáenz de Heredia; **Forja de almas** (1943) de Eusebio Fernández Ardavin; **Misión Blanca** (1946) de Juan de Orduña; **Reina santa** (1946) de Rafael Gil; **La fe** (1947) de Rafael Gil; **Aquellas palabras** (1948) de Luis Arroyo; **El capitán de Loyola** (1948) de José Díaz Morales; **La manigua sin Dios** (1948) d’Arturo Ruiz Castillo; **La mies es mucha** (1948) de José Luis Sáenz de Heredia; **Agustina de Aragón** (1950) de Juan de Orduña; **Balarrasa**³¹ (1950) de José Antonio Nieves Conde. Després d’aquesta pel·lícula l’eclosió del cinema religiós augmentarà.



³⁰ Amb aquesta pel·lícula que va guanyar el Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo, Sáenz de Heredia aconsegueix un dels millors films espanyols del tema. Aquest director, el més premiat a Espanya durant la dictadura, omple tota una època de la nostra producció, però el seu cinema, en canvi, no ha tingut ressonància internacional potser perquè va coincidir, en molta part del temps, amb l’aïllament del nostre país.

³¹ Amb aquest film inicia el seu caminar l’empresa Aspa Films sota el control de Vicente Escrivá.

3.4. L'obertura i la Segona Postguerra (1951-1962)

La dècada dels 50 és temps de consolidació del franquisme i dels primers intents de les autoritats espanyoles de trencar la situació d'aïllament internacional a què està sotmesa Espanya.

Des de l'inici la dictadura comença un lent però decisiu procés d'homologació internacional amb l'ingrés de l'Estat a diversos organismes internacionals com la UNESCO el 1952, el Concordat amb la Santa Seu el 1953, l'ingrés a l'ONU l'any 1955 o els acords de cooperació militar i econòmica amb Estats Units presidits per Dwight D. Eisenhower, tots fites que trenquen l'aïllament de l'autarquia³². Els sectors catòlics, després de la consagració del nacional-catolicisme, enfront del radicalisme falangista, regeixen durant la primera meitat de la dècada quedant desplaçats en la segona meitat per la tecnocràcia que està en cap de la liberalització econòmica. Nogensmenys, no serà fins a finals de la dècada quan començarà a manifestar-se aquest desplegament com a conseqüència del Pla d'Estabilització de 1959 que suposarà un desenvolupament financer que posarà les bases per a una societat que va nodrint-se de classes mitjanes que coneixen els efectes sedants del benestar econòmic i social.

De 1952 ve la contesta obrera al franquisme amb successius boicots, es desenvolupa la dissidència cultural i política dels intel·lectuals universitaris que són fills de la postguerra i que culmina l'any 1956 que abraça àmbits de la producció literària, artística, teatral i cinematogràfica de l'època que significa un canvi fonamental respecte al monolitisme i el tancament dels anys 40.

³² ALONSO BARAHONA, Fernando: Op. Cit. P. 45.

Els anys 50 contempnen dos factors transformadors decisius: l'emigració exterior i el turisme que signifiquen l'obertura de la societat espanyola a l'exterior tant pel que fa a l'entrada de divises com pel que fa al final de l'autarquia no només econòmica sinó també ideològica i moral. El creixement suposa alguns problemes com és el de donar allotjament a la població rural que emigra a les grans ciutats.

Molts cineastes, triomfadors dels anys 40, com Sáenz de Heredia, Rafael Gil i Juan de Orduña segueixen en aquesta època amb una carrera sòlida ja que han assolit un bon grau de maduresa professional; a ells s'afegeixen altres més novells com Ladislao Vajda, Luis Lucía i Antonio del Amo i la primera promoció del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, una nova generació de directors joves com José M^a Forqué, Pedro Lazaga, Ana Mariscal, Francisco Rovira-Beleta, Julio Coll, Manuel Mur Oti, José Antonio Nieves Conde, Arturo Ruiz Castillo, Ramón Comas i César Fernández Ardavín. Més endavant directors com Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, Marco Ferreri i Carlos Saura amb els qui començarà ja un primer neorealisme.

La producció augmenta gràcies al fort creixement de les sales d'exhibició i l'increment paral·lel de l'assistència al cinema (propiciat pel baix cost de les entrades, la mancança d'alternatives per a l'oci popular i el refugi que ofereix la sala fosca enfront de la misèria quotidiana). CIFESA es va desintegrant, ja que no pot fer front a la modernitat, iniciant una precipitada decadència per desaparèixer el 1952 com a identificadora en les pantalles i definitivament la seva activitat el 1962³³. Així deixa pas a Cesáreo González al comandament de SUEVIA Films que agafa les rendes de la producció espanyola mantenint un equilibri entre les diferents tendències emergents del cinema espanyol, coproduint pel·lícules nacionals i internacionals i tocant tots els gèneres cinematogràfics. No es pot oblidar la tasca d'Ignacio F. Iquino al capdavant d'IFISA³⁴ i altres productores que tenen l'interès de produir films catòlics com

³³ FANÉS, Félix: Op. Cit.

³⁴ COMAS, Ángel: *Ignacio F. Iquino. Hombre de cine*. Alertes Editores. Barcelona. 2003.

ASPA Films³⁵, PECSA creada a Barcelona per José Carreras Planas molt propera a l'Opus Dei i impulsada, també, pels seus membres, juntament amb altres professionals del cinematògraf, PROCUSA, amb la participació de la família Luca de Tena (propietària del diari ABC, de la dreta monàrquica més tradicional)³⁶.

La continuïtat de gèneres de l'època autàrquica segueix en dos bàsicament que són la comèdia, amb el sàinet i la picaresca vinculada a antecedents literaris i teatrals i influïda també per la variant neorrealista i el musical folklòric, i es trenca en dos tan significatius com l'històric i el literari. El musical folklòric resisteix a la renovació, assolint en la primera meitat dels 50 el seu major esplendor i servint de vehicle de propaganda a molts cantants com Lola Flores, Carmen Sevilla, Paquita Rico, Antonio Molina, Lolita Sevilla i el francès Luis Mariano... Mostra l'esperit de raça andalús (malgrat que el protagonista quasi "es mori de gana", sempre està a punt de cantar i ballar), la festa nacional, els braus i el futbol. Els darrers anys de la dècada aquest cinema és substituït pel cuplet que comparteix cartell amb les anomenades "pel·lícules amb nen", Pablito Calvo i Joselito o més tard, amb nena, com Marisol i Rocío Durcal, protagonitzen un cinema comercial que omple les sales. Apareixen els *peplum*³⁷ i els *spaghetti-western*³⁸. El MaCarthyisme que es desencadena als

³⁵ Creada el 1950 per Vicente Escrivà va ser presa com a exemple de l'Església espanyola i va rebre la felicitació explícita de la Secretaria de Estado vaticana i la benedicció apostòlica del Papa (aleshores Pius XII). Aspa Films realitzaria 6 films religiosos seguits, amb guió de Vicente Escrivà i dirigits per Gil. "Yo soy católico y hacer cine católico me agrada", diu Rafael Gil. "Comprendo que el ideal es hacerlo como Dreyer o Bresson, pero tampoco el mío es despreciable. Yo me conformo con que sea cine piadoso, porque la piedad es buena". CASTRO, Antonio: *El cine español en el banquillo*. Ed. Fernando Torres. València. 1974. P.p. 187-204. De l'empresa Aspa Films va dir la revista *SIFE* que "cabe en España el honor y la gloria de ser la única nación del mundo que cuenta con una productora creada para realizar un cine colocado siempre dentro de la mente de la Iglesia" Citat per MARTÍNEZ BRETÓN, Juan Antonio: Op. Cit. P. 63.

³⁶ CAPARROS LERA, José M.: *Cinema y vanguardismo. "Documentos Cinematográficos" y Cine-Club (1951-1966)*. Ed. Flor del Viento. Barcelona. 2000. Cap. IV. Pp. 118 i següents.

³⁷ Són aquelles pel·lícules ambientades en època antiga que s'han realitzat amb un baix pressupost, amb un elenc d'actors secundaris, amb decorats aprofitats d'altres produccions i una durada d'uns 85 minuts. Normalment són co-produccions fetes en sèrie i poca creativitat.

³⁸ DE ESPAÑA, Rafael: *Breve historia del western mediterráneo. La recreación europea de un mito americano. Ediciones Glénat. Barcelona. 2002*. A partir de 1965, el cinema coneix el fenomen anomenat "Spaghetti-western". Nascut obeint a motius comercials, realitzats en co-producció amb França, Alemanya Federal, Espanya i Itàlia, engloba una producció molt desigual que l'únic que pretenia era aconseguir ingressos, amb films força mediocres. A Catalunya va ser molt popular els estudis d'Esplugues City, on es rodaven pel·lícules de l'Oest.

Estats Units entre 1950-54 influeix en el cinema espanyol que durant cinc anys s'ocupa en llançar atacs directes contra els soviètics, és l'adoctrinament polític al servei de la propaganda de la "guerra freda" amb una clara vocació anticomunista. El cinema bèl·lic amb la guerra civil com a tema o l'exèrcit en el que s'exalta la bandera, l'himne nacional o el valor dels soldats espanyols. Tots els gèneres presentats en pel·lícules que es desenvolupen a la ciutat però també al camp i en les que es relaten les vicissituds dels diferents personatges desapassionadament.

Un altre cicle que es desenvolupa en la dècada anterior i que assoleix la màxima plenitud en els 50 és el cinema religiós. Espanya que s'autoproclama bastió de l'anticomunisme i de la cristiandat posa en marxa un corrent de films miraclers, beatífics, cursis i piadosos. El cinema ideal religiós hauria estat el de Dreyer o Bresson³⁹ però a Espanya es fa més un cinema de pietat on es tracten els temes religiosos de forma sentimental perquè bona part de la societat espanyola, que més que religiosa és moral i d'aparences, no podria entendre la profunditat d'aquests cineastes. Els antecedents es troben en el cinema de propaganda missionera que sorgeix en la pantalla a mitjans de la dècada anterior amb títols, ja esmentats anteriorment, com **Misión blanca** (1946) de Juan de Orduña o **La mies es mucha** (1949) de José Luis Sáenz de Heredia, un apostolat en sintonia amb l'esperit cristianitzador de la creuada⁴⁰.

El trànsit de l'hegemonia castrense i falangista dels 40 al nacionalcatolicisme dels 50 ve per la pel·lícula **Balarrasa**⁴¹ (1950) de José Antonio Nieves Conde, el protagonista de la qual canvia el seu uniforme militar de la Legió per la

Per més informació veure DE ESPAÑA, Rafael i JUAN, Salvador: *Más allá de Esplugas City*. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. Barcelona. 2005.

³⁹ El que atreu a Robert Bresson de novel·listes com Dostoievski o Bernanos es "la dimensió sobrenatural" que afegeixen a tot el que fan. A Bresson li interessa fixar-se en el que està més enllà, en allò que rau en el fons de l'ésser humà. Hi ha una imatge divina impresa en el fons de l'ànima. És aquesta la que Bresson vol captar i testimoniar amb el seu cinema. El seu estil, auster, allunyat de barroquismes i ornaments innecessaris, un estil que decanta en l'essencial, absent de tota retòrica, sense concessions al que pogués distreure. El seu principi és que el cinema no és un espectacle fotografiat, sinó una escriptura. Els seus personatges solen ser "grans apassionats" entusiastes de Déu, de la llibertat, d'una idea.

⁴⁰ HEREDERO, Carlos F.: Op. Cit. P. 192.

⁴¹ **Balarrasa** és la pel·lícula més vista pels capellans segons el resultat d'una enquesta realitzada en el Colegio Español, a Roma. Citat per PÉREZ LOZANO, José M. a *Un católico va al cine*. Ed. Flors. Barcelona. 1960. P. 173

sotana de capellà. “El cine transmitía los principios ideológicos del Caudillo que se había levantado contra el mal y tenía la idea del español “medio monje, medio soldado”⁴². El cinema clerical es configura com l’oferta nacional-catòlica.

En aquesta dècada l’Església té gran presència i una clara influència en el món del cinema. En el IV Congreso Internacional de Cine convocat per l’OCIC, amb la benedicció de Pius XII, en un intent d’interpretar l’encíclica *Vigilante Cura* i sortir de l’aïllament que la guerra havia produït en les diferents organitzacions catòliques, es proposa la creació d’oficines nacionals per a la classificació de les pel·lícules, l’articulació d’una xarxa de sales d’exhibició controlades per Acción Católica, amb el seu President Alberto Martín Artajo, l’agrupament de tècnics i professionals en organitzacions corporatives explícitament confessionals, el treball actiu en els mitjans de comunicació i publicacions especialitzades. La consigna de Pius XII era la de “no lamentar, sinó acción es lo que importa”⁴³ davant d’aquest modern mitjà de penetració de moral, tan atractiu i fascinant que promou alhora l’agitació i l’educació, sembla alhora bé i mal i diverteix alhora que perverteix. De la junta tècnica de l’Acción Católica depèn la Oficina Nacional Calificadora de Espectáculos⁴⁴ que alhora depèn de la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad⁴⁵. A partir de l’encíclica *Vigilanti cura* que recomana crear llocs on es projectin només bones pel·lícules, l’Església exerceix el seu apostolat creant una ampla xarxa de sales catòliques escolars i parroquials, que assegurin els espectacles educatius en un ambient sa presentant cintes netes amb la clara decisió de sotmetre els criteris tècnics i els valors artístics de les pel·lícules a l’ordre moral i a la fe catòlica prioritats que Pius XII s’encarregà d’establir amb nitidesa en les consignes de la *Miranda Prosus* el 1957. L’instrument utilitzat per l’Església durant aquests anys per a l’orientació cinematogràfica són les “Instrucciones y Normas para la Censura Moral de Espectáculos” amb les següents qualificacions:

⁴² MONTERDE, José Enrique: Op. Cit. P. 186.

⁴³ Pius XII: *Ecclesia*. 2 .12. 50. Any X. Núm. 49. P. 4.

⁴⁴ En la Oficina Nacional Calificadora de Espectáculos s’integren el Secretariado de Espectáculos de la Junta Nacional de ACE, la revista *Filmor*, la revista *SIFE*, el periòdic *Signo*, la revista *Ecclesia*, la Cruzada de la Decencia, la Institución Claretiana, el Centro Nacional de la OCIC i la Comisión Episcopal de Cine, Radio y Televisión.

⁴⁵ A l’organigrama d’Acción Católica pertany també la Oficina Auxiliar de Cine, el Instituto Español de Cultura Cinematografica i la Federación Nacional de Salas.

1. Tots els públics
2. Joves de 14 a 21 anys
3. Majors de 21
- 3 R (Reservada a majors amb sòlida formació moral)
4. Greument perillosa

La difusió de la moral vindrà en les següents publicacions:

- **Filmor**; creada per la Confederación Católica Nacional de Padres de Familia, publica catàlegs i fitxes de pel·lícules amb crítiques i classificacions morals.

- **SIPE** (Servicio Informativo de Publicaciones y Espectáculos) fundada per les Congregaciones Marianas el 1952 porta a terme una autèntica creuada contra el que denominava "cine que hace daño"⁴⁶. A partir de 1954 el director és Pascual Cebollada, crític del diari YA.

- **Signo** és un periòdic adherit a la Acció Católica que formarà part, doncs, de la Oficina Nacional Calificadora de Espectáculos que és l'organisme encarregat de la censura privada de l'Església, seguint els mandats del Pontífex Pius XI, exposats en la encíclica *Vigilanti Cura* (1936).

- **Eclessia**, òrgan de la Dirección Central de la Acció Católica Española, que segueix les directrius pontificals i episcopals. Neix el 1941 i el seu apogeu és en els anys 50 amb la incorporació de Pascual Cebollada.

- **Oficina de la Cruzada de la Decencia**. Monsenyor Cicognoni, delegat pontifici a EEUU, va comunicar a l'episcopat ianqui perquè unissin els seus esforços contra la immoralitat a la pantalla. Així es va crear la "Legión contra la Decencia" que convidava els fidels a través d'unes 300 revistes catòliques del

⁴⁶ MARTINEZ BRETON, Juan Antonio: Op. Cit. P. 75.

país, a que no assistissin a les sessions cinematogràfiques que col·lisionessin amb els principis morals del cristianisme.

- **Revista Internacional de Cine**, amb un caràcter inequívocament catòlic, també dirigida a Espanya per Pascual Cebollada.

- **Film Ideal** que pren el nom dels discursos del papa Pius XII sobre el "Film ideal", es farga com a conseqüència de l'Esperit de les "Conversaciones de Salamanca" alimentat pel sector catòlic allà representat⁴⁷.

- **Cinestudio**, fundada el 1961 per José M^a Pérez Lozano quan aquest va deixar *Film Ideal* per desavinences amb altres membres de la junta. El cinema és per a ell un art amb exigències de Veritat, Bondat i Bellesa. Vol que el cinema ajudi a l'home a trobar el camí del bé, el camí de Déu. A mitjans dels seixanta esdevindrà una revista especialitzada d'informació general i allunyada dels plantejaments doctrinals del començament.

- **Documentos Cinematográficos**, fundada per membres del Cine-Club Monterols que també van fundar la col·lecció de llibres de cinema de l'editorial **Rialp** sota la direcció de Juan Ripoll. Produeixen obres amb la influència que tenen amb la productora PECSA dirigida per José Carreras Planas i emprenen la realització de diferents pel·lícules que volen transmetre els valors del bé. Alguns membres de l'Opus Dei també entren en productores com ARIEL o PROCUSA fundada el 1958 amb Juan José Alonso Grijalba a la presidència, amb capital dels Luca de Tena i d'altres.

- **Razón y fe**, revista depenent de la Companyia de Jesús a Espanya.

Les freqüents al·locucions de Pius XII sobre el cinema creen un clima favorable per a la creació de cine clubs catòlics⁴⁸, "una agrupación minoritaria con carácter privado, dirigida al conocimiento y estudio de aquellos valores

⁴⁷ MARTINEZ BRETÓN, Juan Antonio: Op. Cit. P. 122.

⁴⁸ Més informació HERNÁNDEZ MARCOS, José Luis i RUIZ BRETON, Eduardo A.: *Historia de los cine clubs en España*. Ministerio de cultura. Madrid. 1978.

estéticos, técnicos y sociales"⁴⁹. Un dels cine clubs que va sobreviure a Espanya va ser el de Salamanca que dirigit per Basilio Martín Patino va organitzar les Conversaciones de Salamanca, de les que parlarem més endavant.

L'any 1956 quan l'Església té plena influència sobre el cinema s'impulsa la I Semana de Cine Religioso de Valladolid⁵⁰. La bandera programàtica és: "divulgar y exaltar el cine que armonizando lo bueno y lo bello, contribuya a la dignificación del hombre y de la sociedad, apuntando las posibilidades de una mayor cordialidad y de un entendimiento entre los pueblos"⁵¹. La Semana⁵² es proposa "recoger toda aquella iniciativa, inquietud y actividad que contribuya a

⁴⁹ MARTINEZ BRETON, Juan Antonio: Op. Cit. P. 130.

⁵⁰ "Nació como una continuación natural del esplendor barroco de las procesiones de la Semana Santa de la capital del Pisuerga. La idea germinal de "prolongar" el lenguaje artístico de los pasos de los imagineros castellanos con el del séptimo arte se hizo camino enseguida en un grupo de vallisoletanos de nacimiento o de adopción y encontró un motor en la persona de Antolín de Santiago y Juárez, entonces delegado de Información y Turismo. Me parece que primaba un sano deseo de promoción turística de la ciudad. Los primeros programas demuestran que las aspiraciones no volaban muy alto pero ahí estaba la idea (...) El hombre que guió la profunda transformación de la Seminci en los años sesenta fue José M. Escudero, por aquella época audaz director general de Cinematografía. Por entonces se amplió la denominación y se pasó a llamar Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos. (...) En la década que va entre 1965 y 1975 es cuando la semana alcanza su plenitud y cuando se crea en torno a ella todo un movimiento que lucha por abrir los angostos márgenes de la censura franquista y por ampliar la formación y la sensibilidad cinematográfica en las jóvenes generaciones españolas. Había que ir a Valladolid (los que no podían viajar a Cannes, Berlín o Venecia) para ver, aunque fuese con retraso, algunos de los filmes que significaban algo en la evolución ideológica de la cinematografía mundial. Al mismo tiempo que se podían dar a conocer cinematografías casi totalmente desconocidas en España. (...) Con la muerte de Franco y la liberalización del clima cultural español la Semana de Cine perdió una de sus razones de ser, tuvo que atravesar algunos años de crisis y de indefinición hasta que nuevos equipos y hombres más jóvenes se hicieron con sus riendas dando un giro a su orientación fundamental sin traicionar nunca su servicio al cine serio y comprometido. Es un tributo que no se les puede regatear a los que han logrado no sólo mantenerla sino elevarla a su actual rango de festival, respetado en todo el mundo por su seriedad y rigor. Se diluyeron, desde luego, las intencionalidades de la fundación, pero se garantizó un acercamiento al cine como fenómeno de cultura y de comunicación entre los pueblos". PELAYO, Antonio: *Ecclesia*. Núm. 2.769. Diciembre. 1995. Pp. 14-15.

⁵¹ Més informació sobre el Cine de Valladolid la podem trobar a RODRIGO, Pedro: *Conversaciones de Cine de Valladolid*. Editorial Razón y Fe. Madrid. 1965.

⁵² La Primera Semana es va celebrar del 20 al 25 de març de 1956. Es van projectar sis pel·lícules espanyoles després d'una prèvia presentació en què es posaven de relleu les seves principals qualitats. **Una cruz en el infierno** (1957) de José M^a Elorrieta; **Cristo** (1953) de Margarita Alexander i Rafael M^a Torrecilla; **La guerra de Dios (1953)** de Rafael Gil; **La mies es mucha** (1948) de José Luis Sáenz de Heredia; **Balarrasa** (1951) de José Antonio Nieves Conde i **El Judas (1952)** de Ignacio F. Iquino. *Revista Internacional de Cine*. Núm 36/37. Diciembre. 1960. P. 16.

la divulgación y expansión de estos valores en la producción cinematográfica mundial"⁵³.

En els anys 50 la viabilitat econòmica d'una pel·lícula espanyola està en funció del seu valor de canvi per obtenir permisos d'importació i doblatge de pel·lícules estrangeres, fonamentalment les preferides del públic: les produïdes a Hollywood. Es posa un límit de volum de pel·lícules importades, sobretot pel que fa al cinema nord-americà així es distribueix un film espanyol per cada quatre pel·lícules estrangeres però el 1955 la Motion Picture Export of America (MPEA) bloqueja la importació americana de films amb motiu de l'augment de "quota de pantalla"⁵⁴.

S'impulsa l'activitat coproductora amb altres països⁵⁵ com França, Itàlia⁵⁶; Alemanya per compartir despeses i subsistir enfront del cinema americà. El productor espanyol, amb escasses possibilitats de vendre les seves pel·lícules, segueix conservant el mercat nacional però amb uns costos menors i amb alguns noms estrangers en els repartiments que ofereixen un cert atractiu de cara a la taquilla. Amb Mèxic també es fan coproduccions per la fama de Lola Flores allà i la de Jorge Negrete aquí, ja que les relacions diplomàtiques no existiran fins la mort de Franco, i fins i tot també hi ha coproducció amb Estats Units (després d'Itàlia, Espanya és el lloc que pel clima i paisatges acull les grans superproduccions de Hollywood). A Espanya s'obren els estudis

⁵³ MARTÍNEZ BRETÓN, Juan Antonio: Op. Cit. P. 145.

⁵⁴ S'estableix una quota de pantalla d'una setmana de cinema nacional per cada sis setmanes de cinema estranger.

⁵⁵ Això significava la consegüent promoció del cinema espanyol a l'estranger.

⁵⁶ A la dècada dels 50 es produeixen 604 pel·lícules de les quals 152 són coproduccions, 452 d'elles són espanyoles. Amb Itàlia es coprodueixen 67 pel·lícules, amb França 29 i la resta són tripartites. No és casual que siguin els italians els que tenen una major presència ja que han viscut una situació semblant.

Samuel Bronston⁵⁷ que permeten que arribin al nostre país⁵⁸ directors importants com Anthony Mann, Nicholas Ray o Henry Hathaway i una plèiade de grans estrelles com Charlton Heston, Sofia Loren, John Wayne, Rita Hayworth, Ava Gardner, David Niven, Alec Guinness o Mel Ferrer⁵⁹. Les coproduccions porten pel·lícules per omplir i obres on la participació espanyola consisteix en oferir serveis de rodatge, extres i treballs tècnics.

El 1951 es crea el Ministerio de Información y Turismo amb Arias Salgado al front i la Dirección General de Cinematografía y Teatro a la qual li van ser adscrites les competències de la cinematografia. Aquesta oficina controla el guió, prohibeix versions més lliures per a possibles vendes a l'exterior, talla escenes i canvia diàlegs. Estableix unes categories segons les quals varia en més o menys el percentatge de protecció que s'aplica a les pel·lícules afavorint-ne algunes seguint les pautes de Franco. El 1951 s'anomena Director General de Cinematografía y Teatro José M^a García Escudero, un catòlic liberal practicant amb pretensions modernes, escriptor de diversos llibres alguns d'ells de cinema. La seva voluntat és definir una nova política capaç de dignificar el cinema espanyol, però no ho aconsegueix ja que el 1952 es veu forçat a dimitir⁶⁰. José M^a García Escudero prepara un pla de finançament més racional pel cinema espanyol portat pel seu desig d'aconseguir unes pel·lícules més coherents en els seus continguts i en la seva factura formal, propugna que el cinema espanyol sigui valent en els seus plantejaments, que abandoni el senderi del conformisme, d'una religiositat apocada, a favor d'actituds com la que en aquests anys representa la novel·la i el teatre de Bernanos o Graham Greene.

⁵⁷ GARCIA DE DUEÑAS, Jesús: *El imperio Bronston*. Ediciones del imán. Madrid. 2000.

⁵⁸ Les escenes, actors, tècnics i baixos costos de producció van facilitar el rodatge a Espanya de nombroses pel·lícules americanes, entre elles **Salomón y la reina de Saba** (1959) de King Vidor amb Yul Brynner o **Doctor Zhivago** (1965) de David Lean amb Omar Sharif.

⁵⁹ ALONSO BARAHONA, Fernando: Op. Cit. P. 48.

⁶⁰ Dues són les causes, sembla, de la seva dimissió: d'una banda la concessió de la classificació d' "Interés Nacional" a l'esmentat film **Surcos** (1951) de José Antonio Nieves Conde i d'altra banda, es va oposar a donar aquesta mateixa classificació a **Alba de América** (1951) de Juan de Orduña. Així es va donar el càrrec a Joaquín Argamasilla de la Cerda, marquès de Santa Clara.

El 1955 a Salamanca es celebren, a l'empara de les autoritats acadèmiques, Las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales dirigides per Basilio Martín Patino. Allà, Juan Antonio Bardem, acabat d'arribar de Cannes i premiat per la crítica per **Muerte de un ciclista** fa la següent definició del cinema espanyol: "El cine español es: políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítrico". La Universitat de Salamanca, ànima de la cultura espanyola, dóna l'oportunitat de realitzar aquestes jornades, per llançar una veu d'alarma. Hi assisteixen directors, crítics, intel·lectuals de diverses tendències, persones que malgrat tenir diferents sensibilitats polítiques, per bé que la majoria són disconformes a les directrius del règim, es proposen reflexionar sobre el cinema espanyol i donar-li solucions. "... se ahondó en esa lucha del intelectual por abrir cauce a la comunicación, de surcar un nuevo equilibrio informativo, por donde las ideas y los pensamientos encontraron un pasillo lo suficientemente dilatado como para dejar pasar ciertos aires de libertad"⁶¹. Fan èmfasi en el valor del cinema com a mitjà contemporani d'expressió dient que el cinema espanyol està aïllat no només del món sinó de la realitat. Basilio Martín Patino i Juan Antonio Bardem diuen que el cinema espanyol segueix amb els tòpics de sempre i que el seu problema és que no és el testimoni que en aquest moment s'exigeix a tota creació humana. Aquesta generació camina a contracorrent dels criteris que mouen la política proteccionista de l'administració.

La subordinació de la indústria a les preferències governamentals de cada moment i el negoci de les multinacionals genera una dinàmica doble: la que tira de les imatges cap una producció de gènere més conservadora i la que impulsa l'evolució d'aquesta per adaptar-se a l'imaginari canviant d'una societat en

⁶¹ MARTINEZ BRETON, Juan Antonio : Op. Cit.. P. 53.

transformació. Malgrat que a Salamanca es denuncia com anava el funcionament del cinema, les autoritats creuen que els reunits són uns comunistes, subversius i les seves peticions no es tenen en compte. Les jornades van tenir un valor simbòlic i el cinema espanyol seguiria mediocre, però "l'Esperit de Salamanca" va estar present entre els participants aleshores i en la seva posterior actuació professional doncs moltes de les seves conclusions són permanents en el cinema espanyol: dependència estatal, feblesa de la indústria, absència de mercats internacionals i manca d'imaginació. Com diuen els germans Pérez Merinero: "la industria cinematográfica española de los cincuenta no iba a abandonar las constantes de raquitismo, miserabilísimo, ocasionalismo, marginalismo y provincianismo que venía arrastrando de tiempos anteriores"⁶². Nogensmenys van haver-hi canvis en relació a la dècada anterior:

- Es va relacionar el muntatge de la subvenció amb el cost de la pel·lícula i la seva qualitat
- S'ajuntaven aspectes econòmics, estètics i patriòtics
- La correspondència entre la subvenció a fons perdut i un percentatge de la pel·lícula significava estimular els projectes més ambiciosos.

Podem concloure que al final de la dècada hi havia dues Espanyes cinematogràficament parlant:

- els que feien un cinema seriós però encotillat en els seus plantejaments
- els que proposaven un canvi vers un cinema més lliure, amb major presència de la realitat, de l'home, dels carrers, de les preocupacions veritables dels espanyols. Marco Ferreri amb **El pisito** (1958) i Carlos Saura amb **Los Golfos** (1959) seran el punt de partida del Nou Cinema Espanyol.

⁶² PÉREZ MERINERO, Carlos y David: *Cine y control*. Madrid. 1975. P. 43.

Els films de l'època anomenada nacional-catòlica contenen les premisses i conseqüències del compromís de l'Església amb el Règim de Franco. Així el dictador s'erigeix com un bastió contra les amenaces del comunisme, del judaisme, de la maçoneria i el capitalisme i d'alliberador del país. S'entén, doncs, que alguns films aportin un cert missatge anticomunista.

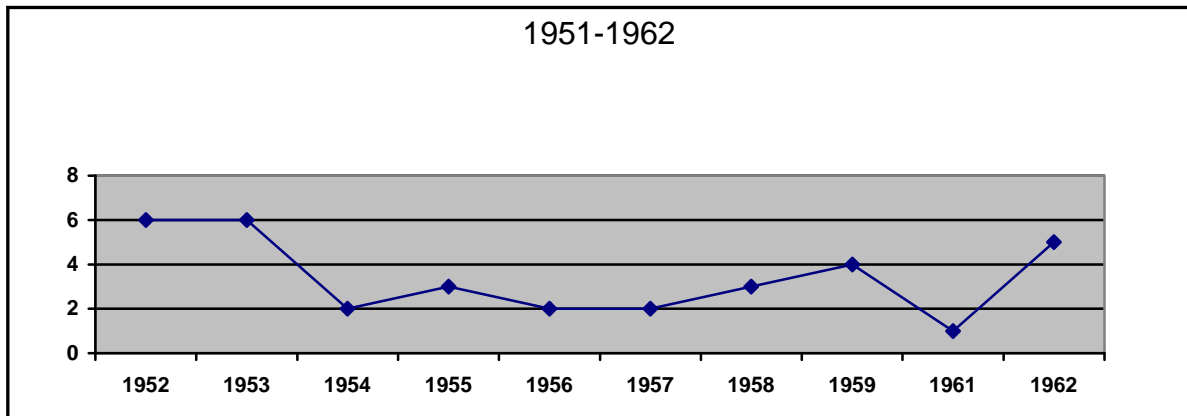
Les pel·lícules religioses dels anys cinquanta experimenten un notable increment en front del decenni anterior. Hi ha una gran quantitat de pel·lícules que podem considerar-les religioses, d'una qualitat mitjana que marquen el decenni com el més interessant.

Les pel·lícules de fons religió més representatives que es produeixen en aquesta dècada són: **Balarrasa** (1950) de José Antonio Nieves Conde; **Cerca del cielo** (1951) de Domingo Viladomat; **Día tras día** (1951) de Antonio del Amo; **La Sra. de Fátima** (1951) de Rafael Gil; **Cerca de la ciudad** (1952) de Luis Lucía; **El Judas** (1952) de Ignacio F. Iquino; **La hermana San Sulpicio** (1952) de Luis Lucía; **Sor intrépida** (1952) de Rafael Gil; **Un día perdido** (1952) de José M^a Forqué; **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla; **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil; **La guerra de Dios**⁶³ (1953) de Rafael Gil; **El milagro del sacristán** (1953) de José M^a Elorrieta; **La hermana Alegría** de Luis Lucía (1954); **Marcelino, Pan y Vino** (1954) de Ladislao Vajda; **Murió hace 15 años** (1954) de Rafael Gil; **El padre Pitillo** (1954) de Juan de Orduña; **El canto del gallo** (1955) de Rafael Gil; **La legión del silencio** (1955) de José Antonio Nieves Conde; **Una cruz en el infierno** (1955) de José M^a Elorrieta; **El frente infinito** (1956) de Pedro Lazaga; **La herida luminosa**⁶⁴ (1956) de Tulio Demichelli; **Un traje blanco** (1956) de Rafael Gil; **Calabuch** (1956) de Luis García Berlanga; **Los jueves milagro** (1957) de Luis García Berlanga; **Los misterios del Rosario** (1957) de Joseph Breen Jr. i Fernando Palacios; **Y eligió el infierno** (1957) de César Fernández

⁶³ Va ser guardonada amb el León de Bronce a Venècia i va obtenir, també, el premi que l'OCIC concedia anualment a les pel·lícules que per la seva inspiració i per la seva qualitat contribuïen amb més eficàcia al progrés espiritual i al desenvolupament dels valors humans.

⁶⁴ Portada anteriorment al teatre. Es va estrenar a Madrid en el teatre Lara i va ser molt elogiada per la crítica.

Ardavín; **Mensajeros de paz** (1957) de José M^a Elorrieta; **Un ángel pasó por Brooklyn** (1957) de Ladislao Vajda; **Molokai** (1959) de Luis Lucia; **Don Lucio y el hermano Pío** (1960) de Luis Lucia; **Fray Escoba** (1961) de Ramón Torrado; **Milagro a los cobardes** (1961) de Manuel Mur Oti; **Rosa de Lima** (1961) de José M^a Elorrieta; **Santa Teresa de Jesús** (1961) de Juan de Orduña; **Canción de cuna** (1961) de José M^a Elorrieta.



L'acatament a la veritat religiosa i moral va perdent progressivament importància, coincidint amb la secularització de la societat espanyola, del creixent agnosticisme, ateisme i indiferència religiosa, aquests són els problemes fonamentals del catolicisme en front del tan temut, fins aleshores, protestantisme. L'ocàs comença quan *Film Ideal* passa a estar en sintonia el 1961 amb les propostes de *Cahiers du Cinema* sobre la posada en escena i l'estètica i la teoria dels autors, la *Revista Internacional de Cine* i *Documentos cinematográficos* es deixen de publicar el 1963. Rialp disminueix el nombre de publicacions i *Eclessia* deixa de fer les seves relacions de pel·lícules amb les seves classificacions morals i *Cinestudio* es va tornant cada cop menys religiosa, totes elles per la manca de beneficis, ja que no es té en compte la ideologia que elles transmeten.

A finals de la dècada sorgiran les primeres temptatives de reciclar l'herència del neorealisme italià, poc conegut a Espanya, que amb les primeres obres de Roberto Rossellini, Luccino Visconti o Vittorio De Sica havia enlluernat al món i

remogut les idees sobre cinema en totes les parts, per bé que el nostre és un neorealisme a l'espanyola, ja que les circumstàncies cojuturals són molt diferents a les italianes. El debat que aquest genera en els cercles més inquiets i juvenils del cinema espanyol troben el seu brou de cultiu a les aules de l'Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Els problemes que denuncien són quotidians al nostre país, però estaven sufocats per un estat policial que mantenia un ferri control sobre la vida industrial, la vida acadèmica i la manifestació del sexe en el cinema. D'altra banda, dels nuclis d'esquerres interessats a redefinir el caràcter de la producció nacional per tornar a les tradicions realistes de l'art espanyol, surten propostes més productives en un doble vessant: una vena popular que roman pròxima a les coordenades de l'humor i una opció metafòrica que escull el drama, que a partir dels 60 engendra noves formes de narrativa crítica i reflexiva. La petita burgesia és la protagonista de les pel·lícules i Fernando Fernán Gómez un dels millors representants de la comèdia costumista.

3.5. Des de 1962 fins al 1976

El 1962, José M^a García Escudero torna a la Dirección General de Cinematografía anomenat per Manuel Fraga Iribarne, ara al capdavant del Ministerio de Información y Turismo⁶⁵. Tot està preparat per a una nova etapa anomenada "Nuevo Cine Español" que durant la primera meitat dels 60 realitza les manifestacions més inquietes de la dissidència crítica i de la renovació estètica de la producció nacional⁶⁶. La voluntat dels nous cineastes, com Mario Camus, Manuel Summers, Basilio Martín Patino, Javier Aguirre, Antonio Eceiza, Jorge Grau o Jaime Camino, una nova generació que ve de la Escuela Oficial de Cine, refundada el 1962, és crear una "nouvelle vague" a l'espanyola i la seva preocupació és fer una crítica al sistema oficial que ve donada per la problemàtica social que ara assenyallem. El 1966 Francisco Regueiro es

⁶⁵ Fins aleshores la influència de l'Església es va desenvolupar segons la política de Arias Salgado ara la política de Fraga Iribarne serà més oberta, més en consonància amb les noves pautes sociopolítiques que venien d'Europa.

⁶⁶ HEREDERO, Carlos F.: Op. Cit. P. 143.

lamentava “no somos una “nouvelle vague” sino una “vague triste”⁶⁷. El Nuevo Cine Español va començar l'any 1963 quan es produeix el debut de la realització d'aquests cineastes formats a l'IEC/EOC (Instituto de Investigación y Experiencias Cinematográficas o Escuela Oficial de Cinematografía, quan canvia el nom). Entre aquests nous directors hi ha un interès en revisar el passat i la Guerra Civil serà per tant centre de les seves reflexions però encara des d'un punt de vista molt maniqueista, potser Carlos Saura és un cas a part perquè l'evoca d'una manera al·lusiva fent una síntesi entre història, metàfora i reflexió sobre el temps i la identitat i es converteix en l'estàndard de l'antifranquisme⁶⁸. La renovació artística que representa el “Nuevo Cine Español” aconseguix eclipsar a grans creadors d'abans com Bardem, Berlanga o Fernán Gómez.

Com a resposta autonòmica i reacció al “Nuevo Cine Español” un grup de cineastes catalans com Vicente Aranda, Jacinto Esteva, Gonzalo Suárez, Pere Portabella i Jordi Grau entre d'altres, cerca nous camins per a les seves creacions, proposant noves i insòlites estructures narratives. Gairebé totes de l'esquerra radical s'uneixen per articular un moviment alternatiu que s'ha anomenat “Escuela de Barcelona”⁶⁹. Els seus films tenen un to d'indubtable provocació formal fet que juntament amb un estil narratiu més obert fa que les seves produccions tinguin un caràcter minoritari provocant escassa ressonància i poca continuïtat a aquest moviment. “La autoproclamada Escuela de Barcelona, sucesora cronológica del Nuevo Cine Español, toda vez que sus filmes se estrenaron entre 1966 y 1971, realizó un papel todavía más relevante, aunque sea obligado reconocer que el tiempo no se ha portado muy bien con algunos de los productos que entonces se adscribieron a la Escuela de Barcelona”⁷⁰.

⁶⁷ SÁNCHEZ, Alfonso: *Iniciación al cine moderno*. Editorial Magisterio Español. Madrid. 1972. P. 191.

⁶⁸ Podem destacar com exemple del que estem dient el film **La caza** (1965) de Carlos Saura.

⁶⁹ La sort d'una i altra, del Nuevo Cine Español (1962-1970) i de l'Escola de Barcelona (1966-1971) va acabar quan García Escudero va deixar el càrrec. Però en els films realitzats per un i una altre, malgrat el rebuig de les distribuïdores i de les estrenes quasi clandestines i de les nombroses carències es van forjar molts cineastes que estarien després en primera línia del cinema espanyol.

⁷⁰ GALAN, Diego: Op. Cit. P. 152.

Als anys seixanta desapareixen les pel·lícules amb nen, ja que queden desfasades pel Rock, apareixen noves figures com Raphael, el Duo Dinámico, Manolo Escobar o Paco Martínez Soria, un actor còmic que coneix un èxit sense precedents, i el fenomen del "landisme"⁷¹. Serà a partir dels anys seixanta que la moral és més generosa. José M^a García Escudero, en línia amb les idees de les "Conversaciones de Salamanca" desenvolupa una política més oberta en consonància amb les noves pautes sociopolítiques que vénen d'Europa, començant una nova etapa en la que la permissivitat obre les portes a un art exempt de pudor. Tres grans corrents caracteritzen, genèricament i ideològica, els films d'aquest període: un cinema comercial, un cinema eròtic i el cinema fantàstic, amb una ideologia inequívocament de dretes.

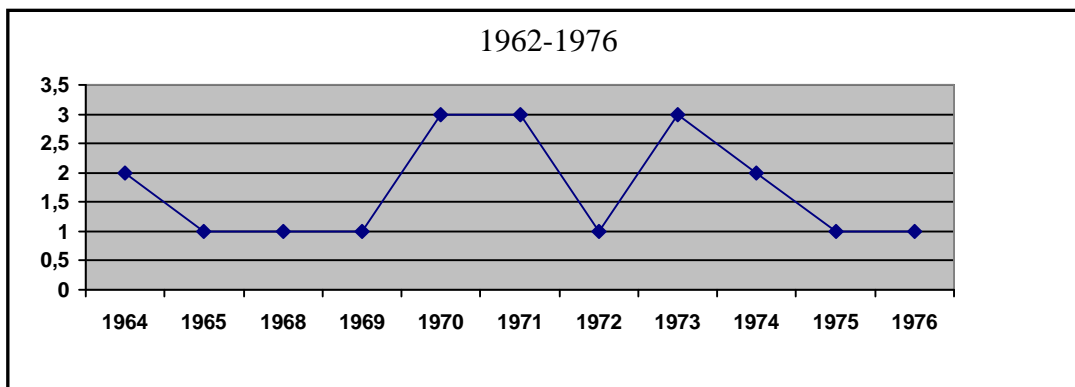
En els anys seixanta tant la quantitat com la qualitat de les pel·lícules és molt baixa. El cinema religiós dels anys 60 perd part de la seva sobrietat i es renova cercant més modernitat i més color en films com: **Cristo negro** (1962) de Ramón Torrado; **Bienvenido, Padre Murray** (1962) de Ramón Torrado; **El padre Manolo** (1966) també de Ramón Torrado; **Sor Citroën** (1967) de Pedro Lazaga; **Sor Ye-ye** (1967) de Ramón Fernández; **Encrucijada para una monja** (1967) de Julio Buchs o **El padre coplillas** (1968) de Ramón Comas.

El període 1962-1969 és fructífer en termes de freqüentació de sales i en celebracions de diferents manifestacions cinematogràfiques com el Festival donostiarra, la V Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores i les Primeras Conversaciones Católicas Internacionales de Cine.

En aquests anys apareixen pel·lícules que podríem anomenar antireligioses com **Plácido** (1961) de Luis García Berlanga i **Viridiana**⁷² (1961) de Luis Buñuel.

⁷¹ Alfredo Landa l'actor espanyol es va especialitzar en la via de l'humor, en el còmic i encara més en el que s'anomenava "el calzoncillo y la comedia de alcoba".

⁷² **Viridiana** va rebre el Gran Premi del Festival Internacional de Cannes el 1961 i fou prohibida després en Espanya fins l'any 1976. Per més informació veure CLAVERAS, Montserrat: La recepció crítica de Viridiana. Op. Cit..



3.6. El cinema contemporani des de 1976 als nostres dies

Amb la mort de Franco s'enderroca l'aparell cinematogràfic franquista per tres motius bàsicament: l'eliminació de la censura (1977), la desaparició del NODO (1978) i el desmuntatge de l'aparell sindical verticalista en el seu àmbit cinematogràfic.

L'aprovació de la Ley de Reforma Política de 1976, última llei fonamental del règim de Franco, marca l'inici de la transformació política d'Espanya. El 15 de desembre de 1976, un referèndum aprova el projecte de reforma plantejat pel govern presidit per Adolfo Suárez. L'elaboració i aprovació d'una nova Constitució, el 6 de desembre de 1978, senten sòlidament les noves bases de la convivència espanyola. Amb el govern de transició d'UCD no podem parlar d'una autèntica política cinematogràfica entre altres raons perquè no hi ha un responsable polític que n'assumeixi el disseny i el seu desenvolupament i no existeix tampoc una llei de cinema, però sí podem parlar d'un ressorgiment o invenció, segons els casos, d'una activitat cinematogràfica descentralitzada, consagrada en la Constitució, sota el concepte de l'Estat de les autonomies. El ritme d'aparició d'aquest cinema autònom és divers i desigual depenent en part de les possibilitats, essent el cinema català el capdavanter, amb un grup d'intel·lectuals i cineastes que creen, a Catalunya, l'Institut del Cinema Català (ICC) que produeix curtmetratges i documentals d'actualitat. Seguirà un cinema

basc i altres cinemes que només tenen esbossos inicials però no es consoliden i moriran definitivament amb la primera arribada, després de Franco, dels socialistes al poder, a saber, l'andalús, el galleg, el valencià i el de les Illes Canàries. La producció cinematogràfica realitzada durant el centralisme polític està dominada per gèneres com el *thriller*, la comèdia, el musical, el cinema fantàstic, i com a camps més excepcionals l'*spaguetti-western* (o el *peplum* que és el gènere que lligaria amb les coproduccions dels anys 50 i que arribarà fins els 70). José Luis Dibildos produeix un tipus de cinema que s'ha qualificat de "cine comercial más cine de autor partido por dos"⁷³ que respon a l'interès de subministrar productes a una classe mitjana urbana desatesa pel cinema comercial que fruïa ja aleshores d'un nivell de vida similar a l'uropeu. També el cinema de l'etapa centrista realitza una revisió històrica des del punt de vista dels perdedors de la Guerra Civil. "La nueva situación histórica provoca una explosión del cine político, o tal vez mejor, cine politizado, ya que el barniz comprometido suele ser en exceso demagógico y panfletario; es la cara opuesta del cine anterior, como si ahora quisiera ofrecer la visión de España a través de los ojos de quienes perdieron la guerra"⁷⁴.

Aquests primers anys de democràcia hi ha també una sèrie de films que reivindiquen el dret a la llibertat sexual, amb temes tòpics que caracteritzaven la societat espanyola del moment: el turisme, la immigració urbana, l'emigració interior, el servei domèstic, etc. Temes que a mesura que anem entrant en la dècada es va decantant vers aspectes descaradament més vinculats al sexe i que tracten amb un creixent grau d'explicitar aspectes com l'adulteri, la homosexualitat, la repressió, etc., resolts sempre en clau d'equívoc i de recomposició de les normes establertes. "Toda situación de carencia de libertad de expresión, inherente a cualquier régimen totalitario, genera unas formas alusivas e indirectas de referencia a lo prohibido. En este sentido, el cine español sometido a la férrea y arbitraria censura franquista no podía ser una excepción, de tal forma que con el paso del tiempo se fue gestando una forma oblicua de acercarse a la realidad y de decir aquello que se situaba fuera de los

⁷³ HERNÁNDEZ, Marta: *El aparato cinematográfico español*. Ed. Akal. Madrid. 1976. P.237.

⁷⁴ ALONSO BARAHONA, Fernando: Op. Cit. P. 104. Per una altra visió del cinema d'aquesta època veure HERNÁNDEZ RUIZ, J. i PÉREZ RUBIO, P.: *Voces en la niebla. El cine durante la transición española. (1973-1982)*. Ed. Paidós, Barcelona, 2004.

límites de lo permitido. Tras una fase, los años cuarenta, en que cualquier asomo de disonancia era simplemente inexistente, con la obligada distensión que se alcanzó en los años cincuenta ya fue posible un esbozo de disidencia cinematográfica. Fue en ese momento cuando empezó a desarrollarse una forma de hacer y decir cinematográficos que, convencionalmente, se ha venido en llamar “cine metafórico”. (...) Todos los filmes de la tendencia metafórica plantean aspectos comunes. (...) De entrada, es fácil percibir el tono antifranquista de casi todos los filmes”⁷⁵. Durant l'època de la transició, doncs, s'adverteix el desig de desmitificar l'època franquista no només en l'aspecte polític, sinó també en el religiós, el de la moral, els costums, la família ... o altres institucions que apareixen com estructures lligades a un temps passat i ja superat⁷⁶. Els directors es troben que poden dir i mostrar coses fins aleshores prohibides, per això el “destape”⁷⁷ té un gran protagonisme i el nu femení es converteix en el millor reclam de la taquilla de cara a una societat que ha estat totalment reprimida durant dècades. Es creen les sales de projecció de pel·lícules “S”⁷⁸ per bé que les exigències comercials porten als productors a proposar dues versions: una pel mercat interior i l'altra per l'estranger on no es censuren les escenes eròtiques.

Lentament la generació del tardofranquisme perd impuls i personalitat, no només degut a les condicions globals de la cinematografia espanyola, sinó també, al debilitament de les postures personals de molts dels seus cineastes. Rafael Gil comença una sèrie d'adaptacions de Fernando Vizcaíno Casas, obtenint molt èxit, a Berlanga li passa el mateix, però Bardem en canvi té una dècada, dels 60 als 70, molt dolenta, potser la pitjor. Manuel Gutiérrez Aragón pot ser un representant de la transició i José Luis Garci és considerat potser el millor director de la dècada a Espanya⁷⁹.

⁷⁵ MONTERDE, José Enrique: Op. Cit.. Pp. 43 i 53.

⁷⁶ CAPARROS LERA, José M^a: Op. Cit.

⁷⁷ El fenómeno del llamado “destape”, consistente simplemente en intentar mostrar algún aspecto anatómico hasta entonces considerado impropio. (32) (...) Todo fue una progresión exhibicionista que sirvió para hacer efímera y coyunturalmente famosas a una pléyade de *starlettes*. MONTERDE, José Enrique: Op. Cit. P. 33.

⁷⁸ Categoría que distinguía les pel·lícules el contingut de les quals pugues ferir la sensibilitat de l'espectador.

⁷⁹ MONTERDE, José Enrique: Op. Cit. P.192

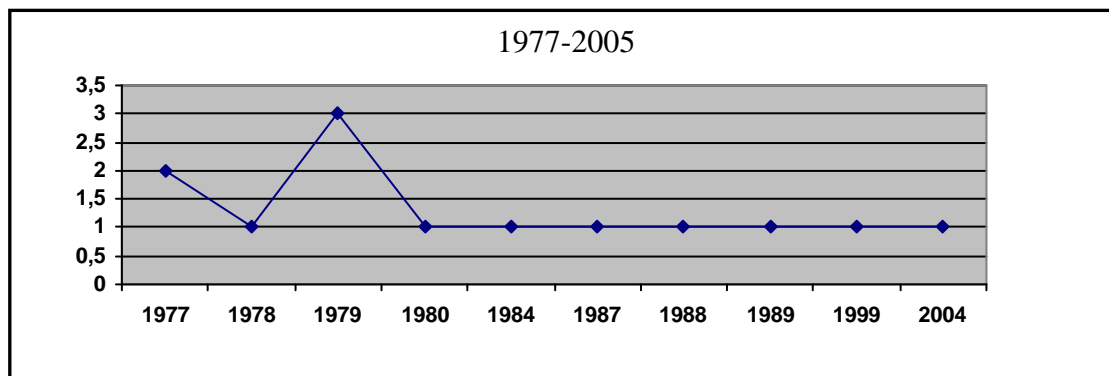
El novembre de 1977 un decret liquidava *de iure* la junta de Calificación y Apreciación de Películas, l'òrgan censor, suprimia els permisos de rodatge per notificacions a la Direcció General, a més com no era obligatori distribuir cinema espanyol per obtenir llicències de doblatge l'interès per finançar produccions espanyoles disminueix. Els costos de producció de finals dels 70 van créixer, els espectadors no veuen cinema espanyol sinó estranger (els estrenats després de la censura) i el nostre cinema no entra en el mercat internacional, tot això fa que per pal·liar la situació l'agost de 1979, davant la competència de la televisió i de la comercialització del vídeo domèstic, que porten al tancament de sales d'estrena i de cinemes de barri deixant sense cinema fins i tot algunes poblacions espanyoles, s'aprovi un conveni de col·laboració amb TVE per produir pel·lícules i sèries destinades a la petita pantalla, recomanant que els treballs siguin adaptacions de les gran obres de la literatura espanyola⁸⁰.

La decisió del govern d'eliminar l'obligatorietat de distribuir cinema espanyol per obtenir llicències de doblatge va repercutir negativament en l'interès per finançar produccions espanyoles. El fet de l'augment de costos de la producció, la pèrdua d'espectadors de pel·lícules espanyoles (en benefici de films estrangers) i la impossibilitat de penetrar en els mercats internacionals composaven un panorama desolador. "Se deducen dos cosas: la existencia de un descenso generalizado de la frecuentación cinematográfica, perfectamente homologable en el nivel mundial, cuyas causas radican en cambios de costumbres sociales, de formas de explotación de lo cinematográfico, de mayor número de alternativas de ocio, etc., y en segundo lugar, que el empeoramiento de la situación relativa del cine español delata unas circunstancias específicas, sobre las que de una manera u otra han debido incidir las medidas de la política cinematográfica. Parece claro que al descenso de cines y de películas producidas corresponda un descenso de espectadores y recaudaciones, pero habría que averiguar si lo ocurrido no ha sido lo contrario: que haya sido la caída de espectadores, progresivamente desinteresados por el cine español, la que haya motivado el cierre de cines y la disminución de producciones"⁸¹.

⁸⁰ GALAN, Diego: Op. Cit. P. 190.

⁸¹ MONTERDE, José Enrique: Op. Cit. P. 100.

El decenni dels setanta presenta una baixada dràstica amb obres com **El Cristo del Océano** (1970) de Ramón Fernández, **Cao -Xa** (1971) de Pedro Mario Herrero, **Una monja y un Don Juan** (1972) de Mariano Ozores, **Un curita cañon** (1974) de Luis M^a Delgado, **La boda del señor cura** (1979) de Rafael Gil. Són comèdies, moltes d'elles, que al·ludeixen a la religió pràcticament només pel títol. Les pel·lícules que parodien el tema religiós són **Polvo eres** (1974) de Vicente Escrivá; **¡Arriba Hazaña!** (1977) de José M^a Gutierrez; **La portentosa vida del Padre Vicente** (1977) de Carlos Mira; **El sacerdote** (1978) de Eloy de la Iglesia i **Noche de curas** (1978) de Carlos Morales.



L'octubre de 1982 la victòria electoral és pel PSOE que té majoria per la idea d'un canvi radical a la política d' UCD. En l'àmbit cinematogràfic s'esperava que es complissin les propostes concretes sobre la indústria que el partit havia defensat en la seva etapa d'oposició, però la política sociocultural del govern socialista de Felipe González era molt rígida i amb una certa tendència manipuladora. Pilar Miró serà l'encarregada, des de desembre de 1982, d'operar la reforma i amb l'anomenada Llei Miró de 1983 marca el règim jurídic de la indústria cinematogràfica de la dècada. La llei va ser molt discutida, fet que va fer disminuir la producció ja que s'ajudava al rodatge de les pel·lícules

en un 50% del cost⁸² que fa que sigui quasi impossible rodar pel·lícules sense subvenció estatal, el que produeix un dirigisme cultural que porta a pensar, a jutjar per l'escàs èxit del cinema espanyol, que els gustos del Ministerio de Cultura i el del públic no coincideixen. Pilar Miró es proposava aconseguir un marc legislatiu coherent on es prioritzava la qualitat a la quantitat de les produccions i que promogués la igualtat del cinema espanyol amb la resta d'Europa. Va regular l'existència de sales "X" destinades únicament al consum de pel·lícules pornogràfiques, eliminant la categoria "S"⁸³. La nova orientació del cinema espanyol desitja la millor exportació i la realització de filmes que parlin de nosaltres però també dels altres. La sortida de Pilar Miró deixa el cinema en una situació mai fins aleshores coneguda: una organització sòlida que té el consens de tots els professionals. Amb aquest esperit assumeix el càrrec Fernando Méndez-Leite seguint la política de la seva predecessora. Segueixen uns anys de crisi amb l'arribada de Jorge Semprún al ministeri de Cultura (1988) i de Miguel Marías a la direcció de Cinematografia (1989). El 1993 Carmen Alborch és nomenada ministre de Cultura i es produeixen nous canvis un dels quals és intentar resistir a la invasió del cinema americà.

Tal com estan les coses el cinema espanyol d'aquests anys produeix cinema musical, comèdies, cinema negre, adaptacions literàries i el tema de la Guerra Civil (atenent que l'any 1989 es compleixen 50 anys del final de la Guerra Civil) amb un plantejament de desdramatització i la Postguerra. La guerra civil serà el teló de fons de moltes produccions que veuen l'enfrontament bèl·lic des de diferents i originals perspectives. "Pese a que la sensación generalizada para muchos es que la guerra civil se ha constituido en un tema central y obsesivo del cine postfranquista, lo cierto es que el número de filmes resulta relativamente modesto"⁸⁴. La figura de Franco es converteix en un personatge de ficció molt habitual en aquest època com ho va ser en una altra on les pel·lícules eren "quasi hagiografías pretendidamente documentales"⁸⁵.

⁸² A més s'establí una quota de pantalla d'un dia de pel·lícula espanyola per cada tres d'estrangeres doblades.

⁸³ Són els films que poden ferir la sensibilitat de l'espectador.

⁸⁴ MONTERDE, José Enrique: Op. Cit. P. 156.

⁸⁵ MONTERDE, José Enrique: Op. Cit. P. 209.

“Uno de los reproches más duros que merece esa política (la de Miró) sería la inexistencia de un proyecto de ayuda global a la industria. De poco servía volcar la ayuda a la producción, si no se tomaban las correspondientes medidas de apoyo a la comercialización de estos filmes. (...) Estas carencias se ampliaban a las tímidas medidas de renovación infraestructural, de reforma de salas y equipamientos, que en definitiva también repercutiría en unas mejores condiciones de recepción del cine hispano”⁸⁶. És veritat, però, que es celebren “semanas y ciclos de cine español en algunas de las principales ciudades mundiales, consideradas como focos de atención capaces de ayudar a la apertura de mercados”⁸⁷. Hi ha uns joves cineastes, entre els 70 i 80, que sobresurten i que tenen el favor del públic i que, a més, van exhibir la seva obra més enllà de les fronteres, Fernando Trueba i Pedro Almodóvar, responsable de que el cinema espanyol es conegués fora d'Espanya, i Alejandro Amenabar, més endavant. Aquests anys veuen sorgir, també, dos fenòmens significatius que són d'una banda el nombre important de dones que assolixen la direcció (com Icíar Bollaín, Gracia Querejeta o Rosa Vergés, per citar-ne algunes) i d'altra banda la direcció compartida. Neix en aquest període, l'any 1985, la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, amb el seu president José M. González Sinde. De seguida es va fer conèixer pels guardons que concedia: els Goya per distingir anualment les produccions més notables segons els propis professionals del cinema.

Si l'Estat és el principal estament de finançament, és impossible tenir unes bases industrials sòlides. “En conclusión, el cine español, a la altura de 1991, participa de la estructura sociocultural en la que se desenvuelve la vida española. Comparte alguna de sus virtudes, pero también los defectos, sobre todo este indefinible rechazo a la excelencia y una cierta superficialidad que perjudican notablemente la tensión cultural, imprescindible para la creación. Lo que si parece muy claro es que desde el Ministerio de Cultura no se puede hacer cine, ni ninguna forma de arte. El Estado debe ayudar interviniendo lo

⁸⁶ MONTERDE, José Enrique: Op. Cit. P. 106.

⁸⁷ MONTERDE, José Enrique: Op. Cit. P. 109.

menos posible; las crisis artísticas son crisis de ideas, principalmente crisis de verdaderos creadores”⁸⁸.

Els canvis que va experimentar el cinema espanyol amb l'entrada de la democràcia van influir en els gèneres cinematogràfics. El cinema religiós s'extingeix per complet i també el cinema “de toros” o el folklòric. La comèdia i el drama són els gèneres de més prestigi en l'època socialista. Van proliferar les adaptacions literàries ja que eren ben acollides a l'hora d'optar a alguna subvenció. La major part d'adaptacions van tenir un bon nivell. També el cinema policial va viure una època de gran esplendor i el documental va experimentar un renaixement a la caiguda del NO-DO que en èpoques posteriors encara augmentarà.

Els anys 80 la davallada és molt més fort i trobem pocs títols: **El cura ya tiene un hijo** (1984) de Mariano Ozores. En canvi hi ha títols que revelen la parodia que entranyen com **Entre tinieblas** (1983) de Pedro Almodóvar; **La Biblia en pasta** (1984) de Manuel Summers; **Padre Nuestro** (1985) de Francisco Regueiro o **Pan de ángel** (1984) de Francesc Bellmunt.

El sector de l'exhibició supera la crisi dels anys 80 amb el fenomen de la creació de multisales. Durant l'època dels 90 el cinema espanyol experimenta una maduració explorant temes i gèneres propers al públic sense perdre de vista la bona qualitat. En aquests moments es valora l'èxit de la pel·lícula segons la recaptació que aconsegueix el seu primer cap de setmana d'exhibició i normalment triomfen aquells films que han estat comercialitzats per mitjà de

⁸⁸ ALONSO BARAHONA, Fernando: Op. Cit. P. 124.

costoses campanyes de màrquetin i propaganda abans de la seva estrena. Les cintes anònimes estan condemnades al fracàs per bé que ni els grans èxits estan massa temps en cartell. Tot és molt ràpid. El 1994 hi ha una nova llei que subvenciona a realitzadors novells fet que suposa que es realitzaran moltes òperes primes ja que surt més a compte per als productors que finançar a directors ja consagrats. El gènere en el que es reflexa el nou cinema espanyol és el gènere del terror. També tenen amplia difusió els *thrillers* i les pel·lícules policiaques. Recuperen color el cinema bèl·lic o de caràcter militar; el cinema fantàstic i el cinema històric recuperen impuls al contrari que el cinema musical que pràcticament s'extingeix. El drama segueix mantenint el seu *estatus* de gènere clàssic recolzat en la literatura. Els espectadors deixen clar que la comèdia és el seu gènere preferit. Dos gèneres menors en progrés i en fase evident de creixement són el documental i el cinema d'animació.

En els anys 90 apareix una bella i poètica comèdia melodramàtica **Canción de cuna** (1994) de José Luis Garci, al seu costat o millor dit enfrontada a ella el film revenja **Así en el cielo como en la tierra** (1995) de José Luis Cuerda.

Actualment el nostre mercat no té espai per assumir la quantitat exagerada de llargmetratges que es realitzen cada setmana, això afecta a la producció espanyola perquè el mercat encara està dominat per empreses nordamericanes. Així mentre no hi hagi una llei que consolidi definitivament les bases de la indústria el cinema espanyol seguirà condemnat a viure una situació d'eterna incertesa. Per bé que els nous realitzadors aposten per un cinema més modern que crida l'atenció del públic i és molt ben rebut, al final de la dècada dels noranta i principis del segle XXI el cinema no està massa ben encertat, tampoc el català i el basc i les dades publicades sobre el nostre cinema apunten que hem tocat sostre.

3.7. Classificació temàtica d'algunes pel·lícules religioses espanyoles

Fem una distribució dels films en diferents temes amb el benentès que moltes d'elles poden estar inscrites en més d'un dels apartats. És una classificació indicativa que vol ser més un suggeriment pel lector que no pas un dogma tancat.

Temes sacerdotals

- **Els preveres**

Els sacerdots han sortit, amb freqüència, a la pantalla espanyola. Ells dediquen la seva vida als altres. Uns intentaran redreçar els joves descarrilats de la seva parròquia al barri madrileny de El Rastro amb el seu amor, tolerància, comprensió i constància com el pare José a **Dia tras dia** (1951) de Antonio Del Amo. Altres es lliuraran a tota una comunitat, marginada a **Piedras vivas** (1956) de Raúl Alfonso. Encara els hi haurà que lluitaran pels drets i deures dels miners oprimits a **La Guerra de Dios** (1953) de Rafael Gil.

La funció clerical s'enalteix amb els relats de sacerdots implicats en la disciplina castrense a **Balarrasa** (1950) de José Antonio Nieves Conde. Javier Mendoza, capità de l'exercit, conegut durant la guerra civil com Balarrasa pel seu esperit alegre decideix ingressar en el Seminari de Salamanca després de la mort d'un company a qui va canviar la guàrdia. La seva història el portarà a terres d'Alaska com a missioner on morirà sol. A **Cerca del cielo** (1951) de Domingo Viladomat, el pare Polanco inicia la seva tasca com a bisbe de la diòcesi de Teruel quan esclata la guerra civil espanyola. El pare Polanco serà assassinat per l'exercit republicà al negar-se a declarar en contra dels seus principis. A **El frente infinito** (1956) de Pedro Lazaga, el pare Barrera, acabat d'ordenar, s'incorpora a les forces de Franco com a capellà on descobreix els horrors de la guerra.

També és present el problema vocacional a **La fe** (1947) de Rafael Gil on el capellà es manté fort i fidel en la seva fe malgrat la seducció d'una dona. O la història d'un jove que s'enfrontarà al seu dictatorial pare per seguir el camí del sacerdoci a **La herida luminosa** (1956) de Tulio Demichelli.

En contrast amb això hi ha sacerdots de sainets en films fàcils que volen aconseguir l'èxit comercial com **El padre Manolo** (1966) de Ramón Torrado.

- **Els seminaristes**

Alegre Juventud (1962) de Mariano Ozores recull la exaltació d'aquells que deixen la seva família per seguir el Senyor i esdevenir ministres seus.

Temes hagiogràfics i biografies de sants i santes

- **Els apòstols**

A **El beso de Judas** (1953) Rafael Gil ens proposa les ignorades passes de Judes després de la traïció i el lliurament del Mestre als enemics. **El canto del gallo** (1955) de Rafael Gil el protagonista, com l'apòstol Pere, abjura de la seva fe, però penedit, més endavant tornarà a exercir com a sacerdot.

- **Els sants**

Forja de almas (1943) de Eusebio Fernández Ardavín sobre les escoles del Padre Manjón, **El capitán de Loyola** (1948) de José Díaz Morales, és un relat rigorosament històric d'Ignacio de Loyola que, en descobrir la seva vocació religiosa, va fundar la Companyia de Jesús. **Molokai** (1959) de Luis Lucia, narra la dedicació de tota la seva vida, la del pare Damián als leprosos. **Fray Escoba** (1961) de Ramón Torrado, explica la vida de Sant Martin de Porres a qui Déu va concedir de fer molts miracles, un cop ordenat sacerdot, tot

escombrant, humilment, el terra del convent. **Isidro, el labrador** (1963) de Rafael J. Salvia, és la biografia del sant madrileny que assoleix la santedat juntament amb la seva esposa santa María de la Cabeza. En **La noche oscura** (1988) Carlos Saura s'interessa per la personalitat de fray Juan de Yepes el poeta espanyol del Segle d'Or conegut com San Juan de la Cruz durant el temps que va passar a la presó on va escriure les seves immortals obres *Cántico espiritual* i *Noche oscura del alma*.

- **Les santes**

Teresa de Jesús (1961) de Juan de Orduña, mostra l'encomiable tasca de la santa castellana. **Rosa de Lima** (1962) de José M^a Elorrieta, és la vida de la santa dedicada a la penitència i a la caritat.

- **Les monges**

Les sempre devotes, alegres, bullicioses i poques vegades tràgiques monges. Aquelles que tutelaven nens que després seran afamats toreros a **El niño de las monjas** (en qualsevol de les seves versions de l'any 25, 35, 58 i 63 de José Calvache, José Buchs, Ignacio F. Iquino i P.L. Ramírez, respectivament). Aquelles que arriben a una ciutat en l'estació de tren de la qual troben un bebè de qui cercaran, amb l'ajut d'un taxista, els seus pares a **Un día perdido** (1952) de José M^a Forqué. Aquelles que redimeixen amb tendresa empedreïts malfactors com **La hermana Alegría** (1954) de Luis Lucia qui ajudarà a Soledad que és al convent per culpa d'un home que l'ha deixat embarassada. Aquelles que com **Sor Intrépida** (1952) de Rafael Gil canten per solucionar els problemes del convent, malgrat no siguin enteses per la resta de la comunitat. I finalment aquelles destraleres i "gafes" però amb un cor molt gran capaç d'acollir tothom com la simpàtica **Sor citroën** (1967) de Pedro Lazaga.

Temes missionals

La fecunda tasca missionera per terres estranyes ha tingut una intensa representació en el cinema espanyol. **Misión Blanca** (1946) de Juan de Orduña, on el fill d'un banquer espanyol arriba, com a missioner, a unes terres on el seu pare s'ha convertit en un dèspota cacique. A **Aquellas palabras** (1948) de Luis Arroyo, el pare Carlos arriba a Filipines amb l'objectiu de construir una missió. La guerra canviarà els seus plans ja que serà internat a un camp de concentració. A **La mies es mucha** (1949) de José Luis Sáenz de Heredia, el missioner espanyol Santiago Hernández arriba a Kattinga, a l'Índia, on amb la seva fe, la seva bondat i la seva bonhomia guanyarà als explotadors dels indígenes. Quan el que ha sembrat dona fruit, ell morirà. A **La manigua sin Dios** (1949) d'Arturo Ruiz Castillo, un grup de missioners s'esforcen per portar a les selves d'Amèrica llatina la paraula de Déu. Finalment el Pare Damián dedica la seva vida als leprosos a **Molokai** (1959) de Luis Lucia.

Al costat d'aquesta tasca hi ha la que podríem anomenar de missions urbanes, d'elevació espiritual dels suburbis o de zones rurals. A **Dia tras dia** (1951) d'Antonio del Amo, el capellà d'una parròquia de El Rastro intenta portar pel bon camí a dos joves feligresos. **Cerca de la ciudad** (1952) de Luis Lucia, on el pare José intenta que una dona soltera doni la seva casa per allotjar-hi nois sense llar. **La guerra de Dios** (1953) de Rafael Gil on Andrés, un jove capellà progressista, lluita pels seus feligresos, en un poble miner, contra la incomprensió dels poderosos del lloc o **Piedras vivas** (1956) de Raúl Alfonso.

Temes religiosos amb nens

El cinema religiós amb nen o l'anomenat per alguns "beatos del progresismo"⁸⁹, "cinema d'estampeta" va assolir gran èxit. La celebèrrima **Marcelino, Pan y Vino** (1954) de Ladislao Vajda ens conta la història d'un nen recollit pels pares franciscans que quan té uns cinc anys ofereix pa i vi a un Crist que hi ha a les golfes del convent. **Un traje blanco** (1956) de Rafael Gil, explica la història d'un nen que pateix molt fins que aconsegueix fer la Primera Comunió amb el vestit blanc. **El maestro** (1957) de Luis M^a Delgado, on Juan un mestre d'escola veu les seves il·lusions desmuntades quan mor en accident el seu fill únic. Per això dedicarà les seves forces a un nou alumne que té el rostre de Crist.

Temes religiosos i de conductes

- **La fe**

La fe d'un capella serà més forta davant l'intent de seducció d'una dona a **La fe** (1949) de Rafael Gil, igualment la del capellà de **El frente infinito** (1956) de Pedro Lazaga després d'una crisi en veure els horrors de la guerra. A **Mensajeros de paz** (1957) de José M^a Elorrieta els reis mags arriben a la terra per comprovar si la gent segueix creient en ells.

- **La conversió**

Hi ha films que conviden a la conversió a la fe: els ja citats **Balarrasa** (1950) de José Antonio Nieves Conde; **El Judas** (1952) d'Ignacio F. Iquino; **El canto del gallo** (1955) de Rafael Gil; **Día tras día** (1951) d'Antonio Del Amo; **La herida luminosa** (1956) de Tulio Demichelli, **Cerca de la ciudad** (1952) de Luis Lucia,

⁸⁹ ALONSO BARAHONA, Fernando: *Biografía del cine español*. Op. Cit. P. 36.

La hermana San Sulpicio (1952) de Luis Lucia, **La guerra de Dios** (1953) de Rafael Gil, **La hermana Alegría** (1954) de Luis Lucia, **El frente infinito** (1956) de Pedro Lazaga.

- **L'esperança**

Magda és una dona sense escrúpols que no té en compte el mal que pot fer a molta gent quan decideix vendre uns terrenys. Un dia presenciant la processó de Setmana Santa del seu poble es penedeix, començant així un camí de penitència a **La pecadora** (1954) d'Ignacio F. Iquino.

- **L'amor**

A **Una cruz en el infierno** (1955), de José M^a Elorrieta, un home que no té cap creença religiosa es farà càrrec de la germana Esperança i d'un grup de nens abandonats tot donant la seva vida. A **Un ángel pasó por Brooklyn** (1957) de Ladislao Vajda, Bossi, un home poc condescendent, es converteix en gos per una llogatera de la finca on viu. Només per l'estimació d'un nen aconseguirà ser de nou un home.

Cinema d'adoctrinament anticomunista

Murió hace quince años (1954) de Rafael Gil on un jove (Francisco Rabal) criat a Rússia, torna a Espanya amb la missió d'espia el servei secret dels soviètics.

Temes de miracles

Els miracles s'esdevenen en gent amb poca fe o sense ella però que obertes deixen penetrar l'esperit en el seu interior, en les seves vides. A **El milagro del**

Cristo de la Vega (1940) de Adolfo Aznar, el Crist baixa de la creu per abogar per una dona, o el miracle que s'esdevé a partir d'un crucifix que Tadeo transporta d'una illa a una altra a **El hereje** (1958) de Francisco Borja Moro.

Certament hi ha miracles que són un frau com el que decideixen fingir sis amics per atreure turistes al balneari del seu poble a **Los jueves milagro** (1957) de Luis García Berlanga.

I finalment hi ha miracles com són les aparicions de la Mare de Déu a **La Señora de Fátima** (1951) de Rafael Gil.

Temes cristològics

Són els temes que de manera directa o més indirectament tracten el tema de la Vida de Jesucrist. Són, com ja els coneixem de l'índex i en parlarem amb més extensió, **Bosquejo cinematográfico** (1918) d'Arturo Carballo; **El Judas** (1952) d'Ignacio F. Iquino; **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla; **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil; **Los Misterios del Rosario** (1957) de Joseph Breen Jr. i Fernando Palacios; **Cristo** (1966) de Santiago Ferrer Bajón; **Proceso a Jesús** (1973) de José Luis Sáenz de Heredia i **El sueño de Cristo** (1997) d'Ángel García del Val.

Temes antireligiosos

Tant **Plácido** (1961) de José Luis García Berlanga com **Viridiana** (1961) de Luis Buñuel, són esplèndides sàtires d'una hipòcrita representació de la caritat cristiana.

Akelarre (1984) de Pedro Olea és un atac a l'Església oposant la tradició i els costums al dogma catòlic tot evocant el folklore i idiosincràsia d'una gent, la del País Basc, a través d'una història de bruixeria enclavada al s. XVII. Tanmateix són pel·lícules antireligioses i anticlericals **Extramuros** (1985) de Miguel Picazo i **Padre Nuestro** (1985) de Francisco Regueiro. **Divinas palabras** (1987) de José M^a García Sánchez, adaptació de l'obra homònima de Valle Inclán, incideix en l'obscenitat fàcil i l'anticlericalisme presentant una Espanya supersticiosa i folklòrica.

L'humor català, en cinema, ha recorregut tradicionalment a l'anticlericalisme motivat per l'acció repressora de la sexualitat que la institució eclesial ha exercit. Un exemple seria **El Vicari d'Olot** (1981) de Ventura Pons.

I acabem amb **El dia de la bestia** (1995) d'Álex de la Iglesia on es parla obertament de l'Anticrist.