

# EN BUSCA DEL CONCEPTO DE CINE NACIONAL ESPAÑOL

ANDRÁS LÉNÁRT

Universidad de Szeged

## Abstract

*The aim of this paper is to analyse the notion of Spanish “national cinema” from a chronological perspective and to search for a possible answer to the question if there is a reason to reflect on this expression in case of Spain. Since the arrival of the cinematograph at the peninsula, the theoretical approaches of politicians, ideologists and filmmakers to this problem have produced a wide range of movies which have given a subjective perception about some authentic or false characteristics of the Spaniards. The consecutive administrations had different and often inconsistent attitudes towards their own national cinematographic representation: while the Second Republic practically neglected the shaping of this audiovisual self-definition, the Franco regime laid by far the largest emphasis on creating the ultimate patriotic national cinema. Nowadays it is even more complicated, if not impossible, to identify the nature of the contemporary Spanish national film industry. We will touch upon genres, movies, stereotypes, personal impressions and ideological argumentations in order to examine what national cinema means in the Spanish context.*

La expresión *cine nacional* es una construcción semántica con una infinidad de significados, dependiendo de lo que entienda el individuo bajo esta noción. Encierra en sí varios acercamientos e implicaciones teóricas en concordancia con los flujos ideológicos y estéticos de la sociedad. Incluso la acepción del adjetivo “nacional” es subjetiva, impregnada de la escala de valores oficial de la dirección política y de los intelectuales que influyen en la opinión pública. En primer lugar, una película puede recibir el sello “nacional” ya cumpliendo con el requisito esencial de designar para el lugar de rodaje el país en cuestión y escoger a los miembros del equipo de los ciudadanos. Además, debe hablar en la lengua oficial. A estos factores se pueden incorporar otros elementos, como elegir un tema nacional y nutrirse de los problemas históricos, políticos, culturales y sociales del pasado y del presente del país concreto. El arsenal de posibilidades para definir la cinematografía de una nación es tan amplio que la incertidumbre socava los cimientos del concepto de cine nacional. El arte fílmico de todos los países aduce ejemplos y razonamientos para aumentar esta indecisión, puesto que una industria cinematográfica se desarrolla en interacción con las otras, admitiendo y absorbiendo influencias, rasgos característicos y modalidades.

Los cineastas tienen su propia interpretación sobre el concepto de cine nacional y los directores españoles tampoco se quedan atrás respecto a sus compañeros extranjeros. Mientras Florián Rey pensaba que las películas “*han de reflejar caracteres raciales, esto es, el folklore, la música, las costumbres más arraigadas*” (adhiriéndose así al conservadurismo nacionalista del siglo XIX), Juan Antonio Bardem abordaba el asunto de manera más abstracta. Para él “*la idea de nación está mucho más cerca de los postulados que surgieron con la Revolución Francesa, cuando la nacionalidad era definida como la pertenencia a una comunidad política que garantizaba el ejercicio de unos derechos*”.<sup>1</sup> En el franquismo los hombres del cine seguían reflexionando sobre este problema. Manuel Augusto García Viñolas, fundador de la revista *Primer Plano* y director del Departamento Nacional de Cinematografía, vinculó la renovación del cine a la construcción de la Nueva España, opinando que “*la cinematografía de un pueblo ha sido siempre la más clara expresión de la vida que ese pueblo hace*”. Rafael Gil defendía que “*el cine es un arte colectivo que lo hace el país entero ... nuestro cine, para ser mejor, necesita ante todo que la nación tenga un nivel cultural e intelectual más elevado*”. El director predilecto del régimen, José Luis Sáenz de Heredia entabló también una relación entre el avance cultural de una nación y el devenir de su cinematografía, añadiendo que “*el cine de cada nación no lo hacen solamente los que lo hacen, sino la nación entera; hasta los que no van al cine. Lo hacen la psicología y las costumbres, la economía y las leyes, la sangre y los equinoccios, el sol y la luna*.”<sup>2</sup> A mediados de los años 50, el antiguo (y a la vez futuro)<sup>3</sup> director general de cinematografía, José María García Escudero dictó una sentencia sobre el cine español comparándolo con la evolución de un niño: “*Hasta 1939 no hay cine español, ni material, ni espiritual, ni técnicamente. En 1929 y 34 da sus primeros pasos. En 1939 pudo echar a andar, pero se frustra la creación de una industria, así como la posibilidad de un cine político. Continúan las castañuelas y el smoking. Sobre los intentos de un cine sencillo se desploman el cine de gola y levita y un cine religioso sin autenticidad. El neorrealismo, que pudo ser español, se reducirá a una película tardía. Pero nuestro cine supera al de 1936 y puede esperarse que los jóvenes le den el estilo nacional que necesita*.”<sup>4</sup> Esta opinión servía (junto con varias declaraciones de Bardem) como punto de partida para las famosas Conversaciones de Salamanca en 1955, un congreso de

<sup>1</sup> Opiniones recogidas por: Juan Francisco CERÓN GÓMEZ, *El cine de Juan Antonio Bardem*, Murcia, Universidad de Murcia–Primavera Cinematográfica de Lorca, 1998, 63-64.

<sup>2</sup> Opiniones recogidas por: José María GARCÍA ESCUDERO, *Cine español*, Madrid, Ediciones Rialp, 1962, 35-36.

<sup>3</sup> García Escudero desempeñó este cargo dos veces: entre 1951 y 52 bajo el ministro de Información y Turismo Gabriel Arias Salgado y entre 1962 y 68 colaborando con su amigo Manuel Fraga Iribarne, poseedor de la misma cartera.

<sup>4</sup> José María GARCÍA ESCUDERO, *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*, Salamanca, Publicaciones del Cine-club del SEU, 1954, 11-12.

gran trascendencia sobre el presente y el porvenir del cine español. Una opinión personal volvía a reaparecer en todos los libros y artículos de García Escudero: según él, el mayor peligro que amenazaba al cine nacional era el mal público, aquel espectador que no entendía lo que veía, porque no disponía de una cultura cinematográfica delicada.

En la primera década del siglo XX, España se hallaba en una crisis profunda. Tras perder las últimas colonias, la sociedad buscaba su propia identidad, la respuesta satisfactoria para definirse como una nación unida y los intelectuales, como los miembros de la Generación de 98, se lanzaron a aclarar qué significaba para ellos su pertenencia al pueblo español.

Tras la aparición de una versión definitiva del cinematógrafo en 1896, el cine será una diversión cada vez más asequible tanto en Europa como en los Estados Unidos. Ir al cine será un nuevo pasatiempo, apreciado de manera distinta por las diferentes capas sociales. Los cineastas novatos de cada país, al margen de entretener al pueblo, procuraron moldear una cinematografía autóctona, propia de su nación. De ahí proviene el concepto de cine nacional. Pero en un país donde impera la incertidumbre en cuanto al acercamiento hacia el concepto de la nación, ¿cómo es posible forjar un cine para reflejar las cualidades nacionales?

Los primeros pasos de la cinematografía española no diferían tanto de los de los otros países europeos. Las producciones de la península Ibérica todavía desconocían las claves para crear un discurso directo y mutuo con la sociedad contemporánea y para recoger aquellas virtudes que eran peculiares de la existencia española; presentaban al público solamente la superficie. Los cineastas extranjeros que permanecían en España (como Alexander Promio, el encargado de los hermanos Lumière) transmitían los estereotipos archiconocidos sobre los españoles (corridas de toros, flamenco), completándolos con alguna toma sobre el color local (imágenes sobre las calles madrileñas y el puerto barcelonés).<sup>5</sup> No existía todavía un género típicamente español, los cineastas intentaron adaptar los logros fílmicos elaborados por otros países, sobre todo los de los Estados Unidos, Francia e Italia. Las condiciones de trabajo y el ambiente intelectual tampoco ofrecían grandes desafíos para los realizadores inexpertos del cine mudo, de ahí que muchos optaran por estudiar en el extranjero; las fichas técnicas de las películas francesas e italianas de la época abundaban en nombres españoles, sobre todo la lista del personal técnico. Después de conseguir una formación profesional regresaron a su país natal o, ya en los primeros años del cine sonoro,

---

<sup>5</sup> Julio PÉREZ PERUCHA, "Narración de un aciago destino (1896-1930)", in: Román GUBERN (et al.), *Historia del cine español*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2009, 23-25.

continuaron su viaje hacia América para participar en la fabricación de las *dobles versiones*<sup>6</sup> en los estudios de Hollywood o en sus filiales francesas en Joinville, París.

El primer empeño auténtico lo suponía la *españolada*, un subgénero dentro de otros géneros, como la comedia y el musical. Se trataba de la acumulación de estereotipos con una sobre enfatización del andalucismo, como si España fuera exclusivamente la manifestación del folclore andaluz, falsificando así la imagen geográfica, social y tradicional de España. La españolada enseñaba al público un país donde la moral y el honor imperaban. Exageraba el comportamiento español y la descripción de las tradiciones, pero el punto de partida era generalmente una persona o un acontecimiento real. Los críticos coetáneos evaluaron ese subgénero como la decadencia del medio filmico y este juicio se mantiene incluso hoy. Más tarde la expresión “españolada” se extendió a otros segmentos de la vida también, la aplicaban a planes e ideas irreales e imposibles.

Las obras de autores españoles y extranjeros servían como caldo de cultivo para estas películas donde el suelo español estaba poblado por bandoleros, gitanos y toreros que prestaban un sabor exótico a la región. Los bailes folclóricos estaban presentes constantemente, el protagonismo lo tenían la zarzuela y, con la llegada del cine sonoro, la música y el cante. Una de las primeras apariciones de estas señas típicas se remonta a la publicación en 1845 de *Carmen*, la novela corta de Prosper Mérimée y a la ópera homónima de Geroges Bizet en 1875. Cuando las españoladas “inundaron” las pantallas españolas, las adaptaciones y reconsideraciones de Carmen y las figuras femeninas de personalidad semejante inspiraron a muchos cineastas españoles y extranjeros (por ejemplo, a Charles Chaplin, Ernst Lubitsch y Cecil B. DeMille). La españolada sobreviviría a todas las décadas turbulentas de la historia de España y su desaparición coincidió con el periodo de la dictadura franquista. Desde los años 40 las rodaron con frecuencia en cooperación con Italia para producir obras inofensivas donde el objetivo primordial fue entretener al

---

<sup>6</sup> En los años 20 los magnates de Hollywood consideraron América Latina como un mercado natural y atractivo para difundir las obras del *studio system* omnipotente. No sólo controlaban la distribución de las películas estadounidenses, pero a través de sus filiales se inmiscuyeron en la producción local también. Se plasmó la costumbre de preparar dobles versiones de una película de gran presupuesto, una en inglés y otra en español, facilitando así la invasión filmica. En la fabricación de la versión “españolizada” participaban guionistas, directores y actores españoles y latinoamericanos. Estos largometrajes llegaron en masivo tanto a España como a América Latina. Pero el producto muchas veces resultó ser ridículo, a veces los protagonistas estadounidenses fueron obligados por la productora a preparar el doblaje español de su propia película a base de la transcripción fonética de los diálogos. Estos intentos se desalentaron para la década de los 30 porque los responsables del doblaje no prestaban atención a los diferentes dialectos de los países hispanohablantes y el público ya no toleraba este desprecio.

público y distraer su atención de los problemas cotidianos. En la democracia tampoco ha desaparecido sin rastro, sus componentes folclóricos perviven en las comedias actuales que eligen como escenario el campo español, ahora ya mezclando el andalucismo con las señas de identidad propias de las distintas regiones. Amén de la españolada, la construcción de la identidad española era la tarea de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias y teatrales, siempre muy valoradas.

La imagen visual de la nación seguía siendo borrosa durante la época de Miguel Primo de Rivera, pero algunos realizadores ya comenzaron a aproximarse al pasado. José Buchs, un director bastante ocupado durante el régimen, rodó una veintena de películas en ocho años que abordaron algún tema histórico. *El dos de mayo* (1927) o *Prim* (1931) describen los conatos del pueblo español para entenderse y unir fuerzas con el fin de plasmar una colaboración nacional y vencer al enemigo extranjero. Las figuras y situaciones de eje de estos largometrajes eran los modelos a profesar, puntos de referencia para un español patriota y los métodos empleados anteriormente en las españoladas reaparecieron en estas películas también, confirmando así un tono poco auténtico y excesivamente melodramático a las obras supuestamente genuinas. En virtud de la falta de una imagen nacional nítida, Buchs (y sus colegas) intentaron concebirla con su *camera stylo*.

La productora más notable de los años 20, la Atlántida, conservadora y católica, propuso una serie de postulados patrióticos en su credo fundacional que en su retórica ya anticipó la autodefinición cinematográfica del franquismo: "*Siendo el espectáculo de proyecciones un elemento que ejerce poderosa influencia en la formación pública, tiene el deliberado propósito de armonizar el fin lucrativo de la Empresa, con la moral, que ha de presidir toda la obra educativa y de cultura. La Compañía se inspirará en el genio tradicional de nuestra raza, para coadyuvar, con la reproducción de las excelencias varias de su arte, a la elevación espiritual de nuestro pueblo, y a su vez procurará estrechar las relaciones de fraternidad con la América Española, y difundir las civilizadoras en el Norte de África*".<sup>7</sup> Para alcanzar los objetivos, se valieron del folclore y de las tradiciones.

El cine de la Segunda República no aspiraba a convertirse en un factor decisivo ni en la economía, ni en la cultura nacional, el único propósito era deleitar al público. La transformación de una industria especializada en producir filmes mudos a una nueva base tecnológica apta para crear películas parlantes se vio dificultada por obstáculos estructurales y financieros. Además, el público

---

<sup>7</sup> Joaquín T. CÁNOVAS BELCHÍ, "La Atlántida S.A.C.E. y otros estudios madrileños en los años veinte", in: Jesús GARCÍA DE DUENAS-Jorge GOROSTIZA (eds.), *Los estudios cinematográficos españoles*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001, 29.

prefería las superproducciones y galanes hollywoodienses a las obras modestas españolas y las dobles versiones dieron otro empuje a esta propensión. Los críticos de cine protestaron contra esta “invasión norteamericana”, reclamaron una verdadera cinematografía autóctona y sostenían que España tenía la tarea solemne de producir películas españolas habladas en español con temas españoles para el público español.<sup>8</sup> Debido a la concordancia de lengua, estas figuraban entre las mercancías exportables a América Latina también. En 1931 incluso organizaron en Madrid el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía para fomentar un frente cinematográfico panhispánico, liderado por España, pero no obtuvieron resultados considerables.<sup>9</sup> En suma, Román Gubern opina que la izquierda republicana desatendió la política cinematográfica y “*el cine fue abandonado al control del capital privado y entregado a los intereses ideológicos de la derecha conservadora y clerical*”.<sup>10</sup> Con el auspicio financiero (pero no ideológico) de los gobiernos y con inversiones por parte del capital privado se establecieron los estudios CEA, Orpheo Films, Chamartín, Iberia Films, Cifesa y Filmófono, este último vinculado a la izquierda. Durante el primer franquismo Cifesa será la productora principal con lazos íntimos con el régimen.

El ser español lo formularon las versiones corrientes de las españoladas que se basaban en obras clásicas: *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935), un *remake* del film anterior de José Buch, supuso el hito de esta serie de películas. La música y el baile, las adaptaciones de zarzuelas representaban la cinematografía nacional de la época.

La Guerra Civil destrozó la mayor parte de la infraestructura que la industria filmica había desarrollado durante la república. Realizadores, guionistas, actores y trabajadores técnicos se exiliaron del país, unas doscientas personas, y se instalaron en Méjico, Argentina y Francia. El nuevo régimen tuvo que resucitar la cinematografía con la ayuda de los cineastas leales al Caudillo y de los países extranjeros, como Italia y Alemania.<sup>11</sup> Según la propaganda franquista los republicanos, los sambenitos de España, simbolizaban el pecado de la alta traición y formaban parte de una conspiración judeomasónica y comunista; sólo el bando nacional fue capaz de combatir el Diablo porque ellos encarnaban la Patria y la fuerza divina les apoyaba incondicionalmente. De ahí venía la denominación a la que Franco haría referencia más tarde en su novela cinema-

---

<sup>8</sup> Por ejemplo: Mateo SANTOS, “Resurrección de Don Quijote”, in: *Film Popular*, núm. 291, 10 de marzo de 1932, 3.

<sup>9</sup> Román GUBERN, “El cine sonoro (1930-1939)”, in: Román GUBERN (et al.), *Historia del cine español*, op. cit., 130-131.

<sup>10</sup> Román GUBERN, *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, Barcelona, Lumen, 1986, 223-224.

<sup>11</sup> Sobre el cine de los insurrectos durante la Guerra Civil, véase Andrés LÉNART, “Teoría y práctica del cine ‘nacional’ en la Guerra Civil Española”, *Acta Hispanica*, tomos XVI, 2012, 123-132.

tográfica: los nacionales participaron en una Cruzada contra el Mal, como los heraldos de Dios.

Los derroteros esenciales de la política cinematográfica del franquismo llevaron a la creación de un cine nacional. Podemos dividir ese cine en dos partes: el oficial y el oficioso. Este último era el cine folclórico que aparentemente no se vinculaba a la ideología imperante (no exhibía discursos propagandísticos), pero formaba parte de la plasmación de la identidad nacional. Se trata de la prolongación y subsistencia de la antigua españolada de la misma calidad que antes, pero de popularidad creciente. Los protagonistas fueron aquellos cantantes y bailarines de flamenco que habían aparecido en los años 20 y 30, un grupo completado por los nuevos artistas de los años 40 y 50: Imperio Argentina, Pastora Imperio, Angelillo, Carmen Amaya, la pareja Rosario y Antonio, Antonio Molina y la estrella más brillante, Lola Flores. El director Florián Rey explicó en una entrevista en los años 40 cuál fue la tarea principal de estas películas de folclore, justificando su opinión haciendo referencia a la cinematografía húngara de manera despectiva y simplificada: *“El cine español tiene la obligación de orientar su público hacia América y darle nuestro cine costumbrista, el folclórico. España es el país que tiene más interés; y si ellos, los extranjeros, tienen la leyenda de España; hay que mantenerla. Sí, señores; mujeres morenas y música española. Si usted va a ver una película húngara, si no le dan zúngaros, le defraudan.”*<sup>12</sup> Aunque el régimen ambicionaba crear una identidad nacional a través de las películas preconizadas tanto por el Sindicato Nacional del Espectáculo como por la Dirección General de Propaganda y el Departamento Nacional de Cinematografía, el público frecuentaba más bien las obras costumbristas.

El cine nacional para el franquismo fue aquello que reflejaba la exaltación de la raza, elogiaba la grandeza española y se concebía dentro de un mosaico ideológico marcado por la Hispanidad, el nacionalcatolicismo, el ejército, la familia y la lengua castellana. Desde 1939 hasta 1943, cuando las piedras angulares de la política cinematográfica franquista se iban formando, la Falange tenía la palabra decisiva en la gestión de los asuntos fílmicos dentro del Movimiento Nacional, auspiciada por la censura gubernamental y eclesiástica. La presencia de la iconografía del franquismo era permanente: uniformes, banderas, himnos y marchas triunfales, personas deificadas por el régimen.

El punto de partida para el cine nacional del franquismo fue el pasado: aquellos momentos, acontecimientos y personas que habían contribuido a formar una imagen sumamente positiva sobre el “glorioso pasado nacional”, ocultando o

---

<sup>12</sup> Citado por Gonzalo SANZ LARREY, *El Dos de Mayo y la Guerra de la Independencia (1808-1814) en el cine*, Madrid, Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid-Fundación Dos de Mayo, 2008, 97.

falsificando aquellos segmentos que pudieran hacer mella en ese panorama espléndido. El *Catecismo patriótico español*<sup>13</sup>, publicado en 1939 y lectura obligatoria para los alumnos de secundaria, resumía los fundamentos de esta visión, evocando ocho eventos que, según el autor del texto, se debían al genio español:

*“Las principales y más gloriosas empresas de España son ocho:*

- 1º. Humanización y espiritualización del Imperio Romano;*
- 2º. Conversión y civilización de los bárbaros;*
- 3º. Expulsión de Europa de las huestes agarenas;*
- 4º. Derrota de los turcos en Lepanto;*
- 5º. Defensa de la civilización cristiana y del espíritu greco-romano contra el protestantismo;*
- 6º. Descubrimiento, conquista y civilización de América;*
- 7º. Derrocamiento del Imperio espurio de Napoleón;*
- y 8º. Aplastamiento del bolchevismo euro-asiático.”*

Los largometrajes que seguían este concepto se incluyen en la categoría de *cine patriótico*. Podemos subdividir esta agrupación en cuatro tipos según sus temas centrales: la historia nacional (*cine de cartón piedra* o *de capa y espada*), la Guerra Civil (*cine de Cruzada*), la religión (*cine católico*), el enemigo (*cine de la defensa nacional*). A tenor de la política oficial, todos se concebían bajo la égida del sistema de coordenadas de la Hispanidad anquilosada que proporcionaba el corchete invisible entre España y América Latina.

Una película descuella de ese conjunto por ser una obra maestra desde el punto de vista de los fines propagandísticos e ideológicos del régimen: *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942), la adaptación filmica de la novela cinematográfica<sup>14</sup> del general Francisco Franco, escrita bajo el seudónimo de Jaime de Andrade. Esta película no pertenece a ninguna de esas categorías, porque forma parte de todas simultáneamente, encierra en sí las características del cine nacional franquista. La trama pivota sobre los miembros de una familia y sus peripecias entre la guerra de independencia de 1808 y la guerra civil de

<sup>13</sup> Ignacio GONZÁLEZ MENÉNDEZ-REIGADA, *Catecismo patriótico español*, 1939. Ante la imposibilidad de consultar el texto original, recurrimos a un análisis desde un punto de vista semántico, llevado a cabo por una tesis doctoral: María del CAMINO GUTIÉRREZ LANZA, *Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco: Doblaje y subtítulo inglés-español (1951-1975)*, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2000, 36-37.

<sup>14</sup> Generalmente se refieren a ella como guión, por eso nombran a Franco como el guionista de *Raza*. No obstante, el Caudillo escribió esa historia siguiendo las normas de una novela, pero con indicaciones que facilitaron su conversión en guión. El guión técnico lo escribió el director y su ayudante siguiendo las instrucciones de esta novela. El texto de Franco apareció impreso primero en 1942, simultáneamente con el estreno de la película homónima, con el subtítulo: *“Anecdotario para el guión de una película”*. En suma, es verdad que Franco la escribió con la intención de convertirla en guión, pero su propia versión es solamente una novela cinematográfica. Véase: Jaime de ANDRADE, *Raza. Anecdotario para el guión de una película*, Madrid, Numancia, 1942.



1936, recalcando tales tópicos como el patriotismo y la vida militar, la que ya no es una simple profesión, sino un credo y una predestinación (en consonancia con la directiva oficial del régimen de Franco, según la cual el ejército es la garantía del Estado para el orden y la paz). La familia Churruca posee todos los valores de los que una verdadera familia española debe vanagloriarse: son verdaderos patriotas, luchan en las guerras con valentía y son católicos a ultranza. Sólo un miembro de la familia se inclina a la ideología de los republicanos, pero por fin se arrepiente de sus hechos, se suma a la línea “correcta” y acepta la moral nacional. Se nota una fuerte huella autobiográfica: tanto la familia como los individuos disponen de características que aluden a Franco y a sus antecesores.

El prólogo<sup>15</sup> de la novela, portaestandarte de la propaganda nacionalista, expone explícitamente qué es lo que va a leer (y ver en la pantalla) el público:

*“Vais a vivir escenas de la vida de una generación; episodios inéditos de La Cruzada española, presididos por la nobleza y espiritualidad características de nuestra raza. Una familia hidalga es el centro de esta obra, imagen fiel de las familias españolas que han resistido los más duros embates del materialismo. Sacrificios sublimes, hechos heroicos, rasgos de generosidad y actos de elevada nobleza desfilarán ante vuestros ojos. Nada artificioso encontraréis. Cada episodio arrancará de vuestros labios varios nombres... ¡Muchos!... Que así es España y así es la raza.”*

Las productoras Cifesa y Suevia Films produjeron un amplio abanico de películas patrióticas con el respaldo del gobierno y del Consejo de Hispanidad. El cine de cartón piedra, como *Reina Santa* (Rafael Gil, 1947), *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1950), *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950) y *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951) dejó atónito al público con sus escenas espectaculares, decoraciones maravillosas, amores sentimentales y, lo más importante, figuras y eventos del pasado por los que el ciudadano español podía sentir orgullo. Pero los éxitos de taquilla no duraban mucho –los filmes más relevantes de esta índole se rodaron entre 1946 y 1951– debido al fracaso comercial de *Alba de América*, este género quedó eclipsado por otros y esa frustración resquebrajó el estudio Cifesa también.

Las películas del cine de Cruzada forman otro grupo destacado, galvanizado por el amparo estatal. Estas obras presentan al soldado de las tropas insurrectas como un héroe intachable, honesto, humilde, encarnado generalmente por un actor guapo y decente (como Alfredo Mayo, por ejemplo). Al contrario, el enemigo es cruel, inhumano, incluso alcohólico, tiene capacidades mentales inferiores y los actores que los interpretan son de aspecto físico desagradable. Las joyas del cine bélico de los años 40, como la coproducción italo-española

---

<sup>15</sup> ANDRADE, *op. cit.*, 7.

*Sin novedad en el Alcázar / L'assedio dell'Alcazar* (Augusto Genina, 1940), testimonian la intransigencia del régimen hacia los republicanos vencidos, mientras *La fiel infantería* (Pedro Lazaga, 1960) ya está desposeída de su talante propagandístico y está entre las primeras muestras filmicas de la reconciliación nacional, en consonancia con los signos de apertura de la dictadura.

A pesar de los esfuerzos del franquismo, la mayor popularidad la granjearon aquellas películas que no tenían nada que ver ni con la historia, ni con la ideología. Sobre todo las comedias románticas o disparatadas, musicales tiernas, sátiras berlanguianas y, más tarde, los dramas revalorizados (concebidos por influjo de las Conversaciones de Salamanca) sin exaltación racial atraían a la gente. En un ambiente de ideología nacionalista y revanchista para el público el verdadero cine nacional era aquello que no hacía hincapié en su “grandeza nacional”, solamente proponía 90 minutos de diversión y distracción con temas y figuras españoles.

A raíz de librarse de los yugos de la dictadura, la transición democrática creó dos géneros verdaderamente españoles: el *terror* y el *destape*. En las tramas de estas obras el ciudadano veía escenas que antes no había podido imaginar: desnudos femeninos y masculinos, baños de sangre, vampiros, muertos vivientes, torturas, sexo explícito, etc. Después de tantos años de prohibición y censura los cineastas tenían casi carta blanca<sup>16</sup> para dar rienda suelta a su imaginación, pero el contenido más “atrevido” lo albergaban las salas especiales. Sin embargo, esas obras de medio pelo y de bajo presupuesto (sobre todo las de Jesús (Jess) Franco) no se acercaban ni de lejos a la formación de un cine nacional. El tema de la nación lo cultivaban aquellos largometrajes y documentales que examinaban la Guerra Civil y el régimen franquista, pintando un retrato social y de tono reconciliador sobre los acontecimientos. Tanto en el tardofranquismo ya más abierto como en la transición y en los primeros pasos de la democracia, e incluso en la actualidad, la guerra fratricida y la dictadura siempre han sido una fuente inagotable para las obras maestras como *La caza* (Carlos Saura, 1966), *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984) o la *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010).

Hoy el concepto de cine nacional es incluso menos identificable que antes. Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar, Álex de la Iglesia o Julio Médem

---

<sup>16</sup> Pero todavía existían temas tabúes, como lo refleja el escándalo de *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1980), prohibido para un año por el estado democrático y su directora procesada por el Tribunal Militar (!!!). La culpa del filme fue que demostraba explícitamente las injusticias y crueldades cometidas por la Guardia Civil en 1912 en la provincia de Cuenca y pintaba así una imagen negativa sobre esa fuerza armada. En 1981 un juez declaró el Tribunal incompetente en asuntos cinematográficos y por fin el gobierno autorizó su estreno.

ofrecen en sus películas una imagen polifacética y caleidoscópica sobre su país, mientras otros realizadores, como los veteranos José Luis Cuerda y José Luis Garci conservan su preferencia por una narración tradicional. A finales de los años 90 prácticamente desaparecieron aquellos cineastas que se aferraban a una variante modernizada de la ideología ya obsoleta de la Hispanidad carpetovetónica, pero el nexo estrecho entre España y América Latina sigue manteniéndose a nivel cultural y social. Cada uno de los directores españoles, sean jóvenes o mayores, andan en su propio camino o se suman a las corrientes establecidas por otros, pero todos representan un fragmento del cine nacional. Y todavía no hemos hablado sobre el cine de las autonomías cada vez más importante, como el de Cataluña o País Vasco.

Desde 1896 hasta hoy, el cine español ha evidenciado que el concepto del film nacional existe por antonomasia; no hace falta indagar en sus señas de identidad para definirlo porque jamás las encontraríamos. Y de ahí surge la cuestión sin respuesta, tanto en el caso de España como en el de otros países: ¿por qué sigue y seguirá insistiendo la historiografía en la búsqueda de las claves de un cine nacional? Si nos familiarizamos con la cinematografía de España, quedará patente que cualquier respuesta sería solamente una conclusión lampedusiana.