

## INTRODUCCIÓN

### ESPAÑA EN ARMAS. EL CINE DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

**Vicente Sánchez-Biosca**  
Universitat de València

I

A setenta años de la sublevación militar que llevó a España a la más cruenta confrontación armada de su historia reciente, la guerra civil española continúa siendo tema de debates, no sólo historiográficos, sino también en el ámbito civil, público, jurídico e, incluso, ideológico. Apelar a las dos Españas no es en la actualidad velada referencia a los célebres versos de Antonio Machado, sino recurso fácil (e irresponsable) que políticos y medios de comunicación sacan de la chistera para obtener beneficios inmediatos, ya sea en el orden electoral, ya económico o de audiencia. La II República ha sido, en menos de treinta años, contramodelo y modelo de imitación; la Transición ha pasado de identificarse con el consenso a convertirse en mal objeto para algunos que la asimilan a un pacto de olvido, y en todo este cambio ha pesado el manto espeso de la guerra; el revisionismo historiográfico ha devenido en arma arrojadiza que unos y otros se lanzan despectivamente al rostro; la (justa y también abusiva) memoria histórica ha generado 'otra memoria histórica' y, por no prolongar en exceso este rosario, se llegó no hace mucho a una absurda guerra de esquilas en la que florecía un estremecedor lenguaje de odio que los españoles creíamos desterrado.

Deseo de conocer, necesidad de justicia retroactiva, guerra de mitos incruentos, pero abiertamente ofensivos..., la guerra civil está todavía en el horizonte mediático, político, memorístico o ideológico de muchos españoles..., tanto como está alejada de sus vidas. En esta jungla de sentidos se confunde la razón y la emoción, la justicia y el perdón. Apelar a la memoria (por más que se apellide histórica o, tal vez, más todavía por tal pretenciosidad, en la medida en que araña peligrosamente el dominio de la historia) es abrir una espita de muy difícil obturación, si no se toman medidas de intelección rigurosas. Y si es la televisión, los medios de comunicación en general, con su mecánica ciega, quienes emprenden o disparan esta tarea, poca racionalidad cabe esperar.

Frente al anacronismo que supone 'proyectar la guerra sobre el presente', deseamos en este libro aproximar al lector y al espectador las palabras, los discursos, los relatos de antaño, a saber: aquéllos que se realizaron en plena guerra o en la inmediata posguerra. Es una zambullida en lo directo, en el magma de un combate, no sólo entre dos bandos, aunque sobre todo, sino también entre modelos de sociedad que, desde el interior de cada bando en lucha, se libraban, en ocasiones más ácidamente que en otras. Es una inmersión en la pureza de esos discursos, pero, como sucede en una edición crítica, apostillada en notas, sin tergiversar el documento, sin alterarlo. Presupone esto la convicción de que la guerra civil no sólo fue un conjunto de hechos, sino también un amasijo de relatos, de imágenes que se fijaron en la retina y luego, depuradas, reiteradas, insistentes, en la memoria o transitaron de generación en generación, un estilo de lenguaje muy distinto al nuestro, unas utopías, espíritus de solidaridad, y también de vileza y crueldad, que necesitamos entender antes que juzgar. Y para entender, hemos de ver.

## II

El cine es una herramienta idónea para esta tarea, pues es relato (incluso en el caso del documental) y fotografía, concita las emociones, fija la memoria y es resistente al razonamiento y a la lógica. Precisamente a

causa de esa resistencia la labor del intelectual ha de ser más tenaz. Ser capaces de leer entre líneas, de hacer la arqueología de un lenguaje político, trabar diálogos inexplicitos o apenas insinuados con los discursos enemigos, reconocer las huellas que tradiciones anteriores dejaron sobre ellos, requiere atención, finura de análisis y conocimientos relacionales.<sup>1</sup> Dejemos que los medios de comunicación llenen su programación con ambigua memoria histórica, que agitadores del periodismo nutran con banalidades intelectuales su ansia de conflicto, que algunos políticos, instituciones o grupos de presión apelen, en tiempos de sequía de ideas o crisis de legitimidad, a paralelismos de manual.

Nuestra tarea y nuestra propuesta al lector y al espectador son otras: ver, entender. Para ver (y oír) proponemos seis programas que, muy sintéticamente, aspiran a condensar los más relevantes discursos que se dieron durante la guerra; para entender, los integramos en una serie de reflexiones de especialistas internacionales acreditados en la materia (es decir, en cine y en historia) que tendrá una forma viva, oral, y una huella escrita, la que aquí consignamos.

## III

Seis asedios planteamos a ese material. Otros muchos serían posibles. Una singularidad española fue el poderoso influjo de la propaganda cinematográfica anarquista en su defensa de la utopía libertaria, y con su lenguaje anticlerical violento, puesto que la C.N.T. controlaba en Barcelona el Sindicato Único de Espectáculos Públicos, tal y como analiza Román Gubern. Mas, bien lo sabemos, la guerra de España conmocionó al mundo, fue un motivo moral y político de toda una generación. Los operadores soviéticos Roman Karmen y Boris Makaseiev, enviados en agosto de 1936 a nuestro país por la *Soiuzkinokronika* soviética, son un testimonio único de la relevancia internacional de la contienda y de su importancia en el contexto estratégico soviético y en la política

<sup>1</sup> Un desarrollo extenso de estas reflexiones pueden encontrarse en mi libro *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza, 2006.



frentepopulista de la Komintern, como analiza Daniel Kowalsky. En no menor medida, la movilización norteamericana del Popular Front, radicada en Nueva York e impulsada por un grupo de intelectuales extremadamente activos constituye otro ejemplo de lo que se dio en llamar una 'cusa moral' (Sonia García López).

Sea como fuere, la guerra civil española no fue sólo un desgarrro, sino una victoria y una derrota, sin concesiones, sin perdón, sin piedad durante muchos años. La visión de la guerra que el bando nacional oficializó estuvo, en materia literaria y cinematográfica, sellada por el propio Franco, el ser omnímodo de la era que amanecía. Y Nancy Berthier analiza con escalpelo su versión de la cruzada tal y como aparece en *Raza*, la película que José Luis Sáenz de Heredia dirigió basándose en un texto literario escrito por el propio Caudillo.

Por último, el volumen analiza dos motivos transversales, que circulan entre las trincheras de ambos bandos. Rafael Rodríguez Tranche fija su atención en la fantasía de un Madrid antropomorfizado, convertido en personaje: al alcance de la mano para los nacionales y, sin embargo, escurriéndose día a día durante tres años, mientras los ojos (y las cámaras) lo apresan obsesivamente; heroico, solidario, cosmopolita para la República que vivió en su defensa los mejores romances de una nueva épica. Transversal es también la confrontación que hace Vicente Sánchez-Biosca entre los ceremoniales fúnebres de Buenaventura Durruti y José Antonio Primo de Rivera, muertos por azar el mismo día 20 de noviembre de 1936 por las balas enemigas, símbolos imperfectos, fragmentarios, de las dos Españas).

La iniciativa de este librito, ciclo y conferencias que le acompañan deriva de un proyecto (más vasto, claro está) de investigación I + D que lleva por título 'Función de la imagen mecánica en la memoria de la guerra civil española' (HUM2005-02010/ARTE, Ministerio de Educación y Ciencia).



## LA PRODUCCIÓN ANARQUISTA

### Román Gubern

La más inmediata respuesta cinematográfica a la sublevación de julio de 1936 la produjo la central anarcosindicalista CNT (Confederación Nacional del Trabajo) en Barcelona. Fundada en 1910, la CNT tenía una gran implantación en Cataluña y había creado en 1930 el SUEP (Sindicato Único de Espectáculos Públicos), mayoritario en el sector, con unos 1.500 afiliados a inicios de 1936, de ellos unos 400 en el ámbito cinematográfico. Como respuesta a la sublevación militar, en julio de 1936 la CNT creó una Oficina de Información y Propaganda, dirigida por el periodista Jacinto Toryho, cuyo primera producción fue *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, montada y comentada por el periodista Mateo Santos –exdirector de la revista *Popular Film*–, utilizando filmaciones de varios operadores efectuadas en las calles de Barcelona entre el 19 y el 24 de julio. Este documento excepcional, que capta con crudeza la convulsión revolucionaria de los primeros días, se caracterizó por su inflamado comentario que denunció “la traición de unos militares sin honor (...) en sorda alianza con la alta burguesía y los negros cuervos de la Iglesia que inspira el Vaticano”. Los fuegos prendidos a las iglesias saqueadas “alumbraron con sus llamas el alba roja de que está tiñéndose el horizonte español”. Mostró Santos momias de monjas y frailes expuestas en la puerta del convento de las Salesas, la liberación de presos de las cárceles y concluyó con la marcha de la columna militar liderada por el leonés Buenaventura Durruti y Pérez Farrás para combatir al enemigo en



Aragón. El contrapunto humanitario a la barbarie enemiga es mostrado en una escena (tal vez fingida) en que los milicianos renuncian a perseguir a unos fascistas que disparan desde el interior del manicomio de Santa Eulalia, para evitar dañar a sus pacientes.

Estrenado el 14 de agosto, el virulento anticlericalismo y la estridencia revolucionaria hicieron de este reportaje una pieza ideal para la contrapropaganda enemiga, gracias a una copia que el distribuidor José Arquer hizo llegar a Berlín. Pero el film de Santos dio el tono a la estrategia política anarquista, que proponía la revolución social simultánea a la guerra, para dar sentido con aquella al combate de las clases populares. Esta opción, diferenciada de la estrategia marxista, haría a sus films más vulnerables a su reutilización por la contrapropaganda enemiga. Por otra parte, y congruente con esta política revolucionaria, la CNT se incautó y colectivizó las 116 salas de cine que funcionaban en Barcelona, que pasaron a ser regidas por el Comité Económico de Cines del SUEP, aunque en otoño de 1936 el SUEP se transformó en SIE-Films (Sindicato de la Industria del Espectáculo-Films), con el objetivo de reinvertir los ingresos de las salas de exhibición en el paralizado sector de producción cinematográfica.

Tras tan estridente debut, Mateo Santos recibió el encargo de confeccionar un más apacible *Barcelona trabaja para el frente*, editado por el Comité Central de Abastos, que mostró la organización de la distribución alimenticia de los anarquistas, para abastecer al frente y la retaguardia, exhibiendo incluso imágenes del lujoso Hotel Ritz reconvertido en comedor público para los obreros. Pero las prontas dificultades alimenticias y la amenaza de racionamiento que se cernía sobre la población hizo que fuese retirado antes de su estreno.

El avance de la columna barcelonesa de Durruti por tierras aragonesas, a la que se incorporaron los operadores Adrien Porchet y Pablo Wescheuk y el periodista y dibujante Les (Angel Lescarboure, nacido en Barcelona de padres franceses), permitió la producción en el verano de 1936 de la serie *Los aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*. En su primera entrega (*Los*

*aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón n° 1*), iniciada en Bujaraloz, el comentario de Toryho se deslizó hacia el culto a la personalidad de su líder, al calificarle de "armazón de gigante y corazón de lino. Músculos de acero, voluntad inquebrantable, toda bondad y sencillez. Durruti, protagonista de mil aventuras heroicas, desciende de El Empecinado y Don Quijote". Le siguieron *Estampas de la revolución antifascista n° 2*, todavía confeccionado con torpeza, pero la siguiente *La toma de Siétamo* incluyó por vez primera la simulación de diálogos, convenientemente doblados en el estudio. Describe la toma de Siétamo, "pueblo de abolengo carlista que no pudieron someter las fuerzas alfonsinas" (Toryho). Un herido es transportado por sus camaradas "sin ser hostilizados por los fascistas". Un soldado franquista pasado al enemigo arenga a sus excompañeros para que no disparen contra el pueblo. Más tarde, muestra a otros cuatro desertores integrados en el bando republicano y saludando con el puño. La serie se completó con *La batalla de Farlete*, de una elaboración ideológica más ambiciosa, pues empieza con imágenes de campesinos laborando, mientras el comentario dice: "No en el cielo, sino en la tierra, se asienta firmemente el ideal de la redención futura". Concluye con imágenes de la divisoria del Ebro, con el comentario: "Se juega aquí el porvenir de la humanidad".

Los dos focos bélicos que resultaron más productivos para la cinematografía de los cenetistas catalanes fueron los frentes aragoneses y la defensa de Madrid. En el primero, las cámaras no sólo atendieron a los enfrentamientos armados, sino que ilustraron también sus propuestas de revolución social campesina. Tal ocurrió en *Bajo el signo libertario* (1936), de Les y con actores del Grup Art Lliure, que escenificaron su aplastamiento de la sublevación militar y la posterior colectivización agraria llevada a cabo en Pina de Ebro. Pero el grueso de la producción se concentró en los escenarios militares. En *El cerco de Huesca*, rodado a inicios de 1937, en una imagen inusual se muestran bandadas de cuervos atraídos por los cadáveres. Los combatientes comentan "la prensa facciosa [hallada a los prisioneros enemigos] vendida a la influencia germano-italiana de los seculares enemigos de las masas trabajadoras". El asedio y la toma de Teruel fue glosada con diversos títulos, como *La columna de*



*hierro* (1937), fotografiada por Miguel Mutiño, y *Teruel ha caído* (1937), del mismo operador, que recoge las celebraciones barcelonesas con motivo de esta victoria, con discursos de varios líderes políticos (los anarquistas Federica Montseny, Juan García Oliver y Diego Abad de Santillán, el comunista Rafael Vidiella, el presidente Companys). *La toma de Teruel* (1937), fotografiada por Félix Marquet, recapituló la campaña, y *Tres fechas gloriosas* (1937), también de Marquet, mostró el avance de las tropas por Aragón y denunció "el fascismo extranjero" que proporciona aviones y hombres a los rebeldes, incluyendo en sus imágenes la toma de Quinto y Belchite en setiembre de 1937, la de Biescas en octubre y la de Teruel en diciembre. *Alas negras* (1937) mostró los daños causados por los bombardeos sobre Lérida y la retaguardia aragonesa, exhibiendo cadáveres de niños. Muestra luego a la aviación republicana persiguiendo a los agresores, mientras los campesinos siembran, el avance de las Brigadas Internacionales y el alto al llegar a Belchite.

La apurada situación militar de Madrid, atacado por el sur, hizo que Durruti se desplazase a la capital, en cuyo frente hallaría la muerte el 20 de noviembre de 1936 en circunstancias aún no aclaradas. Los cineastas catalanes se desplazaron con el y rodaron una serie de cinco documentales con el título genérico *Madrid tumba del fascio*, que a la vez que mostró los daños producidos por los bombardeos, expuso la firme voluntad de resistencia de los defensores de la capital. El multitudinario entierro de Durruti en Barcelona cohesionó momentáneamente a las facciones políticas del antifascismo catalán y fue registrado por las cámaras, dando como fruto los documentales *Entierro de Durruti* (producción SUEP para CNT-FAI) y *L'enterrament de Durruti*, de Laya Films (productora de la Generalitat catalana) y con un vibrante comentario en catalán de Jaume Miravittles, responsable de propaganda del gobierno autónomo. En el primer aniversario de su muerte *20 de noviembre* recordaría su figura, con un Juan García Oliver evocando en un flash-back la lucha anarquista en Barcelona desde 1923, con escenas reconstruidas.

La tendencia, ya aludida, a dramatizar escenas con actores, fue especialmente visible en los documentales de adoctrinamiento. Un

ejemplo de ello se encuentra en *La silla vacía* (1937), de Valentín R. González, cuyo protagonista (José Pal Latorre), sentado en la terraza de un café, ve pasar a un mutilado de guerra. Impresionado, va a alistarse y se dirige al frente de Aragón, lo que permite mostrar sus actividades políticas, escolares, sanitarias, etc. El protagonista aparece inserto en la acción documental y, durante un combate, cae malherido, pronunciando la consigna "¡Pensad en nosotros!". La muerte del combatiente protagonista era un discutible estímulo publicitario para futuros alistamientos y mostraba el aspecto más ingenuo de la propaganda anarquista. *En la brecha. Aspectos de nuestra revolución proletaria* (1937), de Ramón Quadreny, utiliza en cambio a un personaje, Luis (Joaquín Puyol), como hilo conductor, para mostrar la instrucción militar e ideológica en la retaguardia. Y en la producción madrileña *Castilla se liberta* (1937), de Adolfo Aznar y sobre el cooperativismo agrario, aparecía junto al líder anarquista Cipriano Mera el actor Félix Briones, interpretando al fallecido Buenaventura Durruti.

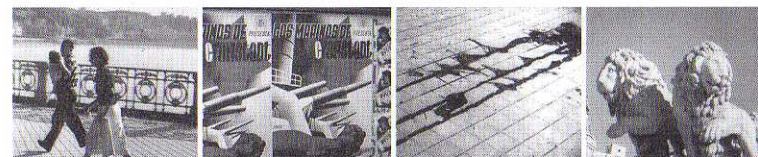
La consolidación de otras fuerzas de ideología marxista (PSUC y UGT) en Cataluña y el enfrentamiento armado con la Generalitat en mayo de 1937 debilitó considerablemente a la CNT-FAI, cuya hegemonía cinematográfica declinó visiblemente. Tras esta crisis, produjo *Manifiesto de la CNT/FAI*, que fue muy criticado por las otras fuerzas frentepopulistas. También arreciaron desde entonces los debates internos. Al carecer el anarcosindicalismo de un canon estético, el espontaneísmo y desinhibición de sus films les condujo a veces a imágenes de gran frescura, pero otras veces a torpezas mayúsculas. Gil Bel escribió en la revista *Espectáculo*: "Los Sindicatos, empujados por su propia vitalidad, se lanzaron a fabricar películas como quien hace sillas o carros. Antes de rodar un film hay que estudiar cine. No es cuestión de entusiasmo y buena voluntad" (2).

La implantación anarquista en Madrid era mucho menor y su producción fue obra del SUICEP (Sindicato Único de la Industria Cinematográfica y Espectáculos Públicos), para la que el valenciano Armand Guerra (José María Estivalis) rodó la serie *Estampas guerreras* (1937), de tres documentales, y el veterano Fernando Roldán el largometraje *¡Así*



*venceremos!* (1937), que advirtió contra la amenaza de espías y saboteadores en la retaguardia republicana, incluyendo escenificaciones con actores. El SUICEP se reconvirtió en FRIEP (Federación Regional de la Industria Cinematográfica y Espectáculos Públicos), para la que Antonio Polo realizó *Homenaje a los fortificadores de Madrid* (1937). Y bajo el emblema Spartacus Films los libertarios editaron el noticiario *Momentos de España* –para emular al comunista *España al día*–, del que aparecieron pocos números.

No pudiendo erradicar al muy criticado pero exitoso cine norteamericano de las pantallas, los anarcosindicalistas iniciaron en Barcelona en 1937 la producción de films de ficción con ambición propagandista. El primero fue *Aurora de esperanza*, dirigido por el aragonés Antonio Sau, cuya acción transcurría en un país inidentificado, donde un obrero en paro (Félix de Pomés), tras múltiples penalidades, envía a su esposa (Enriqueta Soler) y sus dos hijos pequeños a la casa de sus padres, en el campo, arenga a las masas desempleadas y lidera una marcha del hambre que desemboca en una revolución social. El registro folletinesco de este drama social dio paso a un torpe ensayo de cine musical con protagonistas infantiles en *¡Nosotros somos así!* (1937), de Valentín R. González, en donde se asistía a la toma de conciencia revolucionaria de un niño rico, cuyo padre condenado a muerte veía conmutada su pena por la generosidad libertaria. Y en Madrid el italoargentino Fernando Mignoni dirigió *Nuestro culpable* (1937), comedia brillante que exaltaba a un ladrón (Ricardo Núñez) que robaba a un banquero y le arrebatava a su amante, pero cuya frivolidad fue duramente criticada por los comunistas.



## LA PRODUCCIÓN COMUNISTA Y LA UNIÓN SOVIÉTICA

**Daniel Kowalsky**

Queen's University Belfast

Si bien es indudablemente cierto que los soviéticos ni inventaron el cine ni fueron los primeros en desplegar cámaras en los campos de batalla, tampoco cabe duda de que sus esfuerzos por unir cine y guerra fueron únicos. La magnitud de la movilización cinematográfica soviética durante las décadas que siguieron a la Revolución de Octubre resulta incuestionable si se compara la actividad fílmica del Gobierno imperial ruso durante la Primera Guerra Mundial con la producción del régimen soviético durante la Segunda Gran Guerra. Así, entre 1914 y 1917, el Ejército del Zar se acompañaba sólo de cinco cámaras en el aparentemente interminable Frente Oriental, mientras que, por el contrario, en el curso de la "Gran Guerra Patriótica", Moscú destinó a los campos de batalla a miles de realizadores, que filmaron 3,5 millones de metros de cinta en bruto. Ciertamente, durante la Segunda Guerra Mundial, se disparó la producción soviética de noticiarios, apareciendo novedades día sí día no, mientras la industria cinematográfica de la URSS se abandonaba por completo al género bélico con tintes propagandísticos. Entre estos dos extremos, separados por una sola generación, – la Primera Guerra Mundial, en la que los rusos apenas movilizaron recursos fílmicos y el enfrentamiento soviético-alemán de 1941 a 1945, convertido en el mayor fenómeno cinematográfico de la historia de los conflictos bélicos mundiales– llegó España.



Hoy día resulta tópico presentar la Guerra Civil española como prelude, presagio o laboratorio previo a la conflagración mundial inmediatamente posterior, pero no está de más subrayar que España supuso un punto de inflexión en el desarrollo de la industria cinematográfica soviética. La ofensiva filmica de Moscú articuló una vía de doble sentido con los dos frentes que los soviéticos mantenían abiertos en torno al laberinto ibérico: la actividad militar en defensa de la República y la campaña destinada a aglutinar el apoyo de la opinión pública soviética a la causa de los leales al Gobierno constitucional español. El cine fue una herramienta central en ambos frentes. Mientras en el mercado español desembarcaban cintas rusas, los cineastas soviéticos distribuían reportajes y documentales sobre España por toda la URSS. La experiencia cinematográfica que adquirió Moscú en la Guerra Civil no sólo evolucionó durante la posterior guerra mundial sino que, además, dejó una profunda huella en el panorama de la cultura cinematográfica soviética.

Antes de la Guerra Civil, los españoles nunca habían ocupado un lugar central en la imaginación colectiva de los rusos. Si bien, durante la dinastía de los Romanov, los zares habían mantenido relaciones diplomáticas con la corona de España, éstas apenas se acompañaban de transacciones económicas e intercambios culturales. Después de la Revolución Rusa, España retiró a su embajador de San Petersburgo, rechazando toda propuesta procedente del nuevo régimen. Y, de hecho, no fue hasta 1933 cuando España reconoció la legalidad de la URSS. En respuesta a su frío recibimiento en tierras hispanas, la cúpula soviética retrasó el envío a España incluso de una reducida delegación del Komintern y, en general, se mostró tan poco interesada en la península ibérica como sus predecesores zaristas. En julio de 1936, entre los dos países todavía no existían relaciones ni diplomáticas ni comerciales y tan sólo se producía un contacto cultural muy limitado. En resumen, en las vísperas del estallido de la Guerra Civil, España seguía siendo una total desconocida tanto para el pueblo soviético como para los dirigentes del Kremlin. Y viceversa.

Con el estallido de la Guerra Civil en julio de 1936, el Kremlin adoptó la decisión de respaldar la causa republicana. Stalin no tardó en destinar

diplomáticos y agregados a Madrid y Barcelona. Desde finales de octubre de ese mismo año, la República recibió una importante ayuda militar en forma de aviones y carros de combate, así como de pilotos aéreos, tripulantes de acorazados, asesores, técnicos, traductores y demás personal de apoyo. En la misma URSS, a partir del 3 de agosto de ese mismo año, el Politburó aprobó decretos mediante los que se organizaba una serie de campañas de solidaridad a gran escala que, de un lado, lograron recaudar entre la clase obrera soviética fondos de ayuda humanitaria para la República y, de otro, propiciaron concentraciones y manifestaciones en las ciudades rusas.

En España, la industria cinematográfica de la Unión Soviética se halló íntimamente ligada a la movilización bélica del Kremlin. Moscú envió a la República largometrajes cuya función era, a la vez, propagandística y comercial. En otoño de 1936, se asignó a una nueva productora, Film Popular, la supervisión de reportajes propagandísticos y el doblaje al español de filmes soviéticos. La primera cinta rusa que distribuyó dicha productora por territorio español fue *My iz kronchtadta* ("Los marinos de Kronstadt") dirigida en 1936 por Efim Dzigan y que se estrenó en el cine Capitol de Madrid el 18 de octubre de 1936. La elección de *My iz kronchtadta* para iniciar la serie de proyecciones soviéticas en España respondió a meditadas reflexiones sobre el potencial del filme para levantar los ánimos republicanos. Situada en la Guerra Civil rusa, esta película relata la transformación de un grupo de marineros anarquistas en una disciplinada unidad del Ejército Rojo. El filme llegó a la ciudad sitiada de Madrid acompañado de una masiva campaña propagandística de la que fue responsable la principal portavoz del Partido Comunista Español (PCE), Dolores Ibárruri. Los anuncios de las proyecciones inundaban el centro madrileño; en la Gran Vía, los carteles colgaban de todos los semáforos. Según Mijaíl Koltsov, el corresponsal de *Pravda* en la República, al estreno del filme asistió el Gobierno español en pleno así como dirigentes de varios partidos políticos y un nutrido grupo de diputados parlamentarios, a todos los cuales recibió en el cine una multitud al grito de "¡Viva Rusia!". Durante el estreno, se rodó un reportaje que sirve, en parte, de testimonio del entusiasmo vivido. En ese reportaje, se veía cómo



los anuncios de la película inundaban la ciudad y largas colas de entusiastas cinéfilos aguardaban para ver el filme.

En las semanas que siguieron al estreno, decenas de ciudades republicanas acogieron la proyección de *My iz kronchtadta*. A menudo las escuelas organizaban pases especiales en horario lectivo e incluso tuvieron acceso al filme los habitantes de pueblos recónditos del País Vasco. Las numerosas proyecciones fueron posibles, en parte, gracias a la labor del corresponsal de *Izvestiia*, Iliá Ehrenburg, quien, con un proyector portátil enviado desde Moscú, llevó la película a miles de soldados republicanos en el frente del norte. En otros lugares, la Comisión de Trabajo Social del Ejército Popular planificó sus propias sesiones itinerantes y, así, en una gira de 44 días de duración entre Teruel y Andalucía, se realizaron 47 pases. Durante la Guerra Civil rusa, ya se había utilizado el cine itinerante con propósitos de agitación y propaganda, pero España sería el primer caso en el que se aplicaban dichas técnicas para operaciones en el extranjero.

La siguiente gran producción de Film Popular fue *Tchapaief* (1934) de Georgi y Sergei Vasiliev, estrenada en la URSS para conmemorar el decimoséptimo aniversario de la Revolución Rusa y que se exhibió en Madrid por vez primera el 2 de noviembre de 1936. La cinta – de nuevo una historia bélica que halló un fuerte eco entre las tropas republicanas – relataba la historia de Vasili Tchapaief, figura mítica de la Guerra Civil rusa que, en 1919, aterrorizó a las tropas Blancas en los montes Urales y actuó como acicate para que los campesinos defendieran la Revolución. En el filme, Tchapaief, ascendido a comandante, dirige con pericia a sus hombres en una ofensiva para caer, como un héroe, en el campo de batalla. *Tchapaief* se convirtió en la película rusa más vista de la España republicana; el PCE creía que encerraba un fuerte valor didáctico y muchos soldados la vieron en repetidas ocasiones. No ha quedado demostrado, más allá de la mera especulación, que Franco la considerara como una amenaza para el avance de las tropas nacionales y que bombardeara, por ello, la Gran Vía madrileña cuando el público salía del cine. Tampoco resulta probada la aseveración de un destacado historiador de cine español acerca de que, cuando atacaban las líneas nacionales, con frecuencia se

escuchara a las tropas republicanas gritar “¡Acordaos de Tchapaief!”. Dejando a un lado estas dudosas afirmaciones, sí es cierto, de una parte, que una brigada se puso el nombre de este héroe de ficción soviético y, de otra parte, que un brigadista británico, especialmente valeroso, adoptó el sobrenombre de “El Tchapaief inglés.”

Otras películas soviéticas distribuidas por Film Popular se destinaron a cumplir funciones concretas. *Partinis bilet* (1936) (“El carnet del partido”) de Iván Piriev explicaba cómo desenmascarar a los saboteadores en la retaguardia; *lunost’ Maksima* (1935) (“La juventud de Maksim”) de Grigori Kozintsov y Leonid Trauberg retrataba la instrucción cívica y el adoctrinamiento político de los jóvenes pioneros, mientras que *Deputat Baltiki* (1937) (“El diputado del Báltico”) de Josef Heifitz and Alexander Zarji ilustraba el papel de los intelectuales en un régimen comunista. *Bronomzidi Potiomkini* (1925) (“El acorazado Potemkin”) de Sergei Eisenstein versaba sobre la capacidad de los marineros de leva para apoderarse de sus propios barcos y ponerse al mando de ellos. El último filme ruso que se mostró en la zona republicana, *Baltiitsi* (“Los marineros del Báltico”) de Alexander Feinzimmer, se estrenaba en Madrid el 16 de enero de 1939, unas seis semanas antes de la victoria de Franco. En total, la España republicana recibió unas 36 películas soviéticas durante la Guerra Civil y el público iba a ver muchas de ellas una y otra vez.

No cabe duda de que la distribución de largometrajes en zona republicana fue una pequeña parte del amplio frente cinematográfico que abrió la URSS con contenido y objetivos españoles y soviéticos a un tiempo. A fin de promover una campaña de solidaridad interna a favor de la causa republicana, el Kremlin encargó a los medios de comunicación estatales que proporcionaran cobertura de todos los aspectos de la Guerra Civil y, ya a principios de agosto, el Gobierno ruso había destinado a la península ibérica a Mijaíl Koltsov y a Iliá Ehrenburgh. El 17 de agosto de 1936, un mes después del alzamiento de los nacionales, el Comité Central aprobó el envío de dos cineastas a España y a tal fin destinó 5.000 dólares. Los elegidos fueron Roman Karmen, de treinta años y licenciado por la Escuela Cinematográfica de Moscú, y su joven ayudante Boris Makaséiev.



El bautismo de fuego con el que se iniciaron en el cine bélico Karmen y Makaséiev es un claro indicio de la decisiva importancia que el Kremlin concedía a la explotación filmica de la Guerra Civil. Los dos cineastas partieron hacia España el 18 de agosto. Volaron a París y continuaron su periplo por tierra hasta llegar a la frontera norte de la zona republicana el 23 de agosto, donde comenzaron a rodar de inmediato. Dos días después, se enviaban de vuelta a Moscú 600 metros de cinta, que llegaron a la capital rusa el 3 de septiembre. Según *Pravda*, el mismo 4 de septiembre, tan sólo un día después de que la cinta llegara a su destino, algunas escogidas salas moscovitas proyectaban ya imágenes de la Guerra española. Para el 7 de septiembre, un destacado número de grandes urbes soviéticas acogía en sus cines el primer reportaje completo de la Guerra Civil, bajo el título de *K sobytiiam v Ispanii*, ("Sobre los sucesos de España").

Habida cuenta de la gran distancia que existía entre la URSS y España, la movilización filmica de los soviéticos fue, sin duda, apabullante. En un plazo de tres semanas, el régimen estalinista había integrado con éxito imágenes de la Guerra Civil española en las campañas internas de solidaridad a favor de la República. Además, durante meses se mantuvo el vertiginoso ritmo al que se produjeron los primeros reportajes, tras los que siguieron nuevos episodios durante la mayor parte del año. Karmen y Makaséiev pasaron 11 meses filmando en España y realizaron veinte reportajes y algunos documentales como *Madrid se defiende* (1936), *Madrid v ogne* (1937) ("Madrid en Llamas,") y la serie *Ispaniia* (1937) ("España").

Desde las primeras imágenes rodadas en Irún, la serie recoge los acontecimientos más reseñables de la Guerra española, presenta al público ruso los principales protagonistas de la tragedia ibérica y acompaña a la audiencia por todo el territorio republicano. Con la intención de reflejar la variada geografía hispana y de transmitir el complejo clima sociopolítico del país, los sucesivos episodios se trasladan desde el frente del norte – donde las tropas golpistas comandadas por el General Mola se enfrentaron a las milicias republicanas – hasta el ataque del puerto de San

Sebastián. A continuación, la serie se desplaza rápidamente por el norte de España hasta Cataluña, donde a la sazón se estaban organizando las primeras Brigadas Internacionales. Asimismo, se presta considerable atención al asedio, en otoño, del Alcázar de Toledo, uno de los episodios más conocidos de entre los que se produjeron en 1936, así como a la batalla de Madrid, episodio fundamental de la Guerra Civil. Desde la capital de España, Karmen y Makaséiev siguen al Gobierno constitucional hasta su nueva sede en Valencia para volver sobre sus pasos y emprender viaje hacia el sur, donde son testigos de la batalla de Guadalajara. En su camino, aún encuentran tiempo para instruir al espectador soviético sobre las costumbres españolas y, de este modo, por ejemplo, se ofrece y explica una corrida de toros barcelonesa en una extensa secuencia de la tercera entrega.

En otros momentos, los cineastas dieron a conocer en Rusia a los oficiales republicanos, a los héroes populares y a combatientes anónimos, tanto hombres como mujeres. En los primeros episodios, ya aparecen Dolores Ibárruri y José Díaz; Enrique Lister habla ante la cámara en la decimocuarta entrega. Curiosamente, parte de esta cobertura informativa no contribuyó a promocionar la ideología soviética: el famoso anarquista Buenaventura Durruti copa toda una secuencia, que se rodó poco antes de su muerte. Asimismo, el espectador pudo conocer a los propios cineastas, que se turnaban para filmarse a menudo acompañados por republicanos españoles.

Aunque la primera entrega de la serie era muda, el resto de episodios incluía comentarios y banda sonora. El empleo de la música alcanzaba cotas elevadas de efectividad. En ocasiones se recurría a música española, pero con mayor frecuencia se utilizaban piezas rusas con temática hispana, como *Capricho español* de Rimski-Korsakov, con el que se abren varios capítulos. Algunos de los experimentos sonoros eran verdaderamente avanzados: el séptimo episodio, por ejemplo, se cierra con una canción rusa, que aparece subtitulada en pantalla, para animar al público a que cantara, a modo de moderno *karaoke*.



Por su parte, el calendario de realizaciones filmicas de *K Sobytiyam v Ispanii* dice mucho de la cambiante valoración de la Guerra Civil en el programa político del Kremlin. Al principio, la cúpula soviética sólo tardó un mes en movilizar a sus cineastas en apoyo a las campañas de solidaridad y propaganda ya en curso. Durante los meses siguientes, no disminuyó el ritmo de producción cinematográfica. El primer reportaje se rodó en España durante la última semana de agosto y se estrenó en Rusia a principios de septiembre. Después, hasta finales de octubre, se produjeron y exhibieron siete episodios más. Desde noviembre de 1936 a enero de 1937, los soviéticos filmaron ocho nuevos capítulos. Pero a partir de entonces, el ritmo de producción cayó en picado. En febrero no se produjo ningún episodio y, entre marzo y julio de 1937, sólo se realizaron otras cuatro entregas. Como ocurrió con la ayuda militar soviética – que alcanzó su cúspide entre finales de 1936 y principios de 1937 pero que se desplomó en el verano de ese año – la producción de documentales se detuvo de raíz en julio de 1937. Ya en el verano de 1937, el equipo de rodaje de Stalin abandonó España para cubrir los acontecimientos que se estaban produciendo en otros focos candentes del mundo en vísperas de la Segunda Guerra Mundial. Karmen fue destinado a Extremo Oriente donde se encargaría de una nueva serie de documentales sobre el creciente conflicto de China.

De entre las potencias extranjeras, la Unión Soviética era la que, de una forma más sincera y entusiasta, se preocupaba por los destinos de la República. Las campañas y colectas de solidaridad lograron crear un clima de genuino apoyo por el bando de los perdedores. Incluso después de la derrota, la República española siguió reapareciendo como un fantasma e influyendo en la evolución y balance de la época bolchevique. Y así, varias generaciones revivieron y reivindicaron este triste capítulo de la historia europea, cuando se entretrejieron los destinos de la URSS y de la España republicana.

Por tanto, y al haber apostado Moscú por el caballo perdedor, para muchos soviéticos el tema de España no quedó del todo zanjado. Estaba también el legado material de cintas como las realizadas por Karmen y su

ayudante, todas ellas de extraordinaria calidad, así como las de otros cineastas soviéticos que también se interesaron por el conflicto español. Ya durante la misma Guerra Civil, se utilizó y recicló el material filmico de los soviéticos. Luis Buñuel, por ejemplo, se apropió de algunas de las imágenes rusas en *Espagne 1936*, un documental de 35 minutos que realizó el maestro de Calanda en 1937. También los rusos se implicaron en la reutilización de las imágenes de archivo. En *U Baskov* ("Entre los vascos"), un corto de 10 minutos producido en 1937 por Soiuzkinochroma, se emplearon secuencias que Karmen había rodado en el País Vasco para su serie de reportajes. Más adelante, en documentales soviéticos como *Osvobodsheniia Franciá* (1944) ("La liberación de Francia), fueron también cineastas rusos los que incorporaron escenas que Karmen había grabado durante la batalla de Madrid, para reflejar la incesante expansión del fascismo por Europa.

Traducción: María Calzada