

# ORIGEN Y FRACASO DEL PROYECTO ESTÉTICO FALANGISTA

## RISE AND COLLAPSE OF FALANGIST AESTHETIC PROGRAMME

Javier Jurado

 <https://orcid.org/0000-0002-7025-9427>

Université de Lille, Francia.

E-mail: [jjuradog@gmail.com](mailto:jjuradog@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.36132/hao.vi57.2077>

Recibido: 24 marzo 2021 / Revisado: 19 octubre 2021 / Aceptado: 04 diciembre 2021 / Publicado: 15 febrero 2022

**Resumen:** La realización de un arte falangista fue uno de los proyectos que surgió casi al mismo tiempo que el propio partido político de José Antonio Primo de Rivera. Haciendo un recorrido a lo largo de la historia cultural de Falange, vamos a relatar la historia de su fracaso, como queda patente en la producción cinematográfica, y en particular en dos filmes de ficción, *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942) y *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) ambos enfrentados a dificultades económicas, políticas y diplomáticas, todas ellas reflejo de los inestables equilibrios de poder durante los primeros años de la dictadura franquista.

**Palabras clave:** Falange, estética fascista, arte, cine, José Antonio Nieves Conde

**Abstract:** The making of Falangist art was one of the projects that emerged almost at the same time as José Antonio Primo de Rivera's political party. Looking back over the cultural history of Falange, we follow the story of its failure, as evidenced in film production, and in particular in two fiction films, *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942) and *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), both of which faced economic, political and diplomatic difficulties, all reflecting the unstable balances of power during the early years of the Franco dictatorship.

**Keywords:** Falange, fascist Aesthetics, art, cinema, José Antonio Nieves Conde

**D**urante la Segunda República, y al calor de la consolidación del partido fascista italiano, así como a la lenta pero inexorable ascensión del nazismo en Alemania, surge en España fundada por José Antonio Primo de Rivera en 1933 Falange Española<sup>1</sup>, en un primer intento de crear una ideología homologable a estas tendencias europeas. Sin embargo, la institucionalización de la República y una derecha democrática, había provocado dispersión de las fuerzas más conservadoras y reaccionarias y no sería sino mediante la fusión con otros grupos minoritarios de extrema derecha, como el creado por Ramiro Ledesma Ramos en torno a la revista *La Conquista del Estado*, o el nacionalista castellano de Onésimo Redondo, que lograrían una todavía precaria consolidación bajo un nuevo partido Falange Española de las Juventudes de Ofensiva Nacional-Sindicalista (FE-JONS).

Gracias a la derrota de las CEDA en 1936 y la frustración de la derecha tradicional, Falange comenzó a recibir un considerable apoyo en particular de la juventud estudiantil cada vez más radicalizada. Al mismo tiempo la influencia de un sector reaccionario de empresarios y banqueros iría perfilando una consolidada y coherente ideología con características fascistas, como el uso de la violencia para lograr el poder político, el carácter imperialista y el autoritarismo, junto con rasgos específicos de la derecha española: tradicionalismo y, sobre todo, catolicismo de cuño contrarreformista<sup>2</sup>.

La violencia política como instrumento de la toma de poder se traducían en agresiones y asesinatos de líderes sindicales y de partidos de izquierda, lo que iban confirmando la función de los jóvenes falangistas, al estilo de los *camice nere* o las SS, como grupos de choque de una derecha cada vez más distanciada de la legalidad democrática<sup>3</sup>.

También siguiendo las lecciones de sus homólogos europeos, Falange utilizaba estrategias que habían ayudado a la expansión del comunismo: la apelación a las clases populares y trabajado-

ras y, particularmente, el control y cuidado de la imagen, esto es, de la propaganda, lo que en la sociedad de masas, y en un contexto de creciente violencia y confrontación política, permitía ampliar la eficacia de su mensaje. La comunicación política representaba uno de los aspectos más cuidados de dicho partido, y una vez dentro de la coalición golpista, sería el mismo el encargado de coordinar y gestionar su imagen durante la guerra civil y los primeros años de la dictadura.

La importancia de la imagen en el desarrollo de la guerra, por tanto, fue rápidamente comprendida por los militares sublevados que enseguida comenzaron a bosquejar una legislación al respecto. De ahí que tan pronto como el 5 de agosto de 1936 la Junta de Defensa Nacional de Burgos, creara la Oficina de Prensa y Propaganda, en manos de Millán Astray. Esta oficina, poco después convertida en Delegación de Estado para la Prensa y la Propaganda, estaba encargada de la revisión de las publicaciones escritas, imágenes y espectáculos que se realizaban dentro del territorio nacional, y en particular, que se adaptaran al mensaje rebelde.

Por ello uno de los principales cometidos era la aplicación de la censura sobre aquellas producciones que atentaran al “espíritu nacional” tanto en el plano político como en el plano moral o religioso. Fue a partir de esta institución que se decretó la unificación de prensa y propaganda, prólogo de la Ley de Prensa de 1938, y que desembocaría en la creación de una agencia de noticias plenamente nacional, la Agencia EFE en noviembre de 1938<sup>4</sup>.

Sin embargo, esta aparente coordinación legislativa no pudo evitar el solapamiento y duplicidad de funciones de los distintos aparatos propagandísticos consecuencia tanto del conflicto bélico, como de la variedad y conflicto de intereses dentro de la coalición golpista. En este sentido, el Decreto de Unificación de Falange y Requetés, no significó la desaparición de los organismos propios de los nacional-sindicalistas, al menos hasta la creación de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y JONS, que recibe los Servicios de Prensa y Propaganda<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Con el apoyo económico del ex-miembro de la Unión Patriótica y director del diario *La Nación*, Manuel Delgado Barreto, y del diario *Informaciones* del entonces fugado Juan March.

<sup>2</sup> Álvarez Junco, José, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2009, pp. 457-464.

<sup>3</sup> González Calleja, Eduardo, *Contrarrevolucionarios*, Madrid, Alianza, 2011, p. 11.

<sup>4</sup> Paz, María Antonia, “La creación de la Agencia EFE: medios técnicos y objetivos”, en Tuñón de Lara, Manuel (coord.), *Comunicación, cultura y política durante la II República y la Guerra Civil*, Bilbao, UPV, vol. II, 1990, pp. 518-530.

<sup>5</sup> BOE, nº 142, Jefatura de Estado, 22 de mayo de 1941, pp. 3.636-3.637.

Imagen 1 y 2. Carteles de la UGT y de la DGP



Fuente: Centro Documental de la Memoria Histórica del Ministerio de Educación y Cultura.

De hecho, en enero de 1938 fue nombrado ministro del interior del gobierno de Burgos el abogado falangista (y germanófilo) Ramón Serrano Suñer, encargado de diseñar la mencionada Ley de Prensa. Dicha ley establecía la censura previa, disposición que no se revisaría hasta 1966, y la creación de un fichero de periodistas y editores que ejercieran en el territorio español. Ese mismo año se nombraba al igualmente falangista Dionisio Ridruejo (quien viajaría con Suñer y otros filonazis a Alemania en septiembre de 1940) como Director General de Propaganda y a Manuel Augusto García Viñolas como jefe del Departamento Nacional de Cinematografía (también vocal de la Junta Superior de Censura), ambos dependientes del ministerio ocupado por Suñer<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Barrachina, Marie-Aline, "La Création du Vice Secrétariat de l'Education Populaire", *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 3 (2003).

La relación de Falange y su buen hacer con la propaganda pero también con la cultura que no partió al exilio, le permitió durante gran parte de la dictadura acaparar, con mayor o menor relevancia dentro de los distintos gobiernos, las carteras de prensa y comunicación, así como capitalizar gran parte de la creación cultural e intelectual de calidad gracias a destacados intelectuales como Ridruejo, Pedro Laín Entralgo o Antonio Tovar y a revistas como *Vértice* o *Escorial* dedicadas a la creación literaria y artística<sup>7</sup>.

Un hombre clave en la política cultural del primer franquismo fue el filósofo Eugenio d'Ors, encargado de la escenificación, al estilo de Speer en Nuremberg, en la "Comisión de estilo en las conmemoraciones de la patria" que en realidad se redujeron a la preparación de la ciudad de Madrid para la preparación del Desfile de la Victoria donde reflejaba su gusto por el barroquismo, la ostentación y el simbolismo ritual<sup>8</sup>. D'Ors, miembro destacado de la generación del 27, ocuparía también la Jefatura Nacional de Bellas Artes hasta agosto de 1939, y sería en gran parte responsable de la conservación de una política artística de calidad mediante iniciativas más o menos personales como la creación de la Academia Breve y su labor de crítico de arte en las publicaciones del régimen<sup>9</sup>.

## 1. EL PROYECTO ESTÉTICO FALANGISTA

Como acabamos de ver, dentro de la coalición golpista, fueron los falangistas los más preparados y preocupados por el establecimiento de una imagen y estética particular. En efecto, los artistas (en menor medida) y los intelectuales (principalmente) afectos a esta ideología tuvieron mayor relevancia en las publicaciones nacionales durante la Guerra Civil, tanto en la prensa escrita, dirigida a las conservadoras élites cultivadas, como, y sobre todo, en la ilustración que apelaba a una gran parte del analfabeto pueblo.

Las fuentes básicas de esta estética se situaban en la tradición nacionalista de la dictadura de Miguel Primo de Rivera<sup>10</sup>. La esencia española se

<sup>7</sup> Juliá, Santos, "¿Falange liberal o intelectuales fascistas?", *Claves de razón práctica*, 121 (2002), p. 4.

<sup>8</sup> Mainer, José Carlos, *Falange y literatura*, Madrid, RBA, 2013, p. 44.

<sup>9</sup> Jurado, Javier, *Economía del cine franquista*, Granada, Comares, 2021, p. 11.

<sup>10</sup> Y ésta, a su vez, se inspiraba en la pintura histórica del siglo XIX, popularizada a través de sellos y carteles comerciales y, como veremos más adelante, a través

articulaba entonces alrededor de los recurrentes mitos de independencia y, sobre todo, catolicismo de la contrarreforma. Estos dos elementos excluían de manera evidente las influencias extranjeras y, por ello mismo, las vanguardias europeas, con un rechazo particularmente visceral del cubismo<sup>11</sup> y del surrealismo.

Sin embargo, el sector culto de Falange también seguía con interés las experiencias estéticas del fascismo italiano de la época y sus relaciones con el futurismo, y pronto comprendieron también cómo una cierta utilización del expresionismo podía ser útil en la creación de mensajes políticos, sobre todo a la luz de la utilización de cartelería política en el bando republicano, innegablemente de mayor calidad. Tanto que durante el conflicto y acabada la guerra se realizó un exhaustivo archivo de este tipo de propaganda política mediante la creación de la Delegación Nacional de Servicios Documentales<sup>12</sup>.

Hay que tener también en cuenta que la República contaba con superioridad en los medios técnicos disponibles notablemente en Madrid y Barcelona. De todas formas, las creaciones falangistas no dejaron de contar con artistas e ilustraciones de calidad como en el caso de Teodoro Delgado, José Escasi o Carlos Sáenz de Tejada quien, fiel a un estilo monumentalista de inspiración italiana, colaboraría en *Vértice*. Realizaría, por ejemplo, ilustraciones para acompañar el *Cara al sol*, así como carboncillos con escenas de la guerra, que, aunque nunca se salían de la pintura figurativa, presentaba una evidente idealización de los personajes representados.

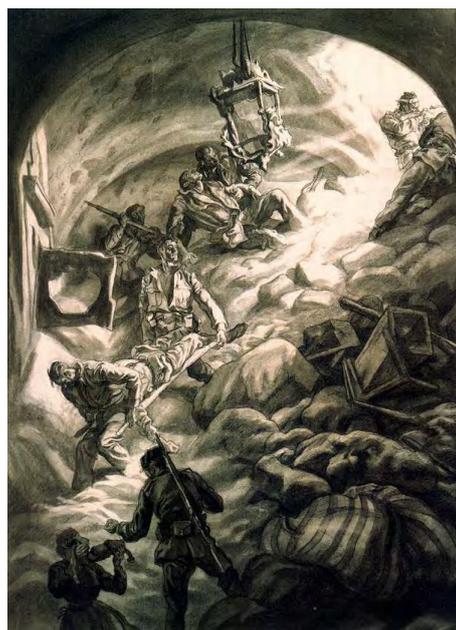
---

del cine durante el periodo franquista. Álvarez Junco, José, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2009, p. 258.

<sup>11</sup> Identificado irremediabilmente con el comunista Pablo Picasso.

<sup>12</sup> Toda la cartelería recogida por este y otras instituciones franquistas son hoy accesibles desde la página web del Centro Documental de la Memoria Histórica del Ministerio de Educación y Cultura en <http://pares.mcu.es/cartelesGC/> [Consultado el 15 de enero de 2022].

**Imagen 3.** Sáenz de Tejada, *El Alcázar de Toledo*, 1938



Fuente: Fundación Mapfre, Madrid.

Esta línea estética encuentra su justificación intelectual en el pensamiento de Ernesto Giménez Caballero, y su idea de conjunción de realismo e idealismo<sup>13</sup>, que identificaría a un arte moderno específicamente español y que se tradujo principalmente en artículos literarios o breves ensayos publicados en *Acción Española* a principios de la década de los 30 o ya durante el franquismo en *Escorial* o *Vértice*.

Fue, por tanto, en el seno del falangismo donde encontramos las pocas creaciones de calidad que, tímidamente eso sí, se salen del academicismo y tradicionalismo imperante al final de la guerra. En la producción artística –al igual que en la producción literaria<sup>14</sup>, por ejemplo, no se puede afirmar que existiera un arte falangista, aparte de ciertas iniciativas individuales, no siempre muy bien acogidas, como en el caso del retrato de José Antonio por José Vázquez Díaz. Esto se debe principalmente al poco interés público en la creación artística de calidad, así como a la escasez de recursos de un país devastado física e intelectualmente por la guerra y el exilio.

---

<sup>13</sup> Como el que se propugnaba desde lo que Llorente Hernández llama vertiente liberal del falangismo Llorente Hernández, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo (1936 – 1951)*, Madrid, Visor, 1995.

<sup>14</sup> Mainer, José Carlos, *Falange y literatura*, Madrid, RBA, 2013, p. 48.

**Imagen 4.** Vázquez Díaz, *José Antonio*, 1938

Fuente: Museo Reina Sofía, Madrid.

Los únicos intentos que se hicieron por crear un arte específicamente español se dirigieron hacia el campo de la arquitectura, cuyos los referentes estéticos se remontaban al imperio de los Habsburgo y el monasterio Escorial como referente inevitable<sup>15</sup>. De todas formas, la precaria situación económica hizo que muchos de estos proyectos no se realizaran nunca, o tardaran décadas en llevarse a cabo, como ocurrió con el propio Valle de los Caídos. No debemos olvidar tampoco que las élites golpistas estaban más ocupadas en el reparto de puestos de poder que habían quedado vacantes en las escuelas de arte y en la universidad que en la producción artística o científica<sup>16</sup>.

Los medios de comunicación de masas constituyeron, por tanto, un foco de interés reseñable para las autoridades franquistas, y aquí el falan-

<sup>15</sup> Uno de los ejemplos más representativos de este tipo de arquitectura es el edificio del ejército del aire en el madrileño barrio de Moncloa.

<sup>16</sup> En este último aspecto es reseñable la creación del Instituto de Estudios Políticos en 1939 y la Revista del mismo en 1941. De esta, de nuevo frecuentada por intelectuales falangistas, saldrían algunos de los principales politólogos del régimen como Francisco Javier Conde, del que hablaremos más adelante, o ya en los años 50, el sociólogo Juan Linz.

gismo también tendría alguna relevancia, como ya dijimos, en particular durante la guerra civil y los primeros años de dictadura hasta la, ya previsible desde mediados de 1942, derrota de las potencias del eje, y la ausencia de soporte técnico y económico que las mismas prestaban a la naciente industria audiovisual española<sup>17</sup>.

## 2. LA VISIÓN JOSEANTONIANA

En consonancia con la función ideológica que ocupaba el falangismo durante la guerra civil y los primeros años de posguerra, su simbología e ideario fue utilizado en varias producciones cinematográficas, así como en los reportajes del Noticiario Español y primeros boletines del No-Do.

La constante referencia, si bien siempre en segundo plano respecto a Franco, a José Antonio Primo de Rivera encuentra su máxima expresión en la película *¡Presente!* (1939), donde se nos narra la exhumación del cadáver del líder falangista, fusilado en Alicante en 1936 por tropas republicanas, y su traslado a hombros desde la ciudad valenciana hasta el monasterio del Escorial. De todas formas, como es conocido, las menciones al fundador de la Falange se irán atenuando, ya incluso durante la Guerra Civil, con el objetivo obvio de no eclipsar la imagen de jefe supremo del General Franco, y mostrarnos a este último como legítimo sucesor de la cruzada ideológica.

En este breve documental José Antonio se presenta desde un principio al espectador como un joven intelectual preocupado por la situación política española, - de hecho, aparece rodeado ya en las primeras escenas de discípulos de José Ortega y Gasset como el ya mencionado Ledesma Ramos- también como un personaje beato, acentuado por el acompañamiento de música coral, así como líder político y militar. Compendio, en definitiva, de los valores que reclamaba la Falange para los nuevos españoles y que sólo unos pocos podían poseerlos todos: el compromiso con la “regeneración” de una España desgarrada por la política, el profundo sentimiento religioso y la capacidad de mando y decisión.

La justificación intelectual del Falangismo fue obra también del propio José Antonio, pródigo en conferencias y escritos, en particular a partir

<sup>17</sup> Vallés Copeiro del Villar, Antonio, *Historia de la política de fomento del cine español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992.

de la muerte de su padre en marzo de 1930<sup>18</sup>, cuando su dedicación a la abogacía va dejando paso a un creciente compromiso político. Tan pronto como en julio de 1930, en una charla pronunciada en el local de la Unión Monárquica Nacional en Villamarín (Jerez), ya establecía “el ideario para la acción futura de los defensores de la memoria del general Primo de Rivera”<sup>19</sup> donde el joven José Antonio demuestra su preocupación por la “unidad nacional” y la disciplina así como una desconfianza de la democracia y del sistema de partidos. Pero quizás el texto más representativo del ideario de Primo de Rivera que adelantemos unas líneas atrás, sea el discurso pronunciado con motivo de la fundación de Falange Española. En él vuelven a aparecer las ideas de unidad necesitada de una defensa férrea por parte del estado y sus fuerzas de seguridad:

“La Patria es una unidad total, en que se integran todos los individuos y todas las clases; la Patria no puede estar en manos de la clase más fuerte ni del partido mejor organizado. La Patria es una síntesis trascendente, una síntesis indivisible, con fines propios que cumplir; y nosotros lo que queremos es que el movimiento de este día, y el Estado que cree, sea el instrumento eficaz, autoritario, al servicio de una unidad indiscutible, de esa unidad permanente, de esa unidad irrevocable que se llama Patria [...]”<sup>20</sup>.

Otro aspecto que no podía faltar en este resumen del ideario político falangista es la relevancia de la religión católica, esencia histórica de España según la idea de la historia que las élites

conservadoras habían promovido a partir del siglo XIX<sup>21</sup>:

“Queremos que el espíritu religioso, clave de los mejores arcos de nuestra Historia, sea respetado y amparado como merece, sin que por eso el Estado se inmiscuya en funciones que no le son propias ni comparta –como lo hacía, tal vez por otros intereses que los de la verdadera Religión– funciones que sí le corresponde realizar por sí mismo. Queremos que España recobre resueltamente el sentido universal de su cultura y de su Historia”<sup>22</sup>.

Esas mismas élites que aparecen ahora como directoras de una nación perdida por la democracia liberal, aquí las críticas al sistema parlamentario parecen copiadas del ideario nacional-socialista de Hitler, ahondando en la idea que mostrara *¡Presente!*, un José Antonio educado, preparado para la tarea de liderar un país<sup>23</sup>:

“Yo quisiera que este micrófono que tengo delante llevara mi voz hasta los últimos rincones de los hogares obreros, para decirles: sí, nosotros llevamos corbata; sí, de nosotros podéis decir que somos señoritos. Pero traemos el espíritu de lucha precisamente por aquello que no nos interesa como señoritos; venimos a luchar porque a muchos de nuestras clases se les impongan sacrificios duros y justos, y venimos a luchar por que un Estado totalitario alcance con sus bienes lo mismo a los poderosos que a los humildes. Y así somos, porque así lo fueron siempre en la Historia los señoritos de España. Así lograron alcanzar la jerarquía verdadera de señores, porque en tierras lejanas, y en nuestra Patria misma, supieron arrostrar la muerte y cargar con las misiones más duras, por aquello que precisamente, como a tales señoritos, no les importaba nada”.

<sup>18</sup> En una entrevista concedida el 13 de marzo de 1930 en el *Heraldo de Madrid* aseguraría: “¡En fin!... De política ya hablaremos cuando pasen unos años. Esas cosas son como las bofetadas: no se anuncian, se dan. Ya tendremos ocasión -dice bromeando- cuando yo sea dictador de España”.

<sup>19</sup> 1º. Unidad nacional indestructible; 2º. Supremacía del interés de España frente a todos los intereses políticos partidistas; 3º. Exaltación del sentimiento nacional como principio informador de nuestra política; 4º. Reconquista de la independencia económica de España; 5º. Establecimiento de una disciplina civil consciente, severa y de alto espíritu patriótico; 6º. Existencia de un Ejército y una Marina capaces de mantener en todo momento el prestigio de España. “José Antonio Primo de Rivera, en Villamarín. Recordando la región jerezana”, *La Nación*, 1 julio 1930.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Álvarez Junco, José, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2009, pp. 394 y ss.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Esta idea de los más preparados para dirigir un pueblo, por otra parte, comenzaba a ser legitimada científicamente por las obras de los sociólogos italianos Gaetano Mosca y Vilfredo Pareto, quienes publicaran sus influyentes trabajos a finales de siglo XIX y principios del XX, y que por cierto tendrían contradictorias relaciones con el fascismo italiano.

Otro aspecto destacable del ideario falangista es tanto el recurso a la violencia como el elogio de la vida militar y que por tanto aparecería también en el citado discurso:

“Y queremos, por último, que si esto ha de lograrse en algún caso por la violencia, no nos detengamos ante la violencia. Porque, ¿quién ha dicho –al hablar de ‘todo menos la violencia’– que la suprema jerarquía de los valores morales reside en la amabilidad? ¿Quién ha dicho que cuando insultan nuestros sentimientos, antes que reaccionar como hombres, estamos obligados a ser amables? Bien está, sí, la dialéctica como primer instrumento de comunicación. Pero no hay más dialéctica admisible que la dialéctica de los puños y de las pistolas cuando se ofende a la justicia o a la Patria. Esto es lo que pensamos nosotros del Estado futuro que hemos de afanarnos en edificar”.

Al fin y al cabo, también coincidente con las ideologías totalitarias del periodo de entreguerras, José Antonio aboga por la creación de un nuevo ciudadano, de la refundación de las bases de la comunidad nacional

“Pero nuestro movimiento no estaría del todo entendido si se creyera que es una manera de pensar tan sólo; no es una manera de pensar: es una manera de ser. No debemos proponer sólo la construcción, la arquitectura política. Tenemos que adoptar, ante la vida entera, en cada uno de nuestros actos, una actitud humana, profunda y completa. Esta actitud es el espíritu de servicio y de sacrificio, el sentido ascético y militar de la vida”<sup>24</sup>.

De todo lo anteriormente expuesto quedan claros los ejes sobre los que bascula la nueva ideología, pero también se evidencia la naturaleza del movimiento político, surgido de los medios intelectuales de la extrema derecha adherida a los principios del fascismo. Esto es importante en nuestra exposición porque gran parte de las políticas culturales que se desarrollan desde sus círculos de influencia a lo largo del franquismo serán concebidas por y para la intelectualidad falangista, causa más que probable de la indiferencia, y a veces hostilidad, tanto de los mandos

militares, como de las clases populares hacia dicho proyecto estético-cultural.

### 3. EN BÚSQUEDA DE ESTILO PARA UN CINE FALANGISTA

Una de las aportaciones que más nos interesa para el desarrollo de nuestro argumento es la de Giménez Caballero, tanto por su valía y reconocimiento intelectual, como por su cercanía con el mundo del cine. De hecho, Caballero sería uno de los primeros pensadores en acercarse de manera “seria” a la cinematografía a la que dedicaría una sección periódica en *La Gaceta Literaria* que creara en 1927 y cuya dirección delegó en Luis Buñuel. Junto a él crearon el Cineclub Español, como medio de difusión de la cultura cinematográfica en el Madrid de 1930<sup>25</sup>.

El propio Giménez Caballero dirigiría un cortometraje titulado *Esencia de Verbena* (1930) donde la aplicación de la mezcla de idealismo y realismo que habláramos se combina con la tensión entre vanguardia y costumbrismo que representan por un lado el montaje del corto (pródigo en *travellings* circulares y superposiciones de planos para formar imágenes poliédricas) y por el otro el asunto tratado, las fiestas populares de Madrid.

Fiel a su compromiso con la creación cinematográfica, y aceptados ya los principios del falangismo, escribiría un influyente artículo en *Acción Española* en 1935 donde traslada el ideario de José Antonio y los suyos a la creación artística en general y en particular a la creación cinematográfica. Para ello comienza su alegato con una condena de la figura del artista y del intelectual “que siente ya la angustia, insostenible por más tiempo, de su dispersión, de la rotura de su hermandad”<sup>26</sup>.

Su modelo, al igual que el de la mayoría de los falangistas sería la Alemania de Hitler y la Italia fascista, pero curiosamente también la Rusia soviética que “tornan al artista como ‘cofrade’ encuadrado y uniformado. Frente a la despeñada y aviolinada y enchalinada y antisocial *alma bohemia*”<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Primo de Rivera, José Antonio, Discurso de fundación de Falange Española pronunciado en el Teatro de la Comedia de Madrid el 29 de octubre de 1933.

<sup>25</sup> Armida Sotillo, José, “Luis Buñuel, Giménez Caballero y el Cineclub de *La gaceta literaria*”, *Turia: revista cultural*, 20 (1992), pp. 161-182.

<sup>26</sup> Giménez Caballero, Ernesto, “El Arte y el Estado. VI”, *Acción Española*, 74, abril de 1935.

<sup>27</sup> *Ibid.*

Caballero continúa su argumento apostando por un encuadramiento del artista dentro de un cuerpo estatal, de corte corporativo, al estilo de la *Carta del Lavoro* italiana de 1927, esto es, combinando a un tiempo el gremialismo medieval y el autoritarismo estatal inspirado en el fascismo italiano.

En la segunda parte del artículo, en la que ya se centra en la producción cinematográfica, vuelve a defender las raíces medievales de la creación artística incidiendo en que España es un país donde el Renacimiento nunca cuajó, volviendo a uno de los mitos de la mentalidad nacional-catolicista, y recurriendo de nuevo a la comparación con Rusia: “El cine ha clasificado a España –como a Rusia y como a otras culturas rurales o antiguas- en pueblo ‘antilibresco’, en pueblo ‘antirrenacentista’, en pueblo apto a una nueva Edad Media”<sup>28</sup>.

Rusia, afirmaría Caballero, sería capaz de desarrollar una industria cinematográfica que España no podía todavía de alcanzar por su dependencia del celuloide y de la técnica extranjera, tras lo que concluye:

“El día que España logre resolver sus medios de producción en cine tiene, quizá, una de las más altas y profundas tareas morales de Europa.

País católico, esencialmente romano, de genio universal, quizá le está reservada a España la labor de crear un cine de ecumenidad moral. Un cine que supere al del tipo individualístico, capitalista y occidental, y, al mismo tiempo, que supere también al cine soviético, de masas absolutas, de subversión social.

Tal vez sea esa –debía ser esa- la labor de una Italia fascista en el cine. Pero si Italia no lo realizase, a pesar de todos sus esfuerzos nobles y loables, dios sabe si ello será la gloria de un futuro cine español, creado con genio de España: es decir, con genio universal y catolicista”<sup>29</sup>.

Tan relevante pareció el texto a los responsables de *Primer Plano* que reeditaron extractos del mismo en su número de noviembre de 1940. El mes siguiente en esa misma revista se publicaría otro artículo anónimo titulado “Ni un me-

tro más” recalcando los mismos presupuestos y defendiendo “un cine que exalte el trabajo y el auténtico sentido revolucionario de una clase social que tiene que cumplir una alta y trascendente misión en pro de la elevación de España”<sup>30</sup>.

Tenemos, por tanto, aquí una aplicación al mundo del celuloide de la filosofía joseantoniana en torno a las constantes doctrinarias: unidad de la patria, sindicación vertical (corporativismo), religión, disciplina... Estos temas se repiten en varios escritos de la época de primera hornada falangista, como la crítica al artista moderno<sup>31</sup>, o la reivindicación del trinomio patria, familia y religión, que hace el director italiano Augusto Genina a tenor del estreno de su film *Sin novedad en el Alcázar* (1940):

“*Potemkine* significaba el film de la revolución destructora. *El Alcázar* lo es de la revolución constructiva. [...] *Potemkine* turbó las masas, desviándolas de su justo camino. Me atrevo a predecir que *Sin novedad en el Alcázar* servirá para afianzar en ellas los nobles ideales de la revolución e indicar, especialmente a los jóvenes, el camino a seguir. Patria, familia y religión operan el milagro del Alcázar. ¡Ojalá que las nuevas generaciones españolas comprendan que en este trinomio se basan la prosperidad, el porvenir y la grandeza de sus destinos futuros!”<sup>32</sup>.

La referencia al *Acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925) no es baladí para el tipo de cine que se pretendía desde el fascismo italiano y el falangismo español. Tal y como decía Caballero, el cine fascista debía ser una alternativa al cine norteamericano (burgués y apolítico) y al constructivismo soviético (“popular” y revolucionario)<sup>33</sup>. La

<sup>30</sup> Anónimo, “Ni un metro más”, *Primer Plano*, 7, 1 diciembre 1940.

<sup>31</sup> Como el artículo aparecido en *Vértice* y que sugiere la deficiencia intelectual de ciertos artistas de vanguardia: “Si tras recordarlo se considera que el Arte contemporáneo en muchas de sus realizaciones consagradas, se aproxima a lo salvaje, al o infantil, a lo deficiente mental, surgirán cuestiones fundamentales” Calleja, R., “Picasso, Matisse y los niños deficientes”, *Vértice*, 17, diciembre 1938.

<sup>32</sup> Genina, Augusto, “Por qué he realizado *Sin Novedad en el Alcázar*”, *Primer Plano*, 3, 3 diciembre 1940.

<sup>33</sup> Aplicado en su singular cortometraje costumbrista-vanguardista, *Esencia de Verbena*, donde a través de superposiciones de planos y secuencias rodadas circularmente consigue transmitirnos la esencia de las fiestas: desorientación y frenesí, el revés de la cotidianidad.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Ibid.

impresión, sin embargo, que había causado la película de Einsestein alertaba de la posibilidad política del cine.

Siguiendo el argumento de Vicente J. Benet<sup>34</sup>, en la década de los años veinte nos encontramos con tres modelos de montaje que en gran parte decidirán el cine de años venideros: el modelo estadounidense desarrollado por directores como Edward Porter o D. W. Griffith basado en la narración continua también llamado estilo de continuidad<sup>35</sup>, el cine constructivista ruso que aboga por el montaje con intención política y lo que se ha dado en llamar el cine expresionista alemán, centrado en la psicología de sus personajes (la mayoría locos o enfermos) y los contrastes de planos e iluminación.

De estos tres estilos el que más se acercaba a las intenciones políticas era el constructivismo, que como ya dijimos advertiría Hitler<sup>36</sup>, renegando de la tradición expresionista y apostando por el cine de una joven actriz y directora para la realización del cine eminentemente político del III Reich, Leni Riefensthal. En Italia y España, sin embargo, el cine específicamente político, pero también el comercial, recurriría a los modelos de ficción, esto es el modelo narrativo de continuidad, pero incluyendo también trucos de montaje para realzar momentos especialmente emotivos o políticos.

En el propio film de Genina la tradición constructivista rusa se hace evidente en la manera de rodar los bombardeos republicanos sobre la fortaleza toledana, intercalando planos generales de multitud huyendo con primeros planos de mujeres y niños aterrorizados al estilo de la famosísima secuencia de la escalera de Odessa en el *Acorazado Potemkin* o de las tomas aéreas del despertar de la ciudad de la plaza o de la playa de *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov, cineasta por cierto fuertemente influido por el futurismo italiano en sus años de aprendizaje.

Al igual que en el filme de Einsestein, la escena viene precedida de imágenes de niños y madres

<sup>34</sup> Benet, Vicente J., *La cultura del cine*, Barcelona, Paidós, 2004, pp. 92-107.

<sup>35</sup> Este estilo se basa en la ilusión de realidad, donde se esconde el aparato cinematográfico de la vista del espectador y la consecución de planos sigue un flujo aparentemente continuo que sin embargo depende del montaje del director.

<sup>36</sup> Hitler, Adolph, *Mein Kampf*, Bombai, Jaico, 2008, p. 167.

en actitud distendida, sonrientes, como contraste al momento de pánico que se acerca. También aquí el ejército atacante aparece sin rostro, inhumano, representado por los aviones y las bombas que lanzan desde lo alto, lo que hace identificarse al espectador aún más con las víctimas a la vez que destaca la fuerza asesina de la maquinaria de guerra enemiga.

**Imágenes 5-12.** Secuencia del bombardeo del Alcázar



Fuente: *Sin novedad en el Alcázar*, Augusto Genina, 1940.

#### 4. EL FRACASADO CINE FALANGISTA

Sin embargo, y a parte de esta y otras co-producciones con la Italia de Mussolini, el proyecto estético del fascismo español aplicado al cine tuvo apenas un par de filmes de ficción genuinamente falangistas y, tal como en el caso de la pintura, no contaron con muy buena acogida. Especialmente significativo es el caso del filme *Rojo y Negro* (Carlos Arévalo, 1942), exhibido poco después del estreno de la película escrita por Franco, *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942), y puesta fuera de circulación menos de un mes después de su estreno<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> Monterde, José Enrique, "El cine de la autarquía (1939-1950)", en Gubern et al., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra. 2009, p. 190.

La película de Arévalo, basado en una idea y guion propio y considerada generalmente por la historiografía como puramente falangista<sup>38</sup>, es un filme de inusitada calidad en comparación con las producciones de propaganda política realizados tras la guerra. El cartón piedra, los personajes esencialmente buenos o malos y las visiones maniqueas de la historia se ven contrastadas aquí por un rodaje cuidado con un simbolismo cercano a las actitudes de vanguardia<sup>39</sup>, una soberbia actuación del personaje principal, Luisa (interpretado por Conchita Montenegro), así como la presentación de los republicanos como incultos y manipulables, en el fondo seres humanos adaptándose al curso de la historia.

El filme comienza con la asistencia al desfile de los soldados que embarcarán a Marruecos entre opiniones enfrentadas de los asistentes al mismo. En esta primera referencia política ya se destila el punto de vista del filme, en particular a través de la conversación entre los niños tras leer una octavilla que exhorta a los soldados a desertar:

Miguel: Lo mismo dice mi padre, que dejan matar los soldados a favor de los ricos

Luisa: ¡Tonterías! si mataran a tu padre o a mí... ¿Qué harías tú?

Miguel: ¡Hombre, claro! Al que os tocara a ti o a mi padre, le tiraba un...

Luisa: Pues si han matado a nuestros soldados, tenemos que vengarnos

Miguel: Bueno, sí. Pero no hay que dejarse llevar sólo de...

Luisa: ¡Bah!”.

En esta escena, como a lo largo del filme, es Luisa la que parece llevar razón, sin embargo, ya se intenta suavizar la confrontación política a la vez que se deja ver cierto grado de razonamiento en las palabras de Miguel. Sigue una secuencia en la que, tras hacer sangrar a Miguel, éste le da la mano andando hacia lo alto de una montaña mostrando una primera idea de reconciliación.

<sup>38</sup> Barrenetxea Marañón, Igor, “Los vencedores (derrotados) de la Guerra Civil: Falangistas en el cine”, *Historia Autónoma*, 13 (2018), pp. 167.

<sup>39</sup> Utilizando incluso planos de los filmes de Eiseinstein.

### Imagen 13 y 14. Secuencias niñez protagonistas



Fuente: *Rojo y Negro* (Carlos Arévalo, 1942).

La mayor parte de la acción, sin embargo, se sitúa en el Madrid republicano, donde la tensión social se deja ver claramente a través de la puesta en escena que muestra una ciudad empapelada con carteles políticos, pero sobre todo con el enfrentamiento ideológico entre Miguel y Luisa, ya adultos y pareja, él siendo miembro activo del Partido Comunista y ella falangista. Este conflicto se pone en evidencia cuando éste encuentra una pequeña insignia de Falange en el bolso de Luisa, desembocando en una breve discusión zanjada por ella: “Miguel, no me comprendes. Como no comprendes lo que delante de ti pasa”.

Lo que pasa es, de nuevo, que se encuentran en una ciudad donde la tensión social y política se muestra a partir de *crescendo* de imágenes con incendios, noticias de periódicos, diputados discutiendo en el Congreso<sup>40</sup>, en contraste con hombres con los ojos tapados, discusiones de intelectuales, mítines e incendios en *collages*, hasta que aparece un falangista triunfal rompiendo la pantalla con su espada que anuncia las imágenes de la “rebelión” sobreimpresionadas sobre una bandera franquista.

<sup>40</sup> Curiosamente el equipo de *Raza* (Sáenz de Heredia, 1942) compartió el rodaje de su propia escena del congreso con el de Arévalo.

A partir de este momento comienza la tercera, última y más larga parte del film, titulada “la noche”, centrada en las actuaciones quintacolumnistas de Luisa que personifica la propia experiencia del director durante los años de la guerra civil<sup>41</sup>. Otra señal de agencia autobiográfica podría ser la referencia al pintor de vanguardia, además de actor y director, Alfonso Ponce de León, parte del grupo de falangistas en Madrid durante la guerra y asesinado en 1938 en la checa de Fomento<sup>42</sup>.

Esta misma checa se desarrolla parte del argumento de este tramo de la película, donde cae prisionera Luisa y donde asiste también regularmente Miguel. Él aparece dialogando con sus “camaradas” sobre la idoneidad de los asesinatos políticos hasta que descubre que Luisa se encuentra detenida, corre a buscarla, pero ya ha salido un camión con varios detenidos hacia la pradera de San Isidro. Allí encuentra su cuerpo inerte tras lo que divisa una pintada: “Manifiestos contra la pena de muerte. CNT – FAI” a la vez que aparece el rostro desenchajado de Miguel sobrepresionado con escenas de fusilamientos. En este momento aparece un camión de milicianos sobre el que dispara desesperado y muriendo en el tiroteo brazos en cruz. El letrero de fin aparece sobre banderas de la cruz de Borgoña, la falangista y finalmente la franquista.

**Imagen 15.** A. Ponce de León, *Autorretrato – Accidente*, 1936



Fuente: Museo Reina Sofía, Madrid.

<sup>41</sup> Ríos Carratalá, Juan Antonio, “El enigma de Carlos Arévalo”, *Biblioteca Virtual Cervantes*, 2008, disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-enigma-de-carlos-arvalo-0/html/01dd1078-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-enigma-de-carlos-arvalo-0/html/01dd1078-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html) [Consultado el 15 de enero de 2022]

<sup>42</sup> Inglada, Rafael y Eugenio Carmona, *Alfonso Ponce de León (1906-1936)*, Aldeasa y Museo Reina Sofía, Madrid, 2001.

**Imagen 16.** Muerte de Miguel. 74’54” (*Rojo y Negro*)



Fuente: *Rojo y Negro* (Carlos Arévalo, 1942)

La película, como dijimos, apenas duró tres semanas en cartel y mucho se ha especulado sobre la posible prohibición del film desde que apareciera una copia en los almacenes de la productora de la película, CEPICSA, en 1996. Sin embargo la hipótesis más plausible es la que apunta Ríos Carratalá según la cual por un lado Arévalo se negó a realizar el filme escrito por Franco para dedicarse a su propio proyecto, y por otro la amistad del banquero y presidente del consejo de administración de la productora, Pedro Barrié con el propio dictador, para quién el olvido del film podría producir considerables beneficios personales, así como para la propia CEPISA<sup>43</sup>, que se beneficiaría en adelante del más lucrativo negocio de la distribución.

Tras este episodio, quedaban invitados todos aquellos que intentaran desviarse del modelo implantado por *Raza* como ejemplo de filme propagandístico, a desistir de sus propósitos. Tanto la censura como los poderes fácticos que se estaban constituyendo alrededor de Franco se encargaban de configurar una ideología conveniente al mantenimiento del poder del dictador sin mayores veleidades ideológicas más allá del nacional-catolicismo militarista que se implantaría cada vez con mayor fuerza en particular tras la derrota de las potencias del eje.

Los roces entre militares y falangistas, de todas formas, venían de lejos y una de sus consecuencias sería la crisis política del 5 de mayo de 1941. Serrano Suñer sería sustituido como Ministro de la Gobernación por el coronel monárquico Valentín Galarza (y conocido enemigo de Falange) que a su vez reemplazaría inmediatamente a varios funcionarios del ministerio y semanas después a

<sup>43</sup> Ibid.

Tovar y Ridruejo de la Delegación y la Dirección General de Propaganda respectivamente<sup>44</sup>.

## 5. NIEVES CONDE Y EL CASO SURCOS

La otra película que de manera general se considera dentro de este mismo proyecto estético-político se trata de una producción ya de la década siguiente, y en cuyo guion colaboraría el escritor Gonzalo Torrente Ballester. Hablamos de la célebre *Surcos* (1951) dirigida por el también falangista Nieves Conde y su ácido retrato de la vida en la ciudad<sup>45</sup>.

El ambiente urbano aparece desde el principio de manera hostil cuando una familia emigra desde el pueblo y aparecen en la estación de Atocha donde enseguida le reprochan “no saber por dónde andan”. Las recriminaciones a la imagen y actitudes de campesino –de paleta se señala varias veces- por parte de los madrileños son una constante a lo largo de la película; una de las escenas más tristemente reconocibles por todo espectador es cuando el padre acude a la “oficina de colocación” (el sindicato vertical) a buscar trabajo y en la cola de la ventanilla se comenta “vienen a quitarnos el trabajo”. Reproducimos esta significativa escena el que se queja de “los del campo” conversa con otro hombre de la cola:

“Hombre 1: ¿De dónde habrán salido?

Hombre 2: ¡A lo mejor resultan del barrio de Salamanca!

Hombre 3: Oye, tú. ¿De dónde habéis salido?

Manuel hijo: Venimos del campo

<sup>44</sup> La dimisión de Ridruejo pareció ser provocada por la visita de varios cuadros militares a Franco atribuyéndole la aparición (o al menos la inspiración) del famoso artículo “Puntos sobre las íes. El hombre y el currinche” el 8 de mayo en *Arriba*, en respuesta a la maniobra contra Serrano Suñer y abiertamente crítico con Galarza.

<sup>45</sup> El filme comienza con un texto de Eugenio Montes sobreimpreso sobre el camino de un tren que se supone es el que lleva a la urbe: “hasta las últimas aldeas, llegan las sugerencias de la ciudad convidando a los labradores a desertar del terruño, con promesas de fáciles riquezas. Recibiendo de la urbe tentaciones, sin preparación para resistirlas y conducir las, estos campesinos, que han perdido el campo y no han ganado la muy difícil civilización, son árboles sin raíces, astillas de suburbio, que la vida destroza y corrompe. Esto constituye el más doloroso problema de nuestro tiempo”.

Manuel Padre: (al hijo) ¡Cállate!

Hombre 1: ¡Vaya! ¿Es que le tiene usted prohibido el hablar?

Hombre 3: Esta gente no viene más que a reventarlo ¡Por si fuéramos pocos!

Hombre 1: Después de todo, tú también has venido del campo

Hombre 3: Eran otros tiempos, y entonces no le sacaba el pan a nadie...”

El argumento, como se puede suponer, gira en torno al fracaso de las expectativas creadas, con su esencial dosis de machismo y apología de la violencia sobre la mujer, cuando el padre pega tanto a la madre como a la hija por dedicarse ésta a cantar en un cabaret, y no exento de referencias al neorrealismo<sup>46</sup> en el que parece inspirarse la película, eso sí, depurado de su carga militante de transformación social<sup>47</sup>. El filme también causó una controversia al identificarse como un ataque a las políticas del franquismo, pero esta vez la polémica no afectó tanto a su exhibición como a su reconocimiento como filme de Interés Nacional por parte del entonces Director General de Cinematografía y Teatro, José María García Escudero, y que le valió la sustitución en el cargo poco después.

Otra película también se encontraba en esta ocasión en el fondo de la polémica. Se trataba del film de Juan de Orduña *Alba de América* (1951) que narraba la versión más cara al franquismo, pues estaba promocionado por el Consejo de Hispanidad<sup>48</sup>, sobre la conquista del Nuevo Mundo y que daba por sentado la clasificación de Interés Nacional, con el reconocimiento político y económico que ello conllevaba.

Doce días después de la dimisión de García Escudero *Alba de América* recibía la mención de Interés Nacional poniendo punto y final al segundo intento por parte del falangismo de plasmar en

<sup>46</sup> Tan en boga entre los más reconocidos (en la actualidad) cineastas españoles de la época como Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga.

<sup>47</sup> Mendoza Gurrea, Iñaki, “*Surcos* (1951) Una mirada indiscreta a la sociedad franquista de la posguerra”, en Crusells, de las Heras y Pantoja, *Historia y cine, el primer franquismo (1939-1945)*, Universitat de Barcelona, 2020, p. 100.

<sup>48</sup> Gubern, Román, y Font, Domènech, *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros, 1975, p. 33.

una película de ficción su ideario. Ciertamente es que en esta ocasión las circunstancias políticas de la época eran mucho más difíciles para realizar dicho proyecto y de ahí el mérito del film de Nieves Conde.

No sería la única ocasión en la que el director segoviano se toparía con la censura del régimen. Tras unos años donde estrenaría cuatro filmes de diversa calidad en 1956 produciría *Todos somos necesarios*, donde narra la historia de un médico que sale de la cárcel y su difícil reinserción en la sociedad. La mayor parte de la película se sitúa en un tren que lleva al médico y sus dos compañeros de presidio a la ciudad. Cada uno de ellos de una extracción distinta, la película resulta en un tímido alegato por la armonía interclasista. Esta idea de reconciliación nacional y de reintegración de los condenados por el régimen, ya intentada por Arévalo, suscitaría de nuevo recelos y se estrenaría con ligeros cambios en el guion.

Más problemas le causaría su siguiente film, *El inquilino* (1957), cinta que sufriría al menos siete cambios y supresiones, debido al contenido crítico del filme: la dificultad de Evaristo (Fernando Fernán Gómez) para encontrar un piso tras el decreto de derribo de su propia casa, para alojar a su familia. En otro ácido retrato de las, cada vez más claras, políticas capitalistas del gobierno, la situación de la vivienda y su precariedad se pone aquí en el centro de la reflexión.

La película pasaría sin problema la autorización del guion y rodaje por parte de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Información para ser de nuevo fulminantemente suspendida su exhibición hasta dos años después, a petición del Ministerio de Vivienda, cuando sufra cambios tan importantes como el del propio final del filme. Según el guion original Evaristo y su familia se instalaban en la calle y terminaban siendo acogidos por un grupo de trabajadores, lo que sería sustituido por un elogio de las políticas del Ministerio de Vivienda, con el padre de familia encontrando un hogar de nueva construcción y con un plano panorámico sobre el Madrid de finales de los 50<sup>49</sup>.

Tras estas experiencias Nieves Conde recataría su crítica desde la extrema derecha española sin por ello dejar de mostrar aspectos típicos del falangismo como el elogio del corporativismo ya

presente en *Todos somos necesarios* (1956) o la crítica del capitalismo especulador en, por ejemplo, *Don Lucio y el hermano Pío* (1960)<sup>50</sup>.

Un año antes del estreno de este último trabajo de Nieves Conde se aprobaba el primer Plan de Estabilización que abriría una nueva etapa donde la “revolución nacional-sindicalista” no tendría ya ningún sentido. Las rencillas entre Falange y ejército se remontan hasta tiempos de la Guerra Civil y acaban, como ocurriría en la esfera cultural, con el predominio de la opción castrense de inspiración nacional-católica.

La capacidad de adaptación de la dictadura franquista le permitió apoyarse en las milicias falangistas y carlistas durante el conflicto bélico español y después internacional para consolidar su propia posición. La pérdida de influencia de Falange tiene varios hitos como el decreto de unificación de Falange y la Comunión Tradicionalista, el incidente de Begoña, la condena de Hedilla o la progresiva relegación de Serrano Suñer.

Sin embargo, y desde que comenzó la guerra, Falange fue principalmente un instrumento de propaganda y de captación de jóvenes combatientes. Sus labores de comunicación política, como hemos visto, fueron apreciadas y aprovechadas por el bando golpista y durante los primeros años de la dictadura, la mitología pseudo-revolucionaria y la conversión de José Antonio en un símbolo tras su fusilamiento, sirvieron también como escaparate ideológico. El nuevo estado necesitaba exclusivamente propagandistas, mártires y soldados como confirmaría Franco con motivo del decreto de unificación:

“El movimiento que hoy nosotros conducimos es justamente eso: un movimiento, más que un programa, y como tal está en proceso de elaboración y sujeto a constante revisión y mejora a medida que la realidad lo aconseje. No es cosa rígida ni estática, sino flexible...”

Ante todo, Falange Española de las JONS, con un martirologio no por reciente menos santo y potente que los mártires antiguos e históricos, aportaba masas juveniles y propagandas recientes que traían un estilo nuevo, una forma política y heroica del tiempo presente y una promesa de pleni-

<sup>49</sup> Castro, José Luis y Pérez Perucha, Julio (eds.), *Tragedia e ironía: el cine de Nieves*, de cine independiente, Orense, 2003, pp. 137-152.

<sup>50</sup> Donde se equipara el latrocinio con la cultura norteamericana (45'23") y los especuladores con “cuentistas” (72'00").

tud española [...] Otras fuerzas y elementos encuadrados de diferentes organizaciones y milicias también acudieron a la lucha. Todas esas aportaciones al 17 de julio (vértice decisivo para el combate final que aguarda a nuestra Historia) han luchado hasta ahora encuadradas en lo militar por los cuadros de mando de nuestro Ejército glorioso, y en lo político y civil por sus respectivos grupos, jefes y consignas [...] queremos milites, soldados de la fe y no politicastos, ni discutidores”<sup>51</sup>.

Tras los reveses de la Alemania nazi y la derrota de Mussolini, la dictadura comenzó un lavado de cara que no evitó la condena de las Naciones Unidas al acabar el conflicto. Falange había hecho su labor durante la guerra y muchos de sus integrantes fueron premiados con inofensivos puestos en las administraciones locales, creando redes de dependencia que aseguraban su fidelidad al régimen. Los verdaderos órganos de poder, los ministerios, serían copados por generales afectos al Caudillo en su mayoría, sin dejar de dotar de algún puesto más o menos relevante a algún falangista leal, como a José Antonio Girón en el Ministerio de Trabajo, pero siempre en minoría con respecto a las distintas facciones de la derecha franquista.

La realidad aconsejaba adaptarse a los nuevos tiempos, como señalamos arriba, y hasta el fin de la dictadura, Falange, que ahora era Movimiento, se iría convirtiendo en un órgano burocrático donde la ideología no tenía lugar. La simbología y el mártir José Antonio servían de tanto en tanto al dictador para apelar al patriotismo cada vez que las naciones democráticas condenaban la dictadura, pero era cada vez más claro que el fascismo español y su ideología no era sino una incómoda herencia para la dictadura militar aislada internacionalmente y en lucha por su supervivencia.

---

<sup>51</sup> Discurso publicado en el *ABC de Sevilla* el 20 de abril de 1937.

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Junco, José, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2009.
- Armida Sotillo, José, “Luis Buñuel, Giménez Caballero y el Cineclub de *La gaceta literaria*” en *Turia: revista cultural*, 20 (1992), pp. 161-182.
- Aumont, Jacques, *L’image*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Aumont, Jacques y Marie, Michel, *L’analyse des films*, Paris, Nathan, 1988
- Barrachina, Marie Aline, “La Création du Vice Secrétariat de l’Education Populaire”, *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 3 (2008).
- Barrenetxea Marañón, Igor, “Los vencedores (derrotados) de la Guerra Civil: Falangistas en el cine”, *Historia Autónoma*, 13 (2018), pp. 161-180.
- Benet, Vicent J., *La cultura del cine*, Barcelona, Paidós, 2004.
- *El cine español. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2012.
- Box, Zira, *España año cero. La construcción simbólica del franquismo*, Alianza, Madrid, 2009.
- Castro, José Luis y Pérez Perucha, Julio (eds.), *Tragedia e ironía: el cine de Nieves Conde*, Festival de cine independiente, Orense, 2003, pp. 137-152.
- Chueca, Ricardo L., “FET y de las JONS: la paradójica victoria de un fascismo fracasado”, en Fontana, Josep (ed.), *España bajo el franquismo*, Barcelona, Crítica, 2000, pp. 60-77.
- Cockcroft, Eva, “Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War”, *Artforum*, 10 (1974), pp. 39-41.
- Crusells, Magí; de las Heras, Beatriz; Pantoja, Antonio (eds.), *Historia y cine, el primer franquismo (1939-1945)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2020.
- González Calleja, Eduardo, “La prensa falangista y la prensa del Movimiento y del Estado. Consideraciones sobre su origen y su desarrollo”, en Tuñón de Lara, Manuel (coord.), *Comunicación, cultura y política durante la II República y la Guerra Civil: II Encuentro de Historia de la Prensa*, Bilbao, UPV, vol. 2, 1990, pp. 495-517.
- “La prensa carlista y falangista durante la Segunda República y la Guerra Civil (1931-1937)”, *El argonauta español*, 9 (2012).
- *Contrarrevolucionarios. Radicalización violenta de las derechas durante la Segunda República*, Madrid, Alianza, 2011.
- Gubern, Román, y Font, Domènec, *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros, 1975.
- Hitler, Adolph, *Mein Kampf*, Bombai, Jaico, 2008.
- Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz, María Dolores (comp.), *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española (1939-1953)* (Celebrado en Madrid, 27 abril - 26 septiembre, 2016), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016.
- Juliá, Santos, “¿Falange liberal o intelectuales fascistas?”, *Claves de razón práctica*, 121 (2002), p. 4.
- Jurado, Javier, *Economía del cine franquista*, Comares, Granada, 2021.
- Ledesma Ramos, Ramiro, *¿Fascismo en España? Discurso a las juventudes de España*, Barcelona, Ariel, 1968.
- Llorente Hernández, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo (1936 – 1951)*, Madrid, Visor,

1995.

- London, Jack, “The uncertainty of fascist aesthetics: Political ideology and historical reality”, *Reinassance and Modern Studies*, 42 (1999), pp. 49-63.
- Mainer, José Carlos, *Falange y literatura*, RBA, Madrid, 2013.
- Monterde, José Enrique, “El cine de la autarquía (1939-1950)”, en Gubern et al., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2009.
- Payne, Stanley, *Falange: Historia del fascismo español*, Madrid, Sarpe, 1985.
- Paz, Maria Antonia, “La creación de la Agencia EFE: medios técnicos y objetivos”, en Tuñón de Lara, Manuel (coord.), *Comunicación, cultura y política durante la II República y la Guerra Civil*, UPV, Bilbao, vol. II, 1990, pp. 518-530.
- Primo de Rivera, José Antonio, *Discursos*, Madrid, Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS, 1939.
- Ridruejo, Dionisio, *Casi unas memorias*, Barcelona, Planeta, 1976.
- Rios Carratalá, Juan Antonio, “El enigma de Carlos Arévalo”, *Biblioteca Virtual Cervantes*, 2008, disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-enigma-de-carlos-arvalo-0/html/01dd1078-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-enigma-de-carlos-arvalo-0/html/01dd1078-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html) [Consultado el 15 de enero de 2022]
- Rodríguez Tranche, Rafael, “La propaganda cinematográfica del bando nacional en la Guerra Civil española”, en *Congreso Internacional La Guerra Civil Española 1936-1939*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006.
- Serrano Suñer, Ramón, *Entre Hendaya y Gibraltar*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas, 1947.
- Serrat Bonastre, Francisco, *Salamanca 1936*, Barcelona, Crítica, 2014.
- Triana Toribio, Nuria, *Spanish National Cinema*, Londres, Routledge, 2003.
- Ureña, Gabriel, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española*, Madrid, Istmo, 1982.