

# Religiosidad en el cine español en la década de los cincuenta

(Religiousness in the Spanish cinema from the nineteen-fifties)

López Juan, Aramis Enrique

Museo de la Univ. de Alicante. Apdo. de Correos, 99

03080 Alicante

aramis.lopez@ua.es

BIBLID [1137-439X (2006), 28; 309-320]

Recep.: 5.11.04

Acep.: 21.04.06

---

*El cine español durante la década de los cincuenta consolida una de sus características más señaladas: el realismo. Reflejo de lo que acontece en la sociedad española, la presencia de la religiosidad en las producciones de esta década aporta un material excepcional para el estudio de asuntos como el concepto de carisma religioso y su traslación al ámbito político.*

*Palabras Clave: Cine. Religión. Documento fílmico. Carisma. Censura religiosa.*

*Berrogeita hamarreko hamarraldian Espainiako zineak bere ezaugarri berezietako bat sendotu zuen: errealismoa. Espainiar gizartean gertatzen zen guztiaren adierazgarri, hamarkada hartako produkzioetan erlijiozkotasunaren presentziak material aparta dakar kontu batzuk aztertzeari begira, hala nola erlijiozko karisma kontzeptua eta horren translazioa politikaren alorrera.*

*Giltza-Hitzak: Zinea. Erljioa. Film dokumentua. Karisma. Erljiozko zentsura.*

*Le cinéma espagnol au cours des années cinquante a consolidé l'une de ses caractéristiques les plus remarquables: le réalisme. Reflet de ce qui se passe dans la société espagnole, la présence de la religiosité dans les productions de cette décennie apporte un matériel exceptionnel pour l'étude de sujets tel que le concept de charisme religieux et son déplacement au domaine politique.*

*Mots Clés: Cinéma. Religion. Document filmique. Charisme. Censure religieuse.*

## 1. EL CINE COMO FUENTE DOCUMENTAL

El valor como fuente documental del cine en las diversas ciencias sociales deviene de las características intrínsecas del hecho fílmico, preferentemente debido al carácter que el cine presenta tanto como arte, como medio de comunicación. La utilización del cine como documento histórico es de uso reciente como lo es el propio hecho fílmico. Para su aceptación se han de tener en cuenta tanto las principales aportaciones bibliográficas en este sentido, como las propiedades de la imagen cinematográfica y la comprensión del espacio fílmico, así como, las principales aportaciones de los cineastas a la comprensión de los procesos históricos, sociales y culturales.

El cine es un fenómeno complejo, para intentar una definición se ha de tener en cuenta aspectos muy variados que conforman su realidad. Surgió como un espectáculo de masas, desarrollado por una serie de industriales, pero muy pronto se adivinó su potencial como medio de comunicación y sus posibilidades artísticas. Abordar los aspectos que del cine interesan a las ciencias sociales, requiere una breve descripción de facetas que lo componen.

Surge en una sociedad llamada "industrial". Después de un siglo de desarrollo de las infraestructuras productivas que modifican a la civilización mundial, la sociedad contemporánea resultante tiene unas características definitorias que la singularizan con respecto a la anterior Edad Moderna. La perspectiva histórica nos impide delimitar si la era industrial ya ha finalizado y nos encontramos en una nueva era informacional/audiovisual, sin embargo es cierto que el hecho del rápido desarrollo de los medios de comunicación basados en las tecnologías audiovisuales, han modificado tan sustancialmente nuestra sociedad como en aquella época lo hizo el desarrollo de las técnicas industriales.

Ha sido el cine la primera de las tecnologías audiovisuales desarrollada como fenómeno de masas, la radio, la televisión, la telefonía o internet son deudoras de las características desarrolladas por la industria de cine, que creó unos modos de producción, distribución y exhibición que permitieron su rápida universalización. Las particularidades del hecho cinematográfico se han esquematizado en numerosas ocasiones, entre ellas se puede tomar como determinante clasificación la efectuada por Ángel Luis Hueso<sup>1</sup>, que distingue las siguientes: "*industria, arte, medio de comunicación, lenguaje, diversión y testimonio social.*"

El cinematógrafo, según Arnold Hauser<sup>2</sup> tal y como los hermanos Lumière lo idean, se concibe como un espectáculo para las masas, y en las primeras décadas para las clases trabajadoras que gracias al bajo coste de

---

1. HUESO, Ángel Luis: *El cine y la historia del siglo XX*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1983, pp. 29-38.

2. HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid: Editorial Guadarrama, 1964, vol. II, p. 189.

las entradas a las sesiones cinematográficas, hicieron suyo este nuevo medio. Desde sus primeras grabaciones las cintas tienen un claro componente informativo, ilustrativo y educativo. En las proyecciones iniciales de los Lumière, los contenidos fueron claramente en ese sentido, sirvan los siguientes títulos de ejemplo: *Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, *Cortège du mariage du Prince de Naples*, *The Change of Guard at Buckingham Palace*, *Le couronnement du Czar*, e incluso cuando inician las filmaciones de pequeñas historias ficcionadas no abandonan dichos caracteres: *Neron essayant des poison sur des esclaves*, *Signature du traité de Campo-Forino* o *Assassinat du Duc de Guise*<sup>3</sup>.

Por otra parte, en aquellas primeras décadas del siglo XX, el porcentaje de analfabetismo en nuestro país, y en el resto de los países occidentales, era muy alto, alrededor del 50%. Cuando se generaliza el espectáculo cinematográfico, el cine amplía la posibilidad de información al alcance de todos, como indica Julio Pérez Perucha<sup>4</sup>. Incluso en la llamada época muda, en la que parte de la información se obtiene a partir de los subtítulos. Éstos eran leídos, por los llamados “explicadores”, cuya tarea era la de hacer lo más inteligible posible los contenidos de la película exhibida.

La mencionada facultad de llegar a grandes masas de población y de incluir en sus contenidos mensajes elaborados, hizo que muy pronto el cine fuera utilizado como arma política y de propaganda. Como ejemplo en España durante la Guerra Civil, el bando rebelde utilizó la infraestructura que quedó del rodaje de dos producciones de CIFESA; el Gobierno hizo el emblemático esfuerzo del rodaje de *Sierra de Teruel* (André Malraux, 1939); y las organizaciones marxistas y anarquistas pusieron en marcha diversas productoras como documenta Magí Crusells<sup>5</sup>. Como consecuencia hubo un desarrollo temprano e intencionado de sus posibilidades como difusor de ideologías. Era lógico el empeño por parte de gobiernos y grupos de poder de ahí, que facilitaran el empleo de medios y personal necesario para potenciar las características informativas del cine.

No sólo el cine documental es poseedor de esa cualidad, las producciones de ficción contienen también un alto poder comunicativo. Para Annie Goldmann<sup>6</sup>, por un lado permiten ocultar la obviedad de los mensajes, añadiendo la sutileza como cualidad del mensaje y por otro introducen la visión propia del mundo de los realizadores.

---

3. AUMONT, Jacques: “Lumière”, Talens, J. y Zunzunegui, S. (coords.) *Historia General del Cine*, Vol. I, Madrid: Editorial Cátedra, 1998, pp. 101-104.

4. PÉREZ PERUCHA, Julio: “Narración de un aciago destino (1896-1930)” Román Gubern et al. *Historia del Cine Español*, Madrid: Editorial Cátedra, 1995, pp. 22-23.

5. CRUSELLS, Magí: *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, Madrid: Ariel Historia, 2000, p. 17.

6. GOLDMANN, Annie: *Cinéma et société moderne. Le cinéma de 1958 à 1968...*, París: Anthropos, 1971, p. 17.

El cine es una obra colectiva, aúna las sensibilidades de un conjunto de personas que tienen unas ideas comunes o no, sobre la sociedad que los acoge, sobre los pasados históricos que se describen o de las ciudades donde habitan. Participa de diversas técnicas artísticas que le confieren posibilidades narrativas y de representación en muchos casos superiores a éstas<sup>7</sup>.

Es conocido que el lenguaje artístico permite plasmar un análisis complejo mediante una altísima capacidad de síntesis. Las obras de arte, sobre todo a partir del siglo XX son cada vez menos deudoras de la habilidad manual de los artistas y cada vez tienen más que ver con el potencial intelectual de su creador. La codificación de la imagen, tanto fotográfica, cinematográfica o televisiva, es universalmente reconocida por el público. Gracias a ello se consiguen atesorar numerosas reflexiones personales, o situaciones colectivas, en significantes reconocibles con inmediatez por cualquier espectador.

Arnheim basándose en la Teoría de la Gestalt indica que

“los procesos más elementales de visión no producen registro mecánico del mundo exterior, sino que organizan de forma creadora la materia prima sensorial, conforme a los principios de simplicidad, regularidad y equilibrio que rigen el mecanismo receptor.”<sup>8</sup>.

La facilidad que ofrece el cine para desarrollar contenidos complejos con la ayuda de los elementos visuales y auditivos aumenta sus potenciales como herramienta de aprendizaje. Frente a la palabra escrita presentan las ventajas de la inmediatez y la ejemplificación percibida por el receptor del mensaje.

El uso de la imagen como documento histórico es relativamente reciente y no está generalizado, antes al contrario, habitualmente las imágenes se utilizaban, no como fuentes primarias de la investigación, sino como ilustración a las conclusiones, a las que ya había llegado el investigador por otros medios. Siempre se ha dado primacía al documento en soporte escrito sobre el filmado, el hacer historia puede filmarse o escribirse, el interés del análisis histórico depende más de quien escribe o filma que del soporte utilizado para preservarlo<sup>9</sup>.

Cabe preguntarse sobre cual ha de ser la naturaleza del documento para que pueda ser considerado útil en las ciencias sociales. Según Michel Foucault el documento no es, para la historia, esa materia inerte a través de la cual ésta trata de reconstruir lo que los hombres han hecho o dicho, sino de definir en el propio tejido documental unidades, conjuntos series, relaciones<sup>10</sup>.

---

7. VILLEGAS LÓPEZ, Manuel: *Arte, cine y sociedad*, Madrid: Ediciones JC, 1991, pp. 29-30.

8. ARNHEIM, Rudolf: *El cine como arte*, Barcelona: Editorial Paidós, 1993, pp. 11-14.

9. “Editorial”, *Anthropos*, 175, noviembre-diciembre, Barcelona: 1997, p. 4.

10. FOUCAULT, Michel: *La arqueología del saber*, Méjico: Editorial Siglo XXI, 1970, pp. 9-10.

## 2. EL CINE RELIGIOSO DE LOS AÑOS CINCUENTA

El cine desde su nacimiento a recogido la temática religiosa. Ya en las primeras producciones de los hermanos Lumière en 1897 existe una *Pasión y vida de Jesucristo*. Este interés de la industria cinematográfica por los asuntos religiosos (con altibajos) nunca ha desaparecido.

La cuestión que también ha estado siempre presente ha sido la del interés que las jerarquías eclesiásticas han tenido por el cine. En 1936 el Vaticano a través de la encíclica *Vigilanti Cura* denunciaba el hecho de que las películas se proyectan ante espectadores reunidos en locales semioscuros y con relajación, la mayoría de las veces, de sus facultades mentales y de sus fuerzas espirituales. Las inquietudes de la iglesia católica por controlar los contenidos de las películas e intentar que no atentasen contra la moral católica han sido continuas hasta la actualidad. La crítica cinematográfica religiosa en los años cincuenta, se hacía a través de la hoja parroquial que aconsejaba el visionado o no de las producciones estrenadas, tuvo un gran poder de convicción entre los espectadores. Por otro lado la presencia de censores eclesiásticos en las juntas calificadoras y la posibilidad de ejercer censura sobre cualquier producción hizo de la iglesia una institución íntimamente ligada a la exhibición cinematográfica.

Para ampliar estas cuestiones de relación entre Iglesia y cine español se pueden consultar los trabajos de Salvador Muñoz Iglesias (1958), Carlos Fernández Cuenca (1960) para SEMINCI, Salvador Canals (1965) y María del Mar Rodríguez Rosell (2002).

El asunto religioso es tratado en la filmografía española desde sus inicios, pero es durante la década de los años cuarenta cuando se inician una serie de películas que parecen indicar que se están configurando como un género con entidad propia. Sin embargo no es hasta la siguiente década cuando encontramos el género profusamente desarrollado. En los primeros años de la dictadura Francisco Franco busca una justificación ideológica que legitime su rebelión. Franco no cuenta con un ideario escrito, toma de la Falange Española los símbolos externos y ciertas ideas sobre la patria, familia y religión, sin embargo marca distancias con esta organización, a la que va arrinconado a favor de los estamentos religiosos como apoyo a su régimen personalista.

Su gusto por el cine era notable, dos hechos en apariencia anecdóticos sitúan claramente la cinefilia del dictador: por una parte es recomendable la visita al Palacio del Pardo, que fue su residencia oficial, y ver la sala de proyección de cine acondicionada para una sola persona, en la que retirado todo el patio de butacas. Por otro lado hay que resaltar que Franco escribe, bajo el seudónimo de Jaime de Andrade, el relato que sirve de base al guión de *Raza*, de José Luis Sáez de Heredia, 1941.

El dictador intentó establecer una continuidad entre el régimen que surge de la insurrección militar, con el Sacro Imperio Católico Español, por lo

que se impulsan los asuntos históricos en las producciones nacionales inmediatas a la finalización de la contienda civil, con especial interés en aquellos que tratan la época fundacional del imperio español y aquellos episodios de lo que se entendía por carácter hispánico.

Las primeras producciones de cine religioso que consiguen cierta notoriedad fueron *La mies es mucha*, de José Luis Sáez de Heredia, 1949 y *Aquellas palabras* de Luis B. Arroyo, 1948. Pero es *Balarrasa* de José Antonio Nieves Conde, 1950 la que alcanza un éxito comercial significativo. Consigue permanecer en cartel en Madrid durante 61 días lo que la sitúa en el décimo lugar entre todas las producciones de la década. También hay que significar que cinco películas con asunto religioso están dentro de las veinte primeras en esta lista. El éxito de *Balarrasa* supuso la creación de un modelo imitado durante toda la década. El argumento del filme nos muestra un joven militar intrépido, que decide abandonar su vida alegre al sufrir una revelación cuando un compañero muere haciendo una guardia que le correspondía a él. Este hecho le transforma y decide tomar los hábitos. Se muestra muy brillante en los estudios, ejerce fascinación entre compañeros y maestros, aunque se le intenta inculcar la humildad como don a cultivar, no deja de resultar un individuo atractivo y carismático. Su familia, que al caer de la figura materna, se está desmembrando, es salvada por el protagonista de la degeneración absoluta. El personaje aparece como un faro salvífico. Pese al buen hacer como artesano cinematográfico del director Nieves Conde la película no muestra especial interés, no soporta el paso del tiempo, y en la actualidad su visionado, fuera del interés investigador, es muy dudoso. Pero de la misma manera que *Raza*, en 1941 marcó el canon de cómo se habían de tratar asuntos como la Guerra Civil, la familia, el ejército o el espíritu nacional, *Balarrasa* estableció el modelo de protagonista de película religiosa, un ser carismático tocado de gracia divina que influye en la comunidad de forma muy positiva.

La temática principal de las películas religiosas españolas de los cincuenta no fue especialmente rica, se pueden agrupar en las siguientes categorías:

- Sacerdotes y vida consagrada: *Balarrasa*
- Familia y vida cotidiana católica: *Cerca de la ciudad*
- Historias de Cristo, la Virgen o santos: *La Señora de Fátima* o *Fray Escoba*
- Historias milagrosas: *Marcelino pan y vino*

Como dato curioso y que muestra lo singular del tratamiento de la temática religiosa en nuestro país cabe destacar que el primer Jesucristo español lo interpretó Gabriel Alcover en el año 1954 en la película de Rafael Gil, *El Beso de Judas*.

Existe una línea de producción conexas a los intereses católicos en productoras como Aspa Films, Ariel, Pecsá y Procusa. E incluso el Opus Dei contaba con miembros de la obra en diversas empresas distribuidoras y exhibidoras: Dipensa, Procusa Filmayer, Midega Film y Exhibidores Unidos.

No se puede establecer una lista exhaustiva de producciones, pero cabe citar:

- *La mies es mucha*, José Luis Sáez de Heredia, 1949
- *Aquellas palabras*, Luis B. Arroyo, 1949
- *Balarrasa*, José Antonio Nieves Conde, 1950
- *El cerco del diablo*, Ruiz Castillo, Edgar Neville, J.A. Nieves Conde y Enrique Gómez, 1950
- *La señora de Fátima*, Rafael Gil, 1951
- *Día tras día*, Antonio del Amo, 1951
- *Cerca del cielo*, Domingo Viladomat y Mariano Pombo, 1952
- *Cerca de la ciudad*, Luis Lucia, 1952
- *Sor Intrépida*, Rafael Gil, 1952
- *El Judas*, Ignacio F. Iquino, 1952
- *La hermana San Sulpicio*, Luis Lucia, 1952
- *La guerra de Dios*, Rafael Gil, 1953
- *El beso de Judas*, Rafael Gil, 1953
- *Cristo*, Margarita Alexandre y Rafael M. Torresilla, 1953
- *El milagro del sacristán*, José María Elorrieta, 1953
- *El pórtico de la Gloria*, Rafael Salvia, 1953
- *Rebeldía*, José Antonio Nieves Conde, 1954
- *Un día perdido*, José María Forqué, 1954
- *El padre pitillo*, Juan de Orduña, 1954
- *El guardián del paraíso*, Arturo Ruiz-Castillo, 1954
- *Sor Angélica*, Rafael Gil, 1954
- *La hermana alegría*, Luis Lucia, 1954
- *La pecadora*, Ignacio F. Iquino, 1954
- *Una cruz en el infierno*, José María Elorrieta, 1955
- *Marcelino, pan y vino*, Ladislao Vajda, 1955
- *El canto del gallo*, Rafael Gil, 1955
- *La legión del silencio*, José Antonio Nieves Conde, 1955
- *La sonrisa de Dios*, Julio Salvador, 1955
- *Un traje blanco*, Rafael Gil, 1956
- *La herida luminosa*, Tulio Demicheli, 1956
- *Piedras vivas*, Raúl Alfonso, 1956
- *Mensajeros de paz*, José María Elorrieta, 1957
- *Y eligió el infierno*, Cesar F. Ardain, 1957
- *Cumbres luminosas*, José Forgués, 1957
- *Los jueves milagro*, Luis García Berlanga, 1958
- *El niño de las monjas*, Ignacio F. Iquino, 1959
- *Un ángel tuvo la culpa*, Luis Lucia, 1960
- *Fray Escoba*, Ramón Torrado, 1961
- *Viridiana*, Luis Buñuel, 1961

Teniendo en cuenta que en el periodo comprendido entre 1950 y 1961 el número de producciones españolas de largometraje fue de 759 según la Base de Datos de la Filmoteca Española<sup>11</sup>, las producciones religiosas

---

11. <http://www.mcu.es/cine/index.jsp>.

supondrían aproximadamente un cinco por ciento. Cabe destacar que el cincuenta por ciento de ellas están dirigidas por cinco autores, significando la importancia de Rafael Gil con siete producciones.

El hecho de que sean Rafael Gil, José Antonio Nieves Conde, Luis Lucia, Iquino y José María Elorrieta los directores fundamentales del cine religioso de los años cincuenta ofrece una lectura interesante. El régimen franquista utilizó el cine como elemento educativo. Los asuntos que se trataron en el cine venían en general sugeridos por las productoras que ofrecían los relatos a los directores, estos ponían su oficio al servicio de las empresas promotoras. El cine de autor en España fue muy minoritario en estos años y en pocas ocasiones la temática religiosa fue abordada por los directores que desarrollaron sus películas como obra propia. El dirigismo gubernamental pudo ejercerse utilizando las productoras que encargaban a directores afectos al régimen las producciones de temas religiosos con la garantía de que las películas estarían dentro de la ortodoxia. Resulta muy significativo que Nieves Conde dirija en el mismo año, 1950, dos filmes tan dispares como *Balarrasa*, que fue exhibido en su estreno en toda la geografía nacional durante un tiempo considerable, y en los años siguientes en cine clubs y escuelas. Y *Surcos* que planteaba cierta disidencia frente a la política gubernamental respecto a los movimientos migratorios.

Es destacable la importancia que tuvo la Semana internacional de Cine Religioso de Valladolid en la difusión y distribución de las producciones religiosas tanto españolas como extranjeras en nuestro país.

En abril de 1960 se celebraron en Valladolid las Primeras Conversaciones Internacionales de Cine, en las que se examinó el cine católico. En las conclusiones se decía que los valores entendidos en el sentido más noble y cristianos están ausentes de la mayor parte de la producción cinematográfica mundial y que es preferible presentar al público la sencilla práctica de las virtudes cristianas a deslumbrarlo con milagros y apariciones.

### **3. EL CARISMA**

#### **3.1. Religioso**

La definición del término carisma si bien puede resultar obvia, de manera intuitiva, ha planteado diferentes teorías desde posiciones teológicas. En el presente estudio se toma aquella que fue utilizada en las producciones cinematográficas. Esta concepción puede ser errónea, intencionada e incluso diversa dependiendo de las películas analizadas pero guarda una unidad que se describe más adelante.

El lo que se refiere a la concepción eclesiástica hay que referirse a la etimología del término *Járisma* es un sustantivo griego derivado del verbo *jarízesthai*, que tiene el sentido de “mostrarse agradable”, “hacer un favor”. El sufijo *-ma* indica el efecto de la acción (p.ej., *ktísma*, “criatura”; efecto de *ktízefn*, “crear”. Así pues, el sentido de *járisma* es “don generoso”, “regalo”. El término



siempre que aparece en un contexto teológico; no designa un don hecho por un hombre a otro, sino siempre un don divino. En varias ocasiones *járisma* aparece relacionado con *járís* (la gracia de Dios): Rom 5,15-16; 12,6; 1Cor 1,4-7; 1Pe 4,10. Pero en este terreno *járisma* conserva muchas veces su sentido general y no puede traducirse por “carisma”-palabra castellana con sentido técnico-, sino más bien como “don generoso”. Así en Rom 5,15-16, en donde califica a la redención; en Rom 6,23, donde se aplica a la vida eterna, “don generoso de Dios”. En 2Cor 1,11 *járisma* se refiere a un favor de Dios ocasional, la liberación de un peligro de muerte, obtenida gracias a las oraciones de la comunidad. Así pues, su sentido no corresponde a lo que generalmente se entiende por “carisma”. Las divergencias que se observan entre estos textos muestran que el término *járisma* no tenía todavía en el Nuevo Testamento el sentido técnico que se le da a “carisma” en la teología posterior. No obstante, sigue siendo posible buscar en algunos textos del Nuevo Testamento el fundamento del concepto teológico de “carisma”. La verdad es que en la teología latina este concepto se elaboró a partir de ciertos textos y no de la palabra *járisma*, por la sencilla razón de que la Biblia latina no contenía esta palabra.

En los tiempos modernos, el término *járisma* ha entrado en el vocabulario teológico de la Iglesia latina. Durante el concilio Vaticano II hubo un debate muy vivo que opuso dos conceptos de carisma: el carisma como don extraordinario, milagroso, concedido por Dios de forma excepcional, y el carisma como don de gracia ordinario, concedido por Dios para la edificación de la comunidad eclesial.

El concepto utilizado por la Iglesia católica española durante los años cincuenta es el primero y se puede enlazar con un concepto de héroe carismático reinventado por los movimientos fascistas a partir de la formulación de John Stuart Mill y Friedrich Nietzsche del concepto de superhombre.

### **3.2. El líder carismático**

No resulta sencillo conceptuar los complejos aspectos históricos, sociales y psicológicos de la extraordinaria experiencia de abnegación y trascendencia a que aludimos con la palabra carisma. Y enlazar el concepto de lo carismático en el ámbito civil con el que se entiende en lo religioso.

Para situar la hipótesis de que la idea religiosa de carisma, o mejor, aquello que entiende Franco por carisma religioso, es un valor que se atribuye a su persona, y que puede utilizar para justificar en ciertas cuestiones su concepción personalista del estado. Francisco Franco mantiene una idea elevada de sí mismo como hombre carismático. Este “hombre superior” responde al modelo formulado en el siglo XIX por el filósofo inglés John Stuart Mill, que describe la posibilidad de un individuo activo, estricto, aislado de la humanidad vulgar, singular, enérgico, un luchador abnegado que intenta transformar el mundo siguiendo un ideal interior de perfección. Nietzsche lleva este concepto a cotas más vehementes y crea la idea del superhombre, que enlaza con una visión más guerrera. Este modelo es reelaborado y distorsionado por los movimientos totalitaristas de carácter fascista y sobre todo por el nazismo alemán.

#### 4. LA IDEA DE LO CARISMÁTICO EN LAS PRODUCCIONES ESPAÑOLAS

Hasta la aparición de la televisión a finales de los años cincuenta, los medios de comunicación principales son la radio, la prensa escrita y el cine. El índice de analfabetismo en España era aún muy elevado al final de la contienda civil. Franco utiliza desde muy pronto los noticieros para dar publicidad a los logros de su administración. Para que el mensaje que llegase al público español fuera único y sin disidencias se crea el NO-DO (Noticiarios y Documentales Cinematográficos) por la orden ministerial de diciembre de 1942 que indicaba en el artículo primero que: “a partir del día 1 de enero de 1943 no podrá editarse en España, sus posesiones y colonias ningún noticiero cinematográfico ni documental de este tipo que no sea el Noticiero Español NO-DO” y lo que iba más allá “... ningún operador cinematográfico que no pertenezca a la entidad NO-DO o que trabaje debidamente autorizado por ésta, podrá obtener reportajes cinematográficos bajo pretexto alguno”. Esta obligatoriedad se mantuvo hasta el día 1 de enero de 1976. La descripción de los contenidos del NO-DO nos la da José Enrique Monteverde

“siguiendo la tradición del franquismo, el NO-DO iba a alternar los aspectos propagandísticos más directos, centrados especialmente en las realizaciones del régimen – que podemos simbolizar en la faceta inauguradora del Caudillo: pantanos, carreteras, hospitales, etc.- o en sus ceremonias más características, y una información absolutamente trivial e intrascendente en sí misma, capaz de ofrecer una imagen idílica del país o simplemente de integrar una especie de revista de amenidades y curiosidades (toros, deportes, desfiles de moda, artesanías, folclore, hechos sorprendentes, etc.), cuya función primordial era la pura desinformación del espectador”<sup>12</sup>.

Franco utilizando el poder de comunicación de masas del cine, pero en una faceta más didáctica, recrea su idea de carisma a través de una serie de largometrajes de ficción. Como ya se ha referido, a Franco le gusta el cine y sabe de su poder como instrumento de propaganda. Lo usa desde el inicio de la contienda civil y al finalizar esta lo usa para crear el canon de cómo han de ser tratados ciertos asuntos por el cine. Con *Raza* crea el modelo de familia, como ha de ser representado el asunto de la Guerra Civil y cuales son los pilares fundamentales del modelo de estado que pretende crear. No dicta normas de censura hasta 1963, sino que impone la auto censura en los propios directores. Solo unos pocos realizadores, los más representativos del régimen y más anexos a la oficialidad cinematográfica se permiten tratar ciertos asuntos, que una vez salidos a la luz pública funcionan como cánones para el resto de las producciones.

La personalidad de Francisco Franco influyó de forma decisiva en las temáticas que se abordan en el cine español. Siguiendo la descripción (posiblemente cuestionable) que hace Paul Preston (1993), el carisma le era negado por su naturaleza física, su complejo de inferioridad frente a su padre y su hermano, e incluso otros factores como el no superar el apelativo, “Franquito”, con el se le conocía en su etapa formativa en las diferentes

---

12. MONTEVERDE, José Enrique: “El cine de la autarquía”, en *Historia del Cine Español*, Madrid, 1995.

academias militares, le llevaron a desarrollar unos mecanismos de defensa que se apoyaban en una férrea disciplina que se autoimponía y que imponía a aquellos que estaban bajo su mando.

A la exaltación de su persona que se asiste a partir de la victoria de la sublevación que encabeza, se une su interés por rescribir aspectos de la historia de España que legitimaran su régimen, pero también se reinterpretaron cuestiones de menor envergadura que incidían en apuntalar los pilares básicos en los que basó su idea de nación española: la familia, la religión y la patria. Como ejemplo significativo se puede referir como se reelabora la historia de los inicios del cine español para otorgar al film rodado por Eduardo Gimeno, *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*, la calificación de primer película española, adelantando su fecha de producción en tres años, pasando de 1899 a 1896, como demuestran Jon Letamendi y Jean-Claude Seguin<sup>13</sup>. El dar a una filmación en la que aparece la Basílica del Pilar, el día de la Hispanidad y en Zaragoza que representa la España más exaltada por Franco, la calificación de primer película española, aún teniendo la certeza de su falsedad, nos indica hasta que punto cuestiones que pueden parecer nos en la actualidad poco importantes eran tenidas en cuenta por el régimen dictatorial.

Utilizar el cine como medio de propagar la idea que sobre la personalidad del líder o caudillo que ha de guiar los pasos de la reserva espiritual de occidente no ha de resultar extraña.

En las producciones españolas de posguerra que trata principalmente el asunto religioso podemos obtener muchos datos objetivos de cómo son las prácticas religiosas en España. También se puede describir el alto grado de presencia de la religión católica en la sociedad española. Observamos que en el lenguaje cotidiano las expresiones de carácter religioso abundan. Que en las celebraciones festivas lo religioso tiene una presencia innegable. Que la práctica religiosa está muy extendida en todos los segmentos de la sociedad, quizá con la excepción de los ambientes marginales, pero el cine se encarga de mostrar la labor evangelizadora que realiza la iglesia en aquellos barrios de chavolas más desfavorecidos, o en las colonias africanas (Guinea). Estas prácticas evangelizadoras tienen una asimilación conceptual a las misiones realizadas en países del tercer mundo. En resumen el cine puede ser utilizado como fuente documental para describir los procesos de prácticas religiosas que tienen lugar en la España de los cincuenta.

Pero si atendemos a las características comunes que encontramos en la mayoría de la producciones podemos observar sin necesidad de excesivas elucubraciones que subyace en todas ellas unas características psicológicas comunes en los personajes protagonistas. Como hemos descrito al hablar del protagonista de *Balarrasa*, el carisma en su concepción anterior al Concilio Vaticano II, es decir, como don otorgado por Dios, como gracia de la

---

13. LETAMENDI, Jon y SEGUIN, Jean-Claude: *Los orígenes del cine en Guipúzcoa y sus pioneros*, San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1998, p. 60.

que es acreedor un individuo, está presente en la casi totalidad de los protagonistas. Resulta evidente en aquellas películas en las que el protagonista es un sacerdote (*Cerca de la ciudad* o *El padre pitillo*) en las que el personaje creado por J.A. Nieves Conde se acaba convirtiendo en arquetipo. Pero también en producciones que tratan hechos milagrosos observamos esta característica carismática (*Marcelino, pan y vino*), por supuesto está especialmente presente en aquellas en las que se ejemplifica la vida de Jesucristo, la Virgen o las vidas de diferentes santos.

Si hacemos un análisis más profundo de las personalidades de los personajes protagonistas observamos que no solamente están dotados de una gracia otorgada por la divinidad, sino que también poseen un don especial para influir en la organización social de la vida de las comunidades en las que desarrollan sus actividades. Son referentes en la formación espiritual, pero también caudillos en la administración territorial.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARNHEIM, Rudolf: *El cine como arte*, Barcelona: Editorial Paidós, 1993.
- AUMONT, Jacques: "Lumière", Talens, J. y Zunzunegui, S. (coords.) *Historia General del Cine*, Vol. I, Madrid: Editorial Cátedra, 1998, pp. 101-104.
- CANALS, Salvador: *La iglesia y el cine*, Madrid: Rialp, 1965.
- CRUSELLS, Magí: *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, Madrid: Ariel Historia, 2000.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *Cine religioso. Filmografía crítica*, Valladolid: Semana Internacional de Cine Religioso y Valores Humanos, 1960.
- FOUCOULT, Michel: *La arqueología del saber*, Méjico: Editorial Siglo XXI, 1970.
- GOLDMANN, Annie: *Cinéma et société moderne. Le cinéma de 1958 à 1968...*, París: Anrhopos, 1971.
- HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid: Editorial Guadarrama, 1964.
- HUESO, Ángel Luis: *El cine y la historia del siglo XX*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1983.
- LETAMENDI, Jon y SEGUIN, Jean-Claude: *Los orígenes del cine en Guipúzcoa y sus pioneros*, San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1998.
- PÉREZ PERUCHA, Julio: "Narración de un aciago destino (1896-1930)" Román Gubern et al. *Historia del Cine Español*, Madrid: Editorial Cátedra, 1995, pp. 22-23.
- MONTEVERDE, José Enrique: "El cine de la autarquía", en *Historia del Cine Español*, Madrid, 1995.
- MUÑOZ IGLESIAS, Salvador: *La iglesia ante el cine*. Madrid: Centro español de estudios cinematográficos, 1958.
- RODRÍGUEZ ROSELL, María del Mar: *Cine y Cristianismo*, Murcia: Universidad Católica de San Antonio, 2002.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel: *Arte, cine y sociedad*, Madrid: Ediciones JC, 1991.