



**3. Tesis
doctorales**

FERNANDO SANZ FERRERUELA

CATOLICISMO Y CINE EN ESPAÑA (1936-1957)

16 de abril de 2010 (Directora: Dra. Amparo Martínez Herranz)

Miembros del Tribunal: Presidente: *Dr. Agustín Sánchez Vidal (Universidad de Zaragoza).*

Secretaria: *Dra. Ascensión Hernández Martínez (Universidad de Zaragoza).*

Vocales: *Dr. Ángel Luis Hueso Montón (Universidad de Santiago de Compostela),*

Dr. Gonzalo Pavés Borges (Universidad de La Laguna) y

Dr. José Carlos Suárez Fernández (Universidad Rovira i Virgili de Tarragona).

La presente tesis doctoral, realizada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza tiene, como objetivo primordial, el estudio de las diversas relaciones entre la religión católica y el cine español entre 1936 y 1957, desde dos puntos de vista diferentes y complementarios. El primero de ellos comprende el examen de los diversos posicionamientos que la Iglesia española sostuvo a lo largo de este periodo en relación al Séptimo Arte, así como la evolución de dichas posturas, que se plasmaron en multitud de iniciativas, textos pastorales, artículos de opinión y críticas de estrenos en revistas dependientes de la Iglesia. En segundo lugar, y de forma complementaria a este análisis, se ha pretendido llevar a cabo el estudio de la trascendencia, reflejo y tratamiento de los motivos extraídos de la moral, la doctrina o la tradición católicas, en la producción cinematográfica española de ficción a lo largo de esta etapa. Y todo ello con un doble fin: comprender las motivaciones que impulsaron las actitudes de la Iglesia en materia de gestión moral del cine y las circunstancias que las propiciaron, por un lado, y conocer las diversas estrategias narrativas, simbolismos, objetivos y evolución con los que se llevaron a las pantallas españolas los motivos de la religión católica.

Sistematización y estructura

Este trabajo se divide, siguiendo un criterio cronológico, en cuatro partes que corresponden a otras tantas etapas, a través de las que hemos querido analizar paulatinamente el desarrollo del tema elegido a lo largo de estas más de dos décadas. Esta estructuración corresponde concretamente a los periodos 1936-1939, 1939-1945, 1945-1951 y 1951-1957.

El hecho de haber elegido un criterio cronológico atiende en primer lugar a la necesidad de articular un discurso histórico coherente que permitiera sistematizar la gran cantidad de información recopilada, lo cual ha sido uno de los principales retos que hemos tenido que afrontar en esta tesis. Pero sobre todo, este criterio cronológico responde al interés de mostrar la evolución, tanto de las posturas e iniciativas de la Iglesia en materia cinematográfica, como de la presencia, el desarrollo, la evolución y la decadencia de los motivos religiosos, vinculados a los sucesivos modelos temáticos de la cinematografía española.

A su vez, cada una de las cuatro etapas, presenta una cuádruple división, de manera que, los dos primeros epígrafes de cada una de ellas corresponden al marco sociopolítico y cinematográfico general en el que se desarrollaron dichas relaciones entre catolicismo y cine, mientras que en los dos últimos epígrafes de cada etapa se analizan propiamente dichas vinculaciones en ambos sentidos.

Esta tesis doctoral incluye además un apéndice documental en el que se incluyen dos textos de crucial importancia y que, debido a su amplio tratamiento a lo largo de la tesis y de la trascendencia que alcanzaron para el tema de nuestro estudio, complementan el desarrollo teórico de la misma: se trata del texto íntegro de la encíclica *Vigilanti cura*, hecha pública por el Papa Pío XI el 29 de junio de 1936 y que resultó ser la más temprana recopilación de la doctrina pontificia acerca del cine; en segundo lugar se incluye el texto, también íntegro, del discurso sobre el *film ideal*, pronunciado por el Papa Pío XII en dos partes los días 21 de junio y el 28 de octubre de 1955, que vino a renovar en ciertos puntos la doctrina cinematográfica de la Iglesia. Dos textos básicos para entender el posicionamiento de la Iglesia española ante el cine en su contexto más amplio, que han permanecido inéditos en las últimas décadas, y que pueden ser de utilidad en adelante, para todos aquellos investigadores que quieran seguir profundizando en la evolución y puesta en práctica de la doctrina cinematográfica de la Iglesia.

Marco cronológico

El marco cronológico elegido para centrar esta tesis es el que comienza en 1936 y culmina en 1957, dos fechas que se encuentran totalmente justificadas dentro del contexto del tema que nos ocupa.

Por lo que se refiere a la de 1936, es más que lógica su elección, puesto que corresponde al inicio de la Guerra Civil y por tanto, al de la gestación del sistema nacionalcatólico, predominante en las dos primeras décadas del franquismo. Una fecha que supuso también la inauguración de un periodo de claro predominio de la Iglesia como mecanismo de gestión y cohesión moral del pueblo español, y que dio comienzo además a una nueva etapa en la cinematografía española —incluyendo inquietudes temáticas diferentes, así como la aparición de toda una generación de cineastas afines al franquismo—, determinando, en definitiva, todo un nuevo panorama de relaciones entre el catolicismo y el cine español.

Por su parte, la de 1957 es otra fecha muy significativa en el desarrollo de nuestro tema, ya que marca, por múltiples circunstancias de todo orden, un antes y un después en el devenir del mismo. Así, en el terreno político, en 1957 se produjo otro cambio de gobierno en el seno del régimen franquista, que determinó la entrada en el poder de un nutrido grupo de tecnócratas del *Opus Dei*. Este hecho coincidió con el comienzo del declive de la Acción Católica Nacional de Propagandistas —algunos de cuyos miembros habían sido responsables de llevar al sistema nacionalcatólico a su momento de mayor auge, con la firma del concordato del Estado Español con el Vaticano en 1953—, que iba a ir perdiendo fuerza

desde finales de los años cincuenta. Este cambio de gobierno implicó además, a corto o medio plazo, la entrada en los organismos de gestión cinematográfica del Estado, de nuevas figuras que condicionaron la deriva aperturista del cine español, tal y como por ejemplo supuso la llegada al Ministerio de Información y Turismo de Manuel Fraga Iribarne, que fue el encargado, entre otras cosas, de que José María García Escudero regresase en 1962 a la Dirección General de Cinematografía. Un personaje que fue responsable por ejemplo de, un cuarto de siglo después de acabada la Guerra Civil, confeccionar las Normas de Censura de febrero de 1963, que consiguieron regular en parte el arbitrario y caótico ejercicio de la censura que se había venido practicando hasta ese momento. Además García Escudero consiguió conferir un giro renovador al cine español, al tiempo que impulsaba lo que ha venido en llamarse “el Nuevo Cine Español”, ya muy alejado de las inquietudes de la cinematografía confesional y nacionalcatólica, que había dominado el panorama español desde la Guerra Civil hasta ese momento. Por su parte, a la altura de 1957, los constantes roces habidos entre la Iglesia y el Estado a lo largo de la posguerra, aún a pesar del establecimiento del sistema de contraprestaciones mutuas del nacionalcatolicismo, se agudizaron notablemente, hasta el punto de que el incondicional apoyo y justificación que la Iglesia había venido ofreciendo al régimen, comenzó a hacer aguas de forma cada vez más evidente. Todavía dentro del panorama del catolicismo, conviene señalar que en octubre de 1958 falleció el Papa Pío XII —quien sólo un año antes de su muerte publicara la encíclica *Miranda Prorsus*, verdadero testamento cinematográfico en el que se recoge el grueso de la doctrina cinematográfica pontificia emitida hasta ese momento—, alcanzando la silla de San Pedro el antiguo Patriarca de Venecia, Cardenal Roncalli, quien con el nombre de Juan XXIII sería responsable de operar los primeros compases de la más importante revolución que se produjo dentro de la Iglesia a lo largo del siglo XX: el Concilio Vaticano II, que determinó la puesta en marcha de la doctrina social de la Iglesia, además de otros cambios radicales en el seno del catolicismo universal. Asimismo, en el terreno de las fuentes, a la altura de 1957, los principales medios de prensa que hemos estudiado en la tesis comenzarán cada vez más a prestar una menor atención a las relaciones entre cine y religión, tal y como sucedió con la revista *Primer Plano*, que, totalmente entregada a un ejercicio de prensa sensacionalista, desapareció en 1963, así como con *Ecclesia*, que dejó de prestar al cine la atención tributada al mismo hasta 1957, más allá de la publicación de críticas de estrenos. A partir de entonces las principales, y de mayor actualidad, inquietudes cinematográficas del catolicismo español pasaron a ser desempeñadas por las revistas *Film ideal*, *Revista Internacional del Cine* y la jesuita *Reseña*. Por último, en el terreno de la producción cinematográfica hay que señalar que a la altura de los años 1957 y 1958 se estaba operando un patente relevo generacional en la industria, que marcó el comienzo del declive de los cineastas más oficiales del régimen durante las dos décadas anteriores, como Rafael Gil, José Luis Sáenz de Heredia, Antonio Román, Arturo Ruiz Castillo o Juan de Orduña. Estos fueron orillados por una nueva generación de realizadores, capitaneada por Bardem y Berlanga —activos desde comienzos de los cincuenta—, y representada por cineastas de la talla de

Marco Ferreri —*El pisito* (1958) y *Los chicos* (1959)— Carlos Saura —*Los golfos* (1959)— y, desde comienzos de la década siguiente, Mario Camus —*Los farsantes* (1963)— o Miguel Picazo —*La tía Tula* (1963)—, entre otros muchos, que fueron responsables de introducir nuevas inquietudes temáticas, recursos narrativos y estéticos, que dotaron de un componente de realismo y crítica social al cine español del franquismo, nunca visto hasta ese momento. Por todas estas razones queda suficientemente justificado el final de la tesis en una fecha como 1957, en la que las relaciones entre el catolicismo y el cine en España, experimentaron una serie de cambios, tan variados como radicales.

Metodología

Desde el punto de vista metodológico, el trabajo ha transitado por varias fases sucesivas:

En primer lugar se afrontó el vaciado de prensa relativa al tema de nuestro estudio, tanto de ámbito cinematográfico, como religioso, en diversos archivos y bibliotecas, públicos y privados. Esta tarea nos permitió, tanto la recopilación de gran número de fuentes para ilustrar los posicionamientos e iniciativas estatales y eclesiásticas en materia de cine, como el rastreo de las producciones cinematográficas susceptibles de ser analizadas en nuestra tesis.

Tras ello se llevó a cabo la búsqueda, sistematización, lectura y análisis de las fuentes de carácter bibliográfico, coetáneas al periodo de nuestro estudio, que nos posibilitaron, sobre todo, completar la reconstrucción de las diversas actitudes, y sus causas, puestas en marcha por la Iglesia en el campo del cine, especialmente valiosas por su coincidencia cronológica con los hechos. Asimismo se estudió en profundidad toda la bibliografía de carácter analítico, particularmente la historiografía cinematográfica española, a través de los fondos de diversas bibliotecas.

A continuación abordamos la búsqueda y sistematización de la documentación referente a los rodajes y censura de las películas objeto de nuestro estudio, custodiada en el Archivo General de la Administración, sito en Alcalá de Henares. En ese sentido, se consultaron los fondos documentales correspondientes a los expedientes de censura de guiones y de rodaje de películas, que nos permitieron reconstruir los procesos de producción de casi todas las —ciento veinticinco— películas tratadas monográficamente en la tesis, esclareciendo las circunstancias y las causas que determinaron el desarrollo y las variaciones de los mismos. Esta rica y poco estudiada documentación nos permitió asimismo reconstruir en ocasiones los criterios seguidos por el ejercicio de la censura cinematográfica española.

En una siguiente fase se realizó la recopilación, visionado y análisis directo del material filmico existente en diversas filmotecas, como la Municipal de Zaragoza, y especialmente en Filmoteca Española de Madrid, fondos que resultaron determinantes, dada la escasísima disposición comercial de la mayor parte de las películas estudiadas en esta tesis, y que nos permitieron visionar la práctica totalidad del material cinematográfico estudiado en ella.

Por último, se acometió el análisis de toda la información recogida en las fases previas, de modo que el correspondiente estudio de textos, documentación y material fílmico, determinó finalmente la redacción de esta tesis doctoral y el establecimiento de las conclusiones extraídas como resultado de la misma.

Conclusiones

Persiguiendo los objetivos primordiales de la tesis a los que hemos hecho referencia, hemos dividido las conclusiones en dos apartados. En el primero de ellos hemos intentado extraer conclusiones que caracterizasen de forma global el desarrollo de nuestro tema en cada una de las cuatro etapas independientemente. Por su parte, en el segundo, y mucho más amplio, hemos pretendido trazar toda una serie de conclusiones, llevando a cabo un análisis transversal, por temas, que nos permitiera trazar un panorama independiente de cada uno de ellos a lo largo de todo el periodo (1936-1957) que abarca la tesis.

Comenzando con el primer apartado, en primer lugar hemos estudiado las iniciativas en materia de cine de los diversos sectores del catolicismo español, tanto las intervenciones individuales y aisladas de algunos miembros de la jerarquía de la Iglesia española, como sobre todo, el papel de los organismos de apostolado seglar, que llevaron a cabo una vasta labor en materia de tutela moral del cine.

Entre ellos destacaron, por un lado, la intransigente Confederación Católica Nacional de Padres de Familia, que alcanzó gran predicamento desde antes de la Guerra Civil hasta los primeros años del franquismo, y las anquilosadas Congregaciones Marianas —también desde los años treinta—, y por otro, muy especialmente, Acción Católica Española, que se convirtió, no sólo en el organismo católico que mayor atención prestó al cine desde la segunda mitad de los años cuarenta, y particularmente, en los cincuenta, sino que además personificó la postura más abierta, evolucionada y renovadora de la Iglesia española ante el Séptimo Arte.

Además del análisis independiente de las peculiaridades de cada uno de los referidos organismos, en segundo lugar hemos atendido a la diversidad de posicionamientos que la Iglesia, más allá de manifestar una postura unitaria y monolítica, mantuvo ante el cine a lo largo de estas dos décadas, llegando a establecerse dos actitudes extremas, que fueron evolucionando a lo largo de los años. Estas fueron, en primer lugar la concepción apocalíptica del cine como un peligro para la doctrina católica, como un espectáculo disolvente de la moral de la Iglesia, y como un medio de difusión e inculcación en la sociedad española de actitudes e ideas contrarias a los postulados evangélicos. En segundo lugar hay que señalar que esta actitud beligerante contra el cine fue perdiendo fuerza en los años cuarenta y sobre todo, ya en los años cincuenta, a medida que se difundía el alineamiento del sector más abierto del catolicismo español con las tesis del apostolado del cine.

Por otro lado, hay que insistir en que el catolicismo español, por encima de sus peculiaridades y condicionantes internos, estuvo claramente determinado

por los principios rectores de la Iglesia universal en materia de cine, a los que, por su crucial trascendencia y aplicación en España —particularmente las citadas directrices pontificias que se encierran en la encíclica *Vigilanti cura* de Pío XI y en los Discursos sobre el *film ideal* de Pío XII, o eventos de tal calado como el IV Congreso Internacional de Cine Católico de la Oficina Católica Internacional del Cine, celebrado en Bruselas en 1947— hemos dedicado la necesaria atención.

En otro orden de cosas, y ya en lo referente al segundo bloque de conclusiones, lo cierto es que los motivos, planteamientos o reflexiones vinculadas con la moral y la doctrina católicas estuvieron presentes, en mayor o menor medida, en todos y cada uno de los géneros y modelos temáticos que fueron sucediéndose en el cine español durante la Guerra Civil y las dos décadas siguientes.

Así, el estudio del cine documental —y el escaso de ficción— producido durante la Guerra Civil, ya permite comprobar la disparidad de criterios mediante los cuales cada uno de los dos bandos contendientes recurrieron a los planteamientos religiosos como mecanismo, bien de propaganda ideológica —normalmente política— de sus postulados, o bien de ataque a los enemigos. De ese modo, la presencia de elementos religiosos en los documentales del periodo bélico oscila entre la justificación religiosa de la Guerra Civil por parte de los sublevados y la exaltación del componente católico de esa facción —tal y como por ejemplo se demuestran en algunas entregas del *Noticiero Español*—, y el posicionamiento anticlerical mantenido en algunas cintas republicanas, entre las que destaca con mucho el célebre *Reportaje del movimiento revolucionario de Barcelona*, de Mateo Santos (1936).

Dando un paso más, en el primer lustro de posguerra se desarrollaron dos modelos cinematográficos básicos, que correspondieron, por un lado al cine políticamente comprometido con el régimen —el denominando cine de cruzada—, y por otro al del cine de evasión. Pues bien, en ambos, los motivos religiosos adquirieron una desigual pero constante presencia, como fiel reflejo del ambiente de efervescencia e inflación religiosa que la sociedad española estaba asumiendo como consecuencia de la implantación del sistema nacionalcatólico.

Así, por un lado, el cine de cruzada de la temprana posguerra recurrió a pasajes de la aún reciente Guerra Civil Española, para apoyar los principios ideológicos que aspiraba a perpetuar, sirviéndose muy a menudo de motivos religiosos que otorgaran una legitimidad sagrada al régimen franquista. Así sucedió en cintas como *Frente de Madrid*, de Edgar Neville (1939), *Sin novedad en el Alcázar*, de Augusto Genina (1939), *El Crucero Baleares*, de Enrique del Campo (1941), *Harka*, de Carlos Arévalo (1941), *Escuadrilla*, de Antonio Román (1941), *Raza*, de José Luis Sáenz de Heredia, (1941) y *Rojo y negro*, de Carlos Arévalo (1942), *Boda en el infierno*, de Antonio Román (1942), y en las aportaciones de Juan de Orduña en *Porque te vi llorar* (1941), *El frente de los suspiros* (1942) y *A mí la legión* (1942).

Igualmente, como producto de la adversa situación social y económica del país, en la temprana posguerra proliferaron inusitadamente modelos cinematográficos destinados a favorecer que los espectadores pudieran evadirse de las duras condiciones de vida del país, que tomaron forma prioritariamente en la

comedia sentimental alocada y en el drama mundano sofisticado, ambientado en el medio burgués y urbano. Modelos en los que los motivos religiosos adquirieron en ocasiones cierta presencia, erigiendo reflexiones en torno a la conducta de los personajes a la luz de la doctrina católica, tal y como sucede en las comedias humanistas de Rafael Gil, o en *El destino se disculpa*, de José Luis Sáenz de Heredia (1945). Unas reflexiones que alcanzaron todavía mayor presencia y profundidad en el drama, a través de algunas películas que plasmaron el paradigma del pecador arrepentido —*El escándalo*, de José Luis Sáenz de Heredia (1943) y *Lola Montes*, de Antonio Román (1944)—, otras en las que se ensalzó el sacramento de la penitencia —*Con los ojos del alma*, del Adolfo Aznar y *El 13-13*, de Luis Lucía (1943)— o algunas cuyos argumentos estuvieron determinados por el estigma de la inmoralidad femenina, como en el caso paradigmático de *Malvaloca*, de Luis Marquina (1942).

En la segunda mitad de la década de los cuarenta, el cine de reconstrucción histórica fue imponiéndose paulatinamente al de evasión. Todo ello con el firme objetivo propagandístico de legitimar desde el punto de vista político y religioso el régimen franquista, presentarlo como heredero directo de ese pasado honroso, y dotarle de legitimidad política en un intento de garantizar ideológicamente su continuidad. Pues bien, en un buen número de las películas que podemos englobar bajo este epígrafe, los planteamientos religiosos, jugaron un papel destacado, o cuando menos complementario, a la hora de enarbolar los referidos programas de propaganda del régimen. Así sucedió por ejemplo con el ciclo de cintas ambientadas en los albores de la Edad Moderna española, concretamente en época de los Reyes Católicos o de Carlos I —*Locura de amor* (1948), *La leona de Castilla*, (1951) y *Alba de América* (1951), de Juan de Orduña, y *Jeromín*, de Luis Lucía (1953)—, que constituyeron verdaderas apoteosis de exaltación castellanista e imperial, y en cualquier caso, patriótica. Algo similar puede apreciarse en las películas ambientadas en los conflictos bélicos contemporáneos, tanto en las dedicadas a la Guerra de la Independencia, que constituyeron verdaderas exaltaciones patrióticas y religiosas del pueblo católico español contra el invasor extranjero —*El verdugo*, de Enrique Gómez (1947), *El tambor del Bruch*, de Ignacio Iquino (1948) y *Agustina de Aragón*, de Juan de Orduña (1950)—, como en las que de nuevo insistieron en la justificación religiosa de la Guerra Civil Española —*Alhucemas*, de José López Rubio (1947), *El santuario no se rinde*, de Arturo Ruiz Castillo (1949) y *Vida en sombras*, de Lorenzo Llobet (1949)—, pasando por los primeros pasos del cine anticomunista —*Paz*, de José Díaz Morales (1949) y *Espíritu de una raza*, de José Luis Sáenz de Heredia— y la peculiar hagiografía del Padre Polanco que representó *Cerca del cielo*, de Domingo Viladomat (1951). Además de las referidas inquietudes temáticas, en la segunda mitad de los años cuarenta deben destacarse sin ninguna duda los dos ciclos que, dentro del cine de reconstrucción histórica, prestaron una mayor atención a las cuestiones religiosas: las hagiografías de destacados santos, fundadores, o célebres personajes piadosos, como *Reina Santa*, de Rafael Gil (1947), *El capitán de Loyola*, de José Díaz Morales (1948) y *Catalina de Inglaterra*, de Arturo Ruiz Castillo (1951), y muy especialmente, el destacado grupo de películas coloniales y misionales,

que llegaron a configurar un ciclo bastante compacto, compuesto principalmente por *Los últimos de Filipinas*, de Antonio Román (1945), *El obstáculo*, de Ignacio F. Iquino (1945), *Misión blanca*, de Juan de Orduña (1946), *Aquellas palabras*, de Luis Arroyo (1948), *La manigua sin Dios*, de Arturo Ruiz Castillo (1948), *La mies es mucha*, de José Luis Sáenz de Heredia (1948), *A dos grados del Ecuador*, de Ángel Vilches (1950), y *Balarrasa*, de José Antonio Nieves Conde (1950).

Más allá del cine de reconstrucción histórica, otro de los puntos a los que necesariamente hemos debido prestar atención en nuestro análisis es a la enorme importancia que adquirieron las adaptaciones de argumentos literarios por parte del cine español de la segunda mitad de la década de los cuarenta, algunos de los cuales encerraron planteamientos religiosos tan interesantes como *Abel Sánchez*, de Carlos Serrano de Osma (1946) y *La fe*, de Rafael Gil (1947).

Ya en el panorama de la producción española de los años cincuenta, conviene resaltar sin ningún género de dudas el ciclo de ASPA Films, producido por Vicente Escrivá y realizado por Rafael Gil —*La Señora de Fátima* (1951), *Sor intrépida* (1952), *La guerra de Dios* (1953), *El beso de Judas* (1954), *El canto del gallo* (1955) y *Un traje blanco* (1956)—, y *El Judas*, de Ignacio F. Iquino (1952), como cumbres de la cinematografía confesional española. Películas que supieron rentabilizar el grado de efervescencia social y popular de los motivos religiosos coetáneos, tal y como se puso de manifiesto especialmente en el caso de *El Judas*, potenciado por la celebración del XXXV Congreso Eucarístico Internacional de Barcelona, de 1952, con cuyo comienzo se hizo coincidir el estreno de la película.

En esa etapa el cine español asistió además a una verdadera proliferación de argumentos protagonizados por sacerdotes y religiosas, muy de acuerdo a la superabundancia vocacional que estaba experimentando la Iglesia española en ese momento. En ese sentido resaltan *films* como *Día tras día*, de Antonio del Amo, *Almas en peligro*, de Antonio Santillán (1951), *Cerca de la ciudad*, de Luis Lucia (1952), *Piedras vivas*, de Raúl Alfonso o *El frente infinito*, de Pedro Lazaga (1956), todas las cuales mostraron una clara inquietud por poner de manifiesto la tarea social de los sacerdotes. Además de ello hay que citar algunos interesantes dilemas vocacionales, como *Gloria Mairena*, de Luis Lucia (1952), o *La herida luminosa*, de Tulio Demicheli (1956), así como algunas cintas que giraron en torno a la imagen de la vida consagrada femenina, como por ejemplo *La hermana San Sulpicio* (1952) y *La hermana Alegría* (1954), de Luis Lucia, *Una cruz en el infierno*, de José María Elorrieta (1954), y sobre todo, *Un día perdido*, de José María Forqué (1954).

De igual modo hay que señalar que, en los años cincuenta, se advierte un momento de evidente apogeo de dinámicas narrativas como la piedad infantil empleada como mecanismo dramático —*Marcelino pan y vino*, de Ladislao Vajda (1955)—, la recuperación de los planteamientos religiosos anticomunistas —*Murió hace quince años*, de Rafael Gil (1954), *La legión del silencio*, de José Antonio Nieves Conde y José María Forqué (1956), *Y eligió el infierno*, de César Fernández Ardavín (1957)—, y las películas dedicadas a las consecuencias de la Guerra Civil, particularmente la División Azul, reflejadas en *La espera*, de Vicente Lluich (1955), y *Embajadores en el infierno*, de José María Forqué (1956).

Partiendo de esta amplia y heterogénea nómina de películas, esta tesis doctoral lleva a cabo un esfuerzo por clasificar y estudiar de forma transversal los principales temas relacionados con la doctrina católica presentes en la producción filmica española de estas décadas, intentando trazar una evolución del tratamiento y de las implicaciones sociales, políticas y de todos orden, con las que se mostraron temas como el matrimonio y la familia católica, la virtud y el pecado —con especial atención al paradigma del pecador arrepentido—, el sacerdocio, la vocación religiosa y la vida consagrada, la plasmación de la religiosidad popular, la iconografía cristiana y la intervención divina, o la utilización de los motivos religioso con finalidades de justificación política o histórica, entre otros.

De cualquier modo, lo más importante es que la presencia de estos temas resulta completamente lógica en el seno del franquismo. Régimen cuya política cultural, como la de tantos otros sistemas totalitarios, estaba directamente encaminada —además de al adoctrinamiento ideológico— a cubrir las necesidades de ocio de la población, particularmente de la masa menos favorecida socialmente, que constituía cuantitativamente un alto porcentaje del público potencial del cine español. No es por ello extraño que en las películas españolas, reflejo de los propósitos del régimen ante el cine en todo momento, se favoreciese la inclusión de este tipo de motivos extraídos de la religiosidad y piedad popular, de un alto componente emotivo y sentimental, y fácilmente comprensibles por los espectadores, ya que formaban parte de su propio acervo cultural, y por tanto resultaban enormemente eficaces desde el punto de vista narrativo.

Independientemente de consideraciones de carácter sociológico, que han sido las que han vertebrado la metodología seguida en esta tesis, conviene señalar finalmente que la estructura temática de la misma ha determinado el tratamiento de películas muy desiguales desde diversos puntos de vista. En primer lugar esta metodología nos ha obligado a analizar de forma comparativa películas que en su momento supusieron verdaderos hitos en cuanto a su aceptación por parte del público y la crítica, entre las que se encuentran las más oficiales, como *El escándalo*, *Locura de amor* o *Don Juan*, junto con otras que ni siquiera llegaron a estrenarse, o lo hicieron muy tardíamente, hasta el punto de pasar desapercibidas, como *Vida en sombras* o *Una cruz en el infierno*. Asimismo, nuestro estudio ha oscilado desde el tratamiento de las empresas más ambiciosas puestas en marcha por la industria del cine español, como *Alba de América*, hasta algunas otras sumamente modestas, o desde las realizadas por las principales casas productoras, realizadores e interpretadas por las grandes estrellas de la pantalla, hasta otras producciones totalmente independientes, como *Almas en peligro*. Del mismo modo, es cierto que el carácter global de nuestro estudio ha obligado a estudiar cintas de calidad cinematográfica ínfima, como *El milagro del sacristán*, o *Almas en peligro*, mientras hemos tenido la ocasión de estudiar otras de una apreciable calidad técnica, narrativa, cinematográfica y artística. Entre ellas cabe destacar, durante la Guerra Civil y el primer lustro del franquismo cintas como *Carmen la de Triana*, *La Dolores*, *Raza*, *Rojo y negro*, *Malvaloca*, *El escándalo*, *Orosia*, *El destino se disculpa* o *El fantasma y Doña Juanita*; en la segunda etapa *Abel Sánchez*, *La fe*, *Fuenteovejuna*, *Locura de amor*, *La mies es mucha*, *Balarrasa*, *Parsifal* o *Cielo negro*; y

en la tercera *Día tras día, Cerca de la ciudad, El Judas, La guerra de Dios, El beso de Judas, Rebeldía, Marcelino pan y vino, Los jueves, milagro o El frente infinito*. Cintas todas ellas, cuyo análisis resulta de enorme interés y que redimen en buena manera, la mediocridad habitual de tantas producciones españolas de posguerra, que se ha hecho extensiva, como un injusto estigma, al resto de la producción fílmica española, y por supuesto al cine confesional, que en no pocas ocasiones ha arrastrado prejuicios como su excesiva sensiblería y beatería, su escasa calidad cinematográfica, o su total subordinación a los postulados del régimen. Juicios apriorísticos de los que sin duda, las citadas películas, y algunas otras que por cuestiones temáticas no han tenido cabida en nuestro estudio, constituyeron honrosas excepciones que demuestran cómo, envuelto en pocas grandezas y en demasiadas miserias, el cine español de posguerra fue capaz de aportar algunas cintas de una apreciable solvencia técnica, narrativa, estética o artística, que sin duda alguna merecen que se siga investigando sobre ellas.

PAULA ORTIZ ÁLVAREZ

**EL GUIÓN CINEMATOGRAFICO.
ACTUALIZACIÓN DE SUS BASES TEÓRICAS Y PRÁCTICAS**

Enero de 2011 (Director: Dr. Agustín Sánchez Vidal)

*Miembros del Tribunal: Presidente: Dr. José Ángel Blesa Lalinde
(Universidad de Zaragoza).*

Secretaria: Dra. Amparo Martínez Herranz (Universidad de Zaragoza).

*Vocales: Dr. Ignacio Oliva Mompeán (Universidad de Castilla La Mancha),
Dr. Bernardo Sánchez Sales (Universidad de La Rioja) y
Dr. Juan Pablo Artero Muñoz (Universidad de Navarra).*

Esta tesis doctoral ha sido realizada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, en colaboración (a través de cuatro estancias en centros extranjeros gracias a la beca FPU del Ministerio de Educación) con los departamentos de *de la New York University (NYU): Kanbar Institute of Film and TV, Goldberg Department of Dramatic Writing y Cinema Studies de la Tisch School of the Arts*, y los departamentos de *la University of California in Los Angeles (UCLA) en los departamentos de Spanish and Portuguese, Screenwriting y Creative Writing*. Y tiene como objetivo fundamental el estudio fenomenológico y el análisis crítico de los fundamentos que constituyen las bases teórico-prácticas de la escritura de un guión de cine.

Los Objetivos generales de este trabajo han sido:

1. Elaborar un marco teórico y conceptual del proceso del guión de ficción original y adaptado. Se trata de explicar el qué, el cómo y el desde dónde de un guión.
2. Proponer una metodología integradora de las artes narrativas.
3. Realizar una propuesta descriptivo-teórica de los fundamentos ontológicos de la narración en relación a la función de los relatos audiovisuales en la actualidad.

Por su parte, los objetivos específicos han consistido en:

4. Plantear las bases teórico-prácticas de la construcción narrativa de un guión: cómo diseña la idea, el conflicto, la estructura y los arcos de personaje.
5. Definir las bases teóricas y prácticas del diseño dramático: los mecanismos y las estrategias en la construcción de personajes, escenas, secuencias *bits* y diálogos.
6. Describir las propuestas que ha desarrollado el *Screenwriting* actual desde el año 2000, que enfocan la escritura como un proceso más orgánico e integrador con otras artes narrativas y dramáticas. Y con las líneas generadas desde el cine independiente.
7. Analizar las metodologías actuales en torno al proceso de una adaptación.
8. Desde el punto de vista de la teoría de la adaptación, planteamos los procesos de traslación de código desde perspectivas historicistas, semióticas, teórico-literarias...
9. Desarrollar un análisis que permita dibujar los trazos generales de un cambio conceptual y metodológico en una adaptación.
10. Ilustrar las condiciones legales y administrativas que implica el oficio de guionista con contratos laborales, márgenes creativos, plazos y derechos de autoría, etc.
11. Demostrar la necesidad de integrar en estas bases teórico-prácticas las líneas de trabajo del *Creative Writingsajón*, formas más flexibles, orgánicas, y abiertas.
12. Y por último, integrar en el análisis del oficio de guionista su propia voz como narrador, es decir, otorgarle voz propia a cada gesto creativo de la escritura de un guión.

La estructura del trabajo se centra en tres grandes bloques de análisis:

Capítulo I: Contiene una introducción sobre el concepto de guión como texto, como herramienta de trabajo para todo el proceso de creación de una película, y como compromiso y contrato del equipo. En un primer apartado: la dimensión narrativa, que incluye la génesis de la “idea” y su aplicación en el *pitch*; el “conflicto” como motor narrativo y su materialización en la sinopsis y las propuestas de “estructura” narrativa y su concreción en el tratamiento y la escaleta, desde las perspectivas del *Screenwriting* clásico. El segundo analiza las

reflexiones de la dimensión dramática: el diseño de “personajes”, la construcción dramática de “escenas, secuencias y *bits*” y la escritura de “diálogos”. La segunda parte de este capítulo indaga sobre las últimas propuestas concretas que han surgido a comienzos del *siglo XXI*. En la tercera se exponen las condiciones y limitaciones laborales y legales del oficio de guionista en la industria americana y española actual. Y la descripción de los métodos de lectura y evaluación de los analistas de guión.

Capítulo II: Se define el complejo proceso de un guión adaptado dependiendo del origen y las condiciones del relato original y se describen y evalúan propuestas metodológicas para la escritura de un guión adaptado. La segunda parte de este Capítulo II ofrece una panorámica de las reflexiones de la historia y la crítica del cine, de la teoría literaria, de la semiótica y de la lingüística y de la relevancia que tienen para el guionista y su tarea. En la tercera parte, “Las necesidades del guionista ante la adaptación”, se aborda el cambio de concepción del acto adaptativo entendiéndolo como un acto evolutivo del relato.

Capítulo III: Los narradores audiovisuales hoy: necesidad de reanudar el hilo. Ofrece una breve introducción a los fundamentos y al sentido de las artes narrativas. Los relatos como mecanismos que crean coordenadas de sentido vital en el individuo y como lazos que articulan la colectividad. Así mismo, se estudian las posibilidades de integrar en las bases del trabajo del guionista otros niveles de la escritura y la imaginación creadora, en la búsqueda de voces únicas en cada relato, que las áreas de la *Creative Writing* nos ofrecen.

Al final se incluyen los Anexos: programaciones académicas, materiales didácticos, materiales editoriales, softwares; documentación administrativa y legal, fichas de evaluación, etc. Y la Bibliografía empleada.

Las conclusiones de esta tesis doctoral plantean que el *Screenwriting* precisa de una urgente actualización de sus bases en la parte técnica y conceptual. Hemos creído conveniente adscribirles el título en inglés de *Crafting and Voicing*: “haciendo oficio” y “haciendo voz”, ya que estos conceptos materializan muchas de las reivindicaciones de las conclusiones que vamos a exponer. Ya que consideramos que las metodologías de guión clásico exigen ser evaluadas y actualizadas. Tal es el caso de las propuestas de Syd Field, Linda Seger, Michael Hauge o Robert McKee... cuya índole prescriptiva responde a la necesidad de sistematizar un complejo proceso, con el objetivo de clarificarlo y hacerlo más accesible. Por ello, es necesario definir el concepto y la función del guión en el proceso cinematográfico. Existe la conciencia de que ni en la docencia ni en los textos creativos, ensayísticos o metodológicos hay una definición del concepto de guión.

Respecto a la reformulación de la fenomenología del proceso de escritura de un guión consideramos que en la dimensión narrativa las propuestas clásicas del *Screenwriting* (Field, Vogler, Seger, Mc Kee, Hauge o Deemer) proponen que las fases narrativas de un guión son: la creación de la idea, el conflicto, y el diseño de la estructura, y las materializan en los textos del *pitch*, la sinopsis, en el tratamiento, y en la escaleta. Y, según los profesionales y las diferentes industrias, se trabaja de manera distinta en relación al tiempo, la profundidad y rigor de cada fase y de cada texto.

- En la construcción de la idea, sería necesario integrar en las bases prácticas conocimientos sobre el proceso psicológico de la creación y de las teorías de la invención.
- En cuanto al conflicto y la estructura narrativa, la mayoría de los modelos utilizados se basan en parámetros preceptivos según el esquema de Syd Field. La propuesta de R. McKee es más esencial crítica e integradora.
- En la dimensión dramática, en la creación de un personaje y su arco de evolución, el diseño de *bits*, escenas y secuencias, y su entrelazado en la película, así como en la escritura de los diálogos dimensionales, es necesario integrar el trabajo de otras disciplinas como proponen Paul Thompson, Assumpta Serna y David Mamet, entre otros.

A propósito de las líneas actuales de escritura de guión creemos que las más significativas por su novedad, por su capacidad evocadora, por su utilidad práctica son:

1. Las propuestas procedentes de Nueva York: especialmente las de: la *Tisch School of the Arts* de la NYU (Ezra Sacks, Susan Sandler o Paul Thompson, entre otros) que plantean líneas de escritura que vuelven a hermanar al escritor de cine con el escritor de teatro, y también con el de televisión y los nuevos medios interactivos.
2. Las propuestas de Hollywood: Buscan metodologías prácticas, rápidas y efectivas para conseguir guiones eficaces según los parámetros del éxito en taquilla. Estos métodos son:
 - Blake Snyder y su método *Save the cat!* “Salva el gato.
 - Marilyn Horowitz con su lema de *Don't get it right, get it written*, propone ejercicios útiles y clarificadores, dentro de la actitud lúdica y pedagógica que la caracteriza.
 - D. B. Gilles, que nos da pequeñas píldoras aisladas que, a pesar de su apariencia dispersa y fragmentada, ofrecen propuestas de modernidad.
 - Hay también unas líneas de trabajo que se centran más en lo subjetivo, en lo emocional, espiritual y moral, y en cierta manera también en lo creativo. Este es el caso del trabajo de Karl Iglesias en torno al *emotional impact*, Stanley D. Williams y sus planteamientos sobre *The moral premise*, académicamente rigurosos, pero condicionados por los parámetros morales de la taquilla americana, y por los dogmatismos de los *lobbies* judíos, protestantes y católicos, o las ilustrativas propuestas de William Froug sobre el Zen y el inconsciente aplicadas al *Screenwriting*.
 - E igualmente las propuestas del *Alternative Screenwriting*, de Ken Dacynger y Jeff Rush, que ofrecen líneas rigurosas en el intento de traspasar e invertir las reglas establecidas: *the tradition of nonconformity*.

Todas estas propuestas expresan la conciencia del *Screenwriting* como disciplina que exige un proceso profundo, riguroso y flexible en todas sus fases.

Reivindicamos también que el guionista, para tener conciencia plena de su oficio, debe conocer la realidad pragmática de la industria en torno a: las condiciones

de sus contratos; las tarifas de cada una de las fases, plazos de entrega, márgenes de libertad o restricción creativa con respecto al argumento, personajes...; los porcentajes de derechos de autor; las condiciones y los acuerdos de las *Unions* o *Guilds*. Además el guionista debe saber que su proceso, y el resultado de su labor, está condicionado por los métodos de lectura y evaluación de los *analistas*. Por ello vemos la necesidad de mejora en la formación de los *consultants* así como la revisión de las limitadoras fichas de evaluación que emplean.

A propósito de las Conclusiones relativas a las bases teóricas y prácticas de la escritura de guión adaptado creemos:

- 1.º En la necesidad de definición del concepto y el proceso de la adaptación que requiere una revisión: El 80% de la producción actual más valorada por crítica y taquilla proviene de la adaptación de la literatura, el teatro, etc.
- 2.º Respecto a los tres métodos principales de escritura de una adaptación concluimos que: el método de Richard Krevolin para adaptar cualquier relato a un guión en cinco pasos, solo glosa las pautas de Vogler y Field, Linda Seger, único referente disponible para un guionista de habla hispana, traza un recorrido mucho más complejo e integrador, pero ya desfasado, y las pautas de Ken Dacynger y Jeff Rush de *Screenwriting* alternativo para la adaptación son mucho más flexibles, modernas y coherentes.

Concluimos también la necesidad de armar una fenomenología teórica de la adaptación desde el punto de vista del guionista. Gracias a: 1. Las propuestas de la historiografía del cine y la literatura; 2. Las propuestas comparativistas entre textos literarios y fílmicos; 3. Las propuestas semióticas y semiológicas basadas en análisis lingüístico-estructurales de traslación de código; o 4. Los intentos de una teoría de adaptación propia y exenta de las deudas positivistas como las que plantean en el ámbito español Sánchez Noriega y Faro Forteza. Sus aportaciones, a veces de gran profundidad y relevancia teórica, no son significativamente aplicables para el guionista.

Por todo ello consideramos necesario un cambio de concepción que entienda la adaptación como hecho evolutivo, y esto implica una reflexión integral de la relación de los relatos del pasado y del presente, en lo que comparten y en lo que difieren en sus formas y contenidos. Esto es lo que sugiere el guionista Charlie Kauffman a través de la película *Adaptation*: el acto de escritura de una adaptación debería ser un acto de cambio y adaptación al nuevo medio, en el sentido darwinista.

A propósito de la teoría y la práctica de la escritura de guión en España, es un lugar común el hecho de que no hay industria del cine. Si de lo que hablamos es de la industria propia de guión podemos afirmar que la industria editorial y académica del *Screenwriting*, como tal, no existe. Nuestras conclusiones al respecto son:

- a) Que las bases teóricas y prácticas se heredan directamente del *Screenwriting* clásico norteamericano, sin tamiz crítico, ni criterios de adaptación a nuestro contexto cultural o industrial.

- b) Que dichas bases son las que fundaron la disciplina hace unas 3 décadas, y hoy resultan limitadoras desfasadas y excesivamente preceptivas.
- c) La oferta de formación académica en nuestro país tiene significativas carencias. Sin embargo, hay una creciente demanda de materiales metodológicos y de formación porque esta industria exige cada vez más productos de ficción, cada vez más elaborados, ante una audiencia cada vez más educada en la complejidad narrativa y dramática audiovisual.

Desde este estudio, que trata de abrir nuevas vías de investigación, planteamos la urgencia de continuar esta tarea en varios frentes del *Screenwriting* en España. Por todo lo mencionado hasta ahora, consideramos urgente un cambio metodológico integrador:

1. En el oficio:

Reivindicamos un método que integre la teoría y la práctica de forma real y coordinada en todos sus niveles. Reclamamos el estudio del guión entre los aprendizajes necesarios de las disciplinas humanísticas y culturales. Es necesario conocer una gramática de la imagen. Las bases teóricas de estos nuevos métodos deben asumir las bases culturales, filosóficas y sociales del mundo de la comunicación contemporánea. No pueden eludir los vectores en múltiples direcciones de los relatos, a través de pantallas de cine, televisión, móviles, consolas y ordenadores. Ocurre algo similar con las bases prácticas, estos factores deben contemplarse, junto con las posibilidades que hoy ofrece el cine digital, posibilidades en 3D, trabajo sobre fondos virtuales... El guionista debe conocer estas posibilidades técnicas para integrarlas como estrategias en su imaginación. Ello requiere una conciencia de equipo, el guión es sólo un eslabón en la cadena de producción: el eslabón número uno.

Por eso creemos que las líneas de investigación que plantea el *Media Lab* del MIT, con sus más de treinta proyectos de investigación interdisciplinares en las áreas técnicas, neurocientíficas, artísticas y culturales son las que ofrecen realmente un cambio cuantitativo y cualitativo en la investigación teórica y práctica del *Screenwriting*. Este hecho le exige al guionista un sobreesfuerzo en el conocimiento y la conciencia de su oficio ya que le obliga a ampliar los límites y pautas de la retórica clásica hacia los nuevos paisajes digitales.

2. En la voz

También es necesario atender a la voz. Las diferentes propuestas metodológicas, del *Screenwriting* clásico o actual, no recogen el aspecto de la voz. Olvidan, desde sus fines preceptivos y universalizadores, que un guión no es como el mecanismo de un reloj, que el valor de un relato que emociona e ilumina es precisamente el hecho de que nunca antes se enunció así. Las aportaciones de la *Creative Writing* permiten que salga la voz propia de cada narrador en cada relato. Creemos que el trabajo sobre la voz exige un salto diferente: necesita un salto de imaginación, valentía y compromiso. Las propuestas más relevantes de la Escritura Creativa son los trabajos de Thaisa Frank y Dorothy Wall, Tom Romano y Natalie

Goldberg porque intentan tomar conciencia de esa voz única y, además, tratan de integrarla en todas las fases del oficio como si fuera un hilo de agua que atraviesa y lo impregna todo.

Son condiciones necesarias para trabajar la voz del relato consentir el juego, la libertad, el impulso inconsciente, la disciplina, la urgencia y la calma que permitan navegar a la memoria y a la imaginación. Éste es el valor único, subjetivo y esencial de una voz propia. Por eso una de las principales conclusiones de este trabajo es que, en las bases que deberían articular la escritura de un guión, debería perseguirse una metodología que buscara la integración plena de voz y oficio. Porque como propone Mc Kee, las buenas películas que reflejan todas las tonalidades de los conflictos humanos consiguen entretener al espectador, ofreciéndole un modelo nuevo de vida cargado de significado.

Los relatos de las películas son un vehículo que nos transporta a través de nuestra experiencia, nuestra conciencia y sus conflictos. El narrador no debería quedarse en la superficialidad, la cobardía o la abulia. El cuentacuentos del cine del futuro debe ser técnico, crítico, político y poeta y, como nos decía Robert McKee, debe hacerlo de la forma en que el ciempiés mueve todas sus patas coordinadas a la vez, con un movimiento fluido, inconsciente y natural, como algo que le es propio. Y es en ese momento cuando el guionista puede no solo hacer caminar a cien patas a la vez, sino que puede conseguir que bailen. Y maravillar al mundo.

Existe una necesidad del narrador de adquirir conciencia de lo universal y lo local. La totalidad y el fragmento. El andamio y la grieta de cada historia. Hoy la cultura contemporánea es un universo donde frenéticamente circula la información por carreteras reales y virtuales. Y ocurre en un paisaje donde los grandes relatos de los dogmatismos se han fragmentado en trozos de un espejo que ahora únicamente refleja piezas de significado, piezas de verdad...; por todo ello, la tarea del guionista actual que trata de retomar el hilo de su relato tiene que saber hilvanar esas partes... esos sentidos fragmentados. Es una tarea compleja. Exige tener fuertes las raíces y las alas. Exige atender al adentro y al afuera. Lo común y lo diferente. El centro y los márgenes. Lo universal y lo local. El guionista debe saber armar el andamio, pero a su vez dejar que se quiebre la pared y mirar a través de las grietas.

Existe culturalmente también una urgencia de mentiras. Urgencia de verdad. Y es que el mundo actual es complejo, contradictorio y frenéticamente cambiante, tanto que no podemos explicarlo. Precisamente por eso hemos de aprender a contar. Y en ese acto de contar la clave esencial es saber mentir. La capacidad simbólica del ser humano, la capacidad de mentir y mentirse es la que le permite imaginar lo que no existe, y es la que precisamente le permite sobrevivir, inventar y construir más allá de sus límites.

En definitiva, es en el tejido de relatos vividos e inventados, de verdades y mentiras, donde se arma nuestra conciencia, tal y como evoca Tim Burton en su película, *Big Fish*, donde, al final de su vida, un hombre es despedido en su funeral por todos sus seres queridos, los que existieron y los que no, los reales y los imaginados. Ese es el patrimonio afectivo, ético, estético y espiritual que deja a los demás. Por eso la tarea del guionista poco tiene que ver con las musas, o el

talento inasible, como muchos creen. La tarea del guionista debiera ser como la del jardinero de las orquídeas, en el sentido de Natalie Goldberg propone, donde a propósito de la belleza de la orquídea dice: “si cuidas algo con mimo y conciencia durará mucho tiempo”, y así debería operar el guionista con cada nuevo guión: con mimo y conciencia. Sin olvidar, como decía Bill Reilly, que: *Drama is an animal*, y está vivo. Un guión es relato y drama humano. Es un animal, y por ello imprevisible. Deberíamos tomar conciencia de este hecho y asumir como conclusión final que ante un guión, como ante un animal, nunca podremos adivinar completamente cuáles serán sus movimientos.

