



**Universitat de les  
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres.

**Memòria del Treball de Fi de Grau**

# **Aproximació al cinema espanyol durant el primer franquisme (1939-1959).**

Joan Antoni Crespí Pol.  
**Grau d'Història.**

Any acadèmic 2018-19.

DNI de l'alumne: 43205961R.

Treball tutelat per Antoni Marimon Riutort.  
Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts.

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació	Autor		Tutor	
	Sí	No	Sí	No
	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Paraules clau del treball:

Franquisme (1939-1959), cinema, manifestació cultural, censura, identitat nacional espanyola, manipulació...

## **Taula de continguts.**

1. Presentació i hipòtesi.....	p. 1.
2. Metodologia i fonts.....	p. 2.
3. Estat de la qüestió.....	p. 5.
4. Contextualització històrica.....	p. 8.
5. El cinema durant el primer franquisme.....	p. 12.
5.1.Eina de consens.....	p. 12.
5.1.1. Família.....	p. 13.
5.1.2. Sexualitat.....	p. 16.
5.1.3. Nacionalisme espanyol.....	p. 18.
5.1.4. Educació.....	p. 20.
5.1.5. Religió.....	p. 22.
5.2.Eina de control.....	p. 25.
5.2.1. Produccions nacionals.....	p. 25.
5.2.2. Produccions internacionals.....	p. 29.
6. Conclusions.....	p. 31.
7. Bibliografia i fonts primàries.....	p. 33.
8. Apèndix.....	p. 36.

**La mejor jugada del diablo  
fue convencer al mundo  
de que no existía.**

*Sospechosos Habituales* (1995).

## 1. Presentació i hipòtesi.

El present és un treball de tipologia acadèmica, en el sentit que cerca analitzar una determinada temàtica a través de l'aplicació de la metodologia científica per a tal d'obtenir un coneixement el més objectiu possible i que serveixi per a entendre la temàtica del franquisme en una de les seves facetes més importants, tal i com és la del cinema -que a la vegada fou eina de consens i de fre del règim-.

Una vegada exposada la dialèctica general que marcarà el treball cal dir, dins aquesta presentació, que l'elecció de la temàtica del cinema durant el primer franquisme (1939-1959) no és baladí. Respon a una preocupació clara que tinc des que vaig cursar l'assignatura d'Història Contemporània d'Espanya des de 1939. Aquesta preocupació és entendre el règim del general Franco i l'Espanya franquista (1939-1975) per entendre i comprendre molt millor la nostra pròpia situació actual, en tant que el primer marca la dinàmica que definia la societat espanyola abans de la transició i que es va haver de superar per arribar a la situació democràtica actual. Així doncs, i seguint les idees del Dr. Josep Fontana, crec que el coneixement del nostre passat és del tot necessari per a comprendre el present, i els esdevenirs futurs, i en aquest sentit els estudiosos de la història no poden deixar de banda cap aspecte de la societat d'aquells anys, ja que formen part del bagatge pel que ha passat l'Espanya contemporània. Per tant, he escollit analitzar la significació del cinema durant el primer franquisme per a tal de comprendre millor el franquisme com a règim i el seu suport popular, i d'aquesta manera poder comprendre millor el *background* que la història espanyola presentà immediatament abans de l'arribada a la transició i el tant necessitat i desitjat assoliment d'un estat democràtic com és l'actual.

Lligat amb aquesta qüestió sorgeix la temàtica de la importància del tractament de la temàtica pels estudis històrics. Dins aquesta qüestió el que cal mencionar és que, en realitat, qualsevol apartat de la història, per petit i insignificant que pugui semblar, és un univers de significació que els historiadors no podem deixar de tractar, ja que quan més elevat sigui el nombre de dades de les que disposem major serà la nostra comprensió de la història que facem (ja sigui local, nacional o universal) i per tant menors les desviacions tendencioses que tenyeixen en major o menor mesura les nostres obres. Així doncs, el que cal deixar clar és que el tractament del cinema durant el primer franquisme és rellevant dins els estudis històrics des de diversos punts de vista. Per una banda, és molt rellevant per la història contemporània d'Espanya, ja que ens permet entendre la complicitat d'amples capes de les masses populars amb el règim (en termes generals). En aquest sentit, cal dir que si analitzem com el franquisme arriba al poder cal ser conscients que ens trobem amb un règim que accedeix a aquest amb una confrontació armada de caràcter civil. Per tant, una vegada guanyada la guerra (i també durant aquesta) necessitava crear una base suficientment forta d'adscripció popular per a garantir el control de l'estat pels mateixos vencedors del conflicte. És a dir, calia "convèncer" tal i com Unamuno va increpar a Milán Astray l'octubre de 1936 amb la seva famosa frase "Venceréis, pero no convenceréis". Per tant, la

importància de l'estudi del tema des de l'òptica dels estudis d'història contemporània espanyola és del tot fonamental per entendre la perduració del règim franquista durant 40 anys.

Però, no només és rellevant el seu estudi des de l'òptica dels estudis hispànics, sinó que va més enllà en el sentit que dins el plànol internacional posterior al 1960 interessava als països contraposats al comunisme una Espanya anti-comunista. Així doncs, el fet que el règim s'hagués consolidat a nivell intern va afavorir aquesta voluntat dels països esmentats, els quals cercaven una barrera al comunisme que va ser trobada, en certa manera, a Espanya. Així, i des d'aquest punt de vista, el que cal tenir clar és que el cinema i la seva generació de substent moral i popular pel règim són també importants dins els estudis de la història universal ja que jugaren un paper dins la contraposició entre capitalisme i comunisme, tot i que clar està dins la seva importància real i sense necessitat de ser exagerada.

Una vegada justificada tant l'elecció del tema, com la importància del seu estudi cal mencionar que analitzarem, i per a fer-ho el primer que cal tractar és la **hipòtesi**, peça angular del treball en tant que marca allò que és vol descobrir o corroborar. Així doncs, el que cal dir és que la nostra hipòtesi, i per tant punt de partida del treball, és que el cinema no només era una manifestació del franquisme o de la cultura que subduïa baix aquest, sinó que era tot el contrari. No era un epifenòmen del règim, sinó una de les seves bases o pilars fonamentals ja que complia una funció primordial dins aquest, la de crear adscripció al règim i modificar (en el cas dels adults) o crear (en el cas dels infants) la mentalitat social cercada i adequar-la als esquemes que el règim potenciava, defensava i desitjava. Per tant, la hipòtesi es caracteritza per analitzar el cinema com a base sustentadora indispensable pel règim, més encara si es té en compte que era un mitjà que combinava imatge i so, el qual s'ha comprovat com un dels més efectius que es poden emprar dins el terreny de la publicitat i de la propaganda política.

Ja per acabar, i obrint la porta al tractament de la qüestió metodològica, cal dir que fent una primera aproximació als temes que seran analitzats al llarg del treball, aquests són: els relacionats amb la visió que el règim volia imposar de la família, la sexualitat, el nacionalisme espanyol, l'educació i la religió. A través dels quals es donava una visió global de la manera que tenia el règim d'entendre el món, les relacions intra i interpersonals i com havien de ser trameses mitjançant l'educació. També analitzarem el cinema, no ja com un element de consens i ideologia, sinó des de la visió d'aquest element com a eina de control de certes ideologies i missatges, ja fos perquè el règim les considerava nocives o perquè proveïen de l'estranger i l'estat -que estava situat dins una forta autarquia- els hi tenia molt de recel. Així, es desenvoluparà el tractament de les produccions nacionals i internacionals d'aquest període per a complementar la visió del cinema durant el primer franquisme.

## **2. Metodologia i fonts.**

Pel que fa a la metodologia, cal dir que és un tema més complex que l'anterior i a més ha de ser tractat amb més especificitat, per a tal que es pugui apreciar correctament des de quin punt de vista i amb quina seqüència abordarem el treball. Així, el que hem de dir és que a nivell de metodologia general el

treball serà abordat des de la història del cinema, en tant que anàlisis de les diferents creacions o films que es van fer durant el període analitzat. També atendrem a la recepció de les mateixes a la societat, la moral que amagaven les pel·lícules que el règim autoritzava, quines eren de fet autoritzades, quines eren per altra banda censurades, quina era la dinàmica que el règim defensava i què és visible a través del cinema. Per tant, el pilar fonamental serà analitzar el cinema com a manifestació cultural durant el franquisme i com a amagatall de la ideologia que es volia implantar dins la societat espanyola posterior a 1939.

Tot i això, està clar que la temàtica del treball no ens permet enfocar-lo -o millor dit la metodologia emprada- des d'una única òptica o perspectiva, sinó que més bé ens requereix tot el contrari, que és adoptar una metodologia i punt de vista eclèctic i divers. Per tant, una de les altres facetes metodològiques amb les que ens acostarem a l'anàlisi de la temàtica a tractar és la història cultural. Està clar que el cinema és una manifestació més de la cultura d'un poble o nació, encara que en aquest cas sigui una manifestació conscient i no inconscient del que el règim volia que la cultura i la societat fos. En aquesta mateixa línia, el que hem d'explicar és que, també tindrem una aproximació a l'estudi del cinema d'es d'una òptica convencional, en el sentit que també analitzarem la temàtica d'es de l'òptica de la història política tradicional. Això es deriva del fet que el cinema que nosaltres tractem està íntegrament lligat i relacionat amb el que és el franquisme com a règim polític i les seves incidències, fites fonamentals i esdevenirs d'allò més divers que, d'una manera o altra, van acabar influint dins el que fou el cinema que el règim frenà o potencià a cada moment. Per tant, i fins ara, podem apreciar que la metodologia que s'aplicarà a l'estudi serà diversa i vendrà definida, entre d'altres estratègies, per l'aplicació de la història del cinema, de la història cultural i la política.

Finalment, cal dir que també emprarem una metodologia que és fonamental, des del meu punt de vista, dins els estudis del cinema. Més encara si és un cinema que, com hem repetit diverses vegades, està marcat per ser un reflex conscient del que era potenciat per part del règim. Aquesta metodologia és la història de les mentalitats, ja que està clar que si el cinema era el que hem catalogat fa unes línies i hi havia una mentalitat o ideologia al darrera -que a més era la que el règim defensava de forma conscient-, és lògic pensar que s'haurà d'analitzar des del punt de vista de la història de les mentalitats, ja que aquesta ens permetrà conèixer com era la dinàmica ideològica que s'amagava darrera de les manifestacions cinematogràfiques del franquisme.

Des del punt de vista doncs de les metodologies analítiques emprades, cal dir que aquestes es caracteritzen per la seva diversitat i complementarietat i que s'han escollides tenint en ment una anàlisi completa de la temàtica tractada, és a dir, sense deixar cap resquill del cinema del primer franquisme sense tractar -i per tant assolint una comprensió completa i plena de la problemàtica definida per la hipòtesi-. Les metodologies tenen aquesta complementarietat ja que, per una banda permeten veure com els elements de la política, diplomàcia i altres esferes afecten al cinema i s'hi relacionen fortament

(analitzat a través de la història política). Per altra banda, permeten veure com les produccions cinematogràfiques responen a la plasmació d'una mentalitat i ideologia patent i pre-definida en el cas del franquisme (vist per la història de les mentalitats) i de com tots aquests elements configuren una part important de la cultura que es donà sota l'època franquista, en el sentit que mostra el que estava permès i el que no, el que calia ser potenciat a nivell de la cultura i el que havia de ser frenat (sempre des del punt de vista del règim), els quals són elements només identificables des del punt de vista de la història cultural. A més, cal remarcar que allò que es pretén dins el desenvolupament del treball és tenir una visió allunyada de la simple història tradicional en el sentit de història política, que tracta els personatges més importants de cada període i les seves accions, pensant que això pot explicar el crisol de situacions que la història ha de contemplar, sinó que es cerca donar veu a altres facetes importants i sense les que el coneixement de la dinàmica a tractar seria més aviat sectària i no total. Així, es vol defugir de la història dels grans homes i fets per submergir-se dins un univers de significació més profunda i eclèctica.

Deixant ara ja de banda la metodologia analítica cal passar a la metodologia organitzativa, la qual és una mica menys diversa que l'anterior, en part per afavorir la correcta comprensió de la temàtica. Així, cal dir que el treball està agrupat o dividit al voltant de quatre parts clares. Per una banda es comença amb una part introductòria i esclaridora, la qual es correspon amb la presentació, la metodologia, l'estat de la qüestió i la contextualització històrica. Aquesta part del treball va encaminada a una doble vessant, ja que per una part compleix un objectiu purament metodològic, en el sentit que en ella s'explica des de quina òptica ens aproximarem a l'estudi de la temàtica del cinema durant el primer franquisme, com serà ordenat el treball, quines fonts emprarem i quins autors i amb quin punt de vista han analitzat la temàtica -el que ens donarà una major idea de quines són les aportacions més rellevants a tenir en compte a la hora de aproximar-nos nosaltres a la mateixa qüestió-. Per altra banda, compleix un objectiu introductori dins la temàtica a tractar en el sentit que ens situa cronològicament dins l'època del franquisme i ens explica que és aquest d'una forma no massa extensa. En definitiva, ens explica que es cerca dins el treball, que es farà i ens introdueix dins el tractament de la temàtica.

Una altra part del treball, assimilable al seu cos o part central, és la que comprèn el punt del cinema durant el primer franquisme. Aquest es troba dividit en dues parts, una a la qual s'analitza com el règim emprava el cinema i la gran pantalla per a tal de crear una base determinada d'adscripció popular, una moral que es mantingués dins uns límits definits i controlats i una societat determinada. En definitiva, un nou estat des de les classes populars. Així, cada un d'aquests ítems visibles a la taula de continguts seran analitzats de forma individual i detallada, amb la finalitat que es pugui veure quin va ser el paper del cinema dins la creació de l'estat franquista. L'altra analitza el cinema com a fre de certes actituds i vel·leïtats -ja no com a potenciador doncs-, element que es duia a terme a través de la censura, la qual serà analitzada tant des del punt de vista de les produccions nacionals com internacionals, ja que en la

meva opinió aquests dos tipus de censura eren del tot diferents. Una servia per a minar l'entrada d'idees provinents de l'exterior -països que estaven situats dins els esquemes del liberalisme i de les democràcies occidentals i que per tant eren censurats i temuts pel franquisme per por a que suposessin un pilar fonamental dins un suposat enderrocament del règim-, i l'altra per a complementar aquella visió de convenciment explicada abans, en el sentit en que es donava fre a certes manifestacions gestades en el si de la comunitat espanyola i que podien anar en contra de les que el règim volia afavorir, a més d'afavorir aquestes de forma completària. Finalment, la part final del treball es correspon amb una part de síntesi, recapitulació i corroboració de la hipòtesi inicial. Així doncs, ens trobarem amb les conclusions, l'apèndix -on s'hi plasmaran algun dels documents analitzats, taules i diagrames- i la bibliografia o fonts consultades, on hi seran exposades tant la documentació d'arxiu analitzada, com les obres bibliogràfiques que han estat el pilar fonamental i vertebrador del treball en sí.

Deixant ara de banda l'estructuració del treball, cal dir que la metodologia també comprèn la fórmula que emprarem per a tal de construir el discurs contingut dins aquest treball. Així doncs, cal dir que es tracta d'una metodologia mixta, en el sentit que es combinarà l'anàlisi, interpretació i plasmació de la bibliografia escollida i el tractament d'informació primària provinent de l'arxiu del regne de Mallorca - amb la qual podrem veure la plasmació concreta de la temàtica tractada a cada apartat-. Així doncs, el que farem serà elaborar el cos de cada apartat a través de la lectura de bibliografia sobre els diferents aspectes del cinema baix el franquisme. Sobretot articles publicats a revistes científiques i monografies, ja que aquests dos són els que permeten donar especificitat al discurs que construirem, gràcies al fet que els articles tracten temàtiques específiques i concretes de la realitat que analitzen -en el nostre cas els sub-temes del cinema franquista-, mentre que les monografies donen una visió més global d'aquestes temàtiques. Per tant, aquestes serviran per analitzar la temàtica i elaborar-ne el marc general que serà complementat i especificat al detall amb els articles (que són el major sustento del treball).

En darrer terme cal parlar de l'ús de fonts primàries, les quals ens permetran veure quina era la plasmació real del cinema durant el primer franquisme i donar més especificitat a l'estudi realitzat. Aquestes seran les corresponents a les fitxes de censura dipositades a l'arxiu del Regne de Mallorca. Així doncs, aquesta serà la metodologia que seguirem dins l'estudi de la temàtica i el treball escollit.

### **3. Estat de la qüestió.**

Arribem ara a un dels punts cabdals del treball, en el sentit que ens permet entendre quin ha estat el tractament de la qüestió del cinema durant el franquisme, i per tant quina ha estat la importància que ha tingut al llarg dels anys dins la historiografia nacional.

Abans d'entrar dins la historiografia del cinema durant el franquisme de forma específica, cal dir que hi ha una sèrie d'obres que s'han de citar aquí encara que no facin referència al cinema franquista de forma específica, ja que ens donen informació sobre el franquisme com a règim de forma ampla, el qual és essencial per a comprendre efectivament el cinema d'aquest període. Dins aquesta bibliografia caldria

mencionar *Dictadura Franquista y democracia 1939-2004* (Javier Tusell, 2010), el qual és un llibre que permet endinsar-se dins els aspectes més rellevants de la història política d'aquests moments de la història contemporània d'Espanya. Així, ens dona una visió breu però completa del règim. Altra obra indispensable és *La dictadura de Franco* (Borja de Riquer i Permanyer, 2010). Aquesta és una de les més recents i més erudita de les visions que un estudiós pot emprar del franquisme. S'hi analitzen les qüestions més rellevants, al igual que al volum anterior, però de forma més profunda i amb majors pretensions de ser més específics -arribant a ser ressenyat per autors de la mida de Stanley G. Payne-. Dins aquesta mateixa línia caldria remarcar els següents volums o llibres: *Del franquismo a la democracia* (Manuel Pérez Ledesma i I. Saz, 2015); *Historia de España en el siglo XX* (Julián Casanova i Andrés Gil, 2016) i *El franquismo desde los márgenes: campesinos, mujeres, delatores, menores* (Óscar Rodríguez Barrera, 2013). Aquest darrer ens dona una visió allunyada de la tradicional, en el sentit en que dona veu a les minories i els no dirigents que van viure a Espanya durant els moments en que el franquisme estigué actiu.

Cal dir que dins els mitjans de comunicació durant el franquisme (a nivell general) també s'ha treballat moltíssim, en el sentit que s'ha publicat moltíssima bibliografia, la qual ve definida per estar formada per obres de diferent temàtica i enfocament. Aquestes obres que podríem anomenar de referència pels mitjans de comunicació de l'època franquista són entre altres les d'autors com F. Sevillano Calero<sup>1</sup>, autor que analitza la temàtica per a demostrar com els mitjans de comunicació a l'època franquista responien a una estratègia dirigida des del poder i encaminada a l'establiment d'un règim de caire autoritari que afavorís una llarga perduració del mateix. També s'ha de mencionar a Juan Antonio García Galindo, J. F. Gutiérrez Lozano i I. Sanchez Alarcón<sup>2</sup>, els quals creen una obra fonamental, en el sentit que no parla de mitjans de comunicació sinó del que fou la comunicació social baix el règim. A més, entenen aquesta com l'element que explica el perquè de l'enorme adscripció popular cap al règim. Hi ha també l'obra de Carlos Barrera<sup>3</sup>, la qual analitza d'una forma molt correcta la situació de la premsa diària baix el franquisme. Ho fa a més tenint en compte que la premsa va ser el mitjà més influent durant bona part del règim, fet que la convertí en una peça clau d'aquest. Finalment hem de destacar Roberto Torres Blanco<sup>4</sup> -el qual focalitza la seva producció als camps de la música i la radio durant el franquisme-, Luís Verés Cortés<sup>5</sup> i Jon Murelaga Ibarra<sup>6</sup> -especialitzat en el tractament de la ràdio sota el règim-.

---

<sup>1</sup> Sevillano Calero, F (1998). *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1951)*. Alicante: Universidad de Alicante.

<sup>2</sup> García Galindo, J. A.; Gutiérrez Lozano, J. F.; Sanchez Alarcón, I (2002). *La comunicación social durante el franquismo*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga.

<sup>3</sup> Barrera, Carlos (1995). *Periodismo y franquismo: de la censura a la apertura*. Barcelona: Ediciones Internacionales Universitarias.

<sup>4</sup> Torres Blanco, Roberto (2009). "La censura bibliográfica y discográfica en el franquismo: Una comparación legislativa" *Historia y comunicación social*, 14: 157-176.

<sup>5</sup> Verés Cortés, Luís (2009). "Lenguaje y censura literaria y periodística en el franquismo" *Historia y comunicación social*, 14: 177-184.

<sup>6</sup> Murelaga Ibarra, Jon (2009). "Historia contextualizada de la radio española del franquismo (1940-1960)" *Historia y comunicación social*, 14: 367-386.



D'aquesta manera l'estat de la qüestió al voltant del cinema del primer franquisme és molt abundant, en el sentit que es tracta d'una faceta de la història que ha causat un veritable interès per part dels investigadors. Si haguéssim de fer, però, una aproximació específica a la producció al voltant del cinema del primer franquisme caldria dir que hi ha una sèrie d'obres que exposen el que és la temàtica del cinema durant la primera etapa d'aquest. Aquestes són les de J. A. Simón Sanjurjo<sup>7</sup> -centrada en el tractament de l'ús de l'esport com a mitjà per a fomentar el nacionalisme espanyol-, José Luís Torres Martín<sup>8</sup> -centrat en l'anàlisi dels missatges presents al cinema amb la finalitat de crear un ideal al voltant de la muller i el seu rol social, maternal i matrimonial dins el règim-, Manuel Trenzado Romero<sup>9</sup>, Eugenia Afinoguénova<sup>10</sup> -autora focalitzada en el tractament de les manifestacions propagandístiques de caràcter nacionalista que es trameteren a través del cinema del primer franquisme-, F. Lorenzo Cabezuelo<sup>11</sup> i Maria del Carmen Cánovas Ortega<sup>12</sup> -l'obra d'aquests autors és força interessant ja que aconsegueix analitzar a través de pressuposts genèrics i cassos d'aplicació pràctica, com es crea a través dels mitjans de comunicació l'adhesió social al règim-, J. M. Caparrós Lera<sup>13</sup> -la seva monografia és del tot imprescindible ja que analitza la història del cinema franquista, a nivell global, i ho fa des de l'òptica d'un dels majors experts del cinema del nostre país. És per tant una eina ineludible-, J. M. Caparrós Lera i J. M. Esteve<sup>14</sup>, J. F. Cerrón Gómez<sup>15</sup>, J. M. Delgado Idarreta<sup>16</sup>, Josep Estivill<sup>17</sup>, J. M. Folgar de la Calle<sup>18</sup>, Fátima Gil Gascón<sup>19</sup> i la col·laboració d'aquesta autora amb Salvador Gómez Garcías<sup>20</sup>.

---

<sup>7</sup> Simón Sanjurjo, J. A. (2012). "Fútbol y cine en el franquismo: la utilización política del héroe deportivo en la España de Franco" *Historia y comunicación social*, 17: 69-84.

<sup>8</sup> Torres Martín, José Luís (2016). *El nacionalcatolicismo en el cine. El reflejo filmico de la construcción identitaria femenina en la dictadura franquista*. Málaga: UMA Editorial.

<sup>9</sup> Romero Trenzado, Manuel (2007). "Cine y poder el cine español y la secularización del discurso público sobre la moral durante la transición y consolidación democrática" *Política y sociedad*, 44(3): 71-87.

<sup>10</sup> Afinoguénova, Eugenia (2006). "'Esto se llama Raza, hijo mío" el mito fascista y las visualizaciones del Nuevo Estado en el cine de propaganda del primer franquismo: Prisioneros de guerra (1938) y Raza (1941)" *Filmbistoria online* 16(3). Recuperat dia 16 de febrer de 2019 de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5368579>;

<sup>11</sup> Lorenzo Cabezuelo, F. (2012). "La radio y la televisión en el franquismo a través del cine de José Luis Sáenz de Heredia" *Aposta: Revista de ciencias sociales*, 53: 1-17.

<sup>12</sup> Cánovas Ortega, María del Carmen (2008). "La construcción de la moral social franquista a través del cine y la crítica cinematográfica durante el primer franquismo (1940-1945)". Dins Óscar Alduante León i I. Heredia Urzáiz. (Ed.). *I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea de la Asociación de Historia Contemporánea: Zaragoza, 26, 27 y 28 de septiembre de 2007*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

<sup>13</sup> Caparrós Lera, J. M. (1983). *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*. Barcelona: Edicions universitat de Barcelona.

<sup>14</sup> Caparrós Lera, J. M.; Esteve, J. M. (1991). "Aproximación a *Bienvenido Mr. Marshall* (1952) y *Calabush* (1956)" *Filmbistoria online*, 13: 185-203.

<sup>15</sup> Cerrón Gómez, J. F. (1999). "El cine de Juan Antonio Bardem y la censura franquista (1951-1963): las contradicciones de la represión cinematográfica" *IMAFRONTA*, 14: 23-36.

<sup>16</sup> Delgado Idarreta, J. M. (2004). *Prensa y propaganda bajo el franquismo*. Dins Nathalie Ludec i Françoise Dubosquet Lairys (Ed.). *Centros y periferias: prensa, impresos y territorios en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jacqueline Covo-Maurice*. Madrid: PILAR.

<sup>17</sup> Estivill, Josep (1997). "El espíritu del caos: irregularidades en la censura cinematográfica durante la inmediata postguerra" *Secuencias: Revista de historia del cine*, 6: 39-50.

<sup>18</sup> Folgar de la Calle, J. M. (2008). "El control del cine por el franquismo de la guerra civil a los años 60". Dins Luís Reis Torgal i Heloisa Paulo (Ed.). *Estados autoritarios e totalitários e suas representações: propaganda, ideologia, historiografia e memoria*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

<sup>19</sup> Gil Gascón, Fátima (1962). "El cine británico en España (1939-1945)" *Teresa*, 98: 1-13.

Per últim, només ens queda fer referència a les obres que han tractat la qüestió del cinema durant el primer franquisme, però ja no dins una dinàmica estatal sinó més bé insular en el sentit que ho han fet centrades a les Illes Balears. No cal dir que, òbviament, la quantitat d'obres d'aquest tipus representades dins l'estat de la qüestió que ens ocupa és molt menor a la del paràgraf anterior, ja que també ho és el seu nombre absolut. Així, caldria mencionar dins aquest conjunt d'obres sobre el cinema franquista a Balears les següents: *Montuiri 75 anys amb el cinema* (Miquel Martorell Arbona, 2002), *El cinema a les Balears des de 1896* (Cristòfol Miquel Sebert i Barceló, 2001), *El cinema a les Balears: segles XIX i XX*. (Cristòfol Miquel Barceló, 2006) i *Classificació 3r: el cinema a Mallorca* (Margalida Pujals i Mas i M. Morro Santana, 1999). Així per tant, aquesta és la caracterització de l'estat de la qüestió del cinema al primer franquisme en totes les seves vessants.

#### 4. Contextualització històrica.

Abans d'entrar a tractar la temàtica del cinema durant el primer franquisme el que cal fer és una aproximació al moment històric en el qual s'inscriu la temàtica analitzada.

El franquisme és un règim polític que s'implantà a Espanya després de la confrontació armada de caràcter civil que es coneix amb el nom de Guerra Civil Espanyola (1936-1939). Així, la gestació del franquisme es dona des que una part de les forces armades espanyoles es va aixecar en armes el 1936 contra el govern de la II República Espanyola<sup>21</sup>, en un cop d'estat que en opinió de la historiografia no tingué èxit ja que no tot l'exèrcit es posicionà a favor dels colpistes, provocant una espècie d' *status quo* de forces -entre les de la República i els sublevats- que comportà l'inici de la guerra<sup>22</sup>. Així, el germen de la dictadura franquista cal cercar-lo al *movimiento nacional* que es gestà des del principi com a moviment armat subversiu de la realitat republicana d'Espanya. Per tant, l'inici del règim franquista es comença a dibuixar el 17 de juliol de 1936 quan el general Franco s'aixeca en armes contra la República a Teután i es configura una Espanya dividida en dos bàndols, un controlat pels *nacionals* i altra per la República. Ambdues governades de forma distinta però amb gran incidència dins el desenvolupament de la contesa. Així, a la zona controlada pels rebels es va decretar la il·legalització dels sindicats i els partits del front popular i es van anar posant les bases de la posterior política d'estat, sobretot amb el nomenament de Franco com a *generalíssim* i cap de govern de l'estat espanyol, la creació del Consell de Ministres (entre d'altres) i el decret d'unificació del 19 d'abril de 1937<sup>23</sup>.

Pel que respecta a la zona republicana, cal dir que es va produir una descomposició de l'aparell de l'estat i una desintegració de les forces polítiques, encara que no de forma súbdita. En aquesta zona les juntes, milícies i comitès van exercir el poder durant els primers moments de la contesa, tot i la voluntat

---

<sup>20</sup> Gómez Garcías, Salvador (2010). "Mujer, noviazgo y censura en el cine español 1939-1959" *Revista Latina de Comunicación Social*, 65: 460-471.

<sup>21</sup> Moliner i Prada, Antoni (2012). *Documents de la història contemporània d'Espanya*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona. pàg. 120. I Casanova, Julián; Gil Andrés, C. (2016). *Historia de España en el siglo XX*. Madrid: Ariel.

<sup>22</sup> Casanova, Julián (2007). *República y Guerra Civil*. Barcelona: Crítica/Marcial Pons. pàg. 188.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pàg. 440.

de Santiago Giral -president de la República- de normalitzar la revolució mitjançant diversos decrets que cercaven tornar el control a l'estat, per a tal de tenir una unitat de comandament que pogués fer front a l'exèrcit sublevat<sup>24</sup>. Tot això va portar a que, gràcies a una sèrie de fracassos militars de la república tals com els de Terol (febrer de 1938) i la batalla de l'Ebre (del juliol al novembre de 1938), es provoqués una desintegració de l'exèrcit republicà<sup>25</sup>, donat lloc a la rendició final incondicional l'1 d'abril de 1939.

Des d'aquest moment podem parlar del franquisme com a model polític dictatorial implantat a Espanya i que perdurà fins a 1975, és a dir 40 anys. Són moltes les qüestions que hauríem de tractar dins de l'anàlisi del franquisme, però donar una visió detallada del període històric no és l'objectiu en aquest apartat, sinó més bé fer una síntesi d'aquesta etapa de la història d'Espanya. Per tant, el primer que considero important afirmar és que hi ha un debat obert al voltant de la qualificació que es dona al règim en tant que feixista, militarista o totalitari. Aquesta és una qüestió difícil, però en la meua opinió es defineix per afirmar que no es tractava d'un règim feixista *stricto sensu* ja que “el término de comparación de la dictadura no fue nunca Alemania, sino a lo sumo Italia, y más aún los regímenes semi, pseudo o parafascistas<sup>26</sup>”, de forma que el que feu Franco fou “utilitzar la fachada del populismo y de algunas instituciones políticas del fascismo<sup>27</sup>” sense poder-se identificar amb ell. En el seu lloc cal defensar la concepció del franquisme no com una dictadura conservadora com havia estat la de Primo de Rivera, ni una dictadura feixista de forma clara<sup>28</sup>, sinó una dictadura “franquista” en el sentit que tot i haver-hi grups i interessos diversos era el cap d'estat qui marcava la dinàmica imperant i qui es va mantenir al capdavant fins al darrer moment de la mateixa.

A nivell polític cal dir que la dinàmica de la guerra civil és del tot aplicable a l'espanya franquista fins al 7 d'abril de 1948, ja que aquest va ser el moment en el qual el predomini de la jurisdicció militar sobre la civil, que havia decretat la Junta de Defensa el 1936, va arribar al seu final<sup>29</sup>. De fet, la preeminència de l'exèrcit va ser una de les característiques principals de la dictadura franquista, ja que fou el que va poder crear una base social sense fissures sobre la que es va desenvolupar el règim<sup>30</sup>. El nou estat es va basar en una repressió metòdica i l'anihilació de tot allò relacionat amb la República com a mesura per a preservar-lo en una forma unitària i forta. Això, es va aconseguir a través del sistemàtic jutjament dels fidels a la República amb judicis sumaris i suprimint la legislació i ordre polític de la situació preexistent<sup>31</sup> a través d'un corpus legal classificat al voltant de lleis com la de Responsabilitats Polítiques de 1939, la de repressió de la maçoneria i el comunisme de l'1 de març de 1940 i la de seguretat de l'estat

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, pàg. 193.

<sup>25</sup> Casanova, Julián; Gil Andrés, C. (2016). *Historia de España en el siglo XX*. Madrid: Ariel.

<sup>26</sup> Tusell, Javier (2010). *Dictadura Franquista y democracia 1939-2004*. Barcelona: Crítica. pàg. 22.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*, pàg. 23.

<sup>29</sup> de Riquer, Borja (2010). *La dictadura de Franco*. Barcelona: Crítica/Marcial Pons. pàg. 782.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>31</sup> Tusell, Javier (2010). *Dictadura Franquista y democracia 1939-2004*. Barcelona: Crítica. pàg. 29.

del 29 de març de 1941. Per tant, hem de veure els moments posteriors a la guerra civil com un univers de repressió, creació d'una legalitat que permetés eliminar els dissidents i evitar que les seves idees o qualsevol de similars característiques es difonguessin dins el cos social. Dinàmica similar persegueixen l'equiparació de les vagues o reunions de "promotors" al delictes de rebel·lió militar amb la creació del Fur del treball del 2 de març de 1943 o la creació del TOP (tribunal d'ordre públic) que va perdurar fins a 1977<sup>32</sup> i que tenia la finalitat de reprimir qualsevol conducta política de caire democràtic. També es donà una depuració del personal funcional que no fos adepte al nou règim, el qual es determinava a través de diferents mesures tipificades i legislades pel govern franquista. Aquesta depuració comprenia des de sancions diverses a expulsions, trasllats forçosos i suspensions de feina, entre altres mesures<sup>33</sup>.

Passant ara a tractar la part més aviat política del règim cal dir que dins el franquisme hi havia una pluralitat que es feia patent als governs que es van conformar successivament<sup>34</sup>. En aquesta línia els falangistes van dominar fins al 1945 tot i que amb faccions dels alfonsins i carlins també presents. Aquesta preeminència falangista es donà en bona mesura gràcies a la presència al govern de Serrano Sunyer, que va estar al capdavant del ministeri de governació a partir del 1938<sup>35</sup>. Dins el context de la Segona Guerra Mundial cal dir que el règim es va postular en un primer moment a favor de les potències de l'eix –fins i tot arribant a plantejar la seva participació– tot i que després va passar a la neutralitat i la no bel·ligerància. Dins aquest context es van promulgar nombroses lleis d'enquadrament, control i mobilització de la població, com per exemple la Llei d'unitat sindical i de bases de l'organització sindical. El control de falange dins el govern va arribar al seu punt culminant el 1941, tot i que poc temps després es va assistir a una trobada de dificultats per part dels falangistes. D'aquesta època de predomini de falange data l'establiment d'una política de racionament i autarquia. Així es van crear diferents elements per a tal de mantenir l'estat dins l'estadi d'auto-abastiment o autarquia abans mencionat, entre els quals cal mencionar l'INI (instituto nacional de indústria)<sup>36</sup>. Aquesta etapa és el que anomenem primer franquisme (el qual és el moment en el que enquadrem el treball), que acaba quan els catòlics guanyen pes dins el govern i es comencen a eliminar les restriccions en matèria d'autarquia. Cal dir que la periodització del franquisme és diferent en funció de l'autor que s'agafi com a referència. Així n'hi ha que ja cap el 1951 defensen una nova fase del franquisme, tot i que jo he decidit posar el punt i final del primer franquisme al 1959 per la promulgació del pla d'estabilització, ja que aquest ja cerca una adequació d'Espanya als estàndards europeus econòmics i per tant un trencament real amb la política anterior. Abans d'entrar dins la segona fase política del franquisme, cal dir que aquesta política

---

<sup>32</sup>*Ibid.*, pàg. 151.

<sup>33</sup>de Riquer, Borja (2010). *La dictadura de Franco*. Barcelona: Crítica/Marcial Pons. pàg. 144. i Tusell, Javier. (2010). *Dictadura Franquista y democracia 1939-2004*. Barcelona: Crítica. pàg. 29.

<sup>34</sup> de Riquer, Borja, *opus cit.*, pàg. 77-78.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pàg. 18.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pàg. 107.

autàrquica va enfonsar l'economia del país, causant una baixada la renda per càpita i una depressió i estroncament industrial.

Després de la derrota definitiva de les potències de l'eix a la segona guerra mundial el general Franco es va adonar que la preeminència de la que disposava falange dins el govern era massa elevada pels temps que s'estaven experimentant, i per això va llevar-li pes i va donar-lo a la facció catòlica del govern<sup>37</sup>.

Dins aquests anys de predomini catòlic, que van durar fins al 1951 més o menys<sup>38</sup>, es va completar el desenvolupament jurídic del règim amb promulgacions legals com el Fur dels espanyols, que data del juliol de 1945, o la Llei de successió a la Prefectura de l'Estat que assegurava en teoria la pervivència de l'estat en forma de regne. Des del punt de vista social cal destacar que aquesta etapa de la dictadura franquista ve definida per l'acció del ministre de treball J. M. Girón qui ocupà el càrrec entre 1941 i 1957 i que posà les bases de la seguretat social<sup>39</sup>. També en aquests moments s'assisteix a un fi de la política autàrquica i l'aparició de les primeres vagues i protestes ciutadanes (1947-1951), les quals van obrir una nova etapa. Aquesta nova etapa ve marcada per la conjuntura de la guerra freda, l'anticomunisme i l'apropament dels EEUU a partir de 1947. És a dir, tot un seguit d'elements que van retornar a Espanya al plànol internacional i acabar definitivament amb l'etapa anterior. De fet aquesta nova etapa del franquisme, que alguns autors i nosaltres mateixos avancem una mica més, que rep el nom de *segon franquisme* ve definit per l'apropament als EEUU que defensaven els catòlics, la signatura del concordat amb el vaticà i l'entrada d'Espanya a la ONU el 1955<sup>40</sup>.

El 1957 és un any important per al règim també, ja que entren al govern dos ministres de l'Opus Dei (Rubio i Ullastres)- recolzats pel president del govern López Rodó-, el qual fou molt important ja que va liberalitzar l'economia autàrquica que hi havia fins el moment<sup>41</sup>. De fet, l'objectiu era establir les bases per a un desenvolupament econòmic equilibrat i integrar l'economia espanyola dins el món occidental. Dins aquesta lògica hem d'entendre l'entrada d'Espanya dins el Fons Monetari Internacional, el banc mundial, la OCD el 1958 i l'associació amb la CEE el 1962<sup>42</sup>. A més, dins el plànol econòmic cal dir que també s'arribà al fi de la agricultura tradicional, un creixement industrial i un èxode rural, tot afavorit per una base legislativa basada en el *plan de desarrollo* (el primer dels quals es va aplicar el 1964<sup>43</sup>) i el *plan de estabilización* de 1959<sup>44</sup>. Així doncs aquesta època fou el moment d'abandó de l'aïllament internacional i l'autarquia del període anterior. En aquests moments, es va assistir a un augment de l'oposició al règim, sobretot afavorida per l'elaboració de la Llei de convenis col·lectius de

---

<sup>37</sup> Tusell, Javier (2010). *Dictadura Franquista y democracia 1939-2004*. Barcelona: Crítica.

<sup>38</sup> de Riquer, Borja, *opus cit.*, pàg. 358.

<sup>39</sup> Tusell, Javier (2010). *Dictadura Franquista y democracia 1939-2004*. Barcelona: Crítica.

<sup>40</sup> de Riquer, Borja (2010). *La dictadura de Franco*. Barcelona: Crítica/Marcial Pons. pàg. 359-360.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pàg. 378.

<sup>42</sup> Tusell, Javier (2010). *Dictadura Franquista y democracia 1939-2004*. Barcelona: Crítica. pàg. 321.

<sup>43</sup> *Ibid.*, pàg. 164-164.

<sup>44</sup> *Ibid.*

1958, arrel de la qual es va anar gestant un nou sindicalisme<sup>45</sup> que va aconseguir constituir les comissions obreres. Aquí hem d'emmarcar les vagues de 1962 a Astúries, Catalunya i País Basc. A més també hem de dir que no només fou una oposició obrera, sinó que també hi participaren les classes mitges que havien vist un desenvolupament lligat a l'expansió capitalista de l'estat i com a conseqüència van anar adquirint cada vegada més uns valors democràtics més forts<sup>46</sup>. Dins aquesta oposició cal destacar el Front d'Alliberació Popular del 1958 i el Congrés de Munich de 1962.

Ja per acabar amb aquesta caracterització del règim cal dir que el 22 de juliol de 1969 Juan Carles de Borbó va ser anomenat com a successor de Franco i que la darrera part de la dictadura va venir marcada per la violència provocada per ETA, la pressió de l'oposició i els enfrontaments en el si dels dirigents (entre el *búnquer* i els operturistes). El 20 de novembre de 1975 va morir Franco i es va començar a produir un canvi que acabà portant a un referèndum sobre la forma d'estat i l'assoliment de les primeres eleccions lliures democràtiques rere 40 anys de dictadura.

## 5. El cinema durant el primer franquisme (1939-1959).

El cinema durant el franquisme ha de ser entès des d'una perspectiva una mica diferent a la que defineix el cinema als altres períodes històrics, en el sentit que és un fet plaent que el cinema en tant que manifestació artística és una manifestació del subconscient de l'autor i la societat a la qual va dirigit. Aquesta ideologia es fa, doncs, més plaent si es tracta de creacions intencionals com era el cas del cinema del primer franquisme. Així, des del meu punt de vista hem de puntualitzar la importància de l'estudi del cinema franquista des de la perspectiva exposada per Penélope Ramírez:

Puesto que ninguna imagen está libre de intenciones, como bien dio a entender el profesor Peter Burke, pues todas, y con más razón las que han sido encargadas, conllevan cierta intencionalidad añadida. Así ha ocurrido y sigue ocurriendo en los regímenes políticos de corte autoritario, ya que llegado el momento de su afianzamiento, necesitan de una escenografía propia que les acompañe e identifique allá donde vayan y, por supuesto, en el lugar en el que se desarrollan. El caso particular del régimen franquista no podía ser una excepción a esta máxima, sobre todo teniendo en cuenta experiencias anteriores en el tiempo como el fascismo italiano y el nazismo alemán, que sirvieron de base para todo un trabajo de formación de la opinión pública<sup>47</sup>.

Així doncs cal passar al tractament de la temàtica que ens ocupa, la qual (tal i com hem afirmat a l'apartat de metodologia) dividirem al voltant de dues qüestions. Per una banda analitzarem com el cinema va convertir-se en una eina que el règim emprava per a crear la seva pròpia moral, i per altra com també patia un control per a tal de frenar algunes realitzacions que poguessin interferir en el primer camp.

### 5.1.Eina de consens.

Si ens centrem ara en el que fou el cinema com a potenciador d'una nova moral espanyola, tal i com l'entenia el nou govern franquista, cal dir que la temàtica fou molt variada ja que el règim donava

---

<sup>45</sup> Moliner i Prada, Antoni (2012). *Documents de la història contemporània d'Espanya*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona. pàg. 147.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> Ramírez Benito, Penélope (2010). "A golpe de retina: formación y concienciación del 'Nuevo Estado' a través de la imagen" *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, 34: 243-272. pàg. 244.

multitud de missatges a la població a través de la gran pantalla, i a més sobre facetes de la realitat i la moral molt diverses. Tot i aquest fet, que s'ha de tenir en compte, cal dir que hi va haver un gradient de pes en funció de l'època en el sentit que quan més ens allunyem del fi de la guerra civil menys estricte va ser aquest “bombardeig” ideològic del cinema<sup>48</sup>.

Dins aquest cinema propagandístic del primer franquisme hi destaca la falta d'originalitat, el que és comprensible si es té en compte que la voluntat era crear adhesió popular i beneplàcit cap al règim, i no entretenir, el que portava a una estandardització de les imatges<sup>49</sup>. També hem de dir que per aconseguir-ho el cinema es basava en els valors patris, l'historicisme i folklorismes<sup>50</sup>. El qual s'aconseguia a través del control que el Ministeri de Indústria i de Comerç tenia sobre les pel·lícules que es creaven, el qual al treball present serà analitzat a través de les fitxes de censura de l'arxiu del Regne de Mallorca. Amb el temps també es mantingué el dit control gràcies a elements com per exemple l'atorgament del guardó de *Película de Interés Nacional* o amb les ajudes econòmiques i logístiques d'Itàlia o Alemanya<sup>51</sup>. Cal mencionar, abans de passar a la temàtica específica dels ítems que el règim impulsava a través del cinema, que durant i immediatament després de la guerra civil la producció cinematogràfica espanyola era molt escassa (tot i que des de 1937 amb suficient popularitat per decretar que a les sales de cinema s'havia de projectar obligatòriament la imatge de Franco conjuntament amb 17 segons de l'himne nacional, mentre els quals els assistents havien de restar aixecats i saludant a la romana<sup>52</sup>) de forma que després d'aquesta només hi va haver dues productores, la CIFESA i SUEVIA FILMS que volien imitar les produccions alemanyes i italianes<sup>53</sup>.

Passant ara a tractar els elements que en la meua opinió subduïen baix les pel·lícules del primer franquisme i la seva finalitat propagandística cal tractar els següents ítems.

#### 5.1.1.Família.

Dins els esquemes ideals que el franquisme transmetia al voltant de la família arquetípica del règim dins les produccions cinematogràfiques cal mencionar o tractar una sèrie d'ítems. Començarem la dissertació dient que el règim no estava sol dins aquesta tasca, sinó que comptava amb el suport d'una part de la societat civil i d'algunes de les seves associacions i institucions. Així pot servir d'exemple el cas de la Confederació Catòlica Nacional de Pares de Família, la qual va enviar durant l'agost de 1939 (per tant als primers moments del règim) a la *Junta Nacional* un llistat d'onze pel·lícules que calia revisar per el seu caràcter moral<sup>54</sup>. De les quals una fou autoritzada íntegrament, dues retallades i autoritzades i vuit prohibides. Aquest episodi, que pot parèixer anecdòtic, mostra la importància que la faceta familiar

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, pàg. 244.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pàg. 244.

<sup>50</sup> Sevillano Calero, F. (1998). *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1951)*. Alicante: Universidad de Alicante.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Ramírez Benito, Penélope (2010). “A golpe de retina: formación y concienciación del ‘Nuevo Estado’ a través de la imagen” *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, 34: 243-272.

<sup>53</sup> *Ibid.*, pàg. 244.

<sup>54</sup> Estivill, José (1997). “El espíritu del caos: irregularidades en la censura cinematográfica durante la inmediata postguerra” *Secuencias: Revista de historia del cine*, 6: 39-50. pàg. 44.

dins les pel·lícules tenia per al règim. Hi ha però altres exemples, com el film *De mujer a mujer* del director Luís Lucía (1951)<sup>55</sup>, la qual ens pot permetre veure quina era la imatge de les famílies que trametia el règim.

Així, es defensa un model de família nuclear i heterosexual de forma restrictiva en el sentit que no hi havia cap possibilitat que una família monoparental o homosexual aparegués a les pel·lícules. A més, es defensa una muller sotmesa als desitjos del marit o dels fills, sobretot als del primer<sup>56</sup>. Sobra dir, a més, que tots els matrimonis que apareixien a les pel·lícules franquistes ho feien baix la tònica catòlica, ja que hi solia haver una escena amb la boda a l'església o altres similars. Per tant, fins aquí, sabem que es defensava una família heterosexual, casada dins el ritus catòlics i amb la muller sotmesa al marit, element que sens cap dubte es plasma a la pel·lícula mencionada a través de la figura d'Isabel<sup>57</sup>. Hem d'afirmar que el panorama familiar o domèstic també venia donat en el cinema per la generalització de la figura de la muller com "àngel de la llar" i per la promulgació d'una forta dicotomia dins la seva actuació dins els ambients públics i privats, ja que el que feien els films de la primera etapa del franquisme era mantenir un ordre jerarquitzat dins de la família que mantingués a la muller restringida a l'ambient que el règim considerava que li pertocava, el de la llar<sup>58</sup>. Això es plasmava a la pel·lícula mencionada, i al cinema general, a través de la conversió de l'espai privat en atemporal i natural per a la dona, simbolitzant-lo com un oasi de felicitat enfront dels perills i angoixa de l'exterior<sup>59</sup>. També es cerca enviar un missatge d'una família amb finalitat reproductora, és a dir, nucli de creació de nous espanyols, ja que en el cas de *De mujer a mujer* el que ens trobem és un element que desvirtua totalment aquesta felicitat del nucli familiar i que fins i tot posa en perill la continuïtat del matrimoni, la qual és l'esterilitat d'Isabel que n'és la protagonista<sup>60</sup>.

Cal dir que no només es fa referència al paper de la dona, sinó que també s'empra el cinema per a tal de fomentar una idea de l'actuació i paper del marit o pare dins el nucli familiar. Així, el que se'ns exposa és que aquest ha de tenir la "dimensió" de *pater familias* en tant que ha de lluitar pel bé econòmic i domèstic de la llar familiar<sup>61</sup>. Això cal relacionar-ho amb la imatge de la dona com a "àngel de la llar" ja que per a que la dona es dediqui en cos i anima a la seva família l'home ha de proveir aquesta de possibles econòmics. Aquesta imatge es plasma a la pel·lícula mencionada quan Isabel (la protagonista) perd el seny com a conseqüència de la mort de la filla del matrimoni i la idea que és únicament el seu

---

<sup>55</sup> Guillamón Carrasco, Silvia (2012). "Tensiones en el melodrama doméstico en el cine bajo el franquismo". Dins Couto-Cantero, P; Enriquez Veloso, G.; Passeri, A.; Paz Gago, J. M. (Ed.) *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (LASS/AIS) [Recurso electrónico]: Culture of Communication-Communication of culture = Culture de la communication*. 229-237. pàg. 230.

<sup>56</sup> *Ibid.*.

<sup>57</sup> *Ibid.*, 230.

<sup>58</sup> Estivill, José (1997). "El espíritu del caos: irregularidades en la censura cinematográfica durante la inmediata postguerra" *Secuencias: Revista de historia del cine*, 6: 39-50. pàg. 44.

<sup>59</sup> *Ibid.*, pàg. 231.

<sup>60</sup> *Ibid.*, pàg. 232.

<sup>61</sup> Estivill, José (1997). "El espíritu del caos: irregularidades en la censura cinematográfica durante la inmediata postguerra" *Secuencias: Revista de historia del cine*, 6: 39-50. pàg. 45.



marit que suporta el pes de la família rere això. Per altra banda el que també es defensa és aquesta preeminència del marit sobre la muller i la necessitat que aquesta tenia de perdonar-li les seves faltes, tals com per exemple la infidelitat, la qual queda plaent a la pel·lícula esmenada quan “Isabel aparece leyendo una y otra vez la carta que le ha enviado Emilia a su marido, lamentándose no tanto del ‘desliz’ de Luis como del hecho de que fuera su amiga la amante”<sup>62</sup>. En definitiva, una de les més importants idees que es volien trametre amb el cinema dins la idea de família era la vehiculació d’aquesta pels principis del nacional-catolicisme i l’església, de forma que a moltes pel·lícules trobem imatges de preveres que estan aconsellant al matrimoni o criticant actituds poc cristianes, sobretot per part de la muller. De fet, la idea que es tramet sobre aquesta és la que ens la mostra com a indispensable per al nucli familiar, però perillosa si no està sota la autoritat del marit, és a dir, inserida dins la *llei patriarcal* que el règim defensava a ultrança<sup>63</sup>. Així, el règim volia plasmar una muller que tingués unes característiques femenines basades en “la coquetería, el ‘más femenino’ de los ánimos; la apreciación por las cosas bellas de la vida (las flores, los animales y la música) y del sentido religioso del mundo”<sup>64</sup>.

Per tant, i a mode de conclusió, es pot dir que és cert que el règim cercava trametre una determinada visió de la família que considerava que havia de marcar la nova dinàmica d’estat. Aquesta venia definida pel foment de la família nuclear creada o formada al voltant dels pares (pare i mare) casats segons el ritus catòlic –és a dir, segons el que defineix el catolicisme- i amb la finalitat de crear descendència per a mantenir el règim i l’estat. Es cerca, també, crear la imatge de la muller “àngel de la llar” en tant que pilar fonamental de la família, que s’ocupa dels fills i la casa mentre que l’home es dedica a portar el substent a casa i assumir les decisions. Per tant i en definitiva, el que hem de remarcar és la cerca d’una família en termes catòlics i inserida dins una societat patriarcal i sense cap tipus d’alternativa sexual i social.

A mode de cloenda de la propaganda familiar de les pel·lícules del primer franquisme cal dir que, en termes absoluts, aquestes pel·lícules de cinema negre/drama són la clara majoria de les que es van produir, el qual ja mostra la importància que tenia pel règim fomentar la seva visió de la família. Així, del total aproximat de pel·lícules que es van fer a l’etapa que ens ocupa, 98, les d’aquesta temàtica superen clarament a la resta en tant que suposen el 44% (43 en total, a les que caldria sumar les que són de temàtica amorosa exclusiva que són cinc i suposen un 5% del total) tal i com es pot veure a la figura 1 de l’apèndix.

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, pàg. 46.

<sup>63</sup> Guillamón Carrasco, Silvia (2012). “Tensiones en el melodrama doméstico en el cine bajo el franquismo”. Dins Couto-Cantero, P; Enriquez Veloso, G.; Passeri, A.; Paz Gago, J. M. (Ed.) *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (LASS/AIS) [Recurso electrónico]: Culture of Communication-Communication of culture = Culture de la communication*. 229-237. pàg. 233.

<sup>64</sup> *Ibid.*, pàg. 233.

### 5.1.2. Sexualitat.

Pel que fa a la qüestió de la sexualitat, cal dir que és més divers i complex que el que hem remarcat amb anterioritat. Això ens permet veure un element fonamental a tenir en compte, el qual és que la sexualitat en totes les seves facetes era un dels elements que el règim volia tenir més controlats<sup>65</sup>. Cal posar en relació aquest control de la sexualitat amb el paper que el nacionalcatolicisme va jugar dins el règim, ja que d'altra forma no podrem contemplar el fenomen en la seva totalitat i dimensions<sup>66</sup>. Aquest control es pot contemplar a partir de films com *Calle Mayor* o *Plácido* entre altres<sup>67</sup>, als quals es fa una distinció entre les dones que estan casades i les que juguen el paper d'amants, les quals són equiparades a les prostitutes<sup>68</sup>. Aquestes, als films mencionats i altres, s'associen amb dones que són lliures dels convencionalismes i retòriques del règim, que tracten als homes en estatut d'igualtat (és a dir, sense respectar els preceptes que hem destacat a l'apartat anterior), que es mouen i actuen amb major sexualitat i que no porten una vestimenta semblant a la de la muller<sup>69</sup>. D'aquesta manera tan visual el règim ja apartava una de les facetes de la sexualitat, el desig carnal fora del matrimoni, de la vida de l'Espanya d'aquells moments o almenys sobre el terreny oficial. Això també es pot observar a la pel·lícula *Surcos* (1951), ja que aquesta fa una divisió clara al voltant de les dones "virtuoses" i les que han sortit de la cleda -plasmades per la *mare* vinguda del camp i la seva filla Antonia i altres tals com Engaracia y Pili<sup>70</sup>-, sent doncs un exemple magnífic de la temàtica.

La moral sexual era una mica diferent pel que fa als homes, ja que aquests si sortien als films moltes vegades presumien de promiscuïtat sexual i relacions adúlteres<sup>71</sup>, fet que era copsat com a natural per la població espanyola i que deixa evidenciar l'existència d'una doble moral sexual, una per als homes i una per les dones (a la vegada que influenciada també per la posició social), la qual és molt ben dibuixada i criticada a *Plácido* de Luís García Berlanga<sup>72</sup>. De fet, un altre dels preceptes que el règim deixava anar a la societat que estava construint era el que les relacions sexuals estaven permeses dins el matrimoni canònic i molt reduïdes al que és la faceta reproductora<sup>73</sup>, tal i com hem exposat amb anterioritat a

---

<sup>65</sup> Torres Martín, José Luís (2016). *El nacionalcatolicismo en el cine. El reflejo filmico de la construcción identitaria femenina en la dictadura franquista*. Málaga: UMA editorial. pàg. 262.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> Veure l'apèndix per a més informació.

<sup>68</sup> Torres Martín, José Luís (2015). *El nacionalcatolicismo en el cine. El reflejo filmico de la construcción identitaria femenina en la dictadura franquista*. Málaga: UMA editorial. pàg. 269.

<sup>69</sup> Gil Gascón, Fátima (2010). *Construyendo a la mujer ideal, mujer y censura cinematográfica durante el franquismo (1939-1963)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. (Tesi Inèdita).

<sup>70</sup> Torres Martín, José Luís (2015). *El nacionalcatolicismo en el cine. El reflejo filmico de la construcción identitaria femenina en la dictadura franquista*. Málaga: UMA editorial. pàg. 271.

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> Arxiu del Regne de Mallorca. *Fitxa censura lletra A n° 0071: Abnegación de Madre*. Fons: Govern Civil. Secció: Cines i teatros. Subsecció: fitxes de censura de pel·lícules del Movimiento. Signatura: Mov 189. i Arxiu del Regne de Mallorca. *Fitxa censura lletra A n° 0674: Abdeel Hamid*. Fons: Govern Civil. Secció: Cines i teatros. Subsecció: fitxes de censura de pel·lícules del Movimiento. Signatura: Mov 189.

l'apartat precedent i tal com es pot veure a la pel·lícula *De mujer a mujer*<sup>74</sup>. Això ens permet afirmar que el règim també volia controlar la dinàmica sexual de la societat a través d'una sèrie d'idees més o menys definides i repetitives dins films que defensaven el sexe dins el matrimoni i amb la voluntat de procrear i que plasmaven l'existència de mals models als que la societat no havia de recórrer baix cap precepte i ni tan sols imitar-los. Això portà a una condemna de la immoralitat de l'adulteri (tot i que en el cas masculí i burgès era tolerat) i de la promiscuïtat, prova del qual són els nuls despullaments a les pel·lícules del primer franquisme. També hem de veure que aquesta propaganda es complementava amb l'erotisme, que si estava permès, el qual era el de l'actriu que plasmés millor el que representava el règim en opinió dels dirigents<sup>75</sup>, de les que podrien ser exemple els films de temàtica històrica presents a la figura 1 de l'apèndix.

Passant ara a tractar una altra temàtica dins el que és la propaganda cinèfila de la moral sexual franquista cal fer menció a la homosexualitat. Aquest element, sobre el que poca tasca s'ha fet, venia definit per la presència d'elements als films que avui dia podríem considerar com homosexuals però que a l'època a la qual foren produïts rarament eren identificats com a tals ja que la mentalitat no era favorable a tal identificació<sup>76</sup>. Cal dir que els homosexuals apareixien com un element negatiu i que no només ha de ser condemnat i eliminat de la societat, sinó que a més no és present a l'Espanya del franquisme tal i com es veu a la pel·lícula *Los ojos de una bellota* (Sáenz de Heredia 1952). Dins aquesta això es mostra, de forma més específica, quan a un interrogatori un policia demana a un cambrer si ha vist un home del que li ensenya una fotografia, tot i que es confon i mostra la d'una dona en actitud sensual, al que el testimoni contesta "¿En este café? Pues no, sinceramente, si acaso antes de la guerra"<sup>77</sup>, mostrant que l'homosexualitat a Espanya era cosa d'una realitat prèvia al franquisme i inexistent dins aquest. A la pel·lícula també apareixen altres mencions al col·lectiu homosexual, com la del comensal que es baralla amb el músic d'un restaurant i mostra molta violència davant la frase "Usted es..." de forma que no li deixa acabar, segurament per por a que desvelés la seva homosexualitat, que a l'Espanya del franquisme era ja cosa del passat<sup>78</sup>.

De fet, aquesta negativitat del règim als homosexuals a través de les pel·lícules es veu molt, no a través de les pel·lícules que van sortir en escena, sinó de les que es van vetar o prohibir per l'aparell

---

<sup>74</sup> Guillamón Carrasco, Silvia (2012). "Tensiones en el melodrama doméstico en el cine bajo el franquismo". Dins Couto-Cantero, P; Enriquez Veloso, G.; Passeri, A.; Paz Gago, J. M. (Ed.). *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (LASS/AIS) [Recurso electrónico]: Culture of Communication-Communication of culture = Culture de la communication*. 229-237. pàg. 230.

<sup>75</sup> Losilla Alcalde, Carlos (2017). "Ver hacia dentro, mirar hacia fuera el deseo femenino en el cine del franquismo" *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, 23: 19-28. pàg. 19.

<sup>76</sup> Melero Salvador, Alejandro (2013). "La homosexualidad en el cine franquista represión, censura y estrategias de representación" *Clepsydra: Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista*, 12: 107-124. pàg. 108.

<sup>77</sup> Melero, Alejandro (2014). "La representación de la homosexualidad en el cine de la dictadura franquista" *Zer: Revista de estudios de comunicación*, 36: 189-204. pàg. 192.

<sup>78</sup> *Ibid.*, pàg. 193.

ensor, les quals són diverses i plasmen l'aturada d'elements "amanerados feminoides, invertidos..."<sup>79</sup> en paraules dels propisensors, els quals només sorgir a un film el feien inadmissible per a qualsevol públic. De fet algunes voltes però, el règim tolerava l'aparició d'elements o referències homosexuals als films, tot i que sobretot durant el segon franquisme. Ja fos perquè no ho havien detectat a la censura o perquè es considerava que el constant bombardeig contra ell al cinema era suficient per fer adonar a la població dels seus efectes negatius. Tot aquest univers de l'homosexualitat al cinema franquista es veu a *Los Placeres ocultos* (1976) i *Una gota de sangre para morir amando* (1973), mostrant que és una qüestió típica del segon franquisme i no del primer on fou eliminada, sistemàticament, del cinema<sup>80</sup>. De fet, una bona mostra d'aquesta moral sexual que el règim volia trametre és la pel·lícula *Abdeel Hamid* (1943), que la subsecretaria d'educació popular de Balears va catalogar d'exclusivament apta per a majors d'edat<sup>81</sup> i a la que va obligar a eliminar les escenes en les que apareixien les ballarines del sultà protagonista del film.

### 5.1.3. Nacionalisme espanyol.

Aquest fou un dels elements més rellevants de tot el cinema controlat per l'aparell franquista. No de bades hem afirmat que allò que cercava el règim a través del cinema era abocar sobre la població una espècie de melassa que a més de convertir-los en adeptes els inculqués una sèrie de valors de la "nova Espanya", i dels quals el nacionalisme era el més fonamental. Així doncs, cal veure el cinema de caire nacionalista com la transmissió d'un dels valors més rellevants del règim, de forma que tot i la seva menor presència a la gran pantalla, que no pas el cinema de caire dramàtic, no ha de ser menyspreat (veure figura 1 de l'apèndix). D'aquest cinema nacionalista cal dir que està imbuït pel nacionalisme feroç<sup>82</sup> que es va instal·lar a l'Espanya de la postguerra i es va concretar en les manifestacions cinèfiles de *La Fazaña*, tal i com era conegut el cinema de caire historico-nacional<sup>83</sup> (que a grans trets suposa un 8% del total<sup>84</sup>). Aquest es centrava al voltant de les fetes dels conqueridors castellans, herois i reis que han tingut un paper dins la història i que en opinió del règim vehiculaven la moral espanyola i sobretot aquesta en clau imperial<sup>85</sup>. Així, es negligia el sentiment nacional de les zones catalanes, basques i gallegues i es creava un ideal de nacionalisme espanyol de caire imperial que havia de superar els anteriors i vehicular una nova cinematografia basada en el cinema històric i pel·lícules com *Agustina de Aragón* (1950) i *Catalina de Inglaterra* (1951).

---

<sup>79</sup> Melero Salvador, Alejandro (2013). "La homosexualidad en el cine franquista represión, censura y estrategias de representación" *Clepsydra: Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista*, 12: 107-124. pàg. 113.

<sup>80</sup> *Ibid.*, pàg. 115.

<sup>81</sup> Arxiu del Regne de Mallorca. *Fitxa censura lletra A n° 0674: Abdeel Hamid*. Fons: Govern Civil. Secció: Cines y teatros. Subsecció: fitxes de censura de pel·lícules del Movimiento. Signatura: Mov 189.

<sup>82</sup> Cánovas Ortega, Maria del Carmen (2008). "La construcción de la moral social franquista a través del cine y la crítica cinematográfica durante el primer franquismo (1940-1945)". Dins Óscar Alduante León; I. Heredia Urzáiz. (Ed.). *I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea de la Asociación de Historia Contemporánea: Zaragoza, 26, 27 y 28 de septiembre de 2007*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. pàg. 2.

<sup>83</sup> Font, Domènec. (1976). *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance. pàg. 81.

<sup>84</sup> Figura 1 apèndix.

<sup>85</sup> Domènec Font, *Opus Cit.*, pàg. 81.

Hem de dir també, que aquest cinema que es basava en el sentiment nacionalista imperial espanyol -i que es concretava al voltant d'un valor que es trametia a través del cinema històric (de forma general) i de personatges del mateix tipus de forma específica- plasmava una Espanya defensora dels valors racials que el règim impulsava, l'essència espanyola, la no presència d'escissions internes dins el si de la societat i l'existència de la nació i el seu poder des de temps pretèrits<sup>86</sup>. Això va ser especialment important dins els anys 40 del segle XX, quan la manipulació de la història dins el cinema era un dels elements més emprats pel règim<sup>87</sup> i s'ha d'entendre dins la dinàmica de pressions internacionals cap a l'estat espanyol, accions que eren contrarestades pel règim creant una idea d'una Espanya que al llarg de la història havia hagut de lluitar contra les agressions externes per a tal de mantenir els seus valors, a la vegada que imbuïa a la població en la idea que l'estat era més important que la lluita de classes, ja que la posició de les oligarquies governants quedava cuirassada també per aquests films<sup>88</sup>. Si haguéssim d'esmentar uns quants títols d'aquest cinema caldria destacar *El abanderado* (1943) a on es fa una apologia victoriosa de la defensa dels espanyols contra l'invasor napoleònic, *Agustina de Aragón* (ja esmentada) que tenia la mateixa caracterització, *Inés de Castro* (1944), *La princesa de Ursinos* (1946) i *Locura de Amor* (1948)<sup>89</sup>. Cal dir que moltes vegades els films que fomentaven el nacionalisme espanyol no només plasmaven certs fets històrics, sinó que a més n'adulteraven i interpretaven molts<sup>90</sup>, amb la finalitat que la visió que arribés al poble fos la cercada i els generés un amor patri incondicional (fet que s'aconseguí sobretot emprant temes del segle d'or espanyol i la generació del 98<sup>91</sup>). També es tramet dins aquest cinema d'enaltiment nacional (i això era transversal dins el franquisme) un culte al líder o dirigent, entès com a pare de la pàtria, el qual era positiu per a Franco i els seus membres de govern (sobretot a través de pel·lícules de la productora CIFESA). No hem de perdre de vista tampoc que molts d'aquests films duïen per protagonista una dona, com Isabel la catòlica -màxim exponent de la glòria espanyola pel règim-, ja que aquestes eren emprades com a "portavoces y estandartes de una ideología nacional-imperialista adecuada a las exigencias inmediatas del régimen"<sup>92</sup>.

Aquest cinema doncs, defensava una unitat nacional pretèrita, una importància dels fets històrics espanyols i l'imperi del que Espanya gaudí a època moderna. I vengué definit pel fet de mostrar una situació internacional hostil al règim com a una situació d'hostilitat contra el poble espanyol, és a dir, amb la finalitat de desprestigiar les campanyes dutes a terme per les nacions unides des de 1945<sup>93</sup>. No hem de perdre de vista tampoc que es tractava d'un tipus de cinema que no responia a una demanda del

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, pàg. 81.

<sup>87</sup> *Ibid.*, pàg. 81.

<sup>88</sup> Afinoguénova, Eugenia. (2006). "'Esto se llama Raza, hijo mío" el mito fascista y las visualizaciones del Nuevo Estado en el cine de propaganda del primer franquismo: *Prisioneros de guerra* (1938) y *Raza* (1941)" *Filmbistoria online* 16(3). Recuperat dia 16 de febrer de 2019 de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5368579>.

<sup>89</sup> Cabezuolo Lorenzo, F. (2012). "La radio y la televisión en el franquismo a través del cine de José Luis Sáenz de Heredia" *Aposta: Revista de ciencias sociales*, 53: 1-17. pàg. 5.

<sup>90</sup> Font, Domènec (1976). *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance. pàg. 82.

<sup>91</sup> *Ibid.*, pàg. 82.

<sup>92</sup> Font, Domènec (1976). *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance. pàg. 84.

<sup>93</sup> *Ibid.*, pàg. 85.

públic, sinó que es creava d'esquenes a aquest<sup>94</sup>, amb pocs mitjans econòmics i tècnics i una entrada i manteniment dins el mercat cinematogràfic espanyol gràcies a la imposició per part del règim<sup>95</sup>. Tanmateix aquest cinema acabà col·lapsant i ho feu per una sèrie de punts, tals com la idea que a un moment de enormes penúries econòmiques i humanes l'intent de desviar l'atenció de la realitat cap al cinema era del tot inútil e inoperant<sup>96</sup>. La idea que aquest tipus de cinema imitava el dels règims nacionalsocialistes i que en conseqüència rere la victòria aliada de la Segona Guerra Mundial aquest fos més un llastre que no pas un benefici<sup>97</sup>, i finalment el fet que a partir de 1945-1949 aquest cinema havia de competir –en desavantatge– amb el de caire colonialista americà que inunda els mercats europeus<sup>98</sup>.

Aquest foment del nacionalisme que cerca el règim no només és visible dins el cinema de caire històric sinó també del NO-DO, el qual era una projecció obligada als cinemes abans de la projecció de la pel·lícula a la que estava destinada la sessió<sup>99</sup> i que es basava en una recopilació de notícies seleccionades i produïdes amb la finalitat de crear una consciència de nacionalisme espanyol i la idea que la situació del país era pròspera. En definitiva, que cercava crear una societat adscrita al règim que sense cap tipus de dubte veuria a través d'aquest noticiari una imatge idíl·lica de la pàtria que acabaria arrelant dins les estructures mentals del conjunt social<sup>100</sup>. Finalment, i per acabar amb el nacionalisme dins el cinema franquista, caldria mencionar la plasmació de l'heroi esportista, sobretot el derivat del futbol com a mitja per a tal d'arribar a tal finalitat<sup>101</sup>. Aquesta faceta del cinema d'enaltiment nacional es plasmà a través de pel·lícules com *Los ases buscan la paz* (1954), *Mercado Prohibido* (1952) i *Fantasia Española* (1953) a les que participaren esportistes d'elit del moment com Alfredo Di Stéfano i Ladislao Kubala. Així, el règim cercava trametre també un ideal de nacionalisme ferri a través del cinema ja fos a través de la història, el NO-DO o els esportistes d'elit i que funcionà fins els inicis del segon franquisme quan ja experimentà una disminució important.

#### 5.1.4. Educació.

Passem ara doncs, vists aquests punts del que fou el cinema franquista com una eina de creació d'una moral espanyola nova, a la faceta educativa que el nou règim sorgit de la guerra civil plasmà a través del cinema. El primer que hem de posar de manifest és que les pel·lícules de temàtica educativa

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, pàg. 87.

<sup>95</sup> Ramírez Benito, Penélope (2010). “A golpe de retina: formación y concienciación del ‘Nuevo Estado’ a través de la imagen” *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, 34: 243-272. pàg. 256.

<sup>96</sup> *Ibid.*, pàg. 258.

<sup>97</sup> Font, Domènec (1976). *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance. pàg. 89.

<sup>98</sup> *Ibid.*, pàg. 91.

<sup>99</sup> Sánchez-Biosca, Vicente (2008). “Los lugares de memoria franquistas en el NO-DO”. Dins Díaz Santos (Ed.). *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid: Taurus. 197-218. pàg. 98.

<sup>100</sup> *Ibid.*, pàg. 100. i Matud Juristo, Alvaro (2008). “El cine como documental franquista: Introducción a la producción de documentales NO-DO”, *I congreso internacional de historia y cine*: 516-527. pàg. 518.

<sup>101</sup> Simón Sanjurjo, J. A. (2012). “Fútbol y cine en el franquismo: la utilización política del héroe deportivo en la España de Franco” *Historia y comunicación social*, 17: 69-84. pàg. 69.

van ser una clara minoria dins el total de les que es van desenvolupar durant el primer franquisme<sup>102</sup>. D'aquestes poques que es realitzaren, la seva totalitat van anar encaminades al que és el foment de la visió del món que cercava el règim a través de la relació entre el mestre i l'alumne (sinonímia entre l'estat i la ciutadania), els continguts docents, la metodologia, la pedagogia i l'estructura familiar vigent (catòlica, conservadora i tradicional com hem vist als punts anteriors)<sup>103</sup>. Els títols més prominents de la temàtica educativa són *¡A mi no me mire usted!* (1941), *Forja de almas* (1943) i *Pequeñeces...* (1943) entre altres<sup>104</sup>. Dins aquestes pel·lícules, i fent una extrapolació a la dinàmica general del cinema franquista, es mostra una educació caracteritzada per les escoles unitàries i basades en l'adquisició memorística dels conceptes (ja sigui les taules de multiplicar, els conceptes de geografia i demés)<sup>105</sup>. També es mostra una educació dirigida des del clergat i a través d'escoles catòliques (com per exemple les *Ave María*<sup>106</sup>), algunes de les quals feien escola a l'aire lliure i ensenyaven una doctrina que apart del catolicisme venia marcada pels continguts relacionats amb la pàtria i l'esperit militar espanyol. El que el cap i a la fi ens mostra una dinàmica marcada pel foment del nacionalisme, el militarisme i la submissió al poder per part del règim a la població a través del cinema. També es tramet una idea d'educació basada en el càstig com a mètode de correcció davant la indisciplina i la incorrecció per part dels alumnes<sup>107</sup>. Però el fet és que no només es defensaven aquests pressuposts, sinó també l'enorme importància del tractament i ensenyament de la història d'Espanya. Aquesta era entesa com un mitjà complementari de la propaganda que, com hem mencionat, es trametia dins el règim franquista. Aquesta història no l'hem d'entendre tal i com la veiem avui en dia sinó com la que hem plasmat per a les pel·lícules històriques dins l'apartat corresponent al cinema com a eina del nacionalisme d'estat. De forma que es suprimien aquells elements que el règim considerava infructífers o insignificants.

Aquests elements que es plasmaven a les pel·lícules amb rerefons educatiu dins el primer franquisme i els elements ideològics de les quals són mals de determinar, en gran part gràcies al fet de les poques pel·lícules que plasmen aquesta caracterització, van anar evolucionant al llarg de l'etapa que ens ocupa. Així, cap als moments del "desarrollismo" (dècada dels 50) el cinema que emprava el règim per a tal de fomentar una determinada visió del món educatiu patí un petit viratge. Per tant veiem que es tramet la idea que l'educació als nivells superiors està no direm reservada però sí més indicada per als homes que no pas a les dones (tal i com podem veure al film *Muerte de un ciclista* -1955-, la qual suposa una excepció per la idea de plasmar una dona a la universitat, faceta poc o gens explotada pel cinema franquista fins

---

<sup>102</sup> Durán Manso, Valeriano; Álvarez Domínguez, Pablo (2018). "La imagen de la escuela en la primera etapa del cine español del franquismo autarquía, patriotismo y nacionalcatolicismo (1939-1950)" *Educació i història: Revista d'història de l'educació*, 31: 59-88. pàg. 62.

<sup>103</sup> *Ibid.*, pàg. 63.

<sup>104</sup> Higginbotham, Virginia (1988). *Spanish film under Franco*. Texas: University of Texas Press.

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> Durán Manso, Valeriano; Álvarez Domínguez, Pablo (2018). "La imagen de la escuela en la primera etapa del cine español del franquismo autarquía, patriotismo y nacionalcatolicismo (1939-1950)" *Educació i història: Revista d'història de l'educació*, 31: 59-88. pàg. 70.

<sup>107</sup> *Ibid.*, pàg. 70.

als moments, fet que en la meua opinió s'explica per la negativa del règim a que es mostrés com un fet del tot normal). També cal veure que moltes voltes el cinema d'aquesta etapa mostra més per allò que en certa manera calla que no pas per allò que fomenta, de tal forma que no només es defensava el tòpic anterior sinó també el de la no moralitat de les vagues estudiantils i protestes del mateix tipus, el qual es fa a través de l'eliminació de l'aparició d'aquestes als films<sup>108</sup>. Podem apreciar com les pel·lícules que es fan a l'etapa del “desarrollismo”, i que van encaminades a trametre una concepció prèvia sobre l'educació, presenten una temàtica una mica diferent a les de l'etapa anterior, ja que si abans es mostrava una educació de nivell elemental ara es mostra més enfocada a l'educació superior<sup>109</sup>. Aquest fet no ha de ser entès com a casual, ja que no hi ha res dins el cinema que estem remarcant que ho sigui, sinó que és fruit de la conjuntura internacional de la dècada dels 50, dins la qual un estat espanyol que abandonava l'autarquia i experimentava una tímida obertura cap a les esferes internacionals necessitava mostrar a la societat nacional i internacional que el règim afavoria el desenvolupament de la classe mitja espanyola i l'accés d'aquesta a la universitat<sup>110</sup>. És a dir, necessitava transmetre la idea del no només afavoriment de les classes elevades en matèria educativa, sinó també de les classes mitges i la creació d'un cert estat del benestar. De fet, aquesta és la idea que m'ha permès establir una dicotomia o divisió dins el que fou la propaganda escolar/educativa dins el franquisme ja que fins als moments del “desarrollismo” es pot veure un cinema que ve marcat per una educació severa, catòlica i memorística fins a l'extrem i amb una importància de la història com a mitjà de creació de la identitat nacional espanyola clamorosa. Mentre que, a partir dels moments mencionats ens trobem amb una major plasmació als films de l'educació superior o universitària i amb presència de les classes més bé mitjanes dins aquests, el que cal ser analitzat des de l'òptica internacional i la seva afectació a la política espanyola. Per tant, veiem com el cinema també fou una gran eina del règim per a tal de fomentar una determinada visió de l'educació i els seus beneficis tant a nivell nacional com internacional i que es pot definir com catòlica, tradicional, nacionalista espanyola, severa (si atenem als càstigs per la mala conducta i desobediència que hem remarcats) i sobre tot afí al règim. Cal dir també, que s'ha de contextualitzar i veure en la seva justa mesura ja que fou un camp poc conrat durant la dictadura i més encara a mesura que s'anà avançant més enllà de la dècada central del s. XX.

#### 5.1.5. Religió.

Finalment dins l'apartat del treball referent a l'ús del cinema com a eina propagandística dels valors del nou règim cal remarcar el foment de la religió catòlica com a element indispensable pel franquisme. Per entendre la importància de tractar aquesta faceta del cinema, només cal apuntar que l'església

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, pàg. 72.

<sup>109</sup> Sevillano Calero, F. (1998). *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1951)*. Alicante: Universidad de Alicante.

<sup>110</sup> Durán Manso, Valeriano; Álvarez Domínguez, Pablo (2018). “La imagen de la escuela en la primera etapa del cine español del franquismo autarquía, patriotismo y nacionalcatolicismo (1939-1950)” *Educació i història: Revista d'història de l'educació*, 31: 59-88. pàg. 73.



catòlica va ser un dels pilars més forts que tingué el règim, tant des dels moments de la guerra com a posteriori (sobretot quan el règim es volia obrir als nivells internacionals dins la dècada dels 50 i 60 del segle passat). Això fou així ja que donà un substent moral i de legitimació al règim (no hem d'oblidar que la guerra fou catalogada per tots els bisbes de l'estat espanyol amb l'excepció de dos d'ells com a croada), element que el règim volia mantenir, de tal forma que fomentava la religió dins tots els aspectes que podia i el cinema no n'era una excepció. Això ho expliciten molt bé autors com M<sup>a</sup> del Carmen Cánovas Ortega al afirmar que dins el franquisme hi havia una “íntima conexión entre la religión y la vida social y patriótica que se ven reflejados en todos los aspectos de la vida personal como pública”<sup>111</sup> o bé “en el franquismo, religión y política iban de la mano, y el cine sirvió como medio para transmitir el mensaje patriótico y moralista del poder”<sup>112</sup>.

Per tant, cal afirmar que el cinema del franquisme va servir per transmetre un foment del catolicisme i els seus preceptes a tots els nivells socials, tot i que la religió entrà relativament tard dins el que fou la indústria del cinema, en part gràcies als deficients mitjans de producció, als nuls recursos i a la precària situació de la indústria cinematogràfica espanyola de postguerra<sup>113</sup>. Cal dir, però, que l'església que estava imbuïda dins el règim es va adonar que calia controlar el cinema per a tal de fomentar la seva cosmogonia, visió del món i de l'actuació humana, pel que ràpidament va intentar aconseguir un paper dins la censura o millor dit els òrgansensors de l'estat com a mitjà de control de les produccions cinematogràfiques, tot i que va haver de cercar formes menys lineals i directes de control dels films durant el període de temps en el qual falange gaudí d'un gran pes sobre la cultura, havent-se d'adaptar i ser més subtil<sup>114</sup>. La solució es trobà en una espècie de simbiosi en el sentit que el cinema del franquisme adoptà una dinàmica a la qual la cosmogonia de l'església apareixia als films com a rerefons però de forma clara i deixava així lliures els eixos centrals de la pel·lícula, que pertocaven a les escenes de caràcter bèl·lic o amorós que tan importants foren a l'època franquista<sup>115</sup>. Això només canviarà quan, arrel dels cada vegada majors (tot i que encara tímids) intents d'obertura del règim des de 1946, els falangistes decaiguin dins els òrgans de poder fins al punt de abandonar-los per donar pas als nacionals-catòlics que eren entesos com a mostra de moderació per part del règim<sup>116</sup>.

Emperò, tot i aquest fet, encara hi havia una sèrie de problemes ja que no sempre la jerarquia eclesiàstica actuava (ni pensava) amb un sol cos i veu dins el que era la censura cinematogràfica, la qual al cap i a la fi era l'eina bàsica per a tal de trametre la visió del món i de la religió que hi havia present al

---

<sup>111</sup> Cánovas Ortega, Maria del Carmen (2008). “La construcción de la moral social franquista a través del cine y la crítica cinematográfica durante el primer franquismo (1940-1945)”. Dins Óscar Alduante León; I. Heredia Urzáiz. (Ed.). *I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea de la Asociación de Historia Contemporánea: Zaragoza, 26, 27 y 28 de septiembre de 2007*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. pàg. 2.

<sup>112</sup> *Ibid.*, pàg. 6.

<sup>113</sup> Colmenero Martínez, Ricardo (2014). “Iglesia católica y cine en el franquismo: Tres perspectivas para un proyecto” *Historia Actual Online*, 35(3): 143-151. pàg. 144.

<sup>114</sup> *Ibid.*, pàg. 144.

<sup>115</sup> *Ibid.*, pàg. 144.

<sup>116</sup> *Ibid.*, pàg. 144.

règim. Així, el que es va fer va ser crear un sistema de censura propi de l'església a través d'un codi de colors i/o nombres dependent de la plataforma de censura que s'agafi (SIPE i FILMOR o Acció Catòlica)<sup>117</sup>, amb els quals poder identificar a quin rang d'edat anava dirigida la pel·lícula. Més tard els criteris definits per l'església es van unificar i van donar lloc a un sistema basat en una classificació numèrica que mostrava el grau de moral de les pel·lícules en funció de si atacaven el dogma o virtuts catòliques o no<sup>118</sup>. Cal dir, a més, que les pel·lícules del franquisme que es connecten amb la transmissió de continguts relacionats amb la religió ho fan des de dos punts de vista o postulats. Per una banda poden tenir una trama que és netament catòlica i la pel·lícula gira al seu voltant, o per altra banda pot donar-se la circumstància que la temàtica catòlica dins la gravació no sigui la imperant, però que participi de la general i s'hi relacioni intensament<sup>119</sup>. De fet, totes les pel·lícules del primer franquisme (llevat de *Viridiana* i *Los jueves milagro*) es poden classificar com a coincidents amb un d'aquests dos tipus de films i per tant com a punt de foment de la doctrina catòlica dins el que és el cinema (dins el que, per tant, no hi va haver cap tipus de crítica a la religió, almenys en el període analitzat)<sup>120</sup>.

Així doncs, fins ara hem exposat que el foment de la religió dins el cinema franquista es donava en clau exclusivament catòlica i per tant trametent la idea que sols hi havia una religió a l'Espanya sota Franco i que aquesta era la catòlica, apostòlica i romana<sup>121</sup>. També hem definit que aquest fet cal copsar-lo dins la dinàmica de suport que hi hagué per part de l'església a la causa i estat franquista, així com de les diverses circumstàncies que es van co-adjuntar (tant a nivell internacional com a nivell nacional) per a tal de donar una primacia als catòlics tant dins la censura com dins els governs a partir de 1946. Per a finalitzar amb aquest apartat caldria mencionar l'existència de dues fases dins la cronologia que ens ocupa i el cinema catòlic que ens interessa, les quals venen definides per estar compreses, la primera entre el 1936-1945 (quan hi ha una presència més aviat testimonial d'allò catòlic dins una trama a on no és l'element protagonista<sup>122</sup>) i la segona entre 1946-1959 (la qual ve definida per ser l'etapa dorada del cinema catòlic espanyol i a través de la qual es plasma amb més força el nacional-catolicisme<sup>123</sup>).

Així doncs i a mode de conclusió d'aquest sub-apartat, hem de mencionar la presència d'uns elements que podríem anomenar de consens catòlic dins el cinema que es creà a l'Espanya de 1939-1959. Aquests elements tenien la finalitat de crear una societat imbuïda dins els termes del catolicisme i aferrada a ells com un pilar fonamental del règim, de tal forma que es possible postular (amb tots els

---

<sup>117</sup> Sevillano Calero, F. (1998). *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1951)*. Alicante: Universidad de Alicante. pàg. 120.

<sup>118</sup> *Ibid.*, pàg. 123.

<sup>119</sup> *Ibid.*, pàg. 123.

<sup>120</sup> Colmenero Martínez, Ricardo (2014). "Iglesia católica y cine en el franquismo: Tres perspectivas para un proyecto" *Historia Actual Online*, 35(3): 143-151. pàg. 148.

<sup>121</sup> Arxiu del Regne de Mallorca. *Fitxa censura lletra F n° 12870: Fort Bravo*. Fons: Govern Civil. Secció: cines y teatros. Subsecció: fitxes de censura de pel·lícules del Movimiento. Signatura: Mov 139.

<sup>122</sup> Colmenero Martínez, Ricardo (2014). "Iglesia católica y cine en el franquismo: Tres perspectivas para un proyecto" *Historia Actual Online*, 35(3): 143-151. pàg. 148.

<sup>123</sup> *Ibid.*, pàg. 148.

matisos i interrelacions que hem remarcat amb anterioritat) que dins el cinema del franquisme (d'una forma tímida des de 1939 fins 1946 i perfectament visible fins a 1959) hi havia una voluntat propagandística de la religió catòlica.

## 5.2. Eina de control.

Arribats a aquest punt, cal deixar de banda el cinema com una eina emprada amb la finalitat de crear un conjunt o teixit social adèpte al règim (i domesticat dins la seva ideologia) i cal començar a tractar el cinema com a eina que permetia un control d'aquest teixit social que havia creat. És a dir, passarem a analitzar l'altra cara de la moneda que suposà el cinema a l'etapa franquista, ja que si hi havia un foment d'una determinada visió del món i la política, també hi havia d'haver un òrgan o mecanisme que eliminés totes aquelles escenes que no afavorien tal finalitat i aquest es va trobar dins el que anomenem censura franquista (de la que són un magnífic exemple i testimoni les fitxes de censura de l'Arxiu del Regne de Mallorca). Aquesta, en certa manera fou un mur de contenció de totes aquelles manifestacions que el règim considerava perniciosos per la nova moral espanyola que volia construir. Així doncs, dins aquest apartat es tractarà el cinema des de la seva faceta repressiva i que el podria mostrar com una eina de control de la població i la seva ideologia o consciència individual i col·lectiva.

### 5.2.1. Produccions nacionals.

Així doncs, el primer que cal mencionar és com el règim controlava les pel·lícules que es produïen dins el territori nacional, és a dir, dins el sí del seu règim. Aquesta temàtica pot parèixer insignificant, tot i que cal no caure en aquest error ja que el règim no era una entitat perfectament definida i impermeabilitzada de les divergències i intents d'anar contra la política i moral que els dirigents franquistes van impulsar. Sinó, que hi havia tant cineastes com produccions cinemàtiques que s'oposaven a tots els ítems que hem mostrat anteriorment.

Així, el que cal dir és que la censura fou un dels pilars més rellevants dins el que és el règim franquista, en el sentit que es complementava a la perfecció amb la propaganda que el cinema deixava anar en forma de suau brisa (constant però a vegades poc perceptible) sobre la població. Tot i això, no hem de pensar en la censura com un element que crea el franquisme, ja que va ser present a l'estat espanyol quasi des del mateix moment de l'entrada del cinema dins aquest, en el sentit que els primers testimonis són de 1912<sup>124</sup>. Tornant al primer franquisme però, cal mencionar que la censura franquista va començar durant la guerra civil quan el bàndol nacional tenia baix el seu control els estudis de cinema ubicats a Sevilla i el suport de Berlín, Roma i/o Lisboa en la tasca censora<sup>125</sup>. Les competències censors que es creen en aquests moments de conflicte es dipositen a un òrgan de nova creació anomenat *Delegación de Prensa y Propaganda*, la qual estava baix el control de la *Secretaría general del Jefe del*

---

<sup>124</sup> Folgar de la Calle, Juan Manuel (2008). "El control del cine por el franquismo de la guerra civil a los años 60". Dins Luís Reis Torgals i Heloisa Paulo (Ed.). *Estados autoritarios e totalitários e suas representações: propaganda, ideologia, historiografia e memoria*. Coimbra; Imprensa da Universidade de Coimbra. pàg. 212.

<sup>125</sup> *Ibid.*, pàg. 213.

*Estado*<sup>126</sup>. De fet, durant el març de 1937 es crea una junta de censura pel cinema (al B.O.E. de dia 27) amb dues seus, una a Coruña i l'altra a Sevilla (segons Folgar de la Calle) i que més tard es complementarà amb la *Junta Superior de Censura*, a la qual hi haurà un militar, un falangista i un sacerdot. De totes formes, serà el novembre de 1938 quan s'engendri la institució que mantindrà el control de la censura durant bona part del primer franquisme (fins a 1942), la qual és la *Junta Superior de Censura y la Comisión de Censura*<sup>127</sup>. També cal posar sobre la taula que la censura que es feia de les pel·lícules seguia clarament els esquemes dels aparellsensors de l'Alemanya Nazi i la Itàlia feixista i tal i com feien aquestes el règim va crear un *Departamento de Cinematografía* al que calia enviar les peticions per a l'elaboració de pel·lícules dins el territori nacional<sup>128</sup>. D'aquesta forma, ja es tenia un primer control de les produccions nacionals al saber quina tipologia de pel·lícula es volia filmar i a on, amb la possibilitat de denegar-ne el permís si es considerava un film perillós per la ideologia del nou règim. El control però, era exhaustiu ja que no només calia formalitzar aquest pas sinó que a partir de 1940 les empreses havien de presentar davant el departament mencionat una ampla documentació per a que els hi fos concedida la autorització per a elaborar la pel·lícula. Entre aquesta podem remarcar el permís previ de rodatge, la fulla de censura del guió, el títol del film i l'època i lloc on es desenvolupa l'acció<sup>129</sup>. Entesos aquests, com elements sol·licitats per encorsetar la realització de films i dificultar que aquests fossin perjudicials pel règim. De fet, aquest control es complementava amb la censura a la que havia de sotmetre el film abans de ser exhibit, la qual no només era la guinda del pastís sinó que era l'eina més directa i eficaç per a tal de tenir controlats els missatges que es trametien a través del cinema.

Hem de destacar també, dins aquest control i censura de les produccions nacionals que es van generar durant el primer franquisme, que el signe predominant de la censura va ser l'arbitrarietat, en el sentit que els controls es van fer sense una "casuística que permitiera a los guionistas y cineastas saber aproximadamente que era decible/visible y lo que no lo era"<sup>130</sup>". Cal però, no perdre de vista que tot i l'arbitrarietat que hi va haver sí que es podia desentranyar un fil conductor basat en la defensa del catolicisme i la ideologia nacionalista d'estat, entre altres elements. En definitiva, al voltant del que hem afirmat als apartats anteriors. Cal mencionar també, que aquest sistema de censura es va reconfigurar cap al 1946 (més específicament el 19 de juliol) quan es va crear una nova entitat que participava del procés, anomenada *Junta Superior de Orientación Cinematográfica*. Aquesta, es trobava formada per un director general i un secretari general de cinematografia i teatre (que jugaven els rols de president i vicepresident) i onze vocals formats per deu escollits per l'autoritat civil i un per l'eclesiàstica. Això

---

<sup>126</sup> *Ibid.*

<sup>127</sup> *Ibid.*, pàg. 215.

<sup>128</sup> *Ibid.*, pàg. 215.

<sup>129</sup> Sevillano Calero, F (1998). *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1951)*. Alicante: Universidad de Alicante.

<sup>130</sup> Folgar de la Calle, Juan Manuel (2008). "El control del cine por el franquismo de la guerra civil a los años 60". Dins Luís Reis Torgals i Heloisa Paulo (Ed.). *Estados autoritarios e totalitários e suas representações: propaganda, ideologia, historiografia e memoria*. Coimbra; Imprensa da Universidade de Coimbra. pàg. 218.

deixava entreveure ja, que els elements reprimits de les pel·lícules eren els atacs a la religió i al nacionalisme i a la sexualitat dins el matrimoni catòlic i heterosexual<sup>131</sup>. De fet, desapareixia en aquest moment el censor militar que havia estat present fins aleshores dins els òrgans de censura de l'estat, el que marcava un menor interès de les pel·lícules per la ambientació i temàtica bèl·lica i en conseqüència dels atacs a aquest col·lectiu i una major preocupació pels missatges de temàtica moral i religiosa, la qual queda confirmada amb la idea que el vot eclesiàstic era definitori en qüestions morals, fins i tot en contra de la majoria<sup>132</sup>. Aquesta censura, de caràcter eclesiàstic, va tenir per tant un pes més que rellevant durant el primer franquisme, tot i que moltes voltes va presentar una tipologia que era més reaccionaria que la del règim en sentit estricte, fet que acabà produint que els òrgans eclesiàstics acabessin tenint les seves pròpies llistes de classificació dels films.

Finalment, es pot establir una darrera subdivisió dels moments finals del període tractat dins el nostre treball arrel del canvi de govern que es va donar el juliol de 1951. Aquesta nova etapa venia definida per la subvenció que es feia a les pel·lícules que encapçalaven les llistes de popularitat i que venia definida per donar subvencions sobre el cost estimat de la producció, el que feia que els cineastes volguessin produir films que agradessin alsensors i així poder accedir a aquestes subvencions<sup>133</sup>. Així, s'entrava dins una dinàmica de censura encoberta i directa com la dels anys 40 de la que només es sortirà cap al 1962 (quan es dona un altre canvi de l'òrgan de govern)<sup>134</sup>. És dins aquesta etapa, quan apareixen els directors que, des del cinema franquista i fent servir l'humor, aconseguiran esquivar la censura i crear un cinema crític amb el règim. Entre aquests cal mencionar a Juan Antonio Bardem i Luís García Berlanga.

Per tant, hem d'afirmar que la censura i la crítica foren, durant el primer franquisme, els elements que van tenir una major projecció dins la cursa per a dirigir la correcta recepció del missatge que es trametia a través del cinema<sup>135</sup>. També hem dit, que l'església va tenir un paper clau dins el que és aquest control ja que les seves decisions arribaren a tenir fins i tot dret de vet. Tot i que no hem mencionat pas la importància de la *falange* dins aquesta faceta, i això no pot pas esser passat per alt ja que aquest organisme també va tenir una importància cabdal dins la censura (sobretot a través d'òrgans com *Primer Plano*<sup>136</sup>) i sobretot dins la censura encaminada a defensar els valors patris com el nacionalisme espanyol. Es pot afirmar, seguint aquesta línia, que el paper de la censura franquista fou controlar l'aparició de ideologies o manifestacions contraries a les que el règim emetia pels canals oficials. De fet, això es feia des d'un cert caràcter paternalista en el sentit que es considerava que el poble espanyol era

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, pàg. 218.

<sup>132</sup> *Ibid.*, pàg. 218.

<sup>133</sup> *Ibid.*, pàg. 219.

<sup>134</sup> *Ibid.*, pàg. 219.

<sup>135</sup> Cánovas Ortega, Maria del Carmen (2008). "La construcción de la moral social franquista a través del cine y la crítica cinematográfica durante el primer franquismo (1940-1945)". Dins Oscar Alduante León i I. Heredia Urzáiz. (Ed.). *I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea de la Asociación de Historia Contemporánea: Zaragoza, 26, 27 y 28 de septiembre de 2007*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. pàg. 4.

<sup>136</sup> *Ibid.*, pàg. 4.

intel·lectualment dèbil i amb una falta de maduresa, i per això es mantenia un control de la informació que li arribava des del cinema a fi que les manifestacions que no simpatitzaven amb el règim no poguessin embrutar la mentalitat dels espectadors<sup>137</sup>.

Fins aquí hem remarcat, doncs, que el règim emprava la censura com una eina capaç de reprimir les manifestacions que li eren contràries. Tot i el fet que es té molt clara aquesta conclusió, a la gran majoria d'escrits sobre el cinema durant el primer franquisme encara hi ha facetes que ens són desconegudes i entre les quals es pot citar el fet de quantes i quines pel·lícules foren censurades, el misteri de films com *El crucero Baleares* (1940) i *Rojo y negro* (1942) que van passar de ser pel·lícules enaltides pel règim pel fet de fomentar el sentiment nacional a ser proscrites de forma clara<sup>138</sup>, al igual que desconexim com van conviure la censura i les grans produccions del moment (com el *gran dictador* i *l'acorçat Potemkin*) (segons Josep Estivill). Però els problemes no acaben solament aquí, sinó que van més enllà ja que durant bastant temps la censura es va relacionar amb una asfixiant burocràcia i irregularitats administratives<sup>139</sup> que dificulten enormement l'anàlisi d'aquesta faceta del règim. Així doncs, cal entendre la censura cinematogràfica com un element complex i burocràticament difícil d'analitzar, ja que no només era un sector econòmic (de caràcter industrial i comercial) sinó també un instrument polític sotmès a control per part de la cúpula dirigent.

Analitzant alguna de les cintes que van patir la censura franquista -per a tal de comprendre millor com funcionava (tot atenent a allò que hem explicat fins al moment)- cal parlar del film *Abnegación de Madre* (1943) classificada com a únicament acceptable per majors d'edat i de la qual se'n va censurar una petita part a la qual apareixien dos personatges (Jack i Tanny) que es donaven una abraçada al entrar dins una llibreria<sup>140</sup>. Hem de suposar que aquesta escena es va eliminar al ser una mostra d'efecte carnal entre dos personatges que tal volta no estaven casats (per tant en relació a la imatge que es trametia de la moral sexual espanyola). Així, aquesta pel·lícula ens serveix per a tal de veure com els continguts que des del punt de vista moral eren considerats perniciosos pel règim són eliminats dels films. Una altra pel·lícula que patí la censura fou *El abrazo de la muerte* (1950), la qual fou autoritzada únicament per als majors d'edat tot i que sense cap restricció al seu contingut<sup>141</sup>. Més suc i interès presenta la realització *Abdeel Hamid* (1943) que també fou classificada com a únicament apta per a majors i sempre i quan s'eliminessin l'escena del ball del Can Can (al principi del film) davant el sultà a l'òpera, els primers plànols de les ballarines al palau del sultà, certs diàlegs dels que no s'especifica el contingut (tot i que podem presumir que es tractava d'algun argument de caràcter polític-religiós amb quasi total seguretat)

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, pàg. 5.

<sup>138</sup> Estivill, Josep (1997). "El espíritu del caos: irregularidades en la censura cinematográfica durante la inmediata postguerra" *Secuencias: Revista de historia del cine*, 6: 39-50. pàg. 39.

<sup>139</sup> *Ibid.*, pàg. 48.

<sup>140</sup> Arxiu del Regne de Mallorca. *Fitxa censura lletra A n° 0071: Abnegación de Madre*. Fons: Govern Civil. Secció: Cines y teatros. Subsecció: fitxes de censura de pel·lícules del Movimiento. Signatura: Mov 189.

<sup>141</sup> Arxiu del Regne de Mallorca. *Fitxa censura lletra A n° 0674: Abdeel Hamid*. Fons: Govern Civil. Secció: Cines y teatros. Subsecció: fitxes de censura de pel·lícules del Movimiento. Signatura: Mov 189.

i altres dels que sí es fa i dels que es diu que es suprimeixen per clara política. Aquesta obra, és un exemple meravellós per entendre que volia frenar el règim amb la censura, ja que es suprimeixen escenes en les que es firma una constitució (el que en la meua opinió cerca eliminar la visió que és possible crear un nou sistema d'estat) i la visualització d'un cartell amb la llegenda "únete a nuestras filas, atiende a la llamada" (que cerca eliminar els desitjos d'oposició armada al franquisme, més encara quan hi havia maquis que encara resistien el règim des de les muntanyes del pirineus.). Així, aquesta és la caracterització de la censura com a eina de control dels missatges tramesos a través del cinema i d'aquest com a eina de control.

### 5.2.2. Produccions internacionals.

El control que el règim efectuava sobre la producció cinematogràfica no només afectava al cinema que es feia dins els límits geogràfico-territorials del nostre país, sinó que també actuava sobre les produccions que arribaven des de l'exterior. Així, considero fonamental analitzar com el règim les controlava, entès aquest coneixement com a eina per a tal de comprendre millor, i amb tota la seva globalitat, el control del cinema franquista.

D'aquesta manera, el primer que cal mencionar és que aquest control de les produccions internacionals venia donat en primer terme per les traduccions i doblatges dels films al castellà. Aquest fet permetia al règim plasmar que l'única llengua de l'estat era el castellà i per tant afavorir el sentiment nacionalista que es fomentava amb films d'altra tipologia, com hem vist anteriorment, a la vegada que a evitar simpaties populars cap a tercers països a través de les seves llengües pròpies. Per tant, i una vegada sabem que el règim tenia uns mecanismes de control que fins i tot es perllongaven dins els terrenys d'allò lingüístic, cal analitzar quina era la caracterització d'aquest control del cinema estranger a l'Espanya del primer franquisme (1939-1959). De fet, aquesta qüestió serà analitzada des de l'òptica del cas pràctic americà, per a tal de extrapolar a partir d'aquest la caracterització general.

Començant doncs amb el cinema americà, cal dir que el règim es trobà amb una sòlida solera de projecció d'aquest cinema ja que era altament popular a Espanya des dels anys 30 del segle XX<sup>142</sup>. Això va fer que el cinema americà no fos mai del tot restringit dins el franquisme, tot i que si fou una mica arraconat durant els moments de la segona guerra mundial com a conseqüència de les pressions d'Alemanya i Itàlia<sup>143</sup>, acció que era contrarestada per l'acció propagandística de l'ambaixada americana a Espanya. El cinema americà tenia dins el que era l'aparell censor franquista una acollida diferent en funció de la temàtica del film i la seva data de recepció. Així, el film més bèl·lic i propagandístic moltes voltes no va passar la censura, tot i que a voltes l'anomenat *Neo-realisme* o *Cinema negre* tampoc ho feu ja que plasmava una societat que vivia dins l'abundància i aquest fet no era ben vist pel règim que

---

<sup>142</sup> Pizarroso Quintero, Alejandro. (1994). "El cine americano en España durante la Segunda Guerra Mundial: Información y propaganda" *REDEN: revista española de estudios norteamericanos*, 7: 121-155. pàg. 122.

<sup>143</sup> *Ibid.*, pàg. 122.

sospitava podria afectar a l'ordre establert dins una Espanya sumida dins la pobresa<sup>144</sup>. De fet els americans, coneixedors d'aquest fet solien enviar films com *Lo que el viento se llevó* al general Franco amb l'esperança que si els veia apropiats n'autoritzés la seva difusió. Cal posar sobre la taula, també, que la censura franquista tampoc solia tenir molts problemes amb els films americans (de les temàtiques restants) ja que gràcies al *Hays Code*<sup>145</sup> les escenes de sexe i qüestions polítiques eren quasi inexistentes dins les creacions d'aquest país<sup>146</sup>. Hi havia però, altres facetes en les que els franquistes es fixaven quan es tractava de produccions internacionals. Entre aquestes cal remarcar el fet de si en elles apareixien actors o actrius que s'haguessin pronunciat contra el règim, ja que aquestes estaven totalment vetades<sup>147</sup>. També cal destacar que el règim tenia falta de divises per a importar pel·lícules des dels EEUU, de forma que això indirectament contribuïa a emetre menys films estrangers i tenir més controlat el que es deixava anar sobre la població. Tot i això, a vegades també es donaven condicions o exigències absurdes, com haver d'exportar una pel·lícula nacional per cada deu americanes importades, que els americans es negaven a acceptar i que per tant limitaven l'arribada de pel·lícules d'aquest país. Tot aquest esquema de control dels missatges que es trametien des dels EEUU i que a vegades es feia de forma indirecta i encoberta es va normalitzar al voltant de 1943, ja que cap a l'agost d'aquest any els principals importadors i distribuïdors espanyols tenien sol·licitades vuitanta-sis importacions de pel·lícules, de les quals l'ampla majoria eren americanes (com *Dumbo* i *Pinocho*) i cercades per CIFESA i Helios Films<sup>148</sup>. Cal veure però, que encara que hi hagués el permís d'importació i la voluntat de doblar la pel·lícula al castellà, moltes vegades no hi havia cinta cinematogràfica verge en quantitats suficients per a fer-ho, fent que aquesta passés a ser un dels elements que indirectament contribuïren a controlar el cinema estranger (americà en aquest cas) que s'emetia a Espanya. Finalment, hem de dir que hi havia una altra sèrie de limitacions pel que fa a l'arribada de pel·lícules americanes a Espanya. Una d'aquestes era la pretensió que tenien les productores americanes d'exigir que al comprar una pel·lícula s'hagués d'adquirir un "paquet" de diverses, i per tant amb major gast econòmic, el qual a voltes era difícil d'assumir limitant l'arribada de pel·lícules americanes.

Així, veiem com hi ha un control per part del règim de les produccions internacionals i sobretot dels missatges que aquestes transmetien, ja fos a través del doblatge obligatori o l'eliminació de parts concretes dels films. Elements que podríem vehicular de forma més ampla dins el que és la censura, que s'explica per la por del règim a que els missatges que provenien de fora constituïssin un univers diferent i font de missatges divergents al que ell creava. Així doncs, el règim no es tancà a les produccions

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, pàg. 135.

<sup>145</sup> *Ibid.*, pàg. 146.

<sup>146</sup> Això es pot apreciar a Arxiu del Regne de Mallorca. *Fitxa censura lletra A n° 9893: El Abraço de la muerte*. Fons: Govern Civil. Secció: Cines y teatros. Subsecció: fitxes de censura de pel·lícules del Movimiento. Signatura: Mov 189. ja que no s'elimina cap de les seves parts, en part gràcies a aquest codi Hays.

<sup>147</sup> Pizarroso Quintero, Alejandro. (1994). "El cine americano en España durante la Segunda Guerra Mundial: Información y propaganda" *REDEN: revista española de estudios norteamericanos*, 7: 121-155. pàg. 149.

<sup>148</sup> *Ibid.*, pàg. 149.



internacionals però va tenir aquestes controlades fins a l'extrem, ja que de no fer-ho -i més dins la concepció del franquisme que definia el cinema com un acte propagandístic en la seva totalitat i magnitud- podia mellar la seva tasca uniformitzadora i adhesiva de la societat espanyola enfront del règim. També cal dir que com tota la censura franquista referida al cinema, aquesta es va anar adequant als diferents moments que es van marcar dins l'òptica internacional, en el sentit que els països des dels quals s'importaven pel·lícules i el control sobre aquestes va ser diferent al moment de màxima autarquia del règim, els inicis de l'obertura i les diferents etapes de la segona guerra mundial, pel que comprendre el moment en el qual fou produïda cada obra es fonamental.

## **6. Conclusions.**

Arribem ara al punt més interessant del treball, ja que ens permetrà fer un anàlisi global de la temàtica que hem anat tractant de forma transversal al llarg d'aquest. Al començar la dissertació d'aquest treball vàrem afirmar que la nostra hipòtesi de partida era que la gran pantalla va ser un dels pilars fonamentals del règim establert a Espanya l'abril de 1939 i que coneixem com a franquisme, ja que fou un dels més potents en quant a la creació o assoliment d'un estadi de fervor i adhesió popular al voltant del règim.

Doncs bé, si bé en un principi aquesta afirmació ens semblava d'allò més adient per al que suposà el cinema durant el període analitzat hem de dir ara, després d'haver analitzat en profunditat quina va ser la caracterització del cinema des de 1939 fins 1959 al nostre país, que no podria ser una afirmació més ben postulada i acertada ja que és certa fins als seus darrers extrems. Vull dir que hem vist que el règim que sorgeix de la guerra civil és un règim que ha ascendit "al tron" a través d'una lluita fratricida i parricida, i que per tant governa una societat que està imbuïda dins el malestar que això genera i que a més també es veu ofegada per una situació d'extrema precarietat, incrementada per la implantació d'un règim autàrquic que cercava una autosuficiència davant un món que li era hostil. D'aquesta forma no podia governar si abans no creava un teixit que, no només li donés una legitimitat i li permetés exercir el control sinó que, lubriqués les peces de l'entramat social espanyol amb un oli tan espès que permetés funcionar la màquina però no produir o faenar més enllà del que el règim volia i dins els esquemes que marcava. És a dir, el règim necessitava una eina que li permetés desviar l'atenció del poble des de les misèries que patia cap a una altra faceta de la realitat i que a més li permetés sembrar en els espectadors una llavor que, posteriorment, germinaria formant una societat que li donés suport. Dins aquesta necessitat es va contemplar el cinema no només com la més apta de les solucions, sinó també com la més directa, eficaç i -una de les coses que considero fonamentals per entendre aquest ús del cinema que fa el franquisme- emmascarada. Per que sinó es destinarien tants recursos a un mitjà d'entreteniment, si no fos perquè té la capacitat d'entrar dins les ments d'una consciència col·lectiva, modelar-ne la percepció de la realitat i adaptar-la a un règim dictatorial que perdurà durant uns quaranta anys. Així el que es pot afirmar és que el cinema compleix una tasca imprescindible dins el control social per part del règim.

Ara bé, cal diferenciar dues esferes dins aquest cinema com a eina fonamental dins el primer franquisme. Per una banda, hem de veure que s'ha de corroborar la postulació que vam fer al principi de treball, que veia el cinema com una eina de consens en el sentit que aquest servia per a que la societat espanyola tingués una estructura mental classificada o enquadrada dins el que eren les doctrines del règim. De fet, d'aquestes cal mencionar la idea que el règim tenia de la família. La qual venia definida per estar conformada per una família tradicional en tant que catòlica, unida per el ritus matrimonial que aquesta religió defensa i amb les relacions maritals com a font de descendència únicament. També es trametia una identitat religiosa que es catalogava com a única i exclusivament catòlica en el sentit que no es toleraven altres manifestacions religioses i es defensava a ultrança el mode de vida catòlic. Pel que fa als missatges que es transmetien de la sexualitat, la dinàmica també està clara ja que ens presenten un univers en el qual qualsevol acció de caire "immoral" -com les relacions extramatrimonials o adúlteres, el sexe com a font únicament de plaer i les pràctiques homosexuals- no hi són presents. És a dir, una sexualitat del tot restringida al matrimoni i com a font de nous espanyols, en el sentit de generar descendència. També s'envia una imatge a través del cinema del que serà l'escola del nou estat, la qual es caracteritza per una separació dels nois i les noies, la repetició de conceptes fins a la sacietat dins l'esquema memorístic que el règim impulsava i el foment del passat nacional interpretat en lògica nacionalista. Per últim, es trametia una determinada imatge del nacionalisme, el qual es consagrava al voltant de la grandesa nacional del passat, la imatge de l'estat espanyol com a entitat pretèrita en el temps i també a englobar aquest amor patri dins el que és el militarisme. Per tant, el règim emprava el cinema com una eina per a tal de dissoldre, dins la societat, una sèrie de qüestions que servissin de colorant i guia per a la nova vida que s'iniciava a Espanya amb l'ascens d'un règim dictatorial com era el del general Franco. No acabava aquí, però, la utilitat del cinema, ja que si bé es vera que servia com a òrgan transmissor de l'estat i moral ideals del règim, també es cert que contribuïa a minar totes aquelles pretensions de proposar un model alternatiu al que el règim difonia d'aquests aspectes. També, d'aturar les crítiques a aquest amb l'esperança que la població no veiés que hi havia alguna possibilitat de contradir aquest paradigma.

Com a punt i final al treball, cal apuntar que a través de l'anàlisi que hem anat fent al llarg de les pàgines que precedeixen aquesta conclusió hem definit que el cinema no ha de ser entès com una mena de plasmació més o manco fidel del que fou el franquisme com a règim (que també ho pot ser), sinó com la manifestació o reflex d'allò que els dirigents del règim volien que fos. Entesa aquesta afirmació en el sentit que era el mirall que tenia el franquisme per mostrar a la societat el s'esperava d'ella una vegada es va instaurar el nou model d'estat l'abril de 1939. Així, el cinema és contingent al franquisme però el franquisme en la meua opinió no ho és pas del cinema, ja que fent un símil es podria dir que el franquisme sense l'ajuda del cinema hauria estat com un vaixell sense veles, hauria surat però no s'hauria pas mogut.

## 7. Bibliografía i fonts primàries.

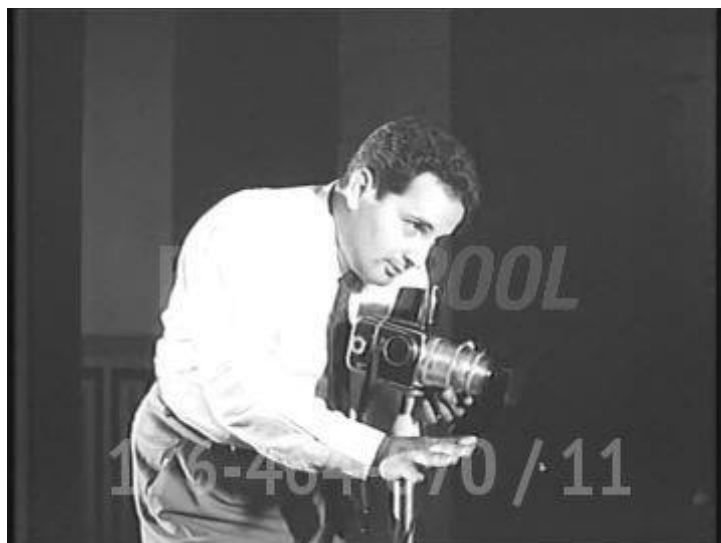
- Afinoguénova, Eugenia (2006). “"Esto se llama Raza, hijo mío" el mito fascista y las visualizaciones del Nuevo Estado en el cine de propaganda del primer franquismo: Prisioneros de guerra (1938) y Raza (1941)” *Filmbistoria online*, 16(3). Recuperat dia 16 de febrer de 2019 de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5368579>
- Cabezuelo Lorenzo, F (2012). “La radio y la televisión en el franquismo a través del cine de José Luis Sáenz de Heredia” *Aposta: Revista de ciencias sociales*, 53: 1-17.
- Cánovas Ortega, Maria del Carmen (2008). “La construcción de la moral social franquista a través del cine y la crítica cinematográfica durante el primer franquismo (1940-1945)”. Dins Oscar Alduante León i I. Heredia Urzáiz. (Ed.). *I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea de la Asociación de Historia Contemporánea: Zaragoza, 26, 27 y 28 de septiembre de 2007*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Caparrós Lera, Josep Maria (1983). *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*. Barcelona: Edicions universitat de Barcelona.
- Caparrós Lera, Josep Maria.; Esteve, Llorenç (1991). “Aproximación a *Bienvenido Mr. Marshall* (1952) y *Calabush* (1956)” *Filmbistoria online*, 1(3): 185-203.
- Casanova, Julián (2007). *República y Guerra Civil*. Barcelona: Crítica/Marcial Pons.
- Casanova, Julián; Gil Andrés, C. (2016). *Historia de España en el siglo XX*. Madrid: Ariel.
- Cerrón Gómez, Juan Francisco (1999). “El cine de Juan Antonio Bardem y la censura franquista (1951-1963): las contradicciones de la represión cinematográfica” *IMAFRONTTE*, 14: 23-36.
- de Riquer, Borja (2010). *La dictadura de Franco*. Barcelona: Crítica/Marcial Pons.
- Delgado Idarreta, José Miguel. *Prensa y propaganda bajo el franquismo*. Dins Nathalie Ludec i Françoise Dubosquet Lairys (Ed.). (2004). *Centros y periferias: prensa, impresos y territorios en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jacqueline Covo-Maurice*. España: PILAR.
- Di Jesús, F.; et alí (2018). *Media, power and identity: Discursive strategies in ideologically-oriented discourses*. Palerm: Universitat de Palerm.
- Durán Manso, Valeriano; Álvarez Domínguez, Pablo (2018). “La imagen de la escuela en la primera etapa del cine español del franquismo autarquía, patriotismo y nacionalcatolicismo (1939-1950)” *Educació i història: Revista d'història de l'educació*, 31: 59-88.
- Estivill, Josep (1997). “El espíritu del caos: irregularidades en la censura cinematográfica durante la inmediata postguerra” *Secuencias: Revista de historia del cine*, 6: 39-50.
- Folgar de la Calle, Juan Manuel. “El control del cine por el franquismo de la guerra civil a los años 60”. Dins Luís Reis Torgal i Heloisa Paulo (Ed.). (2008). *Estados autoritários e totalitários e suas representações: propaganda, ideologia, historiografia e memoria*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- García Galindo, Juan Antonio, Gutiérrez Lozano, Juan Francisco, Sánchez Alarcón, Inmaculada (2002). *La comunicación social durante el franquismo*. Madrid: CEDMA.
- Gil Gascón, Fátima (1962). “El cine británico en España (1939-1945)” *Teresa*, 98: 1-13.
- Gil Gascón, Fátima (2010). *Construyendo a la mujer ideal, mujer y censura cinematográfica durante el franquismo (1939-1963)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. (Tesi Inèdita).
- Gil Gascón, Fátima; Gómez Garcías, Salvador (2010). “Mujer, noviazgo y censura en el cine español 1939-1959” *Revista Latina de Comunicación Social*, 65: 460-471.
- Gómez Garcías, Salvador (2010). “Mujer, noviazgo y censura en el cine español 1939-1959” *Revista Latina de Comunicación Social*, 65: 460-471.

- Gómez Vaquero, Laura; Sánchez Salas, Daniel (2009). *El espíritu del caos: representación y recepción de las imágenes durante el franquismo (Una recopilación de secuencias. Revista de Historia del Cine)*. Madrid: Ocho y medio.
- Gubern Garriga-Nogues, Román (1980). *Regimen jurídico y función pública de la censura cinematográfica bajo el franquismo*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis Doctoral.
- Guillamón Carrasco, Silvia. "Tensiones en el melodrama doméstico en el cine bajo el franquismo". Dins P. Couto-Cantero, G. Enriquez Veloso, A. Passeri, J.M. Paz Gago (Ed.) (2012). *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (LASS/AIS) [Recurso electrónico]: Culture of Communication-Communication of culture*. 229-237.
- Higginbotham, Virginia (1988). *Spanish film under Franco*. Texas: University of Texas Press.
- Losilla Alcalde, Carlos (2017). "Ver hacia dentro, mirar hacia fuera el deseo femenino en el cine del franquismo" *L'Atalante: revista de estudios cinematográfico*, 23: 19-28.
- Martínez Álvarez, Josefina (2009). "Del rojo al azul: Las pantallas de las dos Españas" *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea*, 21: 117-139.
- Matud Juristo, Alvaro (2008). "El cine como documental franquista: Introducción a la producción de documentales NO-DO" *I congreso internacional de historia y cine*. 516-527.
- Melero Salvador, Alejandro (2013). "La homosexualidad en el cine franquista represión, censura y estrategias de representación" *Clepsydra: Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista*, 12: 107-124.
- Melero, Alejandro (2014). "La representación de la homosexualidad en el cine de la dictadura franquista" *Zer: Revista de estudios de comunicación*, 36: 189-204.
- Mészáros, Einkó (2015). "El cine español en la dictadura de Franco. Ideología, propaganda y política cinematográfica de András Lénárt" *Filmbistoria online*, 25(2): 137-138.
- Moliner i Prada, Antoni (2012). *Documents de la historia contemporània d'Espanya*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona.
- Morral Roncal, Antonio Manuel; Colmenero Martínez, R (2015). *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1959)*. Alcalá: Universidad de Alcalá.
- Pizarroso Quintero, Alejandro (1994). "El cine americano en España durante la Segunda Guerra Mundial: Información y propaganda" *REDEN: revista española de estudios norteamericanos*, 7: 121-155.
- Ramírez Benito, Penélope (2010). "A golpe de retina: formación y concienciación del 'Nuevo Estado' a través de la imagen" *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, 34: 243-272.
- Román Gubern, Doménec (1934). *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*. Madrid: Editorial Euros.
- Sánchez Biosca, Vicente (2007). "Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española (1936-1939)" *CIC: Cuadernos de información y comunicación*, 12: 75-94.
- Sánchez-Biosca, Vicente. "Los lugares de memoria franquistas en el NO-DO". Dins Julià Díaz Santos (Ed.). (2006). *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid: Taurus. 197-218.
- Sevillano Calero, F. (1998). *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1951)*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Simón Sanjurjo, J. A (2012). "Fútbol y cine en el franquismo: la utilización política del héroe deportivo en la España de Franco" *Historia y comunicación social*, 17: 69-84.
- Torres Martín, José Luis (2016). *El nacionalcatolicismo en el cine. El reflejo fílmico de la construcción identitaria femenina en la dictadura franquista*. Málaga: UMA editorial.
- Trenzado Romero, Manuel (2007). "Cine y poder el cine español y la secularización del discurso público sobre la moral durante la transición y consolidación democrática" *Política y sociedad*, 44(3): 71-87.
- Tusell, Javier (2010). *Dictadura franquista y democracia (1939-2004)*. Madrid: Crítica.

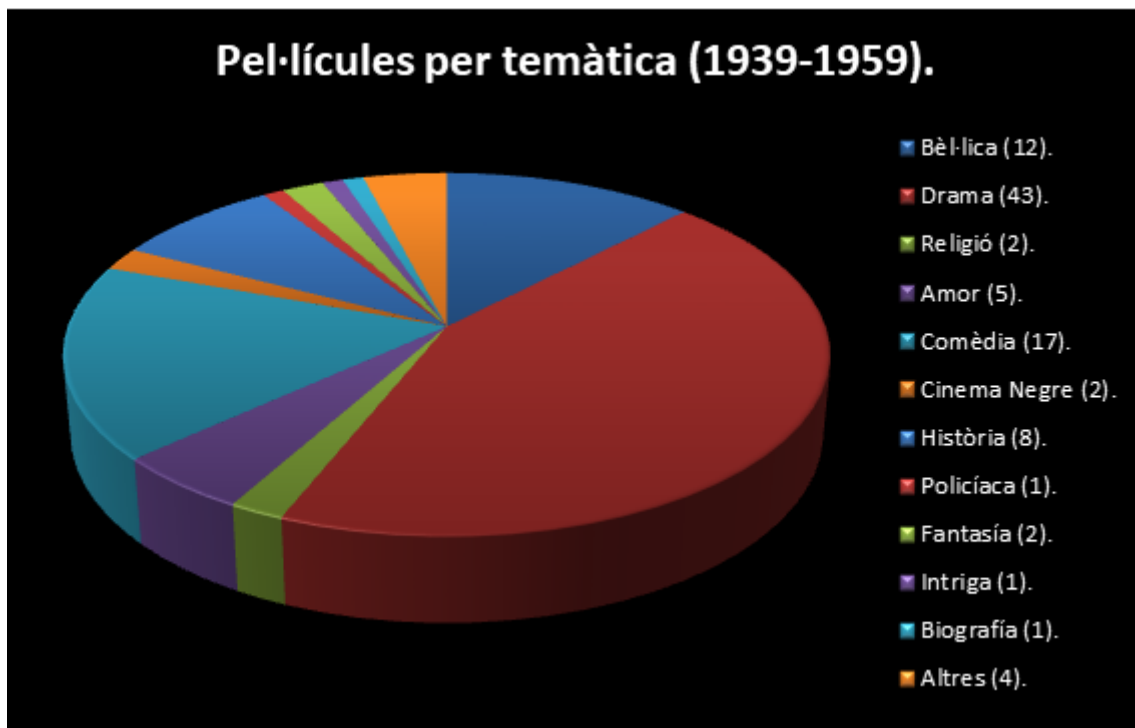
### **Fonts primàries Arxiu Regne de Mallorca:**

- Arxiu del Regne de Mallorca. *Fitxa censura lletra A n<sup>a</sup> 2459: Agárreme a ese vampiro*. Fons: Govern Civil. Secció: cines y teatros. Subsecció: fitxes de censura de pel·lícules del Movimiento. Signatura: Mov 189.
- Arxiu del Regne de Mallorca. *Fitxa censura lletra A n<sup>a</sup> 9984: El abrazo de la muerte*. Fons: Govern Civil. Secció: cines y teatros. Subsecció: fitxes de censura de pel·lícules del Movimiento. Signatura: Mov 189.
- Arxiu del Regne de Mallorca. *Fitxa censura lletra A n<sup>a</sup> 0071: Abnegación de Madre*. Fons: Govern Civil. Secció: cines y teatros. Subsecció: fitxes de censura de pel·lícules del Movimiento. Signatura: Mov 189.
- Arxiu del Regne de Mallorca. *Fitxa censura lletra D n<sup>a</sup> 10457: Dallas*. Fons: Govern Civil. Secció: cines y teatros. Subsecció: fitxes de censura de pel·lícules del Movimiento. Signatura: Mov 189.
- Arxiu del Regne de Mallorca. *Fitxa censura lletra F n<sup>a</sup> 8900: Filigrana*. Fons: Govern Civil. Secció: cines y teatros. Subsecció: fitxes de censura de pel·lícules del Movimiento. Signatura: Mov 189.
- Arxiu del Regne de Mallorca. *Fitxa censura lletra A n<sup>a</sup> 3593: Abdeel Hamid*. Fons: Govern Civil. Secció: cines y teatros. Subsecció: fitxes de censura de pel·lícules del Movimiento. Signatura: Mov 139.
- Arxiu del Regne de Mallorca. *Cine Goya Búger*. Fons: Inventari de la documentació del Govern Civil. Secció: cines y teatros. Subsecció: Govern Civil 1957. Signatura: GC 1957.
- Arxiu del Regne de Mallorca. *Expediente contra el cine Sala Rex del Molinar 2/04/1957*. Fons: Inventari de la documentació del Govern Civil. Secció: cines y teatros. Subsecció: Govern Civil 1957. Signatura: GC 1957.
- Arxiu del Regne de Mallorca. *Fitxa censura lletra A n<sup>a</sup> 13886: Abdullah el grande (avance)*. Fons: Govern Civil. Secció: cines y teatros. Subsecció: fitxes de censura de pel·lícules del Movimiento. Signatura: Mov 139.
- Arxiu del Regne de Mallorca. *Fitxa censura lletra A n<sup>a</sup> 2344: Abismos*. Fons: Govern Civil. Secció: cines y teatros. Subsecció: fitxes de censura de pel·lícules del Movimiento. Signatura: Mov 139.
- Arxiu del Regne de Mallorca. *Fitxa censura lletra A n<sup>a</sup> 27516: Abogado defensor*. Fons: Govern Civil. Secció: cines y teatros. Subsecció: fitxes de censura de pel·lícules del Movimiento. Signatura: Mov 139.
- Arxiu del Regne de Mallorca. *Fitxa censura lletra A n<sup>a</sup> 56393: El abominable hombre de la Costa del Sol*. Fons: Govern Civil. Secció: cines y teatros. Subsecció: fitxes de censura de pel·lícules del Movimiento. Signatura: Mov 139.
- Arxiu del Regne de Mallorca. *Fitxa censura lletra A n<sup>a</sup> 7775: Abogado defensor*. Fons: Govern Civil. Secció: cines y teatros. Subsecció: fitxes de censura de pel·lícules del Movimiento. Signatura: Mov 139.
- Arxiu del Regne de Mallorca. *Fitxa censura lletra A n<sup>a</sup> 57034: El abogado, el alcalde y el notario*. Fons: Govern Civil. Secció: cines y teatros. Subsecció: fitxes de censura de pel·lícules del Movimiento. Signatura: Mov 139.
- Arxiu del Regne de Mallorca. *Fitxa censura lletra D n<sup>a</sup> 10457: Dallas*. Fons: Govern Civil. Secció: cines y teatros. Subsecció: fitxes de censura de pel·lícules del Movimiento. Signatura: Mov 139.
- Arxiu del Regne de Mallorca. *Fitxa censura lletra D n<sup>a</sup> 2638: La Dama de Shanghai*. Fons: Govern Civil. Secció: cines y teatros. Subsecció: fitxes de censura de pel·lícules del Movimiento. Signatura: Mov 139.
- Arxiu del Regne de Mallorca. *Fitxa censura lletra D n<sup>a</sup> 2608: La dama de la frontera*. Fons: Govern Civil. Secció: cines y teatros. Subsecció: fitxes de censura de pel·lícules del Movimiento. Signatura: Mov 139.
- Arxiu del Regne de Mallorca. *Fitxa censura lletra F n<sup>a</sup> 8900: Filigrana*. Fons: Govern Civil. Secció: cines y teatros. Subsecció: fitxes de censura de pel·lícules del Movimiento. Signatura: Mov 139.
- Arxiu del Regne de Mallorca. *Fitxa censura lletra F n<sup>a</sup> 12870: Fort Bravo*. Fons: Govern Civil. Secció: cines y teatros. Subsecció: fitxes de censura de pel·lícules del Movimiento. Signatura: Mov 139.
- Arxiu del Regne de Mallorca. *Fitxa censura lletra F n<sup>a</sup> 13628: Los Forasteros*. Fons: Govern Civil. Secció: cines y teatros. Subsecció: fitxes de censura de pel·lícules del Movimiento. Signatura: Mov 139.
- Arxiu del Regne de Mallorca. *Fitxa censura lletra F n<sup>a</sup> 2833: Fierrecilla sin domar*. Fons: Govern Civil. Secció: cines y teatros. Subsecció: fitxes de censura de pel·lícules del Movimiento. Signatura: Mov 139.
- Arxiu del Regne de Mallorca. *Fitxa censura lletra F n<sup>a</sup> 4590: El forastero*. Fons: Govern Civil. Secció: cines y teatros. Subsecció: fitxes de censura de pel·lícules del Movimiento. Signatura: Mov 139.
- Arxiu del Regne de Mallorca. *Fitxa censura lletra F n<sup>a</sup> 5925: Filmando la juventud*. Fons: Govern Civil. Secció: cines y teatros. Subsecció: fitxes de censura de pel·lícules del Movimiento. Signatura: Mov 139.

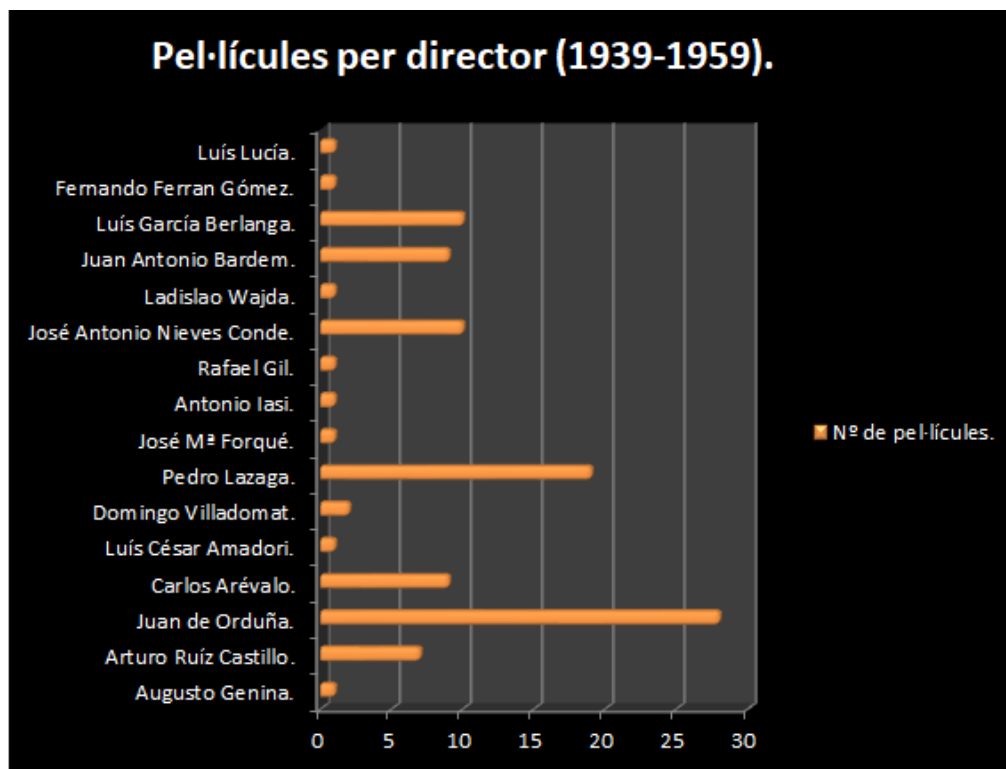
## 8. Apèndix.



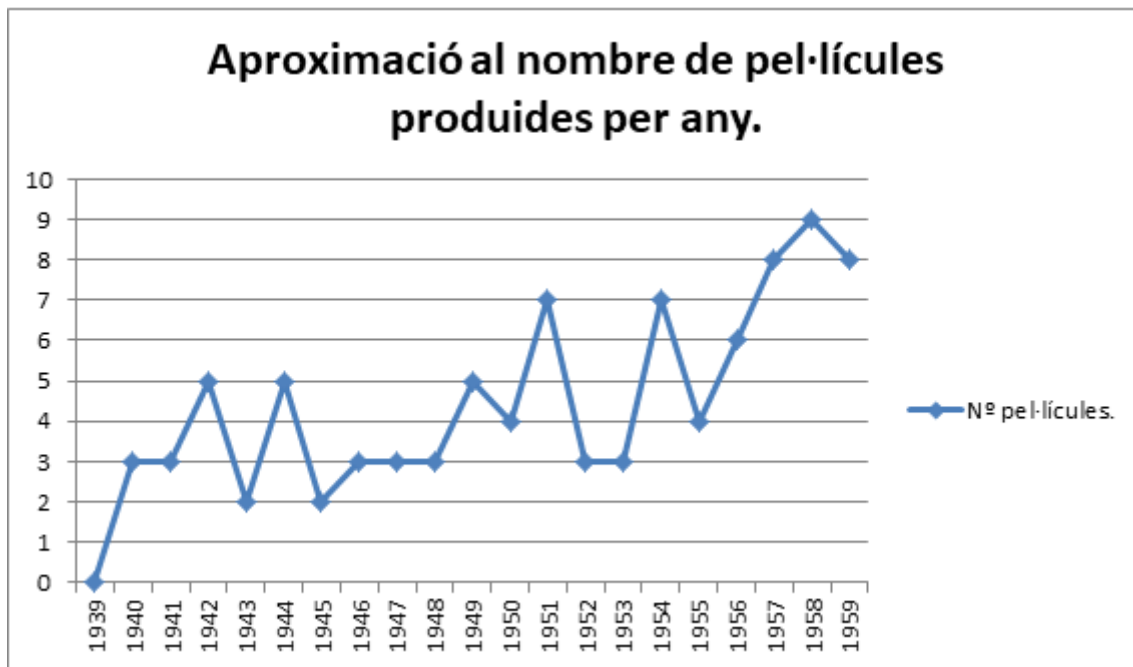
**Figura 1:** Gràfic de sectors en el qual es pot veure d'una forma gràfica les tipologies de pel·lícules (segons el total relatiu de les que es produïren de 1939 a 1959) que es van donar durant el primer franquisme (1939-1959). Font de la informació: <https://www.filmaffinity.com/es/main.html>. Gràfica: Elaboració pròpia.



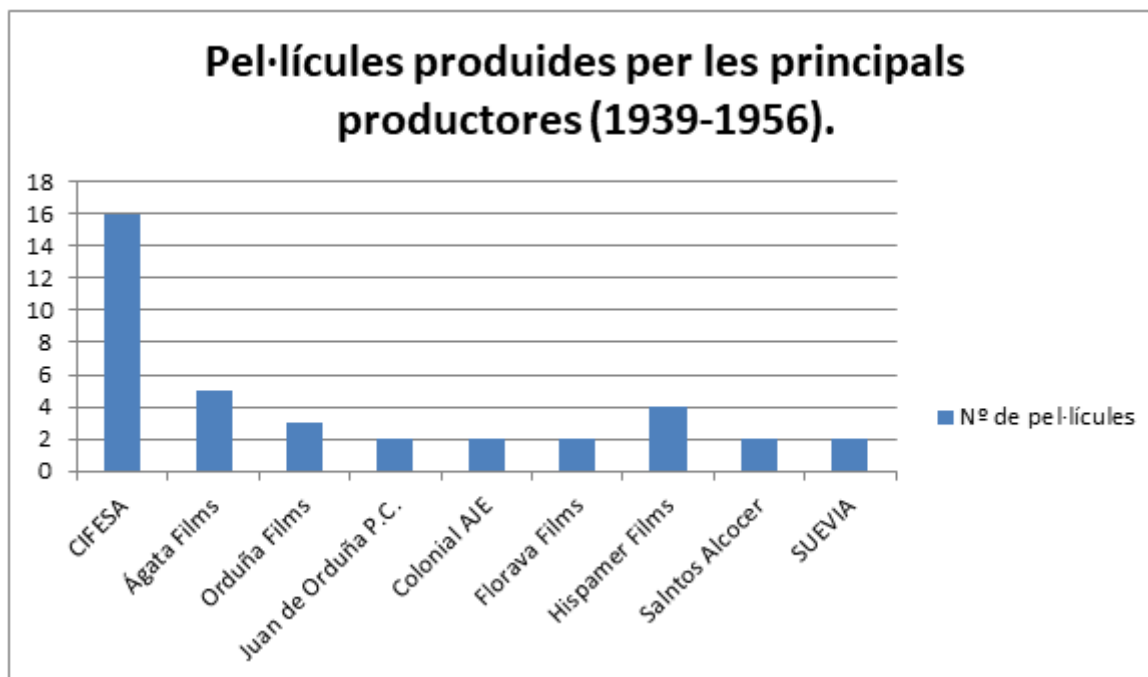
**Figura 2:** Gràfica del nombre de pel·lícules creades pels diferents directors del primer franquisme, la qual ens permet analitzar els directors més influents del període analitzat. Font de la informació: <https://www.filmaffinity.com/es/main.html>. Gràfica: Elaboració pròpia.



**Figura 3:** Gràfica on es pot apreciar de forma aproximada quantes pel·lícules es van realitzar de forma absoluta cada any del primer franquisme (1939-1959). Es pot veure com els anys pròxims al “desarrollismo” és quan més cinema és fa, el qual és comprensible des del punt de vista del relaxament de la moral censora. Font de la informació: <https://www.filmaffinity.com/es/main.html>. Gràfica: Elaboració pròpia.

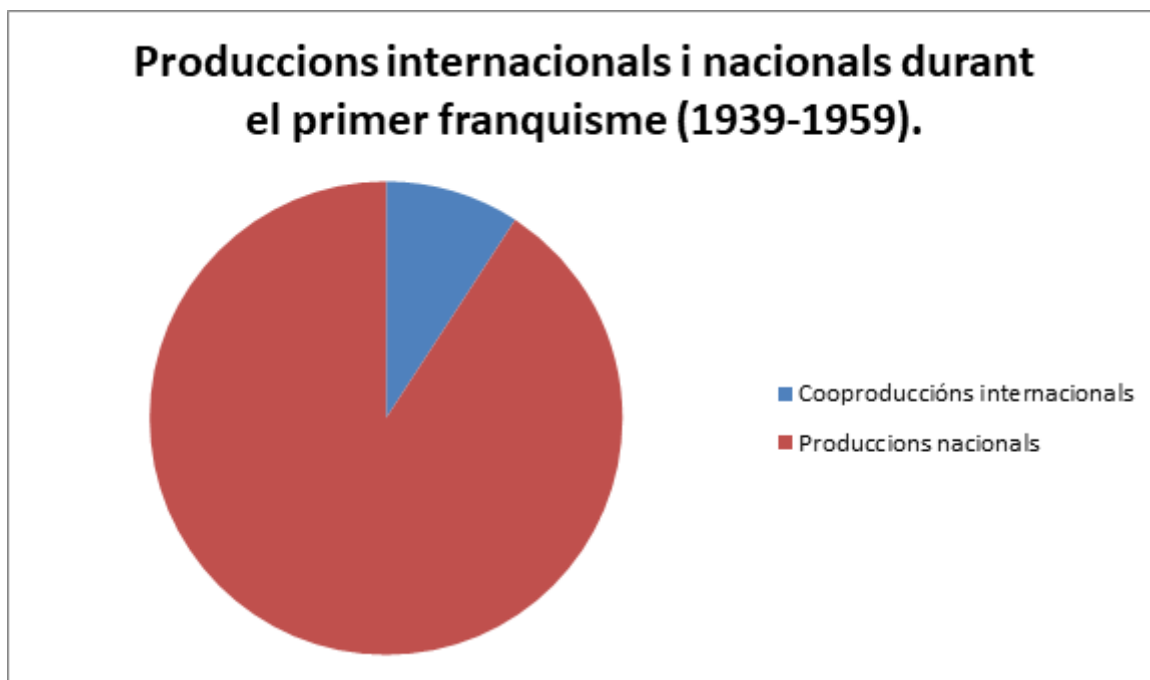


**Figura 4:** Gràfica on es pot visualitzar el nombre de pel·lícules produïdes per les productores més rellevants del primer franquisme. Així, és una magnífica mostra de la preeminència que va tenir la productora CIFESA dins la producció de pel·lícules als moments analitzats. Arribant a ser la productora amb més films produïts. Font de la informació: <https://www.filmaffinity.com/es/main.html>. Gràfica: Elaboració pròpia.





**Figura 5:** Gràfic sectorial on es pot apreciar la diferència entre el nombre de pel·lícules creades per productores espanyoles de forma solitària -79 en total, essent un 91%- i el nombre de pel·lícules que es van crear gràcies a la conjunció d'una productora espanyola i una d'estrangera -8 en total, essent un 9%- (aproximadament) durant el primer franquisme. Així, es pot veure que les segones eren clara minoria, el que s'ha de relacionar amb el control que l'estat volia tenir del cinema, el qual era més senzill si es tractava de produccions nacionals. Font de la informació: <https://www.filmaffinity.com/es/main.html>. Gràfica: Elaboració pròpia.



**Figura 6:** Imatges de la fitxa de censura del film *El abogado, el alcalde y el notario* (nº57034), exemple de les fitxes que es poden trobar a l'Arxiu del Regne de Mallorca. Font: Arxiu del Regne de Mallorca. *Fitxa censura lletra A nº 57034: El abogado, el alcalde y el notario.* Fons: Govern Civil. Secció: cines y teatros. Subsecció: fitxes de censura de pel·lícules del Movimiento. Signatura: Mov 139.

(En total 000.000/30)

Expediente núm. 57.034  
 Licencia correspondiente a la copia n.º 5  
 Día 19 Mes Agosto 19 69

Ministerio de Información y Turismo  
 Delegación Provincial de Baleares  
 Nº 008629

LICENCIA DE EXHIBICIÓN, para todo el territorio nacional a favor de la película El abogado, el alcalde y el notario compuesta de 7 folios y 2.418 metros, de nacionalidad española importada en virtud de licencia número \_\_\_\_\_ y distribuida por Procinema S.A.

La citada película queda autorizada mejor de 14 años y ha de proyectarse en versión \_\_\_\_\_ conforme a las instrucciones que señalan al dorso.

Madrid 19 de Agosto de 19 69

Fecha de estreno 17-10-70

DISTRIBUIDORA LOCAL Juan Regués  
 EMPRESA Born

LA PRESENTE LICENCIA CADUCA A LOS SEIS AÑOS DE LA FECHA

**Figura 7:** Imatge de l'anvers de la fitxa de censura del film *La dama de Shangai* (nº 8358) a la qual es poden apreciar les supressions de contingut que aplicaven els censors franquistes. Arxiu del Regne de Mallorca. *Fitxa censura lletra D nª 2638: La Dama de Shanghai.* Fons: Govern Civil. Secció: cines y teatros. Subsecció: fitxes de censura de pel·lícules del Movimiento. Signatura: Mov 139.

