

FACULTAD DE COMUNICACIÓN
UNIVERSIDAD DE SEVILLA



Trabajo de Fin de Grado

**“LA PROPAGANDA EN EL CINE ESPAÑOL DURANTE
EL FRANQUISMO”**

Grado en Periodismo

Alumna: Lorena Morales Sánchez

Tutora: María José Ruiz Acosta

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN

1. LA PROPAGANDA FRANQUISTA EN ESPAÑA

2. LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA

2.1 ANTECEDENTES: LA GUERRA CIVIL

2.2. AYUDA EXTERIOR EN LA RECONSTRUCCIÓN DEL CINE ESPAÑOL:
ALEMANIA

2.3. LA ADMINISTRACIÓN DEL RÉGIMEN Y LAS POLÍTICAS
CINEMATOGRAFICAS

3. CINE Y PROPAGANDA

3.1. NOTICIARIO Y DOCUMENTALES CINEMATOGRAFICOS *NO- DO*

3.2. EDUCACIÓN Y SOCIEDAD

3.3. LA CENSURA

3.3.1. PELÍCULAS, CINEASTAS Y ARTISTAS

4. ANÁLISIS DE PELÍCULAS PROPAGANDÍSTICAS RELEVANTES DEL CINE FRANQUISTA.

5. CONCLUSIÓN

6. BIBLIOGRAFÍA

7. WEBGRAFÍA

8. FILMOGRAFÍA

RESUMEN

Ya desde la Segunda República y la posterior Guerra Civil se empleaban técnicas propagandísticas en función de los intereses de los que en ese momento se encontraban en el poder, o en un bando u otro en función de la guerra que defendieran. Sin embargo, es en la España de Franco cuando su empleo se vio fortalecido por su implantación en todos los ámbitos de la vida ciudadana. Incluyendo así, la educación, las industrias y productoras filmográficas, y la propia cultura del país. De manera que comenzando con el concepto de “propaganda” y su relación con el Franquismo en España, se estudiarán los puntos fuertes de la industria cinematográfica española, exponiendo su carácter en años anteriores, para poder comprender con claridad su posterior florecimiento. De ahí que se mencionen países que tuvieron influencia en este proceso: dentro del plano europeo, la figura de Alemania como propulsor de una España en reconstrucción, y por otro lado Estados Unidos como potenciador económico dentro del marco filmográfico que atañe a esta revisión. Para continuar se realiza un estudio de la influencia, la censura y el control impregnados en las películas que se proyectarían en las salas de cine de la época. Filmes que requerirán un análisis pormenorizado, para así denotar las características que presentan y muchos de ellos comparten, con el fin de presentar los propósitos y efectos que tuvo la propaganda como sustentadora de la dictadura franquista a través del cine español.

Palabras clave: Propaganda, franquismo, cine, Guerra Civil, España.

0. INTRODUCCIÓN

Objetivos

- Estudiar cómo se empleó la propaganda durante la dictadura franquista: bases, características y sistema de organización del Régimen en relación al cine.
- Entender y explicar cómo Franco y su gobierno usaron la censura y la educación en general, como medio de adoctrinamiento y persuasión en la gran pantalla.
- Analizar la campaña y las técnicas llevadas a cabo en los noticiarios impuestos sobre todo el territorio español durante el régimen franquista.

Hipótesis

- Franco estaría empleando campañas propagandísticas que tenían como objetivo la justificación del Régimen y su posición de líder.
- El gobierno franquista estaría censurando contenidos de las obras filmográficas y algunos de los personajes pertenecientes a ese ámbito para controlar los contenidos e ideas a las que tendrían acceso los espectadores.
- Alemania ayudaría al caudillo en sus esfuerzos por reconstruir el cine nacional a cambio de que este le proporcionara beneficios dentro del sector.
- Los noticiarios y algunas películas de esos años, se elaborarían como una herramienta clave dentro de los distintos ministerios encargados de la propaganda, la educación, la censura y el cine para influir en las mentes de los espectadores.

Metodología

En el presente trabajo se van a abordar distintos asuntos que tuvieron relación directa con la reconstrucción del cine nacional franquista desde la posguerra, durante aquellos años en los que Franco apoyó la versión fascista del totalitarismo propia de las dictaduras del este, hasta el final de la Segunda Guerra Mundial y el posterior acercamiento a la comunidad europea. Para ello, se hará uso de informes e investigaciones de teóricos y expertos, que respalden el adoctrinamiento y la manipulación que el gobierno infundió sobre la sociedad española de aquella época.

En base a los pilares de la propaganda asentados mucho tiempo atrás, por distintos intelectuales y profesionales de la comunicación, se tratarán y analizarán los cauces de esta técnica dentro del sistema de gobierno, es decir, se especificará bajo qué guiones actuaban para llevarla a cabo. Por supuesto, y dado su parecido a la realidad más

inmediata, es importante hacer mención al control que querían ejercer sobre los espectadores dentro de las salas de cine, para que al salir de ellas siguieran viviendo dentro de la película. Y para ello es vital analizar cuidadosamente los noticiarios y algunas películas realizadas y proyectadas en ese periodo, para denotar este control y este adoctrinamiento, dentro y fuera de los cines y las aulas de escuela.

Se investigarán los engranajes claves de la gran maquinaria del Régimen por lograr el control y la subordinación voluntaria de toda la población española. De forma que como pieza central se debe situar a la comunicación, es decir, los medios informativos encargados de dirigir la opinión pública; por ende, infectados de contenidos altamente sesgados y sometidos a procesos rigurosos de censura, que también afectarán al ámbito cinematográfico. Y de ahí la necesidad de visualizar algunos de estos *films*, noticiarios y documentales, para extraer así sus esencias y ponerlas en contexto.

Mediante esta revisión se tratará de respaldar las distintas hipótesis y alcanzar los objetivos fijados en esta investigación. Por consiguiente, se operará con el mayor rigor y exactitud posible en la búsqueda de información, para dar cierre con una conclusión que cohesionen las distintas ideas claves resultantes del trabajo.

1. LA PROPAGANDA FRANQUISTA EN EL CINE

En primer lugar, hay que profundizar sobre el concepto de propaganda desde la visión de distintos expertos que a lo largo de la historia, han tratado de estudiar esta técnica de divulgación de información para poder comprender la trascendencia que pudo y puede alcanzar en el desarrollo de la sociedad, es decir, dentro de un sistema de valores, creencias y costumbres. Relacionándolo, principalmente, con la influencia que desata en regímenes dictatoriales como el que trata esta investigación.

Durante el periodo de entreguerras en España, es decir desde 1918 hasta finales de los treinta y principios de los cuarenta, se consolidan dos tipos de propaganda. Por un lado, la manipulación orquestada de la opinión pública, es decir, la difundida en repetidas ocasiones a través de diversos medios para que calase en la sociedad sin que caducase su efectividad, con el objetivo de engañar a la misma. Y por otro lado, la educación política, necesaria para la emancipación de los ciudadanos. Entorno a esta última cuestión, Walter Lippmann (1889-1974) planteó en el año 1922 que se puede tener la certeza de que en el ámbito de la vida social, lo que se denomina <<adaptación de los individuos al entorno>> tiene lugar por medio de ficciones, así pues, se refiere a las experiencias que el ciudadano medio acumula pero que son “contadas”, ya que se interpretan según los estereotipos culturales. Por ello, se entiende que con el uso de la propaganda se puede instar a los individuos a que cambien su visión sobre un sistema dado, para alterar el modelo preexistente y reemplazarlo por otro que interese a tales fines propagandísticos.

Años más tarde, en 1928, Edward L. Bernays el padre de *Propaganda*, libro en el que elaboró un manual en el que explica los mecanismos ocultos de la manipulación, definió esta como <<un coherente y duradero esfuerzo para crear o modelar hechos, con el objetivo de influir en las relaciones del público hacia una iniciativa, idea o

grupo>>, que va en consenso con las teorías anteriormente planteadas por W. Lippmann, pero este además añade que esta persuasión organizada puede llegar a todos los rincones de la vida ciudadana y puede influir en las relaciones del público, siendo una vía para que las minorías influyan sobre las mayorías.

Así pues, cuando Harold D. Laswell (1902-1978) estudió los efectos psicológicos de los medios y la producción de mensajes de propaganda de guerra, afirmó que se podía controlar la dirección de las actitudes colectivas manipulándolos a través símbolos significantes. A través del contenido simbólico y la intencionalidad, se pueden transmitir símbolos políticos. Como ejemplo la bandera de España, a pesar de ser un “trozo de tela” los españoles se sienten identificados con sus colores y lo que viene a decir emocionalmente (contenido simbólico). Esto en gran medida, está conectado con los estudios de Stuart Hall, teórico cultural y sociólogo, pues se refiere a la cultura como el proceso de producir y compartir significados. La propaganda produce significados y los distribuye en la sociedad a través de las industrias culturales. Así produce el “sentido común”, la “normalidad”, los consensos sociales. Creando imaginarios sociales, término acuñado por Charles Taylor (2006):

Por imaginario social entiendo algo mucho más amplio y profundo que las construcciones intelectuales que puedan elaborar las personas cuando reflexionan sobre la realidad social de un modo distanciado. Pienso más bien en el modo en que imaginan su existencia social, el tipo de relaciones que mantienen unas con otras, el tipo de cosas que ocurren entre ellas, las expectativas que se cumplen habitualmente y las imágenes e ideas normativas más profundas que subyacen a estas expectativas.

Por otro lado, Manuel Castells (2010) relaciona los conceptos de propaganda y poder como: <<la capacidad relacional que permite a un actor social influir de forma asimétrica en las decisiones de otros actores sociales de modo que se favorezcan la voluntad, los intereses y los valores del actor que tiene el poder>>. Cree que la propaganda se ejerce a través de la coacción y la construcción del significado, es decir, con el discurso.

A lo largo de los tiempos se ha podido contemplar cómo el poder ha ejercido su control sobre el discurso. Se puede ver un ejemplo de ello en las comunidades religiosas. En el caso de España, con la expansión del cristianismo se unieron las diversas comunidades clericales a través de lenguas como el latín y el hebreo, imponiendo sobre la sociedad analfabeta de la época las ideas de “verdad” y “realidad”, sin dar lugar al libre albedrío. De manera que se podría decir que solo quienes tienen acceso al conocimiento tienen acceso a la “verdad”, esta realidad está en consonancia con todas las teorías mencionadas con anterioridad. Del mismo modo, y como forma de imponer el control, se ha empleado el miedo y la desinformación como amigos de la propaganda; estos mecanismos dirigidos a la ciudadanía provocaban confusión y desconfianza, pues no había lugar para la toma de decisiones por cuenta propia o el pensamiento racional.

Por lo que sigue, una vez comentadas algunas de las distintas teorías que ponen base a este concepto de propaganda, se procederá a encuadrarlas dentro del marco del cine. Así pues, fue durante la dictadura de José Antonio Primo de Rivera cuando se establecieron las piezas fundamentales de la política en relación al cine: propaganda política, represión, censura y proteccionismo de la industria nacional. Este personaje de

la historia de España fue pionero en valorar la importancia de este medio, y años más tarde el gobierno de Francisco Franco heredaría estas políticas.

Este mecanismo sería muy eficaz en la gran pantalla, pues tras haber filtrado la información mediante la censura y la sumisión, es decir, a través del silencio impuesto sobre determinados asuntos y la represión sobre los disidentes, los ciudadanos se encontraban ante un vacío de ideas que solo la propaganda podía ocupar. De forma que, esta propaganda inundaba todas las realizaciones cinematográficas franquistas de la época, pero destacaban dentro del cine político. Un cine que se caracterizaba por buscar un beneficio ideológico más que económico, llevado a cabo por los promotores de los *films* junto con el sistema de gobierno y sus inclinaciones.

Muestra de ello, se puede observar cómo dentro del equipo de gobierno el bando nacional persigue y logra llevar a las pantallas un relato mítico que justificara ese Estado naciente. Su narrativa se caracterizaba, como se comentaba, de mistificaciones, omisiones y falsedades tales como las que menciona Emeterio Díaz Puertas en *El montaje del franquismo: la práctica cinematográfica de las fuerzas sublevadas* (2000):

1) La República, presentada como un régimen comunista bajo el más absoluto desorden y los más fieros desmanes; 2) la Guerra, es decir, las sucesivas victorias del ejército nacional al mando de su Caudillo, Francisco Franco; y 3) el Nuevo Estado, o lo que es lo mismo, actividad de FET de las JONS, pacificación y reconstrucción del país, reconocimiento internacional del régimen, ceremonias religiosas y recuperación del pasado histórico más españolista e imperial.

Por ende y como es de entender, estos relatos eran víctimas de modificaciones en función de la audiencia a la que fueran dirigidos. Podrían funcionar como contrapropaganda para las zonas ocupadas y a la vez como apoyo moral para la retaguardia que se encontraba en los frentes, además de emplearse para buscar simpatizantes extranjeros y por supuesto, adoctrinar a la población española.

2. LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA

Dentro de este apartado se desarrollan cuatro puntos de gran valor para poder contextualizar la realidad cinematográfica del país durante esos años de autarquía y reconstrucción. Por esta razón, en primer lugar se debe encuadrar la época y el estado de España dentro del marco europeo.

2.1. ANTECEDENTES: LA GUERRA CIVIL

No se denominaba “propaganda”, pero el empleo de la información como método de influenciar a la sociedad con un fin concreto se remonta tiempo atrás. Como se contempla en el dicho <<pan y circo>> empleado por los romanos como método para

alejarse la visión crítica de una población que se encontraba sumida en la miseria y la tiranía. Así como durante los periodos de las cruzadas y la Inquisición con la elaboración de manuscritos que sentaban las bases de lo que era “la verdad”. Y con la aparición de la imprenta de tipos móviles de Gutenberg durante el siglo XV, que haría posible la producción en masa de este tipo de escritos, revolucionando así el panorama de la comunicación que se conocía hasta entonces. Sin embargo, no fue hasta la Primera Guerra Mundial (1914-1918) cuando se comenzó a conocer esta técnica tal y como se estudia hoy día.

Así pues, para comenzar desde la Guerra Civil (1936-1939) y como apunta Edward Bernays (*Propaganda*, 1928):

La manipulación consciente e inteligente de los hábitos y opiniones organizados de las masas es un elemento de importancia en la sociedad democrática. Quienes manipulan este mecanismo oculto de la sociedad constituyen el gobierno invisible que detenta el verdadero poder que rige el destino de nuestro país. Quienes nos gobiernan, moldean nuestras mentes, definen nuestros gustos o nos sugieren nuestras ideas [...] son en gran medida personas de las que nunca hemos oído hablar.

Por ello, se puede afirmar que durante la época franquista era imposible conocer la versión de “los vencidos” de aquella posguerra española pues ese Nuevo Estado se alejaba en gran medida de lo democrático; para conocer los discursos republicanos había que consultar las informaciones que estaban en manos de países extranjeros de Europa o América, pues allí fue donde personajes influyentes del bando republicano escribieron y difundieron sus vivencias. Por situar un ejemplo de documental bélico a favor de la República, es de relevancia *Tierra de España* (1937), un medimetroaje estadounidense sobre la Guerra Civil española dirigido por Joris Ivens y censurado tras victoria nacional. A este filme propagandístico le da voz Ernest Hemingway, pero también colaboraron otros destacados intelectuales estadounidenses. A pesar de que las imágenes fotográficas presentadas eran de buena calidad, el sonido contrarrestaba su efecto con un bombardeo constante de estruendos de armas, que en diversas ocasiones no acompañaban a la imagen sino que la presidían restándole a esta su importancia. Aunque como es de entender, esta represión exceptuaba las informaciones que sí favorecían al Régimen y a la justificación de la guerra que emprendió el general, como el caso del libro *El gran engaño: Las izquierdas y su lucha por el poder en la zona republicana* (Burnett Bolloten, 1961).

En los periodos que trascurren entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial es cuando se fusionan la política y el mundo de las ideas, dando lugar a esta propaganda política que se aludía con anterioridad. Junto a ella se encuentran también otras vertientes, como la propaganda de integración (mantiene la moral de los combatientes), la propaganda de agitación (cambios bruscos a corto plazo) y la propaganda negra (fuentes falsas de emisión), que se empleaban en función del contexto en que se situara la acción.

A pesar del desarrollo del concepto y sus muchos tipos, los estudios realizados sobre estas épocas pasadas se centraban en el periodismo como tal, ya que en el caso de España, durante el gobierno de Manuel Azaña no se creó un Ministerio de Propaganda por el rechazo de este a la profesión periodística; dejando clara la relación que en consecuencia veía entre ambas. A lo que se le sumaba, que resultaba ser una tarea complicada teniendo en cuenta la diversidad de opiniones que había dentro del gobierno

en coalición (Álvarez & Aguilera, 1989). Como se verá más tarde este inconveniente no tendría cabida en el gobierno franquista, ya que al ser un sistema totalitario, podría imponerse sin el problema de encontrar opositores dentro del partido o el grupo encargado de llevar a cabo tal tarea, y de no ser así estos serían eliminados.

Tal y como advierte la experta Gema Iglesias Rodríguez en su tesis sobre *La propaganda política durante la Guerra Civil* (Madrid, 2002), este conflicto llegó a ser una << guerra de palabras >>. Mientras transcurría la guerra y el bando republicano veía como cada vez se debilitaba más ante el bando nacional, recurrieron a la propaganda para conseguir apoyo externo y lograr la cohesión interna del país y sus soldados, hablando de sus victorias y de las batallas perdidas del bando enemigo, aun estando sus informes muy alejados de los resultados reales.

Según esta citada tesis, se pueden hallar distintas técnicas propagandísticas empleadas por los nacionales en el transcurso y poco después de la Guerra Civil, muy similares a los principios establecidos en la Alemania nazi por el ministro de propaganda Joseph Goebbels (Vázquez Liñán, 2020), como lo eran:

- La lucha entre la democracia de la vencida República y el triunfante fascismo. Ya que ambos sistemas se trataban de manera simplificada, y se enmarcaba a este primero como enemigo público, dirigiendo todas las informaciones a este asunto como tema concreto y exclusivo.
- La exageración y la desfiguración, es decir, la contraposición del golpe emprendido por los sublevados frente al bienestar que proporcionaba la República, que era muy frecuente como producto argumentativo.
- La repetición de una idea central y la variación de las secundarias. Empleadas para crear una propaganda orquestada que calase en sus destinatarios.
- La transfusión o utilización de los mitos y prejuicios tradicionales recurriendo a hechos pasados.
- La unanimidad y el contagio. Debido a que la opinión generalizada es la más aceptada socialmente, era de vital importancia transmitir la idea del triunfo y de la unidad para lograr la victoria.
- La contrapropaganda. De ahí la importancia de destacar la propaganda de guerra, donde ambos bandos empleaban esta fórmula para desmoralizar psicológicamente al bando contrario. En el caso de los republicanos, casos conocidos como la Quinta Columna¹, que pretendía acabar con el espionaje franquista implantando el miedo a aquellos que tuvieran relación con estos disidentes a la República. También los servicios de información, la guerra de guerrillas y la prensa clandestina entre otros, que fueron esfuerzos de ambos contendientes para sabotearse – era una forma de ridiculizar al enemigo contradiciendo los hechos que plasmaban en sus informaciones, y también de atacar sus puntos débiles y desprestigiarles- y el análisis exhaustivo del abanico de informaciones difundidas por el enemigo y su ataque punto por punto, teniendo en cuenta el momento óptimo para la publicación de la réplica, ya que este factor podría aumentar su efectividad. En esta labor el espionaje fue un arma clave.

En concreto, este contraespionaje propio de la propaganda de guerra comenzó sus preparativos en abril del año 1937. Se organizó de tal forma que el alto mando estaba

¹ Expresión empleada por el general Emilio Mola en el año 1936 para referirse al avance de las tropas sublevadas en la Guerra Civil Española hacia Madrid.

compuesto entre otros por: el jefe de información, el jefe del servicio secreto, agentes, negociantes y confidentes. Además, el servicio contaba con distintas secciones que se subdividían según las acciones que debían llevar a cabo, así se encontraban: la acción política (influyó en política enemiga y los apoyos externos), la acción militar, la acción económica e industrial, el servicio “5” (cuyo objetivo consistía en desmoralizar al enemigo), la escucha, la cifra y el laboratorio (captaban la información del bando contrario), el servicio marino y la acción Marroquí, entre otras tareas encargadas por el gobierno republicano (Iglesias Rodríguez & Fernández García , 1993).

En la Guerra Civil esta práctica se llevó a cabo mayoritariamente por vía escrita, debido a la necesidad de respuesta rápida ante la escasez de tiempo y materiales. Sin embargo, fue también durante este periodo cuando se empleó el cine sonoro como arma bélica. El bando republicano, que disponía de una mayor industria fílmica, aprovechó para difundir de forma masiva filmes propagandísticos, de manera que produjeron aproximadamente 323 documentales. En cambio en el bando sublevado solo se llevaron a cabo 62, mayoritariamente de las productoras Cifesa o Luce, aunque también se encontraban los realizados por la Falange y los carlistas. Esos mismos niveles se corresponderían también con la asistencia a las salas de cine, pues las zonas ocupadas disponían de un menor número. En los territorios de la República se bajaron los precios de la entrada y la gente acudía con frecuencia, a diferencia de zonas rebeldes como Cádiz, que por la subida de precios y la falta de importaciones no aumentaban los beneficios proporcionados por el sector cinematográfico provocando el cierre de salas.

2.2. AYUDA EXTERIOR EN LA RECONSTRUCCIÓN DEL CINE ESPAÑOL: ALEMANIA

Durante el primer gobierno franquista, con Serrano Suñer a la cabeza junto a sus colaboradores falangistas en la organización de la propaganda, no hubo propiamente una política cinematográfica en la España Nacional. Y fue a partir de ese momento cuando los alemanes vieron la necesidad de proporcionar, a través de las embajadas, documentales propagandísticos nazis al bando nacional. Así pues durante la Guerra Civil española, Alemania nombró al general Wilhelm Von Faupel hombre de confianza de Adolf Hitler, como embajador oficial de esta España sublevada. Ya que el führer no daría apoyo al bando “rojo” de los republicanos a pesar de que como se comentaba, el mercado filmográfico del bando nacional se encontrara limitado, y en ese momento hubiera un número de salas pobres y ubicadas en puntos geográficos mal situados con una gran falta de dotaciones técnicas.

En ese contexto, hay que destacar que a pesar de que había un vacío de políticas cineastas, eso no quería decir que no hubiera una línea de actuación general. En concreto, disponían de un documento elaborado por la Junta Técnica de Burgos (organismo que dirigía la administración de la España franquista antes del nombramiento del primer gobierno formal en 1938), que ya reconocía que primaban en importancia los países amigos. Como lo eran Alemania e Italia, además de

Norteamérica; este último para compensar las necesidades cinematográficas que no pudieran suplir los primeros, y España mismamente (Diez Puertas, 2003).

Durante las retaguardias nacionales se tiene conocimiento de que se realizaron sesiones de cine, especialmente en Cádiz, vinculadas a ideales patrióticos. Como lo fue el documental de Leni Riefenstahl *El Triunfo de la Voluntad* (1935), una oda épica a la gran Alemania. Aunque no hay demasiados datos sobre estas proyecciones, es curioso ver cómo los alemanes se fueron acercando cada vez más a los miembros del partido franquista.

Así pues, la España Nacional y la Alemania nazi se unieron para contrarrestar la potente y eficaz propaganda republicana, que aseguraba que los franquistas perdían la guerra. De manera que para favorecer la imagen exterior del bando nacional, comenzaron su tarea para ganar la simpatía de sus países vecinos. Razón por la que quedó patente la necesaria negociación entre ambos países en materia cinematográfica, y así lograr el deseado Estado Franquista. Además, gracias a esta relación también se brindó la oportunidad a España de acercarse a Italia y Norteamérica.

En los años próximos al éxito del caudillo, y una vez que esta victoria estaba casi asegurada, Alemania quiso cobrarse las ayudas prestadas durante la guerra del país. Así pues, dialogaron por ganarse una buena posición en el futuro mercado español cinematográfico, con sus películas del género de ficción frente al resto de realizaciones extranjeras. Entre tanto Norteamérica aprovecharía el conflicto y trabajaría para ambos bandos, tanto el republicano como el nacional, y como es de entender sin el consentimiento ni el conocimiento de los mismos.

Durante la primera etapa franquista (1939- 1945), con el régimen dictatorial, militarista, confesional y fascista (política exterior y propaganda), Francisco Franco se sentía elegido por Dios para salvar a España. Este valoraba la jerarquía, la disciplina y los valores “positivos”, es decir, la propiedad privada, la familia cerrada y el catolicismo. Y estos principios debían ser transmitidos y respetados en la gran pantalla. Debido a ello, Alemania y España tuvieron graves problemas en lo que concierne al catolicismo, ya que la Iglesia censuraba en gran medida sus producciones.

En abril de 1937 se unificaron forzosamente los grupos de la Falange Española Tradicionalista (FET) y las JONS - por entonces la Iglesia ya desconfiaba de los valores y propósitos del partido NSDAP - y fue en ese mismo año, cuando los alemanes compartieron sus propuestas con el Departamento de Propaganda Franquista. Construyendo así los primeros lazos entre ambos con mucho entusiasmo, pero con poca perspectiva económica y de producción y distribución.

Hay distintas visiones sobre la polémica negociación cinematográfica que tuvo lugar entre los representantes alemanes de las compañías de cine y las autoridades españolas. Particularmente, había un desacuerdo en las condiciones del sector. El área en manos del grupo confesional católico mostraba su desacuerdo con el contenido que se visionaba en ellas, en su mayoría era a razón de aspectos morales. Y a pesar de la insistencia del gobierno alemán, que contaba con el apoyo de los falangistas, no lograban llegar a ningún entendimiento sobre ese asunto. Así mismo <<no convertirse en colonia económica alemana bajo ningún aspecto>> era otra de las cuestiones por las que estos cuidaban su relación con el gobierno germano (Montero & Paz, 2009). A esto se sumaba el inconveniente de que a la audiencia española prefería el cine

hollywoodiense. Los alemanes querían tener prioridad frente ellos y recuperar la posición que ocuparon durante la Guerra Civil, cuando la situación de crisis que vivía el país favorecía la difusión del cine nazi, sobre todo el comercial, pues ambos bandos coincidían en la necesidad de evasión del público en esos años de guerra. Como muestra de ello las películas *Mazurca* (1935) y *La madrecita* (1934), que tuvieron gran éxito. Hay que comentar que este conflicto no se mencionaba en el cine ni en los medios, dada la gran censura y el control que ambos gobiernos hispano-germanos ejercieron sobre todo el contenido dirigido al público, siendo este un asunto confidencial.²

El esfuerzo por incentivar producciones españolas se centraba en dos aspectos: el ideológico, con la censura previa y posterior de contenidos audiovisuales, y el económico. En relación a este último, debido a su política de mercado que estaba basada en la autarquía, no sacaban divisas al exterior y esta fue una decisión que provocó un duro golpe en el país, ya que al negarse a saltar al mercado internacional y dado el contexto bélico en el que se encontraba Europa, no se pudo construir un mercado de habla castellana que favoreciera las relaciones comerciales, y por consiguiente, a los beneficios del país. Es importante comentar que de mayor a menor beneficio la España franquista recibió ganancias nacionales de Cataluña, Madrid, Levante, Norte (a excepción de Galicia) y Sur. Teniendo en cuenta que estas aportaciones venían dadas en relación al número de salas de cada región. Y que por ello Cataluña y Madrid tenían una mayor aportación en comparación con las zonas más rurales o menos visitadas (Montero & Paz, 2009).

El gobierno alemán tenía principalmente dos metas para su cine. Por un lado, sacar provecho económico de su relación con España, y por otro fomentar su propaganda. Esta técnica era esencial dadas las circunstancias en las que se encontraba en continente, y debía ser lo más eficaz posible para que España les sirviese de puente a Hispanoamérica. Por ello había tanto interés en la realización y difusión de noticiarios y documentales, resultando ser una batalla persuasiva dentro de la gran pantalla. Sin embargo, España comenzaba a estar cansada de cumplir con las exigencias germanas, que los situaban en posiciones de inferioridad. Por ello, buscarían romper el sistema de distribución de la ACE (Alianza Cinematográfica Española) respecto al monopolio de Alemania con productoras como la UFA³ en España.

Si se analizan las cifras de las películas proyectadas en España entre los años 1939 y 1941 comparándolas con los años 1942 y 1943, se puede contemplar que efectivamente, Alemania pasa de estar en primer y segundo puesto al sexto en relación a las proyecciones norteamericanas que ocuparon los primeros niveles durante los cinco años. Las italianas, las inglesas y las francesas tienen desniveles durante esos años, pero finalmente cumplen ese mismo orden de preferencia en las salas de cine. A este hecho se le suma en lo que respecta a beneficios, que Hollywood podía aportar en un estreno hasta 120.000 pesetas (normalmente recaudaba 15.000 ptas.), y Alemania unas 30.000 pesetas aproximadamente (normalmente obtenía 6.000 ptas.). Constatando así que este último no conseguía superar las ganancias del cine hollywoodiense (Montero & Paz, 2009).

² Información reservada de la Cámara del Film alemana; en este caso, extraída del archivo Francisco Franco. (Montero & Paz, 2009).

³ El estudio cinematográfico Universal Film Aktiengesellschaft (UFA) nace en 1917 para propagar la cultura y los valores germanos.

En cuanto a las distribuidoras, finalmente la española ACE acabó disolviéndose en 1942, Cifesa se situó en primer lugar y siguiéndole CEA (Centro Español de Cinematográfica) en segundo puesto. De manera que con la presencia de estas disminuyó la función del HIAF (Hispano-Italo-Alemana Film), que a pesar de que destacó con el máximo de películas alemanas estrenadas en 1941, acabó desapareciendo en 1944, al mismo tiempo que lo hizo Hispania Tobis (Montero & Paz, 2009).

En lo referente a la gran empresa española de producción y distribución Cifesa (Compañía Industrial de Film Español, S.A.), fue tras su época de esplendor (1942 y 1945) cuando en el periodo comprendido entre los años 1946-1947, con Vicente Casanova como director, decidió centrarse en las superproducciones históricas. De esta manera dio comienzo el conocido periodo de cine de epopeyas nacional- catolicistas, también denominado cine de cartón-piedra, con películas como *Locura de amor* (1948). Como el cine norteamericano, las productoras españolas también contaban con grandes estrellas, como lo eran en el caso de Cifesa: Imperio Argentina (Magdalena Nile del Río) o Alfredo Mayo, quien tras negociaciones fue cedido a CEA excepcionalmente para el rodaje de la película *Raza* (1941).

Por otro lado, la relevante productora Hispano Film Produktion (HFP), con Norberto Soliño a la cabeza (antiguo jefe de Cifesa), fue la encargada de llevar hasta la gran pantalla alemana de la UFA a estrellas como la citada Imperio Argentina, y Estrella Castro. Estas se hicieron muy conocidas, sobre todo Argentina, que llegó a estar en presencia del ministro de propaganda Goebbels y del mismísimo Adolf Hitler. Una de las diez películas que produjeron conjuntamente España y Alemania fue *España heroica* (1938). Este documental fue dirigido por Joaquín Reig, llevado a cabo por la FET y las JONS, y producido en Berlín. Tenía como objetivo plasmar la Guerra Civil desde su visión nacionalista en contraposición a la producción republicana *España 1936*.

Manuel Nicolás Meseguer, cuenta en su libro *El azote del mundo* (Título original *Geißel der Welt*) de 1937, que la primera realización propagandística que llevo a cabo HFP se hizo conjuntamente con la participación de las JONS y la FET. Este fue un documental sobre la Guerra Civil española, y como resultado parte de su discurso es: << Ustedes creen que esto es España: la tierra del vino y del baile. ¡No! El baluarte de la insurrección roja es Barcelona. [...] Los sayones rojos sonrían a sus víctimas. Los cadáveres carbonizados de los mártires españoles arden en las calles como antorchas prendidas del bolchevismo>> (Medina, 2018). Un año después, nació una segunda pieza titulada *¡Arriba España!*, cortesía del futuro director de *NO- DO* Reig Gonzalbes y el director germano Otto Lins-Morstadt. En febrero de ese mismo año el periódico estadounidense *The New York Times*, publicó el titular “El Reich trata de conquistar el mercado cinematográfico español” debido a los proyectos que estaban realizando conjuntamente. Pero no fue hasta junio de ese mismo año 1938, cuando se proyectó *España heroica*, filme que se mencionaba con anterioridad y en el que el mismo Goebbels colaboró y logró gran éxito a favor del bando nacional. Parte de su guión dice así: <<España fue siempre un país codiciado, colocado en el mismo cruce de las más importantes vías históricas fue con frecuencia víctima de diversos pueblos que asentaron en ella sus guerras de expansión imperialista. Más la fuerza étnica del pueblo español ha sido siempre tal que todos sus dominadores acabaron por ser absorbidos por España>>, destacando de esta cita la referencia a la étnica española, signo del carácter fascista presente en el gobierno falangista de la época (Medina, 2018).

En cuanto a películas, *La canción de Aixa* (1939-1945) fue la coproducción hispano-germana más vista durante esos cuatro años. Todo lo contrario a los *films*: *El barbero de Sevilla* (1938) y *Carmen la de Triana*, que aunque se estrenaron en 1940 no tuvieron gran audiencia en los años que le siguieron. Y en cuanto a esta última, el clásico *Carmen la de Triana* del director Florián Rey, se creó su espejismo en la cinta alemana *Andalusische Nacht* (1938) en la que aparece Imperio Argentina, que como se decía era una figura de gran relevancia y aprecio por los dirigentes alemanes.

2.3. LA ADMINISTRACIÓN DEL RÉGIMEN Y LAS POLÍTICAS CINEMATOGRÁFICAS

La suma de la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial, dieron como resultado que la política viera al cine como un arma política capaz de lograr que los ciudadanos vieran como real lo ficticio. Permitiendo persuadir de forma sencilla a la población para que aceptase el modelo o el ideal que marcarían desde la cúpula del Estado. Por tanto, y al no haber una ideología clara en el Régimen por las luchas entre las familias políticas - los falangistas, los monárquicos de Acción española y los tradicionalistas carlistas, el Ejército, y la jerarquía eclesiástica-, Franco actuaría como árbitro y se haría cargo de repartir poderes y administraciones. Por lo que, a pesar de que hasta el momento (1942-1943) los falangistas germanófilos eran los que tenían mayor influencia, con la alteración del curso de Alemania en la batalla de la Segunda Guerra Mundial, estos acabaron perdiendo peso y el apoyo de España se dividiría principalmente entre Alemania o Gran Bretaña, las fuerzas Aliadas.

Las juntas de censura, creadas por los católicos tras el estallido de la Guerra Civil, fueron las primeras en regular el funcionamiento de la industria cinematográfica. Tras ellas, en el año 1938 aparecieron la Junta Superior de Censura Cinematográfica y la Comisión de Censura Cinematográfica. La primera de estas se configuró como una institución dependiente a la Subsecretaría de Prensa y Propaganda, que controlaba Dionisio Ridruejo y el falangista Manuel Augusto García Viñolas. Al constituir la se elaboró un informe que establecía unos principios reguladores: <<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. >> (López, 2018).

La Vicesecretaría de Educación popular de la Falange, acabó asumiendo las tareas de todos estos organismos en 1941. Y de esta nació la Delegación Nacional de Cine y Teatro, nombrando en 1942 a Carlos Fernández Cuenca, director de la revista cinematográfica *Primer Plano*, como dirigente.

Con los miembros falangistas controlando estas parcelas administrativas cinematográficas, se colaboró en gran medida con Alemania, pues personajes como Serrano Suñer les brindaba mucha admiración y apoyo. Con el trascurso de la Segunda

Guerra Mundial, y a medida que esta se acercaba a su fin, se podrá observar cómo esta influencia irá desvaneciéndose. Entre otras razones, y como se mencionaba anteriormente, porque los católicos comenzaron a controlar en 1946 la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, subordinada al Ministerio de Educación Nacional.

Así pues, recapitulando brevemente, cuando aparecieron la Unificación de la Falange Tradicionalista (UFT), junto a las JONS y la Comunión tradicionalista, sumados al nacimiento del Partido Único en abril de 1937 y las Producciones Hispánicas (1936) y Sevilla Film (1938) entre otras, se estaban construyendo ya las bases para lo que finalmente en 1938 sería el Departamento Nacional de Cinematografía. El cine documental fue el arma propagandística de ese Nuevo Estado, y por ello se aplicaron numerosas leyes de carácter proteccionista, como marcaba la política franquista del momento con sus medidas autárquicas.

En manos del Ministerio de Interior, con Ramón Serrano Suñer como dirigente, estaban las áreas encargadas de Prensa y Propaganda que tenían de director a Dionisio Ridruejo y como máximo responsable a Manuel Augusto García Viñolas, junto a figuras como Joaquín Reig, Martínez Barbeito, Antonio de Obregón, José Manuel Goyanes, José Luis Sáenz de Heredia y Alfredo Fraile. De manera que, con la puesta en marcha del *Noticiero Español* por parte de la Dirección General de Cinematografía (DNC), en manos de los que llevaban a cabo las tareas propagandísticas, se llegaron a realizar 19 números.

Por otro lado, en cuanto al aspecto económico, en 1939 el Ministerio de Industria y Comercio franquistas crearon la Subcomisión Regulador de Cinematografía. Dos años más tarde, apareció el Sindicato Nacional del Espectáculo, a través de una ley de la Jefatura Nacional del Movimiento en la que se establecía una clasificación de los distintos sindicatos. Con la represión ejercida sobre los movimientos sindicalistas, todos quedaron recogidos en este sindicato, que se formaba en una estructura similar a la CNT⁴ tratando múltiples asuntos como teatro, música, tauromaquia y deporte. Este era también el encargado de investigar actores, directores y artistas de la época; posteriormente se indagará sobre este asunto correspondiente a la censura.

A pesar de los intentos por regular esta industria con diligencia, se llegaron a crear cuatro distintas formaciones o ministerios para llevar a cabo esta tarea, comprendidas entre el inicio de la época franquista hasta el año 1951 fueron: la Gobernación, el Comercio e Industria, la Secretaría General del Movimiento y la Educación Nacional. Estos junto a las influencias de la Vicepresidencia de Educación Popular de FET de las JONS e incluso el Ministerio de Presidencia, participaron en la organización de las políticas del sector dando como resultado un trabajo caótico.

Estas políticas cinematográficas basadas en el proteccionismo, pretendían endurecer el sector para que destacase y pudiera autoabastecerse sin ayuda externa. A pesar de ello, la política autárquica instaurada no estaba favoreciendo al país, por ello buscaron la colaboración de los países del Eje, es decir, la Italia de Benito Mussolini y la Alemania de Hitler. Durante los años 1938 y 1942, firmaron distintos acuerdos en los que aseguraban su mutua colaboración. De manera que, importarían películas nacionales, hablarían sobre acuerdos políticos, suministrarían materias primas etc. Pero de estas, la medida más importante que se estableció fue la obligatoriedad del doblaje, aprobada el 23 de abril de 1941: <<Queda prohibida la proyección cinematográfica en otro idioma

⁴ Confederación Nacional del Trabajo, sindicato fundado en 1910 y de ideología anarcosindicalista.

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>>. Esto se debía a la censura y control mencionados con anterioridad, de los que necesitaba el Régimen para su sustento tras la posguerra y reciente victoria nacionalsindicalista. No fue hasta 1947 cuando esta quedó abolida por el ministerio, y se estableció que solo se doblarían las películas que tras la supervisión de la Junta Superior de Ordenación Cinematográfica estuvieran aprobadas; el resto de películas se reproducirían en V.O.S.E.

La razón por la que fue abolida la medida citada del 23 de abril de 1941, fue que el sistema marcado por la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía para la concesión de licencias de doblaje de films no nacionales estableció:

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 tercera. (López, 2018).

En cuanto a la cuota de pantalla, a pesar de los insistentes intentos por propulsar el cine español, no recibían suficientes beneficios como para aumentar su frecuencia en los carteles. De forma que en 1941 se proyectaría, por cada 6 semanas de cine extranjero, una semana de cine propio. Y tres años más tarde ese periodo de 6 semanas se reducirían a 5, pero como se anticipaba no tuvo éxito.

Las ayudas proporcionadas por el gobierno del país se trasladaban tanto de forma directa, a través de créditos y premios, como de manera indirecta:

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...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. (López, 2018).

Estos permisos dieron lugar a que muchas empresas realizasen películas solo para aprovecharlos y poder llevar a cabo otros negocios más considerados y beneficiosos. Aunque también provocó que muchos directores hicieran por amoldarse a la situación y adaptar sus filmes, como el caso de Sáenz de Heredia con *Raza*, resumiendo los valores queridos por Franco en su cine.

Año	Cuantía del premio	
	400.000 ptas.	250.000 ptas.
1941	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Raza</i> (José Luis Sáenz de Heredia) • <i>Boda en el infierno</i> (Antonio Román) 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>La rueda de la vida</i> (Eusebio Fernández Ardavín) • <i>Un marido a precio fijo</i> (Gonzalo Delgrás) • <i>Escuadrilla</i> (Antonio Román) • <i>Fortunato</i> (Fernando Delgado)
1942	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Huella de luz</i> (Rafael Gil) • <i>La aldea maldita</i> (Florián Rey) 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Intriga</i> (Antonio Román) • <i>Forja de almas</i> (Eusebio Fernández Ardavín) • <i>La casa de la lluvia</i> (Antonio Román) • <i>Goyescas</i> (Benito Perojo)
1943	<ul style="list-style-type: none"> • <i>El escándalo</i> (José Luis Sáenz de Heredia) • <i>El clavo</i> (Rafael Gil) 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Doce lunas de miel</i> (Ladislao Vajda) • <i>Eloísa está debajo de un almendro</i> (Rafael Gil) • <i>Orosia</i> (Florián Rey) • <i>El abanderado</i> (Eusebio Fernández Ardavín)
1944	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Inés de Castro</i> (Manuel Augusto García Viñolas y Leitão de Barros) • <i>Bambú</i> (José Luis Sáenz de Heredia) 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Espronceda</i> (Fernán) • <i>El obstáculo</i> (Ignacio F. Iquino) • <i>El fantasma y doña Juanita</i> (Rafael Gil) • <i>Tierra sedienta</i> (Rafael Gil)
1945	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Los últimos de Filipinas</i> (Antonio Román) • <i>La pródiga</i> (Rafael Gil) 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Un drama nuevo</i> (Juan de Orduña) • <i>Aquel viejo molino</i> (Ignacio F. Iquino) • <i>Misión blanca</i> (Juan de Orduña) • <i>El crimen de la calle Bordadores</i> (Edgard Neville)
1946	<ul style="list-style-type: none"> • <i>La fe</i> (Rafael Gil) • <i>Mariona Rebull</i> (José Luis Sáenz de Heredia) 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Reina Santa</i> (Rafael Gil) • <i>Noche sin cielo</i> (Ignacio F. Iquino) • <i>Nada</i> (Edgard Neville) • <i>Confidencia</i> (Jerónimo Mihura)

5

Con motivo de los beneficios obtenidos por el doblaje de películas y la importación de las mismas, el Sindicato pudo fomentar el cine del país. Este fondo daría créditos a las realizaciones que cumplieran sus criterios. Así pues, tras presentar el guión, el presupuesto, y los materiales y personal que requerirían, les abonarían el 40% del presupuesto acordado. De manera que los productores, deberían devolver en plazos mensuales este préstamo desde que se diera el inicio del rodaje. Sin embargo, a razón de que estos criterios de concesión estaban únicamente bajo el aprobado del Sindicato, las productoras sufrieron un gran control e incluso la imposición a formar parte del órgano sindical. Por consiguiente, el 25 de enero de 1946 se publicó un decreto- ley que regulaba y amparaba la industria cinematográfica, por ser necesaria para la economía española.

Otro punto de relevancia, fue que la Alianza Cinematográfica Española no contaba apenas sucursales de distribución en 1938, entre ellas J.M. Ortiz (Sevilla) y Juan Giralt

⁵ Premios sindicales de la década de los cuarenta. (Martialay, 2017)

Costa (Burgos). Y debido a esto, los noticiarios de *NO-DO* (1943) solo disponían de un único canal de distribución en España. Un hecho desafortunado pues estos cumplían una función esencial, transmitiendo una realidad ajena a la Segunda Guerra Mundial que distraía y alejaba los asuntos políticos. Al igual que las productoras CEA y Chamartín, con filmes de gran acogida como *Suspiros de España* (1939) o *La última falla* (1940) de Benito Perojo, o las llevadas a la gran pantalla por Florián Rey, como la película *Morena Clara* (1936) durante la época republicana, que eran realizaciones a las que efectivamente se les daba más cobertura por tratar este tipo de asuntos banales para la vida política. Así pues, se le otorgaba menos importancia a las películas extranjeras que concurrían a temas que distaban del ocio.

Finalmente, a modo de resumen sobre estas informaciones mediatizadas por el poder, y como apunta Saturnino Rodríguez en *NO-DO, catecismo social de una época* (1999): << Cuando el Tercer Reich comenzó a flaquear en los campos de batalla, los franquistas decidieron cortar amarras más claramente y redujeron los contingentes de importación, tanto de los largometrajes como de documentales, y hasta prohibieron todos los noticiarios cinematográficos – incluidos los germanos- para establecer el monopolio de NO-DO. Para entonces, el triunfo estadounidense en las carteleras cinematográficas españolas parecía adelantar el que se acabaría produciendo en los campos de batalla. >>. La misma razón por la que a partir del año 1945, con el fin de la Segunda Guerra Mundial, apenas se proyectasen películas alemanas.

3. CINE Y PROPAGANDA

En cuanto al cine y la propaganda, se debe rescatar que los noticiarios nacieron en favor de ambos, para luchar como arma en esa batalla persuasiva que se estaba dando lugar en aquel contexto autoritario. Motivo por el que es primordial analizar algunos de estos informativos, y estudiar el adoctrinamiento que se estuvo llevando a cabo dentro del ámbito de la educación social en relación a ellos. Teniendo en cuenta que la censura también jugó un papel clave en el control de estos contenidos audiovisuales.

3.1. NOTICIARIO Y DOCUMENTALES CINEMATOGRAFICOS

NO- DO

El Noticiario español nació a vistas de la inminente victoria del bando aliado, como se comentaba recientemente. De manera que este medio oficial audiovisual tuvo principalmente una función política y de educación social, que sería próxima a un sistema en el que se respetasen en mayor medida las libertades y la participación ciudadana para lograr, como se produjo en 1955, que España fuera admitida en la ONU (Organización de las Naciones Unidas). Este fue un largo proceso de regeneración y reestructuración que buscaba dejar atrás progresivamente el despotismo que caracterizaba al gobierno de la época.

De igual forma, este género cinematográfico documental de estilo literario se conformó dada la necesidad de material para proyectar en las salas, ya que las producciones de

UFA, FOX y la italiana Luce eran insuficientes. A la suma de que los encargados de la Educación Popular, buscaban la emancipación de la alemana y la norteamericana, pues dependían de sus corresponsales para poder lograr las imágenes rodadas. Estos dos ayudaron y asesoraron a los equipos de filmación para llevar a cabo las tareas de corresponsalía en España y el extranjero (en noticiarios como Gaumont, Fox News y Metro News), como medio para que esta pudiera ampliar sus ediciones (Martínez, 1999).

Se realizaron tres ediciones (A, B y C). La primera en proyectarse en los cines fue la A, considerada la más informativa, comprendida entre el 4 de enero de 1943 al 5 de noviembre de 1956 con su último número 722, y con la acogida de la televisión el 28 de octubre de ese mismo año. Esta edición solía contar con un metraje de unos diez minutos aproximadamente, a excepción de los veinte minutos de su primer número.

Aunque por otro lado, hay que mencionar que además de este noticiero se encontraba el reportaje *Imágenes*, que cubrió desde 1945 temas monográficos (Sánchez-Biosca, 2009). Y que en 1968 fue reemplazado por la edición especial *Imágenes del Deporte* junto a documentales que se proyectaban a color. Al igual que *Imágenes del Turismo* en 1976, que al exhibirse en el extranjero favoreció el turismo nacional y por ende, las inversiones de los viajeros en el lugar de destino.

Se debe reiterar que no había una línea clara que definiera la ideología nacional-sindicalista del franquismo, pues el franquismo era un término que no tenía apenas connotaciones:

“A diferencia de otros regímenes totalitarios, el régimen despótico franquista no pretendió controlar la totalidad de la sociedad, ni tampoco conseguir la movilización constante de sus miembros. Por el contrario, buscó la obediencia pasiva fomentando la despolitización social mediante el frecuente uso de movilizaciones inocuas y alternativas de cariz religioso, deportivo y folclórico.” Justamente las áreas que el noticiero *NO-DO* trata con excepcional amplitud como fiel reflejo que era de esa sociedad que se deseaba y comenzaba a alumbrarse. (Martínez, 1999, p. 25).

Al principio esta ideología española del franquismo, nacía más bien de la suma de distintos elementos presentes en la política y la educación del contexto, que daban como resultado, según algunos expertos en sociología franquista como Amando de Miguel: el autoritarismo, el regeneracionismo corporativista, el conservadurismo nacionalista, el tercerismo utópico, el triunfalismo imperial, la nostalgia liberal, el nacionalcatolicismo, el catastrofismo antropológico, el paternalismo elitista, el tecnocratismo aperturista y el populismo aperturista (Pintor, 1981, p. 16). Y más tarde todos esos valores totalitaristas y fascistas abrirían camino a la monarquía representativa y a las ideas europeas, por ese deseo de un acercamiento a las comunidades vecinas.

Así pues, en un primer momento los mensajes de carácter propagandísticos se sustentaban sobre los valores que simbolizaban los himnos nacionales y falangistas; con la ayuda de algunos literatos como Ortega y Gasset, Obregón, Neville y Torrente Ballester. Y el contenido del Noticiero en relación a los asuntos nacionales hablaba de historia (desde el punto de vista del bando nacional), el Nuevo Régimen y su Gobierno; en cuanto a las actividades del país cubrían las sociales, las religiosas, las folclóricas, las económicas, las deportivas y las taurinas. En lo que respectaba al ámbito internacional mostraban la postura de España ante el contexto bélico de la Segunda Guerra Mundial,

es decir, una vez dejó en el pasado la postura de no beligerante (junio de 1939) y se posicionó neutral ante las potencias a nivel mundial, y firmó el Concordato con la Santa Sede el 27 de agosto de 1953 y un mes después los Pactos de Madrid con Estados Unidos. Por lo que *NO-DO*, durante y tras la Guerra Mundial, la incluyó en sus informaciones. Como ejemplo el título “Paz en la Guerra” o “Navidades en el frente y en Centroeuropa” (nº 2, 11/01/1943), que presentaba un ánimo conciliador dentro del contexto bélico, o el nº 157B correspondiente al 7 de enero de 1946, en el que se realiza una síntesis del año 1945 tras la finalización de la Segunda Guerra Mundial. También es de destacar la primacía de las noticias culturales y pintorescas en referencia únicamente al extranjero, evadiendo al espectador de la realidad local. Y por añadidura mencionar la cobertura que se hacía constantemente de trabajos modestos, y sobre todo los ejercidos principalmente por mujeres, los cuales eran objeto de elogio.

Las tareas que llevaba a cabo el equipo encargado del funcionamiento del Noticiero eran: la selección de temas, la distribución de reporteros, la redacción, la selección de noticias del exterior, el montaje y la sonorización. No contaban demasiados hechos de los que hoy se tiene conocimiento, a pesar de que en otros medios como la prensa sí se publicasen pinceladas sobre algunos sucesos suprimidos o eludidos en el informativo. Y por lo que sigue la información que proporcionaban era superficial, en beneficio del mensaje comunicacional persuasivo que pretendía una correcta transmisión del mensaje que redujera la resistencia psicológica a tal persuasión (Martínez, 1999, p. 55). De ahí que esta necesitara igualmente la coherencia y la cohesión del discurso para que el contenido no se contradijera con las convicciones íntimas de las audiencias o con los valores culturales preexistentes en la población. Pues hay que recalcar que la propaganda que se llevaba a cabo estaba muy alejada de la agitación, se quería tener sumisa y controlada a la población en una especie de reposo o *stand by* social.

Según Saturnino Rodríguez en su libro *NO-DO, catecismo social de una época* (1999): << Lo que se buscaba con la creación de *NO-DO* era la educación popular de una ciudadanía con una formación que no sobrepasaba el nivel escolar>>. A pesar de los contenidos propagandísticos difundidos en las salas de cine, y de la incultura de los españoles de la posguerra, analfabetizados en su mayoría, no se logró alcanzar esta homogeneización cultural que tenía como objetivo la España Una. El mismo Dionisio Ridruejo reconoció no haber logrado esa unidad; este no se refería a manipularlos, sino a haber logrado que realmente adquirieran saberes. Esta educación popular llevada a cabo por los medios de comunicación de orientación nacional- católica contribuyó a organizar la vida social española. Y como se ha visto el responsable de los medios durante muchos años fue Gabriel Arias Salgado <<llevaba la cultura como una monja de clausura fanática y un poco tonta>> (Umbral, 1992, p. 287) al que sucedería Manuel Fraga Iribarne. Añadiendo que la mano derecha de Arias fue Juan Aparicio, que procedía de las JONS de Ramiro Ledesma⁶, con el que trabajó en la Delegación de prensa.

Gracias a la filmoteca de Radio Televisión Española (RTVE) se pueden hallar múltiples noticiarios de la época franquista. Así pues es interesante comentar algunos de estos números y sustentar las hipótesis que anteriormente se plantearon para esta revisión.

⁶ Fundador de la Falange y autor del lema “España, Una, Grande y Libre”, trabajó en prensa y propaganda para el general Millán- Astray, fundador de la Legión.

El 4 de enero de 1943 se abre la introducción al <<Primer noticiario español>> ante una gran bandera franquista ondeante en el aire. La primera imagen que se puede contemplar es la de varios soldados a las puertas del Palacio del Pardo. El narrador es el que dicta el discurso sordo de los metrajes y este comienza a hablar del cuartel general de Franco:

Jefe del Estado Español caudillo victorioso de nuestra guerra y de nuestra patria. Reconstrucción y trabajo se consagra a la tarea de regir y gobernar a nuestro pueblo. Siguiendo el ejemplo de Franco, todos los españoles tenemos el deber de imitarle, y lo mismo que el dedica su inteligencia y su esfuerzo, su sabiduría y prudencia de gobernante, a mantener nuestra patria dentro de los límites de una paz vigilante y honrosa, cada uno en su esfera de acción y de trabajo ha de seguir esa línea de conducta sirviendo lealmente la misión que le este encomendada y que en definitiva redundará en el beneficio de nuestra nación y de nuestro pueblo. (Rtve, 1943).

Durante el discurso se muestra al caudillo trabajando en su despacho, una habitación decorada con los valores católicos que primaban en la época. Como se puede analizar en este dictado, se emplean claramente términos que evocan a las emociones y son estrictamente propagandísticos, como los adjetivos <<victorioso, sabiduría, prudencia, lealmente>> y los reiterados pronombres en primera persona del plural <<nuestra guerra>>, <<nuestra patria>>, <<nuestra nación>> y como finaliza, <<nuestro pueblo>>. Estos son claros rasgos de las bases propagandísticas tratadas con anterioridad, que eran seguidas de forma rigurosa por el Régimen de Franco.

Mientras transcurren estos escasos cinco minutos se ensalza repetidamente la figura del caudillo y de la nación victoriosa que es España, mostrando distintos planos en los que se representa a “la mujer española”, imágenes sobre “niños regenerados a la patria española que les vio nacer”, también muestran a trabajadores de los distintos sectores que trabajan por el <<pan de nuestro pueblo>>, además de visibilizar la guerra y sus soldados luchando por la patria. Aprovechan asimismo para autopromocionar el noticiario, que como ellos mismos indican, su equipo trabajará junto a las camaradas de la prensa y de la radio por ofrecer una información rápida y completa de todos los sectores de la vida nacional y del extranjero. Asegurando que de manera rápida y eficaz lograrán elaborar estos informativos mediante sus medios técnicos y su buena organización dentro de los estudios españoles, contando con una distribución rápida por el territorio nacional. Y finaliza afirmando que harán un gran esfuerzo por cumplir el lema definitorio del Noticiario: <<El mundo entero al alcance de todos los españoles>>.

En los primeros textos escritos por Alfredo Manqueríe, se denota un mensaje muy cargado de calificativos, tópicos y frases hechas. En un tono sobrio pero igualmente caudaloso: <<producía el mismo efecto que produce una habitación forrada de tapiz: aísla la palabra de todo lo demás. Lo cual, tratándose de cine no deja de ser chocante en cuanto es arte visual>> (Martínez, 1999, p. 153). Cuando en el Noticiario se referían a la figura de Franco, los calificativos y el tono de exaltación se incrementaban. Exaltación y entusiasmo que posteriormente, y con el lavado de imagen en el que trabajaban, relajaron menguándolos progresivamente. De manera que pasaron de <<caudillo de España>> a <<Generalísimo>> y finalmente, <<Jefe de Estado>>.

Es clave analizar secuencialmente la cabecera que presentó el primer Noticiario exhibido ante el público de las salas de cine. Primeramente aparecían en escena unas

grandes campanas que sonaban y celebraban la victoria y la llegada de la Nueva España, mientras un águila imperial volaba sobre el globo terráqueo, con el acompañamiento de la reconocida sintonía de Manuel Parada (Martínez, 1999). Seguidamente, aparecía <<Noticiero y Documentales Cinematográficos *NO-DO* presenta>>, sobre el escudo nacional, las columnas de Hércules y las flechas de los Reyes Católicos. Y a continuación, se concretaba el número de noticiero, que en este caso en particular es el Número 1. Las imágenes se organizan tras la cabecera, por la presentación de los distintos temas a tratar, es decir, por las secciones, mientras una voz en off introducía las distintas informaciones sobre imágenes mudas, en tono victorioso.

En los primeros años el encargado de la locución fue Matías Prats Cañete. Y como apunta Joaquín Esteban Perruca exredactor jefe de *NO-DO* <<"El tono del locutor era triunfalista. Era el tono de la época y no solo de España [...]. Se veía todo lo positivo. Tal vez para animar a la gente. El cine norteamericano de aquellos años cuarenta también era triunfalista." >> (Martínez, 1999, p. 153). Alberto Reig⁷ y Saturnino Rodríguez comparten esta visión, y además este último lo califica como <<Barroco, retórico, remilgado y cursi>> (Martínez, 1999, p. 146).

Como ejemplo que respalde en la práctica estas características, entre muchos otros de interés, se encuentra la hoja- sumario que se corresponde al nº 10, proyectado el 8 de marzo 1943. Esta incluye todos estos asuntos variados que se mencionaban con anterioridad, y cumple una clara función de educación social y persuasión hacia el espectador. Como descripción de este número aparece:

Industria. Los ferrocarriles del Reich reparan los destrozos causados por los bolcheviques en el este. Experimentos para el empleo del metano líquido en una gran fábrica italiana de automóviles. **Deportes.** Una selección de Francia del norte y otra de Normandía juegan un partido de fútbol. Se celebra la dura y reñida prueba del tercer campeonato de ciclopedestrismo en Cataluña. José Bernabéu y el club de Barcelona vencen en el campeonato de Cataluña de carreras a través del campo. En el palacio de los deportes de Berlín realizan exhibiciones los campeones del mundo de patín sobre hielo. Madrid. El doctor Scheel, jefe nacional de los estudiantes alemanes, visita la academia de mandos "José Antonio" del frente de juventudes. **Modas.** Últimas creaciones de la elegancia en un salón británico. **Arte.** En la Escuela de Artes y Oficios de Granada el gran artista Cano correa trabaja en el monumento de Alonso Cano. **Cinematografía.** Los estudios españoles trabajan intensamente en el rodaje de sus películas. **Guerra en el mar.** Servicio y hazañas de los submarinos alemanes. Un buque espía enemigo es descubierto y hundido. **La lucha contra el comunismo.** Sobre la nevada estepa de Rusia: tropas alemanas en marcha. Emocionantes escenas de la batalla en los puestos avanzados. La aviación del Reich participa en la guerra del este. **Bombarderos en acción.** Los cazas soviéticos son alcanzados y abatidos. La obra del caudillo. El jefe del estado inaugura la colonia de casas baratas "general moscardo". Quinientas cuarenta y siete viviendas, limpias, sanas y alegres, para la población laboriosa. (Rtve, 1943).

En este número se puede ver cómo se trata la figura del Reich alemán y de Italia versus los bolcheviques, sus enemigos comunistas. Muestran la superioridad de las fuerzas del

⁷ Tapia, A. R. (2006). *La cruzada de 1936*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Eje y cómo luchan por lograr su victoria. Del mismo modo, la sección Guerra en el mar y Bombardeos en acción, e incluso Industria; la economía y la industria se trataban con una línea muy fina y superficial, y en mayor medida se referían a la extranjera pues la nacional se caracterizaba por una “pertinaz sequía”⁸. Así mismo, en consonancia a esas curiosidades comentadas previamente al compás de “Modas, Arte y Deportes”, se contempla efectivamente la sección “cinematografía”, en la que muestran cómo se rodó; ejemplo de ello también se encuentra en números muy posteriores como el 1038B.

Por otro lado, en los programas de mano que se anunciaban en las puertas de los cines, se resumía el contenido del noticiario del día, en el que se pretendía como en todos: << “hacer llegar las noticias españolas al mundo entero, realizar documentales de propaganda general de nuestra patria, sirviendo al mismo tiempo a los fines de prácticas y especialización de cuantos elementos nacionales lo merecen y constituir un archivo general de cinematografía”>> (Martínez, 1999, p. 143).



⁸ Término referido por el caudillo para tratar la nefasta economía de la época.

⁹ Programa de mano N.º 1 (Rtve, 1943).

A principios de cada año se lanzaba un noticiario que contaba con piezas que rememoraban las aportaciones del noticiario durante el año anterior, mostrando aspectos de su labor y de los asuntos que cubrían para el saber de los españoles. Como ejemplo de ello el nº 105A a fecha del 1 de enero de 1945, en el que presentan la biografía del noticiario: <<Información cinematográfica veraz, objetiva e imparcial de todos acontecimientos importantes, y para cumplir al mismo tiempo una finalidad instructiva y divulgadora>>. De ahí que sea de suma importancia destacar que tras dos años del nacimiento del mismo, se emplearon los adjetivos “veraz, objetiva e imparcial” a pesar de que los asuntos que trataban no iban más allá de la moda, las curiosidades, los deportes, los festejos, los encuentros políticos y los reportajes de guerra que no sobrepasaban la línea superficial dejando indiferente al que los consumía. Y la voz en off publicitaba el Noticiario con comentarios poéticos tales como: <<nuestra musa es la noticia, la dirección y la realización ante el mapa>> (Rtve, 1945).

Como ejemplo de propaganda política, en el nº 236A se abre el título “La voluntad de España” a fecha del 14 de julio 1947, donde se hablaba de la *Ley de Sucesión* que trajo un referéndum a España. Por ello, se muestran imágenes de los votantes insertando su voto en las urnas, a favor o en contra, de proclamar a Francisco Franco como Jefe de Estado cuya línea sucesoria ocuparía, finalmente, el monarca Juan Carlos de Borbón como heredero de la Jefatura del Estado el 22 de julio de 1969. << La inmensa mayoría de los españoles ratifica con su voto la fe inquebrantable en el Caudillo.- Un momento trascendental en la Historia y en la vida política española.- La jornada electoral fue un ejemplo de entusiasmo y de moral política>>, así describía la entidad el acto en su hojaresumario pertinente. Por otro lado, y por aportar algún caso más sobre encuentros políticos y actos sociales, se puede ver el número 1037A del 19 de noviembre de 1962 en el que aparece el director de la Escuela Oficial de Cinematografía, José Luis Sáenz de Heredia, inaugurando el curso 1962/63. Preside el acto Manuel Fraga Iribarne, y se incluyen imágenes del discurso de José María García Escudero, Director General de Cinematografía y Teatro.

Por lo que se refiere a la “amnesia” de la Guerra Civil, viene a decir que no se hacía referencia alguna a aquella época, únicamente se hablaba de la Victoria y el Nuevo Estado. Se le daba voz a los vencedores, como reúne el documental de RTVE: *Los años de NO-DO (1939-1940) Vencedores y Vencidos*. Así, con el paso de los años se puede afirmar, en relación al tratamiento informativo al que se ha hecho referencia en múltiples ocasiones:

La España de la transición democrática de los años setenta bien avanzados optaba por una especie de amnesia de un pasado poco transparente en cuanto a aquellas libertades que se comenzaban a saborear. Parecía como si con los decretos municipales que cambiaban el nombre del “Generalísimo Franco” de tantas y tantas calles de nuestra geografía nacional se quisiese también esfumar lo que aquellos años de autarquía trajeron consigo. De ellos, No-do era sin duda la constancia más evidente. No en vano hoy tiene la consideración de “archivo histórico”. Ese mismo silencio de años hizo que apenas se estudiase a fondo el documental franquista y mucho menos se extrajesen conclusiones sobre las intenciones del mismo, si realmente las había. (Martínez, 1999, p. 13).

En lo que respecta al ámbito jurídico, con la Orden del 17 de diciembre de 1942 (BOE n.º 365, del 22-12-1942) de la Vicesecretaría de Educación Popular quedó fijado el

carácter obligatorio de exhibición del *NO-DO*. En estas hojas- resumen se presentaba esta proyección de obligado cumplimiento a partir de esa primera visualización del 4 de enero de 1943; el precio mínimo de este fueron 25 pesetas en un comienzo. El BOE publicó, según la Secretaría General Técnica del Ministerio de Industria y Comercio, que el precio por la proyección de noticiario quedaría bajo el criterio de la misma entidad, <<estime oportuno [...] en beneficio del propio Noticiario y del público en general>> pero <<sin superar el tres y medio por ciento de los ingresos brutos de cada local>>. Debido a esto, y con firma del secretario general técnico Carlos Abollado en la Orden del 24 de marzo de 1944 (BOE nº. 90, 30-03-1944), <<ratificando la autorización [...] se daba cuenta de la posibilidad de recurso para aquellas salas cinematográficas que considerasen que el precio fijado por *NO- DO* era superior al tres y medio por ciento de los ingresos>>, además anunciaron que la firma debía <<enviar a la Secretaria General Técnica del Ministerio declaraciones juradas de los ingresos obtenidos en 1943>> para que en el caso de que alguna sala tuviera queja alguna, hubiera sobre el papel datos válidos que garantizaran que la compañía pudiera retractarse legalmente. En el Decreto del 22 de febrero de 1946 el Ministerio de Educación, con firma de José Ibáñez Martín, trataría nuevamente este asunto jurídico- económico del Noticiario. Y en este se reconocía la participación de los nacional- catolicistas en la dirección del informativo, por ser los principales responsables de la educación social.

Con la distribución de estas producciones por todo el territorio español, y contando con que era el medio oficial encargado de llevar a los españoles las <<imágenes y comentarios de España>>, se tenía especial cuidado para que pudiera llevar a cabo su labor, <<no se escatimaban medios que facilitasen la tarea [...] “ya se refiera a inmuebles, mobiliario, elementos de producción, maquinaria, películas producidas, se entenderá siempre propiedad del Estado, adscrito al servicio del Ministerio de Educación Nacional”>> (Martínez, 1999, p. 125).

A pesar de que el 5 de noviembre del 1956 se comunicaba la llegada de la Televisión, y con esta el fin de *NO-DO*, no fue hasta el 19 de septiembre de 1975 con la firma de León Herrera, cuando se suprimió la obligatoriedad del Noticiario. Así pues, se podría concluir este punto citando a Saturnino Rodríguez Martínez (1999): <<Si *NO- DO* había constituido un intento de socialización de un pueblo salido de los sufrimientos de una guerra entre hermanos, los nuevos tiempos y nuevos aires, por un lado, y la primacía con que un medio más poderoso podía realizar la misma tarea, por otro, dejaban de justificar su existencia. >> (p. 14).

3.2. EDUCACIÓN Y SOCIEDAD

En base a que el objetivo de la propaganda es integrar al individuo dentro de una sociedad y sustentar ese modelo o sistema existente, es de entender que dentro de un sistema autoritario el control de la información esté bajo el yugo de los que se encuentran en el poder, provocando desigualdad en el acceso a la información. Y por consiguiente hablar de la construcción del consenso en la sociedad, que según los clásicos de la propaganda se basa en: la simplificación y jerarquización de la realidad, en la toma vertical de decisiones (lo que merece o no publicarse), en el control de la opinión pública (debido a este acceso privilegiado a la información), en la

concentración de industrias culturales, y por último, en la construcción de lo políticamente correcto (llegando a la autocensura) y la censura de lo “incorrecto”.

En esta tarea de formar el Nuevo Régimen la educación es una pieza clave para crear un pensamiento uniforme, que instruya a todas las comunidades del territorio nacional bajo una misma identidad. Así pues, dentro del marco de la educación Franco emprende junto a la Iglesia su marcha por recuperar los valores del pasado glorioso de España, quiere decir que <<estos no eran principios nuevos, sino quizás demasiado viejos>>, en palabras del profesor Miguel Vázquez Liñán.

Los antecedentes directos a la escuela franquista, que más tarde se podrán hilar con la educación social a tratar, se hallan en la Restauración de principios del siglo XX. Destaca en esta tarea el Obispo de Palencia: <<Nunca nos ha asustado la libertad, pero queremos la verdadera libertad, de la que habla el Espíritu Santo, porque la Verdad es la que nos hace completamente libres; no queremos que se concedan iguales derechos a la verdad y al error>>, este individuo fue el dirigente de uno de los manuales de escuela. Así pues, se confirma el retorno de la Iglesia a las aulas tras su exilio durante la República.

En consecuencia, en España se comenzaron a dar los primeros pasos hacia una propaganda imperial que haría hincapié en conceptos como la <<verdad>>, uno de los principios que trata el Obispo cuando se refiere a la única verdad que existe, en base a los valores que representan al Régimen, pues todo lo demás se entendía como mentira (propia de los disidentes). Otro de estos principios se menciona en el libro de los Escolapios (Manual de Segundo Grado, 1912), en el que hablan de << los buenos>>, asegurando que en la historia hay “buenos y malos” y se debe elegir un bando al que apoyar, una forma simplificadora de mirar la realidad. Así mismo, con la Dictadura de Primo de Rivera (1923- 1931) se menciona el concepto <<hipernacionalismo>>, que contrario al pacifismo que simboliza afeminamiento y degeneración este se refiere al militarismo y a la guerra; de igual forma sucedía con el término <<raza hispana>>, que refleja la supremacía ejercida por el gobierno de la primera etapa franquista. Y por último el denominado <<mesianismo>>, que hace referencia a la existencia de un mesías salvador. Por ello se realizó el culto al líder o a la personalidad; lugar que en el caso de España fue ocupado por Franco, en Alemania Hitler, y en Italia Mussolini. La misión histórica de esta raza elegida o pueblo elegido simbolizaba a una civilización con una misión histórica que cumplir.

En España se da una adaptación de esta propaganda imperial, y se plantea la historia como una situación caótica y necesaria de un adalid que pusiera orden (este solía ser un militar). Con ello se buscó la justificación del Golpe de Estado que lideró Franco, y por esto remarcaron que la República era un caos, y antes del 1936 se había expulsado a la Iglesia, se había acogido al comunismo, y se había producido un incremento de huelgas, disconformidad y asesinatos (Vázquez Liñán, 2020). Sin embargo hay que tener presente que este caudillismo a diferencia de otros totalitarismos no buscaba la movilización de las masas ni controlar a la población en su totalidad. El régimen despótico franquista soñaba con la obediencia pasiva de los ciudadanos mediante la despolitización social y la organización de movimientos inofensivos.

La Enciclopedia Álvarez (1954- 1966) de autor Antonio Álvarez Pérez, recogía todo lo requerido por el programa educativo elaborado por el Ministerio de Educación Nacional, y estuvo vigente durante veinte años. Como ejemplo en esta historia “de buenos y malos” presentaban a los árabes y el Cid. Hablaban de cómo Dios daba a

España, el pueblo elegido (mesianismo), héroes como este último. El Cid era un referente de comportamiento, ya que concentraba todas las virtudes que se consideraban “buenas”. Como el gran poeta del Régimen José María Pemán apuntaba: <<Dios, que siempre da a España lo que necesita en sus horas difíciles, hizo entonces aparecer la figura del Cid. No es ya su gloria ni su provecho lo que le preocupa. Es España, cuya unidad siente como nadie>>¹⁰. A la suma, también se hacía referencia a los mitos fundaciones de la educación franquista, como lo eran los Reyes Católicos y Felipe II entre otros. Del mismo modo cabe destacar algunos de los términos de esta enciclopedia por su carácter persuasivo: << conquista, civilización, evangelización, enemigos, acusaciones injustas, Leyenda Negra, malos españoles>> (Vázquez Liñán, 2020).

Durante los años de la posguerra se consideró el cine histórico como un ejemplo de *Kitsch*¹¹, es decir como << una variante patria del arte fascista, caracterizado por una producción estética sobreabundante y una glorificación del sometimiento y la muerte. >>, en palabras del crítico de cine Luis Mariano González. Este estilo tenía como propósito llegar a los corazones de los espectadores y empujarles hacia un *feedback* emocional que no les permitiera hacer uso de la razón.

Así pues Pemartín marcó algunos puntos sobre la educación y los medios de comunicación que según él deberían aplicarse:

“1º. Hay que declarar a la Religión Católica como la Religión Oficial del Estado español. 2º. No se ha de permitir enseñanza alguna en contra de la Religión Católica, ni en los establecimientos oficiales, ni en los privados. 3º. No se ha de permitir proselitismo, ni público ni privado, en favor de otras religiones. 4º. Propugna que no se permita ‘el culto público de ninguna otra Religión’. 5º. Sugiere se ‘reconozcan como incluidos orgánicamente en el Estatuto Jurídico del Estado español todos los derechos de la Iglesia y su jurisdicción’. 6º. Dice expresamente: ‘Se entregará a la Iglesia la vigilancia efectiva de la Enseñanza, Prensa e Imprenta españolas en materias dogmáticas’. Los puntos 7º. y 8º. Se refieren a la devolución de los bienes confiscados a la Iglesia por Mendizábal y a la inclusión de las necesidades de la Iglesia en los Presupuestos del Estado. En el punto nº 9. Se reclama un Reglamento o un Concordato que ‘regulara los detalles de estas funciones’.” (Martínez, 1999, p. 15).

Para crear un modelo o sistema que funcionase debían encajar todas las piezas del puzle, de forma que estos principios se aplicasen de igual forma en la educación social. El gobierno franquista y sus medios de comunicación, más allá de los libros de escuela, difundían estos valores a través de las técnicas propagandísticas estudiadas; en el caso del cine se puede evidenciar su función adormecedora, tratando banalidades incluso en sus noticiarios “informativos”.

El 10 de agosto de 1939, José Ibáñez Martín fue nombrado primer ministro encargado de la educación del Nuevo Régimen. Este tuvo gran influencia en los medios de comunicación cuando los Servicios de Información y Prensa pasaron a depender de su ministerio (previamente en manos del Ministerio de Interior y el Movimiento). A través de estos se realizaron tareas de censura, y teniendo presente que el ministro había sido miembro de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas (ACNP), era evidente

¹⁰ José María Pemán en *La historia de España contada con sencillez* (2009).

¹¹ Estética hortera o pasada de moda.

que el conocimiento que este ya disponía dentro de estas áreas le ayudarían a orientar la educación hacía el nacionalcatolicismo.

Así pues, debido a que Ibáñez dirigió la visión educativa y cultural hacia intereses religiosos, sus políticas fueron principalmente enfocadas a la ayuda de los colegios pertenecientes a congregaciones religiosas. Y situó a José María Albareda como secretario general del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), y este a su vez trabajó junto al sacerdote fundador del Opus Dei Escrivá de Balaguer (Martínez, 1999).

Los actos que se celebraban siempre iban acompañados de representantes de la Iglesia, y del mismo modo sucedía en las informaciones comunicadas, pues aunque no directamente, estas llevaban impresas los valores de la Iglesia católica y confesional. Esto según el gobierno, era garantía de ese respeto moral que estuvo ausente en los años de la República a causa de la antireligión que se prestaba. Así pues, irían creando estados favorables al Régimen. Y para ello y para que la propaganda fuera eficaz, sabían que sería necesario cristalizar la opinión pública; por ende, analizaban la personalidad de los individuos, la naturaleza social a la que pertenecían, su estructura social y sus interrelaciones.

Hay que insistir en que uno de los instrumentos educativos de la sociedad fue *NO- DO*, y que el Decreto que lo puso en funcionamiento tenía el sello de la Subsecretaría de Educación Popular. Esto agrupaba un mosaico de doctrinas tradicionalistas, castrenses o militaristas y católicas en los materiales audiovisuales. Además de mencionar que tal militarismo, supondría un ejercicio de autoritarismo sobre la población civil en las calles, que aseguraría los pilares de la convivencia familiar y social en la “cruzada patriótica”. A pesar de que miembros clericales, como el obispo Enrique Pla y Deniel, preferían definir el Movimiento como una “cruzada religiosa”, pues el mismísimo general Mola empleaba términos como <<la verdadera España católica>> (Martínez, 1999).

El sector del cine se empleó como vía de evasión y distracción de los ciudadanos españoles. Como selección de los encargados de propaganda política, se llevaron a las salas de cine temáticas que no solo se centraban en tramas históricas y bélicas, que también, sino en comedias, dramas y musicales entre otros géneros. En ellos reflejaban los valores nombrados como lo son la religión, la moralidad ciudadana o el papel de la mujer.

El primer filme de comedia se proyectó en 1939 a título de *Los cuatro robinsones*. Una película producida por Cifesa que imitaba el género estadounidense de comedia romántica absurda. Más tarde, con el fin de la Segunda Guerra mundial, se trasladó a las pantallas *El destino se disculpa* (1945) en la que Sáenz de Heredia encomendaba al espectador a vivir en base a la moral cristiana y el sentido común (marcado por la educación social). Al igual que pasaba con lo folclórico, pues bajo ese tono moralizante se escondía una partitura “populista” que mostraba la posibilidad de que se entrelazasen los distintos estratos sociales de la época; los personajes reconocían las diferencias que los dividían y exaltaban los valores españoles que los unían.

Por otro lado, mencionar el cine dirigido al procolonialismo, en el que destacan de los principios de la superioridad de la “raza hispana”, el “mesianismo” y el “imperialismo” que se mencionaban previamente. En esta película de Antonio Román *Los últimos de*

*Filipinas (1945)*¹², se refiere a España como la gran nación civilizadora de los territorios conquistados. La música, los planos, los toros, los diálogos y esta pieza en su conjunto, crean una obra que proyecta la identidad de la Nueva España. Cabe destacar el papel de la mujer filipina, pues esta decide abandonar su país por su gran amor español; curiosa controversia teniendo en cuenta que como soldado, este era uno de los perpetuadores de los horrores que su pueblo sufrió en la guerra, y en la suma decide abandonar su tierra por emigrar a España. Ahí se podría contemplar esa supremacía de la patria hispana además de esa bondad de la que hablaba el Régimen, en cuanto a que a pesar de ser superiores se dejaban mezclar (López, 2018).

Como se comentaba con anterioridad la institución eclesiástica no se trataba directamente en los comunicados audiovisuales, sin embargo, en los años que transcurrieron entre 1946 y 1959 se produjo la “edad dorada” del cine católico. Algunos filmes como *La fe* (1946), del director Rafael Gil, plasmaron en sus metrajes realidades lejanas al liberalismo, a las clases burguesas, a la ciencia y a justificaciones vitales que se alejasen de las teorías creacionistas (López, 2018). Tenían la intención de acercarse a los estratos modestos de la sociedad poniendo como ejemplo, en esta película de Gil, a un sacerdote que haría uso de la caridad y el perdón de Dios para salvar a un hombre ateo al que la vida estaba castigando y a una mujer presa del vicio. Como resultado este *film* levantó gran polémica en el seno de la Iglesia, y la misma revista *Ecclesia* publicó una crítica por la visión que se mostraba sobre la mujer y el carácter ambiguo del clérigo.

A continuación, se estudiará como estos conflictos internos dentro de la organización eclesiástica provocaron también distensión y enfrentamientos con familias franquistas, como la Falange y el mismísimo Franco. Todo ello a razón del pluralismo de opiniones que se generaba en torno a la educación social y la censura en el órgano interno de gobierno.

3.3. CENSURA

En este punto se procede a comentar casos concretos, tanto en referencia al *NO-DO*, como a películas y artistas nacionales y extranjeros silenciados y repudiados por el gobierno de las FET y de las JONS.

Antes de nada y como breve repaso de lo contemplado en puntos anteriores, se debe reiterar que fue el conocido Movimiento Nacional el primer encargado de dirigir esta tarea de inspección desde su creación en 1937. Para estar finalmente a cargo el Ministerio de Educación Nacional como mayor interventor, junto al Departamento de Prensa y Propaganda y el Ministerio del Ejército. A saber, con el papel protagonista de la Iglesia como principal depurador de la Nueva España nacional- catolicista en defensa del ultramontanismo y de las creencias ancestrales de unidad. <<Las diatribas de uno de los padres fundadores de la Falange, que había visto en Mussolini al salvador de la “catolicidad” y en Cervantes a un antiespañol traidor a los valores representados por

¹² Este filme prueba el giro que España estaba proyectando en su política internacional tras la Segunda Guerra Mundial. Se pretende un acercamiento a Norteamérica, por ello tras la victoria aliada y la derrota fascista, se centran en plasmarlos como héroes valientes en el celuloide (López, 2018).

Don Juan y las corridas de toros, eran características no solamente de una atmósfera que catalogaba a los intelectuales como pesimistas, como “eunucos indignos de ocupar una plaza en la España viril”, sino también de un regreso al barbarismo verbal.>> escribe Raymond Carr sobre las orientaciones educacionales propuestas por el profesor Ernesto Giménez Caballero (Martínez, 1999). Uno de los personajes encargados de sustentar estos principios dictatoriales que se verterían sobre los procesos de censura y que en efecto, lograrían conseguir y dejar prueba de ello en las diversas mutilaciones de metraje que llevaron a cabo en base a criterios arbitrarios.

Por lo que en suma, se podrá observar cómo estas Comisiones de Censura también influyeron en la pérdida de grandes artistas exiliados, y en la paralización del progreso artístico y cultural del país.

3.3.1. PELÍCULAS, CINEASTAS Y ARTISTAS

Haciendo referencia al modelo de propaganda de Noam Chomsky y Eduard S. Herman (1988) los filtros referidos a su teoría de la economía política sobre los medios son: la concentración de la propiedad privada y la riqueza de las empresas dominantes sobre los medios, buscando beneficios. La publicidad, como principal fuente de ingresos de dichos medios. La dependencia de los medios informativos al gobierno, a las empresas y a los expertos. Las contramedidas y los correctivos para disciplinar a los medios. Y el anticomunismo como religión nacional y mecanismo de control. Así pues la información pasa sobre todos ellos, y de esta manera determinan el tipo de discurso y su interpretación, además de seleccionar lo que es periodístico y digno de publicarse (Vázquez Liñán, 2020).

En el caso de la España franquista se pueden encontrar todos ellos. Los criterios sobre los filtros del material audiovisual no estaban fijados, de manera que quedaban bajo el juicio de las autoridades pertinentes. Estos afectaban tanto al rodaje, como al guión y a todo lo relacionado con la obra, como lo es la prensa y las revistas especializadas en cinematografía y publicidad. En esta última se restringió la mención de estrellas hollywoodienses que fueron vetadas, como lo era el destacado cómico Charles Chaplin o la actriz Joan Crawford.

En la propaganda franquista de la posguerra había gran represión, y se veneraba la España imperialista de épocas pasadas en las que el país fue “grande”. Unos tiempos de conquistas, reyes absolutos y victorias en magnas batallas; así pues, se brindaba esa selección de escenas tan melódicas a través de los libros de historia de los manuales de escuela y las industrias culturales. Y de esta manera el Régimen podía absorber con más facilidad a la población, ya que esta estaría más predispuesta a aceptar políticas autoritarias. Por consiguiente, dentro de los cines no podría contradecirse este discurso político e histórico, y de ahí que censurasen metrajes de películas como la comedia *Sopa de ganso* (Hermanos Marx, 1933) que mostraba una imagen satírica de la guerra, u otras como *Lo que el viento se llevó* (1939), *Ciudadano Kane* (1941), *Casablanca* (1942) o *El gran dictador* (1940). Esta última se censuró totalmente pues criticaba los fascismos y ofrecía una imagen satírica de producciones como *El triunfo de la voluntad* (Leni Riefenstahl, 1935). Se aislaban del mismo modo, filmes que introducían temáticas

políticas que no eran afines al Estado como *La venganza* (Juan Antonio Bardem, 1959) o *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963).

Esto sucedía también en otros géneros, como la comedia norteamericana *Con faldas y a lo loco* (Billy Wilder, 1959), pues se acercaban a contenidos relacionados con la homosexualidad o el afeminamiento; ya que los protagonistas se disfrazaban de mujeres y se adentraban en una orquesta femenina. También le sucedió a las películas tales como *Gilda* (Charles Vidor, 1946), *Desayuno con diamantes* (Blake Edwards, 1961) y *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960), pues la escena en la que la actriz Janet Leigh aparece desnuda en la ducha fue calificada como “morbosa”. Así mismo, casos españoles como *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel, que fue censurada igual que *Noche de verano* (Jorge Grau, 1962) o *Al otro lado del espejo* (Jesús Franco, 1973), ya que el libertinaje sexual quedaba tajantemente prohibido y alejado del disfrute público. Dejando constancia que ante el contenido “erótico” o “sexual” no había excepciones, y se actuaba de forma implacable contra ellos. Además a propósito de esto, se debe anotar que los cortes que sufrían las escenas y los cambios de guión requerían una discreción máxima por parte de las distribuidoras, ya que los censores les exigían que estas modificaciones fueran imperceptibles por el público (López, 2018).

De igual forma los censores consideraron que *La momia azteca* (Rafael Portillo, 1957), podría crear confusión entre una población que era potencialmente analfabeta e inculta, por lo que creyeron que no era digna de exhibición. Casos semejantes le ocurrían a los contenidos fantasiosos, ejemplo de ello *El hombre lobo* (George Waggner, 1941) y *Drácula* (Terence Fisher, 1958), calificada como “una película para deficientes mentales” (Pons, Ramírez, & Tardón, 2016, p. 278) además de peligrosa para las personas susceptibles.

Tal y como se comentaba, la censura prohibía todo elemento liberal ya fueran personajes políticos, himnos, actores o términos que no estaban bien vistos y se suprimían con el doblaje. Estos casos se daban mayoritariamente en cintas extranjeras¹³, ya que dentro del país todos estos aspectos eran supervisados desde la puesta en marcha del proyecto. Por tanto es de entender que se prohibieran las versiones originales (V.O.S.E) y la visualización de noticiarios que no fueran oficiales, además de la imposición del doblaje de todos los filmes, pues esto les permitiría adulterar el discurso e incluso el sonido.

Este doblaje, tal y como emitía la Orden del 19 de febrero de 1960 publicada en el BOE por el Ministerio de Información y Turismo, quedaba regulado como dictaban las normas sobre el doblaje o subtulado al idioma castellano de películas extranjeras:

Artículo 1º. La Dirección General de Cinematografía y Teatro fijará anualmente el número máximo de permisos de doblaje [...] aplicables a películas de cada uno de los siguientes países: Estados Unidos de América, Italia Francia, Gran Bretaña y República Federal Alemana, destinadas a su exhibición comercial en el territorio español. [...] Art. 2º. Los permisos de doblaje [...] serán concedidos, previo informe por el Sindicato Nacional del Espectáculo a las empresas distribuidoras cinematográficas [...] Art 3º. Las normas anteriores serán de aplicación a las películas procedentes del país distinto de los cinco

¹³ Como se aprecia en el texto la mayoría de películas que sufrieron censura eran en su mayoría extranjeras (norteamericanas, alemanas, británicas, italianas, francesas, etc), aunque no quiere decir que en España no se dieran múltiples y reconocidos casos.

enumerados en el artículo primero, caso de establecerse el correspondiente Acuerdo Internacional de intercambio de cinematografías. (Firmado por el Director del Instituto Nacional de Cinematografía Gabriel Arias Salgado. («BOE» núm. 68, de 19 de marzo de 1960, pp. 3465 -3465)).

Años previos a la regulación de esta práctica, en el filme *Mogambo* (John Ford, 1953) concretamente, se puede apreciar un ejemplo claro de esta tarea de subtítulo al castellano. Con motivo del caso de adulterio que trata esta cinta, las autoridades pertinentes encargaron modificar el guión doblándola para convertir a la pareja protagonista en hermanos. Una decisión desafortunada pues terminó derivando la situación de adulterio en incesto. Más tarde se produjo por esta misma razón la censura de la célebre película de Juan Antonio Bardem *Muerte de un ciclista* (1955).

Los permisos de rodaje, sumados a la concesión de licencias para la exhibición y la clasificación de películas por edades, eran parte de ese filtro de material audiovisual que lograba el control de toda cinta que circulase por el territorio nacional. Además, a estas funciones se les sumó el 8 de marzo de 1950 la de la Oficina Nacional Clasificadora de Espectáculos (agregada de la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad), que se encargaría de la clasificación de las películas según cuatro categorías: << 1. Autorizada para todos, incluso niños; 2, autorizada para jóvenes, 3 autorizada para mayores, 4 autorizada para mayores con reparos y 4R gravemente peligrosa>>. En esta última se consideraba a las películas que podrían desencadenar un gran revuelo social, como el caso de la película *Gilda* mencionada anteriormente, ante la que se organizaron actos moralizantes por miembros de organizaciones católicas; así pues en este caso concreto, realizaron pintadas de carteles con alquitrán. (Martínez, 1999)

En base a estas categorías, La Junta de Clasificación y Censura clasificaría las películas según la cuantía de la protección a fondo perdido: << Películas de Interés Nacional, el 50 por 100 del coste reconocido. Películas de Primera A, el 40 por 100 del coste reconocido. Películas de Primera B, el 35 por 100 del coste reconocido. Películas de Segunda A, el 30 por 100 del coste reconocido. Películas de Segunda B, el 20 por 100 del coste reconocido. Películas de Tercera, sin protección. >> (Martialay, 2017). Para el privilegio de la categoría nacional tenía que haber una clara exaltación de los valores nacionales, al igual que en la concesión del premio sindical. Las películas de Tercera se corresponderían con la categoría 4 o 4R, y por ello no se les arropaba.

Según el Padre Ayala, miembro relevante de la Iglesia católica durante el periodo franquista: << "No se debe ir ni a las películas buenas. Las mejores son menos malas [...] El cine es la calamidad más grande que ha caído sobre el mundo desde Adán para acá. Más calamidad que el diluvio universal, que la guerra europea, que la guerra mundial y que la bomba atómica. El cine acabará con la humanidad">> (Montejo González, 2010, p.50). Atendiendo a esta descripción, no es de extrañar que también censurasen los carteles y prohibiesen los avances de las películas, pues en base a su criterio muchos de ellos incitaban al libertinaje. De hecho, todo lo relacionado con el sexo o el erotismo era considerado una aberración o un tema tabú (Llopis & Carmona, 2009).



Como se hablaba en temas anteriores, los problemas entre la Iglesia y el fascismo alemán eran evidentes, y debido a ello el contexto situaba a la falange (progermana) en detrimento de los miembros católicos que regían las tareas censoras de las cintas cinematográficas. Muchas realizaciones alemanas fueron fruto de este filtro, como *El zorro de Glenaborn* en 1940 que se distanciaba de la moral franquista al mostrar movimientos independentistas (López, 2018). Además, esta censura eclesiástica también llegó a provocar enfrentamientos con altas figuras del régimen, casos como el cardenal Segura o el arzobispo Pildain enfrentados al mismísimo Franco, o más tarde el cardenal Herrera Oria con Arias Salgado (Martínez, 1999). Con el fin de la Segunda Guerra Mundial, la Junta Superior de Orientación Cinematográfica decidió censurar todo contenido fascista o que tuviera relación con los valores nazis, a excepción del anticomunismo.

Así pues, el Ministerio de Información y Turismo sometía a todas las películas nacionales y a sus cineastas a una estricta supervisión. Y por ello grandes disidentes de la época como Juan Antonio Bardem y Luís García Berlanga, citados con anterioridad, tuvieron graves problemas con el gobierno franquista. Ambos colaboraron en la película *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (1953), una cinta premiada que realiza una crítica al aislamiento que vivía España y a la omisión del país dentro de este plan de ayuda económica europea que promovió el presidente estadounidense Harry S. Truman (Cuenya, 2013). En concreto Bardem estuvo detenido por el filme *Calle Mayor* (1956) debido a razones políticas, a pesar de que el propio Franco disfrutaba en sus sesiones privadas de esta cinta entre muchas otras como *El manantial de la doncella* de Bergman (López, 2018). Además este director, vinculado clandestinamente al Partido Comunista, criticó en las Conversaciones de Salamanca¹⁵ la situación de la industria cinematográfica de ese periodo: <<El cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico>> (Lera, 1983, p. 38).

En 1962 tomó el relevo de Arias Salgado Manuel Fraga Iribarne, quien nombró como Director General de Cinematografía y Teatro a José María Escudero. Fraga recuperó algunas películas víctimas de la censura pero no cambió demasiado el panorama del cine español dentro del Ministerio de Información y Turismo. Un ejemplo de esta

¹⁴ (Llopis, B., & Carmona, L. M. 2009).

¹⁵ Se conocen como Conversaciones de Salamanca a las primeras Conversaciones sobre Cine Español en las que personas influyentes, tanto de la industria como ajenos a la misma, acudieron para meditar el devenir del sector desde la Guerra Civil hasta el momento, mediados de los cincuenta.

tímida apertura fue la ya mencionada *El verdugo* (1963), película dirigida por Berlanga que consiguió proyectarse a pesar de las críticas por tratar el asunto de la pena de muerte. Esta junto a otras como *Los jueves, milagro* (1957) o *Plácido* (1961), fueron realizaciones polémicas de años anteriores, que retratan el carácter crítico y el humor sarcástico del director.

Más tarde, durante la época de los setenta, se incentivó económicamente a los jóvenes cineastas para que creasen proyectos originales. Así fue como comenzó a reinventarse el sector y nació el Nuevo Cine Español (NCE). De la mano de directores como Carlos Saura y productores tales como Elías Querejeta, España llegaba hasta festivales internacionales de renombre, como la Semana Internacional de Cine (1953), dando prestigio a la industria española en países del extranjero. Por ese motivo los censores relajaron sus prácticas en la búsqueda del éxito mundial, el cual les daría grandes beneficios.

En cuanto a cineastas, es de comentar que a raíz de la victoria franquista <<Un 22% de los directores sufrieron represión o marcharon al exilio, así como un 20% de los guionistas y casi un 10% de los actores. >>. Además, con los asesinatos de grandes figuras del sector en España como el productor Ramón Acín, y con el exilio de personajes relevantes como Luis Buñuel, los directores que quedaron en el país eran afines en su mayoría, a las políticas franquistas. Como el caso de directores como Benito Perojo, Florián Rey, Sáenz de Heredia, Rafael Gil o Edgar Neville entre otros. Así pues como resultado, comenzó el devenir de la industria cinematográfica tras su despegue pocos años antes, ya que el Departamento Nacional de Cinematografía llevó a cabo una gran limpieza dentro del sector para acabar con todo disidente. El propio García Viñolas encargó realizar un registro con los posibles sospechosos y sometió a los directores de cine a una prueba que evaluaría su afinidad con el Régimen.

4. ANÁLISIS DE PELÍCULAS PROPAGANDÍSTICAS RELEVANTES DEL CINE FRANQUISTA.

Tras asentar las bases de lo que fueron las políticas y medidas cinematográficas del gobierno franquista, en este apartado se van a examinar algunas de las películas más relevantes de este periodo. Para ello, entre otras, se analizarán algunos de los filmes de la productora Cifesa, la más relevante y exitosa de la época dentro de la industria del cine. Esta puso en marcha proyectos de directores como Rafael Gil en *Huella de luz* (1941), Juan de Orduña con *¡A mi legión!* (1942) o *Locura de amor* (1948) y *Currito de la Cruz* (1949) de Luis Lucía, entre muchos otros como Benito Perojo y Florián Rey que destacaron ya en la España prefranquista. Todas sus cintas confirman los géneros más sonados que se comentaban en relación al Noticiario. Como ejemplo, conviene destacar la tabla que se muestra a continuación, en la que aparecen datos del número de películas y su género cinematográfico correspondientes a la década de los cuarenta:

Año	Número total de películas producidas	Patrióticas	Históricas	Religiosas	Folklórico-taurinas
1940	34	4	0	1	4
1941	45	8	1	1	2
1942	41	2	1	1	4
1943	48	1	0	0	3
1944	37	0	4	0	2
1945	38	1	1	1	1
1946	39	1	5	0	4

1947	52	3	2	2	6
1948	46	1	2	2	6
1949	32	3	1	0	6
TOTAL	412	24	17	8	38
Porcentaje de la década		5,82 %	4,12 %	1,94 %	9,22 %
Total patrióticas + históricas + religiosas + folklórico/taurinas: 87 sobre 412, esto es, un 21,11 %					

16

En cuanto a patriotismo y cine histórico, hay que comentar en primer lugar la película *¡Harka!* (1941), dirigida por Carlos Arévalo. Una película ambientada en la Guerra del Rif que se caracteriza por su exaltación colonial. Como protagonistas se hallan dos soldados, interpretados por Alfredo Mayo y Luis Peña, que tienen como misión controlar el harka marroquí.

A modo de propaganda hay que destacar cómo se rescatan los valores propios del imperialismo español, ya que la trama transcurre en el África colonial - se sospecha que esta localización pudo ser fruto de los deseos de generales como Franco, Yagüe y Queipo de Llano- y los protagonistas son militares (López, 2018). También se apelan continuamente las emociones, como se puede ver en la escena en la cae un soldado al grito de “¡Viva España!” con el fondo del himno nacional, o con dedicatorias como <<a los que todo lo dieron por España>>, que expresan el valor y la heroicidad de los patriotas que cumplen con su deber como defensores de su nación. Así pues, hacia el final de la cinta se muestra este heroísmo del combatiente que muere y el retorno del amigo al servicio de la guerra de África, abandonando en Madrid a su amada.

De igual manera se puede apreciar este fin propagandístico en el filme *¡A mí la legión!* (1942), debido a su composición de valores patrióticos e históricos que ya se comentaban en *¡Harka!* (1941), y del uso continuado de figuras militares y el poder imperial de España como eje central de la narración.

Un año más tarde Arévalo estrenó *Rojo y Negro* (1942), en la que a pesar del contenido político, da un giro situando la trama en un amor imposible entre un comunista y una

¹⁶ (Martialay, 2017)

falangista. Tras su estreno y tras dos semanas en las carteleras de cine, el gobierno franquista decidió prohibir su exhibición en todas las salas de España.

Como ejemplo de cine negro se puede citar la obra de Edgar Neville *La torre de los siete jorobados* (1944), basada en la novela de Emilio Carrere, la cual forma parte de una trilogía junto a *Domingo de carnaval* (1945) y *El crimen de la calle Bordadores* (1946). Esta está considerada como una de las películas más curiosas de toda la filmoteca franquista, pues mezcla géneros como el terror y la fantasía, que no estaban tan bien vistos en la época, con el policiaco y el humorístico. De manera que se conoce a Neville como un director que se apartó del cine de propaganda, y que por ello no fue del todo bien recibido en ninguna de las orientaciones políticas. Esta realidad influyó en que su éxito se viera mermado a pesar de su carácter creativo.

Así pues, la trama transcurre en una Madrid en decadencia a finales del siglo XIX, al joven protagonista se le aparece el fantasma de un doctor que le solicita ayuda, a razón de unos criminales que tienen secuestrada a su sobrina en una ciudad subterránea habitada por jorobados, como el propio título anuncia. Estos personajes siniestros se plantean como antagonistas, y viven en esta ciudad construida por judíos durante el siglo XV en la que se dedican a asesinar y falsificar dinero. En consecuencia se pensó que se podría estar dando vida a los valores antisemitas que por entonces vivía el Régimen en su gobierno falangista, ya que a estos se consideraban una raza inferior <<deformes y viviendo bajo tierra, como ratas>> (López, 2018). Sin embargo las autoridades situaron la película en segunda categoría, por lo que se cuestiona esta finalidad antisemita que se planteaba con anterioridad. Al parecer este racismo no era de gran interés para el cine español y simplemente este tipo de temática no era tan bien acogida por el Régimen.

Por otro lado *Polizón a bordo* (1941) del director y guionista Florián Rey, y la producción de Cifesa *Torbellino* (1941) de Luis Marquina, con Estrellita Castro en su reparto, son claros ejemplos de comedias de la época en las que se incorporaban el folclore y el género musical. Este tipo de cintas trataban asuntos banales de la vida cotidiana, y los personajes solían ser de condición humilde, aunque también se introducían otros estratos sociales con los que se jugaba para regalar al público ese tono humorístico.

En cuanto a cine oficialista e histórico es esencial analizar la oda franquista *Raza* (1942), fruto del director José Luis Sáenz de Heredia junto a Antonio Román como colaborador, y en la que el mismísimo Franco participó como guionista bajo el pseudónimo de Jaime de Andrade. Esta sería la producción más representativa de la Nueva España y la que venderían a todos los españoles; de manera que esta presentaba una determinada visión de la Guerra Civil que mantenían en los distintos ámbitos sociales (medios de propaganda, libros de historia, manuales de escuela, museos, teatros...) como la verdadera y única.

En esta obra literaria escrita entre 1940 y 1941 por el caudillo, se observa cómo decide narrar la historia siguiendo una estructura de diálogos. A los que posteriormente les darían voz estrellas como Alfredo Mayo, Ana Mariscal, José Nieto y Blanca de Silos. Además, se presume que Franco ya tenía en mente reproducir su novela en la gran pantalla, ya que anuncia en la primera página del libro: << anecdotario para el guión de una película>>. Y fue finalmente el aprendiz de Luis Buñuel y primo de José Antonio Primo de Rivera, Sáenz de Heredia, quien fue el seleccionado para cumplir esta misión y dar sus pinceladas al guión técnico para que se adaptase al formato fílmico.

Para esta obra propagandística que emocionó a Franco, y con el fin de representar y exaltar los valores del Régimen, se narró la historia de cuatro hermanos miembros de una familia de prominentes figuras masculinas que exaltaban el militarismo, la clase burguesa y la moral católica. Incluyeron secuencias reales de la Guerra Civil y una fotografía muy lograda en cuanto a ambientación, vestuario y simbología; en referencia a esta última se le da cobertura a la republicana, un hecho nada visto en la cinematografía franquista de la posguerra. Esto junto a la banda sonora que acompaña a las imágenes, crean un ambiente muy contaminado por la ideología del Estado español de entonces, el <<Todo por la Patria>>. Ya que hay que tener en consideración, que fue el Consejo de la Hispanidad quien filmó este celuloide. Por ello, y conociendo el autoritarismo que vivía la población, se desconoce si el éxito que tuvo esta película fue real o inducido.

El historiador de medios de comunicación y experto en cine, Román Gubern, elabora una crítica sobre este filme en *Raza: Un ensueño del general Franco* (1977). En este libro comenta que tras haber realizado un psicoanálisis de la obra del general, se podría decir que se trata de una sobrecompensación en la que Franco superaría simbólicamente lo que consideraba como deficiencias y defectos propios y de su familia. Como el ejemplo de Pedro Churruga, que representaría a su hermano republicano Ramón Franco, quien tras ser una decepción para su familia por sus ideas izquierdistas termina dando su vida por el bando nacional (Angulo Díaz, 2005).

Si se compara esta con la versión moderna de la década de los cincuenta, *Espíritu de una raza* (1950), se observa cómo los cambios en el discurso revelan el giro que el gobierno franquista deseaba dar hacia un estilo moderado que les acercase a la comunidad europea. En estas secuencias purifican la imagen del caudillo “por la gracia de Dios” y se refieren a él no como un líder fascista, sino como el representante de los valores imperantes en el occidente de entonces. Aunque solo se alejan del fascismo suprimiendo frases como: <<los que sienten en su espíritu la semilla superior de la raza>>, pues se mantiene la glorificación a la historia de España, el imperialismo, la imagen de la familia franquista¹⁷ y la mujer sumisa, y la aversión hacia el comunismo. Finalizan el montaje con el desfile de las fuerzas nacionales por Madrid celebrando su victoria, e incorporan una enseñanza que Pedro Churruga (interpretado por José Nieto) dijo a sus hijos sobre los almogávares: <<cuando llegue la ocasión no faltarán. >> (Angulo Díaz, 2005).

En *Raza* y la posterior *Espíritu de una Raza*, se puede contemplar la evolución política que dio España desde el comienzo de la Segunda Guerra Mundial hasta la victoria aliada, y su lucha por incorporarse a la Organización de las Naciones Unidas (ONU) para abrirse al ámbito internacional y dejar atrás su hermetismo. Así pues, a pesar de que la historia no difiera prácticamente entre ambas, pues apenas eliminaron seis minutos de metraje e incorporaron un doblaje de mejor calidad, es importante recalcar este gran cambio ideológico y sus esfuerzos por adaptarse a los nuevos tiempos.

Debido a este cambio de mentalidad, se ordenó borrar cualquier resquicio de aquella época que pusiera en riesgo su objetivo. Y esto implicaba eliminar todos los ejemplares de *Raza*: << La destrucción de las copias [...] fue tan eficaz que *Raza* se dio totalmente por perdida. En 1995 apareció en la Cinemateca de Berlín (procedente de los archivos

¹⁷ La típica familia perfecta que se veía representada en los manuales de escuela, y que cumplía con los ideales del Régimen.

de la UFA tras la caída del muro de Berlín) una copia íntegra y en buen estado. >>> (Angulo Díaz, 2005).

5. CONCLUSIÓN

La Guerra Civil fue el desencadenante que brindó a los españoles la experiencia de ver producciones sonoras debido al bajo coste de la entrada. Aunque fue en esta etapa bélica cuando se produjo un giro en una industria fílmica que había comenzado a florecer pocos años antes, en concreto durante la Segunda República, y que finalmente con la posguerra y la victoria franquista se vería estancada y con la necesidad de recurrir a ayuda externa para recuperarse (Montero & Paz, 2009). Así pues se podría decir que durante y tras la Guerra Civil, España se subordinó a Alemania entre otras cuestiones, por la necesidad de ayuda externa en el sector fílmico. Y una vez Franco y su bando nacional alcanzaron el poder, atendieron al pago de la solidaridad que Alemania les había ofrecido colaborando con el país; dándoles preferencia, compartiendo beneficios y unas buenas condiciones cinematográficas. Pero durante el trascurso de la Segunda Guerra Mundial, y una vez se acercaba su fin, el gobierno español comenzaría a tomar decisiones que se alejarían cada vez más de las propuestas e ideologías nazis, en búsqueda de un acercamiento a los países aliados y a Europa.

La utilidad de la propaganda como filtro de una realidad tan compleja fue la base sobre la que se sustentó esta técnica, que buscaba de manera intencionada lograr una adhesión total del ciudadano español al sistema de valores y creencias que se estaba implantando durante el régimen de Franco. Así mismo, resulta importante destacar cómo el gobierno franquista pretendía la construcción de un consenso que integrase al individuo dentro del todo, puesto que deseaban convencer al pueblo español de la grandeza de su nación, y harían uso de emblemas fascistas – que ensalzan emociones- para lograrlo. Por otro lado, mediante la propaganda de guerra, se inició un proceso para lograr la unidad nacional a través de un sistema de gobierno en el que las políticas y los discursos estuvieran cohesionados y fueran coherentes entre sí.

Estas políticas planteadas por el gobierno, en las que uno podía hacerse eco de esta propaganda de guerra, llevaban a cabo una violencia indirecta hacia el ciudadano. De forma que les hacían creer que estaban haciendo uso de su criterio y autodeterminación mientras día a día les bombardeaban con guiones de actuación y pensamiento a seguir. Por ello se realizó una gran labor de contrapropaganda que justificase el Régimen ante los espectadores, y que asimismo ensalzase la personalidad del líder, como se puede ver en los noticiarios analizados previamente.

Esta idea también se apoyó en la educación que llevaron a cabo durante la dictadura, y que influyó a la población desde edades tempranas. Por tanto, se debe hablar de la educación social desde el punto de vista del empleo de técnicas propagandísticas ya estudiadas anteriormente, practicadas en todos los medios de comunicación y aspectos de la vida cotidiana, resultando claramente influyentes de cara a la sociedad. Pues esta instrucción sirvió para que gente de a pie se viera reflejada en la causa franquista, y compartiera las ideas plasmadas en el séptimo arte.

Así mismo, la censura y el control del material audiovisual rodado en la época queda patente ante los numerosos filtros por los que pasaba el discurso y la información que recogían de los sucesos acontecidos durante el periodo franquista. En su mayoría los

contenidos eran banales y estaban embellecidos por las instituciones y delegaciones gubernamentales, encargadas de propaganda y cine que tenían como objetivo primario persuadir y manipular. La influencia de la minoría (clase política) sobre la mayoría (las masas) se materializó mediante las distintas estrategias llevadas a cabo a través de las imágenes, en las que se mostraba una idealización del país que pretendía convencer al público de esa “Paz en la Guerra” que se comentaba en el informativo *NO- DO*. Referido a la justificación del proceso bélico de los treinta por el deseo de alcanzar un sistema en el que el orden imperase frente al caos que proporcionaba la República.

No se puede entender el Régimen sin la propaganda que se llevó a cabo, pues fue una herramienta clave para dominar a las masas y hacerlas partícipes de la idea supremacista de la Nueva España. Ya que querían hacer ver que todos los españoles compartían una serie de rasgos que los hacían únicos, una estrategia que ya se había empleado en anteriores gobiernos déspotas (Vázquez Liñán, 2020). Así pues, hoy día se sigue hablando de héroes históricos en los que se insiste desde la educación, como el ejemplo del Cid, que se mantiene. Y se van incorporando otros como Adolfo Suárez y el predecesor de Felipe VI, Juan Carlos de Borbón. Que se van sumando a ese historial de figuras idealizadas y mitos fundacionales, que ensalzan el pasado del país y sirven como guía propagandística en el uso del pasado en el presente como acción unificadora de todos los ámbitos vitales de las distintas capas sociales (Vázquez Liñán, 2020). Por ende, si la población no está alerta y sucumbe ante la masificación de mensajes que se transmiten sin generar respuestas, no habría impedimento para ese adormecimiento que tiene base en el <<pan y circo>>. Y por consiguiente, se podría hablar del cine de evasión que llenaba las salas de cine, o los informativos superficiales que alimentaban a los espectadores de entretenimiento. La estructura de poder ganaría frente a la pasividad del público ante este uso continuado de la propaganda y la desinformación.

Tras el paso de los años se posibilitó el estudio pormenorizado de las consecuencias que tuvo el franquismo, y se puede afirmar que las campañas propagandísticas que se llevaron a cabo en el cine durante la dictadura, revelan la influencia que pretendieron ejercer desde el gobierno sobre los individuos para sustentar los pilares de su Nuevo Estado. Y por esta razón se llevaron a cabo filmes como *Raza*, el ejemplo más representativo de los valores e ideas que imperaban entonces. Apoyados por cineastas y actores, que aunque no ejercieron el poder de manera directa, su presencia mediática encarnó los principales valores que desde el gobierno se pretendían hacer llegar a la población a través de la gran pantalla como medio de persuasión.

En definitiva, se puede afirmar que <<El cine... ese invento del demonio>> en referencia a Antonio Machado, fue durante los años del régimen franquista un instrumento propagandístico que bajo el control gubernamental proyectó las ideas nacionalistas que debían ser compartidas por el público. Al igual que lo hicieron otras dictaduras como la nazi para manipular y someter a los espectadores a esta verdad única, que no les permitiera pensar racionalmente y por consiguiente, decidir y actuar con libertad. Convirtiendo así la realidad que se vivía en ficción, para que la gente estuviera aislada de la situación que se atravesaba y quedasen sumidos en la historia que desde la cúpula del gobierno narraban (Vázquez Liñán, 2020). Por lo que actualmente se debe tomar conciencia de ello, y tener presente esta realidad falsificada que advierte Guy Debord en su libro *La sociedad del espectáculo* (1967, p. 14/ 34): << A medida que la necesidad se encuentra socialmente soñada, el sueño se vuelve necesario. El espectáculo es la pesadilla de la sociedad moderna encadenada, que no expresa finalmente más que su deseo de dormir. >>.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, J. T., & Aguilera, C. (1989). *Historia de los medios de comunicación en España*. Barcelona, España: Ariel.
- Brown, J. (2004). *Técnicas de persuasión*. Madrid: Alianza Editorial.
- Diez Puertas. (2002). *El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas* (1.ª ed.). Barcelona, España: Laertes editorial, S.L.
- Lera, J. M. C. (1983). *El cine español bajo el régimen de Franco, 1936-1975*. Barcelona, España: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Llopis, B., & Carmona, L. M. (2009). *La censura franquista en el cine de papel*. San Sebastián de los Reyes, Madrid, España: Cacitel.
- Martínez, S. R. (1999). *El NO-DO, catecismo social de una época*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Montero, J., & Paz, M. A. (2009). *La larga sombra de Hitler/ Hitler's Big Shadow*. Madrid, España: Grupo Editorial Patria.
- Pons, J. M., Ramírez, M. J., & Tardón, M. E. (2016). *Lengua castellana y Literatura 4º ESO (LOMCE) 2016*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Sánchez-Labela Martín, I. S. L., Suing, A., Sánchez-Gutiérrez, B., Navarro, M. N., Ordóñez, K., Serrano, D. P.,... Jiménez, L. C. (2019). *Feminismo, investigación y comunicación. Una aproximación plural a la representación de las mujeres*. Sevilla, España: Lulu.com.
- Tapia, A. R. (2006). *La cruzada de 1936*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Vázquez Liñán, M (2020). Caso de estudio: La propaganda nazi. En Teoría e Historia de la Propaganda. Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, España.
- Vázquez Liñán, M (2020). Definición del contexto: Guerra, paz y propaganda. En Teoría e Historia de la Propaganda. Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, España.
- Vázquez Liñán, M (2020). El periodo de entreguerras (1918- 1939). En Teoría e Historia de la Propaganda. Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, España.

- Vázquez Liñán, M (2020). Propaganda, poder y cultura: “La construcción del consenso”. En Teoría e Historia de la Propaganda. Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, España.
- Vázquez Liñán, M (2020). Técnicas habituales de propaganda. En Teoría e Historia de la Propaganda. Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, España.

7. WEBGRAFÍA

- Angulo Díaz. (2005). *Dos versiones de «Raza»*. Recuperado de <http://www.nodulo.org/ec/2005/n044p14.htm>
- Angulo Díaz, R. (2006, 16 de abril). *Raza: el ensueño de Ramón Gubern*. Recuperado de: <http://cinpolitico.blogspot.com.es/2006/04/raza-el-ensueo-de-romn-gubern.html>
- Arias Salgado. (1960, marzo 19). MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO. Recuperado de <https://www.boe.es/boe/dias/1960/03/19/pdfs/A03465-03465.pdf>
- Cine y comunicación: política en Iberoamérica. Diez estrategias de poder ante el imperio de la imagen (2018). (2018). *RIHC. Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, (10), 307-309. <https://doi.org/10.12795/rihc.2018.i10.15>
- Cuenya. (2013, enero 10). El realismo cinematográfico de Berlanga y Bardem. *Bembibre Digital*. Recuperado de <https://bembibredigital.com>
- De música, propaganda y publicidad en el No-Do. Rafael Ángel Rodríguez López Universidad de Córdoba, España. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6911621>
- El cine que solo vio Franco: sesiones privadas con Hollywood. (2016, julio 20). *eldiario.es*. Recuperado de https://www.eldiario.es/cultura/historia/Franco-sesiones-privadas-manias-cinefilas_0_539296147.html
- Filmoteca Española completa el archivo del NO-DO: te sugerimos cinco vídeos a modo de aperitivo. (2015, noviembre 3). Recuperado de <https://blog.rtve.es/somosdocumentales/2015/11/filmoteca-esp%C3%B1ola-completa-el-archivo-del-no-do-y-renueva-su-web.html>
- Gubern. R. (2009). *Historia del cine español*. Madrid, España: Cátedra. Recuperado de: <https://books.google.es/books?id=r2tZAAAAMAAJ&q=Historia+del+cine+espa%C3%B1ol.+Madrid,+Espa%C3%B1a:+C%C3%A1tedra.+gubern&dq=Historia+del+ci>

ne+espa%C3%B1ol.+Madrid,+Espa%C3%B1a:+C%C3%A1tedra.+gubern&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiE_I_9x83pAhWM2BQKHXI5D-wQ6AEIKDAA

- Iglesias Rodríguez, G. (2020). *La propaganda política durante la Guerra Civil española: la España republicana*. (Doctorado). Universidad Complutense de Madrid. Recuperada de: <http://webs.ucm.es/BUCM/tesis/19911996/H/0/AH0016601.pdf>
- Las tijeras de Franco llegan al cine. (2018, marzo 6). *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20180302/47311002517/las-tijeras-de-franco.html>
- López. (2018). *Propaganda en el cine del primer franquismo*. Recuperado de <https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/14951/SantiagoLopezRaulde.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Martialay, F. (2017). Capítulo III: El calumniado cine español de los cuarenta (1940-1949): La gran mentira (pp. 72- 73). *El cine español durante el franquismo*. Recuperado de: https://books.google.es/books?id=u_vHDwAAQBAJ&pg=PA72&hl=es&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false
- Medina. (2018, marzo 21). Suspiros nazis: la loca alianza de Franco y Hitler... para salvar el cine español. *El Confidencial*. Recuperado de https://www.elconfidencial.com/cultura/2018-03-14/hispanofilm-produktion-tercer-reich-arriba-espana_1528126/
- Medina, M. M. (2018, mayo 17). «Franco es el mejor actor que he dirigido». El “Caudillo” y el cine, historia de una obsesión. *El Confidencial*. Recuperado de https://www.elconfidencial.com/cultura/2018-05-17/franco-peliculas-libro-cinefilo-censura_1563450/
- Montejo González. (2010). *Sexualidad, psiquiatría y cine*. Recuperado de https://books.google.es/books?id=tUOg5amIXD0C&pg=PA50&lpg=PA50&dq=%22No+se+debe+ir+ni+a+las+pel%C3%ADculas+buenas.+Las+mejores+son+menos+malas+%5B...%5D+El+cine+es+la+calamidad+m%C3%A1s+grande+que+ha+ca%C3%ADdo+sobre+el+mundo+desde+Ad%C3%A1n+para+ac%C3%A1.+M%C3%A1s+calamidad+que+el+diluvio+universal,+que+la+guerra+europea,+que+la+guerra+mundial+y+que+la+bomba+at%C3%B3mica.+El+cine+acabar%C3%A1+con+la+humanidad%22&source=bl&ots=UwFOnfpqc4&sig=ACfU3U1ChTRFxSrWespfjn7F1v60m9xUcg&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwi0-93u9szpAhXG3oUKHYqWA_MQ6AEwAHoECAoQAQ#v=onepage&q=%22No%20se%20debe%20ir%20ni%20a%20las%20pel%C3%ADculas%20buenas.%20Las%20mejores%20son%20menos%20malas%20%5B...%5D%20El%20cine%20es%20la%20calamidad%20m%C3%A1s%20grande%20que%20ha%20ca%C3%ADdo%20sobre%20el%20mundo%20desde%20Ad%C3%A1n%20para%20ac%C3%A1.%20M%C3%A1s%20calamidad%20que%20el%20diluvio%20universal%2C%20que%20la%20guerra%20europea%2C%20que%20la%20guerra%20mundial%20y%20que%20

[la%20bomba%20at%C3%B3mica.%20El%20cine%20acabar%C3%A1%20con%20a%20humanidad%22&f=false](https://doi.org/10.2307/40182833)

- Pintor, R. L. (1981). El estado de la opinión pública española y la transición a la democracia. *REIS*, (13), 7-47. <https://doi.org/10.2307/40182833>
- Pizarroso Quintero, A. (2005, enero 15). *La Guerra Civil española, un hito en la historia de la propaganda*. Recuperado de <https://journals.openedition.org/argonauta/1195>
- Riaño, P. H. (2019, octubre 26). Franco regresa con muy buen aspecto. *EL PAÍS*. Recuperado de https://elpais.com/actualidad/2019/10/26/actualidad/1572090195_184523.html
- Sánchez-Biosca, V. (2009, enero 16). *NO-DO y las celadas del documento audiovisual*. Recuperado de <https://journals.openedition.org/ccec/2703>
- Santiago López, R. (2018). *Propaganda en el cine del primer franquismo*. (Tesis de pregrado). Universidad de Cantabria. Recuperado de: https://books.google.es/books?id=VppuqstdKJAC&pg=PA10&lpg=PA10&dq=Carlos+Fern%C3%A1ndez+Cuenca+Delegaci%C3%B3n+Nacional+de+Cine+y+Teatro&source=bl&ots=E4KKWe_nc1&sig=ACfU3U0d1nPozH8G7F44Gg4L6Q44Lc1kug&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiWxey6-43pAhWxC2MBHbZ_BS0Q6AEwA#v=onepage&q=Carlos%20Fern%C3%A1ndez%20Cuenca%20Delegaci%C3%B3n%20Nacional%20de%20Cine%20y%20Teatro&f=false
- Tsanis. (2016, marzo 2). El cine español, a examen en Salamanca. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/vida/20160302/40148640336/el-cine-espanol-a-examen-en-salamanca.html>
- Viana. (2019, julio 4). Del Rif a «Raza»: la obsesión de Franco por el cine que le llevó a filmar sus propias batallas cámara en mano. *abc*. Recuperado de https://www.abc.es/historia/abci-raza-obsesion-franco-cine-llevo-filmar-propias-batallas-camara-mano-201907040201_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F

8. FILMOGRAFÍA

- GarziaFuria Anime. (2011, noviembre 10). Tierra Española (Joris Ivens, 1937) [Archivo de vídeo]. *YouTube*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=b9cTkxLkNXA>
- Los años del NO-DO - (1963) Tiempo de cambios. (2015, julio 30). *RTVE*. Recuperado de <https://www.rtve.es/alacarta/videos/los-anos-del-no-do/anos-del-no-do-1963-tiempo-cambios/3233465/>

- NOT N 10. (1943, marzo 8). *RTVE*. Recuperado de <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-10/1467021/>
- Raza - Espíritu de una raza: comparativa de ambas versiones. (2016, enero 19). *RTVE*. Recuperado de <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/raza-espiritu-raza-comparativa-ambas-versiones/3339419/>