

# Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española (1936-1939)\*

Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA\*\*

(Abstracts y palabras clave al final del artículo)

Propuesto: 15 de junio de 2007

Aceptado: 24 de septiembre de 2007

## ESPAÑA FUE NOTICIA

Las palabras iniciales del discurso pronunciado por Joseph Goebbels en el Congreso Nacional del Partido Nacional-socialista Alemán celebrado en Nuremberg en 1937 estaban dedicadas a España: “España es el mundo en un momento decisivo”. Así dice el órgano central bolchevique *Die Rundschau* en el número 31 del 22 de julio de 1937. Con estas palabras queda admirablemente caracterizada la significación internacional del problema español. Así es, en efecto. En España ha de decidirse entre bolchevismo, es decir destrucción y anarquía a un lado y auto-ridad, es decir orden y organización a otro<sup>1</sup>. No erraba el Ministro de Propaganda del Reich al situar el conflicto español en el ojo del huracán del mundo, pues lo hacía reconociendo que lo era tanto para el nacionalsocialismo como, en un espejo inquietante, para el stalinismo. Y si España estaba en el punto de mira de los totalitarismos, había de estarlo asimismo en la estrategia de las democracias occidentales atrapadas entre los dos impulsos totalitarios. El compás de espera y la tensión creciente que aquejaba a las potencias mundiales (Alemania, Italia, Unión Soviética, Francia, Inglaterra, incluso Estados Unidos) hallaría en la guerra española un escenario premonitorio del desgarrar que se anunciaba en el horizonte mundial.

La guerra civil española no fue un acontecimiento nacional; el cine que de ella se ocupó, el que intervino activamente en la propaganda por uno y otro bando e,

---

\* El presente texto ha sido concebido en el marco de un proyecto I + D del Ministerio de Educación y Ciencia español titulado “Función de la imagen mecánica en la memoria de la Guerra Civil Española” (HUM2005-020010/ARTE).

\*\* Vicente Sánchez-Biosca es profesor titular de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Valencia y director de la revista *Archivos de la Filmoteca*

<sup>1</sup> Joseph Goebbels, «La verdad sobre España» (Die Wahrheit über Spanien), Discurso pronunciado en Nuremberg en el Congreso Nacional del Partido de 1937, Berlín, Müller & Sohn, sin fecha, pág. 3.

incluso, en defensa de las distintas ideologías o utopías que pugnaban por imponerse en cada uno de ellos tampoco limitó su alcance a la distribución nacional. Esta guerra fue la médula de los conflictos políticos, ideológicos y estratégicos del período entreguerras. Prensa, revistas gráficas, cine de propaganda, noticiarios y fotografías circularon por todo el orbe con premura y constancia; es más, buena parte del desarrollo tecnológico y la modernización de estos medios de comunicación, como la conversión de los fotógrafos y reporteros en los héroes del momento tuvo en la guerra de España su impulso decisivo<sup>2</sup>. En consecuencia, hablar del cine de la guerra de España implica, como punto de partida, considerarlo en su faz internacional, tanto en lo que se refiere a la producción como a su difusión e implicación.

Dicho en otros términos, España fue crisol de la propaganda mundial entre 1936 y 1939 y muy especialmente hasta mediados de 1937, fecha en la que el conflicto chino-japonés tomó el relevo, y, sobre todo, en 1938 cuando la *Anschluss* de Austria por el Reich acabó por apuntar la inminencia de otro nudo candente de la actualidad. En ella se enfrentaron las estrategias de agitación propias de los totalitarismos y los medios de comunicación en ascenso en sus distintas versiones y géneros: reportaje cinematográfico, documental de montaje, reapropiación y contrapropaganda... La poderosa producción documental alemana, el apoyo italiano a la sublevación militar, la precoz cobertura soviética y los noticiarios que le siguieron, así como la intervención independiente británica y sobre todo americana, tanto de la industria hollywoodiense como la implicación de los intelectuales neoyorkinos ligados al Popular Front, son, sin lugar a dudas, algunas de las más relevantes, pero no las únicas. El conflicto español desempeñó, además, un papel, cierto que secundario, en películas tan alejadas de la intervención en este país como *La peste rouge* (Jean-Marie Musy, 1938), producida por la Asociación Suiza contra el Comunismo, como en el film igualmente anticomunista encargado por el gobierno de Vichy *Français vous avez la mémoire courte* (Jean Morel y François Chavane, 1942)<sup>3</sup>, por sólo citar dos ejemplos en los que la contienda española se convertía en un eslabón más de una cadena más vasta de lucha contra el caos comunista que se cernía sobre Europa.

En septiembre de 1936, se puso en marcha en Berlín la Hispano Film Produktion (HFP), después de algunas negociaciones entre los representantes de la propaganda del bando nacional e instancias privadas y estatales alemanas. Si bien los noticiarios alemanes (*Bavaria tonwoche, Deulig Tonwoche, Fox Tönende Wochenschau*, entre otros) se habían mostrado atentos al Alzamiento de los militares y a los primeros movimientos de la guerra, dando su apoyo incondicional a los generales insurrectos, fue la HFP la encargada de vertebrar la propaganda pro-nacional. Así, envueltos en

---

<sup>2</sup> Valga como ejemplo el catálogo de la exposición *Corresponsales en la Guerra de España*, Madrid, Instituto Cervantes / Fundación Pablo Iglesias, 2006. También, *Prensa y guerra civil española. Periódicos de España e Iberoamérica 1936-1939*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2006. Y los textos incluidos en Kathleen Vernon, *The Spanish Civil War and the Visual Arts*, Nueva York, 1990. Y el catálogo italiano *Immagine nemiche. La Guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni*, Bologna, Editrice Compositori, 1999.

<sup>3</sup> Véase Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Les documenteurs des années noires. Les documentaires de propagande, France 1940-1944*, París, Éd. du Nouveau Monde, 2004, pág. 201.

una serie de proyectos de ficción exóticos y populares con estrellas españolas (Imperio Argentina y Estrellita Castro) llamadas ‘españoladas’ y destinadas a la explotación comercial en el mercado latinoamericano, produjeron, en una cadena bien engrasada, *Geissel der Welt. Kampf um Spanien* (responsabilidad de Carl Junghans, pero de realización colectiva, en diciembre de 1936), *Arriba España* (Otto Lins-Mortadts, 1938) y la que puede ser considerada legítimamente obra cumbre de la propaganda, *Helden in Spanien*, excelente film de montaje que apareció en dos versiones distintas, la primera estrenada en octubre de 1938 y la última en junio de 1939, una vez lograda la victoria franquista. Valiéndose de fuentes documentales muy diversas (noticiarios franceses Éclair, Pathé, Gaumont, así como de material republicano incautado o pirateado al enemigo), *Helden in Spanien* extrajo el mayor rendimiento del montaje a pesar de que carecía de material de archivo de primera mano<sup>4</sup>.

Menor alcance internacional, pero no más reducido volumen, tuvieron las películas emprendidas por la Italia fascista que ponían de relieve enfáticamente la participación militar de su país en la contienda (a diferencia de Alemania que encubrió públicamente su apoyo militar al franquismo). *Arriba Spagna* (Corrado d’Errico, 1937), *I fidanzati della morte* (Romolo Marcelini, 1938), *¡España, una, grande, libre!* (semidocumental dirigido por Giorgio Ferroni, 1939), precedieron la costosa coproducción hispano-italiana *Sin novedad en El alcázar / L’assedio dell’Alcazar* (Augusto Genina, 1940), que ficcionalizaba la hazaña triunfal por excelencia del franquismo y uno de los lugares de memoria privilegiados del bando nacional.

Por su parte, el 6 de agosto de 1936, el gobierno soviético enviaba a España al conresponsal de *Pravda* Mikhail Koltzov, quien, junto al escritor Ilyá Ehrenburg, se movió con sorprendente rapidez y solvencia por frentes y despachos entre los asesores soviéticos y los servicios del gobierno. Los operadores Roman Karmén y Boris Makaseiev alcanzaban la península el 23 de agosto de 1936 con el cometido de impresionar cantidades de celuloide que, acompañadas de textos de Koltzov, dieron lugar a 20 números del noticiario *Sobre los sucesos de España (K Sobytiyam v Ispanii)* que produjo por la Soiuzkinokronika y que vieron la luz en las pantallas soviéticas durante el período comprendido entre septiembre de 1936 y julio de 1937<sup>5</sup>. El interés de la URSS por el conflicto español, rastreable en la gran cantidad de comisarios de la Komintern, en la formación de las Brigadas Internacionales y pronto en la represión antitrotskista y antilibertaria que reflejaba los procesos de Moscú, tuvo una expresión privilegiada en el cine. Fueron estos prolíficos y atentos operadores quienes captaron las mejores imágenes que conservamos de la defensa de Madrid en su momento más crítico, cuando la capital se había convertido en una ciudad fantasma, desde finales de octubre de 1936, abandonada el 6 de noviembre

<sup>4</sup> Véase un estudio de esta serie de films en Manuel Nicolás Meseguer, *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004.

<sup>5</sup> La experiencia de Karmén en España viene recogida en sus memorias cuyo significativo título da prioridad a lo vivido en tierras españolas, a pesar de que operador fotografió la guerra de China, la Segunda Guerra Mundial y otros conflictos bélicos del s. XX. Roman Karmén, *¡No pasarán!*, Moscú, Progreso, 1976, págs. 229-328.

por el gobierno, registrando la primera entrada en combate de las Brigadas Internacionales; a ellos se deben también muchos de los planos de bombardeos contra la población civil, de éxodos rurales y huidas de familias enteras despavoridas del frente, así como la estancia del gobierno en Valencia. Sin embargo, su habilidad por filmar aspectos de la vida cotidiana, sin omitir siquiera a los líderes de otros grupos, como al anarquista Durruti, llevó a Daniel Kowalsky a sostener la idea de que “*K Sobytiyam v Ispanii* a menudo ofrece una versión de la lucha de España que se contradice por completo con la orientación ideológica general que tenía la Unión Soviética en 1936-1939”<sup>6</sup>. Con el conjunto de este material, unido a otro nuevo, Esfir Shub montó su monumental film de propaganda *Ispanija*, en un tono mucho más heroico. Con todo, *Ispanija* fue estrenado en agosto de 1939, meses después de concluida la guerra civil y apenas unos días antes de la firma del pacto germanosoviético, que acabó con la vida y actualidad de un documental construido de acuerdo con la estrategia frentepopulista de la Komintern.

No deja de ser significativo, como señala Román Gubern, que un movimiento documentalista tan activo como el británico (Paul Rotha, John Grierson...) mostrara tan escaso interés por la guerra de España<sup>7</sup>. Fue Ivor Montagu, creador de la *Progressive Film Institute*, quien visitó España en otoño de 1936 en compañía de Norman McLaren para rodar, entre noviembre y diciembre, *The Defense of Madrid*. Más tarde, Montagu regresó a España, formó dos equipos al frente de los cuales colocó a Thorold Dickinson y Sydney Cole, aunque sólo *Spanish A.B.C.*, del primero de ellos llegó a realizarse.

A diferencia de la intervención de los totalitarismos, la aportación estadounidense fue el resultado de iniciativas privadas vinculadas a un núcleo de intelectuales neoyorkinos como Archibald MacLeish, John Dos Passos, Ernest Hemingway, Leo Hurwitz, Paul Strand, entre otros<sup>8</sup>. En el contexto del New Deal norteamericano y bajo la estrategia aglutinadora del Popular Front, este núcleo de intelectuales se movilizó con el fin de levantar el embargo de armas contra la República. Si la montadora Helen van Dongen realizó el film de montaje *Spain in Flames* entre 1936 y 1937, con un comentario debido a MacLeish y a ese profundo conocedor de España que fue Dos Passos; y otro film de orientación anarquista (*Fury over Spain*, Juan Pellejá y Louis Frank) vio la luz en ese año de 1937, fue la creación de la productora Frontier Films, heredera de NYKINO (creada en 1934), la que lanzó el film *Heart of Spain* (Herbert Kline y Geza Karpathi, 1937) en el que participaba el Canadian Committee to Aid Spain y el American Bureau to Aid Spanish Democracy. Denunciando la situación de indefensión de las víctimas, el eje del documental fue el hospital de sangre que el Dr. Norman Bethune había montado en el frente.

Mas si un film americano representa el grado máximo de implicación prorrepública, éste es *The Spanish Earth*. A iniciativa del grupo Contemporary Historians,

<sup>6</sup> Daniel Kowalsky, *La Unión soviética y la guerra civil española. Una revisión crítica*, Barcelona, Crítica, 2003, págs. 184.

<sup>7</sup> Román Gubern, *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española, 1986, pág. 60.

<sup>8</sup> Véase Sonia García López, *Spain is Us. La guerra civil española en el cine del Popular Front: 1936-1939*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, inédita.

Joris Ivens fue enviado con el operador John Ferno a España, con el deseo de superar el modelo de documental de montaje. Escogiendo el pueblo de Fuentidueña, en la carretera entre Madrid y Valencia, como centro neurálgico de la acción, *The Spanish Earth* se ocupaba tanto de la reorganización de la tierra (recordemos que se trata de uno de los mitos insoslayables de los Estados Unidos) como de la defensa de Madrid y logró articular una base documental con la dramatización ficcional, según un patrón que Paul Strand y Leo Hurwitz desarrollarían más tarde en *Native Land* (1942). El film, que fue proyectado en sesión privada para el matrimonio Roosevelt en la Casa Blanca el 7 de julio de 1937, se convirtió en un símbolo para amplios sectores de la izquierda norteamericana y sirvió para recaudar fondos de apoyo a la República. Así, por ejemplo, fue exhibido en la casa de Frederic March en presencia de miembros de la colonia cinematográfica, como Robert Montgomery, Louise Rainer, Fritz Lang, Lewis Milestone, Dashiell Hammet, King Vidor, Lilian Hellman, Ernst Lubitsch, entre otros. El hecho de que la locución francesa corriera a cargo de Jean Renoir (Hemingway prestó su voz a la inglesa) demuestra que la película trascendió las fronteras norteamericanas<sup>9</sup>.

Esta dimensión internacional queda refrendada, en una escala menos declaradamente intervencionista y con apariencia más neutral, por la amplia cobertura de los noticiarios cinematográficos. Amén de los citados y los propios de países implicados militarmente en la guerra (*Cinegiornale Luce*, por ejemplo, para Italia), Francia acogería la contienda en su Pathé Journal (que dio a conocer, por ejemplo, la matanza de Badajoz a través de la filmación de sus consecuencias por el operador René Brut y que constituyó un verdadero shock para la imagen internacional del bando nacional, a pesar de que el metraje finalmente difundido fue muy aligerado), Éclair Journal y Gaumont Actualités. Gran Bretaña lo haría por medio de sus cinco noticiarios: Gaumont British News, Pathé Gazette, British Movietone, Paramount News y Universal News<sup>10</sup>. Ningún país, sin embargo, dispuso del despliegue norteamericano, pues, más que Hearts Movietone, Paramount, Pathé y Universal, fue la Fox Movietone (de Twentieth Century Fox) la que dispuso su maquinaria al servicio de la información directa. En el punto álgido del enfrentamiento, nada menos que quince equipos se encontraban en España, distribuidos por ambas zonas. Y, en Nueva York, Lowell Thomas escribió los comentarios al material que iba llegando. Más de quinientos mil pies de material rodado compone la parte dedicada a España de ese archivo del noticiario, incluyendo reportajes de Madrid, Toledo, Málaga, Barcelona, Irún, San Sebastián, Zaragoza, Brihuega, Bilbao y otras ciudades, si bien se omitió sintomáticamente la presencia de las Brigadas Internacionales y, en particular, la Brigada Lincoln<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Sin duda, la aportación más reseñable de Hollywood estuvo, pro su parte, en *Blockade*, realizado por Wilhelm Dieterle en 1938, pero con gran ambigüedad en la determinación de los bandos contendientes.

<sup>10</sup> Sigue siendo el texto de referencia al respecto, Anthony Aldgate, *Cinema and History. British Newsreels and the Spanish Civil War*, Londres, Scolar Press, 1979. Una catalogación de gran valor, lejos por otra parte de la exhaustividad, es la que se encuentra en Alfonso del Amo & María Luisa Ibáñez, eds., *Catálogo general del cine de la guerra civil*, Madrid, Filmoteca Española, 1996.

<sup>11</sup> Véase el estudio de Romeiser, «The Spanish Civil War and Fox Movietone news, 1936-1939», en Kathleen Vernon, op. cit.

## LAS DOS ESPAÑAS Y EL CINE DE PROPAGANDA

Al estallar la sublevación, los centros de producción y los laboratorios de revelado, ubicados en Madrid y Barcelona, quedaron en manos republicanas, situación que se prolongó hasta casi el final de la guerra, pues Barcelona cayó a finales de enero de 1939 y Madrid el 28 de marzo, apenas tres días antes del parte de guerra final. Esta circunstancia generó una desproporción enorme en la rapidez de respuesta cinematográfica, el volumen y la calidad de la producción de los dos bandos. Mientras la producción republicana se puso instantáneamente en marcha, en particular mediante el ímpetu de los sectores anarquistas que controlaban el Sindicato Único de Espectáculos Públicos (SUEP), la España rebelde hubo de depender de dos equipos de filmación que, circunstancialmente, se hallaban rodando en Córdoba y Sevilla (además de una unidad que se hallaba en Marruecos) y, sobre todo, servirse del auxilio prestado por los laboratorios Geyer de Berlín y los de Lisboa.

En lo que respecta al cine republicano, tres fueron los focos principales. En primer lugar, el Comité de Producción de C.N.T.-F.A.I., especialmente activo en Barcelona, controlaba el SUEP, por lo que se incautó de los dos estudios cinematográficos más potentes de Barcelona (Orphea y Trilla) y desarrolló una iniciativa inmediata. Entre la numerosa producción, dos series de reportajes destacan: la primera de ellas lleva por título *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* (Jacinto Toryho, 1936) y sigue los movimientos de la columna capitaneada por el legendario Buenaventura Durruti en el frente de Aragón, en, al menos, cuatro entregas; la segunda, también llevada a cabo por la SUEP barcelonesa y en número de cinco reportajes, estaba dedicada a la defensa de Madrid y fue titulada *Madrid tumba del fascio* (Ángel García Verchés, 1936-1937). La sección madrileña organizó su actividad a partir de la Federación Regional de la Industria de Espectáculos Públicos. En su conjunto, la producción anarquista se caracterizó por locuciones encendidas y combativas contra el capitalismo y la Iglesia y no sólo contra la insurrección militar. Cubrió muy diversos géneros, desde los reportajes del frente, que incluían la vida cotidiana en los pueblos ocupados y en ese mito del libertarismo que fue Bujaraloz, hasta la reorganización de la retaguardia, las incautaciones y las colectivizaciones (*Barcelona trabaja para el frente*, Mateo Santos, 1936). Un film, con todo, puede considerarse representativo de la actitud cinematográfica anarquista por su tono, la improvisación de su factura y su valor testimonial respecto a la revolución que se impuso en las calles barcelonesas como en ningún otro escenario: *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (Mateo Santos, 1936) fue rodado entre el 19 y el 23 de julio de 1936 en una ciudad que asistía eufórica y sorprendida a la puesta en marcha de la revolución social.

En segundo lugar, destaca la producción republicana oficial, en cuyo seno desempeñó un papel decisivo la creación de la Comisaría de Propaganda de la Generalitat de Cataluña en octubre de 1936, cuya dirección fue confiada a Jaume Miravittles. Su sección de cine, Laya Films, dirigida por Joan Castanyer, lanzó el noticiario *Espanya al dia* que vería la luz en enero de 1937. Todavía llena de enigmas, la historia de este noticiario es vital para entender la inversión propagandística

republicana<sup>12</sup>. A partir de marzo de 1937 y hasta junio de ese mismo año este noticiario tuvo su versión castellana (con anterioridad, sólo se emitía en catalán), manteniendo la versión inglesa (*News of Spain*) y la francesa (*Nouvelles d'Espagne*) que circularon desde el origen y se realizó en colaboración entre la institución catalana y la productora Film Popular, de orientación comunista; lo que demuestra el papel creciente que el PCE fue adquiriendo en el seno de los gobiernos de la República desde mediados de 1937, como resultado del apoyo militar soviético y de la presión ejercida por la Komintern en asuntos políticos. Esta estructura se mantuvo hasta la caída del frente catalán en enero de 1939. Sin embargo, la conservación irregular del material hace muy difícil formular hipótesis exactas sobre un noticiario, el más importante sin duda de zona republicana, que emitió no menos de cien números<sup>13</sup>.

En tercer lugar, el gobierno de la República que, bajo la presidencia de Largo Caballero había creado el Ministerio de Propaganda en enero de 1937, produjo dos films al menos de fortuna desigual que encarnan la cima propagandística cara al exterior, complementaria a la edición en francés e inglés de *España al día: España 1936* (también conocida como *España leal de armas*) y *Sierra de Teruel (L'Espoir)*. El primero de ellos, dirigido por Jean-Paul Le Chanois, constituyó un reto para la embajada española de París en la que colaboraron Luis Buñuel y Pierre Unik. Locutado por Gaston Modot, la copia francesa es la única conservada en la actualidad y su objetivo fue presionar sobre la comunidad internacional, en particular sobre los dictámenes del Comité de No-Intervención. La consigna "Madrid se ha convertido en el Verdún español" da buena cuenta de las pretensiones de denuncia de la intervención alemana en España y, al propio tiempo, del destinatario francés, a la par que internacional, al que iba dirigido el documental. *Sierra de Teruel*, por su parte, se realizó a iniciativa de la Subsecretaría de Propaganda del Ministerio de Estado de la República. Como intento de subsanar los problemas de formato en la exhibición de *The Spanish Earth* (mediometraje semidocumental), se optó por un film de ficción, de metraje estándar, encargado al novelista y voluntario francés en defensa de la República André Malraux. Con la colaboración de Max Aub, la película llevaba a la pantalla la parte tercera de la célebre novela *Espoir* del escritor francés. Recurriendo al mismo procedimiento sinecdótico que Eisenstein en su *Potemkin*, la película refería un microacontecimiento (el bombardeo de un campo de aviación enemigo encubierto) llamado a representar la guerra en su conjunto. Se realizaba así el carácter popular de los republicanos y la solidaridad internacional a través de una escuadrilla formada por miembros venidos de muy diversos países, cuidándose además por mantener referencias religiosas que evitaran la identificación de la República con el anticlericalismo.

Sin embargo, este eslabón perdido entre el realismo de los treinta y el neorrealismo italiano no había concluido el rodaje (que comenzó en agosto de 1938) cuan-

---

<sup>12</sup> Recordemos que una parte sustancial de la producción cinematográfica de guerra se perdió inexorablemente a resultas de un incendio, al parecer accidental, de los laboratorios Cinematiraje Riera en agosto de 1945. Esta pérdida obliga en muchas ocasiones, a trabajar con material de segunda mano o noticias indirectas.

<sup>13</sup> Véanse los datos existentes en Del Amo, A. e Ibáñez, M.L. op. cit, págs. 316-415.

do las tropas franquistas tomaron Barcelona (los interiores fueron rodados en los estudios Orphea, en el Pueblo Español barcelonés, con el ruido de los cañones enemigos de fondo) y el film quedó pendiente de unas cuantas escenas que sólo pudieron rodarse en los estudios Joinville de París en los últimos meses de la guerra. Cuando la película estuvo por fin presta, entre julio y agosto de 1939, su vida quedó cercenada por la invasión alemana de Polonia y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. El estreno en junio de 1945 anteponía al relato un prólogo frente a la cámara de Maurice Shumann, miembro de la Resistencia Francesa, que asimilaba la ya lejana guerra de España con París recién liberado, tratando así de actualizar un conflicto perdido en el recuerdo.

La España nacional fue, en cambio, menos audaz en el uso de la propaganda y, por consiguiente, también fue más pacata en el medio cinematográfico. En medio de un clima castrense muy ambiguo políticamente, sólo Falange detentaba un arsenal simbólico y poseía intenciones medianamente claras respecto al papel de la propaganda de choque, así como un sistema doctrinal que hacer llegar a las masas. En un primer momento, la Junta de Defensa Nacional constituyó un Gabinete de Prensa (5 de agosto de 1936) que el 24 de ese mismo mes pasó a denominarse Oficina de Prensa y Propaganda. Un Decreto de 14 de enero de 1937 creó una Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, dependiente de la Secretaría General del Jefe del Estado. Lo cierto es que durante todo un largo período que concluye en enero de 1938, las organizaciones de Falange coexistieron con otras privadas (CIFESA, Films Patria, etc.), mientras que el Estado privilegió el aspecto de la censura sobre el constructivo, responsabilizando a personalidades militares, como el caso del general y fundador de la Legión extranjera Millán Astray, en tareas de propaganda.

Fue la constitución del Departamento Nacional de Cinematografía en abril de 1938 el punto de no retorno de la propaganda cinematográfica nacional. Surgía este organismo de una reestructuración completa del Estado o, más exactamente, de la constitución en sentido estricto de un verdadero aparato de Estado con vocación totalitaria. Su artífice fue Ramón Serrano Suñer, cuñado del Caudillo y responsable también del Decreto de Unificación que en abril de 1937, había reunido todas las familias políticas bajo el nombre (que no la cohesión en la práctica) de Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (FET-JONS). A pesar de que las disidencias eran sustanciales, y que todos los credos se hallaban sometidos a la primacía de las operaciones militares, los falangistas coparon, en el reparto de poderes de febrero de 1938, el ámbito de la prensa y la propaganda, dejando por ejemplo la Enseñanza en manos de los nacionalcatólicos, es decir, de la Iglesia. Así se promulgó una Ley de Prensa (22 de abril de 1938) inspirada en la Italia fascista y Serrano Suñer consiguió aglutinar a los ideólogos falangistas que ya habían emprendido sus tareas en revistas doctrinales y gráficas como *Vértice* (lanzada abril de 1937) o *Fotos* (cuyo primer número data de febrero de 1937), desde San Sebastián.

Bajo la dirección del poeta y exlegionario Manuel Augusto García Viñolas, el DNC acometió la ardua tarea de poner en marcha una propaganda de choque sin precedentes, apoyándose en acuerdos de producción y difusión con el III Reich, así como logrando revelados y sonorizaciones en los laboratorios berlineses, amén de

los lisboetas. El primer resultado fue la elaboración a velocidad vertiginosa de *El noticiosario español*, serie irregular de 32 números, que vio la luz en junio de 1938 y que concluiría, en un lento pero inexorable declive, en marzo de 1941. Diecisiete de estas ediciones fueron montadas durante la guerra. En paralelo, el DNC realizó un nutrido volumen de documentales de propaganda en cuyo abanico se descubren (al igual que en los géneros de *El noticiosario español*), además de los reportajes de guerra, los motivos y puntos fuertes del fascismo español, así como su pacto con el llamado nacionalcatolicismo. Abundantes ceremoniales y rituales, religiosos y políticos, muchos de ellos celebrados en lugares de memoria que festejaban héroes muertos o escenarios de batallas épicas; espejismos históricos que trataban de recuperar la imagen de una España imperial tal y como la forjó Felipe II, con el espíritu de la Contrarreforma. En particular, el ataque contra el enemigo tuvo un arma especialmente acerada (haciendo de necesidad virtud) con el remontaje de material de procedencia republicana. Un Servicio de Recuperación de Documentos (no sólo cinematográficos, claro está) se encargaba de incautar material y suministrarlo a los dirigentes del Departamento. Los montadores de éste introdujeron la sección del noticiosario que llevaba por título ‘En zona roja’ en la que las imágenes enemigas eran comentadas por acusadoras y despectivas locuciones redactadas y leídas por Joaquín Reig.

Entre esta intensa producción, destacan tanto los motivos castrenses (desfiles de la victoria, por ejemplo, en diversas capitales españolas), mas igualmente (y más interesante desde el punto de vista del uso de la propaganda) los intentos de captar y convencer al enemigo y, sobre todo, a la opinión internacional. Muy destacable es en este sentido, por constituir una declaración de intenciones, el documental primero del Departamento —Prisioneros de guerra, 1938—, dirigido por García Viñolas, y dedicado a ‘demostrar’ el trato humanitario que el Ejército nacional dispensaba a los cautivos enemigos y en particular a los miembros de las Brigadas Internacionales. Ahora bien, si un documental condensa las virtudes propagandísticas del fascismo español, éste es *¡Presente!* (1939), dedicado a la memoria del fundador y líder de Falange Española, José Antonio Primo de Rivera. En el origen de este film se encuentra un hecho ceremonial de resonancias espectaculares enormes y únicas, tal vez en toda Europa: el traslado de los restos mortales del líder falangista desde Alicante, ciudad donde fue fusilado el 20 de noviembre de 1936, hasta el Monasterio de San Lorenzo del Escorial, panteón de los Reyes de España y, al propio tiempo, monumento conmemorativo de la batalla de Lepanto, construido por Herrera, pero ideado y supervisado día a día por su auténtico imaginero, Felipe II. Durante diez días, entre el 20 y el 30 de noviembre de 1939, transitó la procesión fúnebre, a pie y en protocolarios relevos, por la geografía española, con detenciones periódicas y rituales de expiación en lugares de memoria del régimen. Fue, pues, un hiperbólico escenario que se desplegó en fasto técnico sin precedentes y que revela los anhelos místicos, unidos a resabios necrofilicos, que inspiraron al fascismo español.

Partiendo de material de archivo anterior al que se unió otro rodado tras la identificación del cuerpo del difunto en una fosa común, el DNC siguió el itinerario y realizó un film de resonancias míticas sobre su héroe difunto, en una mezcla radical de realismo antropológico y ecos del montaje soviético (*El acorazado Potemkin* era

sintomáticamente citado en las escenas del puerto alicantino por donde atraviesa la comitiva). *¡Presente!*<sup>14</sup> Fue el único film nacional que construía el carisma de un líder distinto a la figura a la sazón omnipresente de Franco (Generalísimo de los Ejércitos, Jefe Nacional de FET-JONS, Jefe del Estado) y condensa la coyuntura particular que se dio cuando, por breve tiempo, un grupo de doctrinarios falangistas tomaron al asalto la propaganda estatal<sup>15</sup>.

Lo cierto es que planteamientos tan radicales como los falangistas en materia de propaganda pronto entraron en contradicción (ya lo estaban desde el origen) con el carácter reaccionario del franquismo, en cuyo seno el militarismo se combinaba con las exigencias ultramontanas de la Iglesia y el conservadurismo tradicional. Fue así como la llamada ‘corte literaria de José Antonio’ empezó a disgregarse en proceso inexorable a partir de 1940 hasta ser, en sucesivos golpes (mayo de 1941, agosto de 1942), apartada definitivamente del poder<sup>16</sup>. Dionisio Ridruejo, Pedro Laín Entralgo, Antonio de Obregón y un puñado de intelectuales fascistas fueron perdiendo capacidad de dirección hasta que, en el verano de 1942, un enfrentamiento abierto entre carlistas y falangistas sirvió a Franco para lograr un equilibrio ventajoso para sus fines en el que quedó apartado Serrano Suñer de su último cargo. Con este gesto puede darse por concluida una etapa del fascismo español o, cuando menos, de su sueño. No es casual que por estas fechas se gestara el nuevo noticiario cinematográfico que acompañaría al franquismo a lo largo de toda su historia, incluso sobreviviéndole, a saber: NO-DO, que vio la luz en enero de 1943, precisamente cuando el curso de la Segunda guerra Mundial aconsejaba mayor cautela internacional en el uso de una simbología fascista<sup>17</sup>. Falange continuaría, eso sí, durante décadas suministrando al régimen franquista su aparato simbólico, su retórica y su apariencia social anticapitalista. Sus reductos privilegiados en la vida del régimen fueron los sindicatos, la política de la vivienda (más tarde, con un ministerio específico) y el Ministerio de Trabajo. Pero nada más.

## PROPAGANDA Y MITOGRAFÍA

Hemos presupuesto en las páginas precedentes que, en uno y otro bando, es más, en cualquiera de las ideologías o utopías en liza durante la guerra, la propaganda fue el valor dominante y el concepto que da cumplida cuenta del esfuerzo y de las inten-

---

<sup>14</sup> ¡Presente! es el grito ritual del falangismo que hace referencia al primer caído del partido. Dado el fulgor mítico que tienen los caídos para el fascismo, se convirtió en lazo de reconocimiento en el curso de los ceremoniales falangistas. Lo curioso es que la muerte de José Antonio fue silenciada por el bando nacional durante nada menos que dos años, durante los cuales se le nombró como ‘El Ausente’.

<sup>15</sup> Un análisis detallado de este film puede encontrarse en nuestro libro *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra, 2006, cap. Primero.

<sup>16</sup> La expresión ‘corte literaria de José Antonio’, que hoy ha hecho fortuna, se debe a Mónica y Pablo Carbajosa, en su libro *La corte literaria de José Antonio. La primera generación cultural de la Falange*, Barcelona, Crítica, 2003.

<sup>17</sup> Véase Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2000.

ciones de sus artífices. Ahora bien, por más que la propaganda se encuentre efectivamente en la médula de este cine, resulta, a nuestro juicio, un concepto insuficiente para explicar lo que en esta tan particular coyuntura estaba en juego.

En efecto, aun cuando su función nuclear es indudable, la idea de propaganda resulta insuficiente para explicar la inversión ideológica en el diálogo, abierto o implícito, y también en el choque entre los proyectos emprendidos en el campo de batalla del discurso. Los aparatos de propaganda españoles se propusieron la tarea de legitimar opciones políticas y necesidades militares, pero también de entroncar la legalidad republicana, la sublevación, el frente popular o la utopía anarquista dentro de una estructura programática que requería argumentaciones históricas duraderas. Construir mitos, levantar utopías, era tarea más duradera y menos inmediata que la urgente e inevitable propaganda. Dos tipos fundamentales encarnarían estos mitos: el primero, sostenido por la España nacional, era de cuño arcaizante y trataba de descubrir en la guerra una catástrofe y una catarsis que redimían las esencias patrias, antaño victoriosas pero largos años negadas y sacrificadas; para ello la historia de España se convertía en una sucesión de páginas escogidas en las que un auténtico espejismo quería reconocerse. El segundo, representado de manera emblemática por el ideario anarquista, representaba la aparente inversión de la idea de mito, a saber, la utopía de la revolución popular que soñaba a un mismo tiempo la destrucción sin freno de los pilares de una sociedad injusta socialmente y, en el mismo titánico gesto, la construcción *ex nihilo* de un nuevo orden social. Este mito moderno es la utopía. Dos ejemplos nos servirán para ilustrarlo.

*España heroica*, la mejor pieza de propaganda cinematográfica producida por la España franquista<sup>18</sup>, arranca muy lejos de los campos de batalla<sup>19</sup>. Su anhelo es remontarse atrás en el tiempo, repasando estampas que, más que fases de una historia, son periódicas expresiones de una lucha imperecedera donde se manifiesta, siempre triunfante a la postre, pero también siempre amenazado, el *Volkgeist* español. Los compases iniciales de la Suite española *Sevilla*, de Isaac Albéniz, realzan el sello patrio, folclórico, mientras se suceden cuadros de la tierra y las gentes españolas (palmeras, campos de olivos, labriegos, monumentos emblemáticos de las distintas etnias que pasaron por España...). La narración, locutada por Joaquín Reig, discurre así:

“España fue siempre un país codiciado. Colocado en el mismo cruce de las más importantes vías históricas, fue con frecuencia víctima de diversos pueblos que asentaron en ella sus pies (?) sus guerras de expansión imperialista. Fenicios, griegos, cartagineses, romanos, godos, árabes llegaron a España para someterla y dejaron impresa en su suelo la huella de sus diversas civilizaciones. Mas la *fuerza étnica* del suelo español ha sido siempre tal que todos sus dominadores *acabaron por ser absorbidos*

<sup>18</sup> Se trata de la versión española, montada de modo distinto, de *Helden in Spanien*, citada anteriormente, y su artífice fue Joaquín Reig, montador asentado en Berlín que sirvió de puente entre la cinematografía nacional y la Alemania nazi. Reig, además de falangista, tenía carnet del partido nacionalsocialista obrero alemán.

<sup>19</sup> Un análisis *in extenso* de este documental se encuentra en mi libro *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza, 2006.

por España. Y esa poderosa fuerza espiritual fue quien dio a la Península Ibérica el impulso que la lanzó a crear el imperio más grande que registra la historia.

“Hoy se nos salta el alma de dolor al recorrer los pueblos de esa España maravillosa; esos pueblos en donde todavía bajo la capa más humilde se descubren gentes dotadas de una elegancia rústica que no tiene un gesto excesivo ni una palabra ociosa; gentes que viven sobre una tierra seca en apariencia (...), pero que nos asombra con la fecundidad que estalla en el triunfo de los pámpanos y de los trigos.

“Cuando recorremos esas tierras y vemos esas gentes, velada la esplendidez de su alma por el rasgo de hiel que pone en el ambiente tanta vida segada en flor por una cruenta guerra entre hermanos, tenemos que pensar lo mismo que ese pueblo cantaba del Cid al verle errar por campos de Castilla:

¡Dios, qué buen vasallo se oviera [sic] buen señor!

“De esta tierra, de estos cielos, de esta luz y de este aire ha salido una *raza magnífica* a la que hicieron perder la conciencia de su destino en lo universal. Aún se conservan con su majestad imperial las piedras romanas.

“Granada, la Alhambra. *La unidad nacional se cerró con este broche magnífico*. Desde las crestas de la Sierra Nevada, ya se veía el África como misión del imperio español y las águilas españolas se preparaban para volar sobre las aguas del Atlántico para la conquista de un Nuevo Mundo.

“Aún las piedras de los castillos de Castilla, vientre fecundo de España, son testimonio patente de glorias imperiales, de la piedra de los castillos y el habla castellana en la que se entienden cien millones de hombres.

“Escorial, monumento y panteón de la grandeza de España. Aquí, bajo la piedra y el viento del Guadarrama, Felipe II gobernaba un mundo en el que cada continente daba provincias al imperio. El Escorial renovó en el mundo el asombro que parecía terminado con las maravillas antiguas. Aquí, bajo el mármol negro de su cripta, descansan los restos de su majestad católica” (la cursiva es nuestra).

Difícilmente se hallará exposición más completa de motivos de la España nacionalista: la unidad nacional encarnada por los Reyes Católicos (expulsión de los moros —llamada Reconquista—, conquista del Nuevo Mundo en América), el Imperio representado por Felipe II y su monumento escurialense, los signos de Castilla identificada, siguiendo una tradición que, si no inició, sí al menos popularizó la Generación del 98 (Ganivet, Maeztu, Unamuno, Machado...), con España misma... Del águila nimbada de Isabel y Fernando llegará hasta nosotros el signo que, unido al yugo y las flechas (insignia de Falange), encarna un presente de autenticidad. Este bosquejo histórico, que se convirtió en doxa en la enseñanza de la Historia durante el franquismo<sup>20</sup>, se sustenta en algunas palabras clave que surgen de un relato mítico: raza (en sentido espiritual y no biológico, a diferencia de la concepción nacionalsocialista), fuerza étnica, España... Un discurso, pues, sobre la esencia patria siempre amenazada por sucesivos ‘otros’ (pueblos que aspiraban a conquistarla) que, en realidad, son quienes contribuyeron a labrar esa supuesta identidad.

<sup>20</sup> Véase Esther Martínez Tórtola, *La enseñanza de la Historia en el primer bachillerato franquista (1938-1953)*, Madrid, Tecnos, 1996.

Ahora bien, esa edad de oro entre tierras y gentes se habría resquebrajado trágicamente al caer España en manos de “corrientes políticas incompatibles con su psicología étnica”, las cuales la “precipitan en un mundo en ruina moral”. Tamaña *falsificación de lo genuino* culminará en la proclamación de la II República, donde la monarquía, “instrumento de ejecución de uno de los más grandes destinos universales”, fue rechazada por ese pueblo español —apostilla el narrador— que “da la espalda a los santos si no le traen agua”.

Este recorrido histórico no es nuevo ni original, pero sí ofrece una síntesis doctrinal muy elaborada. Se halla inspirado en las celebérrimas palabras escritas por Menéndez Pelayo en su famoso “Epílogo” a la *Historia de los heterodoxos españoles* (1882), texto que había de ser utilizado constantemente tanto por los representantes del falangismo como por el nacionalcatolicismo que llegó a ser, dentro del franquismo, su oponente. Si en la Edad Media, en palabras de Menéndez Pelayo, no puede hablarse todavía de patria, sí, en cambio, existe un sentimiento de unidad que se debe al cristianismo; sentimiento que hallaría su expresión última con el reinado de los Austrias, donde conquista y evangelización del nuevo mundo, unidad de España y expulsión de las religiones adversas se logra casi al mismo tiempo. Y sobreviene entonces el famosísimo párrafo que condensa en una síntesis histórica de plenitud el ideal español que le guía y al que se había de adherir sin reparos la España nacional: “España, evangelizadora de la mitad del orbe; España martillo de herejes, luz de Trento, espada de Roma, cuna de San Ignacio...; ésa es nuestra grandeza y nuestra unidad; no tenemos otra. El día en que acabe de perderse, España volverá al cantonalismo de los arévacos y de los vectores o de los reyes de taifas”<sup>21</sup>.

Y, efectivamente, como recoge de esta tradición el narrador de *España heroica*, se suceden dos siglos “de incesante y sistemática labor para producir *artificialmente* la revolución, aquí donde nunca podría ser orgánica”; tales forzamientos “han conseguido no renovar el modo de ser nacional, sino viciarle, desconcertarle y pervertirle”<sup>22</sup>. Esa propaganda irreligiosa se encuentra vinculada al espíritu de la Ilustración y dará lugar al violento anticlericalismo que algunos herederos de Menéndez Pelayo proyectarán sobre la II República desde su mismo nacimiento. La empresa, pues, no se limita a la propaganda, sino que aspira a escribir un mito, al sustituir a la historia.

Vayamos con el otro ejemplo, la utopía libertaria. Dentro de la literatura anarquista, y no sólo española, una fecha adquiere dimensiones legendarias: el 19 de julio de 1936. Aplastada la rebelión bajo la organización anarquista, las estructuras políticas existentes —las del capitalismo y la Iglesia— se desmoronaron y el nuevo instrumento de vertebración fue, a partir del 21 de julio de 1936, el Comité Central de Milicias Antifascistas<sup>23</sup>. Pero sobre todo las incautaciones, la ocupación de los

---

<sup>21</sup> Marcelino Menéndez Pelayo: “Epílogo” a *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, B.A.C., 2000, pág. 1038.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pág. 1038.

<sup>23</sup> Declaraciones de Jaume Miravittles en la película de Hans-Magnus Enzensberger, *Buenaventura Durruti. Biographie einer Legende*, 1986.

hoteles de lujo, las iglesias y conventos expresaban que una nueva clase social se había erigido en dueña y señora. Todavía muchos meses más tarde, a finales de diciembre de 1936, un recién llegado a nuestro país que respondía al nombre de Eric Blair (George Orwell) dejó constancia de la extraña ciudad que visitaba: “Era la primera vez —decía en su *Homenaje a Cataluña*— en mi vida que estaba en una ciudad donde la clase trabajadora tenía el mando. Casi todos los edificios estaban en poder de los obreros y engalanados con banderas rojas o rojinegras; en todas las paredes había hoces, martillos e iniciales de grupos revolucionarios, el interior de la mayoría de las iglesias había sido destruido y quemadas sus imágenes. Equipos de trabajadores se dedicaban a demoler sistemáticamente algunos templos. En todas las tiendas y bares había inscripciones que decían que se habían colectivizado; se habían colectivizado hasta los limpiabotas, que llevaban la caja pintada con el rojo y el negro de los anarquistas. Los camareros y los encargados miraban a la cara a los clientes y los trataban de igual a igual. Las formas de tratamiento serviles, e incluso las protocolarias, habían desaparecido por el momento. (...) Exceptuando a una reducida cantidad de mujeres y extranjeros, no había ni una sola persona ‘bien vestida’. En su mayoría llevaban ropa basta de obrero, o mono azul, o alguna variante del uniforme miliciano. Todo esto resultaba extraño y conmovedor a un tiempo. Yo no entendía muchas cosas, algunas ni siquiera me gustaban, pero supe al instante que era un estado de cosas por el que valía la pena luchar”<sup>24</sup>.

Esta experiencia de la toma del poder fue captada por improvisadas cámaras anarquistas en los primeros días de la revolución y sus planos sirvieron a Mateo Santos para elaborar la primera pieza de propaganda anarquista, el film conocido como *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*. Capta y representa éste de modo inigualable el furor que reinó en estas primeras jornadas. Concebido con un alto grado de improvisación, los operadores hubieron de comportarse a su vez con el entusiasmo de quienes participaban de los acontecimientos y quienes registran fascinados un documento histórico. *Reportaje...* constituye, pues, el punto ciego de ese discurso; ciego en cuanto carente de perspectiva, sin posibilismos ni pactos. Ciego también porque la urgencia de su puesta en circulación propagandística, la celeridad con la que fue montado y sonorizado, dejaba bien visibles los costurones, los desajustes, el sonido irrumpiendo aquí o allá, las diferencias de texturas y de luz. *Reportaje...* simboliza un espectáculo único de la consumación de la utopía, y lo hace con su fragilidad narrativa y su brillante explosión de júbilo, con el deslumbramiento de su mirada cuando mirada y acción parecen fundirse. Por eso, es un documento irremplazable.

Película de discurso verbal ofensivo, su locución no logra conferir linealidad a una secuencia de imágenes y acontecimientos extremadamente dispares, cuyos detalles precisos (localización, protagonistas, coordenadas temporales) son por lo general omitidos. El discurso tiende, así, a la generalización (la toma del poder por el pueblo trabajador y la represión de sus enemigos), mientras las imágenes poseen un sentido singular que el narrador interpreta como símbolo de la coyuntura en

---

<sup>24</sup> George Orwell, *Homenaje a Cataluña*, en *Orwell en España. 'Homenaje a Cataluña' y otros escritos sobre la guerra civil española*, Barcelona, Tusquets, 2003, págs. 72-73.

la que se encuentra inmersa la ciudad. “España despierta de un largo y penoso letargo” y, así, su resultado es un furibundo discurso anticlerical y anticapitalista, en el que la idea de destrucción tiene algo de liberación orgiástica; idea que jugaría una mala pasada al film. “El pueblo, magnífico en su furor, hizo fracasar el cobarde propósito de unos militares sin honor en sorda alianza con la alta burguesía y los negros cuervos de la Iglesia que inspira el Vaticano”. Ese elogio del furor, la insistencia en el protagonismo de la ‘carne proletaria’ apuntan al mito liberador. Y, así, iglesias y conventos aparecen ardiendo en manifestación de esa excelsa furia que la película canta. El tono de la locución es violentísimamente anticlerical, rayano en el insulto. Bien lo prueba este fragmento: “La ametralladora y el fusil, tras los altares, tras las imágenes saturadas de liturgia y de incienso, impregnadas después de pólvora y de blasfemias. Los Maristas, los Escolapios, Belén, La Merced, San Jaime, todos los reductos del jesuitismo y de la clergalla, allí donde con el pretexto del culto católico se conspiraba contra la libertad, se aherrajaban las conciencias, se asesinaban en flor las mentes infantiles, [inaudible], todos esos lugares revestidos de santidad *cayeron bajo el empuje de las masas encendidas de coraje y alumbraron con sus llamas el alba roja de que está tiñéndose el horizonte español*” [cursiva nuestra]. Y añade: “El atentado contra el pueblo, que quiere y puede dictarse sus normas de vida, trazarse la ruta de su destino, *se ha pagado con la destrucción, unificada con las llamas del incendio*, de todos los reductos del fascismo, enmascarado tras el uniforme militar, el sayal frailuno, el hábito monjil, la sotana clerical y el gesto de rapiña de los capitanes de la industria y de la banca.” [cursiva nuestra]

En esta clima del anticlericalismo, destaca, con todo, una secuencia visual de descomunales resonancias y que fue sometida a inagotable circulación; un grupo de imágenes que puede contarse entre las más citadas y pervertidas de toda la historia de la guerra civil y acaso de toda la historia de la propaganda; son las que acompañan el descubrimiento de unas momias de religiosos en el convento de las Salesas. Su propósito es justificar con apoyatura visual las razones de un ataque sin paliativos contra los representantes de la Iglesia. La locución se expresa en los siguientes términos: “En este convento de las Salesas se hallaron momias de monjas y frailes martirizados por los mismos religiosos. La vista de esas momias retorcidas, violentadas por la tortura, levantó clamores de indignación popular. La Iglesia católica, en este y otros hechos, ha dejado al desnudo su alma podrida. Ha desecho en unas horas la mentira pavorosa de veinte siglos. Esos cadáveres petrificados en sus ataúdes constituyen la diatriba más áspera que se ha lanzado jamás contra el catolicismo”.

Pues bien, estos planos, que la C.N.T. trató de distribuir en Francia, cayeron en manos de servicios nazis y fueron utilizados por la propaganda alemana, suiza, francesa incluso y, sobre todo, española para justificar el clima de represalia y sostener que el alzamiento militar tenía un carácter defensivo. Precisamente la destrucción anticlerical que este reportaje, en ausencia de su locución, parecía mostrar sería un regalo precioso para justificar la noción de cruzada que el obispo Pla y Deniel ofreció a Franco como argumento en su carta pastoral “Las dos ciudades” el 15 de septiembre de 1936 y que la carta colectiva de los obispos españoles san-

cionó el primero de julio de 1937<sup>25</sup>. Es así como la euforia de la revolución captada en vivo dio lugar a una reapropiación de material cinematográfico que dio enormes réditos a la contrapropaganda nacional.

## MIGRACIÓN DE IMÁGENES Y ARSENAL SIMBÓLICO

Ahora bien, si analizamos en perspectiva esta serie de imágenes de propaganda, advertiremos que su difusión y reutilización, sus respuestas o diálogos encubiertos, su desplazamiento incesante sólo son explicables por un fenómeno que se consumó y creció exponencialmente con la guerra española, a saber: la migración de imágenes. Valga un ejemplo. El número correspondiente al 12 de julio de 1937 de la revista gráfica norteamericana *Life* publicaba a página completa una fotografía archiconocida de Robert Capa que se había convertido en símbolo de la causa republicana. Era la muerte del miliciano que el fotógrafo había tomado el 5 de septiembre de 1936 en Cerro Muriano (Córdoba). La primera en publicar esta instantánea tomada en vivo había sido la revista francesa *Vu* el 23 de septiembre de 1936 y posteriormente había sido recuperada por *Paris-Soir*. *Life* la compró y dispuso en tan privilegiada posición cuando ya no era novedad, sino símbolo, pero curiosamente precedía una secuencia de fotogramas de la película *The Spanish Earth*, dirigida por Joris Ivens, comentada en argumentados pies de foto por el mismísimo Ernest Hemingway<sup>26</sup>. Esta instantánea, que sirvió de portada a la obra de Capa, *Death in the Making* (1938), contribuyó a asentar el mito del fotógrafo de guerra y una foto de Gerda Taro captando al nuevo héroe fue retomada por la portada de *Picture Post* el 3 de diciembre de 1938, con la particularidad de que la cámara que Capa lleva entre sus manos no es la famosa Leica, sino la cinematográfica Eyemo.

Este hecho nos pone sobre la pista de un acontecimiento gráfico decisivo en la GCE, a saber: la circulación incesante de imágenes, el reciclaje, la reutilización y el deslizamiento de la fotografía al cartel, del cine a las revistas gráficas y que, merced al rápido desarrollo e intercambio entre los noticiarios, circularon por todo el orbe. Y es que el cine de la guerra de España es rigurosamente ininteligible sin tener presente este deslizamiento de imágenes y, lo que es más, su conversión en símbolo. Ni que decir tiene que el espectacular desarrollo tecnológico en cámaras fotográficas (Leica, Contax) y de cine (Eyemo, Arriflex), el paso universal de 35 milímetros, las revistas gráficas que trabajaban con secuencias fotográficas gracias a las series que permitían las modernas cámaras fueron decisivos para la cobertura de este conflicto bélico y, dada la importancia de esta guerra en el contexto de la crisis de los años treinta, fue a su vez impulsora de dicho desarrollo. Y los noticiarios, desplazando sus equipos al lugar del conflicto, con sus secciones nacionales y sus contratos de intercambio internacional, amén de la cesión (o robo) del metraje para la elaboración de

<sup>25</sup> Véase a este respecto Hilari Ragner, *La pólvora y el incienso. La Iglesia y la Guerra Civil Española (1936-1939)*, Barcelona, Península, 2001.

<sup>26</sup> *Life*, el semanario fundado en Nueva York por Henry Luce, vio la luz el 23 de noviembre de 1936, una vez comenzada la guerra civil española.

documentales, concluyeron por universalizar las imágenes en movimiento de la guerra de España.

Hay algo más. Debido a su situación histórica, en virtud del desarrollo tecnológico y a la fractura que la guerra de España produjo en el contexto de las grandes dialécticas del momento (antifascismo, anticomunismo, estrategia del Frente Popular por la Komintern, explosión de la revolución social anarquista, los motivos que registraron fotógrafos y cineastas de la guerra de España se convirtieron muy pronto en una parte sustancial, en algunos aspectos fundacional, del arsenal iconográfico occidental en torno a la guerra en general. Jamás la circulación había sido tan amplia, interdiscursiva e intermediática; jamás la incursión de profesionales, reporteros y cineastas había sido tan prominente, como jamás tampoco la tecnología de las cámaras había permitido una aproximación a las batallas (cierto que con problemas para la captación del sonido directo) y para la representación del instante desde el interior de los conflictos.

De ahí que la GCE haya contribuido a asentar una iconografía que ha acompañado a Occidente y ha sido exportada a la hora de ilustrar otros conflictos bélicos, estableciendo motivos perennes en nuestra concepción de la guerra. Los bombardeos de la población civil en ciudades abiertas, como Madrid, Barcelona o Bilbao, quedaron registrados por la cámara de Capa, pero también por las filmaciones de Roman Karmén en otoño de 1936 y han sido periódicamente recuperados (véase, por ejemplo, *Mourir à Madrid*, de Frédéric Rossif, 1962, donde se encuentran todos los tópicos de esa iconografía). En la misma medida, las tomas de familias enteras abandonando sus pueblos cercanos al frente en un éxodo sin fin han corrido parejas a las imágenes del exilio, inevitables, como bien sabemos, en las guerras contemporáneas en tanto en cuanto afectan a poblaciones indefensas y no militarizadas. Motivos como la mirada al cielo de ciudadanos atemorizados por los bombardeos, mujeres y niños a la grupa de un jumento abandonando sus hogares con colchones y enseres domésticos y el dramático paso por la frontera francoespañola en enero y febrero de 1939 han servido a menudo para ilustrar, es decir, para representar emblemáticamente toda una serie de valores humanitarios de nuestro mundo. Es así como la GCE aportó desde el punto de vista plástico una parte fundacional de nuestra iconografía del horror, ciertamente completada por otros conflictos y sólo superada por el descubrimiento de los campos de concentración nazis desde mayo de 1945.

Decía no hace mucho Susan Sontag: “[E]l problema no es que la gente recuerde por medio de fotografías, sino que tan sólo recuerda las fotografías. El recordatorio por este medio eclipsa otras formas de entendimiento y de recuerdo. (...). Recordar es, cada vez más, no tanto recordar una historia sino ser capaz de evocar una imagen”<sup>27</sup>. Sólo cabría añadir que esta función la compartió la fotografía con la imagen cinematográfica; cabría corregirla en un punto: para que ambos medios lograran condensar la función simbólica en cuestión fue necesario que las fotos y los films cristalizaran relatos, es decir, que estuvieran dotados de una capacidad narrativa en la que víctimas y verdugos, indefensión e injusticia se combinaran de

---

<sup>27</sup> Susan Sontag: *Ante el dolor de los demás (Regarding the Pain of Others)*, Madrid, Santillana, 2004 (original de 2003), págs. 103.

formas muy variadas. Ambas condiciones le otorgaron, por recurrir a un término antropológico debido a Lévi-Strauss, su ‘eficacia simbólica’. Tal vez ninguna otra representación como el bombardeo de Guernica haya condensado esta dinámica. Carente de imágenes en directo, pero constitutivo de un brutal y despiadado ataque contra la población indefensa, numerosos films se han sentido en la necesidad, incluso en la obligación, de rellenar esta laguna iconográfica con planos venidos de otros lugares. La ausencia de imagen crea en este caso una suerte de fantasma en la representación que es sentido a menudo como angustia. De ahí la paradoja de que el mural que Picasso presentara, por encargo del gobierno de la República, en la Exposición de París de 1937 se haya consumido como un documento visual, a pesar de su abstracción y vanguardismo plástico.

En suma, la GCE aportó a la iconografía de Occidente (y, por extensión, a la universal) un arsenal de imágenes que, desde la propaganda, la mitografía y la cobertura periodística, se ha convertido en patrimonio irrenunciable de nuestra memoria (es decir, de nuestra imaginación memorística) del s. XX. Y ese arsenal es, se quiera o no, una contribución a una iconografía del horror.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV: *Immagini nemiche. La Guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni*, Bologna, Editrice Compositori, 1999.
- AAVV: *Corresponsales en la Guerra de España*, Madrid, Instituto Cervantes / Fundación Pablo Iglesias, 2006.
- AAVV: *Prensa y guerra civil española. Periódicos de España e Iberoamérica 1936-1939*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2006.
- Aldgate, Anthony: *Cinema and History. British Newsreels and the Spanish Civil War*, Londres, Scholar Press, 1979.
- BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre: *Les documenteurs des années noires. Les documentaires de propagande, France 1940-1944*, París, Éd. du Nouveau Monde, 2004.
- CARBAJOSA, Mónica y Pablo: *La corte literaria de José Antonio. La primera generación cultural de la Falange*, Barcelona, Crítica, 2003.
- DEL AMO, Alfonso & IBÁÑEZ, María Luisa (eds.): *Catálogo general del cine de la guerra civil*, Madrid, Filmoteca Española, 1996.
- GARCÍA LÓPEZ, Sonia: *Spain is Us. La guerra civil española en el cine del Popular Front: 1936-1939*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2007, inédita.
- GOEBBELS, Joseph: “La verdad sobre España” (Die Wahrheit über Spanien), Discurso pronunciado en Nurenberg en el Congreso Nacional del Partido de 1937, Berlín, Müller & Sohn, sin fecha.
- GUBERN, Román: *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española, 1986.
- KARMÉN, Roman: *¡No pasarán !*, Moscú, Progreso, 1976.
- KOWALSKY, Daniel: *La Unión soviética y la guerra civil española. Una revisión crítica*, Barcelona, Crítica, 2003.
- MARTÍNEZ TÓRTOLA, Esther: *La enseñanza de la Historia en el primer bachillerato franquista (1938-1953)*, Madrid, Tecnos, 1996.

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, B.A.C., 2000.
- NICOLÁS MESEGUER, Manuel: *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004.
- ORWELL, George: *Homenaje a Cataluña*, en *Orwell en España. 'Homenaje a Cataluña' y otros escritos sobre la guerra civil española*, Barcelona, Tusquets, 2003.
- RAGUER, Hilari: *La pólvora y el incienso. La Iglesia y la Guerra Civil Española (1936-1939)*, Barcelona, Península, 2001.
- RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael & SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2000.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, VICENTE: *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza, 2006.
- : *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra, 2006.
- SONTAG, Susan: *Ante el dolor de los demás (Regarding the Pain of Others)*, Madrid, Santillana, 2004 (original inglés de 2003).
- VERNON, Kathleen (ed): *The Spanish Civil War and the Visual Arts*, Nueva York, 1990.

## RESUMEN

La guerra civil española puso en marcha la maquinaria de propaganda más audaz conocida hasta ese momento. Fue decisiva la tensión dramática de los totalitarismos entre sí y del nazismo y fascismo respecto a las democracias occidentales, mas también influyó el estado de desarrollo de los medios de comunicación y representación (revistas ilustradas, nuevas técnicas fotográficas, circulación de imágenes en movimiento a través de los noticiarios...). El presente artículo fija su atención en dos aspectos principales: en primer lugar, el papel de que la cinematografía nacional e internacional sobre la guerra civil desempeñó en fijar algunos géneros y motivos de la representación de la guerra en Occidente (el arsenal simbólico, si así se prefiere) y la idea subsiguiente de migración de imágenes que circulan entre los distintos medios de comunicación modernos. Por último, se postula que el término propaganda resulta insuficiente para dar cuenta del esfuerzo de las distintas ideologías (comunismo, anarquismo, democracia, nacionalismo...) por justificarse y encontrar su sentido en dicha contienda. En este sentido, se propone el término de mitografía.

**Palabras clave:** guerra civil española, cine, propaganda.

## ABSTRACT

The Spanish civil war put on work the most advanced propaganda machinery known at that time. It was decisive the dramatic tension in-between the totalitarisms and of Nazism and Fascism with Western Democracies, but also the state of development of communication and representing media (illustrated magazines, new photographic techniques, circulation of moving images through film news). This article focus on two main aspects: first, the role played by movie-making, international and national, in the civil war, to fix some genres and subjects in war's representation in Western Culture (the symbolic warfare, if preferable) and the subsequent idea of the migration of images that go from one modern mass media to another. Finally it is argued the idea that the term "propaganda" is insufficient to explain the effort of the different ideologies (Communism, Anarquism, Democracy, Nationalism) to justify themselves and to find their sense in the confrontation. In this sense we propose the term "mythography".

**Key words:** Spanish civil war, movies, propaganda.

**RÉSUMÉE**

La guerre civile espagnole mis en marche la plus audace machinerie de propagande connue dans ce temps là. Il fût décisive la tension dramatique entre les mêmes totalitarismes, ainsi que entre le Nazisme et le Fascisme et les démocraties occidentales, mais aussi l'état du développement des média de communication et de représentation (les journaux illustrés, les nouvelles techniques de photographie, la circulation de l'image en mouvement dans les nouvelles au cinéma). Cet article s'occupe de deux aspects principaux: le premier, le rôle joué par la cinématographie nationale et internationale dans la fixation des genres et des motifs de la représentation de la guerre à l'Occident (l'arsenal symbolique, si on le veut), et subséquemment la migration des images que vont d'un moderne mass-média à un autre. À la fin on expose l'idée que le terme "propagande" est insuffisante pour exprimer l'effort des différentes idéologies (le Communisme, l'Anarchisme, la Démocratie, le Nationalisme) pour se justifier eux mêmes et pour trouver un sens dans le conflit. On propose en ce sens le terme "mythographie".

**Mots clé:** guerre civile espagnole, cinéma, propagande.