

Comunicaciones del I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia
Contemporánea de la AHC

Mesa: Historia Cultural

LA CONSTRUCCIÓN DE LA MORAL SOCIAL
FRANQUISTA A TRAVÉS DEL CINE Y LA CRÍTICA
CINEMATOGRAFICA DURANTE EL PRIMER
FRANQUISMO (1940-1945)

M^a del Carmen Cánovas Ortega

UAM-UAB-USC

INTRODUCCIÓN

La vida de la sociedad española de la posguerra se vio trastornada con la implantación del régimen franquista. Un régimen que controlaba todos los aspectos de esta sociedad y que utilizó todas las armas de las que disponía para crear una sociedad dócil de acuerdo a los planteamientos ideológicos franquistas estableciendo los cimientos de una nueva sociedad caracterizada por el nacionalcatolicismo e impregnada por una profunda moral católica.

El papel que juega el cine y la crítica cinematográfica en la construcción de la moral social es determinante para la implantación de un modelo social y unas pautas de conducta asimilables al ideal nacionalcatólico que se inauguraba con la victoria del bando nacional en la guerra civil. El cine franquista se hizo a espaldas de la sociedad de posguerra creando una sociedad paralela a ésta que se perfilaba como modelo a seguir.

El hecho de tomar al cine y la crítica como objetos de mi trabajo responde a la idea de que el cine produce determinantes influencias sociales, y quizá junto con la educación, sea uno de los medios más eficaces del régimen para la implantación de la ideología; el cine será uno de los medios predilectos de evasión y entretenimiento de la sociedad española de la posguerra, y el régimen se aprovechará de ello. Es importante también tener en cuenta que se estableció la obligatoriedad de proyectar el NO-DO (Noticiarios y Documentales cinematográficos) justo antes de la proyección de la película, un documento filmico que se había creado como órgano de propaganda de los valores en los que estaba asentado el régimen franquista. Sin embargo en este trabajo me voy a centrar en el análisis del cine argumental y no el documental, como elemento de adoctrinamiento social.

La **hipótesis** del presente proyecto plantea al cine como constructor (y no como reflejo) de la moral social a través de la crítica cinematográfica como elemento que encauza la “correcta “ recepción del mensaje cinematográfico franquista.

EL CINE COMO MEDIO DE ADOCTRINAMIENTO SOCIAL

Desde muy pronto el Estado franquista vio la necesidad de legitimar al propio régimen poniendo en práctica diversas estrategias de adoctrinamiento social con el objetivo de propagar los valores nacionales y religiosos insertos en la concepción del nuevo Estado, y de eliminar cualquier atisbo de oposición social, política e ideológica.

El franquismo no tuvo nunca un programa ideológico definido a diferencia de otros regímenes autoritarios de la época como el alemán o el italiano. Sin embargo es posible detectar la existencia de unos valores comunes y unas bases sobre las que el Régimen se apoya.

Así, en el discurso franquista predominan el feroz anticomunismo, la vuelta a la tradición, el antirrepublicanismo, antiliberalismo, militarismo, unidad nacional, exaltación patriótica, nacionalcatolicismo, profundo paternalismo expresado en la dualidad protección / represión, la familia como pilar básico de la sociedad...

Uno de los principales objetivos de Franco fue sin duda crear la legitimidad de su Régimen. Para conseguirla era indispensable adoptar mitos mediante una estrategia de adoctrinamiento.

Sobre todo, la idea que Franco implantó era que la guerra era una liberación de la nación que peligraba. Este concepto cobró fuerza mediante la fusión de la ideología falangista con la idea de Cruzada cristiana evocadora del período glorioso del Imperio.

La idea de Cruzada, que remite a las guerras de religión medievales, fue asociada a la idea de liberación y de unificación nacional observándose 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.

Así, la socialización de esta nueva ideología se hizo desde el púlpito, desde la educación, desde el apostolado seglar y desde los medios predilectos de difusión entre los que se encontraba el cine, creando unos roles sociales y patrones de convivencia determinados.

Esta instrumentalización del cine por parte del régimen pretenderá construir un modelo social, y en este sentido la crítica cinematográfica contribuirá a crear las bases ideológicas sobre las que debe sustentarse la sociedad franquista, así como será un elemento indispensable para encauzar ese adoctrinamiento y la adecuada asimilación del mensaje cinematográfico.

En estos primeros años del franquismo, el cine va a ser controlado por los dos pilares del Régimen: La Iglesia y la Falange. En nuestro caso, la moralidad del cine fue un terreno

fundamentalmente controlado por la Iglesia, aunque la Falange tendrá voz propia en estos primeros años y verá enormes posibilidades de adoctrinar a la sociedad exaltando los valores nacionales y patrióticos en sus críticas cinematográficas.

No puede hablarse, sin embargo, de un programa de intervención directa del Estado franquista en el campo cinematográfico debido a la pluralidad de opciones ideológicas integradas en el bando vencedor, a diferencia de lo que ocurre en otros regímenes como el italiano o el alemán. En Italia, el Duce no vaciló en crear el instituto docente Centro Sperimentale di Cinematografia, y en levantar los inmensos estudios Cinecittá, al frente de los cuales coloca a su hijo Vittorio y que produce un cine grandioso y monumental que glosa las glorias pasadas y presentes del Imperio.¹ Por su parte, al poco de subir Hitler al poder, el doctor Goebbles, ministro de propaganda del Tercer Reich, tomó en sus manos las riendas del cine alemán con la realización de un cine propagandístico que tiene su máxima expresión en el documental *Triumph des willens*, obra de Leni Riefenstahl, amiga personal del Führer.²

Así, el régimen franquista creó en una fecha temprana (1938) el Departamento Nacional de Cinematografía. El Ministerio de la Gobernación creará una sección de censura (1939) y posteriormente se crea un departamento específico integrado en la Dirección General de Propaganda. Estas instituciones ejercerán un control efectivo y una vigilancia de la obra cinematográfica, pero no se conseguirá establecer un programa institucional cinematográfico.

Sin embargo sí es posible hablar de dirigismo estatal, que se aprecia en dos claros objetivos: Por un lado, se trataba de impedir el tratamiento de temas contrarios a la ideología en la proyección del cine comercial sin explícitas, pero sí implícitas, pretensiones ideologizadas, lo que propiciaba un control de los contenidos de los films y un adoctrinamiento implícito de la sociedad. El otro objetivo era el adoctrinamiento explícito de la sociedad mediante el uso de un cine propagandista legitimador de la nueva situación.

Ambos objetivos tuvieron un elemento común: la evasión de la realidad, habida cuenta de que el cine del primer franquismo se hizo a espaldas de la realidad social de la posguerra y no refleja en absoluto esa realidad, si no que la suprime proyectando una realidad paralela totalmente distinta.

La carencia de un claro programa de intervención estatal en la cuestión cinematográfica propició que se produjera una abrumadora cantidad de estrenos de cine comercial en las

¹ Gubern, Roman. *Historia del cine*. Ed. Lumen, Barcelona, 2000. Pág, 260

² Gubern, Roman. Op. Cit. Pág, 258

pantallas españolas en detrimento de las producciones con un claro objetivo propagandista. Sin embargo, aunque se tratara de un cine comercial el cine franquista no fue nunca ni política ni ideológicamente inocente. De hecho, la política de subvenciones a la producción cinematográfica (que constituye otra forma de dirigismo estatal) dependía en buena parte de que la película fuese declarada de “interés nacional”, lo que posibilitaba un control indirecto sobre los contenidos y argumentos de las películas, decisivos para la implantación de una determinada ideología. Normalmente estas subvenciones se traducían en permisos para la importación de películas extranjeras que eran enormemente rentables en España (sobre todo las norteamericanas) y cuya competencia con el cine nacional se había desatado como consecuencia de una medida tomada en 1941: la obligatoriedad del doblaje al castellano de las películas extranjeras, que por otro lado era un de los blancos favoritos de la censura tergiversando los textos considerados escandalosos para la moralidad. De hecho, fue este tipo de cine comercial la principal víctima del “tijeretazo del censor”.

Censura y crítica fueron los dos elementos que sirvieron para encauzar y encaminar la correcta recepción del mensaje que se daba a través del cine. La Iglesia fue la que más influencia ejerció sobre este tipo de cine comercial, aunque no faltaron las críticas falangistas desde las páginas de *Primer Plano*³ , si bien normalmente estas críticas estaban orientadas a ensalzar los valores patrióticos, la Iglesia desde revistas como *Ecclesia*⁴ , plantea sus críticas orientadas a ensalzar los valores morales del film.

La censura fue un elemento habitual en el cine comercial y jugó un papel primordial en el nuevo orden.

A la censura se le encargó la labor de establecer la primacía de la verdad y de extender la cultura promulgada por el régimen franquista a toda la gente diseminando costumbres aceptables y propagando la cultura española tradicional inspirada en la ideología de la doctrina católica.⁵ El objetivo era impedir la difusión de valores contrarios a los que establecía el poder, y por supuesto, evitar la aparición

³ La revista *Primer Plano* nace en octubre de 1940. Se trata de una revista falangista, filogermana. Su director, Manuel Augusto García Viñolas era también el Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía. En 1942 la revista pasará a depender del Departamento de Cinematografía de la Delegación Nacional de Propaganda de la Vicesecretaría de Educación Popular y su dirección pasará a Carlos Fernández Cuenca.

⁴ La revista *Ecclesia*, nace en 1940, y es el órgano oficial de la Acción Católica Española. Su primer director será Zacarías de Vizcarra. En 1941 le sucederá Emilio Bellón Villar. Finalmente será Jesús Iribarren quien permanezca el frente de la revista hasta 1954. Esta revista, poco a poco se transformó en el portavoz oficioso de la Iglesia en España.

⁵ Curry, R. *En torno a la censura franquista*. Ed. Pliegos, Madrid, 2006. Pág, 53

en las películas de escenas “indecentes” que pudieran “ensuciar” la mente del espectador. Es importante señalar que la censura franquista lleva implícito el carácter paternalista del régimen respecto a la sociedad, “invocando la falta de madurez del pueblo español”⁶ al que denominaban “intelectualmente débil”. Ésta no sólo se ejercía sobre el celuloide propiamente dicho mediante el tijeretazo, si no que el proceso de censura se establecía desde el momento en el que se escribía el guión, que quedaba sometido a los llamados “informes de lector”. Como consecuencia de la falta de un programa claro de intervención estatal se produjo una arbitrariedad en los criterios para establecer dicha censura. Así, los citados informes se limitaban a establecer unas plantillas cuyas preguntas servían de guía y que podían sugerir diversas interpretaciones. Esta censura estaba controlada por los dos pilares básicos del Régimen del primer franquismo: la Falange y la Iglesia. En los primeros momentos la censura dependió del Ministerio del Interior (1939- 1941), después pasó a ser controlada por la Vicesecretaría de Educación Popular de la Falange (1942- 1945). Más tarde por el Ministerio de Educación (1946 –1951) y desde 1951 por el Ministerio de Información y Turismo.⁷

El producto final tenía que atenerse rígidamente al guión y después quedaba nuevamente bajo censura realizando cambios y cortes que el público percibía.

En cualquier caso, este tipo de cine comercial comulgó siempre con los principios y valores del régimen, contribuyendo implícitamente a la implantación del modelo ideológico y social que se impuso en España.

Por otro lado, el cine propagandístico pretendía legitimar la nueva situación mediante el adoctrinamiento explícito de la sociedad. Se propone un cine de contenidos heroicos como instrumento formativo de los espectadores y como arma de propaganda ideológica. Para conseguir tales objetivos se recurrió casi siempre al cine histórico cuyas características ha resumido muy bien Monterde: “ Prevalencia de una interpretación exclusivamente política del pasado en detrimento de la social y la económica, la exaltación del héroe individual, como mo-

⁶ Curry, R. Op. Cit. Pág, 54

⁷ Hans-Jörg Neuschäfer. *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1994.

tor de la Historia, la carencia de toda hipótesis interpretativa o crítica sustituida por una voluntad sacralizadora que conduce al predominio de lo mítico sobre lo histórico, la concepción teleológica que se plasma en la creencia de un papel protagonístico de España en la Historia Universal, la selección de determinados momentos del pasado en virtud del valor que pudieran tener como legitimación del presente, etc...”⁸

Es importante tener en cuenta que el heroísmo que exalta el cine histórico estará siempre vinculado al concepto de espiritualidad religiosa. 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.

En esta línea se estrena la película *Raza* en 1942, la película paradigmática del género patriótico. *Raza* va a ser la película modelo por excelencia del franquismo, exaltando en concepto de Cruzada. El filme acaparará los aplausos de todas las fracciones. La película estará dirigida por José Luis Saenz de Heredia sobre un guión del propio Franco firmado bajo el pseudónimo Jaime de Andrade. La película narra las vivencias de la familia Churruca a través de determinados episodios de la historia de España: 1898, 1928, y la Guerra Civil, y acaba en 1939 en el desfile de la Victoria. Los personajes del filme son claramente arquetipos del modelo social que se propone.

La película estuvo patrocinada por el Consejo de la Hispanidad, y recibirá en 1942 en Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo⁹.

El mismo año se estrena en la pantalla otro filme de clara ideología falangista: *Rojo y Negro*. El título aludía a los dos colores de la bandera falangista. La película se situaba en el Madrid de 1936 y presentaba el encuentro amoroso entre una joven falangista y un militante comunista arrepentido. Fue estrenada en el cine Capitol de Madrid, pero a las dos semanas de proyección era retirada del cartel sin explicación oficial y apartada de la circulación¹⁰.

⁸ En Pérez Bowie. *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*. Ed. Librería Cervantes. Salamanca. 2004, Pág. 37

⁹ En 1950 se hace una nueva versión de la película efectuando un claro “lavado de cara” que eliminaba los elementos fascizantes.

¹⁰ Font, Doménech. Op. Cit. Pág. 53

El autor Doménech Font propone un análisis interesante de estos hechos. La base de esta contradicción, ya que tanto *Raza* como *Rojo y Negro* serán presentadas bajo el signo del heroísmo patrio, está en las luchas internas del bloque dominante de poder, y que como sabemos se dirimieron a favor del poder personalista de Franco en detrimento de la Falange.

Así, el filme *Rojo y Negro* no respondía a los ideales franquistas, y de igual modo, en el fondo tampoco *Raza* respondía a los objetivos ortodoxos de la Falange. De hecho, según Font, la Institución (Falange) no aceptaría el fin de Saenz de Heredia como prototipo¹¹

Para el autor esta estrategia cinematográfica estaría enmarcada dentro de la estrategia de Franco de absorber a los estamentos falangistas y eliminar sus pretendidos brotes hegemónicos. En la misma línea estaría la operación política de la División Azul de enviar fuera del país a los sectores revolucionarios falangistas aún no absorbidos por el franquismo.

En cualquier caso, estas dos producciones se encuadran dentro de una serie de películas que se inspiran en el final de la guerra civil. Otros títulos significativos son: *Sin novedad en el Alcázar* (1941), *Escuadrilla* (1941), *Boda en el infierno* (1942), *Porque te vi llorar...* Otras producciones buscan la exaltación nacionalista a través de la Historia: *Harka* (1941), *¡A mí la legión!* (1942), *Los últimos de Filipinas* (1945)...

Se retoma la retórica imperialista que vinculaba la expansión política y militar con la tarea de propagación y defensa de la fe. El objetivo era reconducir a la sociedad que en el periodo precedente había sido envenenada por la democracia y por el ateísmo.

El cine, como el Régimen, volvió la vista atrás, hacia la tradición desde todos los puntos de vista. Así, se anuló totalmente la independencia del artista asimilándolo al artesano medieval que obedece las normas dictadas por la autoridad, cuya misión, más que la de creador, era la de transmitir los puntos de vista del poder. Sirvió pues, como medio para transmitir el mensaje patriótico y moralista del poder. Una moralidad que retomaba a la familia como principal pilar de la sociedad cuya desintegración siempre se castigaba de un modo ejemplarizante y que hacía de la religión católica el elemento que debía permear en todas las capas de la sociedad.

¹¹ Font, D. Op. Cit. Pág. 54

OBJETIVOS

- Conocer el mensaje moralista del poder.
- Indagar sobre los modos de adoctrinamiento social a través del cine comercial y propagandístico.
- Indicar cual es el modelo social que se construye.
- Conocer cuales fueron las principales contribuciones de la crítica cinematográfica en la construcción de dicha moralidad.
- Descubrir continuidades y rupturas del modelo social franquista.

HISTORIA Y CINE : UNA APROXIMACIÓN HISTORIOGRÁFICA

El cine está convirtiéndose en los últimos tiempos en una fuente excepcional para el estudio de la Historia. El hecho de que la historiografía reciente preste especial atención al mundo simbólico y de las representaciones como elementos fundamentales en la construcción de la memoria colectiva (y en este sentido es pionero el trabajo de Pierre Nora “Les lieux de memoire”) abre la puerta a este tipo de análisis, pues el cine no es otra cosa que representación. Entonces, ¿por qué no usar el cine para el estudio histórico?

El cine nace en el contexto de las corrientes realistas del arte n el s. XIX. Los primeros teóricos marxistas del cine lo concibieron como un reflejo de la realidad social. Ya en 1927 el marxista francés Moussinac publicará *Cinema, expresión sociale*. La iniciativa de Moussinac abogaba por un cine anónimo, reflejo automático de la realidad social en la que había nacido, excluyendo toda posibilidad de interpretación de la realidad social por parte del autor del film. El objetivo de este cine realista era el didactismo popular.

Esta creciente exigencia de realismo era fruto de una sociedad y de un momento histórico determinado. Nace en el seno de la burguesía, clase social con una mentalidad pragmática y amante de lo concreto, en el seno de una sociedad que asiste al desarrollo y triunfo de la ciencia positiva y a la aparición del materialismo de Marx. En el siglo del progreso, aparece el

realismo como una exigencia artística y filosófica a la que la tecnología ofrece sus instrumentos: la fotografía, el fonógrafo y el cine...¹²

Tendrá que pasar mucho tiempo para que se produzca un acercamiento crítico al estudio del cine. Será después de la Segunda Guerra Mundial, en un contexto de renovación historiográfica general cuando se produzca una aproximación entre la Historia y otras Ciencias Sociales. Fundamentalmente el acercamiento entre cine e historia se basaba en la utilidad del cine para completar los datos de las fuentes escritas, pero el gran salto de las relaciones fue la aceptación del cine argumental como fuente para la historia.

El pionero de una nueva forma de acercamiento y de relación entre cine e historia será Kracauer que ya en 1947 señalará al cine como impulsor del nacionalsocialismo en la mentalidad colectiva alemana.¹³

Sin embargo va a ser la tercera generación de *Annales* la que promueva la idea del cine como documento histórico. A la cabeza de esta iniciativa se encuentra Marc Ferro que defiende que el cine revela la realidad; por ello el historiador debe enfrentarse al cine del mismo modo que se enfrenta con un documento escrito, analizando lo que se dice expresamente y lo que se oculta. El primer estudio que abordaba esta perspectiva trataba sobre la relación entre la Primera Guerra Mundial y el cine.¹⁴

A partir de la propuesta de Marc Ferro otros investigadores siguieron su camino. El sociólogo francés Pierre Sorlin se acercará también al análisis del cine estableciendo la relación entre las ideologías y mentalidades existentes en cada época y el tipo de cine que se produce en función de ello.¹⁵

Fundamentalmente el análisis del cine como un instrumento útil para el estudio histórico se ha abordado desde dos perspectivas: La *lectura histórica del film* y la *lectura fílmica de la historia*. El análisis de la lectura histórica del film nos habla de las relaciones existentes entre cine y sociedad, un tema ya abordado por Sorlin para quien las películas nos hablan de cómo era o es la sociedad que las ha realizado. La lectura fílmica de la historia se centra en el análisis de las películas históricas.

¹² Gubern, R. *Historia del cine*. Ed. Lumen, Barcelona, 2000. Pág. 9

¹³ Kracauer, S. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*.

¹⁴ Ferro, M. "Histoire et cinéma: l'expérience de la Grande Guerre". *Annales*, 1965

¹⁵ Sorlin, P. *Sociologie du Cinéma*. París, 1977.

En ambos casos se puede decir que las películas expresan la identidad y la individualidad de las naciones desde el momento en que producen un tipo de cine determinado, que proyecta unos valores determinados (si analizamos la lectura histórica del film) y que interpreta la historia de un modo determinado (analizando la lectura filmica de la historia).

Por ello, el propósito del presente trabajo abordará el problema desde ambos puntos de vista, analizando dos tipos de cine distintos: el comercial y el propagandista. El tipo de cine comercial se enmarcaría en lo que Ferro ha clasificado como películas de valor histórico-sociológico, que no tienen una voluntad directa de ser históricas pero que poseen un determinado contenido social convirtiéndose en testimonios importantes de la historia. Por el contrario, el tipo de cine propagandista se enmarca dentro del género de películas históricas y por tanto tienen como finalidad la reconstrucción histórica y una voluntad directa de constituirse en documento histórico como instrumento formativo de los espectadores, para lo que elabora un discurso histórico determinado.

En esta misma línea Rosenstone afirmará que el cine no refleja la historia si no que la crea; el género de películas históricas, que pretende transmitir unos conocimientos e ideología concretos, es por tanto, una forma de hacer historia.¹⁶

Así, siguiendo estas tesis, el cine no refleja la realidad si no que la construye en base a los criterios de la sociedad que produce una determinada cinematografía.

Por ello , las películas deben ser analizadas en relación al contexto histórico en el que surgen. En este sentido, siguiendo la línea de investigación de Sorlin, ha surgido en la historiografía española la escuela de la *historiografía contextual del cine*¹⁷, en la que se encuadran investigadores españoles como Caparrós Lera¹⁸ , profesor de la Universidad de Barcelona y creador del Centro de Investigación Film-Historia, o Ángel.L. Hueso, profesor de la Universidad de Santiago de Compostela, pionero en el estudio de las relaciones entre cine e historia en España.¹⁹

El cine, es un producto cultural inserto en un determinado contexto histórico, ideológico y social. No puede entenderse el fenómeno cinematográfico al margen de su contexto, puesto que el cine, como producto cultural, nunca es inocente.

¹⁶ Rosenstone, R. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, 1997.

¹⁷ VV.AA. "Relaciones historia y cine. Historia contextual del cine". *Anthropos*, 1997

¹⁸ Caparrós Lera: *La guerra de Vietnam. Entre la historia y el cine*. Barcelona, 1998

¹⁹ Hueso, A. *El cine y la historia del s. XX*. Santiago de Compostela, 1983.

T. Bywater y T. Sobchack ya señalaron en su día tres grandes líneas de investigación: El cine como reflejo de una identidad colectiva, el estudio sociológico de la industria cinematográfica y los efectos del cine sobre las actitudes y el comportamiento de los espectadores.²⁰ La perspectiva que yo asumo en el presente trabajo se inserta en esta tercera vía de investigación, analizando cuáles son las influencias del cine sobre el comportamiento social, afrontando el estudio desde la perspectiva de la historia contextual del cine.

Actualmente algunos investigadores están abordando el análisis del cine franquista. Valeria Camporesi ha analizado los contenidos de los films y ha tratado el tema de la españolidad y nacionalidad del cine franquista. Para ella, los criterios de la producción cinematográfica no se deben sólo a la implantación de una determinada ideología por el Régimen franquista, si no que en buena medida viene determinado por los propios gustos del consumidor español de la época. La autora afirma que el cine es un reflejo de la sociedad y el éxito de una determinada película viene determinado por la identificación de la sociedad con esas películas y el grado de representatividad de la realidad.²¹ Un criterio que no comparto pues el cine franquista no representa la realidad social de la posguerra. La autora no tiene en cuenta que la oferta cinematográfica en el franquismo está limitada, con lo que la relación que la autora establece en torno a producción y consumo, que es en definitiva la ley de la oferta y la demanda, carecería de fundamento, pues no podemos abordar el estudio cinematográfico en este primer franquismo en base a las leyes de oferta y demanda que regularían libremente la producción cinematográfica, ya que en gran medida el dirigismo del Estado franquista limita de manera determinante la oferta cinematográfica con un objetivo ideológico.

Por otro lado, el autor J.M. Minguet Batllori ha centrado su estudio en el análisis e la crítica cinematográfica durante el primer franquismo.²²

Mi análisis se centrará también en el estudio de la crítica cinematográfica del primer franquismo, sin embargo, abordaré el estudio de las críticas de *Primer Plano* desde una óptica distinta: la construcción de una determinada identidad nacional basada en la ideología patrió-

²⁰ Bywater, T y Sobchack, T. *Introduction to filme criticism: Major approaches to Narrative filme*. Nueva York, 1989.

²¹ Camporesi, V. “ En busca de una política cinematográfica. La españolidad del cine español en el contexto europeo (1940-1946)” Actas de los congresos de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC). Biblioteca virtual Cervantes, 2000. <http://www.cervantesvirtual.com/LGB/AEHC.shtml>

²² Minguet Batllori, J.M. “La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo (Manuel García Viñolas y la etapa inicial de *Primer Plano*)”. Actas de los congresos de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC). Biblioteca virtual Cervantes, 2000. <http://www.cervantesvirtual.com/LGB/AEHC.shtml>

tica y moralista del poder. Así, para tratar el tema de la construcción de una moralidad franquista me lanzaré al análisis de la crítica cinematográfica en las revista eclesiástica *Ecclesia*, un aspecto que no ha sido abordado aún por la historiografía.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

FUENTES:

Para la elaboración del proyecto las fuentes utilizadas serán las películas proyectadas en las pantallas españolas desde 1940 hasta 1945, y las revistas que contienen la crítica cinematográfica de las mismas. Las revistas analizadas serán:

- Semana (1940-1945)
- Radiocinema (1940-1945)
- Cámara (1940- 1945)
- Imágenes (1940-1945)

Aunque estas revistas sean analizadas íntegramente, voy a privilegiar fundamentalmente dos revistas:

- Primer Plano (1940- 1945)
- Ecclesia (1940- 1945)

La razón de tal privilegio está en que ambas revistas nos ofrecen importante información de los criterios de la Falange y la Iglesia respectivamente, los dos pilares del régimen durante el primer franquismo con amplia capacidad de movilización social.

BIBLIOGRAFÍA:

- ABELLA, Rafael: La vida amorosa en tiempos de Franco, Madrid, Temas de Hoy, 1996.
- ALEGRE, Sergio: El cine cambia la historia. Las imágenes de la División Azul. Barcelona, 1994.
- ALEGRE, Sergio: “Valoración y análisis del trabajo historiográfico del profesor José María Caparrós” en Revista Anthropos, nº 175, noviembre-diciembre 1997.

- ANDERSON, Bonnie S. y ZINSSER, Judith P.: Historia de las mujeres: una historia propia, 2 volúmenes., Barcelona ,Crítica, 1991.
- AÑOVER DÍAZ, Rosa: “La censura cinematográfica en el primer franquismo” en Historia 16, nº 213, enero 1994, Madrid, Información y revistas.
- BYWATER,T y SOBCHACK,T: Introduction to film criticism: Major approaches to narrative film. Nueva York, 1989.
- CALLAHAN, William J.: La iglesia católica en España (1875-2002), Barcelona, Crítica, 2002.
- CAMPORESI, V: “Ya son hechos muy lejanos y es muy difícil recordarlos: La caza , y la memoria cinematográfica de la guerra civil durante el franquismo. En S.de PABLO (ed): La historia a través del cine. Europa del Este y la caída del muro. El franquismo. Bilbao, 2000.
- CAMPORESI, V: Para grandes y para chicos. Un cine para los españoles, 1940- 1990. Madrid, 1993
- CAPARRÓS LERA, José M^a: Cien películas sobre Historia Contemporánea. Madrid, 1997.
- CAPARRÓS LERA, José, M^a: “Relaciones Historia-Cine en el contexto español”, en A. YAROLA (ed): Historia Contemporánea de España y cine. Madrid, 1997
- CAPARRÓS LERA, José M^a: “Análisis crítico del cine argumental” en Historia. Antropología y Fuentes orales: Voz e imagen, nº 18, 1997 (2^a época), Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat y Universitat de Barcelona.
- CAPARROS, José M^a y ALEGRE, Sergi: “Análisis histórico de los films de ficción” en Cuadernos Cinematográficos, nº 10, 1996, Valladolid, Cátedra de Estética e Historia del Cine de la Universidad de Valladolid.
- CAPEL, Rosa M^a.: Mujer y trabajo en el siglo XX, Madrid, Arco Libros, 1999
- CASANOVA, Julián: La Iglesia de Franco, Madrid, Temas de Hoy, 2001.
- CASTELLS, Lluís (ed.): La historia de la vida cotidiana, Madrid, Marcial Pons, 1995.
- CIRICI, Alexandre: La estética del franquismo, Barcelona, Gustavo Gili, 1977
- DE LUCENAY, A. Martín: El matrimonio, Madrid, Editorial Fénix, 1938.

- DEL AMO, A: Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia: el caso español. Salamanca, 2003.
- DUBY, George y PERROT, Michelle (dir.): Historia de las mujeres, 5 volúmenes, Madrid, Taurus, 1991-1993.
- ESTIVILL, Josep: “El cine y el control de la juventud en España (1939-1945)” en Archivos de la Filmoteca, nº 25-26, febrero-junio 1997, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- FERRO, Marc: Historia Contemporánea y cine. Barcelona, 1995.
- FERRO, Marc: Analyse de films, analyse de Sociétés. Une source nouvelle pour l’histoire. París, 1975.
- FERRO, Marc : “Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine” en Film-Historia, vol. 1, nº 1. 1991, Barcelona, Film-Historia. Centro de Investigaciones Cinematográficas.
- FISAS, Carlos: Erotismo en la historia. Curiosidades y anécdotas, Barcelona, Plaza & Janes, 1999.
- FONT, Doménech: Del Azul al Verde. El cine español durante el franquismo. Barcelona, 1976.
- FLANDRIN, Jean-Louis: La moral sexual en Occidente, Barcelona, Ediciones Juan Granica, 1984.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, E.C: Guía histórica del cine. Barcelona, 1997.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, E.C: Cine e Historia. Las imágenes del pasado reciente. Madrid, 1998.
- GARÇON, F: Cinéma et Histoire. París, 1992
- GÓMEZ PÉREZ, Rafael: El franquismo y la Iglesia, Madrid, Rialp, 1986.
- GUBERN, Roman: La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975) Barcelona, 1981.
- GUBERN, Roman: Historia del Cine. Barcelona, 2000.
- GUBERN, R y FONT, D: Un cine para el cadalso. Barcelona, 1975.
- HUESO, Ángel Luis: El cine y la historia del s. XX. Santiago de Compostela, 1983.
- HUESO, Ángel Luis: El cine y el s. XX. Barcelona, 1998

- HUESO, Ángel Luis: “Planteamientos historiográficos en el cine histórico” en Film-Historia, vol. 1, nº 1, 1991, Barcelona, Film-Historia. Centro de Investigaciones Cinematográficas.
- IGLESIAS DE USSEL, Julio: Sociología del noviazgo en España, Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad, 1987.
- KRAKAUER, S: De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán. Buenos Aires, 1961
- LAGNY, M.: Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica. Barcelona, 1997.
- LEBEL, Jean Patrick: Cinema et ideologie. París, 1971.
- LETAMENDI, J; SEGUIN, JC: La cuna fantasma del cine español, Barcelona, 1998
- MARTÍN GAITE, Carmen: Usos amorosos de la posguerra española, Barcelona, Anagrama, 1994.
- MARTÍNEZ CARRIÓN, José M. (ed.): El nivel de vida en la España rural, siglos XVIII-XX, Salamanca, Universidad de Alicante, 2002.
- MORANT, Isabel y BOLUFER, Mónica: Amor, matrimonio y familia, Madrid, Síntesis, 1999.
- MONTERDE ,J: “Historia y Cine. Notas introductorias”. Cuadernos de la Academia, nº 6. 1999.
- PAYNE, Stanley G.: El primer franquismo, 1939-1959. Los años de la autarquía, colección: Historia de España, nº 28, Madrid, Historia 16, 1997
- PAYNE, Stanley G.: El régimen de Franco, Madrid, Alianza, 1987.
- PAYNE, Stanley G.: Falange. Historia del fascismo español, Madrid, Sarpe, 1985
- PAYNE, Stanley G. y TUSELL, Javier (dirs.): La Guerra Civil. Una nueva visión del conflicto que dividió España, Madrid, Temas de hoy, 1996.
- PAZ , M.A, y MONTERO, J (coord.): Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda. Madrid, 1995.
- PÉREZ BOWIE, J.A.: Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950). Salamanca, 2004.
- PÉREZ MERINERO, C: Cine y control. Madrid, 1975.

- POUNDS, Norman J.G.: La vida cotidiana: Historia de la cultura material, Barcelona, Crítica, 1992
- REHER, David S.: La familia en España. Pasado y presente, Madrid, Alianza, 1996.
- ROMANGUERA, RIMBAU: La Historia y el cine. Barcelona, 1983.
- ROMERO CAMPOS, D: La Historia a través del cine. Memoria e Historia en la España de la posguerra. Bilbao, 2002.
- ROSENSTONE, Robert A: El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona, 1997.
- ROSENSTONE, Robert A.: "The historical film as real history" en Film-Historia, vol. V, nº 1, 1995, Barcelona, Film-Historia. Centro de Investigaciones Cinematográficas.
- ROURA, Assumpta: Mujeres para después de una guerra. Una moral hipócrita del franquismo, Barcelona, Flor de Viento Ediciones, 1998.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (coord.): "Materiales para una iconografía de Francisco Franco" en Archivos de la Filmoteca, 2 vol., nº 42-43, octubre 2002 y febrero 2003, Valencia; Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, monográficos.
- SAZ, Ismael y GÓMEZ RODA, José Alberto (eds.): El franquismo en Valencia. Formas de vida y actitudes sociales en la posguerra, Valencia, Ediciones Episteme, 1999
- SCHUBERT, Adrián: Historia social de España (1800-1990), Madrid, Nerea, 1991.
- SOPEÑA MONSALVE, Andrés: La morena de la copla, Barcelona, Crítica, 1996.
- SORLIN, Pierre: Sociologie du Cinéma. París, 1977
- SORLIN, Pierre: The film in History. Oxford, 1980.
- SORLIN, Pierre: Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990. Barcelona, 1996.
- SORLIN, Pierre: L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive. Turín, 1999.

- SOUTHWORTH, Herbert R.: El lavado de cerebro de Francisco Franco, Barcelona, Crítica, 2000.
- STEIGER, J.: Interpreting films. Studies in the historical reception of American cinema. Princeton, 1992.
- SUEIRO, Daniel y DÍAZ, Bernardo: Historia del franquismo, Madrid, Sarpe, 1986.
- THOMÀS, Joan M.: La Falange de Franco, Barcelona, Plaza & Janés, 2001.
- TORRES, Rafael: El amor en tiempos de Franco, Madrid, Oberon, 2003.
- TUSELL, Javier: Historia de España en el siglo XX, 4 volúmenes, Madrid, Taurus, 1999.
- TUSELL, Javier: La dictadura de Franco, Barcelona, Altaya, 1996.
- TUSELL, Javier: La España de Franco, Madrid, Historia 16, 1989.
- URROZ, J (ed): Historia y cine. Alicante, 1999.
- VIGARELLO, Georges: Lo limpio y lo sucio, Barcelona, Altaya, 1997.
- VV.AA: Revista de Historia Contemporánea, 2001, nº22. Cine e historia.
- VV.AA: “Relaciones Historia y cine. Historia contextual del cine”. Anthropos, 1997.
- YRAOLA, A: Historia Contemporánea de España y Cine. Madrid, 1997.