

ISSN: 1139-0107

ISSN-E: 2254-6367

---

---

# MEMORIA Y CIVILIZACIÓN

ANUARIO DE HISTORIA

---

21 / 2018

---

REVISTA DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA,  
HISTORIA DEL ARTE Y GEOGRAFÍA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

## RECENSIONES

Caparrós Lera, José María y Magí Crusells, *Las películas que vio Franco  
(y que no todos pudieron disfrutar). Cine en El Pardo, 1946-1975*,  
Madrid, Cátedra, 2018  
(Carlos Veci Lavín)  
pp. 871-875 [1-5]



Universidad  
de Navarra

---



Caparrós Lera, José María y Magí Crusells, *Las películas que vio Franco (y que no todos pudieron disfrutar)*. Cine en El Pardo, 1946-1975, Madrid, Cátedra, 2018. 308p. ISBN: 978-84-376-3807-2. 20€

Agradecimientos. Prólogo (*Paul Preston*). Estudio preliminar. Cuatro dictadores frente al cine (*Emeterio Díez Puertas*). I. Francisco Franco, cinéfilo. II. Las sesiones en el Palacio de El Pardo. III. Testimonios coetáneos. Documentos. Películas vistas por Franco (1946-1975). Cronología. Epílogo. Un espectador en El Pardo (*Andreu Mayayo i Artal*). Bibliografía y fuentes. Sobre los autores.

Más allá de *Raza* y wéstern. El último libro de José María Caparrós, fallecido en marzo de este año, y su discípulo Magí Crusells, sitúa al margen del mito la relación entre Franco y el cine. *Las películas que vio Franco* analiza la faceta cinéfila del dictador español después de un laborioso trabajo de archivo, visionado de películas, noticiarios y documentales, así como de entrevistas, que aporta documentos nuevos y testimonios de personajes que conocieron al dictador. «La exhaustiva investigación de Caparrós y Crusells desmonta ideas preconcebidas sobre los gustos cinematográficos de Franco alejándonos de un cine de barrio casposo y castizo» (p. 292) escribe en el epílogo Andreu Mayayo i Artal.

En el primer capítulo, *Francisco Franco, cinéfilo*, los autores estudian la faceta del militar que maneja la cámara y escribe guiones. Se sabe que Franco escribió un proyecto de guion para una película, *Raza* (1941), y que este texto permite obtener conclusiones acerca del dictador y sus anhelos para España. Tanto el guion como las circunstancias que rodearon al rodaje, en especial la elección del director, José Luis Sáenz de Heredia, han sido estudiados por varios autores. Pero Caparrós y Crusells aportan documentación nueva procedente del Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, como una carta de José de Yanguas, embajador cerca de la Santa Sede, sobre la proyección de la película en Roma e incluso la reacción positiva de Pío XII, que llegó a ver algunas escenas (pp. 53-55).

También utilizan la documentación que ya trabajó Nancy Berthier en su *Franquisme et son image. Cinema et propagande* (1998), conservada en el Centro Documental de la Memoria Histórica (CDMH). Por ejemplo, un informe (pp. 47-48) sobre la conveniencia de contar al frente de la película con Sáenz de Heredia y Antonio Román, que escribió el guion técnico. Otro documento interesante (pp. 49-50) conservado en el CDMH procede del archivo de Jesús Fontán, que dirigió la Sección de Cinematografía del Consejo de la Hispanidad, y recoge cambios en el guion de la película con respecto al texto original.

Caparrós y Crusells describen con detalle la magnificencia del estreno de *Raza* y sus proyecciones por España. También aportan como bibliografía (p. 57)

## RECENSIONES

un artículo conservado en la Biblioteca Central Militar (Madrid) del coronel José María Gárate Córdoba, «*Raza*, un guión de cine», *Revista de Historia Militar*, 40, 1976, sobre la intervención posterior de Franco en el guion de *Espíritu de una raza*, película de 1951 que adaptaba *Raza* a la situación política producida por la derrota de Alemania y sus socios.

Los autores recogen la trayectoria de Franco como operador de cámara aficionado (pp. 39-41) y descartan la hipótesis (pp. 41-43), basada en un rumor, de que Franco escribía reseñas cinematográficas para una revista militar. Caparrós y Crusells se detienen también en el documental *Franco, ese hombre* (1964) dirigido por Sáenz de Heredia. Aportan documentación conservada en el Archivo General de la Administración (AGA) sobre el rodaje, el estreno y las reacciones que suscitó el documental. Estas reacciones, por ejemplo, las estudian a partir de informes (p. 59) sobre la exhibición de la película, recibidos por el Ministerio de Información y Turismo.

El segundo capítulo desarrolla la información que Caparrós y Crusells obtuvieron de las sesiones de cine celebradas entre 1946 y 1975 en el palacio de El Pardo. La documentación procede de las tarjetas-invitaciones guardadas en el Archivo General de Palacio. Se proyectaron noticiarios-documentales (NO-DO) y películas.

El tema del NO-DO, monopolio de la información, vehículo de adoctrinamiento, se estudia aquí desde la perspectiva de los noticiarios exhibidos en El Pardo desde 1946. Esta sección del libro trata de ofrecer una visión de Franco, de España e incluso del exterior a partir del noticiario documental. «NO-DO mostró la evolución de la sociedad mundial durante los años en que estuvo en funcionamiento» (p. 66). En este sentido, los autores se detienen, por ejemplo, en las giras de tres grupos de música británicos, los Beatles, los Rolling Stones y The Animals (pp. 66-68), además de la visita del presidente de EEUU, Dwight D. Eisenhower (pp. 72-73) en 1959. Su intención es valorar el apoyo extranjero a Franco y la recepción de nuevas modas.

Las noticias nacionales en las que figuraba Franco fueron positivas, muchas veces en relación con obras públicas y el desarrollo de la industria. «A partir de la década de los sesenta, la imagen de Franco en el NO-DO es la de un gobernante que encarna el progreso» (p. 81). En cambio, no se abordaban en el NO-DO realidades negativas como la cartilla de racionamiento o el problema de la vivienda. «Que Franco vivía en un mundo hecho a su medida queda reflejado en la España del NO-DO, donde no aparecen huelgas, ni las chabolas que la mayoría de las grandes ciudades tenían en la periferia, ni la corrupción, ni la desnutrición o la pobreza, etc.» (p. 86). Más adelante ofrecen la opinión de Jaime Moreno Monjas, técnico de NO-DO, sobre la autocensura dentro del propio noticiario. «Se salía con los equipos a cosas precisas, no había entrevistas ni tomas improvisadas... Si se hubieran intentado entrevistas, la gente misma habría tenido buen cuidado de lo que decía. No será solo el medio informativo, era el ambiente que

## RECENSIONES

se respiraba. Incluso el lenguaje existente era el que en ese momento se utilizaba; por ejemplo, se llamaba productores a los trabajadores porque era la terminología propia del momento. Si acudimos a la legislación de la época, y en referencia al sindicato vertical, se dice que dentro de él sus diferentes sectores estaban encuadrados en empresarios y productores, se había suprimido por decreto el natural enfrentamiento de clases. Había intereses contrapuestos; pero, nunca, irreconciliables» (p. 184).

En cualquier caso, el dictador está recreado hasta en lo cotidiano, con sus propias aficiones. Sí que cabe poner en duda la hipótesis de que las apariciones de Franco puedan atribuirse a su egolatría (p. 74), en vez de, como también apuntan los autores en este libro, a las funciones del NO-DO: el adoctrinamiento y la creación de iconos consistentes para el régimen (p. 66). Podemos conocer los propósitos de Franco, pero se hace mucho más difícil conocer sus motivaciones.

Caparrós y Crusells mencionan que Franco vio fuera de los programas de El Pardo el documental *Ocharcoaga* (1961) (pp. 79-80) sobre una antigua zona de barracas modernizada, lo que les lleva a barajar la hipótesis de que hubo proyecciones con fines más allá de los recreativos. Los autores entrevistaron al director del documental, Jorge Grau, que les comentó que Franco pidió después del pase que se ofreciera una imagen más atractiva de las circunstancias en que vivían los habitantes del poblado. Tuvieron que rodar nuevas imágenes. Otras proyecciones a las que asistió Franco fuera del tiempo de ocio fueron la polémica *El Verdugo* (1963) y el documental *Four days in November* (1964), sobre el asesinato de JFK, que no llegó a emitirse en España.

El estudio preliminar de Emeterio Díez Puertas a este libro muestra el interés de Mussolini, Hitler, Stalin y Franco por el cine, ya fuera como instrumento de poder o entretenimiento. Díez Puertas desmenuza la relación de cada uno de estos grandes dictadores con el séptimo arte. En el prólogo, Preston también sitúa el interés de Franco por el cine: no es sólo propagandístico, también tiene que ver con el ocio. «La dimensión lúdica del interés de Franco por el cine tiene una cierta importancia histórica por lo que aporta a la contextualización de su personalidad» (p. 9). Sobre las proyecciones cinematográficas en El Pardo, Caparrós y Crusells han hecho un estudio minucioso que comienza siguiendo la pista a Pepe Campúa, nombrado en mayo de 1940 encargado de las proyecciones a Franco. También obtuvieron acceso a la documentación de la Fundación Francisco Franco. Los autores no pudieron conseguir la lista de las exhibiciones realizadas, pero sí accedieron a los programas originales, conservados en el Archivo General de Palacio, de las proyecciones hechas desde enero de 1946.

Caparrós y Crusells se apoyan en una serie de tablas y gráficos sobre, por ejemplo, la procedencia de las películas que vio el dictador (el 46,22% de EEUU; el 23% de España), el género (25,66% comedia; 25,30% dramas; 10,43% policíaco; y tan sólo el 6,38% western), directores de películas españolas (el más visto fue Rafael Gil), películas extranjeras y actores y actrices. «En resumen, durante esos

treinta años de proyecciones en el Palacio de El Pardo, Franco visionaba las mismas películas que veían los españoles en los cines» (p. 115). Quizá una muestra del interés especial del dictador por el cine sea el visionado de películas de culto (*Perversidad*, *Las zapatillas rojas*, *Rashomon*, *El Río*, *Atraco perfecto*, *Malas tierras*), así como obras del Neorrealismo italiano (*Ladrón de bicicletas*, *Milagro en Milán*, *La Strada*, *Las noches de Cabiria*) y de la «Nouvelle Vague» (*Los cuatrocientos golpes*, *La novia vestía de negro*, *La sirena del Mississippi*, *La noche americana*).

Caparros y Crusells se detienen en las nueve películas que vio Franco sin pasar por la censura, filmes que tuvieron problemas por diversos motivos. El recorrido por estas películas (*No hay tiempo para amar*, 1943; *Loquilandia*, 1941; *Alma en suplicio*, 1945; *Carrusel napolitano*, 1953; *Ulises*, 1954; *Fedra*, 1956; *Feliz Año, amor mío*, 1955; *Labios sellados*, 1957; y *El Cid*, 1961) permite seguir los mecanismos de la censura y los agentes que intervienen, con diferentes criterios (las productoras, el Ministerio de Industria y Comercio, el Sindicato Nacional del Espectáculo, Cinematografía y Teatro con sus juntas y comisiones, y la Organización Católica Internacional de Cine). Los autores siguen con pericia, a través de fuentes del AGA, el recorrido de cada película por el circuito burocrático y censor hasta dar con los cambios experimentados por cada obra. Este circuito nos habla de diferentes tipos de censura, política y religiosa, pero también económica y de calidad cinematográfica —véase, por ejemplo, los informes de algunos miembros de la Junta de Clasificación y Censura sobre *Fedra* (pp. 124-125)—, así como de la imagen de un Estado verdaderamente complejo.

Franco también pudo ver dos películas que en su momento no llegaron al resto de los españoles: *Christopher Columbus* (1949) y *Viridiana* (1961). La primera, dirigida por David MacDonald, fue considerada una película que distorsionaba la historia de España. De hecho, los autores apuntan a que *Alba de América* (1951), de Juan de Orduña, fue una respuesta española a esta película (p. 135). *Viridiana*, de Luis Buñuel, premiada en Cannes con la Palma de Oro, fue prohibida después de una mala calificación que le otorgó *L'Osservatore Romano*, el periódico del Vaticano. Había sido rodada en España con la complacencia de las autoridades, pero no se exhibió en el país hasta 1982.

El tercer capítulo es un conjunto de entrevistas realizadas a tres personajes que conocieron la trayectoria cinéfila de Franco. En este sentido, los autores del libro brindan a los estudiosos tres testimonios relevantes. Juan Cobos Arévalo, mayordomo en El Pardo y autor de *La vida privada de Franco*, habla sobre el antiguo teatro de El Pardo, convertido en sala de cine, y la vida cotidiana de los habitantes del palacio. Jaime Moreno Monjas, técnico de NO-DO, y Jorge Palacio Aldea, jefe de los Archivos del NO-DO, proyeccionista en el palacio, ofrecen información significativa para cualquier historia del noticiario documental.

## RECENSIONES

**José María Caparrós Lera** (1943-2018) fue catedrático de Historia Contemporánea y Cine en la Universitat de Barcelona y crítico cinematográfico. En 1983 fundó el prestigioso Centre d'Investigacions Film-Història. Editó la revista *Film-Historia* y fue miembro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Autor de numerosos libros y publicaciones sobre Historia del Cine, destacan *100 películas sobre Historia Contemporánea* (1997) y, por su relación con el tema de este libro, *El cine español bajo el régimen de Franco, 1936-1975* y *Estudios sobre el cine español en el franquismo 1941-1964* (2000). **Magí Crusells Valeta** (1966) es profesor asociado de Historia Contemporánea en la Universitat de Barcelona y director del Centre d'Investigacions Film-Història. Es estudioso del cine durante la guerra civil española: *La guerra civil española: cine y propaganda* (2000) y *Cine y guerra civil española: imágenes para la memoria* (2006). Cabe destacar también, por su interés para este libro, su trabajo sobre el NO-DO en la obra colectiva *Memoria Histórica y Cine Documental* (2015), sobre Franco y cine documental en *Historia Contemporánea* (22, 2001) y sobre *Raza* en *En torno al 98* (tomo II, 2000) y en *Vidas de cine. El biopic como género cinematográfico* (2011).

Carlos Veci Lavín  
Universidad de Navarra

