



La divulgación de la modernidad cinematográfica en España: Roberto Rossellini y la prensa franquista¹

Ana Rodríguez Granell²; Marta Piñol Lloret³

Recibido: 29 de marzo de 2016 / Aceptado: 5 de septiembre de 2016

Resumen. Esta investigación analiza la fortuna crítica en la prensa española de dos films paradigmáticos de la modernidad cinematográfica: *Roma, ciudad abierta* (Roma città aperta, 1945) y *Te querré siempre* (Viaggio in Italia, Rossellini, 1954). Ambas películas del mismo autor nos permitirán evaluar el proceso de asimilación de la modernidad cultural en la España franquista y sus desavenencias con la censura. A través de la crítica en las revistas especializadas estudiaremos la relación entre las diversas culturas políticas del régimen, como el falangismo y el nacionalcatolicismo, con este cineasta y la modernidad, sus momentos de hegemonía cultural y la depuración realizada por estas culturas políticas ante determinados gustos estéticos. De este modo visualizaremos las relaciones entre modernidad y fascismo a partir de su divulgación cultural durante las diversas fases del régimen franquista.

Palabras clave: Modernidad; franquismo; Rossellini; crítica cinematográfica; propaganda; neorealismo.

[en] The Dissemination of Modern Cinema in Spain: Roberto Rossellini and Francoist press

Abstract. This research analyzes film reviews in the Spanish mass media of two of the paradigmatic films of modern cinema in Spain: *Rome Open City* (Roma Città Aperta, 1945) and *Journey to Italy* (Viaggio in Italia, Rossellini, 1954). Both films by the same author allow us to evaluate the process of assimilation of Modernism in Franco's Spain and its relationship with censorship. Through reviews appeared in the press and in the journals we will discuss the relationship between the different political cultures of the regime, such as Falange and National-Catholicism, with modernism and Rossellini, their hegemonic periods and their links with certain aesthetic and cultural tastes. And thus we will analyze the relationship between modernism and fascism from cultural dissemination during the various phases of the Franco regime.

Keywords: Modernism; Franco; Rossellini; film review; propaganda; neorealism.

Sumario. 1. Introducción. 2. Metodología y estado de la cuestión: la cultura como propaganda y la reestructuración gubernamental después de 1941. 3. Fortuna crítica de *Roma ciudad abierta*: cultura y fascismo tras la derrota del Eje. 4. Hacia una modernidad cristiana. *Viaggio in Italia* en la crítica del nacionalcatolicismo. 5. Conclusiones. 6. Referencias bibliográficas.

¹ Este artículo deriva de las investigaciones llevadas a cabo dentro del proyecto de investigación de I+D financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad: *La Modernidad Cinematográfica en España: Recepción y asimilación* (ref: HAR2012-31411) durante el periodo 2013-2016.

² Universitat Oberta de Catalunya.
E-mail: arodriguezgrane@uoc.edu

³ Universitat de Barcelona.
E-mail: martapinollloret@gmail.com

Cómo citar: Rodríguez Granell, Ana y Piñol Lloret, Marta (2017): “La divulgación de la modernidad cinematográfica en España: Roberto Rossellini y la prensa franquista”, en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 23 (1), 587-601.

1. Introducción

Una de las vías de análisis sobre las relaciones entre modernidad y fascismo han sido las oleadas vanguardistas o del modernismo cultural liderado por las ansias de destrucción creadora que se extendió desde 1890 hasta 1933 (Griffin, 2010; Gentile, 2003; Hewitt, 1993) sobre todo en el caso italiano pero también en el español y mayormente a través de la literatura y la arquitectura (Mainer, 1971 y 2004; Carbajosa 2003; Albert 2003; Ruiz Carnicer, 1988; López Díaz, 2003). No obstante, la idea de modernidad, como fenómeno complejo y poliédrico, atiende a multitud de variantes cronológicas y conceptuales; por ejemplo, desde el ámbito de la cinematografía y su historiografía particular, la idea de modernidad está vinculada a un proceso que arranca a partir de la segunda postguerra y que ya nada tiene que ver con los parámetros revolucionarios de la vanguardia. Abriéndose a reflexiones ontológicas en torno a la naturaleza discursiva del cine (Casetti, 1995: 33-47), esta modernidad dará lugar a una renovación del lenguaje y de la teoría filmica a través de una reformulación del realismo. En este sentido, la modernidad cinematográfica ha sido considerada a partir de aquellos casos tempranos que impulsaron las manifestaciones neorrealistas a partir de 1945, con un retorno a una realidad despojada de retórica (Zavattini, 1989: 208) o *a un real a descifrar* (Deleuze, 1996: 11) para luego consolidarse a partir de movimientos y obras ya plenamente autoconscientes que conformarán los *nuevos cines* desde finales de los años cincuenta y durante la década posterior (Sadoul, 2004: 500-502). Como fenómeno que se expande más allá de la Segunda Guerra Mundial, el fascismo español entrará en contacto con esta oleada de propuestas modernas, coincidiendo justamente con los años de transición del Régimen hacia el segundo franquismo (1953-1975). Fue mayormente a través de la prensa, la crítica cinematográfica y sólo unos pocos estrenos en sala que a finales de los años cuarenta y primeros cincuenta, tuvo lugar la primera recepción en España de algunas de estas piezas del cine moderno europeo. Tal recepción fue un fenómeno sesgado no sólo debido a políticas de represión y proteccionismo (Monterde y Piñol, 2015); si no también a la inexistencia de un tejido sociocultural que garantizase la viabilidad comercial de ciertos productos. A pesar de todo, uno de los films paradigmáticos del cine moderno, *Te querré siempre* (Viaggio in Italia, Rossellini, 1954), fue estrenado durante la dictadura con sólo un año de retraso. En la figura de Roberto Rossellini recaía además otro de los hitos tempranos del cine moderno, *Roma ciudad abierta* (Roma città, aperta, 1945), cuyas resonancias fueron recogidas por la crítica cinematográfica española del momento a pesar de ser un film epítome de la izquierda antifascista y ser prohibido durante más de veinte años en España.

Se presenta así una coyuntura de elementos históricos y culturales que motivan nuestro interés en torno al caso de Rossellini como marco sugerente para el análisis de la asimilación de la modernidad cultural a través de la prensa durante el fran-

quismo. La obra del cineasta realizada entre 1945 y 1953⁴ presenta varios ejes de interés particular como la cuestión política, la moral y la espiritual-religiosa; una serie de rasgos, tanto expresivos como temáticos, que nos permitirán examinar si las contradicciones y paradojas intrínsecas del propio régimen constituyeron a su vez un correlato sintomático propio en el aparato de propaganda y específicamente en el discurso sustentado por el aparato de la crítica cinematográfica. De este modo, tal análisis nos permitirá evaluar los ejercicios de depuración y asimilación de cierta modernidad post-bélica por parte de las diversas culturas políticas del franquismo y su aparato mediático, centrándonos en el entorno falangista y el nacional-católico.

2. Metodología y estado de la cuestión: la cultura como propaganda y la reestructuración gubernamental después de 1941

Para una evaluación de las adhesiones discursivas de la crítica cinematográfica española, examinando las lecturas que se hicieron de los dos filmes escogidos de Rossellini, realizaremos un análisis de las diversas posiciones encontradas, tanto en las escasas apariciones de sus críticas en de la prensa diaria de Madrid y Barcelona (*ABC*, *La Vanguardia Española*) como en las publicaciones culturales (*Destino*) y especializadas en cinematografía del periodo analizado, entre 1945 y 1957 (*Primer Plano*, *Revista Internacional del Cine*, *Film Ideal*). *Éstas han sido escogidas por su representatividad en el ámbito cultural* y con el objetivo de comprender de qué forma las distintas facciones políticas del franquismo depuraron y asimilaron los estilos cinematográficos asociados a la modernidad durante el proceso de desfascistización del régimen (Saz, 2004: 161-166).

La repercusión del giro cultural en la historiografía del fascismo español (Sanz Hoya, 2013: 25-60) ha impulsado, por ejemplo, estudios sobre el proceso de legitimación cultural de la dictadura a través del aparato propagandístico; la reflexión en torno a cuestiones como la ideología del fascismo español y su política cultural/cultura intelectual; la construcción del imaginario falangista; la formación y encuadramiento de las bases sociales o el entramado de culturas políticas del franquismo. Veremos cómo estas cuestiones entran en estrecho diálogo con el estudio de la crítica cinematográfica (Nieto, 2003) en tanto que, como brazo directo de la cúpula del Partido, puede ser considerada como una herramienta más en las políticas de legitimación cultural del régimen y como mediador del gusto cinematográfico de los españoles.

Como proceso moderno inserto en la sociedad de masas, para el fascismo español el control de la información y de los medios de comunicación fue considerado capital⁵ en la construcción del Nuevo Estado, sobre todo desde la facción falangista dada su predisposición hacia cuestiones de propaganda y de diseño simbólico. Los inicios pasaron por la admiración de los modelos italiano y alemán, incluso del japonés. En

⁴ En esta investigación nos centraremos en ese *impasse*, dejando de lado la filmografía última de Rossellini y los posteriores virajes de la crítica cinematográfica española como receptáculo de la disidencia antifranquista.

⁵ Bajo el mandato de Serrano Suñer en el Ministerio de Gobernación, la imitación de los fascismos europeos llevó a la práctica una estrecha colaboración de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda con el Eje y la intervención de delegados nacionalsocialistas en la política de Prensa de los alzados a través de una oficina en Salamanca (Sinova, 2006: 108).

1939, el diario falangista del Sindicato Vertical, *Solidaridad Nacional*, publicaba un “Discurso del Dr. Goebbels” sobre el cine como arte y como medio para el proyecto nacional-socialista. Sobre el discurso del Ministro de Propaganda del Reich, el firmante alertaba que ante tales modelos de éxito:

“la cinematografía nacional no ha alcanzado el grado y desarrollo que debía, ni ha cumplido los mandatos imperativos de nuestra hora, por carecer de una verdadera política cinematográfica, por no sentir sus dirigentes la absoluta e imprescindible necesidad de orientar nuestra cinematografía nacional como el medio de propaganda más eficaz que pueda darse” (Roca, 1939: 7).

Este sentimiento de desatención, salvo algunas excepciones como el NODO, perdurará hasta los años cincuenta con la aparición de García Escudero como director general de Cinematografía y Teatro en su primer mandato (1951-1952). Desde el relato historiográfico, si bien se ha instaurado la idea de la inexistencia de una política cinematográfica franquista, más basada en la censura sin criterio establecido que en un programa definido, salvo en el caso del cine de épica militar, el género histórico (González, 2009) y el noticiario; también es cierto que las medidas de protección económica pueden ser consideradas como fundamentales para controlar y determinar las veredas que seguiría la cinematografía española (Vallés Copeiro del Pilar, 1992). A ello se sumarán las recientes aportaciones de aquellos estudios que se han ocupado de analizar cómo desde ciertas familias políticas⁶ se puede hablar de un intento activo por “crear cultura” (Ruiz Carnicer y Gracia, 2001: 71) o al menos, de controlar y difundir una cultura oficial basada en la referencia tradicionalista y la revisión historiográfica del pasado nacional (Sevillano, 1998: 89-96). Sin embargo, en el intento por generar una política cultural franquista mucho quedará en el plano teórico en un marco de disputas entre la Iglesia y el sector catolicista, a través de *Acción Española* y el control de Vicesecretaría de Educación Popular por un lado, y Falange, desde la Delegación Nacional de Prensa dependiente del Ministerio del Interior, por el otro.

Con el fin de solventar el clima de tensión política, a partir de la crisis de 1941 los falangistas adheridos a la revolución nacionalsindicalista son apartados de las instituciones mediante el nombramiento del moderado José Luis Arrese como secretario general del Movimiento, quien otorgó la Vicesecretaría de Educación Popular al católico Gabriel Arias Salgado (Sevillano, 1998: 117). Así perdieron el control de Prensa y Propaganda, desvinculándose del Ministerio de Gobernación y pasando a la Vicesecretaría de Educación Popular; el gobierno se reestructuró y parte del partido asumió las carteras ofrecidas por Franco. De este modo, la tendente pérdida de poder de Falange se hace palpable también en el ámbito cultural, concretamente en el campo de la crítica cinematográfica la preeminencia de revistas afines al falangismo como *Primer Plano* (Minguet; 1998; Monterde, 2001), receptáculo del debate intelectual en torno al cine durante la posguerra e inspirada en la propaganda a la

⁶ Es interesante destacar que a pesar de la *miseria ideológica* en materia cultural, tal como comenta Miguel Ángel Ruiz Carnicer, si aparecen en España algunas iniciativas de corte vanguardista o cierto interés por las nuevas corrientes estéticas será gracias a la protección, colaboración o a la no oposición de Falange ante propuestas artísticas y arquitectónicas internacionales (1988: 176).

“alta manera” de *Escorial* (Nieto, 2003: 57), irá cediendo espacio, a inicios de la década de los cincuenta, a las novedosas revistas impulsadas por personalidades más o menos aperturistas cercanas al nacional-catolicismo y motivadas por los discursos papales sobre el “film ideal” (Tubau y Martialay, 1983) como *Revista Internacional del Cine* y *Film Ideal*.

3. Fortuna crítica de *Roma ciudad abierta*: cultura y fascismo tras la derrota del Eje

Paralelamente, en el ámbito del cine internacional, *Roma ciudad abierta*, un filme realizado con pocos medios y por un director que había estado al servicio del Duce⁷, se convertía uno de los films paradigmáticos del neorealismo italiano y de la renovación estilística del cine mundial. Ya de entrada, la incursión de este film en el contexto español, al menos desde el debate teórico, presentó una problemática acorde con las tensiones políticas de la década de los cuarenta donde la Iglesia mantuvo y consolidó su influencia también en el ámbito de la censura cinematográfica y teatral. El interés manifestado por los hombres del Movimiento y por la Iglesia para apropiarse del control del aparato cinematográfico estuvo presente desde el inicio de la Guerra Civil. En 1937 estuvo dominado por los falangistas con la creación de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, dependiente a su vez del Ministerio de Gobernación y dirigida por Dionisio Ridruejo. Al amparo de esta estructura surgiría, al año siguiente, el Departamento Nacional de Cinematografía, bajo la dirección de Manuel Augusto García Viñolas. En este mismo año se crearon también la Comisión de Censura Cinematográfica y la Junta Superior de Censura evidenciando la fuerza de una Falange, que alcanzó el máximo auge en 1941 con la creación de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y JONS y la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro bajo el control de Carlos Fernández Cuenca. Como comentábamos, desde un primer momento y todavía antes de que terminase la guerra, los sectores católicos ya mostraron sus intenciones de participación activa en el ámbito mediático manifestando sus reparos ante ciertas decisiones de la censura ministerial. No obstante, la composición de la Junta de Censura estaba integrada obligatoriamente por un representante eclesiástico, elegido por la jerarquía episcopal; pero fue a partir de 1946 cuando el sector católico consiguió un mayor control al respecto, pues la Vicesecretaría pasó a depender del Ministerio de Educación Nacional, dependiente de sectores católicos, y la Junta de Censura pasó a denominarse Junta Superior de Orientación Cinematográfica. El catolicismo lograría un protagonismo todavía mayor en la siguiente década con la creación de la Oficina Nacional Permanente de Vigilancia de Espectáculos (1950), momento a partir del cual coexistirán dos tipos de censura oficiales y paralelas: la de la Iglesia y la del Estado.

⁷ Roberto Rossellini había trabajado junto al primogénito de Mussolini, Vittorio Mussolini, productor y director de los estudios Cinecittà y promotor de la revista *Cinema*, en la realización de la trilogía fascista: *La nave Bianca* (1941), *Una pilota ritorna* (1942) y *L'uomo dalla croce* (1943). Vittorio y Giovanni Gentile, impulsaron a parte de los cineastas y críticos que protagonizaron la vida cinematográfica de pre y postguerra como Luigi Chiarini, Carlo Lizzani, Michelangelo Antonioni o Federico Fellini (Guarner, 2006: 19).

Por ello es interesante atender a la prohibición de *Roma, ciudad abierta*, un film que si bien tuvo una buena recepción en la prensa cinematográfica de corte falangista, fue terminantemente prohibido por la censura.

La cinta fue presentada a censura por la distribuidora CICOSA en versión directa producida por Minerva Films (once rollos y 3.300 metros). La Junta Superior de Orientación Cinematográfica, reunida el 1 de diciembre de 1949⁸, dictaminó la prohibición de exhibir el film aduciendo criterios morales y políticos, siendo muy explícitos al respecto los comentarios de algunos de sus integrantes, destacando al respecto afirmaciones tales como “una película que el decoro me impide aprobar”, según Gabriel García Espina; o “totalmente inadmisibles, por su fondo y por su forma”, según Pío García Escudero. Se llegó a descalificarla por considerarla “una pura inmundicia del primero al último rollo. Una vileza, un ejemplo de abyección sencillamente intolerable para cualquier persona bien nacida. No ya por razones políticas sino por elementales imperativos del decoro humano tiene que prohibirse”, según Javier Echarri, afirmando que “si alguien es perfecto en *Roma, ciudad abierta* es la propaganda comunista”, y mostrando una estrategia política muy evidente: “No estamos para germanofobias sino para germanofilias” (Antonio Garau). Una prohibición que se expone, pues, de manera sumamente taxativa y que será reiterada de nuevo cuando el film vuelva a presentarse a censura el 23 de septiembre de 1957 tras una petición de exhibición del Cine-Club Madrid⁹, sin embargo no podía autorizarse la proyección al parecer de los censores en tanto que el largometraje “ofrece trascendencia política de consecuencias insospechadas” (Antonio Fraguas) y porque “cuando el arte se subordina a la propaganda política, no parece, en general, merecer galardones antológicos” según el escritor y guionista José M^o Sánchez Silva.

El film no se estrenó en España hasta 1969 y sólo en circuitos de Arte y Ensayo¹⁰. Sin embargo, según Ricardo Muñoz Suay (1957: 267), en 1950 se pudo visionar furtivamente en la embajada italiana al haber llegado por valija diplomática a Madrid, la copia clandestina se exhibió en sesiones privadas y en algunos cineclubs.

Roma, ciudad abierta aparece reseñada negativa y brevemente en *Primer Plano* ya en 1946. Fundada en 1940 por Manuel Augusto García Viñolas¹¹, *Primer Plano* fue el órgano de la intelectualidad falangista en cuanto portavoz de la estética oficial y controlada desde las altas esferas del régimen en mayor grado que la otra publicación especializada *Radiocinema* (Ortego, 2013). Un año después en la misma publicación, el crítico Luis Gómez Tello —colaborador como crítico literario en las publicaciones estrictamente falangistas *Arriba* y *El Alcázar*—, no sin ocultaciones del tipo “ejército anónimo de la policía de los ocupantes” para referirse a la Gestapo,

⁸ Según la consulta del expediente Roma ciudad abierta: AGA 36,03369 (1944/1960)

⁹ Se trataba de una petición de autorización para la sesión inaugural del curso 57-58 del Cine Club Madrid firmada por Luis Benítez de Lugo Reymundo, abogado del Estado y a su vez presidente del Cine-Club. Según la consulta del expediente de censura AGA 36,04148 (1963/1965)

¹⁰ Con la Ley de 1966 de libre importación de películas en versión original, promovida por García Escudero se llegará un poco más tarde a la legislación sobre las películas en versión original subtitulada y por tanto en la aparición de salas de Arte y Ensayo y salas Especiales. Según la Comisión de Apreciación y Censura, la sala de Arte y Ensayo debía presentar películas en su versión íntegra y con supuestos valores culturales; mientras que las salas Especiales estaban sujetas a criterios más abiertos y flexibles pero dispuestas a prohibición total o modificaciones (Munsó, 1974).

¹¹ García Viñolas dirigirá la primera época hasta 1942 cuando ocupará la dirección Carlos Fernández Cuenca (Nieto, 2003: 84).

lanzaría el primer manifiesto de adhesión al neorrealismo como forma cinematográfica ideal para la ideología fascista:

“La originalidad de *Roma, ciudad abierta* es precisamente el regreso a las sanas nociones del cine. El vanguardismo de hoy es el clasicismo de ayer. Por primera vez, después de largos años de efectismos llamados artísticos, un realizador ha tenido la audacia de abordar de cerca la realidad —que no es el realismo— con la astucia suprema de la sinceridad. De golpe, el cine encuentra los libres caminos de la verdad, la potencia, la sugestión, la sobriedad” (Gómez Tello, 1947: 23).

Paradójicamente, a pesar de su prohibición en España, el lenguaje cinematográfico de un film moderno y no producido en Hollywood como *Roma, ciudad abierta*, al mismo tiempo que se incidía en la raíz fascista de este film de Rossellini, servía a la construcción de lo que pretendía ser una renovada vanguardia para el cine español dando lugar más tarde a un film inspirado en el neorrealismo como *Surcos* (Nieves Conde, 1951) y plenamente apoyado por *Primer Plano* y algunos sectores de Falange ante las presiones de los nacionalcatólicos en el conocido affaire *Surcos*¹² (Ortego, 2008: 493). Así mismo, la fuerte componente documental de *Roma, ciudad abierta* entroncaba con la defensa de *Primer Plano* para con una estética “verista” a la vez que edificante para una posible estética fascista. Este galimatías conceptual no es difícil de sostener si se tienen en consideración las posibles conexiones de Gómez Tello con los primeros teóricos del neorrealismo, artífices de la crítica cinematográfica desde la era mussoliniana, Luigi Chiarini y Umberto Barbaro¹³, y Césare Zavattini inspirándose y superando a Benedetto Croce, dotaron al realismo de una doble componente estética y ético-política; de una nueva exigencia espiritual y del valor moral ante la nueva mirada a lo real (Monterde, 1994: 49). Para Tello el neorrealismo establecía una relación de ruptura y continuidad, tanto con el cine fascista como con las vanguardias de entreguerras. Por un lado, la negación del estilo a través de una depuración y reformulación de la tradición cinematográfica clásica, es decir, un nuevo estilo realista basado en la inmediatez contextual. Por el otro, una renovada implicación entre esa representación de la realidad y el espectador a través del melodrama fundamentaba el deseo popular/populista de transformación, por la vía política, social o humanística (Monterde, 1994: 53-54).

Desde las filas de *Primer Plano* se llegaría a afirmar incluso que el neorrealismo era esencialmente español (Ortego, 2013: 403) al igual que más tarde, desde *Film Ideal*, se destacará la idoneidad de un neorrealismo local (Cobos, 1956).

Otras apariciones en prensa se sucederán al cabo de unos años desde el flanco nacional-católico, a través de *Revista Internacional del Cine*, la publicación trimestral de la Oficina Católica Internacional del Cine que acogía entre sus filas a algún falangista como Gómez Mesa o Fernández Cuenca, ambos involucrados en la reflexión

¹² La polémica se desató con el apoyo de García Escudero al film de José Antonio Nieves Conde, director afín al falangismo revolucionario y perteneciente al círculo de Ridruejo, ante la calificación de “Interés Nacional” frente al otro candidato apoyado por el sector nacional-catolicista, Juan de Orduña, con *Alba de América* (1951). Tal incidente fue clave en la dimisión de García Escudero en su primer mandato al frente de la Dirección de Cinematografía (García Escudero, 1958: 273-275).

¹³ Ambos fundadores del Centro Sperimentale de Cinematografía en 1935 y de la revista *Bianco e Nero*. A Luigi Chiarini además se le conoció por ser el yerno de Giovanni Gentile.

cinematográfica desde la Segunda República. En 1949, *Roma ciudad abierta* servía también como ejemplo de verismo, esta vez al servicio de la moralidad cristiana:

“Quedaba por descubrir y determinar lo que era —lo que es— el neorrealismo al sobrepasar un modo particularmente sugestivo y convincente de reproducir en la pantalla una realidad construida, no mediante artificios, sino captándola viva y presentándola de manera auténtica. Restaba, en otros términos, por determinar lo que era —lo que es— el neorrealismo como contenido, fuera de su forma particular documental.” (Fabbri, 1949: 61).

Obviamente, quedaba por resolver la cuestión ideológica a cuentas de un film sobre la resistencia partisana. Este va a ser un escollo al que la prensa del régimen tendrá que enfrentarse continuamente. En el relato de Rossellini, la unión entre partisanos y el padre don Pietro Pellegrini, apología de un unanimismo que ponía de relieve los valores humanos por encima de los ideológicos a la vez que denunciaba las atrocidades de la guerra, servían de base para justificar con creces la preeminencia del estilo ante las vicisitudes accidentales del contenido pro-izquierdista.

En este sentido, el reclamo de *Roma, ciudad abierta* por parte de *Primer Plano* se sitúa, tal como indicara Walter Benjamin (1982), en el gusto fascista por la estetización de la política, salvo que ahora tal estetización pasaba por el antiformalismo. En los primeros tiempos, desde la revista *Jerarquía*, comentaba Juan Pablo Marco:

“El estilo es para ellos tan fundamental como la doctrina o más todavía y en el curso de su evolución es el estilo lo que se mantiene siempre idéntico a sí mismo y es la doctrina la que se pliega al estilo” (1937, citado en Sevillano, 2002: 7).

La expresión “estilo” fue ampliamente adoptada en Falange (Sevillano, 2002: 53) y seguirá patente en la crítica de finales de los años cuarenta. La aproximación a un lenguaje innovador contenía, por un lado, el abandono de la ferocidad y la propaganda de posguerra a favor de un cine concebido para ser consumido por el espectador común pero sin descuidar cierto empaque cultural; y por el otro, mantener igualmente el carácter afirmativo de la cultura a pesar del proceso de desfascistificación. Paradójicamente para algunos, en *Roma, ciudad abierta*, confluían una conciencia nacional anclada en la comunión popular y depurada de folclorismos, una reconciliación de contrarios (entre clero y clases obreras) a favor de una revolución que dispone un nuevo punto de partida¹⁴ y donde primaba una esencia moral comunitaria o nacional antes que cristiana. Así Gómez Tello señalaba:

“Es la primera cinta de posguerra que nos muestra seres realmente vivos, diferentes, complejos en la atroz banalidad de la guerra, con la precisión y angustiada documentación de la actualidad filmada; el primer film que haya encontrado la ley de la ambivalencia, que hace en el hombre se mezclen el bien y el mal, lo noble y

¹⁴ Para falange, el mito construido en torno a la guerra era la piedra angular de la Nueva España. La guerra como punto cero, como punto de partida para consumir la revolución fascista mientras que para otros sería el punto de llegada desde el que restaurar las esencias custodiadas por la tradición (Box, 2010: 80).

lo innoble. [...] la parte de propaganda del film —como en todos los films de propaganda— pierde su base. Hoy, Roma no es siquiera ciudad abierta, sino ciudad viuda. [...] Lo mejor son las dos voces del film, que dominan el corazón. La voz blanda de la mujer del pueblo, que Anna Magnani interpreta con una violencia y una vulgaridad magníficas, y la animosa, modesta y firme del eclesiástico que se llama Aldo Fabrizi. Y estas dos voces tan esperanzadas en la película no son, precisamente, las que hoy resuenan bajo el cielo romano.” (Gómez Tello, 1947: 23)

4. Hacia una modernidad cristiana. *Viaggio in Italia* en la crítica del nacional-catolicismo

Si bien la esfera de la alta cultura y los disfraces de modernidad cayeron en manos de Falange durante el primer franquismo, como comenta Javier Rodrigo (2013: 145), se ha consolidado la idea de que en torno a 1945 las prácticas estéticas y de poder rebajan la exaltación de la simbología y fraseología fascista. Sin embargo, podemos comprender los años centrales del régimen como un giro hacia una renovada estética, también pretendidamente moderna pero que pasa ahora por un marcado filtro espiritual y cristiano que eclosiona plenamente a principios de los cincuenta. Un fenómeno que, por su parte, no deja de establecer vínculos con las raíces románticas del fascismo europeo.

Cierto es que a partir de los años cincuenta algunas de las publicaciones especializadas que irán apareciendo en España, desbancando la primacía de *Primer Plano*, acabarán convirtiéndose en el medio de expresión de la disidencia (a medida que avance la década) dándose cotas de cierto aperturismo (respondiendo a la necesaria promoción del régimen en el exterior). Sin embargo, debemos entender estos años centrales y de transición al desarrollismo, de 1945 a 1955, como otra fase de exaltación de una cultura nacional que abordará ahora el proceso de legitimación de cara al contexto internacional de posguerra a través del panfleto católico. Y no por ello, las ideas culturales y estéticas del régimen dejaron de lado la componente irracional y mística que caracteriza a la simbología reaccionaria.

Al margen de la premeditada legitimación posfascista del franquismo, otros factores dispusieron el terreno para el acento cultural catolicista en términos generales.

En 1951 la situación social española continúa siendo de una desigualdad apabullante (Ruiz Carnicer y Gracia, 2001: 206) y sometida a una mayor polarización social. Mientras, se irá fortaleciendo la idea de generar una clase media afín al régimen que comenzará sus andadas con los Planes de Estabilización y Desarrollo; en estos años de continuismo de la posguerra imperan el estraperlo, la ausencia de servicios básicos, el chabolismo y el hambre, a la vez que los primeros signos del consumismo y de proletarización de la sociedad (susceptible de caer en las desviaciones ideológicas republicanas) disponen la aparición de voces críticas desde la Iglesia alertando sobre el temible proceso de secularización que supone una gran masa de desamparados cuyas formas de ocio son poco menos que pecaminosas.

En 1951 se nombra a Arias Salgado al frente del recién creado Ministerio de Información y Turismo, significando “la encarnación de las posturas más integristas en lo católico, más reaccionarias en lo político y más ajenas a la evolución social española” (Ruiz Carnicer y Gracia, 2001: 233), y para los cuales la preocupación máxima serán los problemas morales y de costumbres por encima de cuestiones intelectuales.

A pesar de todo, acorde con lo que José María Pemán (1955: 3) llamó “una guerrilla avanzada de honrados católicos”, toman fuerza nuevas figuras intelectuales como Pedro Laín, José Luis López-Aranguren, el padre Llanos, la revista *El Ciervo* de los hermanos Gomis Sanahuja o el mismo García Escudero. Así, en la conmemoración del Alzamiento en 1955, José María Pemán lanzaba un manifiesto en *ABC* donde reaparecen con fuerza ideas de autenticidad, lo sobrenatural e incluso aún la crítica al racionalismo:

“Estamos en una hora de soberbia técnica que amenaza con aplastar al hombre, y lo más peligroso que puede hacerse es querer salvar a éste mediante otra técnica organizativa” (Pemán, 1955: 3).

Revistiéndose de autocrítica y cierto alejamiento de la política de masas fascista, la pirueta intelectual pasaba por un revisionismo que deja intacta la labor de la Iglesia como portadora del dogma verdadero entre la exigencia crítica y la herejía, la Iglesia como Madre que “barre el centro de la calle —la zona media y farisaica— en favor de lo auténtico, lo puro, lo verdadero...” (Pemán, 1955: 3) Como dice el autor, se trataba de sustituir los desfiles, las procesiones, las asambleas por la romería del Rocío.

No hay que olvidar que a pesar de las críticas de algunos intelectuales del régimen, los años cincuenta seguirán repitiendo rituales masivos como el Congreso Eucarístico de Barcelona de 1952 no muy distintos de los monumentales actos fascistas.

La inspiración venía, entre otros, del sacerdote y teólogo belga Charles Moeller quien en *Literatura del siglo XX y cristianismo* (1954) narró la aparición de la modernidad cultural en términos de espiritualidad cristiana que justamente en los años centrales del franquismo apuntala el ensamble entre el neorrealismo italiano y el cristianismo que iluminará gran parte de los artículos sobre cineastas italianos.

En 1954 aparece *Viaggio in Italia*, film que en palabras de Jaques Rivette (1956) hizo envejecer a todo el cine contemporáneo diez años y que se tratará de uno de los pocos ejemplos de modernidad que se estrenarán sin retraso y sin cortes en España bajo el desajustado pero comercial título de *Te querré siempre* —en octubre de 1955 en el Cine Rex de Madrid—. Por ello, resulta interesante rastrear su bagaje crítico, en la medida en que permite comprobar el grado de asimilación de una modernidad cultural europea ya completamente desvinculada de las vanguardias fascistas en los años cincuenta. En el caso de *Te querré siempre* se autorizó la exhibición del film, aunque sólo para mayores de 16 años, según dictamen del 12 de abril de 1955, y según evidencia la consulta del expediente, los censores únicamente consideraron que actuaba como una suerte de documental de la vida del sur de Italia y destacaron como moralmente positivo el hecho que la pareja se reconcilie tras la contemplación de un milagro. De hecho, tanto de la traducción del título como de las condiciones de compra del film por parte de la distribuidora Chamartín a la coproductora francesa, se desprende que la importación de *Viaggio in Italia* se debió más al reclamo comercial de una película cuyos protagonistas eran Ingrid Bergman y George Sanders —sumándose a ello el romance de Bergman con Rossellini—, que a una cuestión de criterio cultural del distribuidor.

En relación a la valoración de la prensa, en la crítica de estreno de *Te querré siempre*, las alabanzas de Gómez Tello (1955: 22) en *Primer Plano* se convierten, en 1955, en desprecios sobre el carácter folletinesco del film. Ahora, los valores cine-

matográficos de toda la carrera de Rossellini, incluyendo *Roma ciudad abierta*, son muy inferiores a los políticos a pesar de su afinidad a la democracia cristiana.

Las malas críticas, salvo algún que otro rescate de Rossellini dadas sus afiliaciones políticas, siguen en *Destino* por Sebastián Gasch (1955: 40) aludiendo al carácter primario de cineasta amateur malo. En *Objetivo* se le tachó de abandono del neorrealismo a favor del intimismo (García Atienza, 1955: 40). La única comprensión vino dada de la mano de Ángel Zúñiga en *La Vanguardia Española*, en lo que se supone una crítica de su estreno internacional, quizá influenciado por la prensa extranjera o por el paso de Rossellini por Barcelona. Zúñiga sitúa a Rossellini como creador, organizador del caos, el que ofrece visiones nuevas de circunstancias casuales y ha conseguido cambiar la faz del cinematógrafo. Arremetiendo, de paso, contra la crítica nacional comentaba:

“Uno de esos hombres raros que han conseguido cambiar la faz del acontecimiento cinematográfico. [...] Pero es en Roberto Rossellini, en su espíritu latino, en su honda sensibilidad europea, donde cristalizará la escuela neorrealista, en cuanto muestra de valores humanos, de dirección religiosa; si también se quiere, de directrices sociales, profundamente cristianas. El neorrealismo nada tiene que ver con los medianos sainetes a lo *Nápoles millonaria* o *Pan, amor y fantasía*.” (Zúñiga, 1954: 20)

Pero no será hasta la aparición de *Film Ideal* en octubre de 1956, revista en la que García Escudero se proclamaba como portavoz de las declaraciones de Pío XII sobre “Las características del film Ideal” con múltiples artículos sobre la misión apostólica del cine, cuando se dio paso a cierta apertura para la crítica cinematográfica mucho más profesionalizada que en años anteriores y con cierta voluntad educativa y cultural en torno al cine moderno.

En estas páginas encontraremos desarrollado plenamente el sentido religioso del neorrealismo filtrando una modernidad cinematográfica por la vía del idealismo cristiano e intentando adaptarse también a la fenomenología de la crítica francesa de autores catolicistas como Henri Agel y Amédée Aysre. Será en ese momento que tanto *Te querré siempre* como gran parte de la obra de aquellos directores italianos nucleares o cercanos al neorrealismo se harán encajar felizmente en aquella tendencia de posguerra que, para la crítica española, se expande hasta confines cronológicos y temáticos insospechados bajo la etiqueta de Neorrealismo Cristiano, Neorrealismo idealista o Cine de lo sobrenatural. En 1949, *Revista Internacional del Cine* publicaba uno de sus artículos manifiesto a favor de una estética cinematográfica “tomista” (de Santo Tomás) que habría de asimilar los fundamentos filosóficos del cristianismo, con el mismo neorrealismo, es decir, con un realismo no dogmático que apunta a una moral a descifrar (Fabbri, 1949: 61-62).

Las páginas centrales de *Film Ideal* de los números de 1956, se dedicaron también a un dossier llamado “Neorrealismo Cristiano” donde Juan Cobos (1956: 8-10) haciendo eco de los escritos de Luigi Chiarini justificaba la continuidad entre Grierson, el cine encuesta de Zavattini y el carácter moral de neorrealismo cristiano. En enero de 1957, el mismo Cobos (1957: 12) dedicaba un monográfico a Rossellini y al neorrealismo en general donde se ponía de relieve el pensamiento cristiano y la conquista de la libertad de expresión a partir de *Roma ciudad abierta* a través de la

figura del padre Don Pietro y el reclamo a los valores del cine contra todo formalismo y todo comercialismo. El mismo año, García Escudero dedica unas páginas al “Neorrealismo y lo Sobrenatural”:

“Cuando esta realidad [sobrenatural] se entiende como la entiende el cristianismo, tendremos el realismo o, en su manifestación más reciente, el neorrealismo cristiano. Donde, más que el Rossellini de *Te querré siempre*, brilla Fellini, “a pesar de la miopía de la mayor parte de la crítica marxista” y aún “asegurando él [Fellini] que sociedad y cristianismo son dos términos que se contradicen sin misericordia; afortunadamente las películas en las que él ha participado le contradicen” (García Escudero, 1957: 10).

Esta vuelta a un realismo cinematográfico era de por sí cristiano en tanto que lo extraordinario y trascendente se presentaba a ojos de los mortales en su forma más humana. Plenamente moderno era pues el interés de García Escudero por el carácter sugestivo y no mostrativo de ciertas estéticas pero a costa de hacer pasar a directores y temas diversos por el embudo evangelizante —el cine social es cine veladamente religioso— y a pesar de las conocidas confrontaciones entre la Iglesia y los antiguos neorrealistas.

Aún con el intento de García Escudero por restaurar a Rossellini, las críticas positivas y la comprensión filtrada de espiritualismo sobre *Te querré siempre* no llegarán hasta unos años después gracias al eco de la crítica francesa en figuras como Juan Ripoll (1957: 82) en *Otro Cine* cuando de cuenta del cineasta como divulgador de una fe diluida en el ambiente, la fe vivida con naturalidad por todo un pueblo” planteando el problema del amor humano en función del divino.

5. Conclusiones

El recorrido trazado a través de la fortuna que tuvieron estos dos films en la prensa española franquista además de visualizar las diversas posiciones estéticas sostenidas por las distintas culturas políticas del Régimen permite hablar de cierta permeabilidad de los movimientos culturales de la modernidad. Ante las tensiones entre el brazo teórico (crítica cinematográfica) y el ejecutivo (aparato censor), desde el mismo círculo falangista y entre miembros afines al nacionalcatolicismo que, fuera por su fascinación ante el fascismo italiano o por la necesidad de renovar la simbología del régimen a través del catolicismo, acaban por asimilar las tendencias modernas internacionales en un entorno endeble y a pesar de encontrarnos en los años duros del franquismo. Todo ello debido a la voluntad, tanto por parte de la intelectualidad falangista en un primer momento, y al sector nacionalcatólico de García Escudero en los cincuenta, por asimilar, integrar y convertir al adversario en la cultura franquista. Una cuestión ésta procedente de la política cultural fascista de Emilio Gentile (Juliá, 2002: 20). Así mismo, las mutaciones expuestas en torno al debate cultural fascista más allá del ámbito exclusivo de la época de vanguardias, permiten hablar de relaciones entre la modernidad y regímenes autoritarios como el franquismo tras la Segunda Guerra Mundial, ampliando así los marcos cronológicos de la historiografía habitual dedicada a los estudios fascistas y a la modernidad.

6. Referencias bibliográficas

- Benjamin, Walter (1982): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, pp. 17-59.
- Box, Zira (2010): *España, Año Zero. La construcción simbólica del franquismo*. Madrid, Alianza.
- Casetti, Francesco (1995): *Teorías del cine*. Madrid, Cátedra.
- Cobos, Juan (1957): “El gran grito: Roma, ciudad abierta”. *Film Ideal*, nº 4, 12.
- Cobos, Juan (1958): “Rossellini, hora cero”. *Film Ideal*, nº 20, pp. 11 y 30.
- Fabbri, Paolo (marzo de 1949): “Panorama mundial. Italia”. *Revista Internacional del Cine*, 2, 61-62.
- Deleuze, Gilles (1996): *La imagen-tiempo: estudios sobre cine*. Vol 2. Barcelona, Paidós.
- García Atienza, Juan (1955): “Te querré siempre”. *Objetivo*, nº 9, 40.
- García Escudero, José María (1957): “El neorrealismo y lo sobrenatural”. *Film Ideal*, 13, 10-11.
- García Escudero, José María (1958): *Cine social*. Madrid, Taurus.
- Gasch, Sebastián (25 junio de 1955): “Te querré siempre”. *Destino*, nº 933, 40.
- Gómez Tello, José Luis (marzo de 1947): “Películas de mañana: Roma ciudad abierta.” *Primer Plano*, 336, 23.
- Gómez Tello, José Luis (octubre de 1955): “Te querré siempre”. *Primer Plano*, 781, 22.
- González, Luis M. (2009): *Fascismo, Kitsch y cine histórico español (1939-1953)*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Guarner, José Luis (2006): *Roberto Rossellini*. Madrid, Fundamentos.
- Juliá, Santos (2002): “¿Falange liberal o intelectuales fascistas?”. *Claves de la razón práctica*, 121, 4-13. Madrid, Promotora General de Revistas.
- Marco, J. P. (1937): “Pequeño periplo en torno al concepto de totalidad”. *Jerarquía. La revista negra de la Falange*, 2, 153-154.
- Martialay, Félix y Tubau, Iván (1983): *Crítica cinematográfica española: Bazin contra Aristarco, la gran controversia de los años 60*. Barcelona, Edicions Universitat Barcelona.
- Minguet Batllori, Joan (1998): “La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo (Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de Primer Plano)”, en *Actas del VI Congreso de la AEHC*. Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas en España pp. 187-201. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-regeneracion-del-cine-como-hecho-cultural-durante-el-primer-franquismo-manuel-augusto-garcia-vinolas-y-la-etapa-inicial-de-primer-plano—0/html/ff8c69ea-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html [Consulta: 2 de septiembre de 2015]
- Monterde, José Enrique (2001): “Hacia un cine franquista: la línea editorial de Primer Plano entre 1940 y 1945”, en Fernández Colorado, Luis y Couto Cantero, Pedro: *Cuadernos de la Academia*, 9, 59-82: *La herida de las sombras: el cine español en los años 40*. Madrid, AEHC.
- Monterde, José Enrique (1994): “Bases estéticas para la definición del Neorrealismo”, en *Actas del IV Congreso de la AEHC*. Madrid, Editorial Complutense, pp. 37-53.
- Monterde, José Enrique y Piñol, Marta (2015): *Crónica de un desencuentro. La recepción del cine moderno en España*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca.
- Munsó Cabus, Juan (1972): *El cine de Arte y Ensayo en España*. Barcelona, Picazo.
- Muñoz Suay, Ramón (mayo de 1957): “Roma città aperta”, *Cinema Nuovo*, nº 130.
- Nieto, Jorge (2003): *Cine en papel: cultura y crítica cinematográfica en España, 1939-1962*. Valencia, IVAM-Generalitat Valenciana.

- Ortego Martínez, Óscar (2008): “Cultura y franquismo: el caso del cine español (1939-1962)” en *Actas del I Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid, Universidad Carlos III de Madrid-Instituto de Cultura y Tecnología, pp. 487-499.
- Ortego Martínez, Óscar (2013): “Cine, realismo y propaganda falangista: un ejemplo en la revista *Primer Plano*”. En Ruiz Carnicer, Miguel Ángel: *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 394-407.
- Pemán, José María (1955): “De los exigentes a los sencillos”, en *ABC*, 18 de julio, p. 3.
- Primer Plano* (diciembre de 1946): “El cine en Italia. Desfile de seis películas recientes”, en *Primer Plano*, 323, 13, diciembre (artículo sin firma).
- Ripoll, Juan (1957): “Rossellini, redentor de la realidad”. *Otro cine*, 28, 81-82.
- Roca, J. (1939): “Comentario a un discurso”, en *Solidaridad Nacional*, 8 de abril, p. 7.
- Rodrigo, Javier (2013): “*A este lado del bisturí*. Guerra, fascistización y cultura falangista”, en Ruiz Carnicer, Miguel Ángel: *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 143-167.
- Ruiz Carnicer, Miguel Ángel (1988): “Estética falangista y penetración de las vanguardias artísticas: Proa, revista del SEU de Zaragoza (1940-1958)”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 34, 173-200. Madrid.
- Ruiz Carnicer, Miguel Ángel y Gracia, Jordi: (2001). *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*. Madrid, Síntesis.
- Sadoul, George (2004): *Historia mundial del cine*. Barcelona, Siglo XXI.
- Saz, Ismael (2004): *Fascismo y Franquismo*. Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- Sanz Hoya, Julián (2013): “Falangismo y dictadura. Una revisión de la historiografía sobre el fascismo español”, en Ruiz Carnicer, Miguel Ángel: *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 25-60.
- Sevillano Calero, Francisco (1998): *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1951)*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Sevillano Calero, Francisco (2002): “Propaganda y dirigismo cultural en los inicios del Nuevo Estado”. *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 1, 81-110. Alicante, Universidad de Alicante.
- Vallés Copeiro del Villar, Antonio (1992): *Historia de la política de fomento del cine español*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Zavattini, Cesare (1989): “Tesis sobre el Neorrealismo”, en Romaguera, Joaquim y Alsina, Homero: *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimiento. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid, Cátedra, pp. 202-204.
- Zúñiga, Ángel (1954): “Te querré siempre”, en *La Vanguardia*, 17 de diciembre, Sección Crítica, p. 20.

Ana Rodríguez Granell es doctora en Historia del arte por la Universidad de Barcelona (2012). Es profesora en los Estudios de Arte y Humanidades de la Univeristat Oberta de Catalunya donde coordina e imparte docencia en asignaturas de grado y máster vinculadas a la historia del cine, medios de comunicación e historia del arte. Desde 2008 participa en varios proyectos financiados y grupos de investigación sobre estudios filmicos o cultura digital.

Marta Piñol Lloret es licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona, realizó el Máster de Estudios Avanzados en Historia del Arte en el mismo centro, obteniendo en ambos casos premio extraordinario. Es becaria FPU/. Ha participado en numerosos congresos nacionales e internacionales y ha publicado diversos artículos, cuestiones que combina con la docencia en el Departamento de Historia del Arte de la UB y con labores en el ámbito editorial. Ha editado varios libros, caso de *Monstruos y monstruosidades. Del imaginario fantástico medieval a los X-Men* (Sans Soleil Ediciones, 2015), un libro de Sergei Eisenstein titulado *El Greco* (Sans Soleil Ediciones, 2014) y ha coeditado, junto con el Dr. José Enrique Monterde, el libro *Crónica de un desencuentro: La recepción del cine moderno en España* (IVAC, Generalitat Valenciana, 2015).