

Lo que sí impide el sector Carrero Blanco es una política aperturista en el tema de las películas ofensivas. García Escudero dará una batalla por una censura más tolerante fronteras adentro, pero durante su mandato se mantienen e incluso se incrementan los casos de censura fronteras afuera: *Morir en Madrid/Mourir à Madrid* (1963), *Y llegó el día de la venganza/Behold a pale horse* (1964) o *La guerra ha terminado/La guerre est finie* (1966). En el caso de *El Verdugo*, la película se estrena con medio año de retraso y se retira muy pronto por presiones o miedo de los exhibidores. En el extranjero, queda marginada de la promoción institucional del Ministerio de Asuntos Exteriores. Por ejemplo, se prohíbe su proyección en la Semana de Cine de Brasil de 1964 y también en una sesión para cineclubs en Toulouse en noviembre de 1963, pues del pase de la misma «podrían derivarse actuaciones tendenciosas e inconvenientes».

## Conclusiones

Hasta aquí llega nuestro relato cronológico y temático sobre las películas ofensivas. Sólo nos queda ya recapitular sobre el significado de esta práctica política: ¿Qué supone el concepto *películas ofensivas*? ¿Por qué ese interés de los gobiernos por la imagen nacional? ¿Qué tema cinematográfico ha herido más a España? ¿Por qué EEUU es el principal país ofensor?

La actitud contra las películas ofensivas no es nueva. Antes se practicó con los libros. Si en un determinado momento el cine sufre esta forma peculiar de censura es porque las ideas circulan fundamentalmente a través de los nuevos medios de comunicación de masas, cuya tecnología facilita una relación cada vez más rápida y con un número cada vez mayor de personas. La acción de los gobiernos nacionales contra las películas ofensivas constata este poder del cine y el factor de globalización que introduce. En el caso de España, estamos ante un conflicto entre este elemento de modernidad y el tradicionalismo –más o menos actualizado con novedades totalitarias–, es decir, un conflicto entre un mundo sin fronteras y un patriotismo amenazado, entre la empresa multinacional y el Estado (representado por las juntas de censura y las oficinas diplomáticas).

Los gobiernos españoles, en efecto, son de corte tradicional porque se enfrentan a las ofensas del cine –en realidad, a la libertad de expresión– con las viejas prácticas inquisitoriales de supervisar, cortar y prohibir. En segundo lugar, son gobiernos tradicionales porque defienden unos contenidos conservadores (una España católica, hispana y anticomunista) que legitiman un poder político concreto; en absoluto defiende una identidad

colectiva. En fin, esos gobiernos tienen una postura reaccionaria ante la creciente participación política de los ciudadanos o, al menos, ante la necesidad de gobernar convenciendo a los ciudadanos, a quienes ven como una masa primitiva, ignorante, voluble y fácil presa de las imágenes. Este elitismo del poder —es revelador que todos los países que firman acuerdos con España sobre películas ofensivas también carecen de pasado democrático— queda muy claro en las siguientes palabras de quienes en 1928 reclamaban la firma de un acuerdo sobre películas ofensivas entre México y España: «Los talleres cinematográficos de los Estados Unidos, están inundando todo el mundo con producciones destinadas casi exclusivamente a favorecer su descarado, brutal e ilimitado imperialismo... Los países más alevosamente atacados, aquellos que tratan de pintar con los colores más sombríos, son España e Hispano-América, porque así realizan un doble intento, aparecer superiores a nosotros en costumbres, honradez y virtudes, disminuyendo nuestro prestigio [...]. Claro que esos intentos no hacen mella en los espíritus cultivados, pero sería temerario afirmar que la mayoría de los millones de concurrentes a los cines, tengan esa clase de espíritu...»

Ahora bien, mientras el Directorio y el gobierno republicano radicalcedista se limitan a perseguir las películas ofensivas, la dictadura del general Franco va más allá. El franquismo actualiza el poder de la élite tradicional con novedades totalitarias, como es la manipulación y monopolización de los medios de comunicación de masas. El franquismo acompaña la censura de las películas ofensivas con una campaña de propaganda cinematográfica internacional<sup>6</sup>. A las películas ofensivas sobre la Guerra Civil, el régimen opone el cine de Cruzada: *Escuadrilla* (1941), *Raza* (1942), *El Santuario no se rinde* (1949). A las películas ofensivas sobre la hispanidad, el régimen oponen el ciclo sobre el imperio: *Los últimos de Filipinas* (1945), *Alba de América* (1951), *Jeromín* (1954). ¿Cómo y en qué forma podemos valernos del cine para realizar nuestra misión de hispanidad?, se pregunta un franquista en 1943. Y responde: transmitiendo a través del cine «la verdad hispánica y los valores hispánicos, contra toda la preñada nube de detractores y forjadores de leyendas negras, contra todo cerrado escuadrón de enemigos sistemáticos y esenciales de España»<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Con anterioridad a la Guerra Civil también existe una política de propaganda cinematográfica hacia el exterior, pero no tiene comparación con la del franquismo. Por ejemplo, en 1927 se proyectan en México *España Nueva* y *Por tierras de España*. La primera es presentada por el político socialista Luis Araquistain, autor de un libro titulado *El peligro yanqui* (1921). Aurelio de los Reyes, «Aspectos del intercambio cinematográfico entre México y España en los años 20», Archivos de la Filmoteca, n.º 22, febrero de 1996, p. 46.

<sup>7</sup> Javier Olondriz, «Cinematografía con misión hispánica», Primer Plano, 11-VI-1943.

Éste, y no otro, es el fin de UNIESPAÑA, de la Dirección General de Relaciones Culturales –continuadora de la ORCE– y de la Sección de Cine de la Oficina de Información Diplomática. Gracias a su trabajo, el cine «español», incluido el NO-DO, llega a los festivales y a las representaciones diplomáticas de todo el mundo.

También hay que recordar que existe una actuación de la izquierda española contra las películas ofensivas. Es cierto que apenas tiene repercusión, pero se debe a su escasa permanencia en el poder más que a una capacidad para enfrentarse democráticamente a los nuevos medios de comunicación. Hemos visto, por ejemplo, que durante el primer gobierno republicano de izquierdas se firma la cláusula contra las películas ofensivas redactada por el Primer Congreso Cinematográfico Hispanoamericano; que *Gran Canaria/Grand Canary* (1934) es denunciada por la Alianza Republicana Socialista en Nueva York; que el acuerdo con México sobre películas ofensivas se firma siendo ministro de Estado el socialista Fernando de los Ríos; que los acuerdos con Perú y Chile los firma el gobierno del Frente Popular, que durante la Guerra Civil la República intenta quemar el negativo de *The last train from Madrid* (1937); que Chile prohíbe en 1943 la película *Sin novedad en el Alcázar/L'assedio dell'Alcázar* (1940) gracias al ascendente del exilio republicano; o que el PCE se opone a la exhibición de *La guerra ha terminado/La guerre est finie* (1966) en el festival de Karlovy Vary.

Precisamente, la Guerra Civil es el tema más frecuente en el cine ofensivo. Esto demuestra hasta qué punto dicho episodio constituye el acontecimiento más relevante y de mayores consecuencias en la historia de España durante el siglo XX. Le sigue en importancia el cine contra la hispanidad, pues el otro gran suceso que marca intelectualmente a los españoles es la definitiva liquidación de cinco siglos de pasado colonial, acontecimiento al que se dedican las celebraciones de 1998.

Estados Unidos es el país que más ofende a España. Pero esto no es consecuencia de unas difíciles relaciones políticas, sino de una conflictiva colonización cinematográfica. Las presiones contra las películas ofensivas dependen del éxito del filme entre el público, del poder de la empresa para difundirlo en el mundo y de los intereses económicos de esa empresa en España. Si la película tiene una mala acogida, se prefiere que desaparezca por su propio peso. Si la acogida es muy favorable, la insistencia en su prohibición puede acarrear, a efectos de opinión pública, daños mayores. A no ser que, con discreción, y poniendo en juego los negocios de la empresa en España, ésta acepte censurarla o retirarla. Así sucede con las películas USA, peligrosas por su éxito entre el público y su difusión mundial,

pero fáciles de parar por los fuertes intereses de las compañías norteamericanas en el mercado español.

Ahora bien, EEUU no es víctima de los excesos patrióticos porque sí. La insistencia de Hollywood en asignar el papel de antagonistas a los indios, a los alemanes, a los japoneses, a los rusos o a los iraníes ha dejado un poso de prevención contra ellos, un tópico de personas violentas y fanáticas. En el caso de los españoles, el cine norteamericano ha compuesto una imagen a medio camino entre los tópicos que la propaganda protestante fraguó en el siglo XVI y los tópicos de la propaganda turística. Los españoles aparecen como hombres crueles, sádicos, fanáticos, tiranos, traidores, bailarines, conquistadores y misioneros; personas que protagonizan los dos episodios históricos arriba mencionados: el período colonial y la Guerra Civil<sup>8</sup>.

Sólo en el caso de los indios norteamericanos –y estrechamente ligado al desastre patriótico que supone el Vietnam–, la industria de Hollywood ha reconocido su maniqueísmo y ha rectificado ofreciendo el punto de vista indígena sobre la colonización de Norteamérica. Pero mientras Hollywood siga buscando el mayor número de público/beneficios, sus películas –como cualquier otro producto de la cultura de masas– caerán en la estandarización, en la difusión de tópicos y en la simplificación de temas y personajes. Lo que se ha llamado *kitsch*. Es más, la acción contra las películas ofensivas es una resistencia de los Estados ante un cambio mucho mayor: la desnaturalización de las culturas autóctonas emprendida por las multinacionales. Se vende mejor (se vende más y con menos costes de mercadotecnia) cuando hay posibilidad de dirigirse a un consumidor culturalmente homogéneo.

Por el contrario, la predisposición de los gobiernos españoles para retirar de sus cines películas que ofenden a otros países sí que está directamente relacionada con los vínculos políticos. En los años veinte y treinta, se aceptan las peticiones de censura de los países hispanos. En los cuarenta, de Alemania e Italia. Después, de los países árabes o de cualquier otra nación que permita al franquismo romper el aislamiento internacional. Podemos citar como ejemplo las películas *Sirocco* y *África secreta*. Siria denuncia *Sirocco* (1951) porque «está concebida y realizada por los judíos americanos, y se propone falsear la verdad histórica, difamar y presentar bajo un aspecto desfavorable la personalidad de los dirigentes y del pueblo sirios». Se alega para su prohibición en España el artículo 6 del Tratado de Amis-

<sup>8</sup> Alfred Charles Richard, *Censorship and Hollywood's Hispanic image: an interpretive filmography, 1936-1955*, Westport, Connecticut, 1993, p. 586.

tad y Colaboración Cultural firmado por ambos países el 18 de abril de 1952. La embajada de Gabón, por su parte, consigue que se retire *África secreta* (1972) porque «no hace sino mostrar escenas sobre sacrificios rituales, danzas orgiásticas y costumbres tribales y es de un efecto deplorable pues constituye una grave afrenta para la dignidad humana, destruyendo todos los esfuerzos hechos por los Servicios oficiales e impide conocer y amar África y justificar entre la opinión pública internacional su ayuda al desarrollo».

Los casos en que el cine español ofende a otro país son relativamente pocos y casi siempre involuntarios. Sin embargo, es sintomático que las dos películas más beligerantes contra un país extranjero –*Agustina de Aragón* (1950) y *¡Bienvenido mister Marshall!* (1952)– ofendan a las dos naciones que, a su vez, producen más películas ofensivas contra España: Francia, y muy por encima de Francia, EEUU.

Hoy podemos decir que en España la libertad de expresión se encuentra por encima del vínculo al país, dando más oportunidades al individuo frente a los gobiernos. La reacción del embajador en Italia por la difusión en noviembre de 1997 de un vídeo pro ETA en la RAI es un buen ejemplo de cómo pueden aunarse los intereses nacionales y la libertad de opinión. Pero también puede citarse el caso contrario. Me refiero a la retirada de un indígena disecado en el Museo Darder de Banyoles porque ofendía a los Estados africanos. Y si empezábamos esta serie de artículos recordado la actualidad de las películas ofensivas con el caso de la *Evita* (1996) de Madonna, amenazada por el gobierno argentino, en el año transcurrido desde aquel primer artículo, han aparecido otros dos nuevos casos: *Siete años en el Tibet* (1997) y *Kumdum* (1997). El gobierno chino las califica de películas ofensivas por la exaltación que Hollywood realiza del Tibet y del Dalai Lama. En definitiva, siempre serán problemáticas las relaciones entre las instituciones políticas, ligadas a un territorio, y los medios de comunicación de masas, que necesitan derribar fronteras para desarrollarse: hacer de lo local un tema que interese/venda a los públicos de todo el mundo.