



UNIVERSIDAD DE CANTABRIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



GRADO EN HISTORIA

TRABAJO FIN DE GRADO

Directora: Rebeca Saavedra Arias

Curso 2017/2018

PROPAGANDA EN EL CINE DEL PRIMER FRANQUISMO

PROPAGANDA IN THE CINEMA OF THE FIRST FRANCOISM

Raúl de Santiago López

Septiembre de 2018

RESUMEN

Durante la Guerra Civil y la posterior implantación de la dictadura franquista, se dio en España un auge de la propaganda política, tan importante a la hora de legitimar y perpetuar al nuevo régimen. Uno de los medios en los que operó con más fuerza la propaganda fue el cine, lo que desembocó en la configuración de una industria cinematográfica firmemente controlada por el Estado, y en la realización de una serie de películas de profunda carga ideológica. El objetivo de este trabajo es analizar el contenido de las principales películas de la primera fase del franquismo para entender cómo y en qué medida fue utilizado el cine como arma propagandística.

PALABRAS CLAVE: Cine, Franquismo, Propaganda, Guerra Civil española.

ABSTRACT

During the Civil War and the subsequent establishment of the Franco dictatorship, there was a peak of the political propaganda in Spain, so important in legitimizing and perpetuating the new regime. One of the media in which the propaganda acted with more force was the cinema, which led to the configuration of a film industry firmly controlled by the State, and in the realization of a series of films with a deep ideological charge. The objective of this paper is to analyze the content of the main movies of the first decade of francoism to understand how and how much the cinema was used as a propaganda weapon.

KEYWORDS: Cinema, Francoism, Propaganda, Spanish Civil War.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN-----	3
1. ESTADO DE LA CUESTIÓN -----	5
2. DESARROLLO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA -----	8
2.1. LA GUERRA CIVIL -----	8
2.2. LA ADMINISTRACIÓN FRANQUISTA -----	9
2.3. LAS POLÍTICAS CINEMATOGRAFICAS-----	11
2.4. LA CENSURA -----	14
2.5. LOS CINEASTAS-----	16
3. LA GUERRA CIVIL EN LA GRAN PANTALLA -----	19
3.1. EL CINE DOCUMENTAL DURANTE LA GUERRA-----	19
3.2. EL CINE DE CRUZADA -----	20
3.2.1. LAS PRODUCCIONES ITALIANAS-----	20
3.2.2. HACIA UN CINE OFICIALISTA -----	22
3.3. EL CINE DE RECONCILIACIÓN-----	25
4. EL CINE HISTÓRICO -----	28
4.1. EL USO DE LA HISTORIA-----	28
4.2. LA EXALTACIÓN COLONIAL -----	29
4.3. EL PACTO IBÉRICO-----	32
4.4. LAS SUPERPRODUCCIONES DE CIFESA-----	34
5. EL CINE COMO EVASIÓN -----	39
6. CONCLUSIONES-----	44
BIBLIOGRAFÍA-----	46
FILMOGRAFÍA -----	50

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es analizar el contenido del cine producido en España durante la Guerra Civil en la zona sublevada y posteriormente durante los primeros años de la dictadura franquista, con el fin de comprender en qué medida fueron utilizadas las películas como medio de propaganda para difundir los elementos fundamentales de la ideología del nuevo régimen. El punto de partida de este trabajo radica en la importancia del cine como fuente de conocimiento histórico, en tanto que se trata de uno de los medios de comunicación con mayor capacidad de difusión y con mayor influencia a la hora de configurar el imaginario colectivo. Tal y como señala Marc Ferro, el estudio del cine no tiene relevancia únicamente desde un punto de vista artístico, sino que “su significación va más allá de lo puramente cinematográfico; no cuenta solo por aquello que atestigua, sino por el acercamiento sociohistórico que permite”¹. Por tanto, en este trabajo nos disponemos a desgranar los elementos propagandísticos presentes en las películas más importantes de los inicios del franquismo.

Según la definición de Violet Edwards, “propaganda es la expresión de una opinión o una acción por individuos o grupos, deliberadamente orientada a influir opiniones o acciones de otros individuos o grupos para unos fines predeterminados y por medio de manipulaciones psicológicas”². En el caso que nos ocupa, se trata de la propaganda dirigida desde el Estado franquista con el fin de influir en la población española para perpetuarse en el poder. No obstante, el estudio de la propaganda no debería referirse sólo a lo que es manifiestamente tal, sino a todo el complejo sistema de comunicación humana en una sociedad donde cada mensaje puede jugar una función propagandística independientemente de que hubiese o no una intencionalidad en su creación³. Es por ello que resulta tan importante estudiar al contenido ideológico del cine, puesto que fue (junto a la radio) el gran medio de masas de buena parte del siglo XX, y quizás el que más transformó la forma en que los seres humanos percibían la realidad en la primera mitad del siglo. En palabras de Eric Hobsbawm, “la era de las catástrofes fue la era de la gran pantalla cinematográfica”⁴.

Como apunte referente a la metodología empleada, cabe señalar que para la realización de este trabajo se ha aunado la lectura de bibliografía sobre el tema con el visionado de las

¹ FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel Historia, 1995, p.39.

² PIZARROSO QUINTERO, Alejandro. *Historia de la propaganda*. 2ª Ed. Madrid: Eudema Universidad, 1993, p.25.

³ *Ibidem*, p.28.

⁴ HOBSBAWM, Eric. *Historia del siglo XX*. 3ª Ed. Barcelona: Crítica, 2002, p.196.

películas que son objeto de estudio, y que son comentadas en sus respectivos capítulos. Todas las películas visualizadas para este trabajo aparecen referenciadas al final del mismo, en el apartado de filmografía.

En cuanto a la cronología elegida, hay que señalar que se ha optado por analizar el periodo que va desde 1936 hasta 1950. Los años de la Guerra Civil son fundamentales para poder entender la conformación de la cinematografía franquista, tanto en su aparato administrativo como en el contenido propagandístico de sus producciones, cuya fuerza es especialmente remarcable durante la contienda. Tal y como afirman Rosa Álvarez y Ramón Sala, el cine del franquismo comenzó a producirse el 18 de julio de 1936⁵. Por otra parte, el trabajo abarca toda la década de 1940 debido que fue la época en la que el control franquista sobre el cine fue más fuerte y en la que más patentes se hicieron los efectos de ese control.

Este trabajo ha sido estructurado en tres bloques. En primer lugar se incluye un estado de la cuestión. A continuación, en un segundo bloque, se examina el funcionamiento de la industria española, paso imprescindible para comprender el funcionamiento de la cinematografía española. Atender al funcionamiento de las diversas instituciones encargadas de regular la industria cinematográfica, así como los mecanismos de control cinematográfico tales como la censura, nos permitirá comprender más detalladamente el cine español de la época. Posteriormente, un tercer bloque dividido en tres apartados abordará el contenido de las principales películas producidas durante este periodo. En primer lugar se observarán las películas sobre la Guerra Civil, tema central de la propaganda franquista. En segundo lugar, se analizarán las películas de temática histórica, para ver en qué medida era utilizada la historia como fuente de legitimidad para el régimen. Y en tercer lugar, se hará referencia a un grupo más amplio de películas, pertenecientes a diversos géneros, fundamentalmente entendidas como mero divertimento y en apariencia poco proclives al contenido propagandístico. Por último, se expondrán unas conclusiones sobre el trabajo, y se aportará una relación de la bibliografía y la filmografía empleadas.

⁵ÁLVAREZ BERCIANO, Rosa y SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la zona nacional. 1936-1939*. Bilbao: Mensajero, 2000, p.5.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Probablemente, el primer intento por realizar un estudio que analizase la trayectoria del cine español fue el escrito por Alfredo Serrano en 1925, *Las películas españolas. Estudio crítico-analítico del desarrollo de la producción cinematográfica en España*. Pero, pese a los esfuerzos por dar una visión detallada del funcionamiento y desarrollo de la industria cinematográfica, se trataba de una obra de hondo contenido chovinista, que exaltaba las virtudes de la nación mientras se preguntaba porqué el cine español no era superior al del resto de países de su entorno⁶. Durante los años del franquismo se repitió en gran medida el mismo problema. Aparecieron algunos libros de autores como Juan Antonio Cabero, Carlos Fernández Cuenca, o Fernando Vizcaíno Casas, pero se trataba de obras considerablemente sesgadas, basadas en la memoria y no en las fuentes, y que omitían algunos datos y falseaban otros, al afirmar por ejemplo que el cine español dio comienzo bajo el franquismo⁷.

Tras la muerte de Franco se dieron los primeros intentos por realizar una historia seria del cine español, como *Del azul al verde: el cine español bajo el franquismo*, realizado por el crítico del cine Domènech Font, que, no obstante, recibió algunas críticas por su marcada posición ideológica y su incapacidad de alcanzar un análisis riguroso del cine franquista⁸. Es, por tanto, a partir de los años ochenta cuando aparecen las primeras obras de referencia, realizadas a su vez por los primeros profesores universitarios de cine, procedentes en su mayoría de la crítica cinematográfica, como Román Gubern, José María Caparrós Lera, Julio Pérez Perucha o Ángel Luis Hueso. Estos autores siguieron la línea iniciada por Marc Ferro y Pierre Sorlin, pioneros en el uso del cine como fuente del estudio histórico. Marc Ferro, miembro de la tercera generación de la escuela de Annales, abogó en *Cinéma et Histoire* por el análisis histórico de las películas en base a la fuerte interrelación entre la realidad social y la representación fílmica, y a las diferencias entre la representación de los hechos históricos que ofrecían películas de diferentes épocas y

⁶ GARCÍA CARRIÓN, Marta. "Escribir sobre cine para hablar de España: discursos de nacionalismo español en la cultura cinematográfica de los años veinte y treinta", en ARCHILÉS, Ferrán y SAZ, Ismael (ed.). *Estudios sobre nacionalismo y nación en la España contemporánea*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2011, pp.182-183.

⁷ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *Historia social del cine en España*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003, p.13-14.

⁸ CAPARRÓS LERA, José María. *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 1983, pp.14-15.

sociedades⁹. Pierre Sorlin partió de esa misma idea, estudiando la forma en que el cine de cada país representaba su propia cultura de forma particular¹⁰.

En los años noventa aparecieron también algunas obras fundamentales como *Historia del cine español* o *Antología crítica del cine español. 1906-1995*¹¹. Ambas hacían extensos repasos de la historia cinematográfica española, centrándose la primera en la evolución de la industria y la segunda en el análisis de las principales películas de cada época. En el siglo XXI destaca la utilización de nuevos enfoques metodológicos, como el de Emeterio Díez Puertas desde la historia social en *Historia social del cine en España* o el de Vicente Benet desde la historia cultural en *El cine español. Una historia cultural*¹².

En cuanto a la temática que aquí nos ocupa, es decir, el cine del primer franquismo, cabe destacar la ausencia de monografías que analicen en detalle la cinematografía de los años cuarenta. En un primer momento, los principales estudiosos del cine español dejaron de lado esta década para centrarse más en el cine de la República o la Guerra Civil. El cine del primer franquismo fue despreciado por su escaso valor artístico y su adhesión ideológica al régimen, siendo objeto de algunos estudios concretos como *Raza (un ensueño del general Franco)*, de 1977, en el que Román Gubern se centra en la película *Raza* mediante un análisis psicológico de las motivaciones de Franco al escribirla. En 2002 apareció una obra que trató de paliar esa falta de atención, *Un cinema herido: Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, de José Luis Castro de Paz. Esta obra, sin embargo, omite el aspecto ideológico de esa cinematografía, refutando la postura tradicionalmente defendida por los historiadores españoles, según la cual el cine español del primer franquismo fue, además de pobre en lo artístico y lo técnico, un mero instrumento de la propaganda oficialista. El autor defiende que en absoluto hubo un cine fascista en España, sino sólo algunas obras enmarcadas en esa tendencia dentro de una filmografía más amplia y variada¹³.

También en 2002, en *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Emeterio Díez Puertas realizó una obra fundamental para comprender el funcionamiento del cine franquista, tratando la configuración de la administración

⁹ FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine...* op cit.

¹⁰ SORLIN, Pierre. *Cines europeos, sociedades europeas. 1939-1990*. Barcelona: Paidós comunicación, 1996.

¹¹ *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2009, y PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.). *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Madrid: Cátedra, 1997.

¹² DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *Historia social del cine en España...* op cit y BENET, Vicente J.. *El cine español. Una historia cultural*. 3ª Ed. Barcelona: Paidós Comunicación, 2015.

¹³ CASTRO DE PAZ, José Luis. *Un cinema herido: los turbios años cuarenta del cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós, 2002, pp.33-52.

cinematográfica en los años de la guerra, atendiendo en detalle a todas las instituciones, la legislación y las políticas oficiales¹⁴.

La representación de la Guerra Civil en el cine, por su parte, ha recibido una mayor atención, como el libro de Magí Crusells, *Cine y Guerra Civil Española. Imágenes para la memoria* o el capítulo de libro de Román Gubern, *La Guerra Civil vista por el cine del Franquismo*, ambos publicados en 2006. Mientras el primero se encargaba de analizar todas las películas sobre la Guerra Civil, tanto españolas como extranjeras, el segundo trataba únicamente el cine del franquismo. Ambas coinciden en señalar el profundo contenido propagandístico de las producciones españolas de los años cuarenta y su utilización por parte del Estado¹⁵.

En cuanto al cine histórico, *Fascismo, kitsch y cine histórico español (1939-1953)*, publicado en 2009, es sin duda la obra que trata el tema de forma más extensa, pormenorizando el contenido de las principales producciones y analizándolas en relación con la utilización de la historia propia del fascismo¹⁶. Uno de los últimos estudios publicados sobre el cine del franquismo es *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*, en el que Gabriela Viadero analiza la implantación del discurso del nacionalismo español a través del cine del franquismo, en todo tipo de producciones¹⁷.

También son destacables algunos artículos de revista que aportan diversas visiones sobre el cine franquista, como los estudios sobre el papel femenino en la pantalla que realizaron Jo Labanyi¹⁸ y María Pilar Amador¹⁹. Otro tema que ha sido objeto de estudio es la representación regional, en el caso valenciano por parte de Marta García Carrión²⁰ o en el andaluz por parte de Víctor Amar²¹.

¹⁴ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes, 2002.

¹⁵ CRUSELLS, Magí. *Cine y Guerra Civil Española. Imágenes para la memoria*. Madrid: Ediciones JC, 2006, y GUBERN, Román. "La Guerra Civil vista por el cine del Franquismo", en Santos JULIÁ (dir.). *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid: Taurus, 2006, pp.163-196.

¹⁶ GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano. *Fascismo, kitsch y cine histórico español (1939-1953)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

¹⁷ VIADERO CARRAL, Gabriela. *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*. Madrid: Marcial Pons, 2016.

¹⁸ LABANYI, Jo. "Historia y mujer en el cine del primer franquismo". *Journal of the Institute of Romance Studies*, 5 (1997) pp. 211-223.

¹⁹ AMADOR CARRETERO, María Pilar. "La sexualidad en el cine español durante el primer franquismo". *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 1 (2010) pp. 3-22.

²⁰ GARCÍA CARRIÓN, Marta. "La región en la pantalla. Cinema i identitat regional valenciana en la primera meitat del segle xx". *Cercles. Revista d'Història Cultural*, 17 (2014), pp.101-119.

²¹ AMAR, Víctor. "Consideraciones sobre la presencia de lo andaluz en el cine español (durante el franquismo)". *Ámbitos*, 15 (2006), pp. 7-85.

2. DESARROLLO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA

El estallido de la Guerra Civil supuso un giro radical para el desarrollo de la cinematografía española, que había comenzado a despegar en los años de la II República. El efecto más inmediato fue la utilización del cine como arma propagandística por parte de ambos bandos, pero con la victoria sublevada y la instauración de la dictadura franquista se pondrán también en práctica una serie de medidas que marcarán el devenir del cine español en las siguientes décadas.

2.1. LA GUERRA CIVIL

Pese a que el cine ya había sido empleado como arma propagandística en conflictos anteriores como la Primera Guerra Mundial o la Guerra Civil Rusa, la Guerra Civil española fue el primero en el que se utilizó de forma masiva el cine sonoro para la propaganda bélica²². No obstante, aunque ambos contendientes fueron conscientes de esa importancia propagandística del cine, fue en la retaguardia republicana donde mejor se aprovechó, fundamentalmente debido que en ella quedó el grueso de la industria fílmica. Al comienzo de la contienda, había siete películas en producción en Barcelona y cuatro en Madrid, mientras que en la zona rebelde sólo había dos películas en marcha, una en Cádiz y otra en Córdoba²³. A lo largo de la guerra el bando republicano produjo 323 documentales de corte propagandístico, mientras que los sublevados hicieron tan sólo 62. De estos 62, la mayoría procedían de empresas privadas como CIFESA o LUCE, aunque también destacaron las producciones de partidos políticos como la Falange, con trece documentales, o los carlistas, con cinco²⁴.

Por otro lado, la guerra afectó negativamente a los niveles de acceso al cine. Mientras que en el lado republicano aumentó gracias a la bajada de precios, especialmente en el territorio controlado por la CNT, en la zona sublevada la caída de la asistencia al cine fue considerable. Esto se debió al descenso en las importaciones de películas, el cierre de numerosos locales y la subida de precios de en torno a un 60%, todo ello motivado por una economía centrada en el esfuerzo bélico²⁵.

²² GUBERN, Román. "El cine sonoro (1930-1939)", en *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2009, p.164.

²³ *Ibíd.*, p.165.

²⁴ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *El montaje del franquismo...* op cit, p.263.

²⁵ *Ibíd.*, pp.34-35.

2.2. LA ADMINISTRACIÓN FRANQUISTA

Pese a estas trabas iniciales, la importancia propagandística del cine, de la que ya había advertido José Antonio Primo de Rivera y de la que era bien consciente el general Franco, no tardó en desembocar en una política concreta por parte del bando sublevado. Esta política, que continuó desarrollándose acabada la Guerra Civil, se basaba en cuatro pilares: el proteccionismo de la industria nacional, la censura, la represión contra la disidencia y la propaganda política. Para ello, el nuevo Estado contó con la voluntariosa colaboración de los distintos sectores del régimen, desde Falange hasta la Iglesia, pasando por la banca, la industria y el ejército, pues lo veían como una forma de combatir las ideas extranjeras y liberales que llegaban a través del cine foráneo, sobre todo de Hollywood²⁶.

En un principio fueron cuatro las instituciones fundamentales que regularon el funcionamiento de la industria del cine: las juntas de censura, el Departamento Nacional de Cinematografía, la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía y el Sindicato Nacional del Espectáculo.

La primera de estas instituciones en aparecer fue la censura, a partir de las juntas locales creadas por los católicos poco después del estallido de la guerra. Para 1938 ya quedaron configuradas la Junta Superior de Censura Cinematográfica y la Comisión de Censura Cinematográfica²⁷.

En abril de 1938 se constituyó el Departamento Nacional de Cinematografía como un organismo dependiente de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda, controlada por el falangista Dionisio Ridruejo. A su frente se colocó al también falangista Manuel Augusto García Viñolas. En su informe de constitución se establecía lo siguiente:

1. *La producción cinematográfica no puede ser nunca actividad exclusiva del Estado.*
2. *Por el contrario, el Estado debe estimular a la iniciativa privada para el desarrollo y florecimiento de la cinematografía nacional.*
3. *El Estado ejercerá la vigilancia y orientación del cine a fin de que éste sea digno de los valores espirituales de nuestra patria.*
4. *El Estado se reserva la producción de noticiarios y documentales de propaganda.*
5. *Ninguna actividad cinematográfica dentro de la nación podrá quedar fuera de la competencia y alcance de este Departamento Nacional de Cinematografía*²⁸.

²⁶ CASTRO DE PAZ, José Luis. *Un cinema herido...* op cit., pp.23-26.

²⁷ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *El montaje del franquismo...* op cit., p.54.

²⁸ VIADERO CARRAL, Gabriela. *El cine al servicio de la nación...* op cit., pp.49-50.

De este departamento eran dependientes tanto la Comisión de Censura Cinematográfica como la Junta Superior. En 1941 todas las competencias de estas instituciones fueron asumidas por la Vicesecretaría de Educación popular de la Falange, que creó la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro, dirigida por Carlos Fernández Cuenca. Este es el momento de mayor influencia falangista en el cine español, coincidente con el auge de políticos germanófilos como Serrano Suñer, pero esta influencia irá decayendo paulatinamente según se acerque el desenlace definitivo de la Segunda Guerra Mundial. En consecuencia, se establecería en 1946 la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, dependiente del Ministerio de Educación Nacional, y controlada fundamentalmente por sectores católicos²⁹. Dentro de esta Junta se daba una mayor autoridad al representante del clero, que pasaba a tener derecho a veto y a dirimir cualquier empate en cuestiones de moralidad o de dogma católico³⁰.

La Subcomisión Regulador de Cinematografía fue creada el 20 de octubre de 1939 por el Ministerio de Industria y Comercio, y se encargó de dirigir los aspectos económicos de la industria, estando controlada por la patronal. El Sindicato Nacional del Espectáculo, por su parte, apareció el 23 de junio de 1941 con una ley de la Jefatura Nacional del Movimiento en la que se clasificaba los sindicatos por ramas de producción, y tuvo un papel muy importante dirigiendo la represión del sector en coordinación con la policía³¹. Al desaparecer la libertad sindical bajo el franquismo, todos los trabajadores de la industria cinematográfica quedaron encuadrados en este sindicato, organización de corte corporativista que agrupaba en su seno tanto el mundo del cine como el del teatro, el circo, las variedades, la música, la tauromaquia y el deporte, un modelo que se inspiraba en la estructura de la CNT y la UGT, y en el que se incorporaba también a la patronal³².

Entre 1939 y 1951 hubo hasta cuatro carteras ministeriales que, de una forma u otra, controlaron el desarrollo y las actividades de la industria cinematográfica española: Gobernación, Comercio e Industria, Secretaría General del Movimiento y Educación Nacional³³. El sometimiento del cine español a tantos órganos administrativos diferentes, entre los que había que contar también la Vicepresidencia de Educación Popular de FET de las JONS e incluso la Presidencia del Gobierno, fue causa de un funcionamiento poco

²⁹ CASTRO DE PAZ, José Luis. *Un cinema herido...* op cit., pp.27-28.

³⁰ MONTERDE, José Enrique. "El cine de la autarquía (1939-1950)", en *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2009, p.190.

³¹ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *El montaje del franquismo...* op cit., pp.53-56.

³² DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *Historia social del cine en España...* op cit., pp.186-187.

³³ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. "El cine español durante el franquismo", en CASANOVA RUÍZ, Julián (coord.). *Cuarenta años con Franco*. Barcelona: Crítica, 2015, p.270.

eficaz, que cortó cualquier posibilidad de una política cinematográfica racional y ordenada³⁴.

2.3. LAS POLÍTICAS CINEMATOGRÁFICAS

Lo más destacable de las políticas puestas en práctica por el régimen franquista en el campo cinematográfico es sin duda su ferviente proteccionismo, con el que se buscaba desarrollar una industria nacional fuerte y capaz de autoabastecer al país, en el marco económico de la autarquía. Ya en el preámbulo de una orden ministerial de octubre de 1939 se proclamaba que “es quizás la industria cinematográfica una de las más necesitadas del apoyo tutelar por parte del estado”³⁵.

La búsqueda de la independencia respecto al mercado americano llevó a España a buscar la colaboración con otros regímenes afines, la Italia fascista y la Alemania nazi. Esta colaboración se materializó en diversos pactos firmados entre 1938 y 1942, que supusieron un acuerdo para favorecer las coproducciones hispano-italianas y germano-españolas, la importación mutua de películas propias, la colaboración en materia legislativa, y el suministro de película virgen y demás materias primas necesarias para el despegue de la industria³⁶. Con todo, la medida más importante, y que marcó el devenir del cine español durante los años cuarenta, fue la obligatoriedad del doblaje, aprobada el 23 de abril de 1941. En la orden ministerial se decía lo siguiente:

*“Queda prohibida la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea el español, salvo autorización que concederá el Sindicato Nacional del Espectáculo, de acuerdo con el Ministerio de Industria y Comercio y siempre que las película en cuestión hayan sido previamente dobladas. El doblaje deberá realizarse en estudios españoles que radiquen en territorio nacional y por personal español”*³⁷.

Esta medida no fue abolida hasta 1947, momento a partir del cual sólo se otorgaban las licencias de doblaje a aquellas películas que recibiesen el visto bueno de la Junta Superior de Ordenación Cinematográfica, mientras que el resto tendrían que exhibirse en versión original³⁸.

³⁴ BARRACHINA, Carles. “El cine como instrumento de socialización en las políticas cinematográficas del franquismo”. *Film-Historia*, 2-3 (1995), p.149.

³⁵ MONTERDE, José Enrique. “El cine de la autarquía...op cit., p.196.

³⁶ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *Historia social del cine en España...*op cit., pp.103-137.

³⁷ MONTERDE, José Enrique. “El cine de la autarquía...op cit., p.192.

³⁸ VIADERO CARRAL, Gabriela. *El cine al servicio de la nación...* op cit., p.51.

La Subcomisión Reguladora de la Cinematografía estableció un sistema para la concesión de licencias de doblaje de películas extranjeras a las productoras españolas. Se establecieron tres categorías diferentes para las cintas nacionales, según la calidad y coste de las mismas, y de la categoría asignada dependía el número de licencias recibidas: a la primera categoría le correspondían entre 3 y 5 licencias; a la segunda entre 2 y 4; y la tercera ninguna licencia. No obstante, este era el sistema sólo sobre el papel, puesto que hubo casos de cintas fuertemente apoyadas por sectores del régimen que lograron obtener hasta 15 licencias, caso de *El escándalo* o *El clavo*. Además, este sistema dio lugar a problemas debido a la inflación de los costes cinematográficos autoimpuesta para alcanzar los requisitos marcados. Como consecuencia, los baremos fueron sometidos a cambios. En 1947 ya sólo se concedían 4 licencias a la primera categoría, 2 a la segunda, y 0 a la tercera, y un año más tarde, en 1948, volvía a descender con 2, 1 y 0 licencias respectivamente. Entre 1942 y 1951 se clasificaron 111 películas dentro de la primera categoría, 175 en la segunda y 79 en la tercera³⁹.

Otra medida proteccionista de gran calado fue la instauración de la cuota de pantalla, que establecía la obligatoriedad de proyectar cierta cantidad de cine español por cada semana de cine extranjero. En un primer momento, en 1941, la cuota estipulada fue de una semana de cine español por cada 6 semanas de cine extranjero, pero en 1944 se redujo la segunda cifra a 5 semanas. Esta medida no logró su objetivo de potenciar la industria cinematográfica española, puesto que los films nacionales no recibían ningún tipo de recompensa por superar el tiempo de cartel establecido en caso de tener éxito. Además, las películas enmarcadas dentro de la tercera categoría tenían prácticamente imposible ser estrenadas en los cines importantes⁴⁰.

En cuanto a las ayudas económicas a la industria cinematográfica por parte del Estado, estas se llevaron a cabo tanto de forma directa como indirecta. Las ayudas directas fueron los créditos y los premios. Los créditos podían sufragar hasta el 40% del coste de las películas, y los premios estaban repartidos en dos de 400.000 pesetas y cuatro de 250.000 pesetas. Este sistema se financió en gran medida gracias al dinero que el Estado recaudaba con las importaciones de películas extranjeras, ya que las empresas importadoras debían pagar un canon al Sindicato Nacional del Espectáculo, en función del valor que este asignase a la película en cuestión. Concretamente, la Junta de Clasificación estableció tres

³⁹ MONTERDE, José Enrique. "El cine de la autarquía...op cit.,pp.198-199.

⁴⁰ *Ibidem*, pp.199-200.

cánones diferentes para las cintas extranjeras según su nivel: el primer canon era de 75.000 pesetas, el segundo de 50.000 pesetas, y el tercero de 20.000 pesetas⁴¹.

El 28 de octubre de 1941 se autorizó la importación de films extranjeros a aquellas empresas que se comprometiesen a realizar películas españolas de contenido decoroso por un valor no inferior a las 75.000 pesetas. La Comisión Clasificadora de Películas Nacionales fue la encargada de otorgar estos permisos, que iban de 3 a 5 en las de primera categoría y de 2 a 4 en las de segunda categoría. Por desgracia, este sistema se encontró con un grave problema, pues muchas empresas comenzaban la realización de películas sólo para conseguir los permisos de importación, de forma que asegurasen unas ganancias que les permitiesen dedicarse a otros negocios de mejor consideración social y más lucrativos⁴².

En 1942 apareció también el NO-DO, un noticiario documental de corte propagandístico que se emitía antes de cada película. La obligatoriedad de su exhibición fue otro elemento que lastró el crecimiento del cine español, puesto que imposibilitaba el acceso a las pantallas de los cortometrajes españoles, cortando así el principal medio de difusión para realizadores noveles⁴³.

El 15 de julio de 1944 la Vicesecretaría de Educación Popular aprobó la concesión del título de “interés nacional” a las películas “producidas en España cuyos cuadros artístico y técnico sean esencialmente españoles”. También se consideró fundamental para la expedición de dicho título que la película “contenga muestras inequívocas de exaltación de valores raciales o enseñanzas de nuestros valores morales y políticos”. Esta consideración otorgaba a las películas una serie de privilegios, como preferencia de contratación en las salas de proyección españolas, y a partir de 1947 la concesión de licencias de doblaje⁴⁴. Excepcionalmente, esta distinción podía también ser otorgada a producciones extranjeras, como ocurrió en 1943 con la francesa *La canción de Bernadette*. Hasta 1951 fueron 46 las películas recompensadas con esta distinción, con especial atención al cine histórico⁴⁵.

A partir de las ganancias obtenidas con los cánones de importación y doblaje, el Sindicato Nacional del Espectáculo recibió un Fondo para el Fomento de la Cinematografía Nacional. Este fondo sirvió para la concesión de créditos a la producción

⁴¹ VIADERO CARRAL, Gabriela. *El cine al servicio de la nación...* op cit., p.50.

⁴² *Ibidem*, pp.50-51.

⁴³ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. “El cine español durante el franquismo...” op cit., p.271.

⁴⁴ VIADERO CARRAL, Gabriela. *El cine al servicio de la nación...* op cit., p.51.

⁴⁵ MONTERDE, José Enrique. “El cine de la autarquía...”op cit., p.199.

de películas españolas, en base a los criterios establecidos por el sindicato. Tras la presentación del guión, el presupuesto, el plan de financiación y la plantilla de personal, se podía otorgar la concesión de un préstamo de hasta el 40% del presupuesto estimado, préstamo que debía devolverse mediante entregas mensuales a partir de la explotación comercial del film. Este sistema dio lugar a numerosos problemas, como la excesiva importancia dada al guión sobre los demás criterios, la tendencia a inflar los presupuestos, y el fuerte control al que se vio sometida la industria por parte del sindicato, dando preferencia a figuras afines y obligando en la práctica a la afiliación sindical⁴⁶.

El 25 de enero de 1946 entró en vigor un decreto-ley a partir del cual las películas pasaban a estar sometidas a la Ley de Ordenación y Defensa de la industria nacional de 1939, que regulaba el funcionamiento de las industrias consideradas “básicas para la economía nacional”⁴⁷. La motivación de esta decisión legislativa se encuentra en la presión a la que la MPAA (Motion Picture Association of America) había sometido al régimen para lograr la liberalización del mercado. Esta decisión, por tanto, buscaba reforzar la posición proteccionista del Estado, al tiempo que trataba de ganarse la confianza de los productores nacionales⁴⁸.

2.4. LA CENSURA

En cuanto al aparato censor, ya existente en España desde 1912 por influencia de sectores católicos y contralado por estos y por la patronal, comenzó a establecerse en la zona sublevada prácticamente desde el mismo comienzo de la contienda bélica, con la particularidad de que ahora también tenían su propia participación el ejército y los falangistas. Durante la guerra se pasó de una censura de carácter local y controlada en gran medida por el ejército a una censura oficial, centralizada y en conexión con las instituciones de propaganda. A comienzos de 1937 era el gobernador general del Estado la figura encargada de dirigir la censura, atribución que pasó poco después a la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda y finalmente, en 1938, a la Subsecretaría de Prensa y Propaganda.⁴⁹

La primera Comisión de Censura Cinematográfica estuvo compuesta, además de por el jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, por un eclesiástico nombrado por la

⁴⁶ *Ibíd.*, p.201.

⁴⁷ BARRACHINA, Carles. “El cine como instrumento de socialización...”*op cit.*, p.149.

⁴⁸ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *Historia social del cine en España...**op cit.*, pp.48-49.

⁴⁹ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *El montaje del franquismo...**op cit.*, pp.121-132.

jerarquía episcopal, el director de Primera Enseñanza del Ministerio de Educación Nacional, un representante del Ministerio del Ejército y otro del Departamento de Prensa y Propaganda⁵⁰.

Pese a los esfuerzos iniciales por establecer unos criterios fijos para la censura, que dieron lugar en 1937 a un código elaborado en Sevilla e inspirado en el código Hays de Hollywood, la práctica de la censura se desarrolló finalmente sin una normativa clara, basada en los criterios de la autoridad censora. Esta censura fue establecida a todos los niveles, desde el guión a la publicidad, pasando por el rodaje y la prensa cinematográfica⁵¹.

La censura llevó a la prohibición de elementos tan variados como la mención de políticos liberales del siglo XIX, la interpretación de canciones como La Marsellesa, o la aparición en los créditos de actores que hubiesen apoyado la causa republicana, ya fuesen españoles o extranjeros. Además, ciertos términos desagradables para el régimen eran suprimidos, como el insulto “gran fascista” en la película *Nacida ayer*, que fue sustituido en España por “vil traficante”⁵².

En marzo de 1939, la oficina de censura de cine de Barcelona suprimió una escena de la película de los hermanos Marx *Sopa de ganso*, en la que se ridiculizaba la guerra y el estamento militar⁵³. También las películas llegadas de la aliada Alemania eran susceptibles de sufrir censura, pues en 1940 el régimen prohibió la exhibición en Cataluña y Euskadi de la película germana *El zorro de Glenaborn*. Esta cinta, fruto de la posición antibritánica de los nazis, denunciaba la represión dirigida por los ingleses contra los irlandeses, ofreciendo un mensaje que chocaba frontalmente con la posición franquista respecto a los movimientos independentistas⁵⁴. Otras películas que sufrieron censura parcial o total fueron *Casablanca*, *Ciudadano Kane*, *Lo que el viento se llevó* o *El gran dictador*⁵⁵.

A partir de 1945, el mayor poder eclesial en detrimento de la Falange se dejó notar también en materia de censura. Los criterios que se emplearían ya tenían sus antecedentes en publicaciones católicas de los años 30 y 40 como SIPE y FILMOR, y quedarían establecidos definitivamente por la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad en 1950 con las Instrucciones y normas para la censura moral de espectáculos. Estos criterios

⁵⁰ MONTERDE, José Enrique. “El cine de la autarquía...op cit.,p.190.

⁵¹ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *El montaje del franquismo...*op cit., pp.133-154.

⁵² SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. “El cine español durante el franquismo... op cit., p.270.

⁵³ CRUSELLS, Magí. *Cine y Guerra Civil Española...*op cit., p.157.

⁵⁴ FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine...*op cit., p.27.

⁵⁵ MIGUEL GONZÁLEZ, Marta. “El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40. Un cine bajo palio”, en RABADÁN, Rosa (coord.). *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985..* León: Servicio de publicaciones de la Universidad de León, 2000, pp.82-83.

seguían de cerca las recomendaciones hechas por Pío XI en su *Vigilanti cura* y las resoluciones del IV Congreso Internacional de Cine organizado en 1947 por la Oficina Católica Internacional del Cine, y se centraban sobre todo en evitar tesis que atentasen contra el dogma católico o la moral⁵⁶.

2.5. LOS CINEASTAS

Hasta los años treinta el cine había sido, por lo general, rechazado y vilipendiado por la intelectualidad española de su época, que lo consideraba un divertimento de segunda categoría para las masas, o que, como Azorín, creían que era “dañino, por inmoral”⁵⁷. La situación pareció alcanzar cierta mejoría durante la Segunda República, con la aparición de importantes cineastas como Carlos Velo y sobre todo Luis Buñuel, y el acercamiento al mundo del cine de artistas de la talla de Federico García Lorca y Salvador Dalí, pero esta progresión fue tajantemente cortada por la Guerra Civil.

Acabada la guerra, el régimen se propuso hacer borrón y cuenta nueva, habida cuenta de que toda producción cultural del periodo anterior era susceptible de ser considerada nociva y antiespañola. En 1942 el periódico cinematográfico de orientación falangista *Primer Plano*⁵⁸ exponía su opinión sobre el cine español precedente, al tiempo que dejaba entrever la importancia que para el régimen debía tener este medio de difusión: “Así el cine, arma terrible para la difusión de ideas, no parecía tener otra finalidad que servir a los más bajos instintos, adulando los apetitos bestiales, sin ningún criterio educativo, sin ninguna reserva impuesta por la más acomodaticia moral”⁵⁹.

Un elemento de trascendencia capital para el devenir de la cinematografía española fue la represión que se desencadenó con el fin de la guerra, y que afectó de forma muy dura al mundo del cine. Un 22% de los directores sufrieron represión o marcharon al exilio, así como un 20% de los guionistas y casi un 10% de los actores⁶⁰. Además, varios integrantes de esta industria habían sido asesinados durante la guerra, tanto en la retaguardia

⁵⁶ COLMENERO MARTÍNEZ, Ricardo. “Iglesia católica y cine en el franquismo. Tres perspectivas para un proyecto”. *Historia Actual Online*, 35 (2014), pp.143-148.

⁵⁷ GUBERN, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama, 2014, pp.458-459.

⁵⁸ Revista cinematográfica creada por el Departamento Nacional de Cinematografía y controlada por intelectuales falangistas. Véase ORTEGO MARTÍNEZ, Oscar. “Cine, realismo y propaganda falangista. Un ejemplo en la revista Primer Plano”, en RUIZ CARNICER, Miguel Ángel (coord.). *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*. Madrid: Instituto “Fernando El Católico”, 2013, pp.394-407.

⁵⁹ MONTERDE, José Enrique. “El cine de la autarquía...op cit., p.191.

⁶⁰ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *El montaje del franquismo...op cit., pp.219-220.*

republicana como en la sublevada, como es el caso de Ramón Acín, productor del film de Buñuel *Las Hurdes: tierra sin pan*, que fue fusilado por su militancia anarquista. Además, desde las instituciones, especialmente el Departamento Nacional de Cinematografía de García Viñolas, se pusieron en práctica mecanismos de control para evitar que personas sospechosas de desafección al régimen pudieran trabajar, o para que su nombre pudiera ser acreditado. Para ello, se elaboraron listas de sospechosos y se establecieron exámenes políticos para los directivos de las empresas cinematográficas⁶¹.

En cuanto a los directores, el cine español de estos años estuvo marcado por el exilio de grandes nombres como los ya citados Carlos Velo o Luis Buñuel, lo que dio lugar a la primacía de una serie de realizadores adheridos en mayor o menor medida al régimen, lo cual se dejaba entrever en su producción. En primer lugar destacan dos directores ya consagrados durante el periodo republicano, Florián Rey y Benito Perojo, aunque ninguno de los dos obtuvo gran éxito en los años de la posguerra. Otros como Eduardo García Maroto, Ignacio Iquino y Luis Marquina, iniciados los tres en el cine durante la República (Marquina trabajó junto a Buñuel), tuvieron una carrera prolífica pero de escasa trascendencia. Posiblemente los tres mayores representantes del cine del primer franquismo sean José Luis Sáenz de Heredia, Rafael Gil y Juan de Orduña. Sáenz de Heredia, discípulo de Buñuel (quien salvó su vida durante la guerra) se ganó un puesto predilecto en el cine franquista tras dirigir *Raza*, manifiesto cinematográfico del general Franco, y durante estos años ganó numerosos premios del sindicato. Por su parte, Juan de Orduña destacó especialmente por su realización de films históricos que exploraban el pasado de España en clave nacionalista, desarrollando una producción muy del gusto del régimen. Otros directores destacables fueron Antonio Román, Antonio del Amo o Carlos Arévalo. Mención aparte merecería Edgar Neville, destacado también como escritor, quien ganó prestigio rodando documentales para el bando sublevado y dirigiendo *El frente de Madrid* en los estudios italianos. Destacó como el director más personal y original del momento, apartándose del cine propagandístico, y por ende de los laureles políticos y del éxito comercial⁶².

En 1947 se fundó el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, inspirado en el Centro Sperimentale della Cinematografia de la Italia fascista, y que acabaría por suponer un trampolín para lanzar la carrera de los nuevos realizadores jóvenes, como sería el caso de Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, que ahora

⁶¹ Ibídem, pp.196-200.

⁶² MONTERDE, José Enrique. "El cine de la autarquía...op cit., pp.216-229.

podían labrarse su carrera con una diplomatura de 3 años en lugar de escalando posiciones lentamente desde abajo⁶³.

Pese a todas las dificultades expuestas en este apartado, lo cierto es que para 1946 la Industria de Espectáculos Públicos acogía un total de 34.000 trabajadores del mundo del cine, lo que suponía un aumento considerable comparado con la inmediata posguerra⁶⁴. Sin embargo, la situación de la industria continuaba siendo muy deficiente al final de la década, tanto en los niveles de producción como en el acceso social al cine. Pese a los esfuerzos estatales, durante la primera mitad de la década de los cuarenta tan sólo 223 de las 1.191 películas estrenadas eran españolas, mientras que 476 eran estadounidenses, y en la segunda mitad la situación fue todavía más gravosa⁶⁵. Además, aunque se trató de incentivar a los exhibidores y apoyar la apertura de nuevas salas, el crecimiento de la carestía del precio de la entrada fue muy superior a la de cualquier país del entorno, especialmente comparada con la renta per cápita⁶⁶.

En 1955, durante las conversaciones de Salamanca, el director Juan Antonio Bardem resumiría de forma clara y demoledora la situación del cine español durante estos primeros compases del franquismo: “El cine español actual es: políticamente ineficaz, estéticamente nulo, socialmente falso, intelectualmente ínfimo e industrialmente raquítico”⁶⁷.

⁶³ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. “El cine español durante el franquismo... op cit., p.279.

⁶⁴ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *Historia social del cine en España...* op cit., p.169.

⁶⁵ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. “El cine español durante el franquismo... op cit., p.272.

⁶⁶ DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *Historia social del cine en España...* op cit., pp.35-37.

⁶⁷ GUBERN, Román. *Historia del cine...* op cit., p.461.

3. LA GUERRA CIVIL EN LA GRAN PANTALLA

Pese a que en este trabajo se ha separado el cine sobre la Guerra Civil del cine histórico, no sólo por la cercanía de los hechos narrados sino también por su importancia en el discurso político, lo cierto es que estas producciones fueron vistas por sus realizadores más como cine histórico que como cine bélico. El objetivo consistía en acentuar el carácter mítico de acontecimientos como el asedio del Alcázar de Toledo, algo a lo que la revista falangista *Primer Plano* se refirió como “cine épico”⁶⁸.

3.1. EL CINE DOCUMENTAL DURANTE LA GUERRA

Ya durante la Guerra Civil se rodaron películas centradas en este conflicto bélico en la zona sublevada, la mayor parte de ellas documentales, que se ocupaban de mostrar las atrocidades cometidas por los republicanos y en ensalzar las victorias y celebraciones de los sublevados. Hubo producciones de iniciativa privada como *Entierro del general Sanjurjo* (1936) o *Santander para España* (1937); del ejército, como *La reconquista de Málaga* (1937); de Falange, como *Frente de Vizcaya y 18 de julio* (1937); y del Departamento Nacional de Cinematografía, como *La batalla del Ebro* (1938) o *El gran desfile de la victoria en Madrid* (1939)⁶⁹. Pero a pesar de esta diversidad de productores, el control ejercido por el ejército desde el comienzo garantizó una coherencia discursiva que, por el contrario, estuvo ausente en la producción republicana⁷⁰.

La estrategia seguida en estos documentales pasaba por atacar al enemigo para deslegitimarlo y enardecer a los combatientes, algo que comenzaron a poner en práctica las organizaciones comunistas, que representaban a sus oponentes como invasores extranjeros⁷¹. Los sublevados se valieron también de esa estrategia de extranjerizar a sus enemigos, acusándolos de servir a la Unión Soviética, al tiempo que los identificaban con calificativos como “rojos”, “canallas marxistas” o “traperos desarrapados del Frente Popular”⁷².

⁶⁸ ORTEGO PÉREZ, Óscar. “Cine, franquismo y guerra civil: un viaje de ida y vuelta”. *II Congreso Internacional. Historia, literatura y arte en el cine en español y en portugués. De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2013, p.226.

⁶⁹ CRUSELLS, Magí. “El cine durante la Guerra Civil Española”. *Comunicación y sociedad*, 2 (1998), pp.137-143.

⁷⁰ SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente. “Propaganda y mitografía del cine nacional”, en CASTRO, David (coord.). *Cine y Guerra Civil. Nuevos Hallazgos. Aproximaciones analíticas e historiográficas*. La Coruña: Servicio de publicaciones de la Universidad de La Coruña, 2009, p.81.

⁷¹ GUBERN, Román. “El cine sonoro (1930-1939)...op cit., p.169.

⁷² CRUSELLS, Magí. “El cine durante la Guerra Civil Española...op cit., p.125.

3.2. EL CINE DE CRUZADA

Tras el final de la contienda, el régimen franquista dedicó sus esfuerzos a la construcción de un relato que justificase el golpe de Estado y explicase el conflicto como una lucha por salvar España del “terror rojo”. En la gran pantalla esto se tradujo en el denominado cine de cruzada⁷³, un ciclo de películas sobre la Guerra Civil que defendía el exterminio total del enemigo derrotado, un enemigo que de ninguna manera podía ser perdonado ni recuperado para el país. El cine de la época se llenó de películas sobre la guerra que representaban a los republicanos como salvajes que mataban y violaban sin compasión, y a los sublevados como víctimas que actuaban en defensa propia⁷⁴.

3.2.1. Las producciones italianas

La primera película destacada dentro del cine de cruzada fue *Frente de Madrid*, realizada en los estudios Cinecittá de Roma, fundados por Mussolini. Esta película fue dirigida por el diplomático y escritor Edgar Neville en 1939, y cuenta la historia de un falangista que se infiltra en Madrid en mitad de la batalla de la Ciudad Universitaria. La censura modificó varias secuencias y cortó el final, en el que el protagonista se abrazaba con un miliciano ante la inminente muerte de ambos⁷⁵.

La película más destacada de este primer momento es probablemente *Sin novedad en el Alcázar*, que fue rodada en 1940 por el italiano Augusto Genina, ferviente defensor del fascismo y del golpe de 1936. Esta cinta, que tenía la intención de ser una réplica “constructiva” a la soviética *El acorazado Potemkin*, muestra una visión heroica del asedio del Alcázar de Toledo, un relato profundamente maniqueo en el que, sin embargo, se muestra cierto respeto por los militares republicanos. Mientras que la censura italiana mostró su desagrado ante un guión que descartaba la recuperación e integración del enemigo derrotado, la censura española actuaría en sentido contrario, cortando un diálogo que mostraba el respeto de los militares republicanos hacia los sublevados⁷⁶.

En los títulos de crédito iniciales destaca la pretendida fidelidad histórica de la que hace gala *Sin novedad en el Alcázar*. No obstante, se toma diversas licencias, como situar el fusilamiento del hijo del coronel Moscardó al comienzo del asedio, cuando en realidad ocurrió un mes más tarde como represalia por un bombardeo. También se suprime la presencia de rehenes dentro del Alcázar y se muestra la llegada de las tropas del general

⁷³ En referencia al término “cruzada” acuñado por Enrique Plá y Deniel para denominar a la Guerra Civil.

⁷⁴ GUBERN, Román. “La Guerra Civil vista por el cine del Franquismo”...op cit., p.163.

⁷⁵ Ibídem, p.164.

⁷⁶ Ibídem, p.165.

Varela de forma pacífica y heroica, obviando los numerosos actos de violencia y venganza cometidos al entrar en Toledo⁷⁷.

Lo primero que hace Genina, después de presentar a los personajes protagonistas del film, es exponer las causas que dan comienzo al levantamiento militar y con ello a la guerra. La película se hace eco de la versión oficial del franquismo, que sitúa el asesinato de José Calvo-Sotelo como causa última del “alzamiento”. El líder de Bloque Nacional aparece dando un acalorado discurso en las cortes, casi como una figura mística. Como respuesta a su muerte, un grupo de militares jura ante su ataúd que habrá venganza. El coronel Moscardó alude al levantamiento como un “movimiento salvador de la patria”, necesario para salvaguardar el destino de España. La aparición del líder de Bloque Nacional responde a la preocupación del gobierno franquista por justificar el levantamiento del 18 de julio como una acción esencialmente defensiva. Esto pasaba por presentar al gobierno republicano como un poder carente de legitimidad, para lo cual el elemento propagandístico más utilizado fue el asesinato de Calvo Sotelo, presentado como un crimen de estado, pese a que el golpe ya se estuviese preparando desde hacía meses⁷⁸.

La figura de Franco está presente durante todo el largometraje. Aparece por primera vez en una de las secuencias introductorias, en la que los militares deben decidir qué hacer (apoyar la sublevación o a la República), y uno por uno todos gritan “¡Seguir a Franco!”, pese a que en realidad este no se unió a la conspiración hasta el último momento. Más adelante, el coronel Moscardó afirma que para ellos España es el general Franco.

La representación de los republicanos destaca por la diferencia que se da entre los militares profesionales y los milicianos. Mientras los militares gozan de cierto respeto, especialmente con la aparición del comandante Vicente Rojo, los milicianos son unos bárbaros. El líder de las milicias amenaza con fusilar al hijo de Moscardó, y un miliciano asesina a un defensor del Alcázar durante una tregua.

Además, aparece también un político del Frente Popular, que se muestra carente del honor que se les presupone a los militares. La figura del político en estas producciones es representada como un hombre práctico y cómodo, interesado únicamente por el dinero. Es, por tanto, alguien ajeno a la esencia española⁷⁹.

El coronel Moscardó, al igual que otros personajes del cine de cruzada, es la perfecta muestra de lo que se suponía que debía ser el militar español, guardián de la patria y las

⁷⁷ CRUSELLS, Magí. *Cine y Guerra Civil Española...* op cit., pp.171-172.

⁷⁸ SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente. “Propaganda y mitografía del cine nacional”...op cit., pp.85-86.

⁷⁹ VIADERO CARRAL, Gabriela. *El cine al servicio de la nación...* op cit., p.124.

esencias españolas, una función que cumple anteponiendo siempre al deber a su propia vida y bienestar, o incluso a la de su familia⁸⁰. Es por ello que el coronel afirma sin dudar que prefiere “que el Alcázar sea un cementerio que un estercolero”, y por lo que se niega a rendirse para salvar la vida de su hijo, a quien dice: “encomienda tu alma a Dios y muere como un patriota gritando viva España”.

Sin novedad en el Alcázar, una de las aportaciones más firmes al cine de cruzada, se estrenó en España, Italia y Alemania, y obtuvo un gran reconocimiento, ganando la Copa Mussolini en la *Mostra* de Venecia de 1940⁸¹.

3.2.2. Hacia un cine oficialista

En 1941, en parte como intento de relanzar una industria en mal estado y en parte para asentar un modelo claro de propaganda cinematográfica, se realizó el que sería el film más paradigmático de este periodo: *Raza*. El origen de esta película está en un relato escrito por el propio general Franco, aunque publicado bajo el pseudónimo de Jaime de Andrade. Franco, decidido a llevar su obra al cine, convocó un concurso entre los principales directores del momento, resultando vencedor José Luis Sainz de Heredia, primo de José Antonio Primo de Rivera. El director contó con un presupuesto de 1.650.000 pesetas, una auténtica superproducción para el cine español del momento⁸². La cinta, que obtuvo el premio principal del Sindicato Nacional del Espectáculo, fue estrenada internacionalmente en Alemania, Italia, Portugal, e incluso en algunos países latinoamericanos como Argentina. Fue además exhibida para los soldados españoles de la División Azul, como forma de motivarlos en su lucha contra la URSS⁸³.

El argumento presenta la historia de una familia de honda tradición militar, los Churruca, conformada por cuatro hermanos cuyo padre muere en la guerra de Cuba. Las diferencias entre los hermanos son claras en función de su papel en la sociedad: el hermano mayor, José, es militar, y por tanto valiente y noble; Pedro es un político, y por tanto antipático y egoísta; Jaime, el cura, es prácticamente un santo; Isabel, la única chica, es bondadosa y recatada. Al estallar la Guerra Civil se produce una división en el seno de la familia, pues José se une a los sublevados mientras que Pedro toma partido por la República. De este modo, Franco pretendía mostrar la visión de la guerra como una lucha

⁸⁰ Ibídem, p.117.

⁸¹ CRUSELLS, Magí. *Cine y Guerra Civil Española...* op cit., p.173.

⁸² GUBERN, Román. “La Guerra Civil vista por el cine del Franquismo”...op cit., pp.169-172.

⁸³ CRUSELLS, Magí. *Cine y Guerra Civil Española...* op cit., p.185.

entre hermanos, y que en la película acaba con el arrepentimiento final de Pedro y su sacrificio por España al ayudar al ejército sublevado.

La utilización de la historia como legitimación del franquismo, tan habitual en la dictadura, está presente en esta película desde la introducción. El padre de la familia da a sus hijos una charla sobre la importancia de la patria, recurriendo a la expansión aragonesa por el Mediterráneo y a la derrota de Trafalgar, ambas utilizadas como parte de un discurso historicista que considera a la nación española como una idea atemporal.

En *Raza* se hace una brutal exaltación del cumplimiento del deber patriótico, hasta la propia muerte si es necesario, poniendo a la patria por encima del individuo. La función militar aparece glorificada en oposición a la moral burguesa y el liberalismo. Cuando se produce el golpe de Estado, un grupo de militares acuartelados se niega a obedecer las órdenes del mando gubernamental sentenciando que “no aceptamos órdenes de traidores”.

Las breves pinceladas de lo que fue el periodo republicano, mostrado a través de portadas de periódicos, se centran presentarlo como un caos absoluto, mostrando quemas de conventos y desórdenes sociales. Cuando José Churrua es interrogado por un tribunal acerca de su participación en actos violentos contra manifestantes republicanos, él se defiende aduciendo que tan sólo había tratado de “tapar la boca del que ultraja a su patria”. Nuevamente se legitima el golpe (y la violencia que conllevó) como una acción defensiva.

En cuanto a la representación del enemigo, la película realiza una distinción entre los diferentes integrantes del bando republicano. Pese a considerarlos a todos como enemigos y traidores a la patria, no los mete en el mismo saco. Mientras que los republicanos son representados como gente equivocada y desviada del camino correcto, los comunistas son directamente malvados y crueles, y los anarquistas meros salvajes.

En *Raza* el republicanismo aparece como una derivación del liberalismo, ambos hermanados por su visión materialista de la sociedad y por su oposición a la esencia española. La diferencia es que el liberalismo es una ideología que afecta a las clases dirigentes, mientras que el republicanismo es culpable de la extensión de esta ideología a las clases populares⁸⁴.

La cinematografía franquista de los años cuarenta continuó con la misma línea discursiva de la Guerra Civil, que pasaba por considerarla una especie de guerra de liberación nacional, una lucha contra las influencias extranjeras, sobre todo en el ámbito de la política, que habían contaminado la esencia española: el ateísmo, el marxismo, el

⁸⁴ ORTEGO MATÍNEZ, Óscar. “Cultura y franquismo: el caso del cine español (1939-1962)”. *I Congreso internacional de Historia y Cine*. Getafe: Universidad Carlos III, 2007, p. 488.

judaísmo o la masonería. Hacerlo legitimaba la sublevación militar como una resistencia frente un poder ilegítimo por antiespañol⁸⁵. En *Raza* esta idea queda clara desde el comienzo, cuando se culpa a la “invasión de la masonería” de la derrota de Cuba, así como a la acción estadounidense y a la “perenne rebeldía de la gente de color”. También se refuerza la idea de que la Guerra Civil fue fruto de la acción extranjera (sobre todo de la URSS), mostrando de forma constante pintadas pro-soviéticas en las calles de Madrid.

La figura del caudillo también sobrevuela la película constantemente, desde las alusiones (directas o indirectas) al generalísimo hasta la aparición de retratos de Franco. Ya desde el comienzo de la historia, en los años 20, un grupo de militares conversa sobre la necesidad de un líder fuerte que dirija al país. De hecho, en el final de *Raza*, con el desfile triunfal de las tropas “nacionales” en Madrid (que intercala planos rodados para la película con imágenes reales), se representa a Franco dos veces en la misma escena: como caudillo que recibe el desfile, y como soldado que lo preside, a través de su alter-ego José Churruca⁸⁶.

Casi una década más tarde, en 1950, la película sería reestrenada bajo el título de *Espíritu de una raza*, en una versión modificada para acomodarla a las nuevas exigencias de la política internacional. La nueva versión, que duraba 10 minutos menos, eliminaba las alusiones a Estados Unidos como enemigo durante la guerra de Independencia de Cuba, además de todas las muestras de simbología fascista: los saludos, los “Arriba España”, las canciones falangistas o los retratos de José Antonio. Además se incluía un mensaje tras los créditos iniciales en el que se culpaba al comunismo de todas las desgracias representadas en la película⁸⁷.

Un año después del estreno de *Raza*, en 1942, apareció otra película cuyo recorrido fue mucho menor, debido a su prohibición por parte de las autoridades: *Rojo y negro*. La prohibición de esta cinta ha suscitado varias teorías al respecto, desde la simple censura por su espíritu conciliador hasta razones meramente comerciales. Otra versión apunta a una reacción de Franco contra el sector hedillista de Falange, dentro del cual se encontraba el director de la cinta, Carlos Arévalo⁸⁸.

⁸⁵ VIADERO CARRAL, Gabriela. *El cine al servicio de la nación...* op cit., p.115.

⁸⁶ AFINOQUÉNOVA, Eugenia. “Esto se llama Raza, hijo mío. El mito fascista y las visualizaciones del Nuevo Estado en el cine de propaganda del primer franquismo: Prisioneros de Guerra (1938) y Raza (1941)”. *Filmhistoria online* [en línea], 3 (2006) [consulta: 4 Agosto 2018]. Disponible en http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2006/REVISTAS/Ensayo_Elmitofascista_1.htm, p.3.

⁸⁷ CRUSELLS, Magí. *Cine y Guerra Civil Española...* op cit., p.186.

⁸⁸ ORTEGO PÉREZ, Óscar. “Cine, franquismo y guerra civil...” op cit., p.229.

Sea como sea, la película contiene varios elementos que podrían haber justificado su censura. En *Rojo y negro* destaca el protagonismo absoluto que ostenta la Falange, obviando al resto de sectores del bando sublevado, algo que iba contra la tendencia de glorificar al ejército⁸⁹. Además, la representación del enemigo también resultaba bastante heterodoxa, pues su argumento se centraba en una pareja formada por Luisa, una falangista, y Miguel, un comunista. La historia finaliza con la expiación final de Miguel tras el fusilamiento de Luisa, al enfrentarse a un grupo de milicianos.

Otra película del periodo que cabría destacar es *A mí la legión*, también de 1942, que hace gala de un mensaje insólitamente antisemita. El antagonista de la historia es judío, y es caracterizado con todos tópicos tradicionalmente asociados a los hebreos, desde su nombre a su aspecto físico. Es un usurero, un cobarde y un asesino, en definitiva un personaje rastrero y despreciable. Con esta representación la película se equiparaba al cine alemán del momento, pese a que se trata de una escena breve y con pocas réplicas en el cine español de la época. El objetivo de este personaje, al fin y al cabo, no era incitar al pogromo o al exterminio, sino reivindicar la superioridad racial española⁹⁰.

3.3. EL CINE DE RECONCILIACIÓN

El cine de cruzada fue una pieza clave del cine español durante los primeros años del franquismo, pero las transformaciones de la situación política supusieron a su vez un cambio en el cine. Conforme se acercaba el desenlace definitivo de la Segunda Guerra Mundial la posición del régimen dio un giro. Así, entre 1943 y 1945, años del declive militar de Alemania e Italia, en España no se produjo ninguna película de temática militar⁹¹. Tras el final de la guerra y la definitiva derrota de las potencias del eje, la representación de la Guerra Civil comenzó a experimentar una evolución, dando lugar a una nueva etapa en la que se presentaba a un enemigo recuperable, incentivando la idea de reconciliación nacional⁹².

En 1949, cuatro años después del fin de la Segunda Guerra Mundial y poco antes del fin del aislamiento internacional del franquismo, apareció *El santuario no se rinde*, película en la que se hace palpable el cambio del discurso oficial sobre la guerra y por ende el final del cine de cruzada y el comienzo de un nuevo ciclo. La cinta fue dirigida por Arturo Ruiz

⁸⁹ Ídem.

⁹⁰ DE ESPAÑA, Rafael. "Antisemitismo en el cine español". *Filmhistoria online*, 2 (1991), pp.90-91.

⁹¹ CRUSELLS, Magí. *Cine y Guerra Civil Española...* op cit., p.159.

⁹² GUBERN, Román. "La Guerra Civil vista por el cine del Franquismo" ...op cit., p.163.

Castillo, quien años atrás fuera cofundador de la Barraca y un activo documentalista al servicio de la República⁹³.

El argumento, similar a *Sin novedad en el Alcázar*, trata el asedio al que fue sometido el santuario de Nuestra Señora de la Cabeza (Jaén) por las tropas republicanas entre julio de 1936 y el mayo de 1937⁹⁴. Aparecen personajes reales como el capitán de la Guardia Civil Santiago Cortés, pero el protagonista es Luis de Aracil, un político republicano de tendencia moderada que ayuda a escapar a la hija de un conde de la zona republicana. Ambos se refugian en el santuario, y Luis protagoniza una abrupta transformación ideológica que le lleva a luchar junto a los sublevados en contra de sus compañeros. Finalmente, tras un asalto final con ayuda de carros blindados y brigadas internacionales, los republicanos logran aplastar la resistencia y tomar como prisioneros a los supervivientes.

Que Alfredo Mayo, icono del oficialismo franquista, interpretase en esta película no a un heroico guardia civil sino a un político republicano, resulta a priori extraño. Pero cabría justificarlo por la necesidad de difundir la nueva política de Estado respecto a los enemigos derrotados en la guerra, que ya no debían ser exterminados sino recuperados por el bien del país. En efecto, el personaje de Alfredo Mayo, pese a sus ideas, es presentado desde un principio como alguien moderado, enfrentándose a un grupo de campesinos que asaltan una finca, de quienes dice que “esa gente no sabe lo que hace”. El propio Francisco Franco vio la película en una sesión privada y dio su aprobación al mensaje emitido por la misma⁹⁵.

La presencia de la Brigadas Internacionales, que en realidad no participaron en este asedio, sirve para enfatizar la idea de una guerra de los patriotas españoles contra la dominación extranjera. En el asalto final, de hecho, un republicano español salva a un guardia civil de ser fusilado por un francés, aduciendo que los extranjeros no entienden “de eso”, refiriéndose a la valentía y el honor que se presupone a los soldados españoles⁹⁶.

En todo momento se muestra de forma clara el papel que, según el régimen, han de desempeñar hombres y mujeres. A los primeros corresponde luchar, enmarcándose en el ámbito militar, mientras que las mujeres quedan encargadas de rezar, cantar y cuidar a los niños, quedando relegadas al ámbito religioso y doméstico.

⁹³ Ibídem, p.178.

⁹⁴ CRUSELLS, Magí. *Cine y Guerra Civil Española...* op cit., p.199.

⁹⁵ GUBERN, Román. “La Guerra Civil vista por el cine del Franquismo”...op cit., p.180.

⁹⁶ VIADERO CARRAL, Gabriela. *El cine al servicio de la nación...* op cit., p.127.

Esa importancia religiosa se deja notar con especial fuerza en el nuevo ciclo cinematográfico, aunque está presente desde el comienzo del franquismo. La religión aparece como un elemento vertebrador de la identidad nacional en todas estas producciones, mostrando la identificación de nación española con catolicismo. En *Sin novedad en el Alcázar* el general Moscardó pide a sus enemigos que le envíen un sacerdote para asistir espiritualmente a sus hombres, y en *Raza* José Churruga pide que le entreguen sus cruces antes de ser fusilado. En el caso de *El santuario no se rinde*, además de la propia importancia del templo como fortaleza y refugio, las mujeres y los niños atrapados en el santuario rezan continuamente a la virgen en busca de auxilio⁹⁷.

En el momento en que se estrenó, *El santuario no se rinde* constituía una interesante metáfora de la situación política de España. Un país cercado y aislado del exterior, que tenía resistir hasta alcanzar el final del bloqueo. Así como el capitán Cortés no se rindió, el país tampoco debía hacerlo, y tan sólo unos años después se certificaría el fin del aislamiento diplomático contra el régimen, en una época en la que primaba más su anticomunismo que su pasada alianza con el fascismo⁹⁸.

La película contó con un presupuesto de casi cuatro millones de pesetas, y se obligó al equipo de rodaje a contar con asesoramiento militar. Las críticas se vaciaron de elogios hacia ella, considerándola una de las mejores obras sobre la guerra. Fue clasificada por la Junta como de primera categoría, y se le concedió la distinción de interés nacional por “exaltar los más elevados valores espirituales españoles”. También obtuvo varios galardones, entre ellos el Primer Premio del Ejército, y a su estreno acudió Camilo Alonso Vega, director general de la Guardia Civil⁹⁹.

En 1950 llegó *Balarrasa*, la última aportación al cine sobre la Guerra Civil de esta década. La película, dirigida por José Antonio Nieves Conde, cuenta la historia de un misionero (Fernando Fernán Gómez) que recuerda sus vivencias como legionario durante la guerra, y como finalmente abandona la vida castrense para ordenarse sacerdote. La escena en la que el protagonista cambia su uniforme militar por la sotana representa el cambio de la situación política en España, con el nuevo predominio eclesiástico, y debido a su mensaje político la cinta fue recompensada con la categoría de interés nacional¹⁰⁰.

⁹⁷ Ibídem, p.127.

⁹⁸ GUBERN, Román. “La Guerra Civil vista por el cine del Franquismo”...op cit., p.178.

⁹⁹ CRUSELLS, Magí. *Cine y Guerra Civil Española*...op cit., p.200-201.

¹⁰⁰ Ibídem, pp.202-203.

4. EL CINE HISTÓRICO

La representación de la historia a través de la pantalla tiene una gran importancia, pues como señala Peter Burke “una historia filmada, lo mismo que una historia escrita, constituye un acto de interpretación”¹⁰¹. Por tanto, la representación de la historia por parte del cine franquista nos puede revelar cómo se veía desde la dictadura el pasado histórico, pieza fundamental de su discurso propagandístico.

4.1. EL USO DE LA HISTORIA

La presencia de la historia de España como justificación del “alzamiento”, ya comentada a tenor de *Raza*, está presente en el cine desde *España heroica*, de 1938. En este documental sobre la Guerra Civil se comenzaba haciendo un repaso de los supuestos antecedentes de la “cruzada”: el Cid, los Reyes Católicos, Felipe II... Todo ello articulado a través de un discurso plagado de conceptos como “raza magnífica” o “fuerza étnica”, e inspirado en buena medida en la idea de España que aparecía en la obra de Marcelino Menéndez Pelayo¹⁰². El franquismo recurrió a la historia como fundamento, y a lo largo de los años cuarenta el cine se desplazó desde la Guerra Civil hasta el “pasado épico”, buscando una legitimación más profunda e inapelable de la dictadura¹⁰³. Como consecuencia de ello, no tardaron en aparecer películas que utilizaban directamente la historia nacional para justificar la situación del país, emitir diversos mensajes, o simplemente glorificar el pasado en clave patriótica. No obstante, fueron varias las voces que se alzaron dentro de la industria cinematográfica en contra del auge del cine histórico, pues consideraban que no se trataba del mejor medio desde el que difundir las ideas del movimiento¹⁰⁴.

El cine histórico español de los años cuarenta ha sido considerado por Luis Mariano González como un ejemplo de *kitsch*, una variante patria del arte fascista, caracterizado por una producción estética sobreabundante y una glorificación del sometimiento y la muerte. Concretamente, y en línea con lo expuesto por Saul Friedlander, se trataría de un “*kitsch* movilizador”, que se caracterizaría por su fácil accesibilidad para la población y por su

¹⁰¹ BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Biblioteca de bolsillo, 2005, p.202.

¹⁰² SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente. “Propaganda y mitografía del cine nacional”...op cit., pp.86-88.

¹⁰³ SEVILLANO CALERO, Francisco. “La propaganda y la construcción de la cultura de guerra en España durante la Guerra Civil”. *Historia Contemporánea*, 32 (2014), pp. 231-232.

¹⁰⁴ GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano. *Fascismo, kitsch y cine histórico*...op cit., p.70.

incitación a una respuesta emocional ajena a toda reflexión intelectual. Este modelo es el que utilizó el régimen franquista como medio de difusión de una serie de valores y principios, aprovechándose de la nostalgia por el pasado. De este modo el arte, y el cine en particular, se convertía en una válvula de escape de la realidad cotidiana, permitiendo volver al esplendor de tiempos pretendidamente mejores, como el de los Reyes Católicos, la Monarquía Hispánica o la Guerra de Independencia¹⁰⁵.

Esta visión del cine histórico español, en línea siempre con la historiografía oficial del franquismo, contribuyó a presentar la dictadura franquista como el punto culminante de la historia de España. Haciendo gala de un fuerte determinismo histórico, todos los acontecimientos de la historia nacional, desde la Reconquista hasta la Guerra de Independencia de Cuba, pasando por los Reyes Católicos y la conquista de América, habrían contribuido a desembocar en el “alzamiento nacional” y la victoria del primero de abril. Esta idea la expresa con mucha claridad José María Pemán, que en su obra *Breve historia de España* afirmaba que en la zona nacional se conjugaban todos los grandes episodios de la historia española: Numancia, Sagunto, Guzmán el Bueno, la conquista de Granada, las partidas carlistas... y los “mártires de la zona roja”¹⁰⁶.

Otro aspecto destacable es que, pese a que la censura y el sistema de licencias provocaron que la atención de los realizadores se dirigiese antes a complacer a la jerarquía franquista que al público, la mayoría de las películas históricas obtuvieron un gran éxito¹⁰⁷. De las 15 películas de cine histórico estrenadas en la década de los 40, 10 obtuvieron la máxima calificación por parte de la administración franquista. Aún más significativo es que pese a suponer una parte muy pequeña de la producción cinematográfica total (en torno a un 5%), el cine histórico copó una quinta parte de las concesiones de interés nacional¹⁰⁸.

4.2. LA EXALTACIÓN COLONIAL

Durante la primera mitad de la década de los 40 fueron muy escasas las películas de temática histórica, pues las grandes producciones se centraban fundamentalmente en la

¹⁰⁵ Ibídem, pp.33-35.

¹⁰⁶ Ibídem, pp.31-32.

¹⁰⁷ PÉREZ CIPITRIA, Agustín. “El cine histórico de Juan de Orduña y el franquismo”. *Claseshistoria*, 66 (2010), p.2.

¹⁰⁸ FRANCO TORRE, Christian. “Matizar el pasado: el cine histórico de la autarquía”, en CAMARERO GÓMEZ, M. Gloria, DE CRUZ MEDINA, Vanesa y DE LAS HERAS HERRERO, Beatriz (coord.). *I Congreso Internacional de Historia y Cine*. Getafe: Universidad Carlos III, 2007, pp.555-556.

reciente Guerra Civil. Sin embargo, sí que se produjeron algunas cintas que tomaron el reciente pasado colonial como base para exaltar a la patria y sobre todo al estamento militar.

En 1941 se estrenó *¡Harka!*, dirigida por Carlos Arévalo y ambientada en la Guerra del Rif. La historia se centra en dos soldados españoles que deben reclutar una harka¹⁰⁹ para combatir contra las tribus rifeñas, y finaliza con la heroica muerte de uno de ellos y el regreso del otro al ejército de África tras tener que elegir entre su familia o su deber.

La elección del África colonial como escenario de la historia y como expresión del imperialismo español probablemente no fue casual, y pudo estar relacionada con la influencia de Franco, destacado africanista, así como de otros importantes militares, como los generales Queipo de Llano o Yagüe¹¹⁰.

Las películas de esta época que tratan la presencia española en África, como la ya mencionada *¡A mí la legión!*, se centran en el papel de los militares como defensores de la patria y artífices del poder imperial español, una labor que les ha de conducir hasta la muerte si es preciso. *¡Harka!* es buen ejemplo de esta tendencia, comenzando con una dedicatoria “a los que todo lo dieron por España”¹¹¹. A lo largo de la película la glorificación de la muerte es bastante clara, destacando la muerte de un soldado que cae gritando “viva España”, tras lo cual suena los acordes iniciales del himno nacional. También el deber es puesto de relieve, especialmente en la segunda mitad de la historia, a través de un militar que se encuentra en la tesitura de elegir entre el servicio a la patria o una vida cómoda con la mujer amada. La decisión se resuelve cuando el soldado decide volver en ayuda de sus compañeros tras la muerte de muchos de ellos en una emboscada, dejando claro que para un patriota el servicio a España debe estar por encima de cualquier cosa.

Además de ensalzar el mundo militar, la película se centra en señalar la buena convivencia entre la metrópoli y la colonia, algo ya anticipado en los créditos al hablar de la “hermandad hispano-marroquí”. Se realiza una gran exaltación de África como un lugar exótico y lleno de aventuras, un discurso orientalista cuyo objetivo final no es otro que subrayar la superioridad española y justificar la dominación de Marruecos. Los protagonistas aprecian y asimilan la cultura marroquí, pero sin perder su esencia española,

¹⁰⁹ Unidad de combate del ejército español en Marruecos, formada por tropas voluntarias reclutadas en África.

¹¹⁰ VIADERO CARRAL, Gabriela. *El cine al servicio de la nación...* op cit., p.175.

¹¹¹ *Ibíd*em, pp.176-177.

y bajo un discurso paternalista que les hace dominar a los indígenas¹¹². Este discurso queda especialmente patente cuando un capitán español le dice a un rebelde marroquí que es mejor vivir con España que contra ella.

Otro conflicto colonial relativamente reciente que encontró representación en la gran pantalla fue la Guerra de Filipinas, más concretamente el sitio de Baler, en *Los últimos de Filipinas*, de 1945. A lo largo de este film, dirigido por Antonio Román, son constantes las referencias a la patria o las virtudes españolas, empleando elementos como la música o los toros para definir esa identidad nacional. Pese a que no se presenta a Filipinas como parte de la patria sino como territorio extranjero, los filipinos sí son tratados como traidores a España, y el mensaje imperialista está presente a lo largo de toda la cinta. El cura de Baler expresa con claridad la idea de la dominación española: “aquí quedarán siempre la fe y el idioma, aunque tengamos que irnos nosotros”.

A pesar de la total derrota que supone la pérdida de Filipinas y la rendición del destacamento español, la película reescribe la historia del acontecimiento como una victoria moral. Es por ello que los soldados españoles, enfermos, heridos y mal vestidos, desfilan orgullosos ante la hordas de enemigos, y finalmente se dan un baño de multitudes a su regreso a España¹¹³.

Al igual que en tantas otras películas, el papel femenino es claramente relegado a una posición secundaria, siendo el amor toda la preocupación del único personaje femenino que aparece: Tala, una mujer filipina. De hecho, la importancia del personaje radica fundamentalmente en el papel que juega a la hora de afirmar la superioridad cultural española sobre la colonia, al ser su máxima aspiración marcharse a España con Juan, un soldado español. Como señala José Colmeiro, Tala aquí sería un símbolo de la colonia, necesitada de la protección del viril soldado español, quien a su vez simboliza el poder de la metrópoli¹¹⁴. Con la excepción de Tala y del tabernero, representación del filipino antiespañol, los filipinos aparecen deshumanizados, permitiendo mostrar la superioridad tanto moral como cultural de los españoles. La identidad nacional se construye en torno a la inferioridad del otro, en este caso del pueblo colonizado¹¹⁵.

¹¹² *Ibídem*, pp.184-185.

¹¹³ COLMEIRO, José. “Nostalgia colonial y la construcción del nuevo orden en *Los últimos de Filipinas*”, en *Actas XIII Congreso Asociación Internacional de Hispanistas*, Tomo IV. Madrid: Castalia, 1998, p.301.

¹¹⁴ *Ibídem*, p.299.

¹¹⁵ *Ibídem*, p.300.

Los últimos de Filipinas es también una importante muestra del cambio de actitud de España en la política internacional tras el desenlace de la Segunda Guerra Mundial. La cinta comienza mostrando un mensaje en el cual se agradece al Ministerio del Ejército y la embajada de Estados Unidos por su colaboración en la producción de la película, un gesto que refleja la intención del régimen franquista de buscar la alianza con los americanos, ahora que los regímenes fascistas de Europa habían caído. Esta posición se deja ver también en la ausencia total de menciones a la participación de Estados Unidos en las guerras de Cuba y Filipinas, que contrasta tanto con las secuencias iniciales de *Raza*. También se muestra como, hacia el final de la película, un grupo de militares estadounidenses intentan ayudar a escapar a los españoles sitiados, alegando que admiraban su actitud heroica y valerosa. En la otra película de la época sobre la Guerra de Cuba, *Héroes del 95*, dirigida por Raúl Alfonso en 1946, también se omite completamente la participación estadounidense contra España, centrándose únicamente en la lucha contra los insurrectos cubanos¹¹⁶.

A pesar de su condición de película histórica, o precisamente por ello, no se deja pasar la ocasión de recordar la Guerra Civil. Uno de los documentos militares oficiales que reciben desde el exterior comienza diciendo “en el día de hoy...” remitiendo directamente al último parte de la guerra. Además, el teniente Cerezo lanza una potente diatriba contra un emisario español en la que aboga por la legitimidad de la rebelión contra la autoridad establecida, en caso de que sea por el bien de la patria y de Dios.

4.3. EL PACTO IBÉRICO

La relación de amistad entre las dictaduras de Franco y Salazar, materializada en el Pacto Ibérico de 1942, dio como resultado la producción de dos películas cuyo objetivo era mostrar los lazos históricos entre ambos países: *Inés de Castro*, de 1944, y *Reina Santa*, de 1947, ambas ambientadas en la Edad Media y protagonizadas por mujeres trasladadas a la corte de Portugal¹¹⁷.

Para *Reina Santa* se realizaron dos versiones diferentes, una española y otra portuguesa. El encargado de la realización de ambas fue el director español Rafael Gil,

¹¹⁶ PIZARROSO, Alejandro. “Guerra, cine e historia. La guerra de 1898 en el cine”. *Historia y comunicación social*, 3 (1998), pp.153-154.

¹¹⁷ GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano. *Fascismo, kitsch y cine histórico...* op cit., p.69.

aunque según algunas fuentes pudo contar con los portugueses Enrique Campos y Aníbal Contreiras como codirectores¹¹⁸.

La película da comienzo en mitad de un conflicto interno de la corona portuguesa, motivado por una lucha entre el rey y su hermano. Mediante esta contextualización, tan habitual en las películas históricas de esta década, el régimen pretendía normalizar la situación del país, asolado por su propio conflicto civil. De este modo se podía percibir la guerra como un elemento perenne en la historia, además de cómo un medio en ocasiones necesario para resolver las crisis políticas de los países¹¹⁹.

El conflicto se resuelve finalmente gracias al matrimonio del rey Dionisio con la infanta Isabel de Aragón, quien por causa de un sueño se consideraba predestinada a tal unión. De esa manera queda reflejado el nuevo peso político de los sectores católicos, mostrando la sumisión del poder terrenal al poder divino. Los monarcas aragoneses aseguran no poder intervenir en la decisión sobre el matrimonio de su hija, pues es la voluntad de Dios.

El papel de la protagonista sirve para realizar un canto a la virtud femenina, en base a los valores pregonados por la nueva sociedad franquista, en especial según los cánones establecidos por la Sección Femenina de Pilar Primo de Rivera. Isabel es una mujer devota, sumisa y generosa. Además de su papel natural como madre y esposa, actúa como mujer de Estado ayudando a los pobres y velando por la paz. Su logro final, tras un conflicto entre el rey y su hijo, es conseguir el perdón para este último. Un perdón que, otorgado tras un conflicto fratricida, remite claramente a la posición del régimen sobre la Guerra Civil.

La locura que parece imbuir a la protagonista en algunas ocasiones es otro elemento común a varias producciones de este tipo, algo que parece dar la razón al generalísimo cuando afirmó que la historia de España es “una empresa de iluminados y locos”, reclamando al Quijote como quintaesencia de la hispanidad¹²⁰.

Otro personaje que cabe destacar es el rey de Portugal, un personaje autoritario y fuerte que se presenta, al igual que se hacía con Franco o Salazar, como un padre bondadoso pero duro a la hora de reprimir la disidencia: “Como padre quiero perdonar más como rey tengo que castigar inflexiblemente al rebelde”¹²¹.

¹¹⁸ *Ibídem*, p.70.

¹¹⁹ *Ibídem*, p.72.

¹²⁰ *Ibídem*, p.75.

¹²¹ *Ibídem*, p.82.

4.4. LAS SUPERPRODUCCIONES DE CIFESA

A partir de 1947 el director de CIFESA, Vicente Casanova, decidió reorientar la producción de su compañía reduciendo el número de películas para centrarse en la realización de superproducciones de temática histórica, dando comienzo así a un ciclo que se ha denominado cine de cartón-piedra o epopeyas nacional-católicas¹²².

El director Juan de Orduña fue el principal representante de este ciclo, que inició con *Locura de amor* en 1948. Esta película cuenta la historia de Juana *la Loca* y su relación con Felipe *el Hermoso*, narrando su camino a la locura y la consiguiente pérdida de poder político. *Locura de amor*, rodada con uno de los presupuestos más altos del cine español de la época (unos cuatro millones de pesetas), estaba basada en una obra de teatro del dramaturgo Manuel Tamayo y Baus, y para la realización de su guión intervino el equipo habitual de CIFESA, con la colaboración de José María Pemán¹²³.

La idea nacional de España que presenta *Locura de amor* se articula inequívocamente en torno al reino de Castilla, presentada como la región más próspera de España, al tiempo que se remarca su superioridad sobre Flandes. Esto último resulta de especial importancia, porque en toda la película prima un mensaje sobre la perniciosa influencia extranjera que busca adueñarse de la política nacional, algo especialmente visible en la secuencia de las cortes en la que Juana es finalmente despojada de sus facultades regias. Para el almirante castellano “las libertades de Flandes y Borgoña no pueden consentirse en Castilla”.

Locura de amor es capaz de conciliar dos visiones históricas aparentemente antagónicas, pero abrazadas por igual por parte del régimen franquista. La primera, la del nacionalismo castellano asociado a la dinastía Trastámara. La segunda, la del imperialismo español, ligada a la casa de Habsburgo¹²⁴. Ambas permiten señalar la fuerza y el carácter puramente español de la monarquía, al tiempo que se asegura la superioridad sobre los demás países.

La religión ocupa también un lugar central en la película, al mostrarse la idea de España indisociable de Dios. Así se deja claro cuando se habla de la muerte de Isabel: “Dios se la dio a España y Dios se la llevó”. Además, una mujer musulmana, Aldara, participa en un complot contra Juana, subrayando así el odio presuntamente innato de los musulmanes hacia los cristianos y su sed de venganza, y asegurando la superioridad del cristianismo,

¹²² Ibídem, p.2.

¹²³ Ibídem, pp.134-135.

¹²⁴ Ibídem, p.149.

que se considera la única fe verdadera. Con todo, el personaje de Aldara cuenta con una redención final al sacrificar su vida para salvar la del capitán Alvar de Estúñiga. Este desenlace se explicaría por la contradicción de la propaganda franquista respecto a Marruecos. Por un lado, los moros o infieles son presentados como enemigos de España y de la cristiandad en un conflicto que sirve para moldear el discurso nacionalista, pero, por otro lado, desde el poder se fomenta también un discurso de amistad y respeto hacia los marroquíes como forma de mantener los últimos resquicios imperiales¹²⁵.

Otra idea que la cinta se encarga de resaltar es la primacía de lo militar sobre lo político, una de las más extendidas en el cine español durante el primer franquismo. Es el almirante de Castilla quien lo deja claro, oponiendo el honor del campo de batalla a la vileza de las intrigas políticas. Hay además una escena que bien podría considerarse como una legitimación del golpe del 18 de julio, en la que los nobles castellanos partidarios de Juana plantean la posibilidad de iniciar una guerra civil para liberar su tierra de los invasores extranjeros. Una ataque preventivo, indeseable pero necesario, tal y como había presentado el régimen la sublevación de 1936.

El papel de la mujer en esta película, pese a estar protagonizada por la reina Juana y pese a la mención reverencial de Isabel la Católica al comienzo, está limitado nuevamente al ámbito amoroso. De forma reiterada se insiste en la incapacidad femenina para ejercer las tareas de gobierno, al estar limitadas para el pensamiento racional debido a sus ataques de histeria y celos. De este modo Isabel, quien ni si quiera llega a aparecer en pantalla, se muestra más como una especie de excepción, una figura prácticamente masculina que triunfa por la gracias de Dios. Cuando Juana se enfrenta a Aldara tras enterarse de que esta es con quien la engaña su marido, se lamenta de no ser un hombre para poder resolver el asunto mediante la violencia.

El final de la cinta permite también la expresión del ideal interclasista propio del fascismo, ofreciendo la imagen de nobleza y pueblo llano unidos, sin diferencias de clase, para velar por el monarca fallecido y por el bien del país. Además, la muerte de Felipe toma la forma de un sacrificio que permite la superación de las diferencias internas en beneficio de la comunidad, algo que entronca también con el ideal fascista de situar a la colectividad por encima del individuo¹²⁶.

Sin embargo, *Locura de amor* fue un gran éxito porque Juan de Orduña supo ofrecer un producto pensado no sólo para satisfacer la megalomanía del régimen, obsesionado con la

¹²⁵ VIADERO CARRAL, Gabriela. *El cine al servicio de la nación...* op cit., pp.72-73.

¹²⁶ GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano. *Fascismo, kitsch y cine histórico...* op cit., p.150.

grandeza de la época imperial, sino también para ser del gusto popular, motivo por el que se convirtió en la película española más exitosa de la época, llegando incluso a estrenarse en Latinoamérica¹²⁷.

La siguiente gran producción de Juan de Orduña para CIFESA, *Agustina de Aragón*, llegó en 1950, y se encargó de narrar la lucha contra los franceses en el marco de la Guerra de Independencia, a través de figura de Agustina, mujer que destacó en la defensa de Zaragoza de 1808.

La Guerra de Independencia, como uno de los grandes acontecimientos míticos del nacionalismo español, ya había sido utilizada por parte de ambos bandos en la Guerra Civil. Los sublevados la consideraban el antecedente directo del “alzamiento”, además de servir para reforzar su oposición a la modernidad¹²⁸. Por tanto, a finales de los años cuarenta también fue considerada un buen tema para reforzar la identidad nacional. Es por ello que la película de CIFESA se acogió al crédito del Sindicato, además de contar con la colaboración del ejército y con la asesoría de un representante eclesiástico, todo ello agradecido debidamente en los créditos iniciales.

El objetivo de esta película, tal y como se anuncia al comienzo, no es ser fiel históricamente, sino convertirse en una elegía a los héroes de la “independencia”. Los hechos históricos son utilizados al servicio del relato nacionalista, lo que queda especialmente patente en la cinta tras el estallido de la contienda. A partir de ahí se suceden una serie de secuencias cortas en las que se representan acontecimientos mitificados de la guerra: el levantamiento del 2 de mayo, los fusilamientos del día 3, el tambor del Bruch... Todos ellos interpretados en clave nacionalista. Esta representación de diversas zonas geográficas, todas ellas caracterizadas con sus atributos culturales característicos, permite enfatizar la idea de la unidad de España en su lucha contra el invasor extranjero. Del mismo modo que Agustina, icono de la resistencia aragonesa, es convertida en un mito nacionalista¹²⁹.

La tan idealizada unión de nobleza y pueblo llano es también remarcada en *Agustina de Aragón*, siendo esa alianza el eje de la victoria frente a Napoleón. El protagonismo popular tiene su cenit en una curiosa escena en la que el pueblo asalta un cuartel para conseguir armas con las que luchar, algo que en apariencia choca con el orden social defendido por el franquismo. Esta entrega de armas tiene su razón en la idea de que el pueblo, bien dirigido

¹²⁷ Ibídem, p.152.

¹²⁸ Ibídem, p.196.

¹²⁹ VIADERO CARRAL, Gabriela. *El cine al servicio de la nación...* op cit., pp.104-106.

por una figura de autoridad fuerte y capaz, puede convertirse en garante de la seguridad de la nación¹³⁰. Del mismo modo, la derrota inicial de las tropas españolas se explica por su falta de disciplina militar, en oposición al mejor organizado ejército francés. Todo ello apunta a la necesidad de la militarización de la sociedad para evitar el desorden y el caos.

El general Palafox, líder de la resistencia zaragozana ante las tropas francesas, puede ser visto como una representación del general Franco: un líder militar fuerte y carismático capaz de darlo todo por la causa nacional¹³¹. Es en parte por ello por lo que la película no representa en ningún momento la capitulación de Palafox y la caída de Zaragoza, puesto que no favorecía la imagen de gran héroe de la patria que se buscaba¹³².

La importancia de la religión es mostrada con gran claridad a través de varios elementos. La catedral de Zaragoza es el gran centro de la resistencia antifrancesa y la virgen del Pilar es el gran símbolo de los soldados españoles. También se puede ver a un cura luchando junto a un grupo de guerrilleros como líder espiritual. Palafox afirma que es el fervor religioso del pueblo lo que le permite seguir luchando hasta el final sin pensar en la capitulación. Esto último encaja además con la interpretación conservadora del conflicto, obviando el papel de los liberales en la resistencia¹³³.

Hacia el final del film Orduña junta en un mismo plano a Palafox, el pueblo de Zaragoza y la Virgen del Pilar, representando respectivamente al caudillo, la nación y la fe católica, ejes vertebradores del franquismo¹³⁴.

El hecho de que, nuevamente, sea un personaje femenino el elegido para protagonizar esta epopeya histórica, no es algo casual. En esta época se da una curiosa tendencia a que las producciones históricas estén protagonizadas por personajes femeninos, como ocurre con *Locura de amor*, *Agustina de Aragón*, *La leona de Castilla* o *Lola la piconera*. Según Santiago Juan-Navarro se trataría de una referencia a la Madre Patria y su papel como defensora de la familia y el hogar en peligro, siempre por la vía de la abnegación y el sacrificio, algo que entroncaría con la idea que se tenía de España en el siglo XIX, tal y como lo expone José Álvarez Junco en *Mater dolorosa*¹³⁵.

Sin embargo, resulta interesante comparar a Agustina con otro de los personajes femeninos que hemos visto, Isabel de Portugal. Mientras que la protagonista de *Reina*

¹³⁰ GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano. *Fascismo, kitsch y cine histórico...* op cit., p.204.

¹³¹ Ídem.

¹³² PÉREZ CIPITRIA, Agustín. "El cine histórico de Juan de Orduña..." op cit., p.4.

¹³³ VIADERO CARRAL, Gabriela. *El cine al servicio de la nación...* op cit., p.109.

¹³⁴ GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano. *Fascismo, kitsch y cine histórico...* op cit., p.212.

¹³⁵ VIADERO CARRAL, Gabriela. *El cine al servicio de la nación...* op cit., pp.74-75.

Santa es una mujer que responde perfectamente al papel femenino divulgado por el régimen, Agustina subvierte el rol femenino y se ajusta más a los valores propios del mundo masculino. Abandona el espacio doméstico para dedicarse a luchar, anteponiendo los valores políticos al amor. Este abandono de la feminidad tradicional es habitualmente castigado con la infelicidad o la muerte en el mundo de la ficción, pero aquí la historia finaliza con el retorno de Agustina a su estado natural. Esta ruptura temporal del orden establecido tiene una causa metafórica. La mujer se convierte en estos periodos de crisis en la imagen de la madre patria, que actúa como defensora de la civilización¹³⁶. Además, pese a la fuerza y valentía de Agustina, la heroína adopta en todo momento un discurso fuertemente patriarcal y paternalista, asumiendo la superioridad del hombre y su control sobre la mujer en el plano tanto público como privado.

Que Orduña convirtiese a los franceses en los enemigos de su historia (lo que repetiría en su siguiente cinta, *Alba de América*), no es tampoco fortuito. Responde a la actitud de oposición que adoptó el gobierno francés hacia la dictadura franquista, y que había supuesto el cierre de fronteras en 1946. Como consecuencia, estas producciones históricas mostraban a los franceses como un pueblo enemigo¹³⁷. Napoleón aparece ya en el inicio de la historia diciendo que España es “un pueblo comido de piojos y soberbia”, mostrándose traicionero (por tomar España cuando se suponía que estaba de paso) y arrogante (por suponer una fácil victoria). La figura de Napoleón sirve a su vez para criticar los excesos provocados por la vía revolucionaria, cuando un anciano dice que “así impone Napoleón su libertad a quienes no podemos entenderla” mientras observa los cuerpos de unos hombres ejecutados. Pero la crítica no se enfoca sólo en Napoleón, sino en toda la cultura francesa, especialmente en elementos relacionados con la Ilustración (Voltaire) o la Revolución (La Marsellesa).

Para Carlos F. Heredero esta película supone “el último momento de consenso entre Cifesa, Orduña, la administración franquista, la crítica oficial y los espectadores, que convierten la película en un éxito popular”. En efecto, *Agustina de Aragón* obtuvo un gran éxito en cartelera, con más de 24.000 espectadores¹³⁸.

¹³⁶ ROSÓN VILLENA, María. “Historia e identidad: heroínas en el cine histórico español de los años cuarenta”. *I Congreso Internacional de Historia y Cine*. Universidad Carlos III, Getafe, 2007, pp.332-337.

¹³⁷ PÉREZ CIPITRIA, Agustín. “El cine histórico de Juan de Orduña...op cit., p.8.

¹³⁸ GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano. *Fascismo, kitsch y cine histórico...*op cit., pp.197-198.

5. EL CINE COMO EVASIÓN

Más allá del cine bélico e histórico, géneros por antonomasia de la propaganda franquista, el grueso de la producción cinematográfica se centró más en otro tipo de películas, alejadas en principio de la difusión ideológica del régimen: comedias, musicales, melodramas... Todas estas películas, claramente dirigidas a complacer al público, ofrecían a la población española una forma de evasión de la realidad cotidiana de la posguerra, pero al mismo tiempo eran también un buen medio a través del cual educar en ciertos valores básicos, como la religión, el papel de la mujer o la organización social.

Las comedias fueron el género por excelencia en la búsqueda de esa evasión (el 80% de las películas producidas hasta 1945 pertenecían a este género), y el primer ejemplo apareció recién acabada la guerra, en 1939. *Los cuatro robinsones*, primera producción posbélica de CIFESA, era una comedia sainetesca y absurda, que trataba de imitar en gran medida la *screwball comedy*¹³⁹ americana, adaptándola a una serie de elementos considerados típicamente españoles. *Deliciosamente tontos*, realizada por Juan de Orduña en 1943, repitió la misma fórmula, ofreciendo al espectador un viaje transatlántico lleno de lujos y música jazz con el que se podía olvidar la realidad social al tiempo que se veía como las diferencias de clase podían ser superadas con gran facilidad en la pantalla. En *El destino se disculpa*, estrenada en 1945, Sáenz de Heredia utilizaba al destino como narrador de la historia, recomendando al espectador que afrontase la vida utilizando “la moral cristiana y el sentido común”. En general, todas las comedias de esta época utilizaban protagonistas humildes y representaban de forma fantasiosa la movilidad social, adquiriendo en su final un tono moralizante. No obstante, también es cierto que en varias obras se llegaron a mostrar con cierta claridad las duras condiciones de vida del momento¹⁴⁰.

Un género en el que esos elementos típicamente españoles adquieren especial relevancia es el folclórico, que fue utilizado por el franquismo, según Jo Labanyi, de una forma “populista”, puesto que permitía incorporar a las clases populares, aceptando su heterogeneidad y exaltando sus valores. Además, este tipo de cintas permitían mostrar una especie de conciliación interclasista, en la que los protagonistas de clase baja (generalmente gitanos) se enamoran de burgueses, permitiendo el encuentro entre ambos y

¹³⁹ Subgénero de gran popularidad en Estados Unidos durante la Gran Depresión. Se trataba de comedias basadas mayormente en romances, que permitían al público evadirse de la realidad social y económica. KONIGSBERG, Ira. *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid: Akal, 2004, pp.127-128.

¹⁴⁰ BENET, Vicente J.. *El cine español...* op cit, pp.181-197.

negando de ese modo el antagonismo de clase¹⁴¹. Con todo, estas películas se encontraron con serios problemas de aceptación por parte del régimen franquista en un principio, dado que su representación de elementos netamente populares era asociada con los tiempos de la República, y por tanto rechazada por amplios sectores del régimen, especialmente la oligarquía y la alta burguesía, temerosos del protagonismo del “populacho” en la pantalla¹⁴². En palabras de Luis García Berlanga, este cine “en modo alguno era el cine del franquismo, sino que procedía de los años de la República y como expresión de unas clases sociales no explícitamente vinculadas a los vencedores de la guerra civil”¹⁴³. Esas películas folclóricas, generalmente ambientadas en Andalucía y en menor medida en Aragón o en Madrid, permitían la representación de una sociedad fuertemente conservadora y religiosa. Dentro del cine folclórico, los musicales fueron las películas más extendidas, destacando cintas como *Lola se va a los puertos*, de 1947, en la que una bailaora andaluza de clase baja se sobrepone a su rival, una mujer de clase alta educada en París, representando así el triunfo de la cultura española sobre lo extranjero¹⁴⁴. Otros musicales destacables son *La dolores* (1940), o *Goyescas* (1942), ambientadas en Aragón y Madrid respectivamente. También fueron muy prolíficas las películas dedicadas al mundo de la tauromaquia, otro elemento considerado inequívocamente español, con ejemplos como *Traje de luces* (1947) o *Brindis a Manolete* (1948).¹⁴⁵

A propósito de la representación regional en las pantallas franquistas, cabe destacar que, si bien los regionalismos (y más aún los nacionalismos periféricos) fueron perseguidos por la dictadura a nivel político, en el mundo de la cultura fue promovida la representación de las particularidades propias de cada región de España, como forma de reforzar la identificación de las identidades locales con la nación española, supeditando siempre los rasgos regionales a la nación, especialmente con respecto a la lengua¹⁴⁶. Fue el caso de Cataluña o Valencia, pero también de Andalucía, región de la que siempre se ofreció una visión estereotipada en la que primaba la representación de personajes vagos y estúpidos, y de una tierra de fiestas y bailes, una visión que sin duda contribuyó a difundir y asentar una gran cantidad de prejuicios¹⁴⁷.

¹⁴¹ LABANYI, Jo. “Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción”. *Centro de Estudios Andaluces* [en línea], (2004), pp.6-7.

¹⁴² CASTRO DE PAZ, José Luis. *Un cinema herido...* op cit., pp.67-69.

¹⁴³ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. “El cine español durante el franquismo...” op cit., p.268.

¹⁴⁴ VIADERO CARRAL, Gabriela. *El cine al servicio de la nación...* op cit., pp.234-237.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, pp.279-287.

¹⁴⁶ GARCÍA CARRIÓN, Marta. “La región en la pantalla...” op cit., p.117.

¹⁴⁷ AMAR, Víctor. “Consideraciones sobre la presencia de lo andaluz...” op cit., pp.80-82.

El drama fue otro género muy asiduo en las pantallas españolas, y del mismo modo tenía gran utilidad como medio de transmisión ideológica, tratando habitualmente temas como la honra o el orden social. Uno de los primeros incursores en el género fue Florián Rey, que en 1942 realizó *La aldea maldita*, cinta en la que se exaltaban el hogar, la familia o la religión y que planteaba la búsqueda de redención de un pueblo ante la infidelidad de una mujer, redención finalmente obtenida gracias al duro castigo impuesto por su marido. La cinta de Florián Rey se prestaba a numerosas lecturas ideológicas, como la que realizó el falangista Ernesto Giménez Caballero, que veía un paralelismo entre la redención de la aldea y la de España, ambas salvadas a su juicio por un “dictador implacable”¹⁴⁸. Por otra parte, el género dramático también encontró grandes dificultades a causa de la censura, que impedía tratar numerosos problemas. Por ejemplo, en la película de 1943 *La casa de la lluvia* hubo que cortar del guión elementos como el suicidio, el incesto o el adulterio, presentes en la novela original de Wenceslao Fernández Flórez¹⁴⁹.

Uno de los grandes éxitos del cine español de la década fue *El escándalo*, dirigida en 1943 por uno de los directores favoritos del régimen: José Luis Sáenz de Heredia. Esta película, basada en una obra de Pedro Antonio de Alarcón, narraba la transformación de Fabián Conde, un juerguista mujeriego que acaba abrazando los valores y la moral católicas. La película no sólo fue un gran éxito entre la crítica (recibió elogiosos artículos en *Primer plano*, *Ecclesia* o *Arriba*) sino también entre el público, permaneciendo siete semanas en cartel¹⁵⁰. Siguiendo la estela dejada por Sáenz de Heredia, Rafael Gil decidió adaptar otra obra de Alarcón y en 1944 llevó a la gran pantalla *El clavo*. La película fue recibida también con entusiasmo por el régimen y el público, ganando el primer premio del Sindicato y obteniendo quince licencias de importación. La cinta de Gil elogiaba a una protagonista femenina honrada y un protagonista masculino fuerte y valiente, y realizaba una fuerte defensa de los valores tradicionales¹⁵¹.

Pese a la marginación inicial de la Iglesia y de la temática católica en el cine nacional, que quedaba relegada a una presencia iconográfica testimonial, el cambio de rumbo de la industria a partir de 1946 revertió esta tendencia, iniciando lo que se podría denominar la edad dorada del cine católico, entre 1946 y 1959, coincidente con el periodo de poder del

¹⁴⁸ BENET, Vicente J.. *El cine español...* op cit., pp.202-206.

¹⁴⁹ CASTRO DE PAZ, José Luis. *Un cinema herido...* op cit., p.120.

¹⁵⁰ MORAL RONCAL, Antonio Manuel. “Una mirada al pasado decimonónico: los católicos ante el cine de levita del primer franquismo (1939-1950)”, en MORAL RONCAL, Antonio Manuel y Colmenero Martínez, Ricardo. *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1959)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2015, pp. 52-58.

¹⁵¹ *Ibíd.*, pp. 58-60.

nacionalcatolicismo¹⁵². El ejemplo más representativo de este cine católico es *La fe*, dirigida por Rafael Gil y estrenada en 1947, que adaptaba una novela de Armando Palacio Valdés, tratando de repetir el éxito que había supuesto en Estados Unidos *Siguiendo mi camino* (1944)¹⁵³. *La fe* era una obra de claro tinte antiliberal que ponía la lupa sobre la decadencia de las clases altas, centrándose en una familia descarriada por culpa del ateísmo de un hombre moribundo y del libertinaje de una joven. Era el protagonista, un sacerdote, quien debía salvarlos como defensor de la esencia católica de España¹⁵⁴. En esta película se exaltan los valores católicos como la caridad o el perdón, y del mismo modo se critican elementos como la ciencia o la justicia por ser ajenas a Dios. La primera es tachada de simple palabrería impía, mientras la segunda es considerada corrupta e inferior a la justicia divina. El film de Rafael Gil provocó, no obstante, gran controversia entre los sectores católicos. Ejemplo de ello es un artículo de la revista *Ecclesia* que criticaba la duda que tan fácilmente se sembraba en el joven cura y la amplia expresión de los argumentos anticlericales, a juicio del autor no lo suficientemente refutados. También se consideraba peligroso el modelo que podía ofrecerse a las mujeres¹⁵⁵.

Por su parte, el cine negro encontró cierta presencia en España, sobre todo en la segunda mitad de la década de los cuarenta, motivado tanto por el auge de este género en el cine hollywoodiense como por la insistencia en la importancia de la familia. Mientras que en Estados Unidos estas películas se centraban en el mundo del crimen o la corrupción policial, por razones obvias en España estos temas fueron omitidos, centrándose el cine negro nacional en cuestiones familiares, sobre todo relacionadas con el mundo femenino. Por ejemplo *Abel Sánchez*, estrenada en 1946 y basada en la obra homónima de Unamuno, en la que se deja claro cuáles han de ser los modelos correcto e incorrecto de feminidad y familia, a través por un lado de una mujer maternal y bondadosa y por el otro de una mujer seductora y peligrosa. Por el contrario, en *Nada*, adaptación de la novela de Carmen Laforet realizada por Edgar Neville en 1947, se mostraba un rol femenino más difuso en el que se combinaba *bondad* y *maldad*, motivo por el que la censura eliminó más de media hora de metraje¹⁵⁶.

A propósito del papel femenino, la representación de las mujeres en todas estas películas pasaba por dos opciones claras: el matrimonio o el monacato. La única alternativa

¹⁵² COLMENERO MARTÍNEZ, Ricardo. "Iglesia católica y cine...op cit., pp.143-148.

¹⁵³ MORAL RONCAL, Antonio Manuel. "Una mirada al pasado decimonónico...op cit., pp.61-63.

¹⁵⁴ ORTEGO MATÍNEZ, Óscar. "Cultura y franquismo...op cit., p.490.

¹⁵⁵ MORAL RONCAL, Antonio Manuel. "Una mirada al pasado decimonónico...op cit., pp.63-64.

¹⁵⁶ LABANYI, Jo. "Historia y mujer en el cine del primer franquismo"...op cit., pp.57-59.

posible era la marginalidad, que pasaba por el estigma de la soltería o por la prostitución, que aunque no apareciese directamente sí que podía ser sugerida. Comparado con el papel masculino, la falta de libertad es enorme. Mientras la infidelidad del varón es vista como algo natural e incluso positivo, en el caso de la mujer toda muestra de libertad sexual debe ser castigada, ya sea por ella misma o de forma natural, tal y como ocurre en el final de *La fe* como si se tratase de un castigo divino. Este tipo de mujeres, auténticas *femme fatale*, suelen emplear su sexualidad para llevar al hombre a la perdición, como ocurre en *El escándalo*, donde Fabián pierde a su novia por la venganza de una de sus amantes¹⁵⁷.

Una de las películas más curiosas de toda la cinematografía franquista de este periodo llegó en 1944 de la mano de Edgar Neville: *La torre de los siete jorobados*. Basada en la novela del mismo nombre de Emilio Carrere, esta cinta mezclaba elementos cómicos y policíacos con géneros tan inusuales en la España de la época como la fantasía o el terror. La historia, situada en el Madrid de cambio de siglo, mostraba la decadencia habitualmente asociada a la época y narraba la historia de un joven al que se le aparece un fantasma para que salve a su sobrina de una banda de misteriosos criminales. Es precisamente en los antagonistas donde está el aspecto más interesante, pues se trata junto a *¡A mí la legión!* de uno de los pocos casos en que el cine franquista dio muestras de un claro antisemitismo. La banda en cuestión está formada por un grupo de jorobados que habita en una ciudad subterránea construida por los judíos en el siglo XV, desde la cual realizan todo tipo de tropelías como asesinatos o falsificación de dinero. La cultura judía es asimilada al crimen y la subversión, y al sugerir que los jorobados son descendientes de aquellos judíos, se cumple también con el estereotipo de la representación de la raza judía: deformes y viviendo bajo tierra, como ratas. Pese a ello, no parece claro que el objetivo del director fuese la realización de un panfleto antisemita, y de hecho la cinta no fue muy bien recibida por las autoridades, que la situaron dentro de la segunda categoría. No parece que se le concediese gran importancia al tema judío dentro del cine español, pues en 1947 la película *La dama del armiño* lo trataría también, esta vez desde una óptica de reconciliación racial, y sería igualmente ignorada¹⁵⁸.

¹⁵⁷ AMADOR CARRETERO, María Pilar. "La sexualidad en el cine español...op cit., pp. 8-15.

¹⁵⁸ DE ESPAÑA, Rafael. "Antisemitismo en el cine español". *Filmhistoria online*, 2 (1991), pp. 91-92.

6. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos expuesto algunos de los casos en que el cine fue utilizado por la dictadura franquista como medio de difusión de su propaganda, en mayor o menor medida dependiendo de la época, el realizador o incluso el género.

Las reformas legislativas y administrativas que regularon el funcionamiento de la cinematografía española de este periodo fueron constantes, desde la constitución de las primeras juntas de censura durante la Guerra Civil hasta finales de la década de 1940, cuando ya existían un aparato administrativo y un entramado legal sólidamente constituidos. En general, se puede afirmar que los esfuerzos del régimen por proteger la industria nacional fueron un fracaso, como demuestra la marcha atrás en la prohibición del doblaje. Si bien las licencias o los préstamos del sindicato fueron medidas que incentivaron la realización de grandes producciones (a menudo en sintonía con el pensamiento oficialista), el grueso de la industria no se vio beneficiada y la subordinación del cine español al extranjero se vio paulatinamente reforzada. En el plano ideológico, por otra parte, estas medidas sí que resultaron beneficiosas, viéndose además acompañadas por otros factores como la censura o la primacía de los directores afines a la dictadura franquista.

El género en el que mejor quedó recogido ese afán propagandístico de la industria cinematográfica fue el bélico, con la especial profusión de cintas basadas en la Guerra Civil. Desde los documentales realizados durante la propia contienda hasta *Balarrasa*, todas las cintas analizadas muestran una visión del conflicto profundamente maniquea, estableciendo las imágenes del héroe “nacional” y del enemigo “rojo”. Así mismo, es notoria la diferencia entre las películas rodadas antes y después de 1945. Mientras las primeras, pertenecientes al cine de cruzada, hacían hincapié en el exterminio de la “antispaña”, las segundas fueron un fiel reflejo de la nueva política de reconciliación. De esta manera, quedaba patente que el cine se convirtió en un medio mediante el cual difundir las ideas y políticas del régimen que, como se ha visto, fueron transformándose a lo largo de los años.

Otro ámbito en el que la propaganda se hizo visible con especial fuerza fue el cine histórico, un caldo de cultivo ideal para la representación más descarnada del nacionalismo español defendido por franquismo. La perenne nación española defendida por los sublevados es representada a lo largo de varias épocas de la historia española, destacando la relevancia de la Edad Contemporánea y la ausencia de la Edad Antigua, acaso

justificable por la ausencia de un poder fuerte y central vinculado a España y que se pudiese asociar a la figura del “generalísimo”. Los conflictos de índole colonial y las luchas internas copan estas producciones, motivadas ambas por la propia situación de la España de la época, que hacía necesario un retorno al pasado glorioso. En contraposición, los enemigos externos no son habituales, y cuando aparecen es también motivado por la situación presente, como el antagonismo francés de *Agustina de Aragón*.

Pero los ideales franquistas no se limitaron únicamente a las cintas más inequívocamente propagandísticas, sino que envolvieron a toda la cinematografía del periodo. Desde las comedias hasta el drama, pasando por el cine negro o el musical, la mayoría de películas estrenadas en la España de posguerra contenían algún mensaje moralizante, cuando no una clara muestra de fervor franquista.

En suma, en la década de los cuarenta nos encontramos ante un cine claramente controlado por el franquismo y posicionado en su favor, que sirvió de ayuda en la difícil tarea de difundir los mensajes del régimen, tanto a la hora de adoctrinar a la población en los nuevos dogmas oficiales, como en la configuración de unas cambiantes políticas internacionales.

BIBLIOGRAFÍA

- AFINOGUÉNOVA, Eugenia. “Esto se llama Raza, hijo mío. El mito fascista y las visualizaciones del Nuevo Estado en el cine de propaganda del primer franquismo: Prisioneros de Guerra (1938) y Raza (1941)”. *Filmhistoria online* [en línea], 3 (2006) [consulta: 4 Agosto 2018]. Disponible en http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2006/RVISTAS/Ensayo_Elmitofascista_1.htm
- ÁLVAREZ BERCIANO, Rosa y SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la zona nacional. 1936-1939*. Bilbao: Mensajero, 2000.
- AMADOR CARRETERO, María Pilar. “La sexualidad en el cine español durante el primer franquismo”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 1 (2010) pp. 3-22.
- AMAR, Víctor. “Consideraciones sobre la presencia de lo andaluz en el cine español (durante el franquismo)”. *Ámbitos*, 15 (2006), pp. 7-85.
- BARRACHINA, Carles. “El cine como instrumento de socialización en las políticas cinematográficas del franquismo”. *Film-Historia*, 2-3 (1995) pp. 147-208.
- BENET, Vicente J.. *El cine español. Una historia cultural*. 3ª Ed. Barcelona: Paidós Comunicación, 2015.
- BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Biblioteca de bolsillo, 2005.
- CAPARRÓS LERA, José María. *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 1983.
- CASTRO DE PAZ, José Luis. *Un cinema herido: los turbios años cuarenta del cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós, 2002.
- COLMEIRO, José. “Nostalgia colonial y la construcción del nuevo orden en Los últimos de Filipinas”, en *Actas XIII Congreso Asociación Internacional de Hispanistas, Tomo IV*. Madrid: Castalia, 1998, pp.294-302.
- COLMENERO MARTÍNEZ, Ricardo. “Iglesia católica y cine en el franquismo. Tres perspectivas para un proyecto”. *Historia Actual Online*, 35 (2014) pp. 143-151.
- CRUSELLS, Magí. *Cine y Guerra Civil Española. Imágenes para la memoria*. Madrid: Ediciones JC, 2006.

- CRUSELLS, Magí. “El cine durante la Guerra Civil Española”. *Comunicación y sociedad*, 2 (1998) pp. 123-152.
- DE ESPAÑA, Rafael. “Antisemitismo en el cine español”. *Filmhistoria online*, 2 (1991), pp.89-102.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes, 2002.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *Historia social del cine en España*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003.
- FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel Historia, 1995.
- FRANCO TORRE, Christian. “Matizar el pasado: el cine histórico de la autarquía”, en CAMARERO GÓMEZ, M. Gloria, DE CRUZ MEDINA, Vanesa y DE LAS HERAS HERRERO, Beatriz (coord.). *I Congreso Internacional de Historia y Cine*. Getafe: Universidad Carlos III, 2007, pp. 552-568.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta. “Escribir sobre cine para hablar de España: discursos de nacionalismo español en la cultura cinematográfica de los años veinte y treinta”, en ARCHILÉS, Ferrán y SAZ, Ismael (ed.). *Estudios sobre nacionalismo y nación en la España contemporánea*. Zaragoza: Pressas universitarias de Zaragoza, 2011, pp.169-202.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta. “La regió en la pantalla. Cinema i identitat regional valenciana en la primera meitat del segle xx”. *Cercles. Revista d’Història Cultural*, 17 (2014), pp.101-119.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano. *Fascismo, kitsch y cine histórico español (1939-1953)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.
- GUBERN, Román. “El cine sonoro (1930-1939)”, en *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2009, pp.123-180.
- GUBERN, Román. “La Guerra Civil vista por el cine del Franquismo”, en Santos JULIÁ (dir.). *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid: Taurus, 2006, pp.163-196.
- GUBERN, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama, 2014.
- HOBSBAWM, Eric. *Historia del siglo XX*. 3ª Ed. Barcelona: Crítica, 2002.
- KONIGSBERG, Ira. *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid: Akal, 2004.

- LABANYI, Jo. "Historia y mujer en el cine del primer franquismo". *Journal of the institute of Romance Studies*, 5 (1997) pp. 211-223.
- LABANYI, Jo. "Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción". *Centro de Estudios Andaluces* [en línea], (2004), pp.1-13 [consulta: 4 Agosto 2018]. Disponible en <https://www.centrodeestudiosandaluces.es/bibdigital/aplica/biblio/opac/ficha.php?informatico=00000612MO&codopac=OP014>
- MIGUEL GONZÁLEZ, Marta. "El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40. Un cine bajo palio", en RABADÁN, Rosa (coord.). *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985*. León: Servicio de publicaciones de la Universidad de León, 2000, pp.61-86.
- MONTERDE, José Enrique. "El cine de la autarquía (1939-1950)", en *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2009, pp.181-238.
- MORAL RONCAL, Antonio Manuel. "Una mirada al pasado decimonónico: los católicos ante el cine de levita del primer franquismo (1939-1950)", en MORAL RONCAL, Antonio Manuel y Colmenero Martínez, Ricardo. *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1959)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2015.
- ORTEGO MARTÍNEZ, Oscar. "Cine, realismo y propaganda falangista. Un ejemplo en la revista Primer Plano", en RUIZ CARNICER, Miguel Ángel (coord.). *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*. Madrid: Instituto "Fernando El Católico", 2013, pp.394-407.
- ORTEGO MATÍNEZ, Óscar. "Cultura y franquismo: el caso del cine español (1939-1962)", en CAMARERO GÓMEZ, M. Gloria, DE CRUZ MEDINA, Vanesa y DE LAS HERAS HERRERO, Beatriz (coord.). *I Congreso Internacional de Historia y Cine*. Getafe: Universidad Carlos III, 2007.
- ORTEGO PÉREZ, Óscar. "Cine, franquismo y guerra civil: un viaje de ida y vuelta", en CAMARERO CALANDIA, María Emma y MARCOS RAMOS, María (coord.). *II Congreso Internacional. Historia, literatura y arte en el cine en español y en portugués. De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2013.
- PÉREZ CIPITRIA, Agustín. "El cine histórico de Juan de Orduña y el franquismo". *Claseshistoria*, 66 (2010) pp. 2-10.

- PIZARROSO QUINTERO, Alejandro. “Guerra, cine e historia. La guerra de 1898 en el cine”. *Historia y comunicación social*, 3 (1998), pp.143-162.
- PIZARROSO QUINTERO, Alejandro. *Historia de la propaganda*. 2ª Ed. Madrid: Eudema Universidad, 1993.
- ROSÓN VILLENA, María. “Historia e identidad: heroínas en el cine histórico español de los años cuarenta”, en CAMARERO GÓMEZ, M. Gloria, DE CRUZ MEDINA, Vanesa y DE LAS HERAS HERRERO, Beatriz (coord.). *I Congreso Internacional de Historia y Cine*. Getafe: Universidad Carlos III, 2007, pp. 330-343.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente. “Propaganda y mitografía del cine nacional”, en CASTRO, David (coord.). *Cine y Guerra Civil. Nuevos Hallazgos. Aproximaciones analíticas e historiográficas*. La Coruña: Servicio de publicaciones de la Universidad de La Coruña, 2009, pp. 79-95.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. “El cine español durante el franquismo”, en CASANOVA RUÍZ, Julián (coord.). *Cuarenta años con Franco*. Barcelona: Crítica, 2015, pp.267-310.
- SEVILLANO CALERO, Francisco. “La propaganda y la construcción de la cultura de guerra en España durante la Guerra Civil”. *Historia Contemporánea*, 32 (2014), pp.225-237.
- SORLIN, Pierre. *Cines europeos, sociedades europeas. 1939-1990*. Barcelona: Paidós comunicación, 1996.
- VIADERO CARRAL, Gabriela. *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*. Madrid: Marcial Pons, 2016.

FILMOGRAFÍA

ARÉVALO, Carlos. *¡Harka!*, 1941.

ARÉVALO, Carlos. *Rojo y negro*, 1942.

DE ORDUÑA, Juan. *Agustina de Aragón*, 1950.

DE ORDUÑA, Juan. *¡A mí la legión!*, 1942.

DE ORDUÑA, Juan. *Deliciosamente tontos*, 1943.

DE ORDUÑA, Juan. *Locura de amor*, 1948.

GENINA, Augusto. *Sin novedad en el Alcázar*, 1940.

GIL, Rafael. *El clavo*, 1944.

GIL, Rafael. *La fe*, 1947.

GIL, Rafael. *La reina santa*, 1947.

NEVILLE, Edgar. *La torre de los siete jorobados*, 1944.

ROMÁN, Antonio. *Los últimos de Filipinas*, 1945.

RUIZ CASTILLO, Arturo. *El santuario no se rinde*, 1949.

SÁENZ DE HEREDIA, José Luis. *El escándalo*, 1944.

SÁENZ DE HEREDIA, José Luis. *Raza*, 1941.