

PRIMER PLANO: EL ROSTRO POPULAR DE LA CENSURA*

ALBERT ELDUQUE

LA CRÍTICA COMO CENSURA

Cuando se habla del cine de los primeros años del franquismo es obligatorio pararse en *Primer Plano* en calidad de revista de referencia del régimen. Fundada en 1940 por Manuel Augusto García Viñolas, entonces jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, y alineada con la Falange, la revista jugó el papel de ser el canal oficial de comunicación entre los órganos cinematográficos estatales y el público en general. La censura tenía su espacio en la revista mediante breves textos oficiales y listas de películas evaluadas, con el resultado correspondiente. Sin embargo, esta era una ínfima parte de su contenido, que era increíblemente variado e iba dirigido a distintos tipos de público: la publicación contaba con las secciones habituales de cualquier revista cinematográfica, como entrevistas con actores y directores, reportajes sobre rodajes y críticas breves, pero su contenido agrupaba muchos otros formatos a veces

divergentes entre sí: textos sobre técnica cinematográfica; informes sobre el recientemente creado Círculo Cinematográfico Español (CIRCE), una suerte de cineclub para promover un cine de calidad; colaboraciones de intelectuales relevantes de la época, como Eugeni d'Ors o Camilo José Cela; un vistoso repertorio de textos y montajes fotográficos sobre la figuración cinematográfica, etc. Todo ello, por supuesto, defendiendo el cine español, admirando el alemán y el italiano, pero rindiéndose en la mayoría de ocasiones al glamour de las películas de Hollywood¹.

En este texto queremos abordar cómo *Primer Plano* reflejó la censura del Eros en el primer franquismo, el que coincidió con la Segunda Guerra Mundial, desde la aparición de la revista en octubre de 1940 hasta finales de 1945. Para hacerlo, sin embargo, no nos fijaremos en los breves y grises comunicados oficiales sobre la censura, sino en el conjunto de la publicación, tanto en sus textos de opinión como en sus reportajes y noticias de chis-

mes. De hecho, los textos dedicados estrictamente a la censura ocupaban un espacio reducido en las 24 páginas de la revista, pero toda ella podría considerarse una instancia censora. Como es posible atestiguar en las numerosas normativas oficiales recogidas por Román Gubern y Domènec Font en *Un cine para el cadalso*, la censura española no contó con unas reglas precisas al respecto hasta la orden del 9 de febrero de 1963, cuando se prohibieron explícitamente elementos como «la presentación de las perversiones sexuales como eje de la trama», o «aquellas imágenes y escenas que puedan provocar bajas pasiones en el espectador normal» (GUBERN y FONT, 1975: 347)².

Ante tal vaguedad, *Primer Plano*, por su dimensión parcialmente oficial, jugaba un papel censor de primer orden. La revista era plenamente consciente de ello, como atestigua el editorial del número 46, firmado por Alfonso Sánchez y titulado *Peligros del espectáculo cinematográfico*. El texto, en primer lugar, argumenta que el cine es potencialmente peligroso para el público, tanto por su poder de captación y sugestión como por la falta de formación espiritual de los espectadores, y propone una interesante idea: que el caballo de batalla moral no sea la censura, sino la crítica: «Frente a este peligro se impone una severa labor preventiva, que no puede estar limitada a la censura, porque su acción no alcanza a las interpretaciones que cada espectador da a las imágenes que contempla. Más bien es misión de una crítica razonada y severa, una crítica elevada e independiente que diseccione el caso concreto de cada film, orientando y encauzando las reacciones del individuo. Sólo así podrá privarse a la imagen de todo su poder impresionista». Así es ante todos los males que trae el celuloide, pero, muy especialmente, el Eros, que según Sánchez era el más peligroso: «donde la misión es más ardua, por la extensión del campo de lucha; donde debe fijarse con exactitud un criterio justo, invariable y definidor, es en el tema del amor» (SÁNCHEZ, 1941: 3).

Tanto la vaguedad reguladora como esta conciliadora declaración de principios sugieren que

Primer Plano es un valioso documento censor del Eros no solo en virtud de sus comunicados oficiales, sino también por aquella ideología que se desprende de sus contenidos. En las próximas páginas transitaremos por editoriales, artículos de opinión, reportajes y noticias para ver cómo *Primer Plano* abordó un tema que, por su peligro y su alta presencia en las pantallas, era inevitable pasar por alto. A partir de ello podremos esbozar el tímido Eros de una ideología, atravesado por concepciones fuertes y contundentes sobre nacionalidad, género y relación entre público y obra.

IMPORTACIÓN DE GESTOS

Con mucha frecuencia, *Primer Plano* identifica la sexualidad con un enemigo exterior a contener. La liberación erótica y las malas costumbres no tendrían nada que ver con la idiosincrasia española, sino que serían propias de otros países que, por vías comerciales, tratarían de asaltar el reducido espiritual de la península. En la segunda entrega del «Manifiesto a la cinematografía española», una suerte de texto fundador de la revista, García Viñolas afirma que «Los vicios y las virtudes que hallamos en el cine americano son vicios y virtudes de Norteamérica; el encanto y el peligro que nos trajo el cine francés era el encanto peligroso de toda la vida de Francia. Ninguna Cinematografía con carácter nacional es ajena a la vida de su nación, sino imagen suya, incluso cuando trata temas universales o extranjeros. Y no es por un atajo de impura economía que nuestro Cine vino a dar en el tipismo andaluz o intentó refugiarse a la sombra de los dramas rurales, sino por la razón suprema de que toda la vida española era comedia andaluza, cuando no era sombrío drama rural» (GARCÍA VIÑOLAS, 1940: 3). A un lado, pues, el cine extranjero; al otro el nacional. Esta idea, fundamental para *Primer Plano*, ejerce de grito de guerra para una cruzada que es tanto espiritual como mercantil. Un texto de enero de 1944, que hace balance del cine del año anterior, plantea esta

cuestión de forma absolutamente explícita: el cine extranjero es un peligro moral y económico, que puede destruir tanto los principios de convivencia de España como sus estructuras industriales (1944: 5).

En el caso de Eros, esa doble amenaza viene, primeramente, por la vía de los gestos. Antonio Valencia, en su editorial «Los modales del cine», se fija en dos de ellos, el beso y el puñetazo, para hablar de cómo el cine, mostrándolos en su multiplicidad de pantallas, ha conseguido que espectadores de todo el mundo traten de imitarlos. Valencia denuncia, así, una homogeneización gestual, en la que ve, también, una fuerte dimensión mercantilista (VALENCIA, 1943: 3). En la misma tesitura, aunque centrado solo en las representaciones amorosas, se encuentra el virulento texto «La enfermedad del cine», de Tristán Yuste, dedicado a la experiencia gestual del espectador. Arrancando con la contundente frase «De lo que más se abusa en el cine es del amor», Yuste señala que este fenómeno es inocuo cuando constituye una estampa más de la vida, pero que se vuelve peligroso cuando constituye el argumento central del film. Para él, «La película exclusivamente amorosa, al rozar y garrapatear en la pantalla sus monigotes irresistibles, embelesa y pasma a las muchedumbres, que son un puro apiñamiento de humanidad encalabrinable, con un rezar de chicoleos fáciles de astros guapines y estrellas despampanantes». Esta masa de público, acrítica e influenciabile, recibe de las pantallas un mal ejemplo: «estos espectadores de la proyección, lo que quieren es seducir al sexo contrario para refocilarse en él, y lo encuentran seducido allí, y no por la proximidad de su presencia, sino por la visión de un cuadro vivificado por una aureola de frivolidad elegante y despreocupada». Y, como decíamos, esta amenaza se concreta en el terreno de la dimensión gestual, pues los jóvenes quieren imitar los movimientos de las estrellas para seducir como ellas: «puestos jovenzuelo y muchachita a atrapar lo que les excita, acaban por pasarse horas enteras ante el espejo ensayan-

do dengues y majaderías que se desbarran luego gesticuleras, incongruentes y, según ellos, muy “interesantes”, apenas deseen llamar la atención» (YUSTE, 1942: 6).

No hay en estos textos un ataque abstracto a un enemigo extranjero, sino una crítica certera a un fenómeno concreto y localizable: la educación gestual mediante las imágenes cinematográficas. A continuación, Yuste profundiza en esta cuestión recorriendo distintas geografías y explicando cómo se representa el amor en cada una de ellas. Las referencias a americanos y franceses que García Viñolas había hecho en su manifiesto ceden su lugar aquí a un recorrido despiadado, incluso con la producción nacional: para Yuste, la película norteamericana es vulgar, «la tontería que encanta, que arrebatada a las multitudes con sus groserías que quieren ser “franquechotas”»³, y en sus películas de amor suele presentar a dos mujeres enfrentadas por un único hombre; la francesa es «un vicio que anhelando goces no para ante nada, ni ante don Cornelios»; la española es sensiblera, «el sentimentalismo enfermizo de las novelas por entregas, encajonado en cuatro escenas sin nervio, en las que los tipos no poseen más personalidad que la que les dé la narración», y sus argumentos, atravesados por la deshonra o la calumnia, se caracterizan por una mujer abordada por un galán virtuoso y por un seductor canalla y chulo; las mejicanas son parecidas a las españolas, por el obvio vínculo cultural, pero sin sensiblerías. Yuste se queda, finalmente, con las alemanas, porque evitan la exageración, la sensiblería y la inmoralidad, y «hablan de un amor más natural, más semejante a los cotidianos de la vida» (YUSTE, 1942: 6).

La crítica a lo extranjero y el rechazo a los excesos gestuales son también los núcleos de la conferencia «Plástica del amor en el cine», pronunciada en CIRCE por Gaspar Tato Cumming y resumida en el número 67 de *Primer Plano*. Tato Cumming completa el muestrario de Tristán Yuste con comentarios sobre el amor en el cine ruso, guiado por el instinto ciego de las masas, y en el

cine japonés, un cine vegetal en el que «los actores dan la impresión de plantas»⁴. Sin embargo, el núcleo de sus ideas se encuentra en su comparación entre Charlot, Francesca Bertini y Mae West: «Coloquemos a Charlot en medio de la Bertini y de Mae West. Bertini deprime el amor por exaltación, Mae West, por degeneración. No tienen fuerza plástica ni formas de expresión amorosa... Y nos queda Charlot en este trío. Recordemos que aunque él hace caricatura del amor, *lo hace sentir*: tal es la fuerza plástica en aquella su postura de las dos manos estrujando su corazón, mientras su cabeza ladeada se dirige hacia el ser amado, en una ardiente mirada» (GARCÍA, 1942: 12). Bertini encarnaría el espíritu trágico italiano (sin embargo alabado por Nicolás González Ruiz en su artículo «Flor al cine italiano» [1942: 9]), mientras que West es la vulgaridad de cierto cine americano. Tato

Cumming, en cambio, admira a Chaplin, y también a Valentino, y ve en la mirada del primero y en la sutilidad del segundo la plástica del amor que da título a la conferencia. Su argumentación, de hecho, no es un caso aislado en *Primer Plano*: en un artículo dedicado a los galanes en el cine (Figura 1), Antonio Walls analiza en estos términos el paso de la gestualidad exagerada del italiano Gustavo Serena a la suavidad de Robert Taylor en *Margarita Gautier* (Camille, George Cukor, 1936): «Ni un fruncimiento de cejas, ni un rictus en los labios, y, sin embargo, la pasión viva y palpitante se refleja en el rostro con intensidad prodigiosa. Podría decirse que toda la expresión del alma se asoma a los ojos ensombrecidos por el drama. He aquí el verdadero secreto del cine y el punto de partida de todo su arte. Gesto mínimo, expresión máxima» (WALLS, 1940: 15).

Figura 1. "Breve historia del galán cinematográfico", de Antonio Walls. *Primer Plano*, número 7, 1 de diciembre de 1940, pp. 14-15.



Arriba. Figura 2. Elaine Shepard en la portada de *Primer Plano* número 271, 23 de diciembre de 1945.

Abajo. Figura 3. Anuncio de la leche de miel y almendras Lambrequin. *Primer Plano*, número 170, 16 de enero de 1944, p. 17.

La plástica del amor, pues, se encontraría en el gesto suave o la mirada, aquello que estos autores detectan en el cine alemán o en Chaplin (aunque lo caricaturice), Valentino y Robert Taylor. No habría espacio, aquí, para el cine español. Si según Tristán Yuste este era esencialmente sensiblero, para Tato Cumming la gestualidad hispánica pone trabas a la representación amorosa: «las meridionales son las menos aptas para conseguir una perfecta plástica de amor en el cine. ¿Por qué? Precisamente por su exuberancia temperamental. // Entonces, ¿la meridional no sirve? Más concretamente. ¿La española? Desde luego que sí; pero para nosotros, en valor de nuestras fronteras, choca un temperamento con el de los públicos internacionales, y en donde es amor apasionado, surge la mímica, que no es plástica» (GARCÍA, 1942: 12). Al caracterizar así a la producción nacional, Tato Cumming parece tener en el punto de mira a la españolada. No podemos entrar aquí en el trabajo que *Primer Plano* realizó en torno a este género⁵, pero sí constatar que la visión de lo nacional o lo extranjero no era unánime: aunque el enemigo gestual parecía encontrarse fuera, de los demás países venían también los modelos, aquellos que debería seguir un amor hispánico ahora intelectualmente despreciado.

CUERPOS MOSTRADOS, CUERPOS QUE DESEAN

Al lado del gesto, o dentro de él, se encuentran el cuerpo humano y su exhibición física. Sin embargo, y pese a alguna violenta reacción (como la de Antonio Fraguas Saavedra denunciando, en referencia al auge del cine, que «nuestros grandes periódicos publicaban magníficas fotografías de los pechos y las piernas y demás rasgos anatómicos de Mabel Normand, la Musidora, la Crawford,



la West, la Realston» [Fraguas Saavedra, 1943: 3]), la principal preocupación de *Primer Plano* sobre el Eros no fue lo que se mostraba: la propia revista podía incluir un chiste sobre la supuesta *censura* en la Maja Vestida (1941: 18), una portada con la actriz Elaine Shepard como *pin-up* (1945: 1) (Figura 2) o un anuncio de la leche de miel y almendras Lambrequin (Figura 3), en el que una mujer de pronunciado escote levanta los brazos desnudos tras la cabeza, con una mirada perdida (1944: 17).

El problema realmente no era lo que se mostraba, sino cómo vivían los personajes el amor y la sexualidad, y que las industrias extranjeras sacaran réditos económicos de ello a costa de la moral española. Obviamente, una película como *Éxtasis* (Ekstase, Gustav Machatý, 1933), conocida por el desnudo integral de Hedy Lamarr, era condenada y considerada una mala pasada que el destino jugó a la actriz, aunque en el texto se atacaba también, de forma indirecta, a la Bienal de Venecia, donde la película obtuvo un premio internacional (DEL REAL, 1942g: 9-10). El ataque, en general, iba siempre a la moral antes que a las imágenes, a los comportamientos antes que al cuerpo. Así, mientras Sol del Real bromea con el código Hays al explicar que este había obligado a tachar del guion de *Destry cabalga otra vez* (Destry Rides Again, George Marshall, 1939)⁶ la frase «Hay mucho oro en estas colinas», que Marlene Dietrich pronunciaba al guardarse una bolsa de monedas en el pecho (DEL REAL, 1941: 15), Luis Gómez Mesa tildaba las películas que la actriz realizó en Estados Unidos con Josef von Sternberg de «obras cardinalmente pasionales, desdeñosas de todo principio de elemental moralidad», considerándolas epílogos de *El ángel azul* (Der blaue Engel, Josef von Sternberg, 1930) que surgieron «ya en Hollywood, en las ambiciones y en los ámbitos de sus productores judaicos» (GÓMEZ MESA, 1942b: 15). Su condena, de este modo, hermanaba moralismo, antimaterialismo y antisemitismo.

La crítica a la inmoralidad y a sus ganancias mercantiles pasaba por delante, pues, del ataque a

lo que se mostraba. El caso más claro al respecto es el artículo del mismo Gómez Mesa sobre *El demonio y la carne* (Flesh and the Devil, Clarence Brown, 1926), donde no hay críticas a imágenes concretas del film; en todo caso, se loa la calidad técnica e interpretativa, y se señala, sin resquemor, que «sus pasajes amorosos adquieren en la pantalla una expresión incitante». El ataque viene por el lado moral: se señala que la realidad de la que habla es «acre, triste y sin moralidad ni ejemplaridad», y que es «sustancial e íntegramente negativa en su argumento —duelos, deslealtades, amores prohibidos y todos los excesos de la emoción, característicos del sentido de folletín pasional de la existencia de las postrimerías del siglo pasado y principios del actual—. Como en el caso de *El ángel azul*, la crítica de Gómez Mesa apunta hacia el «aspecto materialista erótico», usado como un reclamo comercial, ya que «aprovecha el Departamento de Publicidad la ocasión para anunciarla como “la más fuerte obra pasional llevada a la gran pantalla”. Y se utilizan, por vez primera, los conceptos “sex-appeal” y “vampiresa”» (GÓMEZ MESA, 1942: 23). La condena, pues, no es al amor, ni a sus imágenes, sino a las narrativas del deseo y al aprovechamiento comercial de ellas. Es por ello graciosamente paradójico que Edgar Neville, uno de los cineastas clave del periodo y habitual en las páginas de la revista, respondiera en una entrevista que el despertar de su vocación cinematográfica vino precisamente al ver este film: «aquella extraordinaria película me hizo comprender lo que era y lo que iba a ser el cine» (FERNÁNDEZ BARREIRA, 1943: 11).

Por otro lado, Gómez Mesa considera que *El demonio y la carne* marca un punto de inflexión en la historia de Hollywood, hasta entonces caracterizado por cierta ingenuidad en los argumentos, y en la historia de la representación del amor. En este sentido, él lo opone al cine italiano mudo, en el cual «el amor protagonizaba ya sus películas principales. Pero era de una manera romántica y de mujeres que pecaban y, reconciliadas con el honor y el deber, se arrepentían y enmendaban en



Figura 4. “¿En qué aspecto de la mujer ha influido más el cine?”, de Fernando Castán Palomar. *Primer Plano*, número 237, 29 de abril de 1945, pp. 8-9.

un acto de sacrificio y de renuncia sus extravíos del camino recto». Para él, la película de Clarence Brown da inicio a una etapa de Hollywood caracterizada por «el amor culpable que todo lo olvida y lo supedita al logro del deseo» (GÓMEZ MESA, 1942: 23). De modo que la amenaza percibida desde el exterior, espiritual y económica, no se inserta solo en unas coordenadas geográficas, sino también históricas; especialmente, sin lugar a dudas, para el sexo femenino.

LOS PELIGROS PARA LA MUJER

Si para *Primer Plano* las masas eran influenciables y volubles, desprovistas de cualquier espíritu crítico, las prevenciones a tomar eran mucho mayores en el caso de las mujeres. En «El cine como

propaganda», Bartolomé Mostaza entra a explorar cómo el cine determina la forma de actuar femenina: «¿Y qué decir de las costumbres, de la moda, del arte? Las mujeres andan, miran, rien, visten, se pintan al estilo de las actrices del cine predilectas. Lastimoso, pero hasta en la forma de hacer el amor —esa cosa tan íntima y personal— muchas mujeres se falsifican por el prurito de imitar lo que en el cine ven u oyen» (MOSTAZA, 1940: 3). Este es el argumento que trata de desmentir Fernando Castán Palomar cuando, en el artículo encuesta «¿En qué aspecto de la mujer ha influido más el cine?» (Figura 4), recoge las declaraciones de distintas profesionales (una escritora, una actriz, una dibujante, una vedete y una periodista) para concluir que «el influjo del cine en la mujer no llega más allá de unos trajes y de unos peinados». Sin embar-

go, el artículo se sitúa de pleno en la misma perspectiva: no solo por su planteamiento, ya sesgado desde una perspectiva de género, sino por algunas de las declaraciones, que invierten la catástrofe moral pero continúan situando a la mujer en una posición subalterna: según la escritora Mercedes B. de la Torre, las mujeres se han vuelto más trabajadoras porque esperan que las llame el director de su oficina, en quien esperan ver un rostro como el de Robert Taylor (CASTÁN PALOMAR, 1945: 8-9).

Dentro de esta perspectiva, varios textos de *Primer Plano* señalan al cine como responsable de un cambio histórico en el rol social de la mujer. El caso más significativo, de alcance secular, es el del artículo «Influencia del cine en la mujer», de José Juanes, para quien «dentro de la zona de motivos que ejercen presión más o menos fuerte sobre la mujer, ocupa el cinematógrafo el papel principal». Según Juanes, el cine ha realizado una transformación inédita en los siglos anteriores: «Con pequeñas diferencias de vestido y modo de expresión, la idiosincrasia femenil fué idéntica a través de los tiempos. Una dama del siglo XII era moralmente semejante a nuestras damiselas del 1900. Nada en la Historia logró cambiar su modo de obrar si no fué esa gran leyenda de imágenes que los hermanos Lumière lanzaron al mundo, la cual, al arribar en las costumbres humanas, con sus falsas concepciones del amor, el sacrificio y el modo de sentir, trocó rotundamente el papel hasta entonces pasivo de la mujer, para convertirla en sujeto activo de esta oración interminable de la vida. // El peligro de esta influencia no estriba en sí misma, sino en la ampliación de conceptos que la mujer se forja después. Rotas ya las cadenas de su cometido secundario en la sociedad, la mujer acaparó el primer plano, hasta superar lo que en el cine acaecía, haciendo de la vida moderna la película más inverosímil» (JUANES, 1942: 19).

Ángel Zúñiga, por otro lado, lleva esta idea al extremo al identificar las pasiones amorosas del cine americano con la violencia, y sugerir las

posibles consecuencias que ello podría tener sobre las espectadoras. Siguiendo a Waldo Frank, Zúñiga opone la mujer del *western*, compañera del hombre, a la del drama romántico, independiente, muy influenciada por los personajes femeninos de Henrik Ibsen. Así, compara a la mujer de *Secretos* (*Secrets*, 1924/1933⁷), de Frank Borzage, a la Norma Shearer de *La divorciada* (*The Divorcee*, Robert Z. Leonard, 1930), porque entre ambas «existen abismos de disolución en los que la mujer rompe todas las ligaduras femeninas, viéndose arrastrada por la corriente del culto al poderío», algo de lo que comedias como *El secreto de vivir* (*Mr. Deeds Goes to Town*, Frank Capra, 1936), *Vive como quieras* (*You Can't Take It With You*, Frank Capra, 1938) o *Holiday* (Edward H. Griffith, 1930)⁸ «intentan escaparse». Según Zúñiga, el afán de independencia de la mujer, representado por los personajes de Norma Shearer, Joan Crawford y Tallulah Bankhead, acaba incorporándola en una órbita que no es la suya y, finalmente, produciendo violencia contra ella: «La mujer, en su afán de independencia — Ibsen influye poderosamente en la realidad y en la ficción americanas—, pierde su aureola. Ante ella, los impulsos agresivos ya no son contenidos. Su antigua personalidad se diluye en el nuevo mundo en el que se ve inmersa. Y, con ánimo de defensa, se volverá la hembra atrevida, astuta, con un pasmoso conocimiento de las leyes: Jean Harlow, Joan Blondell, Hedy Lamarr...» (ZÚÑIGA, 1942: 21).

Siguiendo a Gómez Mesa, Juanes y Zúñiga, pues, puede verse el surgimiento del drama romántico hollywoodense como un punto de inflexión en la historia del cine y en el papel social de la mujer. Las narrativas del deseo dan mal ejemplo a los espectadores y, sobre todo, dan alas al género femenino, que abandona su posición tradicional, poniendo en peligro la estabilidad social e incluso su integridad física. Esas narrativas del deseo, tan exitosas comercialmente como peligrosas en lo moral, suponían la principal doble

amenaza, económica y espiritual, contra la que *Primer Plano* debía reaccionar.

EL BUEN AMOR Y EL REDUCTO DE HOLLYWOOD

Contra estas narrativas del deseo, *Primer Plano* defiende una concepción del amor como compromiso y sacrificio. En el texto de Alfonso Sánchez que hemos comentado al inicio de este artículo, él mismo distingue entre la representaciones amorosas perjudiciales para los jóvenes y aquellas que les son beneficiosas, situando a un lado la austrocheca *Éxtasis*, las alemanas *Muchachas de uniforme* (*Mädchen in Uniform*, Leontine Sagan y Carl Froelich, 1931) y *Las ocho golondrinas* (*Acht Mädels im Boot*, Erich Was-

chneck, 1932), la estadounidense *La usurpadora* (*Back Street*, John M. Stahl, 1932) y la francesa *Amok* (Fyodor Otsep, 1934), y, al otro, las estadounidenses *El signo de la Cruz* (*The Sign of the Cross*, Cecil B. DeMille, 1932) y *Cabalgata* (*Cavalcade*, Frank Lloyd, 1933), en las que el amor puede llevar a un sacrificio en el circo romano o constituir «el único remanso en el torbellino de los tiempos» (SÁNCHEZ, 1941: 3). Dentro de este modelo de amor edificante, no hay problema en escribir artículos sobre el tema, ya sea recogiendo opiniones de artistas sobre el matrimonio, siempre que no sea presentado como un problema o una institución a destruir (SÁNCHEZ, 1941: 4), o caracterizar la terraza como un espacio idóneo para declaraciones poéticas con beso final (PEDREÑA, 1940: 4).

Figura 5. El beso ante la cámara, encuesta realizada por Lily Wobes. *Primer Plano*, número 51, 5 de octubre de 1941, pp. 12-13.





Figura 6. El «animal favorito» de Mae West, llamado desde el margen por las supuestas manos de la actriz. Su animal preferido, *Primer Plano*, número 8, 8 de diciembre de 1940, p. 6.

Ese es el tipo de amor promovido en el cine español, donde debe ser ejemplar: un anuncio de la película *Lecciones de buen amor* (1944), de Rafael Gil, presenta en forma de *auca* la historia de un matrimonio en crisis que, tras ver la película, aprende cómo debe convivir (1944: 16). El formato del reportaje en forma de encuesta es, en este sentido, un medio ideal: los intérpretes españoles son interrogados sobre besos y escenas de amor en «El beso ante la cámara» (WOBES, 1941: 12-13) (Figura 5) o «El amor en la pantalla» (DE LA TORRE, 1942: 4-5), pero en ninguno de los dos casos el deseo va más allá de una simple broma inocente. En la primera, se les pregunta por la sensación que les produce

el beso mientras son filmados, si prefieren los besos románticos o los fatales, con qué galán o mujer preferirían filmar una escena de beso, qué beso les ha dejado una mayor impresión y cuál ha sido el peor, y si en alguna ocasión estropearon expresamente una toma para poder repetir el beso. En la segunda, deben responder cuándo, dónde, cómo, con quién y por qué les gustaría interpretar una escena de amor. Ante estas preguntas, en ambos casos las respuestas se orientan hacia la dicotomía personaje / intérprete, desde la profesionalidad absoluta (Luchy Soto: «[dar un beso] es una obligación igual que si tuviera que abrir o cerrar una ventana») hasta la entrega emocional (Luis Peña: «la misma [sensación al besar] que si no tuviera la cámara [...] Cuando uno trabaja tiene que estar poseído de su papel»), y desaparece cualquier rasgo de deseo que vaya más allá de escoger un beso fatal porque es más largo (Alfredo Mayo). La contención queda demostrada por la falta de concreción sobre el tipo de besos o el tipo de escenas de amor, así como por la ausencia de detalles gráficos o de alusiones a reacciones físicas. Mucho más atrevida, en cambio, parece la encuesta «¿Qué pecados ha cometido usted en pantalla?» (DE LA TORRE, 1941: 12-13), donde actores y actrices confiesan todo tipo de traiciones amorosas y adulterios que han llevado a cabo como personajes. El contenido de las historias no es exactamente el de un amor pulcro, pero su virulencia queda atenuada por la distancia que asumen los intérpretes, teñida en la mayoría de casos de un humor inocente. Su realidad como buena gente eclipsa, de este modo, sus actos en la pantalla. Como dice Consuelo Nieva, «Y mire usted: tan mala, tan mala, y soy incapaz de romper un plato».

Al mismo tiempo, mientras este buen amor era proclamado en los artículos de opinión y ejemplificado en las inocentes notas sobre actores españoles, las narrativas del deseo podían encontrar un hueco, muy de tarde en tarde, en las noticias o los ecos de sociedad, ya fueran reales o inventados. Y siempre que eso ocurría Hollywood estaba ahí

como espacio posible: en las contadas ocasiones en las que la revista hablaba de la sexualidad de forma jocosa, lúdica y despreocupada, los actores y los escenarios escogidos eran los del cine americano. Mae West, que como hemos visto podía encarnar un amor degenerado, fue protagonista de un par de ellas: en un reportaje fotográfico en el que las estrellas aparecen retratadas junto a sus animales favoritos, en su caso simplemente se ve a un hombre llamado por unas manos que aparecen por el margen, y en la leyenda puede leerse que «Mae West, que se ha escondido detrás de la cortina porque le da mucha vergüenza hacer ciertas confesiones, declara ruborizada que entre todos los animales prefiere al hombre» (1940: 6) (Figura 6). En otro caso, en una noticia breve titulada «Dos explosivos en una película», se dice que «La alarma ha cundido en Hollywood, al esparcirse como una bomba la noticia de que Mae West y John Barrymore —los dos temperamentos más exaltados de Cinelandia— van a trabajar juntos en una película que se titula “Not tonight, Josephine” (Esta noche no, Josefina). Se dice que el Estudio donde va a rodarse ha tomado las debidas precauciones, blindando las paredes interiores del mismo» (DEL REAL, 1941: 14). En realidad, no hemos encontrado ninguna referencia a esta película, ni tampoco a ninguna colaboración entre ambos intérpretes; seguramente, pues, se tratara de un rumor o de una noticia inventada, algo que refuerza la imagen de Hollywood como espacio donde los deseos prohibidos pueden ser imaginados.

En la misma línea se sitúan los comentarios sobre el homenaje que los bomberos de Hollywood, calificados como «muy inflamables», quisieron hacer a Joan Blondell convirtiéndola en presidenta honoraria de su institución, aunque cuando quisieron que se dejara salvar en un simulacro ella dio en su lugar un muñeco de cera con sus rasgos (SANZ RUBIO, 1943: 14). Y, finalmente, destacan al respecto dos noticias sobre supuestos experimentos científicos en torno a las estrellas: en un caso, un aparato registra las reacciones físicas de jóve-

nes universitarios ante las fotografías de Marlene Dietrich, Lana Turner o Hedy Lamarr, para comprobar quién tiene más *sex appeal* (DEL REAL, 1941e: 16); en el otro, un detector de mentiras mide la intensidad de los besos entre distintas estrellas (Greta Garbo y Melvyn Douglas, Marlene Dietrich y Gary Cooper, etc.), revelando que el hombre siempre termina más sofocado: «Los resultados demostraron que el llamado sexo fuerte es el que revela más síntomas de flaqueza en esta especie de campeonatos...» (DEL REAL, 1941d: 16). En todos estos casos, esporádicos y anecdóticos a lo largo de *Primer Plano*, la sexualidad lúdica se infiltra con la excusa de Hollywood y, al mismo tiempo, ofrece una visión de una mujer sexualmente fuerte y dominante, algo ausente en el resto de páginas de la publicación.

Estos casos, sin embargo, no son más que brechas en un espacio fuertemente amarrado a los principios del régimen, en el que el deseo amoroso y sexual siempre es condenado como un peligro foráneo que amenaza la economía, la espiritualidad y los roles de género de la España de la época. Erigiéndose firmemente como una instancia de orientación moral, y por lo tanto esencialmente censora, *Primer Plano* supo dar, mediante sus artículos de opinión y sus reportajes de estrellas, una dimensión popular al secretismo y la vaguedad propios de la censura oficial, y al mismo tiempo combinarla con el glamour del cine americano, que no era santo de su devoción. De algún modo, la revista transitaba en un fino equilibrio entre lo que la sociedad debía aprender y lo que la sociedad quería ver, entre la pedagogía moral y el chisme popular, condenando y casi sucumbiendo. Si CIRCE, como la hechicera de la *Odisea*, era el nombre del cineclub falangista, *Primer Plano* operaba en el episodio de las sirenas: no tanto tapando los oídos, sino más bien amarrando bien fuerte, dejando escuchar, pero evitando que el deseo desviara el firme rumbo de la nueva sociedad franquista. ■

NOTAS

- * Este artículo forma parte del proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia y Alemania (1939-1945)* (CSO2013-43631-P).
- 1 No conocemos una publicación que analice a fondo la totalidad de la revista, aunque sí que existen trabajos sobre su línea ideológica en el periodo 1940-1945 a través de los editoriales (MONTERDE, 2001), su orientación cultista en los primeros números (MINGUET BATLLORI, 1998), sus visiones sobre el neorrealismo italiano (ORTEGO MARTÍNEZ, 2013) y su recepción del cine mexicano (GARCÍA PASTOR, 2016).
 - 2 Lo más parecido al respecto es una conferencia del censor de guiones Francisco Ortiz Muñoz pronunciada en el Salón de Actos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en Madrid, el 21 de junio de 1946, y publicada posteriormente (ORTIZ, 1946). En ella el censor asegura que habla a título personal, pero expone una serie de criterios que se ajustan a las leyes no escritas de la censura. Su modelo es el código Hays estadounidense, que él adapta con algunas modificaciones (TUÑÓN, 2011: 19-20). Según Rosa Añover Díaz, existieron también instrucciones internas, como las aprobadas por la Junta de Censura de Salamanca en 1937 (AÑOVER DÍAZ, 1992: 22). Pero en ningún caso se trató de documentos con validez oficial.
 - 3 Cabe decir, sin embargo, que en *Primer Plano* también se encuentran referencias a la censura de este país; así, hemos detectado una alusión al «puritanismo yanqui» (DEL REAL, 1941b: 15) y la noticia «El nuevo film de Greta Garbo irrita a la Censura» (DEL REAL, 1941f: 14), sobre la prohibición de *La mujer de las dos caras* (Two-Faced Woman, George Cukor, 1941) en tres estados de los Estados Unidos.
 - 4 Dos breves notas sobre el cine nipón, *El Japón prohíbe los abrazos* (1941: 16) y *En el cine japonés no existe el beso* (1943: 19), subrayan, con sorna y sorpresa, la contención emocional de esa cultura.
 - 5 Cabe mencionar aquí el artículo sobre la película *El cortijero* (The Bandolero, Tom Terriss, 1924), producida en Hollywood y situada en España, donde se pre-

sentan (y en parte se desmienten) los tópicos extranjeros sobre los besos españoles (GÓMEZ MESA, 1941: 19).

- 6 La película fue estrenada en las pantallas españolas con el título *Arizona*.
- 7 Zúñiga no especifica si se refiere a la versión muda de 1924, con Norma Talmadge, o a la sonora de 1933, que fue la última película de Mary Pickford.
- 8 Zúñiga dice expresamente que se refiere a esta versión, protagonizada por Ann Harding, y no a la de George Cukor con Katharine Hepburn (1938), titulada en España *Vivir para gozar*, que según él está «incomprendiblemente desvirtuada».

REFERENCIAS

- AÑOVER DÍAZ, Rosa (1992). *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*. Tesis doctoral no publicada. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- CASTÁN PALOMAR, Fernando (1945). ¿En qué aspecto de la mujer ha influido más el cine?. *Primer Plano*, 237, 29/04/1945, 8-9.
- DE LA TORRE, Josefina (1941). ¿Qué pecados ha cometido usted en la pantalla?. *Primer Plano*, 52, 12-13.
- (1942). El amor en la pantalla. *Primer Plano*, 77, 4-5.
- DEL REAL, Sol (1941). Dos explosivos en una película. *Primer Plano*, 43, 14.
- (1941b). La censura de Hays no deja pasar una... *Primer Plano*, 43, 15.
- (1941c). Un argumento escabroso. *Primer Plano*, 46, 15.
- (1941d). Un nuevo «record». *Primer Plano*, 59, 15-16.
- (1941e). Aparatos para medir el «sex-appeal». Marlene Dietrich triunfa plenamente sobre su rival Greta Garbo. *Primer Plano*, 61, 16.
- (1941f). El nuevo film de Greta Garbo irrita a la Censura. *Primer Plano*, 62, 14.
- (1942g). Hedy Lamarr, la protagonista de «Éxtasis». *Primer Plano*, 84, 9-10.
- FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo (1943). Edgar Neville. *Primer Plano*, 150, 11-13.
- FRAGUAS SAAVEDRA, Antonio (1943). De la capacidad persuasiva del cine. *Primer Plano*, 137, 3.
- GARCÍA PASTOR, Antonio (2016). Relaciones entre el contexto cinematográfico español y el latinoamericano. Estudio

- del cine mexicano de los años 40 visto a través de la revista *Primer Plano*. *Historia Digital*, XVI, 27, 165-238.
- GARCÍA, Pío (1942). Las conferencias de CIRCE. *Primer Plano*, 67, 12.
- GARCÍA VIÑOLAS, Manuel Augusto (1940). Manifiesto a la cinematografía española II. *Primer Plano*, 2, 3.
- GÓMEZ MESA, Luis (1941). España vista por Hollywood (II): Toreros, bandoleros, cortijeros y análoga gente más o menos pintoresca. *Primer Plano*, 27, 19.
- GÓMEZ MESA, Luis (1942). Greta Garbo y John Gilbert en «El demonio y la carne». *Primer Plano*, 79, 22-23.
- GÓMEZ MESA, Luis (1942b). Marlène Dietrich y Emil Jannings en «El ángel azul». *Primer Plano*, 80, 14-15.
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás (1942). Flor al cine italiano. *Primer Plano*, 99, 9.
- GUBERN, Román, FONT, Domènec (1975). *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Euros.
- JUANES, José (1942). Influencia del cine en la mujer. *Primer Plano*, 79, 19.
- MINGUET BATLLORI, Joan M. (1998). La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo (Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de *Primer Plano*). En *Tras el sueño: actas del centenario: VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* (pp. 187-201). Madrid: AEHC, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España.
- MONTERDE, José Enrique (2001). Hacia un cine franquista: La línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945. En L. FERNÁNDEZ COLORADO y P. COUTO CANTERO (eds.), *La herida de las sombras: el cine español en los años cuarenta* (pp. 59-82). Madrid: AEHC, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España.
- MOSTAZA, Bartolomé (1940). El cine como propaganda. *Primer Plano*, 10, 3.
- ORTEGO MARTÍNEZ, Óscar (2013). Cine, realismo y propaganda falangista: un ejemplo en la revista *Primer Plano*. En M. A. RUIZ CARNICER (ed.), *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)* (pp. 394-407). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, CSIC.
- ORTIZ MUÑOZ, Francisco (1946). *Criterio 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: Magisterio español.
- PEDREÑA, Jorge (1940). De la terraza a la calle. *Primer Plano*, 8, 4.
- SÁNCHEZ, Alfonso (1941). Peligros del espectáculo cinematográfico. *Primer Plano*, 46, 3.
- SANZ RUBIO, José (1943). Actrices y bomberos. *Primer Plano*, 163, 14.
- TUÑÓN, Julia (2011). Sin «cieno ni obscenidad»: el censor de películas Francisco Ortiz Muñoz, inventor de su propio paraíso. *Historias*, 79, 19-48.
- VALENCIA, Antonio (1943). Los modales en el cine. *Primer Plano*, 130, 3.
- WALLS, Antonio (1940). Breve historia del galán cinematográfico. *Primer Plano*, 7, 14-15.
- WOBES, Lily (1941). El beso ante la cámara. *Primer Plano*, 51, 12-13.
- YUSTE, Tristán (1942). La enfermedad del cine. *Primer Plano*, 87, 6.
- ZÚÑIGA, Ángel (1942). Meditación ante la imagen. *Primer Plano*, 89, 20-21.
- Su animal preferido. *Primer Plano* (1940, 8 de diciembre), 8, 6.
 - Goya, censor. *Primer Plano* (1941, 2 de febrero), 16, 18.
 - La pantalla recoge veinte siglos de AMOR. *Primer Plano* (1941, 27 de abril), 28, 12-13.
 - El Japón prohíbe los abrazos. *Primer Plano* (1941, 25 de mayo), 32, 16.
 - Lo que los artistas han dicho del amor y del matrimonio. *Primer Plano* (1941, 15 de junio), 35, 4.
 - En el cine japonés no existe el beso. *Primer Plano* (1943, 28 de diciembre), 124, 19.
 - Labor del cine español en el año 1943. *Primer Plano* (1944, 9 de enero), 169, 5.
 - Leche de miel y almendras Lambrequin (anuncio). *Primer Plano* (1944, 16 de enero), 170, 17.
 - Lecciones de buen amor (anuncio). *Primer Plano* (1944, 9 de abril), 182, 16.
 - Portada. *Primer Plano* (1945, 23 de diciembre), 271, 1.

PRIMER PLANO: EL ROSTRO POPULAR DE LA CENSURA

Resumen

Durante los primeros años del franquismo, la revista de cine *Primer Plano*, alineada con la Falange, fue un instrumento fundamental de canalización de las ideas del régimen sobre la construcción de un cine nacional y sobre el cine de otros países. En el caso de las representaciones del amor y la sexualidad, la doble amenaza espiritual y económica que suponían las películas extranjeras se concretaba, según la revista, en la invasión de gestos ajenos que los españoles querían imitar y en la difusión de películas que se articulaban a partir del deseo sexual, amenazando así la estabilidad de la sociedad franquista, especialmente en lo que concierne al rol de la mujer. Ante estas narrativas del deseo, *Primer Plano* defendió un modelo de amor casto y edificante.

Palabras clave

Primer Plano; revista de cine; fascismo; censura; Eros; deseo.

Autor

Albert Elduque (Barcelona, 1986) es doctor en Comunicación Social por la Universitat Pompeu Fabra, con una tesis doctoral sobre los conceptos de hambre, consumo y vómito en el cine político moderno europeo y brasileño. Actualmente es investigador en la University of Reading (Reino Unido), donde forma parte del proyecto «Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema: Exploring Intermediality as a Historiographic Method» («InterMedia»). Contacto: albert.elduque@gmail.com.

Referencia de este artículo

ELDUQUE, Albert (2017). *Primer plano: el rostro popular de la censura*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 49-62.

PRIMER PLANO: THE POPULAR FACE OF CENSORSHIP

Abstract

During the early years of Franco's dictatorship, the film magazine *Primer Plano*, a publication aligned with the Falange, was an important instrument for the promotion of the regime's ideas about the construction of a national film industry and about the film production of other countries. In the case of depictions of love and sexuality, the double-edged threat (spiritual and economic) represented by foreign films could be seen, according to the magazine, in the invasion of alien gestures which the Spanish people sought to imitate and in the proliferation of films whose thematic focus was sexual desire, which threatened the stability of Francoist society, especially where the role of the woman was concerned. In opposition to these narratives of desire, *Primer Plano* advocated a chaste and morally edifying conception of love.

Key words

Primer Plano; film magazine; fascism; censorship; Eros; desire.

Author

Albert Elduque (b. Barcelona, 1986) holds a PhD in Communications from Universitat Pompeu Fabra. His doctoral thesis focused on the concepts of hunger, consumption and vomit in the modern political film in Europe and Brazil. He is currently a researcher at the University of Reading (United Kingdom), on the project "Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema: Exploring Intermediality as a Historiographic Method" ("InterMedia"). Contact: albert.elduque@gmail.com.

Article reference

ELDUQUE, Albert (2017). *Primer plano: the popular face of censorship*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 49-62.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com