

Sin “cieno ni obscenidad”: el censor de películas Francisco Ortiz Muñoz, inventor de su propio paraíso (1946)

Julia Tuñón

En el Madrid de posguerras Francisco Ortiz Muñoz, un censor empleado como tal por el régimen, dicta una conferencia acerca de su oficio y como producto de ella se publica un pequeño texto.¹ En estos años la censura está ya suficientemente impuesta para tener criterios establecidos, pues han pasado muchas películas bajo la mirada inquisidora de la Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas,² lo que le da un estilo propio, aunque las normas no están explicitadas ni son claras: la primera codificación es de abril de 1963.³ En los dictámenes

sobre las películas se observa arbitrariedad ya que el carácter y los criterios personales de cada censor influyen en las decisiones, a veces se ventilan o discuten los argumentos pero a veces simplemente se impone alguna autoridad, el canon o la costumbre. En términos generales tienen tolerancia con la mala calidad de un filme o la tontería de un guión, pero no con las delicadas cuestiones que atañen a la política, los conceptos sociales, el honor o la “moralidad” sexual. Cuando no hay argumentos claros a menudo se recurre a la adjetivación, sobre todo cuando se trata de un rechazo visceral. Doménech Font habla de “baluartes adjetivados” como los conceptos de raza, triunfo, victoria, misión o espíritu nacional.⁴ Pareciera que no hay un criterio uniforme, pero sí que, como explica el censor Francisco Ortiz Muñoz, hay ideas generales que se han aplicado sistemáticamente y conforman un código tácito, lo que le permite dictar su conferencia con gran seguridad.

¹ Francisco Ortiz Muñoz, *Criterios y normas morales de censura cinematográfica. Conferencia pronunciada en el Salón de Actos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas el día 21 de junio de 1946*, Madrid, Imprenta de Editorial Magisterio Español, 1946.

² Entre 1937 y 1945 el organismo se llama Junta Superior de Censura Cinematográfica, y en este último año Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas, hasta 1963 en que es Junta de Censura y Apreciación de Películas; en 1973 se llama Junta de Ordenación y Apreciación de películas Cinematográficas y en 1974 Junta de Calificación y Apreciación de Películas, hasta su suspensión en 1977. En un primer momento depende del Ministerio del Interior, luego de Educación Nacional y más tarde de Información y Turismo.

³ Rosa Añover, *La política cinematográfica española. 1939-1945*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid-Facultad de Geografía e Historia-Departamento de Historia

Contemporánea (Memoria de Licenciatura), septiembre de 1982.

⁴ Román Gubern y Doménech Font, *Un cine para el caldoso. Cuarenta años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros (Madrid, Punto y Aparte), 1975, p. 208.



Instituto Luis Vives, 1939. Archivo General de la Nación, México, Fondo Hermanos Mayo.

Seguramente entre su audiencia circulaban incertidumbres de diverso carácter y el texto de Ortiz Muñoz puede haber aplacado algunas suspicacias, pues en general es coherente con las ideas que propugna y da una imagen clara de los principios aceptados en ese momento por la censura, aunque haya algunas contradicciones que marcaremos. Si acaso algunos pensaron que su *Proyecto* coartaba su libertad no estaban en condiciones de expresarlo.

Sabemos que al interior de la Junta había tensiones, las que se pueden apreciar incluso en los expedientes de las películas censuradas.⁵ Ortiz parece representar claramente una tendencia hegemónica en esos años, el llamado nacional-catolicismo, pero no es exclusiva en la Junta, pues los militantes de Falange, por ejemplo, a pesar de estar en pleno declive, tienen sus propias opiniones respecto a cuestiones sociales. En los primeros años la influencia del ejército era remarcable y la eclesiástica fue muy fuerte todo el tiempo. Aquí nos centraremos en el proyecto de Ortiz Muñoz, aunque parezca claro que hay un pulso entre los censores, por un lado, pero también entre la Junta, el Estado y la Iglesia, con sus procesos particulares y, por otro lado, con la población en general que no podía expresarse pero tenía formas oblicuas de resistir. Es una arena de luchas múltiples que requiere una negociación muy fina al interior y con el exterior, por lo que, como decía Ortiz Muñoz, “debe intervenir la prudencia política, la cual manda o aconseja, según los casos, permitir o disimular ciertos males cuya prohibición traería consigo otros mayores. Pero nunca se ha de aprobar lo malo ni condenar lo bueno, ni de modo alguno dar a entender que el error es verdad y el vicio virtud o cuando menos no es vicio”.⁶

⁵ Los expedientes de censura cinematográfica están en la Sección Junta de Calificación y Apreciación de Películas del Archivo General de la Administración, Sección Cultura, sita en Alcalá de Henares. Abarca el periodo 1939-1977 y está conformado por 1 396 cajas con 50 472 expedientes, organizados en gruesos tramos cronológicos.

⁶ Francisco Ortiz Muñoz, *op. cit.*, p. 7.

La censura fílmica en España se establece por real Orden de 1912, con la intención de proteger a la juventud ante la influencia de un medio tan novedoso y ambiguo, cargado de “apariencias de realidad a visiones fantásticas, trágicas, terroríficas y perturbadoras”,⁷ es decir, se trata de conjurar su efecto de realidad, una de sus características más remarcables y atractivas que aparece ya como uno de sus mayores peligros. Sin embargo, cuando la censura adquiere un peso mayúsculo es con la victoria franquista, y se convierte en una de las herramientas medulares del régimen, entrando con precisión en el concepto poco citado en nuestros días de aparato ideológico del Estado.⁸ La censura fílmica que emerge del Movimiento Nacional ostenta enfáticamente el propósito de regular férreamente las películas que miran los españoles. Fue creada en 1936 en la Junta de Burgos, “naciendo en los campos de batalla”,⁹ según decir de Román Gubern y para 1937 tiene ya un modelo de organización que durará hasta su disolución en 1977, aunque sufra modificaciones de variada índole,¹⁰ de acuerdo con las presiones y tensiones tanto internas como externas y con los cambios que vive España y el mundo. Ciertamente la censura modifica con el tiempo sus prioridades, en las primeras épocas vigilando con lupa lo que pudiera referir a la política y después más y más al incremento de los frecuentes y desbordados contenidos sexuales.

⁷ Teodoro González Ballesteros, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España: con especial referencia al periodo 1936-1977*, Madrid, Universidad Complutense, 1981, p. 352.

⁸ Uso este término clásico de Althusser porque precisa el caso que nos ocupa, al llamar así a ciertas instituciones especializadas que sirven a la función represora del Estado desde el plano ideológico; véase Louis Althusser, *La filosofía como arma de la revolución*, en especial el cap. “Ideología y aparatos ideológicos del Estado”, México, Siglo XXI (Cuadernos de Pasado y Presente, 4), 1974, pp. 109-110.

⁹ Román Gubern y Doménech Font, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰ *Ibidem*, p. 18.

Ciertamente, todo filme experimenta desde su concepción diferentes tipos de control (estatal, económico, ideológico, empresarial), pero en la España de posguerras el estatal tiene los medios para lograr su objetivo de acuerdo con la Iglesia, su socia desde los primeros momentos de la guerra civil. El control político vertical del Estado, la Iglesia y el Ejército se asocian y sólo paulatinamente la regulación de la vida social se comparte con otras instancias como el Opus Dei. La que nos ocupa es entonces una censura desde arriba, sin paliativos, que como siempre sucede conlleva la autocensura y obliga a los creadores a buscar formas alternativas para expresarse y a las audiencias a resistir la imposición de ideas por caminos diversos.

La conferencia la convocó el círculo cultural *Nosotros* y se llevó a cabo en uno de los salones del CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), con la intención expresa de exponer de la manera más clara y sencilla que fuera posible lo que su título enuncia, dejando muy claro el orador que lo hace a título personal pero también, que “hasta ahora el criterio y normas de las que voy a tratar han inspirado, en general, la actuación y resoluciones de la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica”.¹¹

La obra consta de dos partes, ambas con subdivisiones. La primera es la que nos resulta aquí más rica porque da cuenta de los conceptos medulares que estructuran su mirada, en los que apoya la certidumbre de la magnificencia de su actividad. Comprende una introducción, seguida por varios capítulos: “Fundamentos de la doctrina”, “Inmoralidad del cine”, “Efectos perniciosos del cine”, “Nuestro concepto del cine”, “Recursos contra la influencia nociva del cine”, “Criterios y normas de censura”, y en una segunda parte plantea un *Proyecto de código moral de la cinematografía española*, que explica a partir de las

¹¹ Francisco Ortiz Muñoz, *op. cit.*, p. 5. La Comisión Nacional de Censura Cinematográfica atendía casos no contemplados por la Junta de apelación.

normas rectoras con que han venido actuando en la Junta, su proyecto de codificación, para concluir con un contundente *Epílogo*. El texto cuenta además con dos apéndices, uno es el *Code de [sic] Production Standards*, en inglés y otro con la *Carta Encíclica de S.S. el Papa Pío XI acerca de los espectáculos cinematográficos*, la conocida como *Vigilanti Cura*, dirigida principalmente al clero estadounidense y dictada en Roma el 29 de junio de 1936. Ortiz explica que su proyecto adapta el *Code* del anexo o *Código moral de la Asociación Americana de Productores y Distribuidores de Películas*, el que conocemos como Código Hays, a la realidad española y de hecho los doce capítulos del texto estadounidense se adaptan muy de acuerdo con una lógica católica, a un decálogo que conforma su propuesta.

En su proyecto, Ortiz Muñoz se apropia del *Code de [sic] Production Standards*, pero argumenta mucho más en cada tema que los estadounidenses (más concisos y directos), además de modificar algunos aspectos para dar énfasis a sus propias obsesiones y para respetar a ultranza la encíclica *Vigilanti Cura*. A modo de ejemplo: si el Código Hays habla de respetar la ley natural, Ortiz habla de la ley divina, sea positiva o natural,¹² en cambio no habla de la libertad y la motivación de quienes deben hacer el filme moral, lo que si hace el *Code de [sic] Production Standards*;¹³ en las regulaciones ante los crímenes, Ortiz Muñoz introduce el suicidio y el duelo, el aborto y la eutanasia, así como los estupefacientes, pero la ingesta de alcohol sólo si llega a la embriaguez,¹⁴ cuando Hays pone límites a la simple aparición de licores si no es necesaria para la trama.¹⁵ Cuando ambos se refieren al sexo el

¹² *Ibidem*, “Normas Generales de Producción”. *Proyecto*, p. 25.

¹³ *Ibidem*, Apéndice I. “As enforced by the motion Picture Association” *Code de [sic] Production Standards*, p. 33.

¹⁴ *Ibidem*, *Proyecto de Código Moral de la Cinematografía Española*, art. 9. cap. I, “Delitos”, arts. 2 al 9, p. 26.

¹⁵ *Ibidem*, *Code...*, cap. I, “Crimes against the Law”, art. 4, p. 34.

Hays limita la representación del “adulterio”, y Ortiz incluye también los “amores ilícitos”; y cuando el estadounidense limita el tipo de besos, el español incluye también el exceso de los familiares o afectuosos, porque “su aceptación como costumbre social ofrecería el peligro de derivar a lo prohibido”.¹⁶ En el capítulo sobre sexualidad, el *Proyecto* de Ortiz censura totalmente las escenas de prácticas abortivas, pero excluye la prohibición de relaciones sexuales entre personas de distintas razas, que sí menciona el Hays.¹⁷ También es más preciso en cuanto a la regulación de los bailes, pues si en Hollywood sólo debían fijarse en que no hubiera movimientos procaces, los españoles deben atender además que se levanten los pies del suelo.¹⁸ Notable es que el *Code de [sic] Production Standards* regula el respeto a cualquier religión, ceremonia y a cualquier ministro del culto, que nunca debe aparecer como villano o comparsa cómica,¹⁹ pero Ortiz pone límites estrictos a las blasfemias o gestos y precisa que no deben atacarse o exponerse principios contrarios al dogma católico.²⁰ Secunda en todo al Hays, pero es claro que tan sólo respecto a su propia Iglesia. También sorprende en el capítulo de Instituciones Nacionales que rebasa el respeto debido a la bandera, los héroes nacionales o las personalidades históricas, cuando respecto a éstas escribe que deberán tratarse con “criterio objetivo”,²¹ dejando abierta la puerta a su personal interpretación y además agrega que no se puede vulnerar la disciplina, el honor o el prestigio de las instituciones armadas. En asuntos repelentes sigue al Hays, pero excluye un punto, la prohibición de representar la venta de una mujer o de su ho-

nor.²² Quizá considerara suficiente su inclusión en el apartado de no maltratar a niños, ancianos, mujeres, pero ciertamente permitió esta vez que se le escapara un punto importante, cuando por lo general la propuesta de Ortiz es mucho más amplia y detallista que la estadounidense.

Para terminar la conferencia se proyectaron trozos de cortes ordenados por la censura tomados al azar y que “merecieron la unánime repulsa del selecto auditorio”, pero Ortiz declara que ha “desechado los trozos más sucios y obscenos” por respeto a la audiencia y ha cortado algunos para “no molestar vuestra sensibilidad”.²³ Ciertamente el azar era relativo y la vocación por el uso de la tijera marcaba su conducta.

Las influencias explícitas dadas por Ortiz Muñoz son pocas, pero dan cuenta de la influencia del pensamiento eclesiástico. Menciona al padre Antonio García D. Figar y su texto *La moralidad en quiebra* (1936), respecto a su concepto de amor que se muestra en las pantallas y a la influencia del cine en las audiencias. Hace mención a un periodista —del que no da su nombre, probablemente porque no está totalmente de acuerdo con sus argumentos, pues se permite criticar moderadamente algunas decisiones de la Junta— del Dr. Torres Torija en sus conclusiones del II Congreso Nacional de Ciencias Sociales en “Méjico” [sic], respecto de la preocupación por la influencia que ejerce Hollywood en la mentalidad de los mexicanos. Esta omisión indica el talante del censor, acostumbrado a cortar todo aquello que no lo secunda a pie juntillas. Declara la influencia evidente de la *Carta Encíclica de S.S. el Papa Pío XI acerca de los espectáculos cinematográficos, Vigilanti Cura*, (1936), en la cual se expresa la preocupación por el cine hollywoodense, en particular por la necesidad de proteger a niños y jóvenes, lo que el mismo pontífice había abordado ya en la bula *Divini Illius Magistri*

¹⁶ *Ibidem*, *Proyecto de código moral...*, cap. II, “Sexo”, art. 13-c, p. 27.

¹⁷ *Ibidem*, cap. II, “Sex”, art. 7, p. 34.

¹⁸ *Ibidem*, cap. IV, “Bailes”, art. 24, p. 28.

¹⁹ *Ibidem*, cap. VIII, “Religion”, art. 1-3, p. 35.

²⁰ *Ibidem*, cap. VII, “Religion”, arts. 33-38, p. 29.

²¹ *Ibidem*, cap. VIII, “Instituciones nacionales”, art. 40, p. 29.

²² *Ibidem*, cap. VIII, “Repellent subjects”, art. 6, pp. 29-30.

²³ *Ibidem*, p. 30.



Celebración del fin de la Segunda Guerra Mundial, 1945. Archivo General de la Nación, México, Fondo Hermanos Mayo.

(1929) sobre la educación cristiana de la juventud. Lo que parecería más importante para Ortiz Muñoz es el *Código Moral de la Asociación Americana de Productores y Distribuidores de Películas*, redactado por el padre Daniel Lord y aceptado en 1930 por los productores, presidido en ese momento por William H. Hays por lo que se conoce con su nombre. No tuvo carácter obligatorio hasta 1934, cuando intentaron que fuera cumplido; Ortiz menciona que lo conoció recientemente en España gracias al libro de Enríque Gómez, *El guión cinematográfico* (1944). Francisco Ortiz Muñoz hace notar que también utilizó una serie de notas anexas al documento principal, pero que no las pudo incluir en su publicación. Declara su acuerdo entusiasta con este texto y hace notar que gracias a él, observó que en España están bien orientados, de manera que en la segunda parte de su intervención, en la parte concreta del *Proyecto*, lo adapta (como vimos) a la que él considera que es la realidad de la cultura española.²⁴

Como era fácil suponer que alguna de las personas de la audiencia se preguntara por su calificación para tan complejo oficio, Francisco Ortiz Muñoz declara ser un aficionado al cine y que “por oficio y por afición conozco casi toda la producción cinematográfica nacional y la extranjera venida a España de doce años atrás”,²⁵ o sea desde el año 1934, durante el llamado “bienio negro”, cuando el gobierno era de centro, pero dependía parlamentariamente de una derecha que hizo todo lo posible por dar marcha atrás a los logros alcanzados. Dice que lo motiva, en primer lugar, “la aplicación de los principios de la moral católica al problema de la censura cinematográfica y también el fruto de varios años de labor, de estudio, de meditación y de consejo y asesoramiento”, pues “desde hace más de cinco años tengo la obligación por mi cargo de infor-

mar los guiones cinematográficos españoles y ejercitar la censura de las películas nacionales y de las extranjeras en su versión original primero y luego en español, lo que supone ver cada película por lo menos dos veces”.²⁶ Se declara consciente del rechazo que su oficio suscita, pues “se ha criticado a los cuatro vientos la labor penosa del organismo censor”, se ha dicho que está conformada por gente inexperta y se le acusa de cualquier corte, aún achacándole aquellos que son parte del propio filme.²⁷ Observamos aquí que vive su papel de chivo expiatorio, esa idea muy cristiana de que el sacrificio debe soportarse con entereza, pues es parte de la penitencia que todo humano debe purgar.

Estamos, pues, ante un profesional, que además tiene confianza en sí mismo y considera que con esta disciplina y experiencia ha adquirido un criterio “bastante acertado” porque se “enjuicia” el filme con una visión amplia “comparativa, serena y exenta de prejuicios o intereses particulares”. La responsabilidad de la gestión le hace a uno desposeerse de todo afecto o inclinación partidista que no se encamine al bien común”,²⁸ lo que dicho al margen no se aprecia en muchos de los expedientes que aparecen sesgados por la doctrina católica, el ideario de la Falange o los gustos personales. Ortiz considera que con su *Proyecto*, aplicado “con buena voluntad y con sentido común, tendríamos resuelto el problema de la censura”.²⁹

Ortiz Muñoz plantea dos aspectos medulares: su supuesta neutralidad y la necesidad incuestionable del servicio que considera brindar y que muestra con orgullo a lo largo de toda su disquisición. El pájaro —dicen— no sabe de las condiciones climatológicas en las que vuela, ni del principio biológico que se lo permite, y para precisararlo está el ornitólogo. Ciertamente Ortiz Muñoz tampoco sabe, o no quiere declarar que

²⁴ *Ibidem*, p. 5.

²⁵ *Idem*.

²⁶ *Idem*.

²⁷ *Ibidem*, p. 30.

²⁸ *Ibidem*, p. 6.

²⁹ *Ibidem*, p. 30.

está inscrito en un mundo que condiciona su mirada y sus conceptos, pues está tan seguro de su justicia que la duda no otea cerca de él. Ortiz se cree objetivo, cree que desvela el Bien al despojarlo del “cieno y la obscenidad”, aunque más de uno podría pensar que simplemente era un cínicico y un autoritario: su fe parece ciega, sin embargo no es ingenuo, y expresa la posibilidad de que a algún escucha de la conferencia pudiera parecerle “un tanto o un mucho sermonaria”, por lo que aclara con certeza que para dictar su conferencia, es preciso hacerlo “desde el punto de vista de la moral católica, y en este sentido ni yo sé expresarme de otra forma, ni creo que, de acuerdo con la moral católica, pueda tratarse de distinta manera el tema”,³⁰ con lo que tenemos que el concepto de neutralidad de Ortiz es, ni más ni menos, el pensamiento de la Iglesia, observándose él como el portavoz de la única Verdad. Se considera a sí mismo objetivo y neutral porque no puede concebir otra moral que la católica, y por lo mismo, participar de ella no entra en su concepto de “prejuicios o intereses particulares [...] afecto o inclinación partidista que no se encamine al bien común”.³¹ El talante es claro: sólo una de las dos Españas es la victoriosa y a la otra ni se la ve ni se la oye: se la suprime por todos los medios que sean necesarios, incluso el ninguneo.

Sabemos que pese a su deseo, la sociedad española no era simple y que las tensiones cruzaban exacerbadas por ese mundo todavía dividido entre rojos y azules, azuzadas por el miedo, y aunque a algunos éste les obligara a callar eso no significaba el convencimiento general. Sin embargo, Ortiz Muñoz concluye con una “explicación no pedida [o séase] una acusación manifiesta”: “Me precio de no ser ñoño, ni timorato, ni mojigato”,³² pero agrega que si así se califica al “hombre que procura ser íntegro, seriamente

religioso, piadoso, recto” entonces, quizá sí merecería esos calificativos. Declara que ha rebasado los cuarenta años, que es padre de ocho hijos y “tiene en su haber [...] muchas horas de vuelo”, según leyó a sus audiencias de esa tarde.³³

Las influencias declaradas son, de entrada, como vimos, la moral católica con el carácter incuestionable de Suma Verdad y el axioma de la necesidad de la censura, que está presente en todos los países civilizados, “aún aquellos que pregonan y practican la más amplia libertad de expresión”³⁴ pues atiende un problema “de enorme importancia y de indiscutible trascendencia social”.³⁵ Cada país lo adapta a su idiosincrasia y/o su ideología, pues no puede ser visto de acuerdo a conductas extrañas o puramente naturistas o artísticas.³⁶ Así lo vemos: montado sobre el Código Hays y la encíclica papal de Pío XI que muestra su complacencia porque algún gobierno (no especifica cuál) ha creado comisiones de censura y ha dirigido la industria fílmica nacional a realizar películas adecuadas.³⁷ Ortiz establece normas que le parecen esencialmente españolas, como el bloqueo al erotismo y a la sexualidad, el peso de la religión y algunos otros aspectos.

El mundo en el que se mueve Ortiz Muñoz es de certezas, pero muy amenazadas. En verdad, lo que parece de sentido común, lo “obvio”, es lo más difícil de discernir tanto para el observador externo o extemporáneo como para quienes participan de un supuesto; forma lo que Michel Foucault llama un “sistema de verdad”³⁸ que pauta las creencias y el conocimiento y hay un punto ciego que sólo mediante el análisis se puede comprender. Ortiz se da cuenta de que el cine es un producto cultural y que cada país tiene sus

³³ *Ibidem*, p. 17.

³⁴ *Ibidem*, p. 6.

³⁵ *Ibidem*, p. 6.

³⁶ *Ibidem*, p. 13.

³⁷ *Ibidem*, Apéndice II. *Carta Encíclica de S.S. el Papa Pío XI acerca de los espectáculos cinematográficos*, p. 44.

³⁸ Michel Foucault, *El orden del discurso. Lección inaugural pronunciada en el Collège de Fancia el 2 de diciembre de 1970*, Barcelona, Tusquets (Fábula), 1999.

³⁰ *Ibidem*, p. 6.

³¹ *Idem*.

³² *Ibidem*, p. 15.

normas, pero no percibe sus propias ideas como producto de una cultura católica que lo moldea rígidamente y por eso “los fundamentos doctrinales en que se basan mis apreciaciones”³⁹ le parecen de una verdad absoluta, pues discrepar de las “verdades” dictadas por Dios y sus agentes, es hacerlo no de una opinión sino de un dogma divino.

De entrada, entonces, no cabe con él la discusión. Ortiz Muñoz lo sabe y lo que trata de exponer son las dificultades de una práctica de “enjuiciamiento” que debe realizar el Estado desde el momento en que el Movimiento Nacional se declaró católico, debiendo asumir “las normas morales y dogmáticas del catolicismo como ley fundamental de su actuación en cuanto a Estado. Remover las causas de pública corrupción, así en el orden de las ideas como en el de las costumbres es obligación de todo Estado”.⁴⁰ La palabra de Dios tiene que imponerse en la tierra y un Estado católico tiene la obligación de establecerla firmemente y para eso institucionalizar la censura que construya una mirada católica en todo aquello que tenga importancia social, debe “prohibir y eficazmente impedir [...] todo acto público de trascendencia corruptiva, ya en la región de las ideas ya en la de la moral”, y hacerlo de la misma manera y con el mismo sentido con el que un padre cuida la conducta adecuada de sus hijos.⁴¹

El Estado tiene entonces la obligación de imponer un código cultural para cumplir su función paterna, pero tiene una guía: la Iglesia y el dogma. Tiene también un fin: la santificación de las costumbres y la imposición de la doctrina evangélica. En esa cruzada del Estado se debe atender tanto los bienes materiales como los espirituales, ambos necesarios “para el buen ser o digna vida de la sociedad civil”.⁴² También Pío XI en su

Encíclica habla de que el cine, la ciencia, la cultura deben dirigirse a la gloria de Dios y “a la extensión del reino de Jesucristo en la tierra”, así que Ortiz no está solo en esta peculiar empresa.⁴³

Se trata de construir el territorio de Dios en la tierra, pero los hombres chapotean en el barro y la obra de la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica, expresa retóricamente Ortiz, no ha estado exenta de los errores involuntarios que tienen a menudo las obras humanas, “aunque en ella se ponga la mejor voluntad e intención”.⁴⁴ “Es cierto [que] en las tareas de la censura, como en todas las obras humanas, los errores han sido muchos; pero el propósito, la intención, el criterio que propugno son nobilísimos y absolutamente ortodoxos”, ergo, cabe agregar, verdaderos.⁴⁵

He ahí el proyecto que se quiere construir y que involucra un concepto de nación en el que el Estado español realiza un proceso paralelo: al mismo tiempo de establecer la censura fomenta la industria cinematográfica como un instrumento de control político e ideológico. En España, la Ley sobre Ordenación y Defensa de la Industria Nacional regula una actividad que se considera importante y que desde 1941 cuenta, entre otras medidas muy importantes a favor de la industria, con subvenciones dadas ex profeso al Sindicato Nacional del Espectáculo, afiliado a la Falange, para su desarrollo. Tanto la censura como el fomento fílmico sirven al proyecto de una nación particular, una que imaginan como sucursal del paraíso en la tierra.

La censura regula el contenido de las películas desde el primer momento, aprobando o no el guión, y pauta su factura, distribución, exhibición y consumo, la publicidad de diferentes órdenes, sea impresa o fílmica (el *trailer*), los *stills* que adelantan (en tanto foto fija desde los vestíbulos de los cines) lo que se verá en pantalla, las

³⁹ Francisco Ortiz Muñoz, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 6.

⁴¹ *Ibidem*, p. 7.

⁴² *Ibidem*, p. 6.

⁴³ *Ibidem*, Encíclica, p. 40.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 5.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 17.



Exterior del molino de café *Villarias*, 1950. Colección Sara Villarias.

revistas y todo cuanto se relacione con el cine. La llamada doble censura, primero sobre el guión y después sobre el filme terminado, da cuenta de la conciencia de los censores acerca de las múltiples maneras en que en un filme se traslapan contenidos y ellos quieren tenerlos controlados todos, pues podrían atentar contra su cruzada. El cine extranjero se escapa de la censura al guión y las películas foráneas de habla castellana del permiso de doblaje, que también está sujeto a censura. La Junta puede manipular la cinta cortando escenas o secuencias, cambiando los diálogos y una vez “enjuiciada” puede declararla autorizada, tolerada, recomendada o de plano prohibida, y con estos recursos cree negociar entre las necesidades del público de distraerse y las de la censura de protegerlo de las amenazas que se ciernen sobre él.

La Iglesia tiene un papel medular en la Junta mediante un delegado eclesiástico para los temas morales, con poder de veto. Más tarde contó además con una instancia propia que clasificaba los filmes: la Comisión Episcopal Española de Cine, Radio y Televisión, que en 1960 publica una *Guía de películas estrenadas*,⁴⁶ que abarca los años 1954-1959 pero incluye filmes anteriores que se seguían exhibiendo. Hace énfasis en los valores católicos y enfrenta las exigencias comerciales, muy fuertes en el medio y explícitas en el cine de Hollywood (que conllevan la exigencia de dinero y éxito, además de la exaltación del individualismo), así como a las que llama “pasiones salvajes” o “instintos”.

Arrogancia, prepotencia y construcción cultural

En “Elogio de la templanza”, Norberto Bobbio distingue —sin mostrar un carácter axiológico

⁴⁶ Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal Española de Cine, Radio y Televisión, *Guía de películas estrenadas (1954-1959)*, Madrid, Delegación Eclesiástica Nacional de Cinematografía-Fides Nacional, 1960.

sino analítico— entre virtudes débiles y fuertes en quienes tienen el oficio del gobierno.⁴⁷ Algunas de las virtudes típicas de los poderosos son la firmeza, la valentía, la audacia, la generosidad, y se manifiestan en la vida política y en la guerra.⁴⁸ Para los héroes es lícito lo que no lo es para el hombre común, incluso los excesos y el uso de la violencia en aras de ser magnánimo y/o victorioso; sin embargo, Erasmo planteó como vicios la arrogancia, la perversidad y la prepotencia y como cualidades la clemencia, equidad, prudencia, benignidad, cautela, honestidad, entre otras cualidades;⁴⁹ por su parte, Bobbio destaca la templanza, opuesta a la opinión exagerada de los propios méritos (la arrogancia) y del abuso de potencia ostentada y ejercitada (la prepotencia).⁵⁰ La templanza arroja a la tolerancia y al respeto a las ideas y formas de vivir de los otros y permite la misericordia y la compasión,⁵¹ sentimientos exaltados por el cristianismo. Estas cualidades parecen ajenas a la clase política española en 1946 y especialmente al aparato censor.

Probablemente su arrogancia y prepotencia provienen de lo que Michael Oakeshott ha llamado “política de la fe”, una categoría de análisis que permite enmarcar un estilo de ejercer la política opuesta, aunque coexistente en la realidad, con la que el llama “política del escepticismo”.⁵² La primera implica la confianza en que el Estado puede lograr la prosperidad y la perfectibilidad humanas, no en un sentido religioso, aunque en nuestro caso así sea, sino mediante el poder y los instrumentos políticos, mientras que los escépticos no consideran esto viable ni creen en una verdad única, y sólo pretenden que

⁴⁷ “Elogio de la templanza”, en Norberto Bobbio, *Elogio de la templanza y otros escritos morales*, Madrid, Temas de Hoy, 1997, p. 55.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 56.

⁴⁹ En “La educación del príncipe cristiano”, en Norberto Bobbio, *op. cit.*, p. 57.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 59.

⁵¹ *Ibidem*, pp. 61-62.

⁵² Michael Oakeshott, *La política de la fe y la política del escepticismo*, México, FCE, 1998.

el Estado preserve la paz y el orden, la seguridad y los derechos individuales, aceptando que el hombre es un ser falible y sin intención de redimirlo. Quienes se inscriben en la opción de la fe suelen aceptar gobiernos omnipresentes y autoritarios que controlan a la sociedad para perfeccionar a sus miembros, y a menudo son regidos por el dogmatismo y olvidan el Estado de derecho. Parten de cierta fe en la humanidad, puesto que ésta es perfectible, y una enorme fe en la fuerza política. Los escépticos suelen ser conservadores, pero en Ortiz, que lo es y mucho, observamos esta confianza en el poder político, aunque lo mezcle con el dogma católico, algo normal por cuanto el Estado ha asumido oficialmente esta religión. En algunos aspectos esta postura resulta contradictoria con otros de sus postulados, como veremos.

El mundo político abarca muchas cosas. Incluye una dimensión simbólica que implica a la cultura y a los imaginarios sociales, o sea las formas de percibir y de imaginar el mundo, con los que los seres humanos se conceptualizan a sí mismos. Un imaginario no es sinónimo de mentira, aunque diste de la objetividad. Esta presente en toda situación humana, conformando un nivel de la vida y lo permea todo: las clases sociales desde que las hay, las diferencias étnicas desde que el contacto geográfico las hizo evidentes, la diferencia sexual que deviene en géneros, las formas de ejercer el poder. Todo aspecto histórico está indisolublemente ligado a lo simbólico, como condición necesaria para su existencia, aunque no se reduzca a ello. Los estados han tratado de construir ese territorio cultural de determinada manera, pues como ha explicado Roger Bartra, determinadas redes imaginarias son necesarias para establecer cualquier tipo de orden político;⁵³ por ejemplo, no podría implantarse un régimen dictatorial en una sociedad cuyo imaginario cobijara ideas de

⁵³ Roger Bartra, *Las redes imaginarias del poder político*, México, Océano, 1996.

democracia y libertad de expresión como un derecho inalienable.

Al estar inmersos en una sociedad todos participan (participamos) de lo que Foucault ha llamado un “sistema de verdad” que pauta el conocimiento y las creencias, pues implica un código aceptado y reconocido socialmente, construido a través de un largo proceso histórico.⁵⁴ Sin embargo los victoriosos quieren hacerlo expedito, dado que cuentan con los medios y el poder para pretender convertir su ideología en “dominante”,⁵⁵ pero este proceso no se impone sin mediar con otros sistemas de ideas, por ejemplo las que han sido llamadas mentalidades,⁵⁶ concepto muy parecido al que José Ortega y Gasset llamaba “creencias”, ideas en las que estamos inmersos y desde las que vivimos la vida sin reflexionar sobre ellas,⁵⁷ que conforman nuestros prejuicios y son de una enorme importancia para construir nuestros imaginarios.

Imponer una ideología de manera radical es empresa ardua y seguramente imposible, porque en toda sociedad existen ideas de diversa índole, en constante tensión, campean contradicciones, posibilidades diversas y límites de la mirada; además, modificar las fronteras de la percepción implica mediar con las resistencias: “Donde hay poder hay resistencia”.⁵⁸ Para penetrar en las voluntades, el poder debe hacer acopio de recursos y concesiones a las ideas previas

⁵⁴ Michel Foucault, *op. cit.*

⁵⁵ Lo entiendo como un sistema de ideas, imágenes, conceptos, valores que emergen de una sociedad dada para cumplir una función adecuada a los intereses de un determinado grupo social, que se intenta imponer a la sociedad en su conjunto o a grupos de ella para que sea “dominante”, lo que rara vez se logra, produciéndose siempre un campo de tensión.

⁵⁶ Conjunto de ideas no conscientes ni sistematizadas, emociones, valores, afectos y temores que se traducen en comportamientos, rituales, prácticas y actitudes, aceptaciones y rechazos muchas veces sin una consistencia aparente. No son homogéneas, pese a que así se trataron anteriormente.

⁵⁷ José Ortega y Gasset, *Ideas y creencias*, Madrid, Espasa-Calpe (Austral), 1940.

⁵⁸ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*, México/Madrid, Siglo XXI, 1977, p. 116.

o de otro orden —como plantea Antonio Gramsci— y sólo así puede lograr el consenso y quizá la hegemonía.⁵⁹ El franquismo se lo propuso, muy de acuerdo con su estilo autocrático, pues tenía medios poderosos para lograrlo y la censura es una de las herramientas con la que intentan conformar un imaginario adecuado para el régimen político. La maquinaria censora, que puede ser sutil o burda, evidente o discreta, implica una voluntad de construir una mirada del mundo, sólo una, y una forma de construcción de lo visible. Implica una percepción de lo que es peligroso, un inventario de los temores y un catálogo de lo debido, que nos permite ver las fobias y las filias de un grupo de poder y da cuenta de la arrogancia del grupo que lo ostenta, tan lejos de la templanza erasmiana. Saber hasta dónde lo logró sería otro tema, pero lo que el texto de Ortiz Muñoz nos permite analizar son las ideas de su pretensión, que tienen sentido de acuerdo con una lógica autocrática del poder.

Vistas así las cosas, es importante precisar ¿qué se puede ver y oír en cada época?, ¿qué se puede construir a partir de eso?, ¿cómo se dan los cambios?, ¿hasta dónde pueden realizarse, recibirse e integrarse? Al tratar el tema de la censura abordamos la arrogancia y la prepotencia de un grupo que quiere modificar en forma tajante la cultura y la mentalidad, con base en el argumento de su “Verdad”, así, con mayúsculas. Si el mapa cultural en la España de la década de 1930 permitía opciones diversas, el ensamblaje que se impone con la victoria del franquismo trata de acotar el territorio imaginario en un único sentido, lo que configuraría, a su vez, las normas de conducta, de distinción y de buen gusto.⁶⁰

Hablamos de “cultura” como un conjunto de valores, costumbres, creencias y prácticas liga-

das a una forma de vivir la vida, un código de significación que permite a los individuos de un grupo interactuar entre sí, que incluye los imaginarios tanto como los símbolos compartidos que los expresan y las representaciones en que se encarnan, que muchas veces son hechas con imágenes.⁶¹ El cine es importante por eso, porque los imaginarios están hechos en gran medida de imágenes y no sólo transmiten contenidos sino que los construyen, pues hacen visible o concebible cosas que antes no lo eran.

Y la cultura que tratan de negar estos franquistas es sólida y poderosa. En España el mundo intelectual de la década de 1930 había sido muy intenso y había heredado debates que se remontaban al siglo XIX, cuando se hablaba en forma insidiosa de las dos Españas, idea que Antonio Machado retomó para caracterizar dos proyectos de país, dos formas de comprender el mundo: la una apostando por el progreso, la libertad, la democracia y con profunda confianza en el pueblo como quintaesencia de la humanidad, demandando una sociedad laica, buscando formar ciudadanos en lugar de súbditos, de establecer las pautas para la modernidad mediante el dominio de la ley, modificando la vieja y añeja tradición que se resistía a darle paso mientras que la otra pretendía la conservación de los privilegios y del *statu quo* reinantes, el que organizaba una vida basada en los linajes y las tradiciones del Antiguo Régimen, con una presencia fuerte de la Iglesia y del Ejército. Estas posturas se han presentado como un binomio excluyente y radical, lo que puede parecer algo simple, pero tiene la virtud de organizar las ideas al señalar los dos polos extremos, que esconden los matices de muy diversas opiniones y proyectos: la “nueva” y la “vieja” España. En ambos casos sus adeptos se han sentido poseedores de la “verdadera”,

⁵⁹ Antonio Gramsci, *La formación de los intelectuales*, México, Grijalbo, 1977. También de este autor, *Cultura y Literatura*, Barcelona, Península, 1977, y *Obras*, México, Juan Pablos, 1975.

⁶⁰ Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, México, Taurus/Aguilar, 2002.

⁶¹ Se dice que una cultura se comparte cuando hay palabras y hábitos lingüísticos, tradiciones, comportamientos, ritos, convenciones, gestos, valores, creencias, representaciones e imágenes colectivas que tienen significados comunes y devienen símbolos. Estamos así ante un imaginario compartido.



El presidente Lázaro Cárdenas con los *niños de Morelia*. Archivo General de la Nación, México, Fondo Díaz, Delgado y García.

la “esencial”, y consideran que el otro bando la usurpa, que la de “los otros” es simplemente falsa. Las dos posturas no sólo fueron antitéticas sino excluyentes. El llamado “problema de España” denuncia la pretensión de dilucidar su “ser” o “esencia” y se convierte tanto en una obsesión que discuten los intelectuales en la primera mitad del siglo XX en forma incontinente, como también en el argumento que algunos esgrimieron para provocar la guerra civil.

La Segunda República española está marcada por un ideal ético y estético que atraviesa todos los órdenes de la vida. Muchos de esos ideales los expresa con precisión la Institución Libre de Enseñanza, escuela más que pedagógica, con un amplio carácter humanista. Las ideas que sostienen a la Institución se basaron en el krausismo, que puede considerarse más un estilo que una actitud intelectual o una doctrina.⁶² La religión no tiene para estos liberales el carácter tradicional, pues consideran inteligible la existencia de una causa suprema rectora de la vida en la que están inmersas tanto las cosas físicas como las espirituales, lo que propicia la supremacía de la ciencia y de la razón para dirigir el conocimiento y regir las relaciones humanas.⁶³ Mediante una investigación ordenada y sistemática puede conocerse al Ser Absoluto y para eso priman la libertad de investigación, la educación y la ciencia, que se enriquece con otros valores y con la idea misma de secularización.

La Institución Libre de Enseñanza, avanzada del liberalismo, procura un pensamiento y un imaginario adecuado para crear a un hombre con confianza en su propia razón y en sus derechos elementales. Para Francisco Giner de los Ríos era una tarea nacional, por lo que en 1880,

⁶² Manuel Tuñón de Lara, “El krausismo y la Institución Libre de Enseñanza: sus diversas proyecciones en la vida cultural española. Giner, Azcárate, Cossío”, en *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid, Tecnos, 1970, p. 37.

⁶³ Teresa Rodríguez de Lecea, “La Institución Libre de Enseñanza. La escuela de la Institución”, en *Historia 16*, Madrid, año 5, núm. 49, p. 73.

en la ceremonia de apertura de cursos declaró: “Vamos a redimir a la Patria y devolverla a su destino”. Es, pues, un proyecto regeneracionista,⁶⁴ en el que la fe está presente, pero también la templanza. Durante la Segunda República este ideario librepensador tiene mucha influencia, se difunde e incluso trasciende el carácter de elite que había tenido para abarcar sectores más amplios que se vieron beneficiados de sus conceptos de humanidad y progreso. Esta esperanza se vino abajo con la victoria de los llamados “nacionales”, y aunque no se puede argüir que fuera hegemónica sí era un horizonte de aspiración.

Ciertamente la censura implica un problema ético, y aunque ha sido un tema de larga duración esta dimensión particular sólo pudo entenderse cuando se puso en cuestión el derecho a ser informado y a la libre expresión, lo cual se debatió en Francia desde 1789, y sólo lo decretó la ONU como un derecho en 1948, después de sustentada la conferencia que ahora trabajamos. Es más, el control que establece la censura es previo al supuesto daño que se produciría, lo que la coloca en una situación ilegal o alegal, que paradójicamente legaliza lo arbitrario y castiga por un daño no realizado. Estas cuestiones no preocupaban a Francisco Ortiz Muñoz, fuertemente blindado para cualquier opinión que no coincidiera con la suya.

La censura se dirige a toda actividad social, pero lo hace quizá con más énfasis cuando se trata de áreas de la cultura o del entretenimiento, como lo es el cine, por cuanto la enorme importancia de las ideas y de las imágenes en la conciencia de la gente, por su carácter comercial e industrial de índole masiva, que pone en duda que sea un arte y por la enorme fuerza de su lenguaje que procura un efecto superlativo de realidad. En la Iglesia católica —y por lo tanto en la cultura española— no hay iconoclastia, antes bien las imágenes son bienvenidas para la doctrina, lo que crea un terreno de aceptación de las

⁶⁴ Manuel Tuñón de Lara, *op. cit.*, p. 46.

artes plásticas y del cine, pero la institución ha cobijado una censura fuerte. Además, en la primera mitad del siglo XX, en Occidente⁶⁵ hay una gran conciencia de la preeminencia del sentido de la vista y de la importancia de la cultura visual; Michel de Certeau hace notar que a partir del siglo XVII lo visible asume el prestigio de lo real, mientras que el mundo interior, invisible, se convierte en terreno misterioso y del que se desconfía.⁶⁶ En el siglo XX, los estudios sobre los públicos remarcaron la influencia de lo visual en sus audiencias que se pensaban inermes y pusieron sobre aviso a quienes creían poder construir una forma de mirar, y de esta manera un imaginario y una cultura.

En los años posteriores a la Segunda Guerra mundial los estudios sobre la comunicación de masas en Estados Unidos de América surgen de la psicología y centran la atención en los espectadores para ver hasta dónde se puede influir en ellos; mientras que en Europa el debate gira además en torno a su papel de arte y su carácter pedagógico, dando peso a la cuestión ética. La influencia en la niñez y la juventud es una preocupación muy especial desde la década de 1930 y las teorías giran en la suposición de un aprendizaje indiscriminado por parte de ellos, de acuerdo con la teoría de la “aguja intradérmica”, según la cual el mal penetraba las conciencias como si fuera una sustancia inyectada; en ese sentido Fredric Wertham publicó en 1954 el libro *La seducción de los inocentes* que causó un gran impacto. En su *Encíclica* de 1939 también el Papa Pío XI se preocupa por el carácter masivo del cine, la heterogeneidad de las audiencias y su supuesta pasividad ante las imágenes en movimiento.⁶⁷

En los difíciles años de la década de 1940, en los que no sólo había en España precariedad económica sino una férrea represión política e ideo-

lógica, la censura fue una de las herramientas principales para construir el imaginario de sus habitantes, manejada por un grupo en que algunos estaban ávidos por instaurar el reino de Dios en la tierra. La situación ha merecido enfado e insultos, pero es necesario entender el carácter de la propuesta, porque pautó en forma importante a la sociedad española.

Función de la censura según Ortiz Muñoz

Como vimos antes, Ortiz Muñoz no duda en ningún momento en la necesidad de la censura y para justificar esta inclinación se basa en el dogma establecido por “las grandes verdades religiosas, teniendo en cuenta la innata inclinación del hombre al mal, ya que perdimos por el pecado la inocencia primera. Y dentro de esta malicia común a todos los mortales” circulan las películas.⁶⁸ Según el censor, este concepto del ser humano está detrás de todo el proceso filmico, y de él participan todos, tanto las potenciales víctimas como los victimarios; por eso pretende proteger a los incautos espectadores de cine, especialmente a los niños y jóvenes, y hacerlo por anticipado, acusando a las películas de lo que hoy llamaríamos un delito de intención y dado que para la doctrina existen los pecados de pensamiento, palabra, actuación u omisión, se evita caer en el último de ellos, para proteger a los otros a los espectadores. Sin embargo, su prepotencia resulta chocante, pues este hombre caído redimible por la política cultural del Estado supone una calificación excepcional en los censores, una arrogancia cobijada en la que Oakeshott llama una “política de la fe”.

Resulta notable el contraste respecto al pensamiento liberal español. La Institución Libre de Enseñanza —en tanto portavoz del liberalismo— intentó eliminar la idea de “la culpa”, pilar del catolicismo y buscó la armonía entre los hombres y entre ellos y la naturaleza, con la idea

⁶⁵ Véase Donald M. Lowe, *Historia de la percepción burguesa*, México, FCE (Breviarios, 430), 1986 [1982], p. 20.

⁶⁶ Michel de Certeau, “La magistrature devant la sorcellerie au XVII siècle”, en *L’absent de l’histoire*, París, Maison Mame (Sciences Humaines et Ideologies), 1973.

⁶⁷ Francisco Ortiz Muñoz, *op. cit.*, *Encíclica...*, pp. 42-43.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 13.

de que los seres humanos son buenos por naturaleza y tienen dignidad, y que estos rasgos los desarrolla una educación adecuada. Era por eso medular el respeto y la confianza en los niños y en su independencia, sin pretender condicionarlos en ningún sentido. Ciertamente toda idea se nutre de otras previas y las ilustradas sostenían este andamiaje. La idea de la bondad y el valor intrínseco de las personas proviene de Las Luces, y ofrece los argumentos para limitar el papel social de la Iglesia y de la monarquía; aspira a que la sociedad se constituya por ciudadanos y no por súbditos o fieles devotos, y a desarrollar un pensamiento racional y crítico. En España el debate apareció desde la época de Carlos III, marcadamente en el pensamiento de Feijoo y Jovellanos. El krausismo se inspiró en estos elementos para propugnar el valor intrínseco de los seres humanos y la igualdad de todos ellos.

Ideas opuestas, totalmente contrarias a las que vemos en Ortiz Muñoz. Su concepto del hombre caído deriva de la doctrina católica, y si bien en toda sociedad conviven en tensión conceptos diversos y aún contradictorios, en la España de 1946 el poder del régimen era enorme y la presencia liberal, aún derrotada, parecía ser todavía temida por ellos, pues tanto tenían que insistir en contradecirla, por lo que la radicalización de sus opiniones era muy fuerte. La censura busca imponer una ideología que se quería dominante, y si bien latía en la tradición española y no se había convertido en residual ante la avanzada liberal republicana, sí se había cuestionado acremente. En la posguerra, quienes ganaron lograron que “la culpa” volviera a ser hegemónica.⁶⁹ Sólo una de las dos Españas era la victoriosa.

⁶⁹ Algunos conceptos dominan en su tiempo presente; éstos son llamados aquí dominantes o hegemónicos, otros parecen adelantarse y abrir nuevos tiempos y/o expectativas, son los emergentes, que no siempre son bien aceptados y otros tienen su sentido del pasado y es por las inercias que se mantienen vigentes. Lo residual no es necesariamente obsoleto, puede ser vivido como válido aunque surja de necesidades sociales previas; véase Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1977, pp. 121-127.

Con Michel Foucault tenemos claro que cada época histórica tiene un marco limitado de percepción,⁷⁰ pero también que éste no es inmutable y que la historia lo penetra y lo modifica todo. Como explicó en 1964 Umberto Eco: “toda modificación de los instrumentos culturales, en la historia de la humanidad, se presenta como una profunda puesta en crisis del ‘modelo cultural’ precedente”,⁷¹ en este caso del liberalismo español, que aunque no fuera dominante y conviviera con latencias tradicionales, era peligroso. Una pintura, una película, una novela, una canción pueden serlo porque posibilitan una mirada específica, permiten concebir ciertas cosas y aún convertirse en modelo para las prácticas individuales y colectivas. El campo cultural⁷² que se impone, se define por un capital de ideas tradicionales avalado ampliamente por el poder político y por el control de los medios. Los discursos del poder penetran en las conciencias y en los cuerpos al grado de encarnarse incluso en los que Pierre Bourdieu llama *habitus*, o sea gestos, gustos, hábitos, formas de pensar y sentir que se interiorizan y se expresan con el cuerpo y en sus actitudes. En gran medida se aprenden en las pantallas, estableciéndose como formas de distinción y buen gusto. En este caso son actitudes que denotan un concepto del estoicismo, el honor y la dignidad, la modestia y la devoción al régimen y a la Iglesia. Así, Ortiz dice en su *Proyecto* que “las expresiones groseras, vulgares o plebeyas no serán permitidas” pues debe seguirse el “buen gusto”,⁷³ por supuesto la desnudez total

⁷⁰ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 1979, p. 5.

⁷¹ Humberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1995, p. 51.

⁷² O sea, de acuerdo con Bourdieu, un espacio estructurado, relativamente autónomo, con códigos de significación propios, instituciones específicas, jerarquías, normas de funcionamiento y en el cual hay tensiones de índole muy diversa; Pierre Bourdieu, “Algunas propiedades de los campos”, en *Sociología y cultura*, México, Grijalbo/Conaculta, 1990.

⁷³ Francisco Ortiz Muñoz, *op. cit.*, cap. VI, “Vulgaridad”, art. 32, *Proyecto...*, p. 29.



Grupo escolar 3^{er} año del Colegio Madrid, 1945. Colección Familia Carreras Pla.

o parcial se veda y la ropa no debe realzar en forma provocativa el cuerpo o sus partes, y deben evitarse transparencias y telas translúcidas;⁷⁴ así condicionan un estilo, pues como escribe Pierre Bourdieu el cuerpo y las técnicas corporales se convierten en un capital físico que nos identifica con determinado estatus social y/o económico,⁷⁵ algo especialmente importante en esa sociedad estamental y de linajes que se reacomodaba después de la Segunda República.

Una mentalidad católica implica supuestos, creencias, prejuicios, redes imaginarias que tienen el plus para el régimen franquista de permitir que sus acciones estén justificadas; por ejemplo, la idea de que el perdedor en el mundo terrenal será el futuro ganador del paraíso, y de que el ser humano sólo se redime mediante la pérdida y el sufrimiento; así como la idea de que los placeres, la ambición, y la carne se consideran como los enemigos fundamentales del ser humano; asimismo, la diferencia y jerarquía social y de género sexual se conciben como si fuera de origen divino y por ende como algo esencial y eterno. En términos del orden social esta mentalidad sirve y propicia un concepto del Estado autoritario y ajeno a los intereses populares, una sociedad organizada en grupos radicalmente separados, como estamentos al estilo del Antiguo Régimen, que avala privilegios para un grupo con un peso determinante del linaje frente al individualismo y al libre esfuerzo, por lo que no se prepara a la gente para entrar a la modernidad ni a demandar derechos humanos; debe aceptarse la idea de que la Ley no se aplica en forma igualitaria ni existe la seguridad jurídica ni el Estado de derecho, lo que obliga a la resignación y requiere la esperanza, aceptar la fatalidad porque así dictó Dios las cosas. Esta España parecía estar hecha de una vez y para siempre. Para construir las redes imaginarias adecuadas Ortiz Muñoz caracteriza con cuidado sus “fundamen-

tos doctrinarios”, que muestran desde el título su carácter religioso.

En este escenario el cine de casa, el español, asume una postura ideológica precisa y por eso se insiste en que la industria empieza con la Victoria. El cine extranjero es más peligroso y los censores se muestran especialmente atentos a las diferencias culturales y prestan mucha atención al hollywoodense, que ocupa crecientemente las apetencias de los españoles, pero que encarna la amenaza al proponer un concepto del ser humano y de la sociedad más amables, lo que resulta subversivo. Este es otro punto medular que desarrolla en el capítulo intitulado *Inmoralidad del cine*. En el considera que:

El cine, desde su invención hasta la fecha ha sido fundamentalmente frívolo y falso. Desde el punto de vista moral [...] puede afirmarse casi rotundamente que el cine es malo. Defiende y difunde por lo general un concepto y sentido de la vida una apología o interpretación de las pasiones humanas una visión utilitarista o materialista del bien, del amor, de la moral y de las costumbres, contrarios, o por lo menos distintos, de la concepción cristiana que nosotros tenemos del bien, de la verdad, de la virtud, del amor, de la vida, de la muerte y del más allá. El cine es el vehículo más eficaz de modos de ser, de costumbres, de sentimientos, de fobias y de filias.⁷⁶

“Nosotros” se refiere por supuesto al grupo religioso inserto en el Estado. Pero también en su *Encíclica* el Papa considera necesario poner un “freno a la maldad del arte cinematográfico”.⁷⁷ Además de malo es poderoso por tres de sus características básicas: 1) los intereses comerciales y su naturaleza industrial, 2) su carácter masivo y 3) la enorme fuerza de su lenguaje.

⁷⁴ *Ibidem*, cap. V, “Indumentaria”, art. 26-31, *Proyecto...*, p. 28.

⁷⁵ Pierre Bourdieu, *op. cit.*

⁷⁶ Francisco Ortiz Muñoz, *op. cit.*, pp. 7-8.

⁷⁷ *Ibidem*, *Encíclica...*, p. 39.

El poder de las imágenes es de sobra conocido y en la primera mitad del siglo XX se insiste en eso. La imagen influye en las emociones de sus públicos y a menudo limita su reflexión, se considera caldo de cultivo para la irracionalidad de las audiencias. Su lenguaje, llamado onírico por estar construido con símbolos y metáforas y ser similar a la forma de soñar, es recibido en un ámbito peculiar, en donde la imagen y el sonido de la pantalla focalizan la mirada y el oído, y todo ello lo vincula con deseos y pulsiones inconscientes de los espectadores, las partes reprimidas por la cultura que los convierten en potenciales violadores del orden, agentes de lo instintivo, lo biológico y lo meramente anímico que amenaza el ansia de controlar la animalidad humana con el raciocinio. En el *Prámbulo* de su *Proyecto*, Ortiz Muñoz plantea que: “La gente puede llegar a acostumbrarse al asesinato, la crueldad, la brutalidad y otros hechos reprobables, si son reiteradamente expuestos”;⁷⁸ en el *Proyecto* dice que la aparición frecuente de éstos tiende a rebajar el “respeto a lo sagrado de la vida”.⁷⁹

Ortiz Muñoz conoce los sutiles mecanismos de transmisión, por eso recurre otra vez al orden cristiano: “En el principio fue el Verbo”. Román Gubern plantea que “la imagen tiene una función ostensiva y la palabra una función conceptualizadora: la imagen es sensitiva, favoreciendo la representación concreta del mundo visible en su instantaneidad, y la palabra es abstracta”.⁸⁰ Para los censores su palabra permite ordenar, clasificar, clarificar, distinguir y limitar la potencia de las imágenes en movimiento. Ortiz Muñoz en el *Preámbulo* a su *Proyecto* lo dice así: “el libro describe; la película muestra la realidad con detalles más vivos e impresionantes”, de manera

que las frías páginas no se comparan con “la película [que] hiera la vista y el oído a través de la directa reproducción de los sucesos reales o fantásticos”.⁸¹ Representa una “atracción, espectacularidad y presentación vibrante y sugestiva de los hechos llevados a la pantalla, determinan una más íntima y profunda reacción en el público y una mayor influencia emotiva que cualquier otra forma de representación artística”.⁸² El poder de la imagen se vislumbra como algo húmedo que penetra sutilmente las conciencias, el de la palabra es secante, determina qué es lo correcto para el “orden de las cosas” que se desea. Foucault nos dice: “Es necesario concebir el discurso como una violencia que se ejerce sobre las cosas, en todo caso como una práctica que les imponemos”⁸³ y que no está previamente significada, sino que se construye sobre su marcha. Lo primero que se prohíbe en la cultura occidental, agrega, son la sexualidad y la política.⁸⁴

En su *Encíclica acerca de los espectáculos cinematográficos*, Pío XI entiende la necesidad de esparcimiento en cuerpo y espíritu de la gente, pero insiste en que sea digna del “hombre racional” y conforme a la “integridad de costumbres”.⁸⁵ El “cine”, generalizando el término, es el hollywoodense que se convierte en “el otro”, el anverso necesario para la propia definición. Las películas deben defender y difundir un concepto de la vida dirigida a la trascendencia y al amor al prójimo, respetuoso de la moral y de las costumbres católicas. El censor señala la influencia fílmica sobre la ciencia médico-moral para contribuir al conocimiento y por lo tanto a la enmienda. Supone que esas películas producen desviación afectiva, depauperación orgánica, hastío al trabajo, sustitución del “yo” por el héroe pelicularo,⁸⁶ y cita al Dr. Torres Torija, quien

⁷⁸ Francisco Ortiz Muñoz, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁹ *Ibidem*, arts. 2-11, “Otros delitos”, *Proyecto...*, p. 26.

⁸⁰ Roman Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama (Argumentos), 1996, p. 45.

⁸¹ Francisco Ortiz Muñoz, *op. cit.*, p. 23.

⁸² *Ibidem*, p. 24.

⁸³ Michel Foucault, *El orden del discurso...*, *op. cit.*, p. 53.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 14.

⁸⁵ Francisco Ortiz Muñoz, *op. cit.*, *Encíclica...*, p. 42.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 10.

considera que los problemas del cine de Hollywood no son adecuados a la idiosincrasia del mexicano por fomentar un apetito sexual no adecuado para el carácter y sensibilidad latinos, un instinto de matonería y pistoleroismo impropio de pueblos violentos, desmedida ambición de lujos y comodidades no adecuadas a la situación económica del país, importancia otorgada a la apariencia material y condición económica de las personas (más que a su conducta moral), inclinación al alcoholismo y la vagancia, falta de responsabilidad de los padres e incomprensión de los hijos hacia sus desvelos, “tendencia de la mujer a obtener mayor libertad, que con justicia debe concedérsele, pero sin que raye en los límites del libertinaje”,⁸⁷ y “disminución por parte del hombre de la estimación de la honra de la mujer”.⁸⁸ Ortiz también considera adecuada la crítica que hace respecto a los aspectos patrióticos, por la “ridiculización del tipo racial hispánico; abandono de las costumbres y hábitos típicos; formación de una psicosis bélica para beneficio de otras naciones; creación de un complejo colectivo de inferioridad física, cultural, económica y militar”. Estas notas son para Ortiz, “bien claro está”, también adecuadas para las españolas, al afectar el concepto de la juventud, la familia y la patria.

Las potenciales víctimas, seres caídos, inermes, un poco bobos, son carne crédula a la que es fácil engañar en territorios delicados como son el amor, el erotismo, el patriotismo, la política o la religión, y en el concepto que el ser humano tiene de sí mismo. Estas personas podrían pensarse merecedoras de ciertos beneficios, aún sin ganárselos a pulso, sin sacrificio ni sufrimiento, por ejemplo aspirar a la igualdad social o creer que la diferencia de clase no ha sido dictada por Dios. En fin, las audiencias podrían irse con el mal disfrazado por esas alegres imágenes que parecen tener vida propia en las pantallas. El demonio tienta y nuestro censor busca en la

gente la chispa divina, pero soslaya los otros rasgos humanos como son la racionalidad, la crítica, el mal, la tentación, el deseo sexual y erótico, el anhelo ético, tan presente en el liberalismo previo.

Los victimarios, los productores y comerciantes de cine también chapotean en el barro: “Se ha dicho que la mayoría de las empresas cinematográficas estadounidenses son judías. Si esto es verdad está claro el problema”,⁸⁹ pues “el judaísmo es enemigo del cristianismo, esto es, enemigo de la moral cristiana” y su poder en Estados Unidos de América es enorme. Lo curioso es que simultáneamente ese país le ofrece el Código Hays, que Ortiz Muñoz admira tanto como a la *Vigilanti Cura*.

A estos males se agrega la “perniciosa influencia del cine”,⁹⁰ de manera que la amenaza se duplica. Ortiz Muñoz no quiere ofender a los expertos y aclara que: “La censura no se ejerce sólo para los críticos o para las personas inteligentes, sesudas, formadas, sensatas o corridas. El ‘cine’ es hoy día el espectáculo de las multitudes, la diversión más popular, y al pueblo, al honrado pueblo, no se le puede aplicar el mismo criterio ni la misma norma que a una minoría selecta”,⁹¹ haciéndonos recordar a esa sociedad de estancos sociales definidos: al cine van, explica en el *Preámbulo al Proyecto*, “cualquier categoría de personas, maduras y no maduras, cultas y poco instruidas, buenos ciudadanos y delinquentes [...] espectadores de cualquier clase o cualquier categoría social o intelectual”.⁹² Por eso, las medidas que se toman son de moral pública y sólo molestan a “un grupo de seudointelectuales extranjerizantes, comunistoides, snobs, frívolos, o los comerciantes de la carne a quienes, desde luego, perjudica en su negocio el que se les prive de regodearse con la vista de unas pantorrillas o unas nalgas femeninas al aire”⁹³

⁸⁷ Francisco Ortiz Muñoz, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ Francisco Ortiz Muñoz, *op. cit.*, p. 8.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 12.

⁹¹ *Ibidem*, p. 17.

⁹² *Ibidem*, p. 23.

⁹³ *Ibidem*, p. 17.



Refugiados en la ciudad y sus alrededores. Reproducciones Colecciones particulares.

y Ortiz declara enfáticamente que la opinión de estos “ciudadanos” le tiene sin cuidado.

Porque otro problema del cine es el ser un espectáculo de las multitudes y que “audazmente, ha sobrepasado los límites ante los que hasta ahora se habían detenido todas las otras manifestaciones artísticas dedicadas al gran público”.⁹⁴ Es un vehículo cultural que “imperla en la ciudad y en el campo ha llegado a los últimos rincones de los más apartados lugares”,⁹⁵ homogeneizando formas de comprensión, con lo que las diferencias sociales por orden divino o de naturaleza se diluyen resultando peligroso para “la juventud, la familia y la Patria españolas”.⁹⁶ El cine modifica formas de vida y de cultura que se están haciendo universales al ser:

Uno de los elementos modernos más poderosos y eficaz de enseñanza y propaganda en todos los órdenes; un arma política de imponderable eficacia por su naturaleza, su capacidad de proselitismo, su enorme poder mimético y cautivador que invade las facultades imaginativas y sensitivas y mueve la voluntad provocando sentimientos, conductas, actitudes, juicios y criterios de acuerdo con el propósito de los realizadores de las películas; todo ello de forma sutil, amena, atrayente y eficaz.⁹⁷

Si bien el arte podría acaso ser amoral, el cine ocupa otro lugar por su carácter masivo,⁹⁸ pero además argumenta Ortiz que a mayor número de espectadores en una sala hay menor resistencia de ellos a aceptar indiscriminadamente los contenidos que se observan.⁹⁹

Ciertamente las películas de Hollywood están bien hechas, son de calidad, técnicamente impecables, aunque muestran su gusto por el dinero

y por el éxito, invadiendo la imaginación. La ventaja es que el cine también puede ser un medio original e ingenioso de proporcionar diversión y entretenimiento.¹⁰⁰ Para eso es necesario negociar entre la necesidad del público de distracción y de evasión y proponer simultáneamente lo didáctico, ya que este espectáculo “ejerce una positiva influencia en la vida y costumbres del pueblo, es directamente responsable del progreso espiritual y moral de las gentes y puede contribuir al logro de un tipo más elevado de vida social y de un modo de ser y de pensar más correcto y digno”.¹⁰¹ También para el Papa el cine es un arma de doble filo que puede ayudar en la labor de la “regeneración moral”.¹⁰² lo mismo puede “inducir al bien que [...] inclinar al mal”.¹⁰³

Un asunto que molesta particularmente a Ortiz Muñoz es que las historias que cuentan las películas penetran en la intimidad de las personas, en sus pecados y caídas. Ciertamente una de las características del cinéfilo es la conducta *voyeur*, propia de todo espectador, y esto se liga particularmente con el melodrama, pues el género hace gala de mostrar los secretos de su sociedad, en su juego arquetípico entre Bien y Mal, deber y querer, y los problemas humanos relativos a los géneros sexuales y a la diferencia generacional que alude a tabúes existentes en el amor de pareja y de la relación padres-hijos. El melodrama trata problemas insoslayables pero irremisibles que cada generación y todas las culturas han tratado de resolver. El melodrama, además, forma parte de los devaluados *body genres* (junto con el cine pornográfico y de horror) que provoca manifestaciones físicas y emotivas, para más húmedas como son las lágrimas, difícilmente controlables. Al decir de Ortiz Muñoz el cine penetra...

⁹⁴ *Ibidem*, p. 8.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 12.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 11.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 12.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 22.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 23.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 12.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 21.

¹⁰² *Ibidem*, *Encíclica...*, p. 41.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 40.

Por ejemplo, en el secreto de unos amores ilícitos [que] ha invadido la intimidad del hogar, no para enseñarnos las fatales consecuencias de aquellos amores ilícitos, o para descubrirnos el drama familiar, más o menos sublime o vulgar, sino para recrearse en una visión torpe y grosera de desnudeces o atrevimientos lascivos o para interpretar las leyes humanas del instinto como móviles definitivos en una concepción puramente materialista o pagana del amor.¹⁰⁴

Parece molestarle más el “cómo” lo hace que el hecho, y es notable el miedo que muestra a la pérdida de la privacidad en pantalla. Considera que el público español ha aprendido a evitar la “morbosidad”, palabra muy gustada por él, y cuando ve escenas “a la americana” se comporta con decoro, porque no le gusta ser testigo de esas “efusivas expansiones”.¹⁰⁵

El modelo al que Ortiz aspira es la austeridad, el buen gusto, cuando el morbo de la violencia y de la sangre típicos del melodrama resultan no sólo vulgares sino perniciosos: “el diablo es tramposo”. La pulsión a la escopofilia, a ver, estructura al cine y en el melodrama se explaya una dramatización de los sufrimientos humanos, de los más privados y secretos, que permite a los espectadores ver en otros lo que no se confiesan necesariamente en ellos mismos. El aroma del melodrama penetra en esos años de manera notable en España y en los países hispanoamericanos en todas las artes narrativas populares: la literatura de cordel, la radionovela, el teatro, el cine, las canciones, y construye una forma de comprender el mundo. Hereda un estilo que se sistematizó durante la Revolución Francesa, porque, como argumentó en 1976 Peter Brooks, entonces se requiere un código de valores laico que sostenga ideológica e imagina-

riamente las nuevas necesidades sociales, un sistema que suplante al código religioso que perdía aceleradamente su papel de legitimador ideológico, de manera que además de construir una estética propone también una ética, otorga valores morales a la vida privada y adapta el espíritu religioso a las nuevas necesidades republicanas y laicas¹⁰⁶ y aunque no se modifican ciertos supuestos culturales muy afianzados en las mentalidades, sí se modernizan. Esto no era suficiente para el proyecto de nación que quería construir la Junta; lo suyo era más radical: la vuelta a los valores de antes. Y aunque el arquetipo básico del melodrama sea la tensión siempre presente entre el Bien *versus* Mal, y la resolución normalmente avala las ideas tradicionales, aquí se trata de que esos valores se reconozcan como parte de la doctrina católica.

El sexo, Eva, el deseo... y la censura

El mal que transmitía el cine de Hollywood era para ellos el mal por antonomasia. En el *Proyecto* observamos las medidas concretas de lo que antes Ortiz Muñoz había argumentado en abstracto contra la frivolidad en el sexo y el amor carnal, el erotismo, las ideas políticas “disolventes”, las religiones no católicas y cualquier otra heterodoxia posible. Es mala la violencia manifiesta y también algo más sutil: el llamado “mal gusto”; así que conforma un inventario de lo que se debe evitar para construir la España “verdadera” y que observamos también en los expedientes de las películas: la España contenida, sobria, recatada, austera, y recia.

La preocupación más evidente de Ortiz Muñoz la constituyen las películas que muestran el sexo y el erotismo, pues explica que 95% tratan el tema del amor, pero “de un amor encendido en sensualidades precoces y en sensualidades

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 8.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 17.

¹⁰⁶ Peter Brooks, *The melodramatic Imagination. Balzac, Henry James. Melodrame and the Mode of Excess*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1976.

plebeyas, propias de mujeres [...] a las que [...] sin reparar en si el objeto de sus conquistas es o no libre, tiene o no responsabilidades afectivas y sociales, puede o no dedicarse a dichos entretenimientos”.¹⁰⁷ Sorprende la mirada en que asocia sin lugar a dudas el mal del amor físico con la actuación femenina: “La inmoralidad de estos amores salta a la vista, y deja sobre el ánimo que los contempla el deje amargo de los valores femeninos que desaparecieron para las prudentes y honradas”.¹⁰⁸ La mujer aparece como depositaria del pecado y por una vez activa, para procurarlo, de acuerdo con una tradición católica añeja de misoginia; esta situación afecta a todo aquel que lo mire, por ejemplo respecto a mostrar los besos, considera que “puede provocar también en otros jóvenes apasionados el deseo de besuquear y manosear a la novia o a la amiga, y que pudiera ser una de vuestras hermanas o de nuestras hijas”.¹⁰⁹ En esta imagen avasallante de Eva lo que adivinamos es la idea de un enorme poder y la asignación anticipada de una culpa. Cabe hacer notar que el erotismo femenino no se contempla siquiera como posible por este autor; no se le ocurre pensar en los efectos en ellas de desnudeces masculinas, por ejemplo, como tampoco puede imaginar la homosexualidad.

En cambio, Ortiz Muñoz se ha puesto a pensar obsesivamente en los deseos masculinos y concluye: “hemos de considerar nuestras peculiares y características reacciones temperamentales ante el instinto sexual [...] Un español, por temperamento reacciona siempre virilmente ante cualquier motivo sensual. Esta reacción [...] supuesta la naturaleza caída, es, a mi juicio, la natural en el hombre normal y sano”. Declara que ha meditado acerca de...

[...] si sería posible que los españoles llegáramos a un sosiego de nuestra concupiscen-

cia admitiendo y autorizando una mayor libertad de costumbres y más amplitud de criterio en la vida de relación de los dos sexos. Es decir: ¿Hay medio de conseguir que nuestros jóvenes no sientan la llamada de la sangre, ni se produzca en ellos la excitación venérea, a la vista por ejemplo de una mujer incitante, de un espectáculo procaz, de unas pantorrillas o unas nalgas femeninas al descubierto, ante los motivos, en fin, que normalmente provocan en nosotros la excitación carnal?¹¹⁰

Nuestro censor ha pensado si acaso una educación menos pudorosa pudiera modificar esta actitud y concluye que no: “lo nuestro no es un problema de educación o hábito. Es un problema de temperamento” e intentar modificarlo los llevaría a “la degeneración de la raza”, porque esas reacciones son las normales en un “hombre español normal, un labriego, un trabajador, un hombre sano, en fin” y si no las tiene “o ha de estar ahito de deleites carnales, o el vicio lo ha reducido ya a la más vil impotencia”.¹¹¹ No hay modo de que se salve: si desea sexualmente porque lo hace, si no desea porque es síntoma de sus excesos.

Argumenta de modo científicista o naturalista que es así debido al temperamento sanguíneo de los españoles y que en países fríos de educación “más o menos pagana o materialista” es diferente, pero entra en contradicciones, pues si “un español sano [que] desde un punto de vista puramente natural, reaccionaría como hombre” le parece normal, la otra actitud le parece que “es más animal, más deformado, y cuando no concurren circunstancias también temperamentales, es más vicioso”.¹¹² Ortiz se ha metido al laberinto de la castidad y lo considera “generalmente, un mito o una falsedad”,¹¹³ con lo que muchos

¹⁰⁷ Francisco Ortiz Muñoz, *op. cit.*, pp. 8-9.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 9.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 16.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 13.

¹¹¹ *Ibidem*, pp. 13-14.

¹¹² *Ibidem*, p. 14.

¹¹³ *Idem*.



Bocetos y fotografías del decorado del Cine Ópera, realizados por Manuel Fontanals. Colección Fontanals Souberville.

habrán pensado si acaso Ortiz lo hace extensivo en el voto sacerdotal, y quizás nuestro autor busque una salida cuando afirma que “en la mayoría de los casos se llega a ella [la castidad] después de muchas prevaricaciones”.

Se refiere al temperamento sexual de los españoles como a una esencia, pero entonces ¿cómo podría modificarse mediante la censura?, ¿qué hacer para “salvaguardar los principios eternos e inmovibles del orden moral sin menoscabo de aquella prudencia política [...] que ha de tener en cuenta la malicia humana”? y propone seguir al Catecismo y prohibir todo aquello que produzca “efecto pernicioso” en el espectador normal, que propicie el pecado: “Todo aquello que para un español normal —ni timorato ni vicioso— constituya, objetivamente considerado, motivo de escándalo ha de prohibirse”.¹¹⁴ Cuando no lo ilumina su fe redentora la solución puede ser esconder el bulto bajo la alfombra.

Censura e hispanismo en Ortiz Muñoz

Toda identidad cultural y nacional se forja al construir lo que distingue respecto de “otro” hipotético, y aquí, como vimos, el “otro” es representado nítidamente por el cine estadounidense. El punto está declarado en la *Vigilanti Cura* y en Torres Torija, que vimos atrás, pero el Papa considera que cada país debe de tener oficinas de censura con la presencia de un eclesiástico y con redes internacionales de ayuda mutua. Los expertos designados deben ser personas que conozcan la técnica cinematográfica y al mismo tiempo tengan bien arraigados los principios de la doctrina católica.¹¹⁵ Ortiz Muñoz considera que sí, que cada país debe hacerlo de acuerdo con su ideología religiosa, política y social y por eso el catolicismo debe regir en la península.

¹¹⁴ *Idem.*

¹¹⁵ Francisco Ortiz Muñoz, *op. cit.*, *Encíclica*, pp. 44-47.

Durante la dictadura de Francisco Franco el hispanismo fue concebido como una cruzada para divulgar la ideología hegemónica del Estado en cuanto a la tradición, el idioma, la religión, el respeto al linaje y a las jerarquías sociales, políticas y religiosas que se consideraran esenciales de su cultura y de la cultura de sus excolonias. El hispanismo conservador se fortaleció durante la dictadura de Primo de Rivera con Ramiro de Maeztu, José Ma. Pemán, Eugenio Vegas, José Calvo Sotelo y otros con ideas católicas, derechistas y monárquicas, que abrevan de Marcelino Menéndez y Pelayo en la observación del catolicismo como esencia nacional,¹¹⁶ de manera que a las ideas imperiales ya clásicas del hispanismo se suman la de su carácter religioso. Maeztu editó en 1934 *Defensa de la hispanidad*, en donde considera que “[...] el ejemplo clásico de España no ha de ser meramente un espectáculo en ruinas [...] sino el guión y el modelo del cual han de aprender todos los pueblos de la tierra”.¹¹⁷

Haciendo eco a estas posturas expresadas en el *Epílogo*, Francisco Ortiz Muñoz teme la pérdida de “lo más estimable que poseemos: nuestra fe, nuestras tradiciones, nuestra recia personalidad, nuestro profundo y cristiano sentido de la vida y de las costumbres. Sin esto, ¿qué nos queda que nos distinga y nos haga superiores a aquellos países del mundo que no tienen nuestra misma concepción trascendental y sobrenatural de la vida?”.¹¹⁸ España es un pueblo pobre, sin riqueza material ni bélica:

¿Qué pesamos pues en el concierto de las naciones si se enjuicia nuestro poderío desde un punto de vista puramente material y mecánico? Poseemos, en cambio, ese tesoro

¹¹⁶ Fredrick B. Pike, *Hispanismo, 1898-1936. Spanish Conservatives and Liberals and their Relations with Spanish America*, Notre Dame/Indiana/Londres, University of Notre Dame Press, 1971, p. 277.

¹¹⁷ R. de Maeztu, *Defensa de la hispanidad*, Buenos Aires, Poblet, 1941, p. 45.

¹¹⁸ Francisco Ortiz Muñoz, *op. cit.*, *Epílogo...*, p. 31.

inapreciable de nuestra fe, nuestra religión, nuestros principios morales; un concepto santo de la familia, del hogar, el culto al honor, a la justicia, a la fidelidad, al deber, a la caballería; el respeto a la dignidad de la mujer, en la que vemos sobre todo a la madre de nuestros hijos; finalmente ese sentido cristiano de la vida y de las costumbres sociales y familiares. Este tesoro, mucho más estimable que todas las riquezas, y que todo el poderío y las fuerzas materiales del mundo hemos de defenderlo rabiosamente, con los dientes y con las uñas, pues en su conservación nos va la propia existencia y categoría como nación, civilizadora de continentes, y la propia salvación como seres humanos que sentimos y profesamos la fe en Jesucristo y en su doctrina. HE DICHO.¹¹⁹

Así termina Ortiz Muñoz su conferencia. También el Papa considera que un pueblo que acepta diversiones malsanas para sus jóvenes “se encuentra en grave peligro de perder su grandeza y su propio poderío nacional”¹²⁰ y por eso Ortiz considera medular “conservar impolutos nuestro individualismo nacional, nuestra historia, nuestros hechos diferenciales, nuestra tradición, nuestra juventud y nuestra fe”,¹²¹ para lo que es necesario ejercer una “censura inteligente, enérgica, responsable” y fomentar una industria fílmica española.¹²²

Blandiendo tijeras

Para Ortiz Muñoz su obligación es procurar que la enseñanza, la diversión y el arte fílmico estén “al servicio, o cuando menos no en contradicción de nuestros grandes ideales religiosos,

políticos, sociales y artísticos”.¹²³ Para esto hace falta que cada filme cubra tres condiciones, que responda adecuadamente a tres preguntas ineludibles: ¿cuál es la intención al desarrollar un tema, cómo se realiza y cómo se resuelve? La primera debe ser noble y digna, el desarrollo decoroso y pulcro y la resolución ejemplar y aleccionadora,¹²⁴ pero el censor debe actuar con prudencia política, “permitir o disimular ciertos males cuya prohibición traería consigo otros mayores”¹²⁵ y tomar en cuenta el carácter del pueblo español.

Ortiz Muñoz observa niveles en el filme, la diégesis y la mimesis, aunque no las nombre así, y sabe que a menudo no concuerdan: “si muchos de los argumentos del cine son inmorales, más inmorales son aún las presentaciones, las realizaciones plásticas de aquellos argumentos”,¹²⁶ por ejemplo los vestidos parciales o las transparencias “que deja ver las formas femeninas”, más mórbidos que el desnudo total,¹²⁷ desde gasas que dejan ver senos hasta “el realce provocativo o incitante de aquellas partes del cuerpo que suscitan más directamente el instinto y el apetito sensual”, tipos de ropa de dormir o aún de calle que muchas veces son “más incitantes que la desnudez del cuerpo mismo porque dan al tipo un relieve de belleza y de perfección de forma de las que el tipo carece”,¹²⁸ también posturas, gestos y ademanes pueden ser muy sugerentes, para no hablar del gesto procaz o del dicho grosero, y ahí entran los besos apasionados que simbolizan la entrega carnal.¹²⁹ No podemos regatearles a los censores el conocimiento de muchas de las entretelas del cine, su saber que cada película es polisémica, que hay formas de contar, discursos que no son evidentes y más allá de la risa que nos provoca hoy en día

¹²³ *Ibidem*, p. 12.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 18.

¹²⁵ *Ibidem*, pp. 6-7.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 9.

¹²⁷ *Idem*.

¹²⁸ *Idem*.

¹²⁹ *Ibidem*, pp. 9-10.

¹¹⁹ *Ibidem*, pp. 31-32.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 42.

¹²¹ *Ibidem*, pp. 12-13.

¹²² *Ibidem*, p. 13.

la censura a los bailes en que no se separan los pies del piso, es claro que la danza de este tipo pierde su calidad gimnástica para recuperar la erótica.

Ortiz Muñoz distingue entre dos tipos de pecado que hay que evitar mostrar: el repelente por sí mismo, como el asesinato, el robo, la crueldad, la mentira, o la hipocresía que son menos peligrosos, y aquellos más atractivos que considera son el principal gancho del cine estadounidense relativos al sexo, el individualismo, el heroísmo aparente que esconde actos delictivos, por ejemplo del bandolerismo bienhechor. El primero se rechaza por el espectador en forma instintiva, pero el segundo atrae y “no deben admitirse ciertas argucias de que se valen algunos realizadores cinematográficos para exponer sus temas”. Por eso, en la factura de un filme, “la extensión dedicada a enaltecer el bien y la virtud debe ser proporcional a la empleada en exponer el error, el mal y el pecado, si no en longitud, por lo menos, en intensidad dramática y emotiva, de forma que el efecto beneficioso supere en todo caso a la impresión producida por la exposición de los hechos reprobables”.¹³⁰ En otros casos es importante que si algo malo parece bueno, su réplica sea igual de contundente, pues la ambigüedad no debe engañar al minucioso censor. Puede presentarse el mal, pero siempre debe ser vencido por el bien.

Ortiz Muñoz da más importancia al tema sexual que a otros contenidos, pero dice no propugnar para el cine “la ñoñería, la simpleza, la beatería, ni los temas enclenques, blandengues, sin nervio, sin pasión ni emoción”, antes bien, explica, hay que tratar temas duros y crudos, pasiones, odios, celos, venganzas, infidelidades, dramas y tragedias de la vida, pues para que una película funcione debe tener “emoción, nervio e interés”, ser un “drama intenso y vigoroso” pero siempre humano, ejemplar y aleccionador. Puede tratarse de una anécdota “chispeante, atrevida,

¹³⁰ *Ibidem*, p. 24.

punzante, pícara, pero correcta”,¹³¹ y considera que gracias a la eficiencia de la censura la gente ha ido al cine, se ha divertido, se han visto las mejores producciones extranjeras y las películas “se han limpiado del cieno y la obscenidad que las invadía”.¹³² Los espectadores han aprendido a funcionar con decoro, porque se ha enseñado el “buen gusto” y la conducta adecuada según el régimen. También el Papa considera que aunque el cine tenga límites cuando sea agente de la moralidad, gustará a sus públicos y no representará pérdidas ni en el sentido artístico ni en el negocio fílmico.¹³³

Para concluir

En el año 1948 el Sindicato del Espectáculo de Falange organizó el primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano en Madrid, para dirigir las ideas del hispanismo a la actividad cinematográfica de habla española y crear una industria que compitiera con Hollywood. Ese mismo año Ernesto Giménez Caballero escribió un libro llamado *Amor a Méjico (a través de su cine)*,¹³⁴ pues retóricamente se los presentaba siempre como si fueran almas gemelas que compartían una cultura, aunque sus diferencias respecto al cine se manifestaban en la censura que sufrían sus películas.¹³⁵ En ese año los vínculos con México y Argentina fueron muy importantes, en aras de formar esa meca cinematográfica para los mercados católicos e hispanohablantes.¹³⁶ Las ideas de

¹³¹ *Ibidem*, p. 18.

¹³² *Ibidem*, p. 17.

¹³³ *Ibidem*, *Encíclica...*, p. 41.

¹³⁴ Ernesto Jiménez Caballero, *Amor a Méjico (A través de su cine)*, Madrid, Seminario de Problemas Hispanoamericanos (Cuadernos de Monografías, 5), 1948.

¹³⁵ He analizado el tema en “‘Toda la mugre latina’: cuentos de hadas, censura española y cine mexicano en los años cuarenta y cincuenta”, en *Actas del VI Congreso Internacional del GRIMH: Image et Imagination*, Lyon (en prensa).

¹³⁶ He abordado el tema en “Relaciones de celuloide: el primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano. Madrid: 1948”, en Clara Lida (coord.), *México y España durante el primer franquismo: 1939-1950. Rupturas formales*,

Ortiz Muñoz significan un catálogo de los principios que habrían de regir ese proyecto filmico fracasado.

Ortiz Muñoz quiso construir el reino de Dios en la tierra, el era un hombre de fe, en el sentido religioso y en el de Oakeshott Ortiz cree ciegamente en una política estatal, en este caso montada en la religión como su instrumento táctico, mientras que su estrategia es la perfectibilidad del ser humano. La arrogancia y la prepotencia, como las define Bobbio son evidentes en esta empresa, con la fe en su actuación corrige la que

el cree obra de Dios, la de un hombre malo por naturaleza al que el ayudará a redimir.

Michel Foucault plantea que “[...] el discurso [...] no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también el objeto del deseo”,¹³⁷ y está vinculado con el poder, de manera que lo que se prohíbe muestra “[...] aquel poder del que quiere uno adueñarse”,¹³⁸ de manera que en lo que prohíbe y elude, alude y convoca. La preocupación por la sexualidad parece en Ortiz Muñoz casi tan fuerte como lo es, muy de otro modo, en Sigmund Freud. ¡Quién lo dijera!

relaciones oficiosas, México, El Colegio de México, 2002. Véase también, “*Enamorada* (Fernández, 1946) en Madrid: la recepción de una película mexicana en la España franquista”, en Ángel Miquel, Jesús Nieto Sotelo y Tomás Pérez Vejo (comps.), *Imágenes cruzadas. México y España, siglos XIX y XX*, Cuernavaca, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2005. Existe una reedición: Javier Herrera y Cristina Martínez-Carazo (eds.), *Hispanismo y cine*, Frankfurt/Madrid, Vervuet/Iberoamericana, 2007. También véase “Imágenes filmicas de México en la España franquista: la mirada de Ernesto Giménez Caballero”, en *Entrepasados. Revista de Historia*, Buenos Aires, año XII, núm. 23, 2002.

¹³⁷ Michel Foucault, *El orden...*, *op. cit.*, p. 14.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 15.