

RETRATO BIOGRÁFICO DE LOS AUTORES CINEMATOGRAFÍCOS FRANQUISTAS, A TRAVÉS DE LA REVISTA “PRIMER PLANO” (1940-1951)

ÓSCAR ORTEGO MARTÍNEZ
Universidad de Zaragoza

Resumen:

El artículo expone el retrato del cine español creado por la revista de cine falangista *Primer Plano*, que estableció una biografía idealizada sobre las posibilidades de realizar un cine español al servicio de los ideales del fascismo español, que finalmente se truncó por la imposibilidad de ser aplicada, debido en buena medida al propio irracionalismo de la propia ideología de Falange; sin embargo la revista fue capaz de crear una serie de películas que mejor encajaban con dicha retrato idealizado, hecho posible gracias a la existencia de directores de cine relacionados de diversas maneras con la ideología falangista, destacando la figura de José Antonio Nieves Conde.

Palabras clave: Falange, Biografía, *Primer Plano*

Abstract:

The article presents the portrait of Spanish cinema created by the film magazine *Primer Plano*, a portrait that became an idealized biography on the opportunities for Spanish cinema to serve the ideals of Spanish fascism, a biography thwarted by the impossibility to be implemented, largely due to the irrationality of one's own ideology of the Falange, but he was able to create a series of films that best fit with this idealized portrait, made possible by the existence of filmmakers in various ways related with the ideology falangist, noting the figure of José Antonio Nieves Conde

Keywords: Falange, Biography, *Primer Plano*.

INTRODUCCIÓN

Una de las principales transformaciones que ha sufrido los estudios históricos en las últimas décadas ha sido sin duda la atención hacia los aspectos relacionados con la cultura popular^{1*},

^{1*} El presente estudio, forma parte de la actividad investigadora del Departamento de Historia Moderna y Contemporánea, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza y amparado, pero no financiado, por el proyecto I+D+I 2008-2011 HAR2008-05949/Hist

en relación al trasvase del interés de las grandes estructuras socio-económicas a los estudios culturales y de la vida cotidiana, impulsados por las nuevas tendencias posmodernistas y la aparición de nuevas corrientes historiográficas como la tercera escuela de Annales o la microhistoria, uno de estos aspectos que más ha salido beneficiado ha sido el cine, visto ahora ya no sólo como una manifestación artística, sino como sobre todo por ser el máximo representante de la cultura de masas del siglo XX².

Esta evolución historiográfica favoreció un mayor desarrollo del cine español y en concreto el realizado durante la dictadura franquista, teniendo un relevante papel los esfuerzos por parte del partido único del régimen FET-JONS, los denominados falangistas, por crear una cultura cinematográfica que estuviese de acuerdo con su visión de la realidad social española, para ello contaron con un medio de difusión de su ideología: la revista *Primer Plano*, cuyo primer número data del 20 de Octubre de 1940 y que de un modo ininterrumpido editaría semanalmente sus ejemplares hasta 1963, convirtiéndose en una de las pocas de revista de cine de la etapa franquista que pudo observar e interpretar desde una perspectiva falangista a una parte importante del cine español;

El interés por la revista se aprecia por su utilización como fuente por parte de las investigaciones sobre el cine español, sobre todo en las que se centran en los años 40; sin embargo su estudio como tema específico se limita a dos artículos de investigación, centrados en el primer lustro de su existencia; la razón de esta elección se relaciona con la evolución política de falange, que pasa de ser un sector con una relativa fuerte influencia dentro del régimen, por el contexto internacional en el que se vive, a ser una fuerza casi marginada, por el final del conflicto bélico; esta teoría historiográfica se aplica igualmente a la revista, de modo que su interés se basa en el periodo 1940-45, etapa en que falange intenta aplicar, entre otras cosas, un verdadero cine falangista, para a partir de 1945 con la derrota de las potencias del eje la revista pierde su papel ideológico y se convierte en una revista más dedicada a la moda del cine que a su expresión artística..³

² Un buen estudio sintético sobre la Historiografía contemporánea española en PASAMAR ALZURIA, G.: *La Historia contemporánea: Aspectos teóricos e Historiográficos*, Madrid, Síntesis, 2000.

³ Los dos artículos comparten esta visión de Falange como un proyecto fracasado en: MINGUET BATLLORI, J.M.: *La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo (Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de "Primer Plano")* Actas del VI Congreso de la A.E.H.C., Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas y MONTERDE, J.E.: *Hacia un cine franquista: La línea editorial de Primer Plano entre 1940 y 1945*, en FERNANDEZ COLORADO, L. Y COUTO CANTERO P.: (coor) *La herida en las sombras: El cine español en los años 40*, Academia de las Artes y las ciencias cinematográficas de España, Madrid, Junio 2001, pp. 59-82. p 65-72.

Frente a esta visión un tanto determinista sobre la deriva de la revista en relación con la taxonomía evolutiva del régimen, se opta más bien a reconstruir el relato que el conjunto de responsables y colaboradores de la revista en la elaboración de una biografía que crease las señas de un cine español que encajase en el modelo falangista que se impulsaba en el seno de la revista, una biografía que no retrataría tanto el concreto cine español, sino el modelo ideal que debía impulsar los directores, frente al caduco cine realizado hasta la etapa republicana, visto como un antimodelo y que la revista impulso en la creación de una biografía negativa a la que se utilizaba para conjurar los fantasmas que existían en el seno del cine español, como primer paso para la única posible salida a sus problemas tanto a nivel económico como artístico e intelectual.

LOS BIÓGRAFOS DEL CINE ESPAÑOL EN *PRIMER PLANO*

Esta realidad fue posible no únicamente por los propios responsables de la revista, en la que se incluyen personalidades tan destacadas como Manuel Augusto García Viñolas, Carlos Fernández Cuenca o Adriano del Valle, todos ellos directores de la revista, pasando por la colaboración de autoridades administrativas y censoras como David Jato Miranda o Jesús Suevos, al mismo tiempo destaca la importante labor del crítico José Luis Gómez Tello,⁴ pero sobre todo destaca la colaboración de algunos de los directores de cine español más reconocidos en su momento, por medio de sus entrevistas como son el caso de José Luis Sáez de Heredia o Rafael Gil y sobre todo por destaca la presencia en la revista de un por aquel entonces joven y desconocido José Antonio Nieves Conde, figuras a la que habría que incluir en los primeros años de la revista la aparición de ocasionales artículos firmados por uno de los más destacados intelectuales ligados al régimen: Ernesto Giménez Caballero.⁵

Esta participación de directores e intelectuales permitió que la revista no fuera simplemente un medio difusor de consignas ideológicas, sino que éstas fueron utilizadas

⁴ El crítico destaca tanto por sus artículos de opinión sobre aspectos del cine, como sobre todo en su sección de crítica de los estrenos semanales en las salas madrileñas, que refleja la evolución ideológica del autor respecto a las nuevas corrientes cinematográficas que se sucedía, influencia que se acentuaría gracias a su puesto de redactor jefe de la revista desde finales de los años 40.

⁵ Destaca la colaboración de autores como: Francisco Cossío, Álvaro Cunqueiro, Eugenio Montes, Federico Sopena, Pedro Laín Entralgo, José Luis Vázquez Doderó, Ignacio Agustí, José Francés... Tema bien estudiado por: MINGUET BATLLORI, J.M.: *La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo (Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de "Primer Plano")* Actas del VI Congreso de la A.E.H.C., Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas

como fundamentos teóricos a la hora de crear una biografía interesada sobre el cine español; ¿Cuáles son las principales características del modelo de cine que defiende *Primer Plano*? Lo primero que llama la atención es su defensa de un cine nacional, que difiera del resto de cinematografías, como garantía de su éxito artístico y económico, combinado con los modelos de otras cinematografías que deben ser aprendidos para crear dicho cine nacional, esta teoría se complementa con la siguiente: que hasta el triunfo del franquismo en España no hay un verdadero cine español, debido a que estaba contaminado por un decadentismo de raíz liberal que impedía que pudiese surgir su españolidad; el resultado fue la existencia de un cine sin personalidad, producto de la imitación de los géneros más comerciales y dominados por unos productores liberales que sólo les importaban su interés comercial, este primer factor hacía imposible que sus productos tuviesen un valor artístico, pero al mismo tiempo hacía aún más difícil que sus obras pudiesen tener éxito, ya que para ello necesitaban mostrar las particularidades de lo español, como única forma de atraer al público y obtener el éxito comercial necesario.

Si el cine español realizado hasta ahora es condenable es necesario partir casi de cero y pronto surge la pregunta ¿Qué referentes se pueden utilizar a la hora de crear un cine nacional? Si no se podía utilizar al propio cine español, una primera solución es buscar la inspiración en otros estilos artísticos de mayor tradición en España, que permitiesen acercar la “españolidad” al cine español, un buen ejemplo es la pintura, de la que se establece como modelo a la hora de crear una iluminación en el cine español, bajo estas teorías surgen los artículos de destacados artistas e intelectuales españoles, destacando Eugenio D’Ors, que establecen sus opiniones sobre el cine; esto da como resultado una visión cultista del cine, al que se trata reivindicar sus valores artísticos, pero siempre subordinados al proyecto del cine como arma de propaganda política.⁶

Sin embargo los principales modelos a los que *Primer Plano* se fijan es casi de modo obligatoria en otras cinematografías y es en este punto donde surgen los problemas, dichos referentes se encontraban, en la mayoría de las ocasiones en unas cinematografías consideradas enemigas, esta contradicción se aprecia en los tres modelos del cine son los que más interesan a Falange, el cine soviético como instrumento de propaganda política, el cine documental, como variante del cine propagandístico, pero en este caso reflejando los

⁶ *Primer Plano*, Madrid, Prensa General del Movimiento. Las colaboraciones de D’Ors aparecen en dos artículos del N° 14 y N°16 de la revista, desde aquí simplemente se indicaran el número de cada revista a la hora de indicar los artículos.

supuestos valores nacionales de la sociedad española retratados por medio de los documentales, interés que explicaría la posterior atracción de la revista hacia el neorrealismo italiano; el cine histórico inglés, como forma de reivindicar el pasado nacional y el cine de animación como género para formar ideológicamente a la población juvenil y que inevitablemente tiene como modelo a las producciones de Walt Disney.

Pero para crear antes el nuevo cine español primero hay que acabar con las herencias de su pasado, este fantasma está representado por un género muy concreto: el cine folclórico que daban, desde su perspectiva, una visión denigrada de España, producto antiespañol, derivado de la cultura del romanticismo liberal francés, que caracteriza a lo español desde una perspectiva folclórica, ello permitía que Falange pudiera desechar esta visión tanto por ser extranjera, como sobre todo por ser producto del liberalismo europeo, con lo que los falangistas podían utilizar su discurso antiliberal para reforzar sus argumentos.⁷

Esta realidad explica la aparición de editoriales que defienden la necesidad de un cine que refleje la vida cotidiana de la sociedad española, por medio del género documental, utilizando como modelo de lo español a la sociedad rural castellana, centrada en la población con pequeñas propiedades, en contraposición de los jornaleros andaluces predominantes en el cine folclórico; la película que se utilizará como ejemplo de este nuevo cine racial es el documental realizado por el primer director de la revista, Manuel Augusto García Viñolas, *Bodas de Castilla*, cuyo éxito en el festival de Venecia dio alas a los comentarios sobre el éxito de su modelo de cine.⁸

Este interés por el cine documental sufrirá una evolución y reimpulsó cuando tras el fin de la 2ª Guerra Mundial y la aparición de nuevas corrientes cinematográficas con un fuerte componente realista en sus historias y una narrativa con influencias del cine documental empiecen a ser conocidas en España, a pesar de su aislamiento internacional y del férreo papel de la censura, en *Primer Plano* empiecen a realizarse comentarios elogiosos sobre estas tendencias e integren sus aprendizajes a la hora de potenciar al cine español.

Dos corrientes son las que centran la atención, la primera es el cine social estadounidense, que aparece tras el fin de la guerra y que se centra en los efectos sociales del

⁷ El mejor resumen de esta interpretación aparece en la editorial: *Alerta contra la españolada*, del N°131 sin embargo las críticas hacia este género son una constante ya en el N° 18 la editorial firmada por el destacado productor Manuel Goyanes, en el N° 28 y la del N° 71 firmada por el propio Viñolas.

⁸ Ejemplos de un cine “documental” ya aparecen en los primeros números, destaca la editorial firmada por Bartolomé Mostaza con el título *El cine como propaganda*, otros ejemplos la editorial del N° 24 en el N°30, sobre todo en la editorial del N° 34 y en la del N° 55.

conflicto bélico, el filme *los mejores años de nuestra vida* es el mejor ejemplo, a pesar de ser una película pacifista, *Primer Plano* olvida este aspecto y se centra en su retrato de la sociedad estadounidense, igualmente destaca el cine de Elia Kazan interpretado desde esa misma perspectiva, un nuevo modelo de cine que se centra en estudiar los problemas de la sociedad estadounidense, sin caer en frivolidades de Hollywood y sin glorificar la vida del delincuente.⁹

Sin embargo el principal foco de atención es la aparición del neorrealismo italiano, lo que provoque todo un debate sobre un cine, que por un lado deseado a causa de ser capaz de reflejar la vida cotidiana de una sociedad culturalmente parecida a la española, aspecto visto positivamente en la revista, pero que al mismo tiempo rechazaban la ideología comunista de estos autores que justificaba los problemas que estos filmes tenían con la censura.

El intento de solucionar esta tensión es por medio de la utilización de los aspectos positivos de este cine, sobre todo en su narrativa realista, adaptándose a la mentalidad falangista, para dar como resultado la aparición de una síntesis superior, permitiendo obtener crear el tan deseado cine nacional; en consecuencia cuando en *Primer Plano* se criticaba positivamente estos filmes, no se hacía únicamente para poner en evidencia los logros de este tipo de cine, sino que forma parte de su antiguo discurso de un cine propagandístico, que muestre su visión de la sociedad española, como si fuese algo natural y real, gracias al verismo de las técnicas documentales, esto explica el interés de la revista de todas aquellas corrientes cinematográficas o realistas, aunque ideológicamente fuesen contrarias al régimen.

Este forzar de un modo irracional la interpretación al cine, viéndolo en la práctica como una confirmación de su propia ideología, se extiende igualmente al resto de cine del que ve aspectos positivos, al considerarlos en la práctica como un producto de sus supuestas esencias nacionales, el ejemplo donde mejor se aprecia esta situación es con el neorrealismo italiano, que es visto como un gran logro de la cinematografía italiana, en su intento de reflejar los aspectos de la vida cotidiana, aunque al mismo tiempo es condenado por su componente ideológico excesivamente negativo de la sociedad, al mismo tiempo que se insiste, sobre todo por parte de Gómez Tello que sus inicios estaban en el cine propagandístico impulsado por el gobierno fascista, poniendo como modelo a Francesco de Robertis, cuyas técnicas

⁹ Dentro de esta corriente del cine estadounidense se incluye la obra de Elia Kazan que es vista por parte de Gómez Tello como ejemplo de cine social y realista, entre sus críticas destaca la realizada a *Pinky*, en su sección de crítica del N° 540, respecto al filme de Wyler destaca la excelente crítica al filme por parte de Gómez Tello en el N° 374, aunque hay comentarios al filme en otros números, destacando el N° 360 firmado por Barreira en *El pórtico de la temporada*, completado en el N° 356 en *Hollywood a las espaldas de la Historia*,

documentales darían como evolución a un modelo del neorrealismo estrictamente coyuntural, cuya crudeza en las imágenes no formaría parte de la idiosincracia del género, sino más bien producto de la etapa de la posguerra, en la que se ha perdido el positivo referente ideológico del fascismo, a favor de la falta de sólidos referentes nacionales a los que se pudieran agarrarse, motivado por la precaria situación social que sufría el país.¹⁰

Incluso los articulistas dan un paso más y se atreven a decir que es en España donde el neorrealismo triunfará de un modo completo, ya que el ambiente de decadencia moral del periodo posbélico es incompatible con el desarrollo de un cine verdaderamente nacional, en cambio en España el triunfo de los valores nacionales son el campo abonado para este cine pueda surgir de un modo definitivo; el éxito artístico de *Surcos* permite dar alas a esta teoría.

El principal resultado es en cierta medida el cumplimiento de esta misión del cine español, con la aparición en los últimos años 40 y principios de años 50 de una serie de títulos influidos por las técnicas documentales del neorrealismo italiano, sobre todo el uso de escenarios naturales, cuya principal representación es *Surcos*, película dirigida por un antiguo colaborador de la revista, José Antonio Nieves Conde; esto explica que el filme frente a las interpretaciones historiográficas del filme no sea un producto aislado del cine español, sino que es la culminación de todo un debate teórico, sobre la necesidad de un cine que reflejase las esencias nacionales de la sociedad española, aunque en este caso no sea para exaltarlas, sino más bien para denunciar la permanencia de desaprensivos burgueses liberales, representados por el estraperlista Chamberlain, como explicación de la permanencia de los problemas en el país.¹¹

En segundo lugar se encuentra la reivindicación de las esencias de la nación por medio de la reivindicación de su Historia, lo que favoreció la aparición de artículos que exigían un cine histórico español, en este punto se encuentra de nuevo el mismo problema de la falta de una tradición de este género en el cine español, aspecto que se convierte para *Primer Plano* en un argumento más para condenar al cine español realizado antes de la dictadura franquista.

De nuevo hay que buscar un modelo que sirva de inspiración y este se encuentra en el cine histórico inglés, en concreto en los filmes realizados por Laurence Olivier, de nuevo se produce una contradicción entre las críticas elogiosas a este género cinematográfica con la

¹⁰ El mejor ejemplo de esta teoría aparece en la editorial firmada por Barreira del N° 575.

¹¹ Como ejemplos de este discurso, destaca los artículos en el que se anuncia el rodaje y finalización del rodaje del filme en los N° 542, 544 y 546 en la sección *Moviola*, N° 577, N° 578, y sobre todo la crítica elogiosa que hace Luis Gómez Tello en el N° 579.

condena del mundo anglosajón como foco difusor del liberalismo decadente y fuente de conspiraciones históricas contra España.¹²

El resultado final fue la proliferación en los años 40 de todo un subgénero de cine histórico, algunos de estos filmes se convirtieron en grandes éxitos comerciales, lo que favoreció su proliferación, aunque a finales de la década su excesiva explotación provoca su agotamiento como fórmula comercial, y que el interés por parte de la revista a este género disminuya a favor de las corrientes neorrealistas que empezaban a ser conocidas indirectamente en el país.¹³

Por último es necesario que pueda volver a infiltrarse el viejo liberalismo dentro de las fronteras españolas, esta preocupación explica el gran interés en la formación de la población infantil y juvenil en los valores nacionasindicalistas y el cine de nuevo tiene un gran papel para *Primer Plano*, en este caso el género que puede servir para estos fines es el cine de animación en concreto las producciones de Walt Disney, convirtiéndose en el único productor de cine que es considerado un verdadero autor; para ello primero fue necesario tratar de superar la limitada visión del cine de animación en la cultura europea, de ahí que surgiesen diversos artículos que remarcan el componente cultista del cine de animación,¹⁴.

Pero será las teorías de Ernesto Giménez Caballero las que dan la clave para comprender este interés, para el autor el cine de Disney es producto de una peculiar hibridación entre cine de Hollywood y la mentalidad orientalista, para el autor el componente de animales antropomorfos son en buena medida una herencia de la cultura oriental, donde predomina esta visión hacia el mundo animal, de modo que simplemente se ha adaptado esta visión en la nueva realidad de la industria cinematográfica estadounidense.¹⁵

¹² Destaca entre muchos ejemplos la crítica entusiasta de Gómez Tello a *Enrique V*, del N° 315, al mismo tiempo que se recoge comentarios elogiosos del filme, como parte de su promoción publicitaria, destacando la editorial del N° 287, firmada por J G A Albuena, con el título *Frente a frente*, crítica completada con la editorial del número siguiente donde Alfonso Acebal en: *Nos interesa un cine histórico*; igualmente destaca el seguimiento a *Hamlet*, en los N° 382, 407, 442, y sobre la elogiosa crítica de Gómez Tello en el N° 475.

¹³ Un buen ejemplo de este agotamiento se encuentra en las críticas de Gómez Tello aparecen en el N° 584 en su comentario sobre *Alba de América*,

¹⁴ De eso se encarga en un artículo en el N° 48, donde se remarca la genealogía de estos dibujos en las culturas del Noroeste europeo y en concreto pone como ejemplo a las pinturas del Bosco con su bestiario diversificado sería el antecedente histórico en la composición de los personajes de Walt Disney. bajo este éxito se remarcará la necesidad de hacer cine de animación en España

¹⁵ En la editorial del N° 236, aunque ya en el N° 59 se remarca esta visión cultista de la obra de Disney poniéndola en relación con la obra poética del futuro director de la revista Adriano del Valle. En el número siguiente se comenta de nuevo los avances de producción de la Disney.

El principal resultado de hacer un cine infantil teniendo como modelo al cine de Disney es sin duda *Garbancito de la Mancha*; el filme es la sorprendente realización de un largometraje de animación en un país que no disponía de la base técnica, falta de laboratorios, tarea aún más importante al tener en cuenta que se hizo bajo un sistema antártico de color, aunque esta tarea se hiciera en estudios ingleses; pero sobre todo como se aprecia que lejos de ser la película una rareza en la producción cinematográfica española, es más bien la culminación de este proceso propagandístico de falange. Al mismo tiempo el impacto del film hizo que de nuevo se potenciaran los artículos sobre el género.¹⁶

Esta instrumentalización del cine extranjero, no afecta únicamente a los géneros más manipulables para Falange, sino que imbuye a su propia visión del cine en general, destacando sobre todo al cine de Hollywood, donde se combina su condena al representar el liberalismo anglosajón, pero que igualmente admiten su admiración, tanto por sus logros técnicos, que se establecían igualmente como modelos que debían ser aprendidos por los técnicos españoles, aunque sin dejarse dominar por ellos, como sobre todo por su interés por sus géneros, interpretados como la representación del propio ser nacional de los Estados Unidos.

El género más estudiado por parte de la revista es el cine del oeste, visto como la forma moderna de un Cantar de Gesta, pero no de un viejo reino medieval, sino de una nación nueva y capitalista, que utiliza un medio igual de moderno, el cine, a la hora de crear su propio mito de la fundación nacional; igualmente admiran la creación del héroe individual, que representa las esencias del país, e incluso en los casos más extremos, sobre todo en los artículos de Ernesto Giménez Caballero sobre esta cuestión, representaría el héroe ario.¹⁷

De nuevo con estos artículos se establecen los modelos que debía utilizar el cine español a la hora de crear una cultura nacional y moderna a la vez, siendo capaz de poseer la originalidad fundamentada en sus sustrato nacional, que al mismo tiempo serviría de garantía de éxito comercial al estar basados no en una mera imitación de los géneros foráneos, algo imposible de superar y que se quedaría en una mera copia que el público rechazaría a favor de los filmes originales.

Bajo esta situación se llega a una situación paradójica, fundamentada en el hecho de

¹⁶ Como ejemplo en el N° 231 se habla sobre el positivo futuro que le depara el cine de animación, aspecto sin duda relacionado con el estreno del film español.

¹⁷ Artículo proveniente del N° 231 de la revista.

que el tan deseado cine nacional necesita fundamentarse en la existencia de otras cinematografías, algunas de las cuales eran consideradas contrarias a su propia visión de la realidad, ya que como establece el crítico Luis Gómez Tello, el hecho de condenar a un filme por establecer una ideología peligrosa, no excluía que en estos filmes se pudiera reflejar una forma peculiar de ver la realidad, desde su perspectiva de tipo nacionalista, con el retrato del cine español, fundamentado en su concepción nacional coincide con las características del retrato que los autores falangistas hacía al cine en general.

Esta visión del cine español y sus relaciones con otras cinematografías llegan incluso a interpretar filmes de contenido ideológico contrario al de la propia Falange, el mejor ejemplo es sin duda *Monsieur Verdoux*, filme dirigido y protagonizado por Charles Chaplin, donde realiza una fuerte crítica a las precarias condiciones sociales de la posguerra europea, sin embargo *Primer Plano* alaba al filme al considerar que es un reflejo del decadentismo moral de la burguesía al que representaría su personaje.¹⁸

La importancia, de nuevo, no sería tanto del filme en sí mismo sino más bien de las enseñanzas que del cine se podría obtener de la situación moral de un territorio, en este caso la Europa liberal, un ambiente moral decadente le debe corresponder esta clase de películas, lo que explica que este argumento se pueda aceptar al ambientarlo en Francia, pero que jamás se podría hacer en la “liberada” España del régimen; una lección que de nuevo debe hacer el cine español para alcanzar sus objetivos nacionales.

Pero sin duda es el cine soviético el que mejor refleja esta contrariedad, al combinarse la alabanza al genio de sus más destacados directores, destacando sobre la figura de Eisenstein en su capacidad de saber exponer los valores “raciales” de la sociedad soviética en relación a su cine; la conclusión que se establece a esta cinematografía es afirmar que su calidad no es resultado de difundir su peligrosa ideología, sino más bien en reflejar un modelo de organización que proviene de sus propias esencias nacionales, aspecto que Ernesto Gimenez Caballero lo define bajo una especie de orientalismo colectivista que en su opinión es lo que caracteriza a la sociedad soviética.

El cine español debe aprender de este modelo pero no para exponer sus resultados negativos, sino más bien en su capacidad de poder superar las contradicciones entre un

¹⁸ Ejemplos de este interés por el filme de Chaplin se encuentra en la sección de *Mi columna* firmada por Gómez Tello del N° 338, igualmente se comenta el film en el N° 365, en el siguiente número en el número siguiente se dedica un reportaje entero a anunciar el film bajo el título *La gran sátira de Charles Chaplin: Charlot asesino*, firmada por José Bruno, por último la crítica de Gómez Tello aparece en sus sección del N° 373

individualismo de tipo occidental egoísta y un orientalismo colectivizador que acabaría con el individuo, representado por el oriente soviético, sintetizado gracias a lo que de nuevo resumió con claridad Ernesto Giménez caballero como el genio de España.¹⁹

Igual planteamiento se aplica a la hora de explicar los problemas económicos del cine español, en este caso y de modo inevitable había que utilizar el cine de Hollywood como modelo de un cine industrial, que cuida el producto que realiza, frente al productor español, al que se le acusa de ser un simple mercader, tratando de vender su producto en las mejores condiciones posibles con independencia de la calidad de su producto.

Frente a esta supuesta realidad *Primer Plano* pide que los productores sean unos verdaderos industriales, que cuiden la calidad del producto que realicen, para ello es necesario en primer lugar un mayor grado de profesionalización de los trabajadores del cine, sobre todo en cuestiones de técnica cinematográfica; sin embargo desde su perspectiva lo más importante no es tanto eso, sino que sean capaces de hacer un cine “nacional” como máxima garantía de realizar un filme de verdadera calidad, ya que desde su perspectiva si el cine estadounidense ha triunfado e impuesto su voluntad, no es tanto por los medios que dispone, esto sería más bien una consecuencia, sino más bien que han sido capaces de reflejar sus esencias nacionales completamente peculiares e inimitables en sus películas, de ahí surge su calidad y en consecuencia su éxito económico. La labor del productor y sobre todo director español es la de ser capaces de crear un cine peculiar que sea único en el mundo, como hace los Estados Unidos, y desde su perspectiva la única manera de hacerlo es mostrar al mundo las esencias nacionales

Esta sería la raíz de los problemas económicos del cine español, en su incapacidad de poder competir con las cinematografías de otros países, pero esta falta de españolidad sería la responsable de un problema aún mayor del cine español: sus problemas a la hora de crear productos de valor artístico, quedándose en la mala imitación de las fórmulas narrativas del cine de Hollywood.²⁰

Esta visión tan marcadamente nacionalista de los que debe ser el cine español muestra una de las tendencias tanto del falangismo como el del resto de los movimientos fascistas: su

¹⁹ Entre ellas destaca la publicación del fallecimiento de Sergei Eisenstein, describiendo las dificultades que el régimen soviético le había impuesto en su etapa final de la vida, al mismo tiempo que se le hacía un pequeño pero sincero homenaje hacia su obra. En el N° 384. respecto a las teorías de Giménez Caballero se pude apreciar en dos artículos en relación al cine liberal occidental y al cine oriental colectivista en los N° 231 y 236.

²⁰ Esto se aprecia en la editorial del N° 35.

tendencia hacia la irracionalidad, en este caso se trata de imponer una visión de lo español sobre una política de géneros comerciales como forma de organizar las tramas y narraciones cinematográficas en el cine español, y que sea reconocible como un producto por parte del público, de modo que se sigue respetando las estructuras capitalistas del cine español, la mejor prueba es considerar al cine estadounidense como modelo en su organización técnica y comerciales, pero distorsionando los género al querer ser nacional.

Para falange esto era posible por su creencia nacionalista de que el productor del cine español, automáticamente se integraría en un proyecto nacional que permitiría reflejar sus esencias nacionales en su cine, una vez depurado de su decadentismo liberal, causa de los conflictos de interés que desde la perspectiva falangista carcomía al país. Esta teoría se fundamenta con los artículos de Ernesto Giménez Caballero, que defiende su idea del genio español como fórmula de creación de un cine nacional, asumiendo las aportaciones de otras cinematografías y creando una síntesis superior gracias al genio nacional.

Con este lenguaje se crea una biografía sobre los problemas económicos del cine español para no asumir la realidad: que el cine español es incapaz de desarrollarse como una industria potente, manteniendo sus problemas de atomización empresarial, falta de financiación proveniente de los sectores privados y utilización del fraude a la hora de obtener el mayor número de subvenciones por parte del estado; el problema surge cuando la revista imponga una especie de biografía oficial sobre esta cuestión: que el problema no son las deficiencias de la economía española, siendo la industria del cine español un ejemplo más, sino la inexistencia de unos productores concienciados de la “misión” nacional a la que estaban encomendados, o dicho de otra manera se mantiene la vieja y decadente burguesía liberal que sólo busca su beneficio personal, sin tener en cuenta sus responsabilidades.²¹

CONCLUSIONES

La biografía idealizada que los colaboradores de la revista hacen, se basa en un componente nacionalista, del que surge la raíz de su irracionalismo, su concepción de comunidad nacional es lo verdaderamente real y los conflictos sociales un mero síntoma de la enfermedad liberal

²¹ Este discurso se aprecia claramente en los artículos en los que se comenta las causas de los problemas económicos del cine español, sobre todo a partir de 1943, cuando el cine estadounidense se reimponga en las salas de cines españolas, tras el efímero esplendor de los filmes italianos y alemanes, el artículo de David Jato Miranda aparece en el N° 205 bajo el título *¿Qué derroteros debe seguir el cine español ?* Otros artículos sobre esta cuestión en los N° 221, 257 y 259,

que simplemente había que eliminar por medio de la violencia.

Este irracionalismo es el que aplica un retrato biográfico deformado sobre los problemas del cine español, tanto artísticos como económicos, sustituyendo sus causas racionales por una visión decadentista del liberalismo español que impedía la aparición de un verdadero cine nacional. Esto permite hacer compatible la admiración con el modelo de funcionamiento técnico y comercial con el cine de Hollywood y que exigiese que el cine español aprendiera de ello, con su condena de su ideología liberal, ya que sus críticas hacia el funcionamiento de la cine español como actividad económica siempre se ligaban a su famoso decadentismo moral del liberalismo, eliminando cualquier estudio objetivo sobre sus causas, derivado de la propia irracional política autártica del propio régimen.

El resultado final no fue pedir que el cine español funcionase de un modo diferente al sistema de géneros, base de su funcionamiento capitalista, por un modelo diferente como en el caso soviético, sino que se utilizase como instrumento para difundir un difuso ideal político, basado en visión nacionalista de lo español que permita sustituir a la conflictiva sociedad de clases, producto del decadentismo liberal. Para ello se favorece el desarrollo de los géneros que mejor encajasen con sus ideales nacionalistas y políticos y marginando los que más chocasen con su concepción jerárquica de la sociedad, al margen de que la producción española estuviese preparada para este cambio o el público verdaderamente pidiera este cine; aspecto reflejados con la súbita aparición del cine histórico, sin que hubiera otras causas de este cambio más que el deseo de unos intelectuales falangistas, bien situados en las instituciones censoras e incluso en la producción de cine español, provocando más una irracionalización en la evolución de los géneros en el cine español, que el tratar de crear un nuevo cine nacional a nivel artístico y económico.

Finalmente cabe destacar la importancia de este discurso biográfico sobre el cine español, que pese a su irracionalidad tendría un gran impacto en la década de los 50 al permitir que existiera al menos un debate que admitiera la existencia de problemas en el cine español y la necesidad del neorrealismo como una posible solución, teorías que influirían en gran manera en la futura disidencia política que surgiría en el cine español y representada por las figuras de Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, aunque ellos rompieran con las limitaciones de los componentes irracionales de *Primer Plano* y definitivamente empezasen a plantear los problemas tanto del cine español como de su propia sociedad, de un modo verdaderamente realista, sin los esencialismos nacionalistas de la revista falangista.

Sin embargo esta realidad no implicó que el discurso falangista expuesto en la revista no tuviese ningún tipo de impacto, sino que la biografía nacional del cine español tuvo unos efectos muy concretos, *Garbancito de la Mancha* y sobre todo *Surcos* son el principal resultado de esta situación, igualmente la aparición del cine histórico español en los años 40 no se puede entender sin este debate, en el que participaron no únicamente teóricos falangistas, sino profesionales del cine español, esta situación es la que explica que finalmente las proclamas de la revista tuviesen un cierto eco, aunque su tendencia hacia la irracionalidad impidiese que este discurso no fuese capaz de cuajar en la creación de una verdadera biografía idealizada sobre cómo debía ser el cine español y se quedase en un proyecto frustrado, sobre todo a partir de los años 50.