

LOS OTROS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS DE PROPAGANDA EN EL FRANQUISMO: COMEDIA, DRAMA Y MUSICAL (1955-1957)



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Trabajo de fin de grado

Grado en Periodismo

Departamento de Periodismo y Comunicación Global

Autora: Isabel García Sanz

Tutor: Andrea Donofrio

Fecha: junio 2021

ÍNDICE

1. RESUMEN.....	3
2. INTRODUCCIÓN.....	4
2.1. JUSTIFICACIÓN.....	5
2.2. OBJETIVOS.....	6
3. DESARROLLO.....	7
3.1. ESTRUCTURA.....	7
3.2.METODOLOGÍA.....	8
3.3.MARCO TEMPORAL.....	9
3.4.LA SITUACIÓN CINEMATOGRAFICA.....	12
3.4.1.NORMATIVA Y CENSURA.....	13
3.4.2.EL CINE COMO INSTRUMENTO DE PROPAGANDA.....	16
3.4.3.LAS CONVERSACIONES DE SALAMANCA.....	19
4. ANÁLISIS FÍLMICO.....	21
4.1.COMEDIA.....	21
4.1.1. <i>RECLUTA CON NIÑO</i>	21
4.1.2. <i>HISTORIAS DE LA RADIO</i>	24
4.2.DRAMA.....	27
4.2.1. <i>EL CANTO DEL GALLO</i>	27
4.2.2. <i>MARCELINO, PAN Y VINO</i>	30
4.3.MUSICAL.....	33
4.3.1. <i>EL PEQUEÑO RUISEÑOR</i>	33
4.3.2. <i>LA HIJA DE JUAN SIMÓN</i>	36
4.4.RESULTADOS.....	39
5. CONCLUSIONES.....	43
6. FUENTES DE INFORMACIÓN Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS UTILIZADAS.....	45

1. RESUMEN

El cine a lo largo de la historia ha sido manejado por los gobiernos de las naciones como un instrumento para persuadir y hacer propaganda. El régimen franquista no fue una excepción e igualmente utilizó este medio para difundir su ideario en la sociedad. La industria cinematográfica estuvo bajo el control del Estado, así que le permitió realizar numerosas películas de carácter histórico o político que contenían una importante carga ideológica. Sin embargo, la propaganda no solo se reduce a este tipo de cine, sino que el régimen también plasmó sus ideas de una manera más subliminal en los géneros populares como la comedia, el drama y el musical. El objetivo de este trabajo reside en analizar cómo y de qué manera se representaron los valores del franquismo en estos otros géneros.

PALABRAS CLAVE

Propaganda, Franquismo, Cine, Comedia, Drama, Musical.

ABSTRACT

Throughout history cinema has been handled by the government of nations as an instrument to convince and make propaganda. The Francoist regime was not an exception and used this media in order to spread its ideology within society. Since the film industry was under the State's control, many historic and political films with a big ideological charge were made. However, propaganda is not only reduced to these kinds of cinema since the regime also expressed its ideas in a subliminal way in popular genres such as comedy, drama and musical. Therefore, the objective of this paper is to analyse how and in which way the Francoism's principles are represented in these last genres.

KEY WORDS

Propaganda, Francoism, Cinema, Comedy, Drama, Musical.

2. INTRODUCCIÓN

La propaganda ha tenido siempre un papel muy relevante y su utilización ha llegado a ser determinante en el devenir de algunos acontecimientos. A lo largo de la historia diferentes sujetos han hecho uso de este conjunto de medios y técnicas para transmitir sus ideas y persuadir al receptor, e incluso continua empleándose a día de hoy. Según la definición de Violet Edwards: “propaganda es la expresión de una opinión o una acción por individuos o grupos, deliberadamente orientada a influir opiniones o acciones de otros individuos o grupos para unos fines predeterminados y por medio de manipulaciones psicológicas” (Pizarroso, 1993: 25).

Los canales a través de los cuales se ha realizado actividad propagandística han sido muy variados, desde carteles y panfletos hasta sellos. Aunque principalmente siempre se ha puesto el foco en los medios de comunicación de masas, ya que permiten acceder a un mayor número de personas y los mensajes pueden llegar a ser más efectivos.

El cine, desde su nacimiento, se ha visto como una herramienta muy valiosa para realizar esta práctica debido a su alta capacidad de difusión y el poder que tiene para influir en las opiniones de las personas, pues se trata de un medio al que se acude en busca de entretenimiento. “Los fotogramas ayudan al público a evadirse de la realidad e ‘ir de excursión’ a otro mundo, al universo de la fantasía que puede estar en contacto con el entorno real, pero su inmediatez queda eclipsada por la sensación del milagro de la sala de proyección. Por este rasgo fue el cine capaz de convertirse en uno de los instrumentos más relevantes de la propaganda y de los dictadores” (Lénárt, 2011: 73).

La Segunda Guerra Mundial supuso el punto de inflexión en el desarrollo de la propaganda cinematográfica. Todas las naciones partícipes del conflicto realizaron películas adecuando los mensajes que se querían transmitir en función del público al que iban destinados. El caso de España no es diferente y durante la Guerra Civil ambos bandos realizaron filmes propagandísticos. Después, la dictadura franquista, como exponen García y Rodríguez, también pondrá este instrumento a su servicio para transmitir sus ideas y así “adoctrinar a las masas” (2005: 30).

Durante el régimen se realizaron numerosas películas, siempre supervisadas por la Administración y sometidas a diferentes tipos de control como la censura. Algunas cintas contenían una propaganda más evidente como el cine bélico, histórico o político, pero también transmitían sus valores de una manera subliminal en los géneros más

populares como la comedia, el drama o el musical. Por ello, la razón de ser de este trabajo reside en descubrir cómo y de qué forma se manifiestan las ideas del régimen en estos géneros, ya que no son tan propensos a ser objeto de estudio por sus características y no contener una propaganda tan obvia.

2.1. JUSTIFICACIÓN

La dictadura franquista llevó a cabo una serie de tácticas para difundir su ideario sobre cómo debía comportarse la España de la época; uno de los instrumentos que utilizó para persuadir a la sociedad fue el cine. Resulta indiscutible la importancia que el séptimo arte ha tenido para la propaganda, por ello, se ha considerado de interés realizar este trabajo para explorar qué papel jugó este medio en la divulgación de las ideas del régimen.

Existen ya numerosas investigaciones respecto al papel de la propaganda durante el franquismo, incluido el cine, pero la mayoría de estos escritos se centran sobre todo en los géneros propagandísticos por antonomasia como pueden ser el histórico, el documental, el bélico o el político. Apenas hay informaciones relativas al resto de géneros como la comedia, el drama o el musical. Este es el principal motivo por el cual se ha decidido centrar en esta cuestión, para así poder realizar un trabajo original dentro un tema ya tratado en abundancia. Además, estos son los géneros que más atraían a la gente y muchas de esas películas fueron todo un éxito en el momento, por lo que su estudio puede resultar especialmente interesante para comprender la mentalidad dominante de la época.

La razón por la que se ha decidido enmarcar este trabajo en la década de los cincuenta, más concretamente en el periodo comprendido entre 1955 y 1957, es porque en estos años ocurren una serie de acontecimientos determinantes para la propia dictadura, pues se empieza a desarrollar un leve aperturismo. También fueron años decisivos para el cine porque crecieron exponencialmente el número de producciones realizadas en comparación con los años anteriores. Además, entre estas fechas tuvieron lugar las famosas Conversaciones de Salamanca, una declaración de intenciones por parte de toda la industria cinematográfica, que serán el detonante del cambio de rumbo que tomará el cine español en los años siguientes.

Respecto a los largometrajes que se han seleccionado para analizar, se ha adoptado el siguiente criterio: elegir aquellas películas que obtuvieron la máxima distinción por parte de la Administración franquista, el denominado Interés Nacional, que incluía, como bien apunta Díez, a todas aquellas cintas que tenían “unas temáticas muy concretas relacionadas con la exaltación de los valores morales, sociales y políticos del Estado” (2014: 5). Resulta lógico entonces elegir este tipo de filmes, ya que al ser bien valorados y premiados por parte del régimen es bastante probable que se pueda encontrar una mayor dosis de propaganda en ellos.

Sin embargo, no ha sido el único criterio: se han observado otras cintas que aunque no lograron dicho reconocimiento, han sido elegidas porque fueron auténticos éxitos en la época. Asimismo, debido a la gran cantidad de filmografía existente en el periodo, se ha decidido analizar dos películas correspondientes a cada género, para así obtener una visión global de los temas y aspectos más tratados en el cine del franquismo.

2.2. OBJETIVOS

El objetivo principal de este trabajo reside en demostrar que también se puede encontrar propaganda en los otros géneros cinematográficos que menos han sido estudiados, como son la comedia, el drama y el musical. De esta manera se busca que esta investigación sea original y novedosa, en cuanto al tema se refiere, ya que apenas se pueden encontrar estudios centrados en este aspecto concreto.

Así pues, con la realización de este trabajo se pretende averiguar cómo y de qué manera se plasman los ideales del régimen en este tipo de películas, es decir, si se dan de una forma tan evidente como en las cintas de tipo histórica o bélica, o si por el contrario se plasman de una manera más subliminal. También se hará referencia a la cantidad de propaganda que se encuentra en estas películas y sobre qué temas se centra principalmente.

Para poder llevar a cabo estos propósitos se van a analizar seis películas, dos correspondientes a cada género. Así se pretende comprobar que en ellas también se muestran diferentes aspectos relativos a los valores de la dictadura, como pueden ser: la religión, temas morales, la familia ideal del régimen, el papel de la mujer o cómo debe ser la organización social, entre otros.

Otro de los objetivos se centra en conocer cuál era el contexto y la situación en la que se producían estas películas, para así poder determinar si esto afectaba a la realización de las propias cintas y a cómo se plasmaba la realidad en ellas. Además, se aspira a abordar este trabajo original desde una perspectiva que pueda servir de punto de partida a futuras investigaciones sobre el tema.

3. DESARROLLO

3.1. ESTRUCTURA

El grueso de este trabajo está estructurado de la manera más óptima posible para que su comprensión no resulte compleja y, a medida que va avanzando la lectura, se pueda ir descubriendo si los objetivos se cumplen o no.

Primero se presenta el marco temporal del periodo seleccionado, en donde se expone de forma muy resumida el contexto histórico de los primeros años de la década de los cincuenta. Esto va a permitir conocer cómo era la dictadura en aquella época y cuáles fueron los acontecimientos más relevantes que afectaron al régimen. Se hace sobre todo especial hincapié en aquellos sucesos relativos a los años en los que se centra este trabajo (1955, 1956 y 1957) y que son determinantes para comprender el escenario del momento.

Una vez conocido el contexto se presenta cuál era la situación del cine español en estos años; este apartado a su vez está dividido en tres epígrafes. Al principio se hace una pequeña introducción de las circunstancias del momento en donde se mencionan los cambios que hubo, los principales éxitos en taquilla... Después el primer punto corresponde a la normativa y la censura, donde se comentan las medidas que llevó a cabo el Estado para controlar las producciones.

El siguiente apartado está dedicado al cine visto como propaganda en el cual se explica por encima las características de las películas de aquella época y también de los géneros que incumben a este trabajo (comedia, drama y musical). Por último, se hace mención especial a las Conversaciones de Salamanca que se celebraron en 1955. La decisión de dedicarle un apartado exclusivo responde al hecho que representó un momento histórico y supuso un punto de inflexión para el cine español de la dictadura.

Posteriormente se aborda el análisis fílmico de las películas seleccionadas (*Recluta con Niño, Historias de la Radio, El Canto del Gallo, Marcelino, pan y vino, El Pequeño Ruiseñor y la Hija de Juan Simón*), para determinar si hay propaganda, de qué tipo y cómo se manifiesta. La presentación de las cinta se han dividido en función de los géneros a los que pertenecen, hablando primero de la comedia ya que fue el género más visto en la época, seguido por el drama del cual se realizaron numerosos filmes, y por último, pero no menos importante, el musical, de donde han salido canciones que se han convertido en todo un referente de la cultura española.

Después se realiza un comentario global de los resultados obtenidos tras el análisis de las películas, donde se destacan aquellos aspectos más llamativos, que se han repetido con bastante frecuencia y cuyo estudio puede resultar interesante. Por último se presentan las conclusiones que se han extraído y, al final, se aportan las fuentes de información y referencias bibliográficas que han servido de apoyo para elaborar este trabajo.

3.2.METODOLOGÍA

La gestación de este trabajo ha constado de cuatro fases. En un primer lugar se ha hecho una investigación exhaustiva de documentación y extracción de información. De esta manera, se han leído numerosos libros, manuales, artículos académicos y otros estudios que pudiesen ser de utilidad y que permitiesen obtener una visión consolidada del tema, para así poder abordar el trabajo de la manera más correcta posible.

En segundo lugar se ha buscado la filmografía de la época para saber cuáles seleccionar y si podría resultar provechoso e interesante su análisis. Para ello, además de lo leído en la investigación previa, se han tenido en cuenta aquellas películas que habían sido declaradas de Interés Nacional, correspondiéndose a la mitad de las escogidas, pues al tener esta distinción era previsible que fueran mucho más propensas a contener propaganda. El resto se han elegido por su calificación y el éxito que tuvieron en la época algunos de sus protagonistas o sus canciones, como es el caso de los filmes musicales.

La tercera fase corresponde al visionado y estudio de las películas seleccionadas. En este sentido se ha realizado un análisis cuantitativo y cualitativo de la propaganda que aparecía en las cintas. Cualitativo para conocer qué tipo de propaganda hay, qué temas

trata la película, en qué personajes se refleja, si aparecen símbolos o referencias iconográficas al franquismo... y por otro lado, cuantitativo para ver cuántas veces aparece en el filme ese tipo de propaganda. Así pues, se ha considerado que este análisis era el óptimo para realizar una comparativa, obtener unos resultados y, finalmente, extraer unas sólidas conclusiones. Y resulta muy útil de cara a realizar un comentario conjunto sobre todo lo observado, pues permite destacar puntos en común entre todas las cintas analizadas.

La última fase del trabajo ha correspondido a la redacción de los contenidos, donde queda reflejado todo lo investigado anteriormente. Por un lado, el contexto histórico y la situación del cine español y por el otro el análisis de las películas. La presentación de cada cita comienza con una ficha técnica mientras el primer párrafo corresponde a una introducción de la película donde se presenta la sinopsis. Finalmente se redactó la parte referida a las conclusiones extraídas del estudio y su relación con el contexto de este tiempo.

3.3.MARCO TEMPORAL

La década de los cincuenta fue muy significativa para el régimen franquista y su proyección internacional. Muchos autores, como Monterde, sitúan en 1951 el comienzo de la segunda década del franquismo, que se extendería hasta 1962 (2000: 239). Durante estos años se desarrollaron una serie de acontecimientos que volvieron a situar a España en el mapa, lo que favoreció que poco a poco se fuesen recuperando las relaciones exteriores. Asimismo, dentro del propio país también se dieron unas circunstancias que obligaron a la dictadura a ir adaptándose a los cambios.

El principal objetivo del franquismo residía en mantener el poder y permear su ideario en la sociedad española, por ello pusieron todo su empeño en “transmitir los valores tradicionales como la unidad nacional y el sentido religioso, en su discurso se destacaba el sentimiento anticomunista, antirrepublicano, y tomar a la familia como pilar básico de la sociedad” (Lloret y Solomando, 2020: 13).

La guerra fría favoreció en este sentido a España, pues el demostrado anticomunismo del franquismo provocó que Estados Unidos viese con simpatía al país, a pesar de la dictadura. Además, su excelente situación geográfica lo hacían ideal para instalar bases militares, por lo que los estadounidenses no tardaron en llegar a un acuerdo con el

régimen: “A cambio de muy apreciables ayudas económicas para un país todavía sensiblemente atrasado respecto a los demás naciones europeas, el Gobierno franquista admitió que Estados Unidos instalara varias bases aeronáuticas en territorio nacional con flagrantes fines bélico-militares” (Aguilar, 2017: 26).

La apertura exterior del régimen comenzó en 1950 cuando el país fue admitido en la FAO. Un año después quedó completamente establecida en el momento en el que regresaron a España los embajadores pertenecientes a los principales países occidentales. Según Monterde, esto se debió por “la retirada de las resoluciones contrarias a la España franquista por la Asamblea General de la ONU” (2000: 239).

Ese mismo año, en 1951, se creó el Ministerio de Información y Turismo con un doble objetivo. Conforme a lo que expone Heredero, por un lado se ofreció al exterior una falsa imagen de apertura con la intención de impulsar el turismo y así atraer ayudas económicas; y por el otro mantuvieron el control del aparato de propaganda para evitar “cualquier tentación liberalizadora” (1993: 28). La dirección del ministerio hasta 1962 estuvo en manos de Gabriel Arias Salgado, “un falangista y católico cuya misión era la de ‘salvar almas para el cielo’”(Martín, 2017: 114).

Posteriormente, en 1952, España entró en la UNESCO, y, además, a nivel nacional se dio un cambio importante, pues se eliminaron las cartillas de racionamiento que se habían constituido al finalizar la Guerra Civil. Aunque sin duda, uno de los años clave para la proyección exterior del Gobierno franquista fue 1953, ya que en esta fecha se aprobó el pacto de ayuda militar y económica con Estados Unidos. Gracias al cual, según apunta Heredero, los norteamericanos concedieron a España “un crédito de 62 millones de dólares” (1993: 27). En este año también se firmó el concordato con el Vaticano y Francisco Franco recibió la distinción de “la orden de Cristo” por el embajador de la Santa Sede.

1955 supuso el ingreso de España en la ONU y este mismo año el secretario de Estado de EEUU, Foster Dulles, visitó a Franco en El Pardo. Después de estos acontecimientos, la imagen del régimen salió fortalecida, pues el reconocimiento de “el poder militar (Estados Unidos) y el eclesiástico (El Vaticano) propician de esta manera la legitimación de la dictadura” (Heredero, 1993: 29).

También, en esta década comenzaron a surgir pequeños tumultos en la sociedad: a principios del periodo se realizaron las primeras huelgas contra Franco, aunque enseguida fueron sofocadas y no tuvieron excesiva repercusión. En la Universidad se gestaron distintos movimientos de resistencia, contrarios al régimen, por lo que se llevaron a cabo diferentes manifestaciones, cuyo momento álgido fue en 1956 con la llamada “revolución estudiantil del 56” (Martínez, 1998: 49). La sublevación se saldó con una gran tensión tras herir a un joven afiliado a la Falange, que provocó que se decretase el Estado de excepción durante unos días.

Ya en 1957, en el ámbito político, algunos católicos vinculados al Opus Dei ocuparon altos cargos del régimen. Según indican Gubern y Font, la presencia del país en los organismos internacionales y “el ascenso de una promoción de ministros tecnócratas al poder, revelaba la voluntad estatal de finalizar con la autarquía económica y de aproximar España el modelo capitalista europeo” (1975: 87).

Tras muchos años de férrea dictadura, la apertura exterior tuvo una serie de consecuencias dentro del propio país, pues no se encontraba preparado para sufrir un cambio tan repentino. Los acuerdos con Estados Unidos originaron un crecimiento en la economía entre 1955 y 1957, pero más que buenas noticias, como señala Heredero, trajo consigo “un alto nivel inflacionista que eleva el coste de la vida en 16’9%” (1993: 30).

Así pues, en 1956 el régimen tuvo que hacer frente a una de las crisis más grandes de toda su historia. De acuerdo con Font, la elevada tasa de inflación, el bajo valor de la peseta en el exterior, la paulatina evasión de capitales y el aumento de los precios a nivel nacional aparecieron cuando “se comprueba que los factores que impulsaron el crecimiento económico anterior han llegado a su tope máximo” (1976: 168).

Además, otro de los problemas que se originó fue el éxodo rural; muchas personas se marcharon del campo en busca de nuevas oportunidades, pero las ciudades no estaban preparadas para acoger a tanta gente: “faltaban infraestructuras para acogerlos, viviendas y escuelas” (Martín, 2017: 71).

3.4.LA SITUACIÓN CINEMATOGRAFICA

Los cincuenta se caracterizaron por ser una década de crecimiento y auge para la cultura de masas, en especial de la cinematográfica. Aumentaron las producciones, fueron los años en los que el cine nacional cosechó mayores éxitos en taquilla (a pesar de la fuerte competencia extranjera), se incrementó el número de salas de cine y, además, se consagraron una gran cantidad de intérpretes, entre los que destacaron los famosos “niños prodigio”, cuyo furor traspasó la gran pantalla.

El número de obras cinematográficas que se realizaron en esta década aumentó exponencialmente, así lo recoge Aguilar, pues entre 1950 y 1951 se crearon al año 41 películas, en 1955 creció hasta las 56, y un año después, la producción llegó hasta las 75 cintas. El motivo principal de este incremento se debe a que en esta época se elaboraron una gran cantidad de coproducciones con otros países europeos (2017: 99).

La aparición de Televisión Española en 1956 y el entusiasmo que había ante las ayudas económicas y el aperturismo provocó que durante esta época hubiese una elevada presencia del cine en el entorno familiar. Además, en ese año surgió en Valladolid la Semana del Cine religioso, que se convirtió en el segundo festival de cine del país, uniéndose así al ya existente en San Sebastián. También apareció *Film Ideal*, una revista “de intenso calado cinéfilo, como no había existido nunca en España” (Aguilar, 2017: 99).

El cine supuso una vía de escape para la sociedad ya que se acudía a este medio para evadirse, según subraya Martínez, se trataba de “la única ventana amable para asomarse más allá de la miseria de una dolorosa guerra y una triste posguerra” (2009: 138). Este era el entretenimiento más cercano para la gente, pues no solo en las salas de cine se podían ver películas, sino que también había proyecciones en las parroquias, los colegios o los cineclubs, entre muchos otros lugares.

Por ello, no es de extrañar que esta época fuese una de las más importantes en cuanto se refiere al éxito que cosecharon muchas películas en taquilla. Según recoge Camporesi en su libro, entre 1955 y 1956 las películas que más triunfaron fueron: *Marcelino, pan y vino*, *El Padre Pitillo*, *Historias de la Radio*, *Congreso en Sevilla*, *Muerte de un Ciclista*, *El Canto del Gallo*, *Recluta con Niño*, *La Fierecilla Domada*, *Tarde de toros* y *La vida en un Bloc* (1993: 121).

Entre 1956 y 1957 los títulos más taquilleros se corresponden con: *Los Ladrones Somos Gente Honrada*, *Mi Tío Jacinto*, *El Soltero*, *Embajadores en el Infierno*, *Calabuch*, *Alejandro Magno*, *Calle Mayor*, *El Último Cuplé*, *Los Ángeles del Volante*, *El Maestro*, *La Puerta Abierta*, *Un Ángel pasó por Brooklyn* y *Las Muchachas de Azul* (1993: 122).

El éxito de algunas de estas películas fue tan grande que aún perdura hasta nuestros días, de hecho, *Marcelino, pan y vino* llegó a estar 145 días consecutivos de estreno en las carteleras de Madrid, *Tarde de Toros* consiguió llegar a los 144 y 91 días estuvo *Historias de la Radio* (1993: 127).

El interés de la sociedad en el cine provocó que el régimen comprendiese enseguida que este medio representaba una gran herramienta de comunicación. Por ello, puso todo su empeño en imponer medidas que le permitiesen controlar las producciones y sus contenidos para que fuesen afines a los idearios del régimen. “La Administración entiende que el cine es un instrumento de transmisión de culturas, que es un poderoso instrumento de propaganda y educación. Y por esa razón, potencia las películas que defienden los valores que ella propugna” (Barrachina, 1995: 7).

La Iglesia aunque al principio se mostró reticente, con el paso del tiempo fue viendo en el cine también una oportunidad para difundir sus ideas y por ello en 1956, Acción Católica creó el Instituto Español de Cultura Cinematográfica, que nació con la misión de “orientar, promover, facilitar, dirigir y coordinar la actuación de la Acción Católica y de los católicos, y de los amantes del cine en general, en el campo formativo y cultura cinematográfica” (Martínez, 1988: 59).

3.4.1.NORMATIVA Y CENSURA

La creación en 1951 del Ministerio de Información y Turismo generó una serie de cambios que trajeron consigo una nueva legislación y un pacto proteccionista, cuyo objetivo residía en impulsar las películas nacionales por encima de las internacionales, y del cual los más beneficiados continuaban siendo los productores para que realizasen “un cine que defiende los valores de la clase en el poder” (Díez, 2001: 144).

Entre las primeras medidas que se llevaron a cabo destaca la creación en 1952, dentro del Instituto de Orientación Cinematográfica, de La Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas, que a su vez estaba dividida en dos ramas. Por un lado una

dedicada a la clasificación de las películas, y por el otro se encontraba la destinada a la censura, la cual, como su propio nombre indica, tenía por objetivo censurar todos los filmes tanto nacionales como extranjeros “atendiendo esencialmente a su contenido moral, político, religioso y a las buenas costumbres” (García y Rodríguez, 2005: 84).

También, ese mismo año se publicó una Nueva Orden de proteccionismo por la cual la Junta clasificaba las películas en función de unos criterios establecidos afines a los intereses del régimen, y dependiendo de la puntuación que estas obtuviesen, se cubría parte de sus costes. A las catalogadas de Interés Nacional se les subvencionaba el 50%, las de Primera A suponían un 40%, para las de Primera B les correspondía un 35%, Segunda A obtenía un 30% y las declaradas de Segunda B un 25%. Las que obtenían la calificación de Tercera no recibían ningún tipo de ayuda, y en 1957 las catalogadas en Segunda B también dejaron de recibir este beneficio. Además, un año después, según indican Gubern y Font, “fueron condenadas a no exhibirse en los locales de estreno de Madrid ni de Barcelona” (1975: 69).

Por lo anteriormente indicado, la categoría más codiciada era la denominada “Interés Nacional”, una distinción que se le otorgaba a todas aquellas cintas que cumplían con los gustos y los requisitos del régimen, ya que transmitían sus valores. De acuerdo con Díez, se trataba de un cine modélico del franquismo y que se debía ver tanto dentro como fuera del país pues era “el que debería explicar al mundo lo que somos: un país católico, anticomunista, nacionalista y jamás dominado por extranjeros” (2014: 2). Conseguir esta clasificación también suponía una gran serie de privilegios a la hora de exhibirse en las salas de cine.

Monterde en su libro señala que entre 1953 y 1961 las películas calificadas de “Interés Nacional” fueron 32, de Primera A 127, 169 de Primera B, 178 de segunda A y 81 de Segunda B. Las cintas catalogadas de Tercera no aparecen en los recuentos oficiales, aunque realmente fueron muy pocas (2000: 252).

Para potenciar la promoción de las películas españolas, en 1955 se creó la “cuota de distribución”, a través de la cual se obligaba a las distribuidoras extranjeras a incluir en sus paquetes un filme nacional. Y también se implementó la “cuota de pantalla” por la que se obligaba a las salas a exhibir una película española por cada cuatro extranjeras.

Sin lugar a duda, hay que destacar el importante papel que tuvo la censura durante la dictadura, pues fue la herramienta que más utilizó el Estado para controlar las producciones cinematográficas y preservar sus valores. Se buscaba por encima de todo defender la moral sexual y el régimen franquista.

Los principales temas sujetos a ser censurables fueron aquellos vinculados a ámbitos como la moral, la sociedad, la política y la religión. De hecho, el interés por esta última fue tan grande que “cualquier representante católico, fuera cual fuese su importancia dentro del estamento clerical, debía de ser tratado en la pantalla con sumo respeto. Buscando que el espectador siguiera su ejemplo y les reconociera su importancia social, se les mostraba siempre simpáticos, bondadosos y caritativos” (Roncal y Colmenero, 2015: 87-88).

Había dos tipos de censura que se retroalimentaban mutuamente: por un lado la que hacía el régimen, y por el otro la religiosa, así que se censuraba todo aquello que no era bien visto o que podía dañar a la moral. Según apunta Martínez, se llegaron incluso a censurar bailes que implicaban “movimientos indecentes, y por supuesto, la insinuación o la sugerencia erótica a través de la palabra también quedaban censurados” (1988: 98).

Hubo censura hasta en el doblaje de las películas extranjeras. A partir de 1955 y 1956 con la realización de las coproducciones apareció la “doble versión”, pues las películas contenían diferentes escenas dependiendo de si iban a ser proyectadas en el exterior o si se quedaban en el país, “así es como se filman apasionadas escenas de amor para el extranjero mientras al espectador español sólo se le ofrecen modositas insinuaciones de baja intensidad” (Heredero, 1993: 65).

A raíz de esta situación surgió el fenómeno de la autocensura, pues muchos directores decidieron no mostrar ciertos temas, ya que podría suponerles un problema una vez que sus películas fuesen revisadas por la Administración: “la censura empieza cuando alguien al escribir un guion decide rechazar una escena por la convicción de que no será autorizada por el organismo competente” (Gubern y Font, 1975: 11).

Así pues, los españoles durante el régimen franquista tenían acceso a “un cine que perseguía ser el espejo de una sociedad adoctrinada con la moral pública propia de un convento y con la disciplina militar propia de un cuartel” (García y Rodríguez, 2005: 33).

3.4.2.EL CINE COMO INSTRUMENTO DE PROPAGANDA

La Administración franquista mediante la censura y la represión controló las producciones del país, pero sobre todo, como bien indica Moreno, “convertía al cine español en un instrumento de propaganda, a través del cual se introducían los valores que quería inculcar el régimen en la población” (2008: 480).

Los principales géneros en los que el franquismo realizó propaganda de manera más evidente fueron en aquellas películas históricas, bélicas o políticas. Estas contenían un relato mucho más marcado ideológicamente, ensalzaban a personajes del pasado o a la patria y también exprimían al máximo su declarado anticomunismo. Además, la mayoría de estas cintas nacían con el objetivo de “construir” la historia, pues se recreaban acontecimientos pasados desde la visión que el régimen quería imponer. Aun así, la propaganda no solo se cerró a este tipo de filmes, pues el objetivo residía en difundir los valores franquistas y por ello estuvo presente en todos géneros.

La Iglesia y la familia, dos pilares del franquismo, tuvieron una alta representación en el cine, como apunta Durán, ya que el régimen tuvo cierta predilección por “el cine religioso y por mostrar a la familia como la principal institución educativa de la sociedad -sobre todo la católica, pobre, trabajadora, luchadora, y ubicada en el ámbito rural-”(2015: 133).

El cine religioso como género se centró principalmente en crear filmes con alto contenido anticomunista, aunque también destacaron aquellas películas referidas a la figura de algunos curas o monjas, y en especial, a los misioneros. “Entre los años 1946-1959, nos encontramos con lo que se ha denominado «la edad dorada del cine católico español», lo que coincide en cierta medida con el tiempo pleno del nacionalcatolicismo” (Moral y Colmenero, 2015: 135).

La Iglesia no se limitó a aparecer en ese tipo de películas, sino que se expandió por todos los demás géneros. Así pues, no es de extrañar que en los filmes de la época abundasen los motivos religiosos o que los propios curas tuviesen un papel destacable. De hecho, es muy habitual encontrárselos como personajes principales, pues de esta manera se les reflejaba como una pieza fundamental de la sociedad española.

Por ejemplo, citando a Heredero se podía ver a “la figura del sacerdote como héroe ejemplarizante (duro y enérgico cuando hace falta pero comprensivo y siempre dispuesto), como agente capaz de solucionar todo tipo de dificultades: enredos

sentimentales, problemas de conciencia, disputas familiares, luchas sociales, intendencia caritativa o alteraciones generadas por la pequeña delincuencia” (1993: 194). Además, ante todas las adversidades, la solución que siempre aportaba hacía referencia a la moral cristiana como la bondad, el perdón o lo dejaba en la buena intención de Dios.

La característica principal de las películas, que eran apoyadas y avaladas por el régimen, consistía en la idealización de los personajes. Aparecía casi siempre la representación del hombre humilde, que aunque fuese pobre estaba dispuesto a ayudar, así como otros perfiles estereotipados como el cura campechano, las mujeres decentes entregadas a la familia... o la figura del pícaro, quien a pesar de sus malos actos en el fondo tenía un buen corazón. Este último era sobre todo un personaje muy recurrente en las cintas humorísticas.

Respecto al género de drama, la década de los cincuenta, según indica Heredero, “se caracteriza principalmente por la contaminación genérica que impregnó parte de la producción con el drama y el melodrama” (1993: 251). Por eso resulta complicado encontrar películas que perteneciesen a este género en estado puro, ya que se manifestaba en todos los filmes, independientemente del tipo al que perteneciesen.

La comedia fue uno de los géneros que más se desarrolló en esta época ya que supo adaptarse a las circunstancias y además, el humor permitía tratar casi cualquier tema. De hecho, el cine disidente encontró en este género un vehículo ideal para plasmar sus críticas y denuncias sociales. “Guionistas y directores se dan cuenta que los argumentos que se presentaban en clave de comedia eludían mucho más fácilmente la censura y a través de ella se podían representar gran parte de los problemas con los que tenían que lidiar los españoles” (Martín, 2017: 172).

Las cintas musicales fueron todo un éxito en la época, pues además del reclamo de las canciones, este tipo de películas basaban su argumento en la combinación del humor y el melodrama. “En su retrato moralista de las relaciones sentimentales cómo el amor contrariado se cura bien con canciones, chascarrillos y picaresca o bien con el consuelo de la religión. (Heredero, 1993: 183). Además, los protagonistas solían corresponderse con artistas ya consagrados fuera de la pantalla por lo que suponían un atractivo mayor.

Uno de los temas más representados en este género, según indica Viadero, era el del tan ansiado “sueño español” en el que cantantes de baja condición social conseguían salir de la pobreza gracias a su voz (2016: 244). Además, en este tipo de filmes, normalmente

se muestra “la religión católica desde el punto de vista de la moral cristiana. El protagonista se caracteriza por su extrema bondad, dispuesto a hacer cualquier tipo de sacrificio por los demás, generoso y honesto” (2016: 248).

Aunque sin duda, una de las variantes del cine musical que más triunfó entre el público fue el denominado cine con niño, es decir aquel que incluía a chiquillos que además de actuar cantaban. Todo comenzó tras el estreno de *Marcelino, pan y vino* en 1955, y el enorme éxito que cosechó tanto dentro como fuera del país. A partir de este momento, como apunta Gubern “pudo hablarse propiamente de un género autónomo, que fue conocido popular y expeditivamente en nuestro país como 'cine con niño’”(2001: 11).

En la década de los cincuenta el protagonismo se lo llevaron Pablito Calvo y Joselito; posteriormente para remplazar a estas dos estrellas, en los sesenta aparecieron Marisol y Rocío Dúrcal. Así pues, “se estableció un *star system* infantil en el que estos niños actores no sólo actuaban y cantaban en las películas, sino que formaban parte de la vida de los españoles al aparecer en cromos y libros, ocupar páginas de sociedad, y asistir a actos de carácter político o benéfico” (Durán, 2015: 131).

Uno de los temas más comunes en este tipo de cine era el de la pobreza y la orfandad, lo que provocaba que fuesen todo un atractivo para el público, en especial el femenino. Además, como apunta Durán, en el cine de los cincuenta estos niños tenían un origen humilde y procedían del entorno rural, lo que les hacía encarnar “la tradición, los valores, y la autenticidad de las costumbres propias del mundo rural” (2015: 132).

Con el paso del tiempo se les ha conocido como “los niños prodigio del franquismo”, pues se convirtieron en la representación del ideario del régimen y eran el vehículo para transmitírsele a los más pequeños de la casa. En estas películas de cine con niño se mostraban “valores y enseñanzas que reflejan cómo era la educación franquista, el papel de la Iglesia Católica en la sociedad, o la influencia de la familia en la formación, en una época marcada por la desigualdad social, el patriotismo, el aislamiento económico, y el temor ante lo extranjero” (Durán, 2015: 129-130).

3.4.3.LAS CONVERSACIONES DE SALAMANCA

Uno de los acontecimientos más importantes de la década de los cincuenta, en cuanto a cine se refiere, fueron las Conversaciones de Salamanca que se celebraron en mayo de 1955 en dicha ciudad. Supuso un hito histórico, pues se convirtieron en las primeras conversaciones sobre cine español que se llevaron a cabo en el país y fue toda una declaración de intenciones para renovar el séptimo arte nacional.

A pesar de que se había creado el Ministerio de Información y Turismo, el cine seguía sin contar con una legislación promulgada desde un único organismo, por lo que desde Salamanca se reivindicó el papel de la cinematografía española. Así pues, “se convirtió en la primera tentativa de diálogo, en la primera propuesta seria de cambiar unas constantes fijas dentro de un clima de libertad vigilada. Casi un espejismo que sirvió para denunciar reflexivamente la empantanada situación del celuloide patrio” (Martínez, 1988: 53).

Antes de su celebración hubo un llamamiento para asistir a estas jornadas, según García y Rodríguez, impulsado por dos jóvenes cineastas, Basilio Martín Patino y Juan Antonio Bardem, quienes argumentaban que el cine español vivía aislado del mundo y la realidad a diferencia de otras naciones: “el cine de todos los países concentra su interés en los problemas que la realidad plantea cada día, sirviendo así a una esencia emisión de testimonio, el cinema español continúa cultivando tópicos conocidos y que en nada responde a nuestra personalidad nacional” (2005: 116).

Las conversaciones estuvieron organizadas por el Cine club local, con el apoyo de la revista *Objetivo*, una de las más importantes del momento. La clave de su éxito reside en que lograron reunir en un mismo lugar a una gran cantidad de personalidades de la industria cinematográfica, de diferentes ideologías políticas, con la intención de reflexionar y ofrecer soluciones a la situación del cine nacional. Todos estuvieron presentes salvo los críticos oficiales del régimen franquista.

En Salamanca, “la nómina de participantes fue amplia, puesto que incluyeron a buena parte de las tendencias que se movían alrededor de la actividad cinematográfica en aquellos años, desde militantes clandestinos del PCE hasta falangistas no acomodados al franquismo, pasando por diversos sectores católicos o incluso hombres inequívocamente ligados al régimen (...). No obstante, parece indudable que esa

forzada unidad giraba en torno a un objetivo táctico: la crítica de lo existente en el cine español y la convicción de la necesidad del cambio” (Monterde, 2000: 282-283).

Las jornadas intentaron definir el futuro del cine y aspiraron a buscar métodos para conseguir que este fuese de calidad. Como era de esperar, debido al régimen dictatorial en el que se vivía, no se pidió la abolición de la censura, pero sí se solicitó que se marcasen unas normas y parámetros. Como bien señala Barrachina, “lo que en Salamanca se planteó fue una posición ideológica frente al cine. Se dio por sentado desde un principio, sin discusión alguna, que el cine era primordialmente un fenómeno cultural y artístico antes que industrial y económico” (1995: 4).

Las conclusiones que acordaron se recogieron en un escrito y fueron firmadas por todos los asistentes. De acuerdo con Caparrós, podrían resumirse en el discurso que pronunció Juan Antonio Bardem y que ha pasado a ser parte de la historia del país: “el cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico” (1983: 38).

Las Conversaciones de Salamanca no fueron bien vistas por el régimen franquista, de hecho, Cano Lechuga, el que por entonces era el secretario general de la Dirección de Cinematografía, no dudó en calificarlo como “una chiquillada de los jóvenes cineastas”. Al igual que, como bien apuntan Gubern y Font, “no tardaron en denunciarse desde filas conservadoras las ‘infiltraciones comunistas’ en Salamanca” (1975: 83).

Aunque las jornadas no tuvieron un efecto inmediato y fueron tímidos los atisbos de mejora que se reivindicaban, supuso un punto de partida para el cambio de rumbo que tomó el cine español en las siguientes décadas. Una de las primeras consecuencias de las Conversaciones se dio en 1957, cuando el Ministerio de Información y Turismo creó el registro oficial de los Cineclubs.

4. ANÁLISIS FÍLMICO

Este apartado pretende exponer aquellos elementos propagandísticos que se han encontrado tras el visionado de las seis películas seleccionadas. Primero se presenta un análisis particular de cada largometraje y después se muestra un comentario conjunto en donde se recogen los aspectos más destacados a nivel general.

4.1.COMEDIA

4.1.1. *RECLUTA CON NIÑO*

Año:	1955
País:	España
Duración:	80 min.
Dirección:	Pedro Luis Ramírez
Guion:	Vicente Escrivá y Vicente Coello
Reparto:	José Luis Ozores, Manolo Morán, Encarna Fuentes, Julia Caba Alba, Miguel Gil, Carlos Miguel Solá, Ángel Ter, Mariano Ozores Joaquín Roa, Félix Briones, María Isbert, Pepa Velázquez, Manuel Aguilera, Rosario García Ortega, Carlos Díaz de Mendoza, Ángel Álvarez, Ramón Elías, Julio Gorostegui, José Prada, Vicente Baño.
Productora:	ASPA Producciones Cinematográficas S.L.

Recluta con Niño cuenta la historia de Miguel Cañete, un joven de pueblo que es llamado a realizar el Servicio Militar Obligatorio. Esto le supone un problema ya que es responsable de su hermano pequeño Pipo, pues ambos son huérfanos. Pipo que no quiere separarse de él, le seguirá hasta la base donde ha sido destinado. A partir de este momento, Miguel tendrá que encontrar un hogar donde dejar a su hermano a la vez que lidiará con las novatadas por parte de sus compañeros y los castigos del sargento Palomares.

Además, la cinta agrega “un ingrediente folletinesco (la bonita hija del oficial a cargo de la instrucción del protagonista es ciega, y el recluta con niño se enamora de ella, a la vez triste, por la desgracia que sufre su amada, y aliviado, puesto que ella no puede ver cuán poco agraciado es)” (Aguilar, 2017: 70).

La película se desarrolla principalmente en la base aérea de Cuatro Vientos en Madrid, así pues la ambientación de carácter militar predomina en toda la cinta, vestuario incluido, lo que permite apreciar los diferentes uniformes en función del cargo militar ostentado por la persona que lo lleva.

El hecho de que *Recluta con Niño* transcurra en una base militar favorece a la presencia de símbolos vinculados al régimen franquista, por ello a lo largo de la cinta se pueden observar algunos iconos representativos. Estos son los ejemplos:

- Cuadros del general Franco: aparecen en los minutos 2'50'', 11'15'', 23'35'', 27'50'', 34'20''.
- La bandera franquista se aprecia en el 12'05''.
- Suena el Himno de España en el 43'15''.

La Iglesia católica y los motivos religiosos también se encuentran representados. Se ven crucifijos en los minutos 27'50'', 34'20'', 1h 00' 51'' y la presencia de un cura dando misa durante la ceremonia de graduación de los reclutas.

La película está repleta de estereotipos de la época, como sostiene Heredero, que la define como “una comedia blanca que maneja con habilidad los clichés y los tópicos sobre los que se sustenta” (1993: 229). Por ejemplo, la imagen del hombre fuerte que no puede emocionarse o estar triste. Esto se reproduce en una conversación que tienen Miguel y Pipo antes de que este se marchase: “No me vayas a llorar o a dejar de comer, que tú eres un hombre y me lo has prometido”. Otro caso se ve en el propio protagonista, que viene de un entorno rural y aparece representado como un ignorante e inocente, que al no tener ninguna maldad se fía de los demás creyendo que tienen buenas intenciones.

La bondad y el agradecimiento forman parte de la manera de ser de Miguel Cañete, pues en numerosas ocasiones le da las gracias al propio sargento Palomares y a su hija Julia por cuidar de su hermano pequeño. Además, al final, cuando operan a Julia, en una conversación que ambos mantienen junto a Pipo, Miguel deja intuir que hubiese estado dispuesto a darle su córnea a Julia para que ésta pudiese ver. “Yo sé que hay personas que dan ese cristal que llevamos en los ojos para que otros puedan ver, yo había pensado que... vamos que conmigo cuenta siempre para todo”.

Asimismo, se puede ver cómo los papeles de las mujeres se adaptan a los valores promovidos por el régimen franquista. Por un lado está Rosario, madre de Julia y mujer de Palomares, que se dedica a cuidar a la familia y a realizar las tareas del hogar. Luego está Jacinta, que aparece al principio, y se la muestra como una muchacha que lo único a lo que aspira es a casarse, como el resto de las chicas de su edad.

En el otro lado está Julia, representada como una buena hija, con un gran corazón ya que es la que admite a Pipo en la casa y gracias a la cual Miguel es capaz de aterrizar la avioneta sin ningún peligro. Así, como expone Martín Tarango, queda representado el cometido de la mujer de la época, quien se encargaba de motivar y apoyar al hombre proporcionándole confianza en sí mismo para que fuese capaz de realizar cualquier trabajo (2017: 413).

La intención de *Recluta con niño* reside principalmente en promocionar el Servicio Militar Obligatorio y potenciar su imagen, mostrándolo atractivo a la población, especialmente a los jóvenes que eran los que tenían que acudir. Se presenta a la “mili” como un lugar donde los reclutas adquieren conocimientos y habilidades, pero también tienen tiempo para disfrutar y hacer amistades. Por ejemplo, la escena de la actuación para los reclutas en la que están todos riendo y pasándolo bien. Lo mismo ocurre con el tema de las novatadas, ya que intentan restarle importancia representándolo como unas bromas inofensivas que se gastan los jóvenes entre ellos.

También se intenta suavizar la percepción de que los militares no son tan duros y exigentes como aparentan ante los demás, pues en el fondo tienen un buen corazón. Esto queda reflejado en el carácter del sargento Palomares que ante los reclutas se muestra como un hombre estricto, pero luego no duda en acceder a quedarse con Pipo y, de hecho, se preocupa por el estado del niño. Su mujer Rosario hace alusión a esto en reiteradas ocasiones cuando habla con su marido: “Ahora no estás en el cuartel, no necesitas asustar a nadie” o “ Siempre has sido un pedazo de pan”.

4.1.2.HISTORIAS DE LA RADIO

Año:	1955
País:	España
Duración:	93 min.
Dirección:	José Luis Sáenz de Heredia
Guion:	José Luis Sáenz de Heredia
Reparto:	Francisco Rabal, Margarita Andrey, José Isbert, Ángel de Andrés, José María Lado, Alberto Romea, Guadalupe Muñoz Sampedro, Juan José Menéndez, Tony Leblanc, Juan Calvo, Pedro Porcel, José Luis Ozores, Adrián Ortega, José Orjas, Juan Vázquez, Gustavo Re, María Teresa del Río, Nicolás Perchicot, Rafael Bardem, Xan Das Bolas, Francisco Bernal, Alicia Altabella, Félix Briones, Isabel Pallarés, Carlitos Acevedo, Antonio Fernández, Teófilo Palou, Manuel Guitián, Carlos Osorio, Bobby Deglané, Luis Molowny, Rafael Gómez, Gracia Montes.
Productora:	Chapalo films

La película está compuesta de tres episodios que giran en torno a unos concursos radiofónicos. El primero está protagonizado por dos inventores que necesitan dinero para patentar un pistón y en el camino a la radio sufrirán una serie de desventuras que les pondrá difícil obtener el ansiado premio. El segundo se centra en un ladrón que responde a una llamada telefónica cuando está robando en una casa y, para conseguir el premio, tendrá que ir a buscar al dueño e intentar que este no descubra lo que estaba haciendo. La última historia se ubica en un pueblo perdido de Madrid, donde hay un niño que necesita ir a Suecia para operarse. Todos los vecinos se volcarán en conseguir el dinero para el viaje aunque para ello tenga que acudir el maestro a un concurso de la radio.

Historias de la Radio es un referente del “humor «oficial» del régimen franquista en los años 50 y 60, un humor sencillo, fácil de entender, muy moralista, que pretende transmitir los valores éticos de la sociedad cristiana de aquel momento” (Gómez, 2013: 60). Tuvo muy buena acogida por parte del público, incluso, como apunta Aguilar, llegó

a convertirse en el primer largometraje cómico de la década en alcanzar un considerable éxito comercial (2017: 97).

La clave de su triunfo, según indica Gómez, se debe a que “ofrece una lectura cómica de las desgracias de la sociedad, transmitiendo optimismo y esperanza, gracias al hecho de que los débiles triunfan y tienen éxito” (2013: 60), lo que provoca que el público se pueda sentir identificado con esos problemas que están viendo en la pantalla. Además, los tres episodios terminan con un final feliz a pesar de las adversidades, ya que las tramas se desenvuelven “bajo una óptica ternurista, melodramática y sentimental, que convive con una soterrada y apenas entrevista ironía crítica en la búsqueda de soluciones tranquilizadoras, reconfortantes y frecuentemente moralistas para sus protagonistas” (Heredero, 1997: 367).

La cinta muestra la importancia que tenía este medio de comunicación para la sociedad. Aparte de informar y entretener con su amplia variedad de programas (desde oraciones hasta clases de gimnasia como se muestra al principio de la película), también era una ventana para la ilusión de los españoles con los concursos que ofrecía, pues podían participar en ellos independientemente de dónde estos se encontrasen.

Historias de la Radio, como explican García y Rodríguez, no deja de ser un reflejo de la sociedad española de los 50, representada en los principales personajes y ambientes de la película: “la Iglesia, la escuela, la autoridad, los medios de comunicación, la ciudad y el mundo rural, los triunfadores y los perdedores” (2005: 173). Incluso, aparecen como invitados celebridades de la época que suponían un referente para muchos espectadores, como el futbolista Luis Molowny, la cantaora Gracia Montes o el torero Rafel “el Gallo”.

La religión católica y la Iglesia tiene una gran representación a lo largo del largometraje, de hecho comienza con la oración matinal del cura sonando en la radio. Sobre todo, adquiere un gran protagonismo en la segunda historia, ya que el cura resulta un personaje clave a la hora de solucionar el conflicto entre el ladrón y el dueño de la casa. Además, queda reflejado en los tres episodios cómo la sociedad tiene interiorizada a la religión, pues en la mayoría de las ocasiones creen que las cosas pasan de una manera determinada por el diseño de Dios. Esto se puede observar en algunas frases: “Será que Dios lo quiere así” o “¿Qué quiso Dios evitar, que usted no fuese ladrón o que usted no fuese robado?”

El cura en los dos últimos episodios tiene una gran importancia. En el segundo actúa como juez entre el ladrón y el dueño de la casa, para que se reconcilien y a través de la ayuda de Dios, puedan llegar a un acuerdo en el que prime el saber perdonar. Además, se le muestra como una persona predispuesta a ayudar al prójimo, pues él se queda sin pan para dárselo a quien más lo necesita. En el tercer episodio, es el párroco quien apoya al maestro para que vaya al concurso y se encarga de realizar las oraciones para que tenga suerte.

Se pueden observar a lo largo de la cinta símbolos referentes a los valores del régimen franquista, los iconos religiosos por supuesto abundan, ya que la segunda historia está ambientada en su mayoría en una Iglesia, pero también en las casas se pueden apreciar crucifijos o imágenes de la Virgen (minutos 1'43'' 1h 08' 1h 18' 15''). Además, en el tercer episodio, cuando están manteniendo una reunión en el Ayuntamiento, se puede ver un cuadro de Francisco Franco (1h 08').

Uno de los temas que aparece en la película es el de ser persistente y no rendirse, esto se refleja sobre todo en la primera historia, cuando el inventor, a pesar de todas las desdichas que sufre para ir a la radio, no se rinde e intenta por todos los medios posibles llegar a tiempo. De hecho, al final, cuando no consigue el premio porque otro se le había adelantado, entra en el directo y suelta un discurso en el que expone que aunque no lo ha conseguido está feliz por haber luchado por ello: “Todo ha sido en vano pero estoy contento porque he luchado por su ilusión y la mía”.

Historias de la Radio también transmite la idea de que todas las personas tienen un buen corazón en el fondo y esto se refleja en el ladrón, quien en realidad estaba robando para poder pagar el alquiler. Incluso acepta que le vayan a denunciar, pues es consciente de que lo que ha hecho no es correcto y al final, prefiere donar el dinero a la Iglesia antes que quedárselo él. De esta manera, la película “pretende demostrar que existe una bondad intrínseca en el ser humano, pues es la generosidad de algunos personajes la que consigue resolver los conflictos planteados. En este sentido, se trata de una película esperanzadora y optimista” (Gómez, 2013: 53).

Aunque si hay un tema transversal en las tres historias es el de la solidaridad. En la primera queda reflejado en el presentador radiofónico cuando este se compadece del inventor y decide ayudarlo dándole el dinero de su propio bolsillo. En la segunda, esto aparece como ya se ha comentado anteriormente en el propio párroco, y al final, en los

dos hombres que deciden donar a la Iglesia el dinero que habían ganado en el concurso. Aunque donde más se representa esta cuestión es en la última historia, ya que todo el pueblo se vuelca en ayudar al pobre niño para que pueda ir a Suecia a operarse.

Además, se transmite esa idea de que los españoles deben apoyarse los unos a los otros, pues cuando están teniendo la reunión sobre si ayudar al niño o no, uno de ellos comenta: “un hombre que ni es vecino de ella, ni la conoce, ni es español está dispuesto a darle más que todos nosotros juntos, qué pensará ese hombre de nosotros y de todos los españoles si esa mujer le acaba diciendo que no”. Así, el pueblo decide aportar lo poco que tienen para que el niño pueda salvarse. Esta idea queda reflejada en la escena final cuando “El alcalde, el maestro, el Guardia Civil, el médico y la madre humilde del niño despiden a este en el aeropuerto al final del tercer episodio dentro de una imagen que condensa en sí misma una expresiva idealización e invoca la “generosidad unitaria” de la patria en versión franquista” (Herederó, 1997: 367).

4.2.DRAMA

4.2.1. *EL CANTO DEL GALLO*

Año:	1955
País:	España
Duración:	95 min.
Dirección:	Rafael Gil
Guion:	Vicente Escrivá
Reparto:	Francisco Rabal, Jacqueline Pierreux, Gerard Tichy, Antonio Riquelme, Julia Lajos, Félix de Pomes, Carmen Rodríguez, José Luis Heredia, Asunción Balaguer, Luis Induni, José Manuel Martín, Francisco Sánchez, Porfiria Sanchíz, Matilde M. Sampedro, Alicia Palacios.
Productora:	ASPA Producciones Cinematográficas S.L.

La trama de *El Canto del Gallo* se centra en el padre Muller, un cura que vive en un país comunista donde están matando a todos los sacerdotes católicos. Intenta huir, pero los militares le detienen y le llevan ante el comisario Gans para que este determine su futuro. Curiosamente, Muller había sido compañero de clase de Gans, por lo que este le perdona la vida con el requisito de que renuncie a su condición religiosa. El sacerdote acepta aunque no habrá día que no se arrepienta de haber tomado esa decisión.

El título de la película hace referencia a la triple negación del apóstol Pedro que se menciona en los evangelios de la Biblia, ya que Muller “al intentar escapar de los comunistas, acaba negando tres veces su condición religiosa, con lo que el film viene a proponer una especie de alegoría antimarxista de la triple negación de Jesucristo, ante los romanos, por parte de su discípulo Pedro” (Heredero, 1996: 87).

El Canto del Gallo forma parte del cine anticomunista que se realiza en los cincuenta, como expone Viadero, películas que se centran principalmente en destacar el ateísmo de los comunistas y la violencia contra los religiosos por parte de estos (2016: 135-136). Eso explica que durante la película aparezcan numerosos elementos de propaganda en contra del comunismo como “odio irracional a los curas, atmósfera de terror y delación, fusilamientos indiscriminados, chantajes morales y humillaciones, sospechas, hambre y miseria social” (Heredero, 1996: 87).

La persecución a los religiosos es el principal argumento de la cinta. Se representa a los comunistas como aquellos que cometen atrocidades debido a que matan a personas inocentes simplemente por sus creencias. A lo largo del filme se puede ver a sacerdotes detenidos, se escuchan los disparos e incluso hacen comentarios al respecto. Hay una escena en la que un militar le dice a Muller: “Si eres lo que pareces lo vas a pasar mal”.

Asimismo, aparecen imágenes religiosas destrozadas, como un Cristo con la cara rota y sin brazos (minuto 5'26"). Todo esto permite ubicar la acción en un país comunista, pero no se sabrá hasta casi al final que se trata de Hungría. La película es muy confusa en cuanto a contexto se refiere pues “nunca se sabe con certeza en qué fechas transcurre la acción, de qué guerra regresan derrotados los militares comunistas ni en qué coyuntura política se ubica” (Heredero, 1996: 87-88).

El Canto del Gallo transmite esa idea de que en un país comunista hay mucho peligro, inseguridad y miedo. De hecho, cuando Muller huye, intenta refugiarse en la casa de una mujer, pero esta le niega la entrada ya que tiene miedo a la detención y a lo que

puedan hacerle a ella y a sus hijos. Además, el conserje del edificio al que va a vivir Muller, representa la figura del “informador” aquel que se dedica a avisar a los militares sobre las personas de las que sospecha que no son afines a los valores del comunismo: “Esto es un avispero, por nada se sospecha”.

La película también representa la creencia de que el comunismo no aporta nada bueno a la sociedad más que penuria y pobreza. Esto se puede ver sobre todo en el tema de la comida, ya que en varias ocasiones se da a entender que la gente pasa hambre y que es difícil acceder a productos que son básicos. Por ejemplo, se escuchan a lo largo de la cinta frases como “el azúcar casi no recuerdo cómo es”, “el otro día el chico del razonamiento se le cayó mantequilla y lo escondimos debajo de la silla” o como cuando el conserje intenta convencer a Muller para que les case a cambio de comida: “Le daré un bote de leche como este que vale como un automóvil”.

Queda latente la idea de que sin el comunismo el país hubiera vivido mucho mejor, tanto que un niño le comenta a Muller “antes iba siempre al colegio, ahora estoy encerrado en casa” o “antes vivía en una casa con cinco criadas”. Por eso, cuando finalmente termina la guerra y el país es liberado del comunismo, se hace bastante hincapié en esa mejora de la calidad de vida de la sociedad, pues todo el mundo sale a la calle a celebrarlo y la comida ya no escasea.

La relación de Carlota, una vecina del edificio donde vive Muller, y el conserje también ofrece algunas ideas propagandísticas entorno a la doctrina de la clase obrera. Él está enamorado de ella, pero ambos tienen ideologías diferentes, pues el conserje está a favor del comunismo y ella no, además, es una mujer muy católica. Esta diferencia dejará frases de Carlota como: “De un anarquista como tú se puede esperar de todo”, “Yo no me casaré con nadie que no promulgue con la paz y tú no tienes cara de eso” o “Proletario, eso es lo que nos separará siempre”. Finalmente, el conserje renuncia a sus principios para poder estar con ella, e incluso le pedirá al padre Muller que les case.

Hay dos temas que aparecen muy representados en la película, pero a que su vez van unidos: el perdón y el arrepentimiento. Ambos tienen una doble vertiente ya que afectan tanto a Muller como a Gans. Por un lado está el cura, quien lamenta haber negado su condición de religioso: “Hay algo peor que el miedo, y es el arrepentimiento”. Cuando vuelve a su casa, va avergonzado a hablar con un responsable de la Iglesia para contarle lo ocurrido y estos le perdonan lo que ha hecho, con la condición de que vuelva a

ejercer como cura: “Hay más alegría en el cielo por uno que se arrepiente que por 99 que hacen penitencia”.

Por otro lado está Gans, quien tras terminar la guerra acude a Muller para que le ayude a esconderse. El cura se sacrificará por él, ya que quiere ayudarlo a que se purifique, e incluso cuando Gans le dispara, Muller le perdona en nombre de Dios: “te perdono todo lo que has hecho”. Así, como indica Heredero, la película termina con un doble proceso de arrepentimiento pues Muller “acaba muriendo junto a él, implorando el perdón de Dios y agarrados ambos de la mano, en la oscuridad subterránea del alcantarillado” (1996: 87). De esta manera queda reflejado “el tema religioso del sacrificio, de la muerte ofrecida como redención incluso para los enemigos” (Heredero, 1996: 172).

4.2.2. MARCELINO, PAN Y VINO

Año:	1955
País:	España
Duración:	86 min.
Dirección:	Ladislao Vajda
Guion:	Ladislao Vajda y José María Sánchez Silva
Reparto:	Pablito Calvo, Rafael Rivelles, Antonio Vico, Juan Calvo, José Marco Davo, Juan José Menéndez, Adriano Domínguez, Mariano Azaña, Joaquín Roa, Isabel de Pomes, Carmen Carbonell, Carlota Bilbao, José María Rodríguez, Rafael Calvo, Francisco Arenzana, Antonio Ferrandis, José Prada, Francisco Bernal, Julio F. Alyman, Rafael Cortés, Rosita Valero, Josefina Serratosa, Tina Vida, Ena Sedeño, Blanca Sendino, Manuel Atalaya, Adolfo López, Rufino Inglés, Antonio Aullón, Joaquín Vidrial, José Nieto, Fernando Rey.
Productora:	Falco Film

La película cuenta la historia de un niño que es abandonado en la puerta del convento de unos frailes franciscanos. Estos intentan buscarle una buena familia pero no encuentran ninguna de su agrado, así que deciden adoptarle y le bautizan como Marcelino en honor al Santo del día que lo encontraron. El niño es muy feliz, pero según van pasando los

años echa cada vez más de menos a su madre. Marcelino se hará muy buen amigo de un Cristo crucificado que hay en el desván, al cual le llevará comida, y este, en recompensa a su bondad, le concederá su mayor deseo: reunirse con su madre.

Según apunta Company (1997), *Marcelino, pan y vino* es una de las películas más representativas del nacionalcatolicismo en el cine español de los años cincuenta. La cinta “es un prototipo del cine adepto al Franquismo”, como bien señalan Moral y Colmenero (2018: 40) y, por ello, se pueden encontrar numerosas representaciones de los valores del régimen. “Son rastreables en el film algunas de sus más evidentes descripciones ideológico-políticas. No debe extrañar pues la transparencia con la que se nos muestra en las relaciones Iglesia- Estado” (Company, 1997: 357). Esto se puede ver reflejado cuando el alcalde les cede el convento a los frailes con todo tipo de facilidades e incluso llega a ofrecerles su ayuda.

Tal y como argumenta Durán, *Marcelino, pan y vino* continúa siendo en la actualidad un referente nacional e internacional y es un buen ejemplo del fervor religioso de la propaganda franquista (2015: 135). Su éxito se ha expandido fuera de España hasta el punto de que “supone también un récord de taquilla en Italia y se exhibe con éxito en toda Europa” (Heredero, 1993: 200).

La historia está ambientada en un entorno rural del siglo XIX, unos años después de la guerra de la Independencia frente a los franceses, a la cual un fraile hace alusión al principio de la película. Se glorifica, a través de imágenes de una batalla, el poder del pueblo español dispuesto a luchar contra las tropas enemigas para defender lo que era suyo. “En esas ruinas perdí a mi padre y luché por echar al invasor”. Al igual que la fortaleza de la unión para reconstruir el pueblo: “las casas derribadas se levantaron, todo empezó a revivir”. También, queda reflejado por parte del alcalde este hecho, unido a la simpatía que le provoca la presencia de los frailes en el pueblo: “Ahora mandamos en España los españoles y buena falta nos hace que vengan a ayudarnos a ser mejores”.

La presencia de la religión católica y la Iglesia es evidente, pues la película está protagonizada por frailes y se desarrolla en su mayoría en el convento, por lo que las imágenes y tradiciones religiosas están muy visibles. De hecho, cuando los frailes se encuentran al niño, lo primero que hacen es bautizarle. Se muestra a los franciscanos como personas de buen corazón, dispuestos a ayudar al niño en cualquier momento, se preocupan por él y le ofrecen todo su amor.

Uno de los tantos valores del régimen franquista que promueve la película es que la buena educación debe tener su base en la religión. Esta queda ejemplificada en la instrucción que los frailes le ofrecen a Marcelino, pues además de transmitirle los conocimientos relativos a las materias básicas, también le enseñan a rezar. Incluso, hay una ocasión en la que a través de una canción se muestra lo que hace Marcelino en el día a día, y una de las cosas en las que más se hace hincapié es en que reza: “Un buen niño debe orar”. De esta manera se lanza un mensaje que va transmitido a todos esos niños que se encuentran viendo la película. “El fenómeno Marcelino, y todos sus ecos y prolongaciones, ha de contextualizarse en el seno de la cultura entonces imperante del nacionalcatolicismo franquista, de cuyo adoctrinamiento eran víctimas cotidianas los pequeños espectadores y las madres que los acompañaban en las salas” (Gubern, 2001: 11).

La solidaridad de los españoles aparece reflejada al principio, cuando todo el pueblo se vuelca en ayudar a los franciscanos a reconstruir el convento. También es una cuestión importante que queda reflejada en el fraile que cuenta la historia de Marcelino, ya que este en vez de acudir a la fiesta, prefiere ir al pueblo a visitar a una niña que está enferma: “mi fiesta está aquí”.

La imagen de la familia ideal del franquismo se representa en la cinta cuando los frailes intentan buscarle un hogar a Marcelino: “Es preciso encontrarle una familia, una buena familia, honrada, cristiana y trabajadora”. Asimismo, se hace referencia a cómo debe ser un buen ciudadano, principalmente justo, honrado y bondadoso con los demás. Por ello, cuando uno de los frailes va a visitar una casa y decide no dejarles al niño, el hombre se sorprende y dice: “¿Soy un ladrón, soy un asesino o un malvado?” a lo que el franciscano le responde “No eres nada de eso, pero sí eres injusto y orgulloso, no quieres al chico ni te preocupas por él, solo quieres tener razón”.

La Guardia Civil tiene cierta presencia en la película, pues siempre aparecen dispuestos a ayudar al niño, y este les tiene mucho aprecio. Esto se refleja cuando Marcelino abre la caja de tesoros que tiene, enseña una carta y dice “esto me lo regaló el Guardia Civil es lo que más vale”. Además, al final cuando el nuevo alcalde decide echar a los frailes, uno de los agentes se muestra dispuesto a quedarse con el niño: “será un Guardia Civil como un castillo”.

La bondad de Marcelino es determinante en el desenlace de la película y para que este llegue a entablar conversación con un Cristo crucificado. El niño desde el momento en que le encuentra en el desván enseguida le ofrece pan y vino para que coma, e incluso le lleva una manta para que no pase frío. De esta manera termina haciéndose amigo del Cristo y este le recompensa esa afabilidad concediéndole reunirse con su madre.

Durante la película ya se había hecho referencia al tema de que hay que ser muy buena persona para ir al cielo, por ello Marcelino lo consigue. “Esa trayectoria, apoyada sobre los diálogos de Marcelino con el Cristo crucificado, impulsan movimientos narrativos que conduce a la muerte del niño como vía para el reencuentro con la madre muerta (a la que el pequeño identifica con la Virgen) y hace posible, así, la futura recomposición del núcleo familiar” (Heredero, 1993: 200).

4.3.MUSICAL

4.3.1. *EL PEQUEÑO RUISEÑOR*

Año:	1956
País:	España
Duración:	93 min.
Dirección:	Antonio del Amo
Guión:	Antonio Guzmán Merino
Reparto:	Joselito, Lina Canalejas, Luis Induni, Mario Berriatua, Aníbal Vela, Luis Domínguez Luna, Carmen Sánchez, José Prada, Luis Roses, Domingo Rivas, A. Fernández, José María Martín, Manuel Granada, José Cuenca, Amalia Ariño, Joaquín Bergia, Mariano Azaña.
Productora:	Argos S.L.

El Pequeño Ruiseñor cuenta la historia de Joselito, un niño que vive con su abuelo, el campanero del pueblo, porque su padre murió y fue abandonado por su madre. Es monaguillo y muy buen amigo del Sacristán, quien le lleva a diferentes eventos para que cante ya que tiene una voz prodigiosa. Vivirá todo tipo de aventuras y será muy

reconocido allá por donde pasa, pero él lo que realmente desea es reencontrarse con su madre, algo que conseguirá gracias a la ayuda de Don Jesús, el cura del pueblo.

Collado Berrocal (2018) apunta que esta película “forma parte de esa vertiente filmográfica que el Régimen Franquista dedicó a la exaltación patria de lo bucólico, lo popular (degradado y mal entendido) y las supuestas raíces de lo hispano”.

La religión católica tiene una alta representación en la película. La mayoría de los personajes principales están vinculados a la Iglesia como el cura, el Sacristán o el Arcipreste, incluso el propio Joselito es monaguillo. Además, la cinta transcurre principalmente en la parroquia del pueblo y más adelante en un monasterio, por lo que los crucifijos o las imágenes religiosas de la Virgen están presentes en la pantalla en numerosas ocasiones.

Joselito es muy religioso y se encarga de hacer sonar la campana todas las tardes para recordar al pueblo la hora de la oración. Incluso aparece él rezando en alguna ocasión el *Ave María*, pues el niño es tan devoto que pide permiso a la Virgen para poder escaparse del monasterio e ir a visitar a su madre.

Asimismo, la educación y la buena voluntad son básicos en la personalidad del niño cantor, pues siempre está dispuesto a ayudar a los demás. Esto aparece reflejado cuando el sacristán y él prefieren gastarse el dinero que ha ganado en comida para todos, más que en caprichos para ellos mismos. Como bien expone Elena no hay nada que vaya a propiciar que Joselito pierda su buen corazón, pero tampoco sus buenos modales o los valores tradicionales que le han inculcado desde pequeño, tanto a él como posiblemente a gran parte de los espectadores que vieron la película en aquella época (1997: 448).

Las canciones también tienen parte de contenido religioso. La película comienza con el niño cantando *Amén* en el campanario y a lo largo de la cinta se podrán escuchar algunas frases en referencia a Dios o a la Iglesia. De hecho, en *Campanera*, la canción más famosa de la película dice: “Tú eres la mejor de las mujeres porque te hizo Dios su pregonera”. Además, envían a Joselito a la Escuela Cantorum en el Monasterio de Guadalupe, un lugar en donde enseñan técnicas de canto a niños con una voz extraordinaria, y en este lugar también se puede ver cómo interpreta varias canciones religiosas.

El cura del pueblo, don Jesús, es el artífice del reencuentro entre Joselito y su madre. Aparece representado como una buena persona que siempre está dispuesto a ayudar a todo aquel que lo necesita. Ofrece su hogar a la madre de Joselito: “¿Desde cuándo la rectoral no es un refugio para los que sufren? Vivirá aquí hasta que Dios le toque el corazón a tu padre” y, prefiere no comer y darle sus alimentos a los más pobres: “Mira a ver quién llama, puede ser un necesitado y nunca mejor que ahora para socorrerle”. Incluso, juega un papel fundamental en la reconciliación del abuelo y la madre del niño.

El tema del perdón es muy importante en la película. El cura y el Arcipreste intentarán conseguir, apelando a la moral, que el abuelo de Joselito perdone a su hija por haberles abandonado. Por ello, en varias conversaciones que el cura mantiene con el abuelo le dice frases como: “Qué satisfecho se siente el que perdona, lo hermoso que es olvidar las ofensas y abrir los brazos al que implora nuestro perdón”, o “Tiene usted que perdonar como buen cristiano que es”.

Aunque, el abuelo finalmente se decide a perdonar a su hija después de una conversación con el Arcipreste en la que este le comenta que cuando reza *El Padre Nuestro* está rogando el perdón de Dios, así que le da un ultimátum y le dice: “Perdona a tu hija o no reces el padre nuestro en la vida”. De esta manera queda demostrada la importancia que tenía la moralidad cristiana en la época.

El arrepentimiento también aparece reflejado, por un lado en la madre de Joselito, que se siente apesadumbrada por haber abandonado al niño y ruega el perdón, tanto de su padre como de Dios. Se da cuenta de que lo que hizo está mal y acepta su condición sabiendo que se merece todo el sufrimiento por el que está pasando. Ese sentimiento de arrepentimiento significa que la joven va por el buen camino y se empieza a “purificar”, el cura don Jesús comenta en alguna ocasión que: “Mas alegría habrá en el cielo por un pecador arrepentido que por 99 justos que no necesitan arrepentimiento”.

Y, por otro lado, está el arrepentimiento de Gonzalo, la nueva pareja de la madre de Joselito, quién afligido y dejando su orgullo de lado, decide ofrecer su sangre al niño para poder salvarle la vida, ya que en parte es culpa suya que Joselito esté en ese estado, pues nunca le aceptó como hijo. De esta manera “el hallazgo de la nueva paternidad gracias al vínculo de una transfusión de sangre recompone la integridad de la célula y salda felizmente la carencia que constituye el núcleo dramático del relato” (Herederó, 1993: 231).

El Pequeño Ruiseñor tuvo un gran éxito a nivel nacional, pero sobre todo destacó en las zonas rurales ya que Joselito “encarnaba unos valores que estaban muy presentes en el tipo de público que lo seguía –en su mayoría de carácter popular y origen rural-, como el espíritu de supervivencia, la profunda religiosidad, la bondad y la humildad como pauta de comportamiento, la apuesta por lo tradicional en la forma de vida, y el amor por la familia y la tierra” (Duran Manso, 2015: 136).

4.3.2. LA HIJA DE JUAN SIMÓN

Año:	1957
País:	España
Duración:	80 min.
Dirección:	Gonzalo Delgrás
Guion:	Jesús María de Arozamena y Antonio Mas Guindal
Reparto:	Antonio Molina, María Jesús Cuadra, Mario Berriatua, Manuel de Juan, Maruja García Alonso, Celia Condado, Lolita Quesada, Mari Carmen Sanz, Lis Rogi, Celia Foster, Juanita Cáceres, Miguel del Castillo, Luis Ramírez, Rufino Inglés, Luis Domínguez Luna, José Ferman, María Jesús García, Janita Muñiz, Carmen Pastor, Lidya Batalla, José Vilar, José Morales, José Izquierdo Monje, Calero Parra, Antonio Molino, Carmen Pérez Gallo, Antonio Martínez, Jesús Narro, María Avelenda, Lolita Márquez, Fernando Somoza, José Peromingo, Antonio Moreno, Antonio Martín, José Manuel Ramírez, Rafaela Aparicio, Amalia Ariño, Francisco Salas.
Productora:	Unión Films y Estela Films

La película se compone de dos tramas paralelas que confluyen en un mismo punto. Por un lado está la historia de la hija de Juan Simón, el enterrador del pueblo, llamada Carmela, que se enamora perdidamente de Alfonso, un actor que se encuentra grabando una película en su localidad. Tras el fin del rodaje, Carmela decide escaparse de su casa para ir a Madrid en busca de su amado y convertirse ella también en actriz. Pero las cosas no saldrán como se las había imaginado, ya que Alfonso no querrá saber nada de

ella. Avergonzada, terminará por dedicarse a la “vida fácil”, mientras hace creer a su familia que ha encontrado trabajo como actriz.

En el otro extremo, está la historia de Antonio, quien fue acogido por Juan Simón y que está enamorado de Carmela. Tiene una voz portentosa gracias a la cual ganará un concurso que le llevará al éxito. Ambas historias se cruzarán cuando Antonio se presenta a la prueba y descubre la vida real de Carmela, lo que provocará una serie de acontecimientos que tendrán un fatal desenlace.

La Hija de Juan Simón es un filme muy representativo del género musical de los años cincuenta, principalmente “basado en la presencia de alguna estrella de la canción española/ andaluza y en una leve trama de carácter cómico- melodramático según la ocasión” (Monterde, 2000: 269). En este caso, esa personalidad es Antonio Molina, quien además de interpretar las canciones es uno de los protagonistas.

Durante la película predominan las representaciones de los motivos religiosos y de una sociedad sumida en el catolicismo. Nada más comenzar aparece un primer plano de una cruz, seguido de otro con el cura y los monaguillos a la cabeza en un entierro. Las imágenes de crucifijos o figuras de la Virgen se van sucediendo en numerosas ocasiones, pues son elementos que aparecen frecuentemente en el interior de las casas (minutos 2’44’, 8’47”, 20’40”, 41’49”, 1h15’). De hecho, el regalo que le hace Juan Simón a su hija es una cadena de la Virgen de la Esperanza que pertenecía a su mujer.

También se muestra la devoción de los feligreses por acudir a misa diariamente, ya que en diferentes escenas aparecen unas jóvenes entrando o saliendo de la Iglesia con la Biblia en la mano. La religiosidad popular está tan presente en la película que incluso una de las canciones que interpreta Antonio Molina, durante más de tres minutos, es el *Ave María*.

El cura del pueblo está representado como una persona muy caritativa, dispuesta a hacer cualquier cosa para ayudar a los demás, sobre todo a los pobres, aunque para ello tenga que actuar en la película que están rodando en el pueblo. Se le muestra como un hombre benévolo, capaz de perdonar cualquier pecado y de dar esperanza a aquellos que se arrepienten. Por ejemplo, cuando Carmela vuelve al pueblo avergonzada sabiendo que ni su familia le va a perdonar por las mentiras, el cura le ofrece confianza: “con la ayuda de Dios todo es posible”.

El tema del agradecimiento y la bondad son clave en *La Hija de Juan Simón*, todos ellos representados principalmente en Antonio. Se manifiesta la idea de que hay que ser buena persona en la vida porque eso te puede ayudar a triunfar y sobre todo, uno no se puede olvidar de aquellas personas que hicieron posible su éxito. Hay una escena donde se plasma esta idea, en la que Antonio le agradece a Juan Simón todo su esfuerzo: “Brindo por mi padre, porque como un padre ha sido para mí, que se ha sacrificado para que yo pudiera dedicarme al canto mientras él trabajaba en un trabajo muy triste y muy mal mirado injustamente”.

Otra cuestión que aparece reflejada en la cinta es la importancia de la verdad, ya que las mentiras lo único que traen son desgracias. “El reconocimiento y acatamiento de ‘la verdad’ (sea esta religiosa, moral o política) es un tema de fácil utilización y ejemplarizante y ofrece una base metafórica idónea para la legitimación indirecta del orden impuesto por los vencedores de la guerra civil” (Herdero, 1993: 196). Al igual que se presenta la repulsa a “la vida fácil”, ya que te lleva a la perdición y acabas rechazado por todos, incluidos tus seres queridos. “Este lugar es demasiado honrado para ti”, le dice Antonio a Carmela cuando ella va a visitarle a la cárcel.

La idea de la familia tradicional de la época también se encuentra representada en la película. El padre, Juan Simón, es el que sale a trabajar y lleva el dinero a casa para sus hijos, buscando siempre lo mejor para ellos dentro de sus posibilidades. La función de la mujer, en este caso encarnadas en la tía, es la de ama de casa: cocina, hace las labores y sirve a la familia. Todos se esperan para comer, pues es en la mesa en donde entablan conversación y exponen sus inquietudes.

El papel de las canciones al final tiene un trasfondo que se puede interpretar como nacionalista en cierto modo, ya que cuando Antonio triunfa y se hace famoso saca un disco de éxitos llamado “Canciones de España”. Asimismo, como en todas las películas de la época aparecen una serie de tópicos españoles como los vestidos de gitana o los toros. Incluso, se refleja la idea de que los españoles son los hombres más apuestos, pues en una conversación entre las compañeras de Carmela, una de ellas comenta que se enamoró de un chico muy guapo, y cuando le preguntan sobre si era francés, ella reniega y dice que era español.

4.4.RESULTADOS

Tras el análisis de las películas, se ha considerado pertinente realizar un comentario conjunto de las conclusiones extraídas, debido a que hay una serie de elementos que aparecen representados en todos los filmes. Así pues, resulta interesante destacar los temas y valores comunes para comprender cuál era el tipo de propaganda que realizaba el Estado en estos géneros más populares. Los resultados, en líneas generales, han sido los esperados, ya que los aspectos que se plantean en las cintas siguen las directrices del franquismo, conforme a su ideario y a cómo debía comportarse la sociedad.

Una de las cuestiones que más se refleja a lo largo de los largometrajes es la influencia que tenía la religión católica en la sociedad. Los símbolos religiosos como crucifijos o imágenes de la Virgen o de Cristo son elementos recurrentes que se encuentran en todos los filmes. Por supuesto cuando la acción se desarrolla dentro de una Iglesia o en un convento su presencia es más evidente, pero también aparecen dentro de las casas. Incluso, resulta habitual que los personajes lleven una cadena con alguno de estos símbolos.

Siguiendo con el tema de la religión, otro de los puntos comunes en todas las películas es que al menos uno de los personajes principales siempre es un sacerdote. Se le muestra en todas como un hombre bondadoso, caritativo, dispuesto a ayudar a cualquier persona, y sobre todo, como mediadores de los conflictos. Mismamente en *Marcelino, pan y vino* son los propios frailes los que cuidan del niño, ofreciéndole un hogar y una educación. En el caso de *El Pequeño Ruiseñor*, el cura y el sacristán son los mejores amigos de Joselito y los que consiguen que se reúna con su madre. En *El Canto del Gallo* el protagonista es un sacerdote y en *La Hija de Juan Simón* es el cura quien primero perdona a Carmela. Así pues se refleja la importancia que tenía la Iglesia en la vida de todos los españoles y en la sociedad promovida por el franquismo.

La omnipresencia de Dios también queda muy reflejada como consecuencia de una sociedad sumida en el catolicismo. Se muestra la idea de que todo lo que les pasa a los protagonistas es por el diseño de Dios y es finalmente él quien se encarga de juzgarlos. La cinta donde más se presenta esta cuestión es en *Marcelino, pan y vino*, pues el niño consigue comunicarse con él y finalmente este le termina concediendo su deseo.

Los aspectos morales predominan en todos los largometrajes, aunque si se ha de destacar uno por encima de los demás, ese es sin duda el tema del perdón, que aparece en cuatro de las seis películas analizadas. Esta cuestión es esencial para el desarrollo de las tramas y resulta sorprendente que los afectados siempre terminan siendo perdonados. Además, tanto en *Historias de la Radio*, *El Pequeño Ruiseñor* y *La Hija de Juan Simón*, aparece impulsado por los sacerdotes, e incluso en *El Canto del Gallo* es este mismo el que perdona a quien le estuvo persiguiendo. Esto se debe a la influencia que tenía la religión y con el hecho de que Dios siempre perdona a todos.

Muy unido a este tema se encuentra el arrepentimiento, ya que para conseguir ese perdón de Dios la persona ha de estar apesadumbrada y debe ser consciente de que sus actos no fueron los correctos. Aparece en las cuatro películas mencionadas anteriormente y resulta interesante que en dos de estas, *El Pequeño Ruiseñor* y *El Canto del Gallo*, pese a que cuentan con argumentos muy diferentes, en ambas aparece la misma frase, citada por un cura, para referirse a esta cuestión: “Más alegría habrá en el cielo por un pecador arrepentido que por 99 justos que no necesitan arrepentimiento”.

La bondad y el agradecimiento son también dos valores que se encuentran latentes en todos los filmes. Suelen estar representados en los propios protagonistas, a quienes se les presenta como personas que tienen buenas intenciones, sin ningún tipo de maldad; y se encuentran agradecidos por lo que hacen los demás por ellos. También queda muy bien reflejada la idea de que en el fondo todo el mundo tiene un buen corazón. A pesar de que uno esté haciendo las cosas mal, al final termina arrepintiéndose y pone al descubierto ese lado bondadoso. Donde más clara se puede apreciar esta idea es en el personaje del ladrón de *Historias de la Radio*.

La solidaridad es otra cuestión muy repetida: en cuatro de las seis películas se muestra de una manera bastante evidente. En *Historias de la Radio* y *Marcelino, pan y vino* se refleja en la unidad del pueblo; en la primera ayudan al niño para que pueda irse a Suecia y en la segunda se vuelcan en reconstruir el convento. En *Recluta con Niño* esta idea aparece en la familia del Sargento cuando acogen a Pipo, e incluso en *El Pequeño Ruiseñor* se encuentra por partida doble, por un lado cuando Joselito y el Sacristán deciden gastarse lo que han ganado en comida para todos, y por el otro lado, se presenta en el propio cura, quien está dispuesto a dar todo lo que tiene a los más necesitados.

Un tema que aparece bastante representado, en la mitad de las películas, es la orfandad. Curiosamente, este es un aspecto que se encuentra en aquellas cintas cuyos protagonistas o personajes principales son niños, como es el caso de *Marcelino, pan y vino*, *El Pequeño Ruiseñor* y *Recluta con Niño*. Tanto Marcelino como Pipo son huérfanos y el padre de Joselito está muerto y al principio tampoco conocía a su madre. Este era un tema muy recurrente en el franquismo, pues así le da un aspecto más lacrimógeno al largometraje y el público, que en su mayoría era femenino, se compadecían de la situación.

El papel que tenía la mujer durante el franquismo queda presente en las cintas. Sus funciones se encontraban limitadas a servir de apoyo al hombre, ser ama de casa y cuidar a los hijos. Además, esto va muy vinculado a la representación que se hace de la familia ideal del régimen, por supuesto honradas y muy religiosas, en donde es la mujer la que sirve y todos se esperan para comer. A esto también se le puede unir cómo se presenta la educación del franquismo, muy marcada por los valores católicos. Principalmente es en las películas con niño donde se aprecia de una manera más evidente, pues todos los muchachos son educados y saben rezar, lo que es una de sus prioridades.

Como se ha ido exponiendo, la Iglesia tiene una alta presencia en todas las películas, y, aunque en menor medida, también se encuentran representadas las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado. Por ejemplo, el protagonismo de estas es innegable en *Recluta con Niño*, cuya acción se desarrolla dentro de una base militar. La Guardia Civil también tiene un papel especial en *Marcelino, pan y vino* y en *Historias de la Radio*, e incluso en *La Hija de Juan Simón* se muestran a los agentes en la cárcel y cuando encuentran a Carmela desfallecida.

Asimismo, en dos filmes se pueden encontrar algunos símbolos del régimen franquista. *Recluta con Niño* es donde más destacan, pues se puede observar la bandera o cuadros del general Francisco Franco a lo largo de toda la cinta: la imagen del Generalísimo también se puede ver en una escena de *Historias de la Radio*. Aunque esta cuestión no tiene tanta presencia ni es tan evidente en todas las películas, resulta interesante que en un análisis de seis largometrajes, en dos de ellos aparezca algún símbolo del franquismo, y más siendo géneros que no tienen una intención política.

También resulta curioso encontrar elementos propagandísticos dentro de las canciones, principalmente religiosos, pues estas son una parte fundamental de las películas musicales. Como ya se ha expuesto, en las dos cintas que pertenecen a este género se puede ver cómo los protagonistas interpretan por ejemplo el *Ave María*, o se pueden encontrar connotaciones religiosas dentro de las melodías en las que se hace alusiones a Dios. Otro reflejo más de la presencia del catolicismo en la España de los cincuenta, pues al final estas canciones eran todo un éxito y se escuchaban fuera de la gran pantalla.

Uno de los resultados más llamativos del análisis ha sido encontrar en todas las películas la representación del entorno rural, ya sea porque algún personaje proviene de allí como es el caso de Miguel Cañete y Pipo *Recluta con Niño* o el padre Muller en *El Canto del Gallo*; o bien porque directamente las cintas se desarrollan en este ámbito como *Marcelino, pan y vino*, el último episodio de *Historias de la Radio*, *El Pequeño Ruiseñor* y gran parte de *La Hija de Juan Simón*. Esto se puede interpretar como que el franquismo buscaba potenciar estas zonas en donde se encontraban más representados los valores tradicionales que defendía el régimen, o también para revalorizar lo rural frente a las ciudades debido al éxodo que se estaba dando en esa época.

Otro dato que se ha considerado pertinente remarcar es la importancia que tenía la radio para la sociedad española del momento y cuyo legado aún perdura hasta nuestros días. Ya no solo sorprende que se haya dedicado una película entera a este medio de comunicación, sino que también se refleja la relevancia que tenía en la época en otras cintas. Por ejemplo, en *La Hija de Juan Simón* se enteran del concurso al que se presenta Antonio gracias a la radio, y más tarde todos se colocan alrededor de esta para escucharle cantar. De esta manera se refleja el papel fundamental que jugaba este aparato en la vida de los españoles.

Por lo general en las películas no hay ningún elemento que se salga de la tónica de las directrices del franquismo. Tres de los filmes que se han analizado, *Historias de la Radio*, *El Canto del Gallo* y *Marcelino, pan y vino*, fueron declarados de Interés Nacional, por lo que era previsible que se pudiese encontrar en ellos elementos propagandísticos con los valores que el régimen propugna. El resto de las cintas tampoco podían contener nada fuera de la norma, ya que en este caso la Administración

no iba a permitir su exhibición y no llegarían a conseguir algún tipo de ayuda económica.

A pesar de ello, resulta curioso que en *La Hija de Juan Simón*, se muestre cómo Carmela se termina dedicando a “la vida fácil”. Lógicamente luego se enseña que ese no es el camino correcto y que seguirlo conlleva terribles consecuencias. Al igual que tampoco se plasma de una manera muy evidente a lo que se dedica en realidad, es más lo que pueda interpretar el público. Aun así es llamativo que esta cuestión se haya permitido plasmar en la película, aunque es cierto que no consiguió una buena calificación por parte del régimen, ya que se quedó con la categoría de Segunda A.

También sorprende el melodrama que se encuentra en todas las cintas: a pesar de estar viendo una comedia en ella aparecen situaciones dramáticas que pretenden sensibilizar al espectador. Por ejemplo, en el caso de *Recluta con Niño* se introduce la cuestión de que Julia es ciega. El drama impregna todas las películas de la época, aunque sin duda, la más conmovedora ha sido *Marcelino, pan y vino*, por su trágico final.

Uno de los filmes, cuyo análisis ha resultado más entretenido, ha sido *Historias de la Radio*, pues es una comedia que ha envejecido bastante bien y aún a día de hoy consigue sacar carcajadas. Además, las situaciones tan surrealistas que se representan en los tres episodios provocan que sea una película muy amena y divertida. De la misma manera, *El Canto del Gallo* ha sido la cinta menos llamativa, pues la acción se desarrolla en su mayoría por la noche y se centra demasiado en hacer propaganda anticomunista.

El análisis de estas seis películas ha resultado muy interesante en líneas generales, pues ha permitido conocer el tipo de propaganda que se encuentra presente en estos géneros y también cómo se representaba a la sociedad de la época.

5. CONCLUSIONES

A lo largo de las páginas de este trabajo, se ha remarcado la importancia que siempre ha tenido el cine para transmitir propaganda. No cabe duda de que el régimen franquista también controló este medio de comunicación de masas y lo puso a su servicio para difundir su ideario entre la población española, utilizando todo tipo de largometrajes.

Normalmente, cuando se estudia la propaganda que se hizo en el cine durante el franquismo, se suele acudir a aquellos géneros que tienen una mayor predisposición a contener una carga ideológica evidente, como pueden ser el documental, histórico, bélico o político. Pero tras la elaboración de este trabajo ha quedado más que demostrado que la propaganda no solo se reduce a ese tipo de filmes, sino que también se encuentra en los géneros populares.

De esta manera, se puede determinar que los objetivos planteados en este trabajo se han cumplimentado en su totalidad. Por un lado se ha confirmado que los géneros que menos se han estudiado como son el drama, la comedia y el musical también contienen propaganda. El análisis de las películas ha permitido comprobar que principalmente la incluyen de una manera subliminal muy centrada en los valores morales y en la conducta del ser humano. Por lo que se puede señalar que en estos géneros el cine se utilizó como un instrumento moralizador, de ahí que los temas más recurrentes tengan que ver con el perdón, el arrepentimiento o la solidaridad, entre otros.

El régimen utilizó a los propios personajes para hacer propaganda. Así pues los valores del franquismo quedaban encarnados siempre en los protagonistas que eran decentes, bondadosos y representaban todo lo que debía ser un buen español según el régimen. Incluso se utilizó a los niños prodigio para transmitir esas ideas a la población más joven, quienes se terminaron convirtiendo en todo un fenómeno de masas.

También, la influencia que tenía el nacionalcatolicismo en la época queda muy reflejada en la películas, ya que en todas ellas se encuentra muy presente la religión. Además, la Iglesia queda muy bien representada, pues todos los largometrajes cuentan con un sacerdote como personaje principal que ayuda a solucionar los problemas que surgen. Así se pretende transmitir una imagen de la Iglesia como un lugar al que las personas en la realidad podían acudir en busca de ayuda y soluciones.

Por el otro lado, se ha conocido el contexto de la época, lo que ha permitido descubrir cómo era la sociedad española, el tipo cine que se hacía en los cincuenta y cómo la situación afectaba a la elaboración de los filmes.

La Industria cinematográfica estuvo muy vigilada por la Administración quien, gracias a la normativa y la censura, consiguió controlar las producciones que se realizaban para que no se mostrase nada que pudiese perjudicar a la dictadura y a los valores que esta propugnaba. Así pues, no había ninguna película que se saliese de la norma, los temas

que trataban iban acorde a la situación y en su mayoría todas las películas beneficiaban al Estado.

En resumen, el régimen franquista puso todo su empeño en transmitir su ideas entre la sociedad española. Durante los años cincuenta todas las películas que se realizaron contenían propaganda ya que la Administración controlaba todas las producciones. Es por ello por lo que a través de los géneros más populares, como la comedia, el drama o el musical, el régimen también difundió sus valores e ideario.

6. FUENTES DE INFORMACIÓN Y REFERENCIAS

BIBLIOGRÁFICAS UTILIZADAS

AGUILAR, Carlos (2017): *Cine cómico español 1950 – 1961. Riendo en la oscuridad*. Vizcaya, Desfiladero Ediciones.

BARRACHINA, Carles (1995). “El cine como instrumento de socialización en las políticas cinematográficas del franquismo”, en *Filmhistoria online*. Recuperado desde: <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/Art.Barrachina.pdf> [fecha de consulta: 21 de marzo de 2021].

CAMPORESI, Valeria (1993): *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles, 1940-1990*. Madrid, Turfan.

CAPARRÓS LERA, José María (1983). *El cine español bajo el régimen de Franco, 1936-1975*. Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

CHECA GODOY, Antonio (2018). “El poder y el cine en la España de Franco”.[Reseña de] *Cine y comunicación: Política en Iberoamérica. Diez estrategias de poder ante el imperio de la imagen*. En revista *Internacional de Historia de la Comunicación*. Recuperado desde: <https://institucional.us.es/revistas/RiHC/10/R.1. Cine%20iberoamericano.pdf> [fecha de consulta: 24 de febrero de 2021].

COMPANY, Juan M. (1997) *Marcelino, pan y vino*. En PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.). *Antología crítica del cine español. 1906-1995* (pp. 355-357). Madrid, Cátedra.

- COLLADO BERROCAL, Francisco (5 de junio de 2018). “El pequeño ruiseñor de Antonio del Amo” [Entrada en un blog]. En *el Gabinete de Kaligari*. Recuperado desde: <https://elgabinetedekaligari.blogspot.com/2018/06/el-pequeno-ruiseñor-de-antonio-del-amo.html?m=1>. [fecha de consulta: 3 de marzo de 2021].
- CRUSELLS, Magí et al. (eds.) (2020). *Historia y Cine. El primer franquismo (1939-1945)*, Barcelona, Centre d'Investigacions Film-Història Universidad de Barcelona.
- DEL AMO, Antonio (Director). (1956). *El pequeño ruiseñor* [Película]. España: Argos SL.
- DELGRÁS, Gonzalo (Director). (1957). *La hija de Juan Simón* [Película]. España: Estela Films, Unión Films.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio. (2001). “El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas”, en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 23, pp. 141-160. Recuperado desde: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=755630> [fecha de consulta: 5 de abril de 2021].
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio. (2014). “El canon desde el poder: el cine de Interés Nacional (1944-1964)”, en *XV Congreso Internacional sobre Literatura, Periodismo y Cine: el canon y su circunstancia*, Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: https://scholar.google.es/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=El+canon+desde+el+poder%3A+el+cine+de+Inter%2C3%A9s+Nacional+%281944-1964%29&btnG= [fecha de consulta: 26 de marzo de 2021].
- DURÁN MANSO, Valeriano (2015). “Los niños prodigio del cine español: aproximación a la educación de los años 50 y 60”, en *Revista Iberoamericana do Património Histórico-Educativo*, Campinas (SP), pp. 128-145. Recuperado desde: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5777278> [fecha de consulta: 28 de marzo de 2021].
- ELENA, Alberto (1997) *El ruiseñor de las cumbres*. En PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.). *Antología crítica del cine español. 1906-1995* (pp. 446-448). Madrid, Cátedra.

- FONT, Domènec (1976). *Del azul al verde: el cine español durante el franquismo*. Barcelona, Avance.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. (2006). “La influencia del Estado en la cinematografía española”, en *Área Abierta*, (15), pp. 1 - 14. Recuperado a partir de <https://search.proquest.com/openview/3cb37d0dd076d3a6ea711cf0768b82e4/1?pq-origsite=gscholar&cbl=54893> [fecha de consulta: 19 de marzo de 2021].
- GARCÍA RODRIGO, Jesús y RODRÍGUEZ MARTÍNEZ; Fran (2005): *El cine que nos dejó ver Franco*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- GIL, Rafael (Director). (1955). *El canto del gallo* [Película]. España: Aspa Producciones Cinematográficas S.A.
- GÓMEZ ARANDA, Mariano. (2013). “El humor en el cine español durante la época de Franco”, en *Mirada Hispánica*, nº 7, pp. 47-62. Recuperado desde: https://digital.csic.es/bitstream/10261/176824/1/Gomez%20Aranda_Miriada%20Hispanica_2013.pdf [fecha de consulta: 3 de marzo de 2021].
- GUBERN, Román y FONT; Domènec (1975): *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona, Editorial Euros.
- GUBERN, Román (2001). “Teoría y práctica del star-system infantil” en *Archivos De La Fílmoteca*, Valencia (38), pp. 8-151.
- HEREDERO, Carlos F. (1993): *Las huellas del tiempo: cine español, 1951-1961*. Valencia, Fílmoteca Española.
- HEREDERO, Carlos F. (1996). *La pesadilla roja del General Franco: el discurso anticomunista en el cine español de la dictadura*. San Sebastián, Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.
- HEREDERO, Carlos F (1997) *Historias de la radio*. En PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.). *Antología crítica del cine español. 1906-1995* (pp. 365-368). Madrid, Cátedra.
- LADISLAO, Vajda (Director). (1955). *Marcelino, pan y vino* [Película]. España: Falco Film.

- LÉNÁRT, András. (2011). “La concepción histórica de Franco y su reflejo en el cine oficial del régimen”, en *Études Sur La Région Méditerranéenne XX*, Szeged, pp. 71-78. Recuperado desde: <http://publicatio.bibl.u-szeged.hu/6364/1/Concepcion.pdf> [fecha de consulta: 14 de marzo de 2021].
- LLORET PASTOR, Consuelo y SOLOMANDO MOLINA; Andrea (2020). La propaganda de una ideología a través de una mirada censurada. En CRUSELLS, Magí et al (ed). *Historia y cine, el primer franquismo (1939-1945)*. Barcelona, Universidad de Barcelona.
- LÓPEZ, Raúl de Santiago (2018). *Propaganda en el cine del primer franquismo* [Trabajo final de grado]. Universidad de Cantabria, grado en Historia. Cantabria. Recuperado a partir desde: <https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/14951/SantiagoLopezRaulde.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [fecha de consulta: 26 de febrero de 2021].
- MARTÍN TARANGO, Vicenta (2017). *La imagen de la mujer en el cine español de los 50*. [Tesis Doctoral], Universidad Complutense de Madrid. Recuperado desde: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/41626/1/T38536.pdf> [fecha de consulta: 31 de marzo de 2021].
- MARTÍNEZ, Josefina (2009). “Del rojo al azul: las pantallas de las dos Españas” en *Espacio, Tiempo y forma Serie V, Historia Contemporánea*, t. 21, UNED, pp. 117-139. Recuperado desde: <http://espacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:ETFSerieV-2009-21-2060/Documento.pdf> [fecha de consulta: 10 de marzo de 2021].
- MARTÍNEZ-BRETÓN, Juan Antonio (1988). *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1962)*. Madrid, Harofarma.
- MONTERDE, José Enrique (2000) *Continuismo y disidencia (1951-1962)*. En GUBERN, Román et al. *Historia del cine español* (3ed) (pp. 239-294). Madrid, Catedra.
- MORAL RONCAL, Antonio y COLMENERO MARTÍNEZ; Ricardo (2015). *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1959)*. Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá.

- MORENO RAMÍREZ, Laura. (2008). “Cine español y franquismo” en *I Congreso Internacional de Historia y Cine*; Universidad Carlos III, pp. 479-486. Recuperado desde: https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/17779/cine_moreno_CIHC_2008.pdf?sequence=1&isAllowed=y [fecha de consulta: 12 de marzo de 2021].
- PAZ REBOLLO, María Antonia y DIAZ MONTERO; Julio (coord.) (1995). *Historia y Cine: Realidad, ficción y propaganda*. Madrid, Editorial Complutense.
- PELAZ, José-Vida y RUEDA, José Carlos (eds.) (2002): *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*. Madrid, Rialp.
- PIZARROSO QUINTERO, Alejandro (1993). *Historia de la propaganda. Notas para un estudio de la propaganda política y de guerra*. Madrid, Eudema.
- RAMÍREZ, Pedro L. (Director). (1955). *Recluta con niño* [Película]. España: Aspa Producciones Cinematográficas S.A.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (2015). “Memoria y ficción: la paradoja de un franquismo sin franquistas”, en *L’Espill*, pp. 60-67. Recuperado desde: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/48268/1/2015_Rios_LEspill.pdf [fecha de consulta: 25 de marzo de 2021].
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, María de los Ángeles (2009). *El cine cómico español en la primera mitad de los años cincuenta*, Universidad de Mayores de Experiencia Recíproca. Recuperado desde <https://umer.es/wp-content/uploads/2015/05/n54.pdf> [fecha de consulta: 16 de marzo de 2021].
- SÁENZ DE HEREDIA, José Luis (Director). (1955). *Historias de la radio* [Película]. España: Chapalo Films.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006) *Cine de historia, cine de memoria*. Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia (2016). “Flamenco, niñas prodigio y películas musicales durante el franquismo”, en *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”*. Recuperado de: <https://revistas.um.es/flamenco/article/view/276131/205351> [fecha de consulta: 17 de marzo de 2021].

SANZ, Héctor. (2008). “Historia, ficción e identidad en el cine de propaganda franquista”. En *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, Universidad Carlos III, pp. 542-55.

SERRANO ORTIZ, Pablo. (2020). [Reseña de] Victoria Aranda Arribas (coord.), “La mirada pequeña: narradores infantiles en la literatura y el cine”, en *Esferas Literarias*, (3), Universidad de Córdoba, pp. 230-232. Recuperado de: <https://www.uco.es/ucopress/ojs/index.php/Esferas/article/view/13035/11859> [fecha de consulta: 6 de abril 2021].

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