

CINE, REALISMO Y PROPAGANDA FALANGISTA: UN EJEMPLO EN LA REVISTA *PRIMER PLANO*

Óscar Ortego Martínez

Introducción.

El 20 de Octubre de 1940 el antiguo jefe del Departamento Nacional de Cinematografía durante la Guerra Civil, Manuel Augusto García Viñolas,¹ saca a la luz la primera edición de la revista cinematográfica *Primer Plano*; bajo su dirección la revista se convierte, junto con *Radiocinema*, en la plataforma editorial que permitiría a la intelectualidad cinematográfica falangista difundir sus deseos de construir un cine “nacional”, que plasmase estéticamente el confuso ideario político del Movimiento; igualmente en sus más de 1200 números de edición semanal permitieron exponer las impresiones que para esta intelectualidad tuvo la evolución del cine español, pero manteniendo sus esperanzas de que dicho cine nacional sería la solución a todos los problemas del cine español, un deseo que nunca se realizaría plenamente.

Como tema de investigación se propone estudiar las relaciones entre los proyectos de la intelectualidad falangista a la hora de crear un cine “nacional” y las corrientes principales corrientes cinematográficas, destacando el neorrealismo italiano; para ello se estudiará los debates que surgieron en el seno de *Primer Plano*, a la hora de crear un cine nacional como supuesta salvación para los problemas estéticos y económicos del cine español; para ello se intentará utilizar, paradójicamente, recursos narrativos procedentes de potencias “liberales”, destacando el cine documental inglés y el cine social estadounidense de posguerra, para posteriormente fijarse en el neorrealismo, como la tabla de salvación de un cine español, que a finales de la década mostraba claros síntomas de agotamiento.

Con este pequeño estudio se pretende intentar aclarar las ambiguas relaciones que dentro de la cultura falangista tuvo respecto a las modernas formas de representación

¹El Departamento Nacional de Cinematografía (DNC) apareció con el primer gobierno formado por Franco en 1938, en concreto formaba parte de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda, que a su vez estaba integrada dentro del Ministerio de Interior, controlado por Ramón Serrano Suñer, más información sobre la labor del DNC y de García Viñolas durante la Guerra Civil en: DIEZ PUERTAS, E.: *El montaje del franquismo, la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Barcelona, Laertes. 2002. pp. 271-290.

estéticas, movido entre su admiración como representación de una vida “nueva” alejada del “decadentismo burgués” del siglo XIX y que podría servir para que la propia comunidad nacional se “adaptase” al siglo XX, un buen ejemplo sería las relaciones entre el fascismo italiano y el futurismo, al mismo tiempo que se les condenaba y se reprimía su introducción dentro del país, al ser acusado de poder introducir ideologías izquierdistas que acabarían con el concepto de unidad nacional tan querido por parte de los movimientos fascistas; una ambivalencia que en el caso español tiene como perfecto ejemplo las relaciones entre la crítica cinematográfica de Falange y el impacto del neorrealismo italiano dentro del cine español y un medio que manifestó dicha relación fue sin duda *Primer Plano*, tal como se comentará más adelante.

El papel del cine para el *Primer Plano*.

¿Qué sería para Falange la cultura? Si seguimos las líneas maestras del gran teórico español sobre las relaciones entre fascismo y arte, Ernesto Giménez Caballero, podemos concluir que para esta corriente ideológica la cultura tiene como misión, el exponer estéticamente y de un modo propagandístico la existencia de una “esencia nacional”, que articularía todos los modelos de organización social; dicha esencia se manifestaría por medio de una idiosincrasia que definiría a la propia sociedad desde una perspectiva comunitaria y nacionalista. El cine como principal arte de masas en la época de los fascismos tendría como misión el reflejar dicha idiosincrasia; esto se convirtió en la gran preocupación para los responsables de *Primer Plano*, la de crear una cine nacional que manifestase dichas peculiaridades nacionales que harían de la sociedad española algo “particular”.²

Pero para llegar a este fin antes hay que “regenerar” a un cine español que surgió en una época de “decadencia liberal”, manifestado por la existencia de un cine folclórico y de zarzuelas, que para *Primer Plano* daría una visión denigrante de España, al mismo tiempo que considera que este cine es en realidad un producto de extranjero, herencia del romanticismo francés que ven a una España de pandereta, dominada por una población gitana que representaría las esencias del país, aspecto que chocaba frontalmente con Falange.

Sin embargo las críticas hacia estos géneros están más en relación con su componente díscolo y popular, visto como un efecto del supuesto libertinaje desatado durante la

²GIMÉNEZ CABALLERO, E.: *Arte y Estado*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009. p. 227.

república, la falta de “jerarquías” que sean bien valoradas en estas películas y el fuerte predominio de las clases populares es el punto de unión en las críticas de ambos subgéneros; este ambiente “negativo” debe ser sustituido por una concepción de lo español más jerarquizado, donde el tópico andaluz fuese sustituido por una visión más castellanizada y “seria” de las supuestas idiosincrasias nacionales; pero en un primer momento sobre todo se exige la eliminación de lo folclórico, lo sainetesco y todas aquellas producciones relacionadas con la zarzuela, teoría apoyada tanto por los artículos de opinión de los críticos de la revista, como las opiniones de algunos profesionales el sector entrevistados por la revista.³

Este discurso predominante en *Primer Plano* tuvo una única una voz discordante importante: el autor teatral y destacado director de cine Edgard Neville, su filmografía nunca se adaptó a las teorías falangistas a pesar de las muy cordiales relaciones que tuvieron entre ellos, reflejados en la numerosas entrevistas que tuvieron con el director madrileño; sin embargo las críticas hacia sus filmes siempre se vieron con el recelo de su pasado republicano, en la caracterización de sus personajes provenientes de la etapa republicana, sobre todo en su tono sainetesco en su visión de las clases populares.⁴

Dos fueron los resultados de este modelo, en primer lugar un intento de transformar el cine folclórico en un género más “digno”, el método fue básicamente la eliminación de los componentes más populares de esta clase de cine en gran medida con el protagonismo de la población gitana en esta clase de cine y sustituirlo por personajes que reflejasen el armonioso sistema jerárquico que pedía Falange, en donde las diferencias de clase serían eliminadas por la exigencia de servir a los intereses superiores de la nación;

El cine español tuvo que afrontar esta nueva realidad y para ello trató de establecer una serie de fórmulas que permitiese que el cine folclórico adquiriese un aspecto más “nacional”, básicamente reconvirtiendo a los bandoleros en héroes luchadores de la Guerra de la Independencia, lo que permitía darles a estos grupos un carácter paramilitar y en consecuencia poder reflejar su estructura jerárquica, otra forma de “salvar” a este subgénero era pedir que éste se hibridase con el cine del oeste, en un intento un tanto

³El 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 los N° 28, 38, 40 y el N° 71, firmada por el propio García Viñolas.

⁴Los comentarios de Neville aparecen en los N° 315, titulado *En defensa de mi cine*, las críticas de *Primer Plano* a los sainetes en los N° 85 y 198. Los problemas con la censura de un filme de Neville, *Frente de Madrid*, aparece en el N° 39.

retorcido de adaptar el espacio silvestre dentro del cine folclórico, relativamente parecido al existente en el western; pero sobre todo lo que se pide es una elitización por parte de sus protagonistas dejando a las clases populares como meras comparsas de unos protagonistas más “jerárquicos”.⁵

Pero estos intentos de cambios, no fueron suficientes para la crítica de *Primer Plano* y sobre todo para una censura que compartía estas ideas; de modo que el segundo efecto de esta política fue la limitación para poder realizar estos productos, por medio de la censura previa de guiones, que tendía a prohibir los guiones que abordasen este género, sobre todo en el periodo 1940-45; el resultado final fue una fuerte bajada en la producción en esta década del cine folclórico y de zarzuelas, las segundas fueron las más perjudicadas ya que casi fueron eliminadas y nunca volverían a alcanzar el más de un 15% de la producción en la etapa republicana, al cine folclórico le sucedió algo parecido, en concreto de suponer más de un 15% en la etapa republicana se hundió a menos de un 5% en los años 40, aunque el género se recuperase en los años 50.⁶

En contraposición al viejo cine popular folclorista, *Primer Plano* defiende la necesidad de hacer un cine que reflejase la realidad nacional española, desde una perspectiva falangista; un cine que expusiera al mundo las bondades de lo “español” y que acabase con la negativa visión de España difundida por el cine folclórico. Esta visión, que hoy puede sonar a inocente, se convirtió en el centro de uno de los debates más interesantes en el debate del semanario: la necesidad de crear un cine que retratase la sociedad española desde una perspectiva nacionalista y alejada de los retratos folclóricos, estos deseos tienen como instrumento el género documental.⁷

Para *Primer Plano* el cine documental, era el mejor género que permitía difundir las supuestas esencias nacionales, debido a que podía ser utilizado para dar una mayor verosimilitud a la propaganda política; así los autores de la revista seguían la experiencia del fascismo italiano, que igualmente se esforzó en encontrar un cine de propaganda “realista” que la hiciese verosímil para los espectadores; para ello el

⁵ Estas teorías tuvieron sus frutos tal como indica Gómez Tello en las críticas a la *Duquesa de Benameji* y sobre todo *Aventuras de Juan Lucas*, críticas de los N° 472 y 481 respectivamente.

⁶ Datos extraídos de GUBERN, R. [et al.]: *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2000, pp.156 y 230, al mismo tiempo ha sido constatado la bajada de producción de cine folclórico andaluz por CASTRO DE PAZ, J.L.: *Un cinema herido: los turbios años 40 en la cinematografía española (1939-1950)*, Paidós, Barcelona, 2002, pp. 68-69; la prohibición de guiones sobre cine folclórico se basa en DIEZ AÑOVAR, R.: *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*. Madrid, Tesis doctoral inédita. 1991. p. 498.

⁷ Ejemplos de un cine “documental” ya aparecen en los primeros números, destaca la editorial del N° 10, firmada por Bartolomé Mostaza con el título de: *El cine como propaganda*, otros ejemplos en las editoriales de los N° 34 y 55.

fascismo italiano contaba con dos experiencias anteriores: las teorías del cine ojo de Diga Vertov y el cine documental inglés, ambas tendencias ya jugaban con la posibilidad de establecer una visión realista del cine, desde un punto de vista experimental por parte del autor ruso y de un modelo ya práctico por parte de la experiencia inglesa.⁸

Pero la peculiaridad de *Primer Plano* es que su labor de construcción de un cine nacional no se quedó en el ámbito teórico, sino que la propia revista contribuyó en la elaboración de los propios documentales, destacando uno realizado por el propio García Viñolas, que se convertiría para la revista en un modelo de cine “racial”; el filme es *Bodas de Castilla*, un documental que realiza una interpretación claramente falangista sobre la sociedad rural castellana, convertida en la máxima representación de los valores culturales de la sociedad española, una sociedad que el filme representa como idílica, incontaminada por los avatares del liberalismo y que se mantiene incólume en sus ancestrales costumbres cristianas y ascéticas y cuyos valores deben de servir de ejemplo para el resto de la sociedad española; un modelo de interpretación cercana a la visión *volk*, que el nazismo tenía de la sociedad rural alemana.⁹

Con el documental de García Viñolas se produce un relativo desarrollo de los ambientes rurales dentro del cine español, un modelo que afectó a un género anteriormente existente en el cine español: los melodramas rurales. El mejor ejemplo de esta tendencia es sin duda es la nueva versión de *La aldea maldita* realizada por Florián Rey en 1942, cuyo interés radica en el hecho de que la película es una nueva versión de un filme realizado en 1929 por el mismo director.

Si se compara ambas versiones se puede apreciar claramente las transformaciones ideológicas impuestas por el franquismo; el primero es sin duda la caracterización de los personajes desde su posición social un gran cambio, pasando de ser muy pequeños propietarios, a formar parte de una familia más acomodada que contrata a jornaleros, al mismo tiempo que se elimina la figura del usurero que deja de existir en las pequeñas localidades castellanas; estos factores son importantes al eliminar el problema de la distribución de la tierra como problema de trasfondo que aparecía implícitamente en el filme anterior, convirtiéndose la fuente de los problemas en algo mucho más coyuntural, unas tormentas y unas malas cosechas, así se obviaba los problemas estructurales del

⁸ HEREDERO, C. F. y TORREIRO, C. [coor.]: *Historia General del cine: Vol VII Europa y Asia (1929-1945)*, Madrid, Cátedra, 1998. pp. 147-155.

⁹ Destaca la crítica elogiosa al filme, visto como un modelo de cine español falangista en el N° 26, al mismo tiempo que se sigue su presentación exitosa en el festival de Venecia en los N° 50 y 54.

campo castellano en consonancia con la visión idealizada que tenía el régimen hacia esta sociedad y que no toleraba la existencia de problemas estructurales.¹⁰

El resultado final es tratar de crear una visión naturalizada de la interpretación idealizada que el franquismo en general y el falangismo en particular tuvieron de la sociedad española, potenciando su carácter “realista” por medio de las técnicas documentales; es bajo este interés dónde *Primer Plano* establece tanto su interés por las nuevas corrientes realistas en el cine europeo y estadounidense, como sobre todo el hecho de que traten de establecer un punto de conexión entre las corrientes “foráneas” y las “nacionales”, tal como se podrá apreciar a continuación.

El neorrealismo y el cine social para *Primer Plano*.

El fin de la 2ª Guerra Mundial favoreció la aparición de nuevas corrientes cinematográficas que rápidamente captó la atención en *Primer Plano*, aunque las mismas fuesen contrarias a la ideología falangista, dos son las corrientes que centran su interés: el neorrealismo italiano y el cine social y pacifista estadounidense, que se desarrolla como un intento de curar las heridas que la guerra provocó en la sociedad estadounidense; *Primer Plano* asumirá esta evolución, pero manteniendo su base: crear un cine que refleje las esencias de la nación española, utilizando modelos de otras cinematografías que puedan concluir a ese fin.

Dos son las películas que permiten descubrir a la revista estas corrientes cinematográficas: *Los mejores años de nuestra vida* y *Roma ciudad abierta*¹¹ producciones dirigidas por Willyam Willer y Roberto Rosellini respectivamente; la primera película provocó un fuerte entusiasmo en la revista, a pesar del tema que aborda, los efectos que los veteranos de la guerra deben afrontar en su vuelta a la vida civil y sus dificultades a la hora de adaptarse a su nueva realidad, con un tono ligeramente pacifista; esto en teoría se encuentra alejado del animo militarista de falange, sin embargo la excelente crítica de Luís Gómez Tello, como responsable de la sección de las críticas de las películas estrenadas en salas madrileñas, se centraba en la capacidad de poder reflejar la vida cotidiana de los protagonistas del film y es en este punto donde los intereses de *Primer Plano* encajaban con este filme, de modo que al

¹⁰ Un estudio sobre estos cambios en: SÁNCHEZ VIDAL, A.: *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991. pp. 269-279.

¹¹ 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 Nº 540.

apreciar a la película se olvidaba de las objeciones que hacía la vida militar y se concentraban en este aspecto que podía ser de modelo a la hora de conseguir su tan deseado cine que reflejase los rasgos cotidianos de la sociedad española.¹²

Sin embargo la manifiestas dificultades a la hora de querer integrar una cinematografía como la estadounidense, considerada como la gran representación del liberalismo y en consecuencia un arte caduco y en decadencia, obligaba a buscar nuevos referentes en apariencia más cómodos y alejados del enemigo estadounidense; esto se pudo hacer paradójicamente en una corriente cinematográfica aún más alejada del falangismo: el neorrealismo italiano, que desde el fin de la 2ª Guerra Mundial atrae en gran medida a los responsables del semanario que empiezan a dar noticias de esta nueva corriente, sobre todo desde el impacto de *Roma ciudad abierta*, dirigida por Roberto Rosellini¹³

Si el filme fue bien acogido por *Primer Plano*, sobre todo por Gómez Tello, a pesar de la conocida militancia comunista de su director, se debe en primer lugar por su origen italiano, aspecto positivo por las fuertes relaciones cinematográficas entre ambos países, en segundo lugar por su consideración país mediterráneo que, desde su perspectiva, hace que tuviese una mayor cercanía cultural frente a la cultura anglosajona del cine norteamericano, pero sobre todo se apreciaba la utilización de las técnicas documentales dentro del neorrealismo que podía ser utilizadas a la hora de hacer un cine propagandístico de la realidad española desde la perspectiva de Falange; esta interpretación fue posible gracias a que el neorrealismo surge en el contexto de la etapa final del fascismo y muchos de sus autores empezaron a trabajar en plena dictadura fascista, lo que hizo que *Primer Plano* interpretase a este movimiento como el producto de la propia política de Mussolini y en concreto cuando empieza a experimentarse con el realismo en algunos documentales propagandísticos.¹⁴

De este modo *Primer Plano* interpretó que el aspecto “positivo” de la corriente, el retrato realista de la sociedad italiana es producto del intento por parte del fascismo de

¹²Comentario extraído del N° 374, aunque hay comentarios al filme en otros números, destacando el N° 356 y 360.

¹³Destaca la primera crítica elogiosa del film por parte de Gómez Tello en su sección de crítica, en el subapartado los nuevos filmes en el N° 336, al mismo se sigue el éxito del filme en los N° 370, 372 y 409, por otro lado se anuncia los siguientes proyectos de Rosellini en el N° 436, al mismo tiempo que en el N° 452 se realiza una entrevista a Rosellini en la que comenta sus técnicas a la hora de hacer su cine, en el N° 459 se comenta de nuevo *El ladrón de bicicletas*.

¹⁴Comentarios extraídos de las críticas del autor a *El último caballo* y *brigada criminal*, en los N° 529 y 531 respectivamente, esta línea se siguió durante el resto de la existencia de la revista, como ejemplo en el N° 957 se insiste en esta línea al conmemorar la muerte de Francesco de Robertis.

hacer un cine “nacional” que para su perspectiva es la única manera de retratar de un modo realista la sociedad,¹⁵ mientras sus aspectos más negativos, su ideología, es en realidad producto del duro periodo posbélico “liberal” cuya “decadencia” afectaría a esta corriente.

Así llama la atención que *Primer Plano* apenas haga referencia al componente ideológico de los primeros filmes del neorrealismo y que se sustituya por su componente excesivamente duro o crudo a la hora de mostrar la realidad, aspecto que se justifica no tanto por su ideología, sino por la difícil coyuntura histórica en que se mueve, aspecto que se relaciona en el intento de interpretar desde una perspectiva nacionalista este fenómeno. El principal resultado es apreciar al neorrealismo no tanto como una corriente cinematográfica más que pueda ser utilizada, sino que es la base de la narrativa de la cinematografía nacional, al formar parte del modo de expresión artística de la sociedad española, aunque provenga de Italia.¹⁶

Pero el interés de la revista no se centró únicamente en este filme, igualmente destaca el seguimiento de *Berlín año 0* del mismo director, al mismo tiempo que ya hay un interés por la obra de Luciano Visconti, al seguir el rodaje de su film *La terra trema*, que permite igualmente hacer un recorrido de su trayectoria cinematográfica, destacando su filme *Ossessione*; aunque es en un artículo del N° 469 se indique que filmes como *Ladrón de bicicletas*, *Roma ciudad abierta* o *Paisa* sean películas «que abren pautas».¹⁷

Pero no todos los responsables de la revista compartían la opinión de Gómez Tello; el primer claro ejemplo es sin duda el de la propia *Terra trema*, al que se le acusa en el N° 417 de ser excesivamente larga. Igualmente en el N° 431 se defiende la obra de Luigi Zampa frente al de Rosellini, al ser considerado como la verdadera visión de un neorrealismo poético y sobre todo “positivo” desde su perspectiva¹⁸. Estos comentarios exponen la existencia de insolubles contradicciones a la hora de abordar este fenómeno y que la interpretación “nacional”; de ahí que esta corriente no levanta el entusiasmo de

¹⁵Esto se aprecia en un artículo del N° 471, en donde se relaciona el neorrealismo con Blasetti o Francesco de Robertis e incluso con el filme *Corona de Hierro*, un filme de clara influencia fascista; así se explica que la revista buscase la influencia del neorrealismo en otras cinematografías, como ejemplo destaca el comentario en el N° 479 del filme argentino *Después de la tormenta*, una obra que tiene claras influencias con el modelo italiano.

¹⁶ El mejor ejemplo de esta teoría aparece en la editorial del N° 575.

¹⁷ Ambos estudios aparecen en los N° 409 respectivamente.

¹⁸ Entre los comentarios negativos hacia esta corriente, destaca el realizado en el N° 437, donde se expone que el neorrealismo tiene una excesiva fama dentro de su cine contemporáneo, igualmente en el N° 456 se indica que el cine de Rosellini es un «brutal realismo».

todos los responsables de la revista, ya que no era tan sencillo obviar el componente ideológico de esta corriente simplemente aduciendo la coyuntura histórica en que se movía, aunque el peso de Gómez Tello hace que la balanza caiga a favor de la interpretación “positiva” del neorrealismo.

Esto obligaba a “reinterpretar” el neorrealismo desde una perspectiva falangista, mediante la “nacionalización” de dicha corriente, para así asumirlo como algo propio de la cultura española; para ello se potenció la interpretación de que la cultura española se caracterizaba por su realismo y que en consecuencia el cine español debía asumir este modelo estético; así se podía concluir afirmando que el neorrealismo ya se practicaba en España antes de que surgiese en Italia y que además es el verdadero neorrealismo, ya que no está afectado por el “espíritu negativo” del periodo posbélico, y en España al haber un gobierno “nacional” alejado del “decadentismo liberal” es el único país donde esta corriente puede triunfar.

De este modo *Primer Plano* asume una interpretación puramente anacrónica de la cultura española en general, cuyo pasado se vuelve neorrealista, tratando de confirmar su teoría con cualquier filme que casualmente usase algunas de las técnicas del neorrealismo e incluso se atreve a acusar de que este movimiento no es italiano sino español.¹⁹ Esta reinterpretación da como resultado una visión dual del neorrealismo, se le alaba su concepto realista, en teoría ya integrada en la cultura española, pero su “problema ideológico” hace al mismo tiempo verlo como algo incompleto y peligroso, de modo que se hacía compatible alabar sus virtudes con un férreo control de la censura para evitar que difundiese su mentalidad comunista.

Pero pese a estos problemas, el neorrealismo seguía siendo para esta crítica falangista un instrumento útil para superar los viejos y condenados géneros populares; sin embargo para llegar a este fin era necesario confiar con una nueva generación de directores que pudieran impulsar esta nueva tendencia, siguiendo los discursos projuveniles típicos del fascismo; las principales esperanzas de *Primer Plano* para el cine español, se centraron en la figura del por aquel entonces joven director y colaborador de la revista José Antonio Nieves Conde, un antiguo jefe local de falange en Segovia durante la Guerra Civil, que supo calibrar las posibilidades de un cine realista adaptado a los deseos de Falange, adaptándose dentro de un estructura de género cinematográfico, el cine negro, que pudiese combinarse con una concepción más

¹⁹ Esto lo establece Gómez Tello en su crítica hacia *Una mujer cualquiera* y *La calle sin sol*, películas dirigidas por Rafael Gil, comentado en la sección de críticas de estrenos del N° 462.

realista del relato cinematográfico; es en este contexto cuando Nieves Conde hace su película más popular: *Surcos*.²⁰

La culminación del debate ideológico sobre el neorrealismo: el impacto de *Surcos*.

Los años 50 supone, la vuelta a un fenómeno interrumpido por la Guerra Civil y la más dura posguerra de los años 40: la emigración a las ciudades, aunque sin la intensidad de la década siguiente empieza a desarrollarse de una manera clara, cuestión inquietante para a diversos sectores del régimen que no comprendían cómo el espacio social que representaba las “esencias” de la nación, sufriese la emigración a unas ciudades, que simbolizaban el lugar donde se desarrolló el liberalismo y el marxismo; los sectores más inquietos de la dictadura debían dar una respuesta y en cierta medida uno de los resultados fue la película *Surcos*.

Pero sobre todo *Surcos* supone la culminación de un proceso de intentar transformar un cine español, adoptando las enseñanzas del neorrealismo como mecanismo que superase el viejo cine folclórico; así el filme se aprovecha de las enseñanzas de las técnicas neorrealistas, destacando la utilización de ambientes exteriores naturales o el abordar una cuestión tan realista como la de la emigración; bajo estas circunstancias no extraña que la cinematografía de este director segoviano estuviese convenientemente publicitada por la revista y que su filme estuviese igualmente apoyado; el resultado son las numerosas reseñas sobre el film que con el paso del año van apareciendo en el seminario, siempre de un modo elogiosos hacia el filme, viendo como un ejemplo de como se podía neorrealismo adaptado a la mentalidad de Falange.²¹

El filme ha tendido a interpretarse como un retrato de la emigración y su difícil adaptación en un mundo urbano nuevo para sus nuevos habitantes, sin embargo la película no habla tanto de esto sino que se centra en la realización de un duro retrato sobre la moral del mundo urbano, desde una perspectiva falangista; las peripecias de la familia de emigrantes no son sino una mera excusa para retratar a unas clases urbanas que contagiarían su “inmoralidad”, representada por el estraperlista apodado Chamberlain, a los nuevos emigrantes.

²⁰Destaca el gran interés que tiene la revista ya en los orígenes del cine de Nieves Conde, destacando la crítica de Gómez Tello al debut de Nieves Conde en su filme *Sierra Ignorada*, en la sección de la crítica del N° 316.

²¹Como ejemplos del seguimiento al film de Nieves Conde *Primer Plano*, ya se empieza a hablar de comentarios sobre el film en los N° 542, 544 y 546, en la sección de la revista titulada *Moviola* de los N° 577, N 578 y sobre todo la crítica elogiosa que hace Luís Gómez Tello en el N° 579.

Al mismo tiempo se mantiene una visión idílica de los campesinos castellanos que sólo son corrompidos al emigrar a la ciudad, bajo una argumentación demagógica del fenómeno, la familia emigra porque el hijo que ya vivía ahí les convence diciendo que en la ciudad se vive mejor que en la ciudad; una interpretación que tal como sucedía con *La aldea maldita* realizada en 1942, obviaba los problemas estructurales del campo castellano, como los causantes de la emigración. Así la película expone un proceso de corrupción de la bondadosa familia, que representaría los valores sociales del país y que sería la razón última de los “males sociales”, hasta producirse un final trágico, en que un hijo muere al dedicarse al mercado negro y la hija acaba prostituyéndose.²²

La gran diferencia de *Surcos* respecto otros filmes anteriores radica no tanto en aspectos ideológicos, sino que no hay un proceso de “regeneración” por parte de las clases urbanas; así es como la película muestra los aspectos desagradables de la realidad española, el estraperlo o la prostitución, lo que provocaría un fuerte revuelo dentro de la censura, sobre todo la eclesiástica, que obligó a modificar el final de la película; sin embargo esta presión no evitó que el filme fuese declarado de Interés Nacional, la máxima distinción a la hora de recibir subvenciones.²³

Surcos supone la culminación de un proceso de intentar interpretar la realidad de la España de los años 40 y 50 desde la perspectiva de una mentalidad falangista, que podía ver positivamente el neorrealismo italiano e incluso que se aplicase sus técnicas en España, pero distorsionado por una mentalidad nacional, representada en las clases campesinas castellanas que impedía en última esencia analizar con verdadero rigor la realidad social del país; sin embargo este esfuerzo no quedará en balde, ya que por estos mismos años surgirán una nueva generación de directores que verdaderamente comprenden las aportaciones del neorrealismo y las utilizarán para realizar un cine que retrate mejor las peculiaridades de la España franquista.²⁴

Conclusiones.

Se puede apreciar en primer lugar que en *Primer Plano* supone la aplicación, o al

²² GUBERN, R. [et al.]: *Historia del cine español*, op. cit. pp. 247-248.

²³ Esto se aprecia claramente en el informe de los censores a la hora de valorar el filme, a pesar de que el vocal eclesiástico vea negativo el filme, sin embargo delega en el resto de los censores su definitiva aprobación, debido a que estos apoyaron decididamente a la película, datos extraídos de: AGA 36/3410 y 36/3415. Respecto a la recepción negativa del filme por parte de la Iglesia española consultar: MARTÍNEZ BRETÓN.: *Influencia de la iglesia católica en el cine español 1951-1962*, Madrid, El Autor, 1988. pp. 77-78.

²⁴ Estamos hablando de los primeros trabajos de Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga.

menos su intento, del modelo de cultura establecido por Giménez Caballero, convirtiéndose el cine en un instrumento de divulgar estéticamente unos valores políticos, basados en la fijación de un tipo de idiosincrasia nacionalista que identificaría a cada tipo de sociedad; sin embargo dicha idiosincrasia estaría “ocultada” tras siglos de “decadencia nacional”; la misión del arte sería la de exponer a los espectadores dicha “valores nacional”, para que la asumieran como lo “real” y de ese modo culminar un proceso de nacionalización de las masas, que permitiera aparentemente poder superarla conflictividad social.

Así las relaciones entre Falange y el neorrealismo italiano se basan precisamente en el carácter propagandístico del modelo de sociedad, que el fascismo creía que existía realmente y que el arte debía de representar estéticamente; el cine debía contribuir mediante la difusión de una visión "nacional" de la propia sociedad española, pero para que esto se pudiera hacer de un modo eficaz se hacía necesario que dicha propaganda tuviese una apariencia de verosimilitud, que pudiese ser asumido como algo "real"; el neorrealismo podía de este modo servir de un buen vehículo de propaganda política "invisible", un modelo más eficaz que una propaganda política explícita y que el propio fascismo europeo ya lo veía como la mejor forma de adoctrinar a la sociedad en el ideario fascista.

El problema era la necesidad de "depurar" el contenido ideológico del neorrealismo, fuertemente relacionado con una mentalidad de izquierdas; así se explica la ambigua relación de *Primer Plano* con una corriente que a la vez puede servir de instrumento político, al mismo tiempo que se le critica su carácter "negativo", la crítica social impulsada por el neorrealismo, pero esto se podía superar si se consideraba que el neorrealismo es en realidad un producto del propio fascismo italiano y que las obras realizadas en los inmediatos años de la posguerra son en realidad una fase más de este movimiento.

Así al entroncar neorrealismo con fascismo, se hacía más fácil interpretar que el neorrealismo podría tener como mejor ámbito de desarrollo en la propia España franquista, supuestamente libre del “decadentismo liberal europeo” y para rematar la interpretación incluso se llega a creer que el neorrealismo proviene de una tradición cultural española anterior al propio cine, a la hora de justificar un imposible "salto" del neorrealismo de Italia a España y que este movimiento pudiese dar sus mejores resultados en España.

Con el recurso del neorrealismo se trataba de desarrollar al máximo el discurso

interclasista típico de los fascismo, en este caso tratando de mostrar una “esencia nacional” como si fuese algo “natural”; así el cine como arte de masas era el medio ideal a la hora de conseguir una máxima naturalización de la ideología nacionalista del propio régimen, aunque cada corriente del franquismo tratase de potenciar los componentes nacionales que más les interesasen, como forma de crear un “consenso social” que permitiese superar sus conflictos internos; pero el precio a pagar fue el de caer en una visión irracionalista de la propia sociedad española, al no tener en cuenta la propia realidad social del país y pensar que ésta es simplemente la manifestación de una “esencia nacional”, así la ideología sustituye a la propia realidad, imposibilitando cualquier tipo de análisis verdaderamente realista.

Esto se aprecia claramente en *Surcos*, que pese a las buenas intenciones de sus responsables y aunque abordase un tema tan importante como la emigración, lo hace bajo una interpretación ideológica, que a la larga impide un análisis más profundo del fenómeno; habría que esperar a las películas posteriores de Nieves Conde donde sí toma una mejor perspectiva sobre los problemas de la sociedad española, pero en *Surcos* se llega a la conclusión de que la emigración no es producto de las deficiencias de la sociedad rural española de los años 50, sino simplemente producto de un “engaño” de las “decadentes” clases urbanas, que hacen creer a los “inocentes” campesinos castellanos que en la ciudad se vive mejor que en el campo, así se trataba de obviar que la tan reivindicada sociedad rural castellana, sufría un proceso de descomposición, manifestado por la emigración, que provocaría su completa transformación a partir de los años 60; sólo cuando surja ya en los años 50 una nueva oposición política al régimen, se empezará a plantearse con un mayor rigor los problemas de la España franquista, pero esto ya es otro tema de investigación.