



Universidad de Oviedo

La Guerra Civil en el cine español

Pablo Villamil Lorenzo

Tutores: Carmen García García
& Vidal de la Madrid Álvarez

Grado en Historia

Trabajo de Fin de Grado 2021-22

Julio 2022

La Guerra Civil en el cine español

Introducción.....	3
Justificación y método	3
Estado de la cuestión	4
1. Panorámica de la Guerra Civil Española.....	6
2. Cine durante la guerra (1936-1939)	11
Producción extranjera.....	12
Cine de la zona republicana.....	14
Cine de la zona sublevada	22
3. Cine y Guerra Civil en el franquismo (1939-1975).....	27
4. Cine y Guerra Civil en la transición (1975-1986).....	32
Conclusiones.....	37
Bibliografía.....	39
Anexo I. Filmografía	42

Introducción

Justificación y método

La Guerra Civil es uno de los acontecimientos más importantes de la historia española del siglo XX, por tanto, su habitual representación en el mundo del cine no debería ser una sorpresa. En el presente trabajo pretendo hacer un viaje desde el estallido de la guerra hasta la Transición a fin de ver cómo este medio ha plasmado en imágenes lo sucedido. Para indagar en las formas, intereses y evoluciones que ha tenido a lo largo del tiempo.

Existe bibliografía centrada en cada periodo, pero considero que ponerla en un estudio comparado facilita la visión en el largo tiempo. Rompiendo con el estatismo y observando la capacidad que un mismo suceso tiene para adoptar múltiples formas según el momento en el que se haga. Y cómo esas imágenes inciden en el espectador, pues hay interés a la hora de hacerlas en transmitir un mensaje determinado.

Para realizar este trabajo utilizaré dos fuentes primordiales. La primera es la bibliografía, que se explicará con más detalle en el siguiente apartado, tras su lectura, asimilación del contenido y comparación se propondrá un aparato teórico. Este se complementará con el segundo tipo de fuente, la filmografía, a través de unas 45 películas se ejemplifica la explicación. Algunas tendrán un análisis más profundo para ilustrar cada etapa y facilitar su entendimiento.

La estructura es la siguiente:

En primer lugar, hablo de la Guerra Civil como suceso histórico, utilizando como referencia la obra de Moradiellos. Soy consciente de la extensa cantidad de bibliografía que hay al respecto, y podría dar lugar a infinitos trabajos, pero el interés que persigo aquí es hacer una breve exposición y tratar los aspectos fundamentales para facilitar la comprensión del resto de la exposición. Viendo las causas, la evolución de las zonas, el final y las consecuencias del suceso.

Pasando a hablar del cine sobre la guerra, con una breve introducción donde se cuantifican las producciones a lo largo del conflicto y la procedencia de cada una. El primer subapartado será el cine internacional, de vital importancia porque solían ser coproducciones y se puede observar el juego de apoyos existente. Continuando con el cine republicano, dividido según la procedencia entre anarquistas, comunistas, las

producciones oficiales del gobierno y las propuestas privadas. Por último, en el cine nacionalista observaremos el proceso de unificación de la cinematografía y cómo se acompaña de la primitiva organización del régimen. En este capítulo las películas más significativas serán los noticiarios y documentales.

Dentro de la dictadura veremos las dos formas que tuvo de utilizar la guerra a su favor, primero como legitimador del régimen y, luego, como representante de su situación actual. Pasando por la censura y una variedad de cine de ficción, dentro del que encontraremos incluso el caso de la presencia de Franco en un guion.

Por último, llegaré a la Transición; es el primer periodo donde se encuentran dificultades cronológicas. La Guerra Civil y el franquismo tienen unos márgenes bien definidos, para referirnos a la transición democrática la haremos llegar hasta 1986. Esto por dos motivos: uno histórico, coincide con el final del primer gobierno del PSOE de González y la entrada del país en la Comunidad Económica Europea; otro de adecuación a los márgenes teóricos, podemos justificar su duración hasta ese año porque las cintas analizadas coinciden en el marco discursivo con las que se comenzaron a hacer a la muerte del dictador.

Finalizo con una conclusión propositiva, seguida de la bibliografía y un único anexo, donde figuran todas las películas mencionadas a lo largo del trabajo.

Estado de la cuestión

La bibliografía sobre el tema en cuestión y voy a explicarla de forma temática, atendiendo a cada apartado del trabajo.

Como ya he comentado, para la panorámica sobre la Guerra Civil usaremos la *Historia mínima de la Guerra Civil española* (2016) de Moradiellos. Útil por ser una obra actualizada y que sintetiza muy bien los conocimientos básicos que se pretenden transmitir.

Algunos autores generales y transversales serán Benet, con su aproximación cultural a la historia del cine español (2012). Gubern, del que recogemos obras entre 1986 y 2007, destacando la monografía *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, es uno de los estudios fundamentales para ese asunto. Además de sus aproximaciones al cine anarquista (2007) y del franquismo (2006). La obra de Sánchez-Biosca también es

importante, es uno de los principales estudiosos del tema. Con su *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria* (2006) y artículos sobre la propaganda y mitografía en plena guerra (2007) o el papel del Alcázar de Toledo en la imaginería franquista (2009). También coordina la obra *España en armas: el cine de la guerra civil española* (2007), de donde rescataremos el trabajo de Gubern sobre la producción anarquista y el de Kowalsky sobre la comunista y su relación con la URSS.

Sobre la guerra en el cine, tenemos el catálogo general de cine de A. Amo (1996), muy citado por otros autores. Crusells es una de las autoras más prolíficas sobre el tema, con estudios generales (1998 y 2006), pero también analizando casos regionales como el catalán (1995). Con relación a la casuística regional, De Pablo se aproxima al País Vasco durante la Guerra Civil (2007). Para el extranjero, García López ha publicado sobre la relación de los Estados Unidos con la guerra española y su implicación en el ámbito cinematográfico (2007). Tranche tiene una monografía sobre los aspectos más técnicos del cine hecho durante este periodo (2009). Lo más reciente que utilizamos es el artículo de Juan-Navarro (2011) sobre la producción anarquista en Cataluña durante la guerra y la investigación de Franco Torre sobre la figura del cineasta Edgar Neville (2015).

En los estudios sobre el cine de la Guerra Civil en el franquismo, destaca la obra de Caparrós (1983), que habla sobre el cine español bajo la dictadura. Más reciente y centrado en el papel de la guerra, tenemos a Ortego (2013) y Recalde (2014) que ahondan en los aspectos cinematográficos del régimen y su representación del conflicto. Sumando las obras previamente mencionadas en el apartado general.

Para la Transición, una de las primeras obras publicadas sería la de Hopewell (1987) *Out of the past. Spanish cinema after Franco*, que llama la atención por su cercanía con lo sucedido. Ya entrados en este siglo, los estudios sobre el tema son abundantes, como los de Gutiérrez y Sánchez (2005) que hablan sobre la memoria colectiva creada en la transición sobre la guerra en la televisión y el cine. Porras (2008) analiza el papel del cine para la reinterpretación histórica en periodos de transición, usando el caso de España y de México; este último carece de interés para el tema que estamos tratando. Soledad Rodríguez ha publicado varios trabajos sobre el asunto, donde destacan sus propuestas y su reflexión sobre el cine que se hace (2012 y 2015). Finalmente, autores como Roncero (2013), De Pablo (2015) o Pasamar (2015) también han producido obras en las que estudian el interés que surge en el paso a la democracia sobre la Guerra Civil.

1. Panorámica de la Guerra Civil Española

Antes de entrar en los aspectos cinematográficos, parece necesario hablar brevemente sobre los sucesos, causas y consecuencias de este conflicto. El propósito es hacer más entendibles las partes siguientes y familiarizarse con toda clase de conceptos, etapas y nombres. Facilitando así la comprensión del trabajo y agilizando la relación entre nociones. Para hacerlo, nos basaremos en la obra de Moradiellos titulada *Historia mínima de la Guerra Civil española* (2016). La selección de ésta se basa en la capacidad de síntesis y análisis que tiene el autor en tan pocas páginas, permitiéndonos repasar el conflicto con agilidad, pero sin desatender cuestiones históricas cardinales gracias a su rigor.

Comienza con un Estado de la Cuestión donde repasa la historiografía y los mitos que se han vertido en el pasado sobre el conflicto. Rechazando las visiones maniqueas como la denominación de gesta heroica que se extendió en la posguerra o la locura trágica colectiva característica del tardofranquismo o la transición democrática. A partir de los años 60 comienza una renovación historiográfica, más en el extranjero que en España por la particular casuística de la dictadura. Sería una visión más científica y donde pesaba menos el compromiso político, por cualquiera de los dos lados. La producción se multiplicó y, conforme el régimen se acercaba a su fin, los españoles iban superando al extranjero en publicaciones. La verdadera eclosión bibliográfica llegaría en los años 80 gracias a tres fenómenos: la escuela difusa formada alrededor de Manuel Tuñón de Lara, la generación de historiadores españoles formados en el extranjero que adoptaron sus tendencias, y la aparición de investigaciones en un ámbito territorial circunscrito. Todo esto ha propiciado análisis más complejos y pluralistas.

Moradiellos realiza un balance sobre la Segunda República en el que ve sus luces y sombras. Rompe con algunos mitos sobre la guerra como que esta comenzase en la huelga general revolucionaria de octubre del 34. Dentro de su recapitulación, los problemas que llevaron al conflicto surgieron de una competencia entre tres proyectos políticos antagónicos denominados las “Tres Erres”: el reformismo democrático, la revolución social y la reacción autoritaria. La inestabilidad de estos tres agentes habría llevado al golpe de Estado fallido de los militares sublevados en el verano de 1936, atentando contra la legalidad republicana.

Ya desde marzo de ese mismo año se planeaba dentro del ejército la preparación de un golpe militar que acabara con el gobierno frentepopulista, que triunfó en las elecciones de 1936, y con lo que ellos veían como un deslizamiento hacia la revolución social y desintegración nacional. Los protagonistas eran los llamados “africanistas”, que hicieron carrera en el continente Africano y tenían experiencia de la guerra colonial en Marruecos. El jefe supremo y el director técnico de la conjura provenían de ahí, hablamos de los generales Sanjurjo y Emilio Mola respectivamente. Otros cuerpos que formaron parte de la trama fueron generales monárquicos, republicanos conservadores, simpatizantes de la CEDA u oficiales de la Unión Militar Española, que actuaban de forma clandestina.

En la primavera del 36, se dieron toda clase de enfrentamientos entre escuadrones de carlistas o falangistas y milicias de izquierdas. La historiografía varía al respecto de la importancia e intensidad que tuvieron, así como si fue una causa que impulsó a ciertos sectores sociales a ver el golpe militar como única alternativa ante el caos. El 12 de julio unos pistoleros falangistas asesinaron a José Castillo, de simpatías socialistas; al día siguiente y como respuesta, miembros de su unidad y otros policías socialistas asesinaron a Calvo Sotelo. Estos sucesos se utilizaron como justificación para la guerra durante mucho tiempo, pero la evidencia histórica le resta importancia ya que desde el mes de marzo se fraguaba el enfrentamiento y Mola ya había fijado una fecha para su inicio.

La sublevación militar comenzó el 17 de julio de 1936 en Marruecos, extendiéndose al resto de España. Los rebeldes no lograron hacerse con el país entero, pero sí con parte de él. Un pequeño sector del ejército leal a la República y milicias obreras armadas, que conservaron dos grandes áreas: una en la zona centro-oriental de la península, con ciudades como Madrid, Barcelona o Valencia; y una franja norteña que iba desde Asturias al País Vasco, no contaba con Oviedo. Este fracaso inesperado de la sublevación hizo que España se viera envuelta en una guerra civil de repente y con una duración incierta en un inicio.

Las primeras víctimas se dieron en el seno del propio ejército, los mandos militares opuestos a la sublevación fueron asesinados. La misma suerte corrieron los acusados de traición o desafecto, como el caso de Goded o Fanjul.

El general Franco se sublevó al día siguiente desde Canarias, lo hizo únicamente cuando vio el triunfo en el protectorado, mediante un manifiesto en el que explicaba su

doctrina nacional-militarista. La insurrección que triunfó en Marruecos y Canarias se extendió por la península, pero la fractura en el seno del ejército impidió una victoria rápida de cualquiera de los dos bandos. Comenzando así una violencia extrema para imponerse sobre el otro, tanto en el mundo militar como en el civil. La violencia se veía tanto en el frente como en la retaguardia. Moradiellos estima unas 200.000 bajas en el frente y casi las mismas en retaguardia. El odio y el miedo, sobre todo en los meses iniciales, provocan el terror.

Las primeras operaciones militares lograron hacerse con las colonias, los archipiélagos y la España peninsular, salvo esas dos franjas que permanecieron republicanas. Esto se debió a los esfuerzos combinados de tropas militares regulares y milicias civiles improvisadas. El 20 de julio, los sublevados sufrieron el revés de la muerte de Sanjurjo en un accidente aéreo cuando viajaba hacia Pamplona para dirigir el movimiento. Así, la España partida en dos, se vio abocada al combate, unos por acabar de conquistar lo que no lograron en su primer intento y otros por recuperar las áreas perdidas.

Los efectivos militares se vieron acompañados de toda una serie de civiles que tomaron las armas de forma voluntaria para combatir en algún bando. Aun así, no eran suficientes, por lo que se recurrió a la leva forzada y masiva para poder continuar con las operaciones y esfuerzos militares.

El recién nombrado presidente de la República, José Giral, pidió ayuda a Francia; mientras que Franco recurrió a Hitler y Mussolini. Ambas fuerzas pretenden internacionalizar la guerra, con resultados bastante diferentes para cada facción.

Para triunfar, ambos requerían de la resolución exitosa de tres tareas básicas: uno, reconstruir un ejército regular, con mando centralizado y disciplina, para sostener los esfuerzos del frente; dos, reconfigurar el aparato administrativo del estado, para utilizar todos los recursos del Estado, tanto económicos como humanos o materiales; tres, articular unos “fines de guerra” compartidos por las fuerzas sociopolíticas, que llegasen a justificar los sacrificios y privaciones consecuencia de la lucha. Los nacionalistas resolverán estos asuntos con mayor agilidad, y según Moradiellos, sería junto al contexto internacional, las causas de su victoria.

Los sublevados militarizaron la vida y movilizaron sobre las máximas de defensa de la patria española y de la fe católica. Mientras iban concentrando desde el principio el poder en una sola cabeza, la del general Franco. Se fue construyendo así una dictadura caudillista que se apoyaba en el ejército combatiente, la Iglesia militante y un partido único. Eran anticomunistas y con un universo ideológico variado, que respondía a una serie de postulados comunes.

Establecieron en Burgos su primer organismo de coordinación, la Junta de Defensa Nacional, que asumió los poderes del Estado y representaba al país ante el extranjero. Integrado por varios generales que administraban de forma interina hasta hacerse con Madrid. No tuvo influencia en lo militar.

En septiembre del 36, comenzaron a ver la necesidad de concentrar el poder en un mando único. La liberación del Alcázar de Toledo cosechada por Franco, así como su avance por el valle del Tajo, era buena propaganda. Por ello se le eligió como Generalísimo de los sublevados y líder político único. Comenzaba así una dictadura militar de carácter personal. El 1 de octubre nació el régimen franquista en plena guerra, bajo los pilares de la Iglesia y el Ejército. Comenzó en esta fecha a denominarse Caudillo de España. Ya en el 37, debía institucionalizar su régimen de dictadura militar vitalicia, por ello se ayudó de su cuñado, Serrano Suñer, y unificó forzosamente todas las familias del régimen bajo Falange Española Tradicionalista y de las JONS. Domesticó así a Falange, que pasó a ser el partido de Franco. Aumentó en este periodo lo que se conoce como fascistización política del régimen. El dictador iba construyendo la futura organización de la dictadura en pleno conflicto. Continuando las ofensivas hasta la victoria final del 1 de abril de 1939, donde bajo la rotunda victoria justificaría su legitimidad para ejercer el poder de forma personal y vitalicia.

Los republicanos tuvieron peor suerte. La defensa estaba en manos de los sectores del ejército y de las milicias de sindicatos y partidos de izquierda. Surgió además otro problema en su seno, un debate sobre si debían volver a la reforma democrática republicana o avanzar hacia una revolución social. Elemento de desacuerdo, e incluso enfrentamiento, dentro de esta facción.

El primer gobierno de Giral pretendía reconstruir el ejército, pero se encontró con la oposición de los antimilitaristas y antiestatalistas de la CNT y CGT. Además de las

milicias que no querían convertirse en soldados acuartelados. Para Cataluña, estima que hubo unos 13.000 hombres distribuidos en columnas que operaban de forma autónoma, como la columna “Durruti”, en este territorio dominaban los anarquistas en un primer momento. Las fuerzas de UGT o POUM también lograron la movilización de muchos efectivos. En el frente de Madrid, los socialistas y ugetistas eran las fuerzas dominantes, destacando el Quinto Regimiento del PCE. Podemos observar toda una multiplicidad de milicias, que algunos como Azaña identificaron como problema.

Durante la guerra, llevaron a cabo toda clase de expropiaciones y colectivizaciones que alteraron la economía republicana, especialmente en las zonas de predominio anarquista. El dilema estaba servido y pesaría en los gobiernos posteriores de Largo Caballero y Negrín. El PCE pretendía reconstruir el poder estatal, junto al republicanismo burgués de Giral y el socialismo de Prieto; contra las propuestas revolucionarias de anarquistas y el POUM.

Largo Caballero formó un gobierno de coalición con las organizaciones del Frente Popular, basados en su antifascismo. Incorporando incluso anarquistas o miembros del PNV. Se militarizaron las milicias, construyendo el Ejército Popular de la República y comenzó a llegar la ayuda soviética. En este contexto defendieron Madrid y otros territorios. Mientras tanto, el PCE se expandía gracias a estos sucesos y avanzaba hacia la hegemonía política. Los Sucesos de Mayo agravaron los problemas existentes entre los partidarios de la Revolución Social y los de la República Democrática, en beneficio de los segundos.

Tras esta crisis llegó al gobierno Negrín, caracterizada por el deterioro militar y moral, unos buscaban resistir y otros rendirse sin condiciones. El desánimo se imponía y los nacionalistas seguían tomando territorios, como Barcelona que cayó sin lucha. Con el Golpe de Casado, el gobierno que pretendía continuar la resistencia fue derribado. El desplome interno y la ofensiva general franquista acabaron con la ocupación de Madrid y, por último, el puerto de Alicante. Finalizando así la guerra con derrota para los republicanos.

Si bien fue un conflicto interno, la dimensión internacional cobró un papel capital. La decisión sobre intervenir o no de las potencias europeas condiciona completamente la guerra, ambos tuvieron la necesidad de pedir ayuda para sostener el conflicto. El apoyo

italo-germano a los sublevados fue enorme y una de las causas de su victoria, mientras que la República contó con el apoyo limitado de la Unión Soviética y México. Pudieron ser decisivos países como Francia o Gran Bretaña, pero mantuvieron una política de no intervención, que con los Acuerdos de Múnich de 1938 sentenciaron la causa republicana. La Guerra de España era un espejo deformante sobre la situación mundial de crisis que se vivía en los años 30.

El golpe militar provocó una guerra larga de desgaste, las primeras estimaciones de una guerra breve que acabara en el propio 36 desaparecieron. La capacidad defensiva de la República y la inestimable ayuda extranjera a los nacionalistas llevó a un final donde solo podía existir la victoria absoluta de unos y la derrota incondicional de los otros. Estima que hubo unas 350.000 víctimas, de las cuales, buena parte perdieron la vida como consecuencia de la represión en la retaguardia, con los “paseos” informales o los juicios formales. A los que hay que sumar los muertos por sobremortalidad a causa de enfermedades, hambrunas y las carencias propias de una contienda de este estilo. No se quedó aquí, porque en los años de posguerra hubo miles de presos y muertos por apoyo hacia la República. El golpe demográfico se acentúa aún más si incluimos a quienes marcharon al exilio. La larga guerra total tuvo unos altísimos costes humanos.

2. Cine durante la guerra (1936-1939)

Con el alzamiento militar fallido iniciado en Marruecos el 17 de julio de 1936 y el comienzo de la Guerra Civil, España quedó dividida en dos zonas. Mientras que la sublevación triunfó en el mundo rural y ciudades medias, los principales centros cinematográficos, situados en Madrid y Barcelona, permanecieron en manos del gobierno legítimo de la República. Así, la zona republicana logró obtener mayores recursos para la realización de películas. Pero la crisis que acompañó el inicio de la guerra trastocó el mundo del cine, donde sus trabajadores recayeron en la zona que les tocó, a la vez que las producciones que estaban en marcha debieron detenerse.

Los avances logrados durante la década de los 30, donde parecía que era una industria dispuesta a consolidarse, se desmoronaron ante esta tesitura. Compañías como Filmófono tuvieron que poner fin a sus actividades y sus creadores, Ricardo María de Urgoiti y Luis Buñuel, se exiliaron. Los comités obreros se hicieron con el control de

muchas de las empresas de la zona republicana. Los sublevados lograron que la productora Cifesa se comprometiera con su causa, aunque sus recursos se encontraban dispersos por territorios republicanos, por lo que tardaron en recomponerse. Una vez lo hicieron comenzaron a producir filmes propagandísticos apoyándolos. (Benet, 2012: 131). Las grandes estrellas de este estudio, Imperio Argentina y Florián Rey, se afiliaron al partido de Falange, además de tener contactos con el Tercer Reich.

Si bien la industria se trastoca, la producción de cintas no se detuvo, ya que se hicieron 453 películas a lo largo de la guerra, en la siguiente tabla las podemos ver separadas por año y por bando:

	REPUBLICANAS	NACIONALES
1936	66	11
1937	210	25
1938	80	22
1939	4	35
TOTAL	360	93
EXTRANJERAS	66	43
TOTAL	426	136

Tabla 1. Relación de películas producidas durante el conflicto, separadas por bando.

Fuente: Amo, 1996: 31.

Producción extranjera

Antes de entrar en las características del cine de cada zona, no debemos olvidar que España fue noticia en todo el mundo. Levantando el interés de las potencias porque veían en la guerra española un anticipo de lo que se alumbraba en el horizonte. Por lo que, en otros países se comenzaron a hacer películas sobre el tema.

El mismo año del comienzo de la guerra, en Berlín, comenzó a operar la *Hispano Film Produktion*, encargada de hacer proyectos de ficción, con estrellas españolas como la ya mencionada Imperio Argentina. Hacían “españoladas”, cuyo fin era la distribución por América Latina y otros países para popularizar la misión nacional mediante propaganda (Sánchez-Biosca, 2007: 76-77).

La cinta más significativa de la *Hispano Film Produktion*, en colaboración con Falange Española de las JONS, es *Helden in Spanien* (Paul Laven & Fritz C. Mauch, 1938), montada con material incautado a los republicanos o con noticiarios franceses, fue una obra de importancia propagandística que buscaba hacer una analogía entre los

partidarios del alzamiento y los de Hitler, presentándose como salvadores del terror comunista y poniendo a la juventud como el motor para los cambios político-sociales.

La Italia fascista también realizó producciones sobre este tema, centrándose principalmente en su participación militar de apoyo a los sublevados, hablamos de películas como *Arriba Spagna* (Corrado d'Errico, 1937) o *¡España, una, grande, libre!* (Giorgio Ferroni, 1939).

La Unión Soviética también produjo contenido nacional. Al mes de comenzar la guerra, aterrizaron en la península los operadores de cámara Román Karmén y Boris Makaseiev, que junto a los textos de Mikhail Koltzov, crearon veinte noticiarios emitidos entre septiembre de 1936 y julio de 1937 llamados *Sobre los sucesos de España* (*K Sobytiyam v Ispanii*, 1936-1937). Recogieron imágenes como la defensa de Madrid una vez el gobierno había abandonado la ciudad, bombardeos sobre la población civil o la huida de familias lejos del frente. Estas grabaciones serían reutilizadas en un futuro para la formación de otros documentales.

Si bien estos países estaban muy metidos en el conflicto, incluso coproducirán películas españolas, como veremos a continuación, otros también mostraron su interés. Es el caso de Estados Unidos, que a través de un núcleo de intelectuales plasmaron toda una serie de iniciativas privadas bajo el nombre de *Contemporary Historians Inc.*, con personajes como Dorothy Parker, Ernest Hemingway, John Dos Passos, Herman Shumlin, entre otros. Financiaban películas con su propio capital, era una especie de cooperativa en la que cada individuo aportaba lo que pudiera, ya fuera su dinero o su fuerza de trabajo (García, 2008: 90). Surgiendo un clima, en un país que estaba recuperándose de la Gran Depresión y en pleno *New Deal*, de frentepopulismo, con fenómenos como el *Cultural Front* o el *Film Front*, aparatos culturales de lucha contra el fascismo. Podemos destacar productoras como *Frontier Films*, sustentada por *NYKINO*, que realizó películas como *Heart of Spain* (Hebert Kline & Charles Korvin, 1937); o las aportaciones anarquistas promovidas por Solidaridad Internacional Antifascista o *United Libertarian Organizations*, haciendo documentales de montaje como *Fury over Spain* (Louis Frank & Juan Pallejá, 1937).

La cinta que mejor representa ese espíritu del Frente Popular y apoyo a la República es *The Spanish Earth (Tierra de España, Joris Ivens, 1937)*. El centro de la acción se da en el pueblo de Fuentidueña, situado en la carretera que conecta Madrid, la capital, con Valencia, donde se encontraba el Gobierno. Es interesante su estructura, moviéndose en dos ejes: la defensa de Madrid y la lucha contra los sublevados que querían cortar la carretera para aislar la ciudad; y el movimiento campesino y los esfuerzos de los vecinos de ese pequeño pueblo para trabajar las tierras, fundamental para abastecer a los combatientes. Enlazando así la vida cotidiana con los esfuerzos del frente. La predilección por el comunismo también es un elemento visible, pues aparecen con grandeza discursos de Enrique Lister o Dolores Ibárruri, *Pasionaria*. La cultura acaba sirviendo de apoyo a la República porque todas las ganancias se destinan a su apoyo. También organizaron exhibiciones para recaudar fondos, tanto en los Estados Unidos, incluso en la propia Casa Blanca, o en otros países como Francia donde la locución queda al cargo de Jean Renoir (Sánchez-Biosca, 2007: 79). Así la película trasciende sus fronteras y se convierte en un símbolo de la izquierda norteamericana y su apoyo al gobierno republicano.

Por el contrario, en Gran Bretaña, que disponían de un gran movimiento documentalista, no prestaron demasiada atención a la guerra de España (Gubern, 1986: 60). Ingleses y franceses realizaron varios noticiarios y formaron la imagen internacional que daban los insurrectos. Portugal, a su vez, dio a conocer imágenes de la matanza de Badajoz.

Estas potencias, que mantuvieron oficialmente la política de no intervención, dejan ver de fondo a ciertos sectores de la izquierda que quieren tomar partido en la guerra, ya sea en el frente formando parte de las Brigadas Internacionales, o con las producciones cinematográficas, que principalmente eran noticiarios o documentales rodados *in situ*. Contaban con un fuerte valor propagandístico y una clara adscripción a alguna corriente ideológica, principalmente comunismo o anarquismo. Configuraron la imagen de ambos bandos en el extranjero mientras la propia guerra estaba en marcha.

Cine de la zona republicana

Con el estallido de la guerra, los centros cinematográficos más importantes del país, situados en Madrid y en Barcelona, quedaron en manos republicanas. Sería así casi hasta

el final del conflicto, pues ambas ciudades no cayeron hasta el último año. Explicando por qué se produjeron más cintas en el lado republicano desde el comienzo, como se puede observar en la tabla que cierra la introducción de este capítulo.

La compleja realidad política existente en el seno de los defensores del orden legal republicano se puede ver en las diferentes culturas y formas de representación que nacieron en el mismo bando. La heterogeneidad que caracteriza las propuestas del Frente Popular se ve también en el ámbito cinematográfico (Sevillano, 2014: 226). Podemos dividir las producciones en las siguientes categorías: anarquista, comunista, gubernamental oficial y producciones privadas.

La producción anarquista destacó en Barcelona. La Confederación Nacional de Trabajo (CNT) gozaba de una gran implantación en Cataluña. En 1930 crearon el Sindicato Único de Espectáculos Públicos (SUEP), Gubern estima que a comienzos de la guerra tenía unos 1.500 afiliados, de los que 400 formaban parte del mundo del cine (2007: 29). Respondieron a la sublevación con la creación de una Oficina de Información y Propaganda, Jacinto Toryho era el periodista y escritor encargado de dirigirla. Controlaban las salas de exhibición y las infraestructuras, actuaron defendiendo los puestos de trabajos de sus afiliados y buscando la creación de un cine revolucionario (Crusells, 1998: 127). Las cintas que realizaron estaban firmadas por el Sindicato de la Industria del Espectáculo Films o S.I.E. Films, el nombre que le dieron a su productora y distribuidora fundada en octubre del 36.

El contexto catalán es fundamental, pues las fuerzas anarquistas sofocaron la insurrección y aprovecharon para hacer un breve ensayo revolucionario. La vida cambió radicalmente en ese breve periodo de tiempo. La actividad económica fue socializada, los trabajadores comenzaron a autogestionar los espacios públicos, privados y los centros de producción. La organización social pretendía basarse en asambleas de base. Sustituyeron el ejército por el Comité de Milicias Antifascistas, sin apenas jerarquía militar. Querían romper la distinción entre el trabajo intelectual y manual, llegando así a las fábricas programas educativos, bibliotecas y ateneos. Se concedió el derecho al aborto a las mujeres, que avanzaron en la lucha por la igualdad. Los servicios sociales se ampliaron y los espacios que antes habían sido de la burguesía fueron colectivizados. (Juan-Navarro, 2011: 523).

De este modo, ante una situación excepcional, se hizo un cine excepcional. Orbitaba en cuatro temáticas: reportajes de guerra y retaguardia, films de propaganda, películas de complemento que acompañaban los largometrajes y cintas de ficción (Martínez, 2009: 125).

Al poco de comenzar la guerra, lanzaron el corto documental *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (Mateo Santos, 1936). Sus imágenes comprenden desde el 19 al 23 de julio de 1936. Muestra los primeros días del conflicto, con toda su crudeza, y señala a los hostigadores de la contienda describiendo la situación como “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”. Una traición que, dicen, fue sofocada por el pueblo en armas. Se pueden ver varios elementos que explicarían el trasfondo del film, señalando a los militares como traidores, la complicidad de la iglesia y, por el otro lado, al pueblo armado en milicias, controlando la ciudad y con columnas que partían hacia otros territorios de la península.

Una de las escenas más impactantes ocurre en el convento de las Salesas, donde podemos ver las momias de monjas y frailes, culpando de la exhumación a la propia Iglesia. El bando insurrecto utilizará estas imágenes como contrapropaganda, para denunciar los turbulentos excesos que se daban en zona republicana. En *España heroica* (Joaquín Reig, 1938), coproducción con Alemania, montaron estas imágenes para responder ante las películas republicanas (Martínez, 2009: 125). El cine de los sublevados, que tardó en arrancar debido a que tuvo que reorganizarse por completo, bebió del material filmado por los republicanos para darle la vuelta y exponerlo al mundo como crítica. Exacerbando el anticlericalismo, representado por la profanación de cuerpos, y los conatos revolucionarios, en referencia a la violencia y al desorden, que se perciben a lo largo del metraje.

En *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* vemos otras imágenes significativas, como la partida de milicianos, entre los que estaban Buenaventura Durruti y Pérez Farrás, hacia Aragón para combatir. Vemos la liberación de presos de la cárcel Modelo, así como las Casas del Pueblo o las sedes de los sindicatos. Se percibe una muestra de humanidad, puede que fingida, en una escena donde los sublevados tomaron el manicomio de Santa Eulalia y los milicianos se niegan a entrar disparando ya que pueden herir a sus pacientes. Es una muestra constante de la superioridad moral de un bando sobre el otro.

Es una película de indudable valor, en primer lugar, por la cercanía con la sublevación, nos muestra los primeros compases de la guerra. Podemos ver también cuál era la situación de una Barcelona autogestionada y en pleno proceso revolucionario. Observamos la estrategia a seguir por el anarquismo, luchando en la guerra al mismo tiempo que hacen la revolución social, diferenciándose de la línea marxista y, por tanto, facilitando que el enemigo use su metraje contra ellos (Gubern, 2007: 30). El uso propagandístico de las mismas imágenes por ambos nos habla de la facilidad que tenían, con el simple uso de un narrador, de configurar el relato y adecuarlo a sus líneas de pensamiento. Las imágenes por sí mismas tienen valor como fuente primaria, pues podemos ver la situación de la ciudad o qué grupos sociales dominaban en ella, aunque son sujeto de toda clase de manipulación y uso partidista.

Entroncando con esta obra, también produjeron documentales sobre la columna Durruti y su marcha por el Frente de Aragón. A lo largo del verano del 36 realizaron *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*, tres documentales ejecutados por Adrián Porchet y Pablo Wescheuk como operadores y el periodista Jacinto Toryho como narrador. La figura de Durruti fue fundamental, le siguieron cuando fue a combatir a Madrid (Gubern, 2007: 32), donde grabaron *Madrid tumba del fascio* (Juan Pallejá, 1937). A su muerte, rodaron el documental *El entierro de Durruti* (SUEP, 1936). No cabe duda de la importancia que le otorgaron al militante anarquista, siguiendo sus andanzas, elevando sus ideales y acompañándolo hasta el momento de su muerte, representado siempre como un héroe y un referente para el anarcosindicalismo.

En sus reportajes de guerra se centraron sobre todo en la defensa de Madrid, los frentes de Aragón, los bombarderos y actividad de retaguardia, y en las manifestaciones y actos públicos (Juan-Navarro, 2014: 532). Los filmes defendían siempre la revolución social, la lucha contra los sublevados y la defensa de la experiencia libertaria; a diferencia de los comunistas que daban más prioridad al orden militar.

La CNT no solo controlaba todo el sector, sino que llegó a incautar y sindicalizar las 116 salas que había en Barcelona, extrayendo de ahí el capital necesario para sus producciones (Martínez, 2009: 136).

Una de las causas para el fin del movimiento revolucionario en Cataluña vino de la acción de los marxistas, encabezados por el PSUC y UGT, que en las Jornadas de Mayo de 1937, se enfrentaron con la CNT, las Juventudes Libertarias y el POUM (Martínez,

2009: 126). Acabando con el control anarcosindicalista de Cataluña dos años antes de la toma de la ciudad por el bando sublevado casi a finales de la guerra, así como con la hegemonía del cine anarquista de la región.

El anarquismo en Madrid tuvo una implantación mucho menor, el Sindicato Único de la Industria Cinematográfica y Espectáculos Públicos (SUICEP) produjo varias películas a lo largo de la guerra, luego tuvo varias reconversiones como la Federación Regional de la Industria Cinematográfica y Espectáculos Públicos (FRIEP) o Spartacus Films (Gubern, 2007: 33-34). Creando toda clase de cintas sobre la defensa de Madrid o críticas a los espías y saboteadores que había en la retaguardia republicana, y algún noticiario.

La producción de los comunistas también fue destacada. Bebiendo de la ayuda y las influencias soviéticas, realizaron innumerables esfuerzos para lograr unir cine y guerra. La ayuda militar soviética se acompañó de otra humanitaria, con campañas solidarias favorables a la República, donde compartían imágenes de la Guerra Civil, metiendo así dentro del imaginario de los soviéticos a los españoles y la causa republicana. (Kowalsky, 2007: 35-36). Pero también funcionó en la otra dirección, la Unión Soviética encargó a la productora *Film Popular* el doblaje al castellano de películas soviéticas y la supervisión de reportajes propagandísticos. Con toda clase de proyecciones en España que tenían como objetivo levantar los ánimos dentro de las filas republicanas. Éstas estaban apoyadas por el PCE y su principal portavoz, Dolores Ibárruri, y con un esfuerzo propagandístico que inundaba las calles de Madrid (Kowalsky, 2007: 37).

La tesis del mando único se imponía, el cine comunista pretendía representar la unidad del poder y sus planteamientos económicos, políticos y sociales en sus producciones cinematográficas (Martínez, 2009: 126). La ya mencionada *Film Popular* será la encargada de unificar bajo un único mando los esfuerzos fílmicos, en detrimento de otros centros como Barcelona que iban desapareciendo. Si bien comenzó como distribuidora de cintas soviéticas, acabó realizando producciones propias y de otras organizaciones (Crusells, 1998: 132).

Antes de que fuera el aparato cinematográfico comunista por antonomasia, otras organizaciones realizaron películas. Es el caso del PCE, podemos hablar de *Mando Único* (Antonio del Amo, 1937), cortometraje que en sus diez minutos de duración nos habla

sobre cómo se unificó el mando militar. Más organizaciones destacadas en la producción propia serían la Unión General de Trabajadores (UGT), El Socorro Rojo Internacional, el 13 Regimiento de Milicias Populares “Pasionaria”, la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, entre otros.

Film Popular, además de producir y distribuir a otras organizaciones, se encargó de editar el noticiario *España al día*, que comenzó narrándose en catalán, para luego tener versiones en castellano, francés e inglés. La temática de sus cintas giraba alrededor del esfuerzo en el combate y el valor de los soldados, pero también sobre la tranquilidad cotidiana en la retaguardia y sobre la sensibilidad cultural y entusiasmo que tenían en su bando.

Por parte del gobierno republicano, su apuesta fue variada y dependía de los cambios políticos constantes, sufriendo toda clase de vaivenes. En un comienzo, fue la Sección de Propaganda del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes la encargada de las producciones; cuando el gobierno se muda a Valencia, es del Ministerio de Estado de quien dependen (Martínez, 2009: 127). Sumando que casi todos los cuerpos del estado tenían una sección de cinematografía.

En 1937 se creó la Sección de Propaganda, encargada, entre otras labores, de la realización de películas y reportajes que justificaron ideológicamente al gobierno. Verbigracia, *Todo el poder para el gobierno* (1937), donde apoyaban la concentración del poder para que fuera dirigido enteramente por el gobierno, acompañando la idea con imágenes que apuntan a la movilización social y a depurar mandos militares. Es una propuesta muy interesante, donde vemos cómo la dirección republicana aunaba sus esfuerzos, utilizando la cinematografía, para extender entre la población las ideas que pretendían transmitir y plasmar.

Cabe destacar también *España 1936* (Jean Paul Le Chanois, 1937). Surge en el primer periodo del cine gubernamental. También se conoce como *España leal en armas*, su objetivo era llegar al público extranjero para que apoyen la legalidad de la República (Martínez, 2009: 128). El medimetraje muestra a varios políticos trascendentales como Manuel Azaña, Largo Caballero o Lluís Companys. La ambición de la cinta se ve en el texto introductorio que dice que el cine debe seguir los acontecimientos del mundo para

ponerlos en conocimiento de todos, así como que este documental sobre la Guerra de España se pone al servicio de la misma historia.

En Cataluña, en septiembre de 1936, crearon el *Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya*, de quien dependía el *Departament de Cinema*, bautizado como Laya Films. Su labor más importante fue la producción de un noticiario, del que Crusells identifica tres etapas (1995: 49):

1. Entre diciembre de 1936/enero de 1937 y marzo de 1937, los produce individualmente Laya Films. Con dos versiones: una en castellano, *Noticiario Laya Films*; y otra en catalán, *Noticiari Laya Films*.
2. Entre marzo y mayo o junio de 1938, producidos por Laya Films y Films Popular, afín al PCE. La versión castellana se denominaba *España al día* y la catalana *Espanya al día*.
3. Por último, entre mayo o junio de 1937 y enero de 1939, vuelve a producir de forma independiente Laya Films. El noticiario recibe el nombre de *Espanya al día*.

Con una estructura de unas diez noticias por número y bajo la premisa constante de estar trabajando para la actualidad. La diferencia latente entre los otros noticiarios republicanos y los producidos por Laya Films es que estos últimos no tenían una ideología precisa, más allá de la defensa de la libertad de la República. Más allá del noticiario, realizaron documentales sobre la retaguardia y el frente, En 1938, contaban con un enorme archivo propio en el que se ubicaban más de 130.000 copias listas para ser distribuidas (Gubern, 1986: 28).

Este es uno de los múltiples casos regionales, donde también habría que mencionar el caso vasco. Bruno Mendiguren estaba al frente de la Sección de Propaganda y Relaciones Exteriores, donde había un gabinete dedicado al cine. Ese Gabinete Cinematográfico realizó dos documentales: El primero es *Entierro del benemérito sacerdote vasco José María de Korta y Uribarren, muerto en el frente de Asturias* (1937), representa las honras fúnebres de este personaje, quien fue un jefe de capellanes del Ejército vasco, mostrando la presencia institucional del PNV y otras autoridades de la autonomía; el segundo fue *Semana Santa en Bilbao* (1937), donde recorremos los oficios religiosos de esta celebración, visitando monumentos y destacando la presencia de miembros destacados del gobierno local, como el *lehendakari* Aguirre. La propaganda de

estas cintas se centra en la compatibilidad entre el catolicismo y las aspiraciones del nacionalismo vasco, con una visión distinta a la del resto de provincias de España (Pablo, 2007: 626). La reducida vida de su Estatuto es uno de los motivos por el cual no existieron más ejemplos de esta cinematografía.

Volviendo al plano general del país, con la caída de Largo Caballero en mayo de 1937, surgió la Subsecretaría de Propaganda, que dependía del Ministerio de Estado, incluyéndose el cine dentro de sus actividades. Coproducirán *Sierra de Teruel (L'espoir*, 1939), dirigida por André Malraux. Comenzó a rodarse en los Estudios Orfea de Barcelona en 1938, pero la ocupación de la ciudad por el ejército franquista obligó a que se trasladaran a París, donde la finalizaron al año siguiente (Crusells, 1998: 131). No se estrenó hasta julio de 1945; si hablamos de España, habría que esperar hasta 1978. La película narra los problemas de la aviación republicana, con un grupo de aviadores que procedían de diferentes lugares del mundo, y las dificultades para bombardear el espacio enemigo por la ausencia de recursos.

Para finalizar, hablaremos de la producción privada, que fue un sector marginado dentro del bando republicano. Llamamos la atención dos empresas privadas: Cifesa Consejo Obrero y Ediciones Antifascistas Films.

Cifesa, con sede central en Valencia, ya era una productora notable en los tiempos previos a la guerra. Tenía diferentes sucursales repartidas por el país, con el estallido de la guerra, quedaron bajo el dominio de quien fuera que dominara cada territorio. Por ejemplo, Valencia, Barcelona y Madrid los controlaba la República; pero Sevilla estaba en manos nacionalistas. Su propietario, Vicente Casanova, estuvo en territorio republicano durante un tiempo, hasta que marchó al extranjero, donde pasó a la España sublevada. Al salir el dueño, un Consejo Obrero comenzó a regir la empresa, comenzando a producir tanto documentales como el *Noticiero Cifesa* (Crusells, 1998: 135-136). Una muestra de sus documentales es *Cuando el soldado es campesino* (1937), donde filman la intervención de milicianos en las faenas del campo valenciano.

Ediciones Antifascistas Films no tuvo muchos problemas a la hora de continuar con su actividad, ya que tenían vínculos con organismos oficiales y eran favorables a la República (Crusells, 1998: 136). Entre sus producciones encontramos cortometrajes con poca relación con la Guerra Civil, siendo su temática cómica o musical. De la misma

forma, existen documentales como *España ante el mundo* (Ángel Villatoro, 1938), que señala el aislamiento que sufría la República, el público objetivo eran los países hispanoamericanos, buscando su apoyo.

Por último, existieron personas que produjeron filmes a título individual. Nemesio Sobrevila en 1937 realizó el documental *Guernika*, centrándose no solo en el bombardeo, sino también en el exilio de los niños vascos al extranjero. Manuel Ordóñez de Barraicúa hizo dos documentales en ese mismo año: uno sobre la defensa de Madrid, *Mientras el mundo marcha*; y otro sobre el militar comunista Valentín González al frente de la 46ª División, en *El campesino*.

Estos son casos excepcionales que no deben tomarse como la norma general, pero son remarcables por ver la variedad existente dentro de la producción republicana.

Cine de la zona sublevada

Los nacionalistas realizaron menos películas que los republicanos, alcanzando las 93, donde se incluyen cortometrajes, largometrajes, documentales y noticiarios. Recordemos que la mayoría de infraestructuras cinematográficas quedaron en manos de la República, controlaban los centros principales. En este caso la expropiación de productoras y salas de proyección fue menor, convive la cinematografía oficial de los sublevados con algunas productoras privadas con ideología afín y armónica. Estas productoras requerían del visto bueno de los ejecutivos políticos para poder producir y exhibir sus cintas (Lénárt, 2011: 125). Rememorando el capítulo pasado, la Cifesa republicana acabó en manos de un Consejo Obrero, pero la dinastía Casanova que era la propietaria pasó a realizar películas para los sublevados y la posterior dictadura, siendo el ejemplo más significativo de productora privada de los sediciosos. Aunque existieron otras como Films Patria, CEA, Ufilms o Films Nueva España.

Las diferencias ideológicas se aprecian cuando dan una visión sincrónica, pero antitética, de un mismo suceso. Véase el caso del Frente de Madrid, donde los republicanos retratan una defensa heroica, los nacionalistas retrataban la idea de asediar metódicamente una ciudad que estaba bajo el secuestro rojo, como podemos apreciar en *La Ciudad Universitaria* (Edgar Neville, 1938). Gracias a estas comparaciones podemos observar las estrategias de propaganda que se seguían en ambos bandos, configurando

una mitografía y eligiendo con cautela cómo se le presentan los acontecimientos a la población (Tranche, 2009: 82).

Sánchez-Biosca considera que la España sublevada fue menos audaz en el uso de la propaganda, dentro de un clima castrense ambiguo en lo político, solo Falange poseía un arsenal simbólico y tenía intenciones definidas sobre el uso de la propaganda de choque, a través de un sistema doctrinal que llegara a las masas (Sánchez-Biosca, 2007: 82).

El armazón institucional de la propaganda se armó de la siguiente manera. En agosto de 1936, la Junta de Defensa Nacional fundó un Gabinete de Prensa, que en el mismo mes pasó a llamarse Oficina de Prensa y Propaganda. Al año siguiente, mediante un decreto, surgió la Delegación del Estado para la Prensa y Propaganda. Estas organizaciones serían las encargadas de coordinar la propaganda y sus aspectos, Falange Española y de las JONS fue el único partido que tuvo actividad propia en el mundo del cine. En este caso, el cine tendría menos importancia que otros medios de comunicación, donde destacan la prensa y la radio, a la hora de difundir el ideario sublevado. Una causa podría ser la descoordinación en el plano político que tuvieron al comienzo de la guerra, que paralizó toda producción cinematográfica, así como la falta de centros de producción o la escasez de materiales como película virgen (Crusells, 1998: 138). Por ello el apoyo extranjero a la hora de obtener materiales y la convivencia con la producción privada fueron aspectos de vital importancia.

La organización propagandística, ya de carácter franquista y dogmático, recayó en Ramón Serrano Suñer, cuñado de Franco y hombre fuerte de Falange. La tesis sobre la que se cimentaron las películas propagandísticas estaba en la obra de un autor anónimo que publicó en 1937, *Estética de las muchedumbres*. El artículo establece que se logrará una nueva mentalidad mediante la unión de las fuerzas y almas patrióticas, donde existirá también un nuevo estado que presidirá un caudillo fuerte, firme e intransigente, guía del pueblo hacia el camino apropiado. Así el cine hará sentir como partícipe al espectador, formando una parte fundamental del Nuevo Estado. Reivindican al líder carismático y a los militares más importantes del conflicto, así como toda clase de acontecimientos heroicos, religiosos y festivos (Lénárt, 2011: 126).

Una de las características esenciales del cine sublevado era la censura. Esta ya existía con anterioridad a ese 19 de julio de 1936 cuando comenzó la guerra, era similar a la de otros países occidentales, especialmente parecida al modelo francés, donde estaba al cargo la administración sin organismos con representantes de las empresas. Cabe matizar que no se aprecian diferencias entre los gobiernos de izquierda o derecha. Se preocupaban especialmente en evitar incitaciones a la subversión del orden público y en mantener la moral pública y la “buena sociedad” española (Paz & Montero, 2010: 387-388). Será en pleno conflicto cuando se institucionalice y perdurará incluso durante la dictadura. Se organizó bajo el mandato de la Delegación del Estado para la Prensa y Propaganda, creando el 19 de noviembre de 1937 la Junta Superior de Censura Cinematográfica, ordenada por el Ministerio de la Gobernación. Unificando el aparato censor, conjugando los intereses religiosos y del gobierno ubicado en Burgos. Antes eran los militares y los intereses localistas los que decidían sobre qué contenidos eran aptos para exhibirse y cuáles no. Con esta Junta Superior, y siguiendo el modelo fascista italiano, crean dos secciones: una en Sevilla, encargada del cine de ficción; otra en Salamanca, ocupándose de documentales y noticiarios y más cercana al poder. Así pasó a ser un ente oficial, centralizado y dependiente de los designios de Falange y Serrano Suñer. (Martínez, 2009: 131). Los organismos como la Asociación Católica Nacional de Propagandísticas o la Confederación de Padres de la Familia, así como la propia Iglesia como institución, podían ejercer la censura (Lénárt, 2011: 130). No contaban con un marco oficial, simplemente señalaban los desencuentros para frenar la distribución o forzar cambios, surgiendo así toda clase de enfrentamientos.

En abril de 1938, se constituye el Departamento Nacional de Cinematografía, punto fundamental para la constitución de la propaganda cinematográfica nacional. Nace como consecuencia del Decreto de Unificación y la reestructuración del Estado con una inspiración totalitaria. La unificación de las familias políticas dentro del nombre de Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista hizo que los falangistas se hicieran con muchos puestos de poder, entre los que estaba prensa y propaganda. Más tarde, en ese mismo mes, se promulgó la Ley de Prensa, con inspiración en la Italia fascista; Serrano Suñer aglutinó a toda clase de ideólogos falangistas que en su historial ya contaban con tareas gráficas en diferentes revistas, como *Vértice* o *Fotos*, ambas lanzadas en 1937 (Sánchez-Biosca, 2007: 82).

La dirección del Departamento Nacional de Cinematografía recayó en Manuel Augusto García Viñolas, poeta y exlegionario. La labor que se le encargó fue hacer propaganda de choque, para la que contaba con la inestimable ayuda de la Alemania nazi. El III Reich no solo apoyó en tareas de difusión y producción, sino que los laboratorios berlineses se prestaron al revelado y la sonorización de toda clase de materiales audiovisuales (Sánchez-Biosca, 2007: 82-83). La ayuda externa fue fundamental, porque el bando sublevado era precario y tenía muchas dificultades para desenvolver sus producciones, ya que los medios técnicos eran muy limitados, tanto en rodaje como en las fases posteriores de laboratorio, montaje y sonorización; asimismo, la cantidad de película virgen era escasa (Tranche, 2009: 83). Otro problema aparece en la difusión, pues nos es complicado conocer cómo era el circuito de exhibición de una película, una de las pocas fuentes con las que contamos son las reseñas de prensa, que no anuncian en su totalidad los cines donde se proyectaban, ni el tipo o cantidad de público asistente. Este conocimiento sería clave para conocer la influencia que tenía la cinematografía en cada espacio y el grado de aleccionamiento que llegaba a ejercer sobre la población.

El apoyo nazi se plasmó con rapidez con la elaboración del *Noticiero Español*, que se puede considerar un antecedente del NO-DO. Se publicaron 32 números irregularmente entre 1938 y 1941; durante la guerra fueron 17 las ediciones montadas. La dependencia hacia el extranjero, con especial énfasis en Alemania, se ve en que los 11 primeros números se procesaron y sonorizan allí (Crusells, 1998: 142-143). Era la fuente de información más notable del bando del alzamiento en tiempos de guerra. Sus propósitos iban más allá de influir solamente a los españoles; quería repercutir en el extranjero para romper con su neutralidad y hacerlos partícipes de su causa (Lénárt, 2001: 132).

La conexión con los alemanes ya ha sido comentada con anterioridad a la hora de hablar de *Hispano Film Produktion*. Su producto más característico fue *España heroica* (Joaquín Reig, 1938), sintetiza la propaganda fascista y franquista, aunando todos los elementos característicos de esta clase de cine, pero con un nivel artístico más elevado. Una particularidad de esta cinta, ya ilustrada en el apartado de cine republicano anarquista, es que usa montaje de antiguos noticiarios y documentales, como *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, transformando sus imágenes y dándoles un nuevo significado de contrapropaganda. *España heroica* representa una ideología ultraderechista y anticomunista.

Fueron numerosas las acciones del Departamento Nacional de Cinematografía, realizó documentales de diversos temas. Se identifican varios: reportajes de guerra, motivos castrenses que buscan convencer al enemigo y al mundo; imágenes que explicaron los motivos y virtudes del fascismo español, así como su pacto con el nacionalcatolicismo; ceremonias y rituales, con motivos tanto religiosos como políticos (Sánchez Biosca, 2007: 83). De esas ceremonias, muchas se celebraban en lugares de memoria, donde yacían héroes muertos o donde se habían librado famosas batallas, con el objetivo de recuperar la España imperial y apropiarse de símbolos históricos.

Un ejemplo sería el film *¡Presente!* (Heinrich Gartner, 1939), que rinde memoria a José Antonio Primo de Rivera, fundador y líder de Falange Española. Se centra en el hecho ceremonial del traslado de sus restos desde Alicante, donde fue fusilado en noviembre del 36, hasta el Monasterio de San Lorenzo del Escorial, que conmemora la batalla de San Quintín y es la ubicación del panteón de la realeza española. Dando así resonancias míticas a su héroe caído y mostrando el control que tenía Falange sobre la propaganda en tiempos de guerra.

La radicalidad de Falange entró en contradicción con el propio carácter reaccionario del franquismo, que se apoyaba en el militarismo, la Iglesia y los conservadores tradicionales (Sánchez-Biosca, 2007: 84). Tras la guerra, Falange vería cómo su importancia se disolvía progresivamente.

Las diferencias fundamentales que podemos identificar entre los cines de cada bando de la Guerra Civil, basadas en la exposición previa, serían las siguientes.

Dentro de la República llama la atención la heterogeneidad observable en sus propuestas, lideradas principalmente por las ideologías comunista y anarquista, así como la producción que venía directamente del núcleo de poder político. Justifican no solo el papel de su bando dentro del conflicto, sino su propia postura como la más adecuada para alcanzar buen puerto. La producción privada fue anecdótica, el Estado y las organizaciones se hicieron con el control de todo aparato privado existente. Desde el comienzo tenían más materiales y mejores focos, por lo que su cine arrancó desde muy pronto y, por ello, la cantidad de producciones es mayor.

Frente a ello, los sublevados organizaron su cine de una forma más institucionalizada. Con la creación del aparato legal que se iba configurando mientras avanzaba la guerra, que luego se mantendrá parcialmente en la dictadura. La cinematografía estaba subordinada a los aparatos propagandísticos, que a finales de la guerra son inentendibles sin hablar de Falange o Serrano Suñer. La institucionalización y unificación nacional se contraponen con la variedad de opciones republicanas. Además, la producción oficial convive sin ningún tipo de problema con las iniciativas privadas, se respetó porque se adecuaba a la ideología de los sublevados y favorecía la dinamización económica. Contaban con escasez de medios, la ayuda extranjera fue esencial para asentarse, con el paso del tiempo se fueron consolidando.

Existen también paralelismos. Las producciones más generalizadas de ambos fueron documentales y noticiarios. Existió ficción, pero en menor cantidad. Ambos coinciden en la rememoración de grandes figuras, como Buenaventura Durruti o José Antonio Primo de Rivera, así como grandes hazañas o batallas. Dentro de sus objetivos, además de la proyección nacional, estaba el mandar un mensaje al extranjero que justificara las aspiraciones propias y ganase su apoyo, intentando romper ambos la neutralidad para imponerse mediante el apoyo foráneo.

3. Cine y Guerra Civil en el franquismo (1939-1975)

Con el fin de la guerra, la industria fílmica quedó diezmada, perdiendo todo avance que parecía haber obtenido en los años anteriores al inicio de la sublevación. El exilio de artistas hizo más daño a la endeble industria que nunca logró consolidarse del todo en la posguerra.

El régimen franquista emprendió la edificación de un relato que justificase tanto el golpe de Estado como la posterior guerra, dentro de la idea de salvar a España del “terror rojo”. Las representaciones maniqueas se convierten en la tónica general; los sublevados eran las víctimas de la situación y se limitaban a defenderse; mientras que los republicanos eran unos salvajes, donde se sucedían los asesinatos y violaciones (Gubern, 2006: 163). Nace así el cine de cruzada, el perdón a los enemigos no era una opción y debían ser exterminados. La narración de la Guerra Civil que surge a partir de este momento bajo el franquismo se caracteriza por estos elementos, pues el régimen necesitaba legitimarse.

Para lograrlo, usarían el “espíritu nacional” como valedor de su causa, consiguiendo así la fuerza para imponerse, olvidando del mismo modo cualquier explicación histórica. Esta interpretación franquista de la guerra diferenciaba a unos españoles “verdaderos”, que se impondrán por encima de los otros (Ortego, 2013: 226).

Repasemos ahora algunas de las películas fundamentales para entender cómo el franquismo utilizaba la Guerra Civil para construir un relato propio y legitimar el recién nacido régimen.

Una de las primeras cintas a mencionar sería *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939). Coproducida con Italia, realizada en Roma. Sigue el modelo formado en Hollywood donde se ruedan al mismo tiempo dos versiones, una en español y otra en italiano. La segunda se llamó *Carmen fra i rossi* (Carmen entre los rojos), además del idioma, la única diferencia fue el personaje protagonista, interpretado por dos actores distintos. La versión española se estrenó cinco meses tarde por diversas vicisitudes. La idea de reconciliación nacional se mantuvo en las dos, en la española hubo que cambiar una secuencia porque colisionaba con esta política oficial del nuevo estado franquista, uno de los motivos que retrasaron dicho estreno. (Franco Torre, 2015: 151-153). La película habla sobre la infiltración de un falangista en la batalla de la Ciudad Universitaria en Madrid, en cuyas ruinas filmaron algún plano exterior. Los cambios que hizo la censura fueron la alteración de escenas y cortaron el final que se había planeado en un inicio, donde el falangista y un miliciano se abrazaban porque veían su muerte inminente (Gubern, 2006: 164). Por supuesto, el aparato censor y el espíritu de cruzada no podían permitirse equiparar ambas causas, ni ante la propia muerte. Los postulados oficiales eran innegables, el miedo a la represión era algo real y existió también la autocensura (Recalde, 2014: 313).

Película clave para entender el cine de la posguerra es *Sin novedad en el Alcázar* (*L'assedio dell'Alcazar*, Augusto Genina, 1940). Una coproducción hispano-italiana que busca ensalzar el valor y el heroísmo de la gesta y asedio del Alcázar. El director tenía el deseo de contraponer esta obra con el clásico soviético *El acorazado Potemkin* (Serguéi Eisenstein, 1925). La historia que cuenta es maniquea, aun así, se percibe cierto respeto hacia los soldados de la República. Punto de leve enfrentamiento entre la censura italiana y la española, la primera veía con malos ojos que no hubiera una idea de recuperar e

integrar al enemigo ni en su derrota; la segunda, por su parte llegó a cortar una escena donde los republicanos mostraron cierto respeto hacia los militares contrarios (Gubern, 2006: 165).

La resistencia ante los ataques de la República convirtió el Alcázar de Toledo en todo un símbolo para la Dictadura, porque justificaba su idea de defensa propia. Haciendo de él un lugar mítico para la memoria de los vencedores, con una fuerza simbólica que se asentaba y promovía. Prueba de ello es este film de ficción que, pese a que en los créditos iniciales recen a que se inspira en “testimonios y documentos de absoluta autenticidad histórica”, modifica toda una serie de hechos con el objetivo de ensalzar el valor heroico de quienes resistieron. (Sánchez-Biosca, 2009: 157). La película tuvo reconocimiento internacional, llegando a ganar la Copa Mussolini en 1940, en la *Mostra* de Venecia.

Quizá la película más significativa de este periodo sea *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941). Expone la visión historicista de la Guerra Civil y es el símbolo del cine franquista. El guion corre a cargo de “Jaime de Andrade”, pseudónimo bajo el que escribió Franco el libro en el que se basa la película. Cuando se reveló su identidad, el propio realizador quiso renunciar al proyecto por temor a no obrar de acuerdo con el dictador y ser represaliado por ello (Caparrós, 1983: 29). Muestra el camino que se debía seguir, tanto en el campo del cine propagandístico, como para el ciudadano, otorgando una serie de actuaciones morales, políticas y sociales que debían seguir los españoles. Defiende el ideario fundamental de Franco, como el catolicismo inherente a la cultura, el rechazo a la política o la patria como el valor supremo (Recalde, 2014: 313).

Fue producida por el Consejo de la Hispanidad y tuvo un presupuesto de 1.650.000 pesetas, fue una superproducción para el momento (Gubern, 2006: 169-170). El interés oficial nos deja entrever un intento de relanzar la industria y que esta siguiera un camino fijado, difundiendo las ideas del régimen. El Sindicato Nacional del Espectáculo le concedió el premio principal y se le otorgó un estreno internacional en Alemania, Italia, Portugal o partes de Latinoamérica como Argentina. Se le presentó también a los soldados de la División Azul que iban a combatir a la Unión Soviética (Crusells, 2016: 185).

Cuenta la historia de la familia Churruca a lo largo de casi medio siglo, repasando eventos importantes para la historia de España como la Guerra hispano-estadounidense, donde fallece el padre de familia en Cuba, o la propia Guerra Civil. La viuda, Isabel de

Andrade, tendrá que educar sola a sus cuatro hijos, que seguirán caminos diferentes. Franco quería que esa familia ficticia se asemejara a la suya, por el ejemplo, su madre viuda también tuvo que educar sola a sus hijos. La representación de los hijos nos permite apreciar su visión de la sociedad: José es militar, por lo que es valiente y noble; Pedro es político, por tanto, antipático y egoísta; Jaime es cura, los valores de la iglesia son bien aceptados y es casi un santo; Isabel, la única hermana, es bondadosa pero recatada. La cinta trata a los personajes femeninos como esposas y madres ideales, cualquier atisbo de deseo sexual iba en contra de los valores correctos de una mujer española (Recalde, 2014: 313). El político, Pedro, irá con la República durante la guerra, provocando el deshonor para su familia, hasta que en el último momento se arrepiente y se sacrifica por ayudar a la España sublevada. Nos deja ver una guerra entre hermanos donde la opción moral correcta es el bando sublevado, legitimando el valor de la patria, y el propio régimen franquista, por encima de un gobierno que consideraban compuesto por traidores, liberando el país de los contrarios a la “esencia española”.

La película tuvo un reestreno en 1950, con el título *Espíritu de una raza*, cortando algunas escenas para ir al compás de la nueva política internacional. Por ejemplo, ya no había alusiones a los Estados Unidos que eran los enemigos en la Guerra de Independencia Cubana, se eliminó la simbología fascista y se incorporó un mensaje al inicio donde culpaban al comunismo de toda desgracia descrita en la cinta (Crusells, 2006: 186).

Una película de cruzada, de carácter eminentemente falangista, es *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942). Cuenta la relación entre Luisa y Miguel, una pareja de jóvenes que se debe separar por el estallido de la Guerra Civil y sus divergencias ideológicas. Luisa es una activista de Falange, mientras que Miguel es republicano. Ella acaba siendo capturada por las milicias republicanas, donde es violada y asesinada. Su novio, ante la imposibilidad de mediar, acaba sacrificándose, enfrentándose solo a los milicianos armados. Hay varias cosas curiosas en este film, como que se le otorga el protagonismo a Falange, a costa de obviar a los otros sectores de los sublevados, yendo en contra de la tendencia imperante a glorificar el ejército (Ortego, 2013:229) o la representación heterodoxa del enemigo, pues Miguel, pese a ser republicano, acaba regenerándose y cambiando de bando.

¡A mí la legión! (Juan de Orduña, 1942) también debe tenerse en cuenta. Ensalza lo militar y el ambiente cuartelero de la legión, vemos la amistad, lealtad y compañerismo de los legionarios. Estos deben volver a España después del alzamiento para contribuir a esa liberación nacional. Exalta la épica de la guerra y la superioridad moral de unos sobre otros. Así como la especial valía del ejército africano de dónde venía el dictador. Si la guerra es un elemento constante, las referencias a la religiosidad son inexistentes (Recalde, 2014: 316).

Llama la atención su insólito antisemitismo, el antagonista es judío y se le describe con todos los rasgos físicos y tópicos negativos asociados a los judíos. Se le representa como usurero, asesino y cobarde. Debía ser un valiente legionario el que le hiciera frente. De España considera que tras este personaje no había una intencionalidad de incitar al pogromo, sino más bien una reivindicación de la superioridad racial española (1991: 90-91).

Tras el cine de cruzada, característico de los primeros años del franquismo, llegó el cine de reconciliación a rebufo de los cambios en el panorama internacional, especialmente la derrota de las potencias del Eje. Ahora el enemigo era recuperable y debían adecuar su imagen a lo requerido por las potencias vencedoras aliadas. (Gubern 2006: 163).

Un ejemplo de este cambio de paradigma sería *El santuario no se rinde* (Arturo Ruiz Castillo, 1949). Podemos ver el cambio en el discurso oficial. El argumento se asemeja a *Sin novedad en el Alcázar*, ilustra el asedio al santuario de Nuestra Señora de la Cabeza de Jaén por parte de los republicanos. Un político republicano se acabará transformando para luchar con los sublevados, aunque el final sea la derrota y el aprisionamiento por parte de los republicanos. Utiliza la metáfora de un país aislado del exterior que debe resistir hasta que el bloqueo cese (Gubern, 2006: 200-201).

Balarrasa (José Antonio Nieves Conde, 1951) también es un caso interesante. Cuenta la historia de un misionero, interpretado por Fernando Fernán Gómez, que recuerda sus experiencias en la Guerra Civil y cómo abandonó la vida castrense para convertirse en sacerdote. El cambio del uniforme militar por la sotana nos habla del cambio de la situación política en un país donde el predominio eclesiástico se iba imponiendo (Crusells, 2006: 202-203).

El franquismo utilizó la Guerra Civil en el cine de dos formas a lo largo de la dictadura. Primero como cruzada, como método para legitimarse, haciendo valer su poder por encima de la imposición militar. Defendieron también sus valores, su causa y su forma de obrar. Esta visión no aceptaba un apaciguamiento de las hostilidades. Sin embargo, el paso del tiempo y de la situación internacional, hizo que las representaciones de la guerra cambiaran; ahora la reconciliación era posible. Utilizaban el conflicto para hablar sobre su tiempo presente, para usar metáforas sobre su situación actual. La Guerra Civil dejaba de hablar sobre sí misma, para apuntar al desenvolvimiento de la dictadura.

4. Cine y Guerra Civil en la transición (1975-1986)

Con la muerte de Franco, comienza el proceso de transición a la democracia. No evoca en sus discursos a elementos de la dictadura o la guerra, especialmente los más represivos. Realmente, ambos acontecimientos estaban muy presentes en la vida de los españoles y temían hablar mucho sobre ello por temor a que se repita. Si esto ocurre en el plano político, el cultural no fue muy diferente. Las películas históricas estrenadas en este periodo, que apenas llegan a la docena, recibieron críticas por la insuficiencia a la hora de repasar la guerra, con las fuerzas en lucha esquematizadas y obviando referencias directas (Soledad, 2015: 47). Las películas de la época no logran analizar el evento ni darle una nueva imagen, no rompen con los elementos que conforman la visión oficial de la guerra. Había dificultad para comprender de otra forma la historia que se había venido contando. Aunque esta consideración va más hacia el cine de ficción, porque como matiza Sánchez-Biosca, el cine documental sí logró desmontar el discurso franquista, mientras que la ficción simplemente reconstruyó el pasado como un paisaje de la memoria (2006: 278).

El documental, sí se alejó del camino que siguió el cine de ficción. Trataban de hacer una reflexión sobre la guerra, los realizadores se oponían a los planteamientos comerciales y dan prioridad a la libertad de expresión. Utilizaban la guerra como referente temático para intentar recuperar una historia que había sido hurtada por la dictadura (Gutiérrez & Sánchez, 2005: 156). Podemos poner como ejemplo la obra de Basilio

Martín Patino *Canciones para después de una guerra* (1976) que utiliza canciones populares, montadas sobre imágenes históricas, para darles otro significado.

Se realizó en 1971 y tuvo muchos problemas con la censura, ya que en un primer momento se le dio el visto bueno pero la denuncia del diario ultraderechista *El Alcázar* y la revisión personal de Carrero Blanco hicieron que fuera prohibida y no pudiera estrenarse hasta la democracia, golpeando con dureza la censura franquista. (Hopewell, 1987: 125). La cinta utiliza toda clase de fuentes para acompañar la música, como noticias, recortes de periódico, extractos de cómics, anuncios, grabaciones de deportes o escenas de películas -algunas ya mencionadas en el presente trabajo, como *¡A mí la legión!*-. En cuanto a la música, la variada selección iba desde canciones franquistas como el *Cara al Sol* a cánticos tradicionales del fútbol patrio. Dibuja la interesante idea de que el pasado se puede deformar a nuestra interpretación. Así como su acelerado montaje implica lo efímero del pasado. Recoge testimonios directos de la época y reconstruye cómo fue el ambiente sonoro de la época (Pasamar, 2015: 99). Es, sin duda, un caso de documental comprometido en aportar una visión diferente de los relatos que se venían difundiendo en los tiempos anteriores.

También existirán documentales de rigor sobre grandes personajes. Es así con *Dragon Rapide* (Jaime Camino, 1986), que narra la quincena previa a la sublevación, sus protagonistas y, sobre todo, cómo el general Franco acabó comprometido con la rebelión. Del otro bando, y un poco fuera del marco cronológico propuesto, está la serie *Lorca: muerte de un poeta* (Juan Antonio Bardem, 1987), con afán de verosimilitud y de reivindicar al famoso escritor, cuya influencia sobrevivió tanto la victoria del franquismo como los intentos de ocultar las pruebas sobre su fusilamiento. De clave biográfica es también *Caudillo* (Basilio Martín Patino, 1977), trabajo de montaje sobre Franco que el realizador hace después de *Canciones para después de una Guerra*. No pudo contar con fondos de organismos oficiales por los problemas generados por dicha obra anterior. Representa la represión ejercida por el régimen con sonidos e imágenes de archivo, utilizando el documental para hacer una reflexión histórica (Gutiérrez & Sánchez, 2005: 156).

La postura oficial de la Transición era alejarse de la Guerra Civil, tomada como contra modelo, sintetizada como un periodo de violencia y con una visión equidistante

donde ambos serán igual de culpables. Si bien no logra romper definitivamente con los mitos del cine franquista, crea una serie de relatos novedosos. Suelen ser personajes del bando republicano, tanto civiles como combatientes, ahondando en su dolor, el sufrimiento y la violencia (Soledad, 2012: 61-62). El cine de ficción tuvo mayor difusión e influencia tras el fin de la dictadura, influyendo en gran medida en cómo la sociedad percibe el acontecimiento (Gutiérrez & Sánchez, 2005: 157). Son el tipo de cine más popular y que más llegaba a las masas, por tanto, era el que más influyente. Durante este periodo, no existió una corriente preocupada por utilizar las imágenes para crear un género que recuperase la memoria colectiva maltrecha, llegándonos una visión partidista y desgajada; no hay un afán por desmitificar y reconstruir un evento que ya se veía lejano desde los ojos de la Transición (Roncero, 2013: 2).

Hay cintas que refrendaban los tópicos franquistas, como *A la legión le gustan las mujeres... y a las mujeres, les gusta la legión* (Rafael Gil, 1976), film cómico que destaca por su escasa calidad, la pobreza del contenido y por ser bastante populista (Soledad, 2016: 48), es un caso ejemplificante del cine menos interesado en cambiar las posturas del pasado.

Por otra parte, y más interesados en impugnar la mitología franquista, tenemos la película de Jaime Camino *Las largas vacaciones del 36* (1976). Cuenta como a varias familias les pilla la guerra de vacaciones en las cercanías de Barcelona y deciden quedarse allí hasta el fin de esta. Muestra el recrudecimiento del conflicto y cómo afecta de forma diferente dependiendo de su ideología: mientras unos iban a trabajar, otros debían esconderse. Las vacaciones que se alargan casi tres años nos retratan a unos personajes que viven en situaciones extremas a la vez que se adaptan a la cotidianeidad. No estuvo exenta de problemas, ya que la censura negó su exhibición por “dificultades administrativas” (Roncero, 2013: 4). Fue revolucionaria varios factores que señala Porras: por mostrar las dificultades de las familias, aún alejadas de los disparos; por mostrar una identidad nacional distinta, alejada de fanatismos y más cercana a la tradición liberal, rompiendo así con la estereotipación del régimen; y por mostrar por primera vez la bandera republicana, que llevaba cerca de cuarenta años siendo un símbolo prohibido. (2008: 95). Es una de las primeras relecturas del discurso oficial.

El director Víctor Erice realizó dos películas importantes no sobre la guerra, sino sobre las consecuencias que deja. La primera, aunque estrenada en los últimos años del franquismo, es *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973). Próxima al cine metafórico, describe la vida de una familia republicana en la posguerra con un estilo críptico y poético, pretendiendo ilustrar el clima de desolación de la época. Utilizando los silencios como recuerdo constante de la infancia del director, de mutismo introspectivo causado por el trauma de una tragedia colectiva (Porras, 2008: 95), retratando cómo muchos españoles estuvieron condenados a un exilio interior, a pasar desapercibidos y callar.

Ya durante la Transición, tenemos *El sur* (Víctor Erice, 1983), que se centra en el aspecto psicológico de los personajes, marcados por el evento. Vemos las dificultades para reconciliarse de los que tuvieron que enfrentarse por sus ideales, así como las consecuencias, dividiendo a miembros de una misma familia (Roncero, 2013: 6). Si bien estas cintas no responden a una corriente cinematográfica concreta, característico de este periodo donde vemos visiones personales sin nexos evidentes entre ellas (Hopewell, 1987: 210). La Guerra Civil se utiliza a modo de recuerdo del pasado, cuyas heridas no se superaron y seguían presentes años más tarde.

La resistencia madrileña ante los ataques de los partidarios del alzamiento, junto al conocido cartel de “No pasarán”, fue motivo de orgullo para la memoria republicana. Pero en la Transición, muy pocas películas mostraban el frente y sus combatientes, eran más comunes las historias sobre vivencias en zona republicana. Es el caso de *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984), basada en una obra de teatro de Fernando Fernán Gómez. No se exalta la resistencia de Madrid, sino que se pone en imágenes el sufrimiento de la población civil, a través de una familia y sus vecinos. La única escena donde podemos observar una mención al frente es en la que vemos un desfile de voluntarios que van a la capital a defenderla, son tratados con agradecimiento y admiración. Nos muestran el momento del levantamiento militar, y mediante diálogos anteriores podemos ver que parte de la población no pensaba que fuera posible algo así, mientras que otros lo veían venir. Es una película que busca más la reflexión sobre el suceso que tener rigor histórico. Los vecinos del bloque de edificios sitiado representan un microcosmos donde se representan ambos bandos de la lucha y sus variedades internas, pero siempre en concordia y como gente apacible (Soledad, 2012: 67-68). Intenta reproducir la mayoría de calamidades del conflicto con las historias individuales de cada

personaje, mientras que narra una cierta crónica de retaguardia donde se pueden observar las incautaciones de empresas, la vida teatral, los refugios contra bombardeos o la escasez de medios y alimentos (Roncero, 2013: 6). Tanto la obra de teatro como la película buscan dialogar y debatir sobre el conflicto, con cierta equidistancia, mientras vemos la penuria de los que no marcharon a combatir.

Luis García Berlanga acostumbraba a utilizar la comedia para criticar diferentes aspectos del franquismo, lo vemos en películas como *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1953) o *El verdugo* (1963), bordeando siempre la censura impuesta por el régimen. Con ese tono característico del director, realizó *La vaquilla* (1985), una de las primeras grandes comedias en utilizar la guerra como telón de fondo. Cinco combatientes republicanos van a la zona sublevada un día de fiesta donde van a celebrar una corrida, con el objetivo de hacerse con la vaquilla y así arruinar la fiesta al enemigo y conseguir comida. Ya en la década de los cincuenta era un proyecto, pero la censura evitó que se hiciera, sería bajo el gobierno socialista cuando encontró el momento idóneo para su realización y estreno (Roncero, 2013: 7). No pretende tener ningún rigor histórico, solo utilizar la comedia para ser el vehículo de su crítica. Sugiere constantemente lo absurdo de la guerra, cercano al esperpento donde las hostilidades parecen inevitables pese a lo ilógico que parecen (Hopewell, 1987: 237), ejemplo es la escena en la que los infiltrados se bañan con unos soldados enemigos y reman juntos sin problemas. Es además el punto de partida para la llegada de otras comedias, como *La guerra de los locos* (Manolo Matijí, 1986), que se basarán en la Guerra Civil para ficcionarla y dar una visión original y humorística.

Podemos entender que la Transición, en este caso concluyendo en el final del primer gobierno de Felipe González y la entrada de España en la Comunidad Económica Europea, no logró crear una representación alternativa a la franquista. Apenas encontramos ejemplos, sobre todo en la ficción, donde se traten motivos históricos como las causas de la rebelión militar o los valores republicanos. Se ven dos fuerzas enfrentadas, en una guerra colectiva fruto del error colectivo (Soledad, 2012: 78), diluyendo así el significado de esta y revisando la historia, llegando a la conclusión de que todos estaban equivocados. Evitan ser partidistas o repartir culpas. Se balancean entre la equidistancia y la unilateralidad, con problemas para superar los mitos y establecer un cine más veraz e historiográfico.

En los tiempos posteriores a la Transición, se estrenaron películas que mitificaron al bando perdedor, olvidando aspectos históricos y buscando la estereotipación del conflicto, como es el caso de *Tierra y libertad* (*Land and Freedom*, Ken Loach, 1995) o *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996). De Pablo ve en estas películas un acercamiento poco honesto historiográficamente a la guerra, resaltando otras como *La hora de los valientes* (Antonio Mercero, 1998) que se oponen a la creación de nuevos mitos, o continuar los del franquismo, y aportan una visión no sesgada o revanchista de la guerra (2004: 43). Serían estas propuestas más recientes las que superen los problemas a la hora de representar el conflicto propios de la Transición y avanzan hacia unos planteamientos más históricos, llevando al gran público visiones cinematográficas menos unilaterales.

Conclusiones

A lo largo del trabajo hemos repasado cómo la Guerra Civil española ha tenido una significativa impronta en el cine y cómo ha ido evolucionando a lo largo del tiempo. La forma de acercarse al conflicto variaba dependiendo del momento histórico en el que se encontraba el país.

En la propia guerra, ambos lo utilizaron para ganar adscritos a su causa, especialmente en el extranjero. Querían dar su versión de los hechos y favorecer la intervención extranjera de las potencias que mantuvieron la política de no intervención. También para moralizar a las tropas, para convencer a los españoles de que su visión era la correcta. Con un doble impacto, en el interior y exterior. Formaba parte de las campañas propagandísticas y cada uno transmitía la realidad que les interesaba. Es interesante ver ambas producciones porque nos hablan sobre la configuración de cada una. Mientras que los sublevados abogan por un cine y una organización más central, la pluralidad de propuestas del cine republicano es síntoma de la heterogeneidad de sus fuerzas que componían su zona.

Con la llegada de la dictadura no cesaron las películas de esta temática, aunque no fueron muchas porque Franco prefería que no se hablara sobre ello. Al régimen le interesaba, en un primer momento, utilizar la cinematografía para justificar su presencia en el poder. No podían legitimarse sobre el golpe de Estado a la legalidad republicana, así que se erigen como salvadores de una patria amenazada por el terror rojo. La reconciliación no fue una opción hasta que el contexto internacional varió, el Eje se

derrumbó y España utilizó la representación en el cine de la Guerra Civil para hablar sobre la situación que vivía. Por ejemplo, utilizando el Alcázar de Toledo, lugar de memoria franquista esencial, como una alegoría del aislamiento al que estaba sometido el país ante el mundo, de la misma forma que lo estaban sus soldados ante el asedio republicano. El oportunismo del régimen y su capacidad de adaptarse a la coyuntura para sobrevivir tiene su reflejo en este caso de estudio.

La llegada de la democracia parecía una buena oportunidad para acabar con la mitología creada por el franquismo a través de toda clase de medios. La lejanía con lo sucedido y el miedo a que se repitiera hizo que no fuera así y que, pese a que siguió siendo un tema de relativa popularidad, no existió una ruptura radical con las propuestas anteriores. Aunque se extendió por nuevos géneros, como la comedia o la visión de la vida cotidiana, se buscaba más hacer ficción del suceso y verlo con distancia para hacer planteamientos sobre él, alejándose así de cualquier noción histórica.

No considero que haya una forma correcta de llevar a la pantalla un evento con semejante importancia para la historia de España, pero ha sido interesante ver cómo la representación cambia con el tiempo y a qué intereses responde. La mercantilización del acontecimiento se entiende con la capacidad que tiene el cine de llegar a las masas y condicionar sus pensamientos. Para muchos, y más en la actualidad, el cine es la única fuente que utilizan para conocer hechos pasados. Por ello nos fijamos en la trascendental dialéctica que se forma entre la cinematografía y el saber y difusión de la historia, porque tiene la capacidad de llegar a lugares que el saber académico nunca podrá.

La relevancia de la Guerra Civil continúa hoy en día, por lo que quedaría estudiar hacia dónde se dirigen las creaciones fílmicas más recientes y las diferencias existentes con las formas pasadas aquí mencionadas.

Bibliografía

- Anónimo. (1937). “Estética de las muchedumbres”. *Vértice*, nº 3.
- Amo, A. (1996). *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Cátedra-Filmoteca Española, Madrid, p. 31.
- Benet, V. J. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Ediciones Paidós.
- Caparrós Lera J. M. (1983). *El cine español bajo el régimen de Franco, 1936-1975*. Edicions Universitat de Barcelona.
- Crusells, M. (1995). “Infraestructuras del cinema de la Generalitat de Catalunya durant la Guerra Civil: Espanya al dia”, *Cinematògraf*, nº 2, pp. 45-55.
- Crusells, M. (1998). “El cine durante la Guerra Civil española”. *Comunicación y sociedad*, vol. 11, nº 2, pp. 123-152.
- Crusells, M. (2006). *Cine y Guerra Civil Española. Imágenes para la memoria*. Ediciones JC, Madrid.
- De España, R. (1991). “Antisemitismo en el cine español”. *Filmhistoria online*, vol. 1, nº 2, pp. 89-102.
- Franco Torre, C. (2015). *Edgar Neville. Duende y misterio de un cineasta español*. Asociación Shangrila Textos Aparte, Santander.
- García López, S. (2007). “Spain is US. La Guerra Civil española y el cine del Popular Front: 1936-1939”. *Aula-Historia Social*, nº 19, pp. 83-92.
- Gubern, R. (1986). *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*. Filmoteca Española, Madrid.
- Gubern, R. (2006). “La Guerra Civil vista por el cine del franquismo”. En Juliá (Ed), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Taurus, Madrid, pp. 163-196.
- Gubern, R. (2007). “La producción anarquista”. En Sánchez-Biosca (Ed), *España en armas: el cine de la guerra civil española*, Diputación de Valencia, pp. 29-34.
- Gutiérrez Lozano, J. F. & Sánchez Alarcón, I. (2005). “La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión. Experiencias en torno a la constitución de una nueva

memoria audiovisual sobre la Guerra Civil”. *Revista HMiC: història moderna i contemporània*, nº 3, pp. 151-167.

Hopewell, J. (1987). *Out of the past. Spanish cinema after Franco*. British Film Institute, Londres.

Juan-Navarro, S. (2011). “Un pequeño Hollywood proletario: el cine anarcosindicalista durante la revolución española (Barcelona, 1936-1937)”. *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 88, nº 4, pp. 523-540.

Kowalsky, D. (2007). “La producción comunista y la Unión Soviética”. En Sánchez-Biosca (Ed), *España en armas: el cine de la guerra civil española*, Diputación de Valencia, pp. 35-43.

Lénárt, A. (2011). “Teoría y práctica del cine nacional en la Guerra Civil Española”. *Acta Hispanica*, nº 16, pp. 123-132.

Martínez, J. (2009). “Del rojo al azul. Las pantallas de las dos Españas”. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, nº 25, pp. 117-139.

Moradiellos, E. (2016). *Historia mínima de la Guerra Civil española*. Editorial Turner, Madrid.

Ortego, O. (2013). “Cine, franquismo y Guerra Civil: un viaje de ida y vuelta”. En Camarero y Marcos (Ed.), *II Congreso Internacional de Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués. De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI*, Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 225-334.

Pablo, S. d. (2004). “Memoria e imagen de la Guerra Civil en el cine español de la Democracia”. *Cuadernos CANELA*, nº 16, pp. 33-43.

Pablo, S. d. (2007). “Una guerra filmada. El cine en el País Vasco durante la Guerra Civil”. *Historia contemporánea*, nº 35, pp. 623-652.

Pasamar, G. (2015). “El interés hacia la Guerra Civil durante los años de Transición: Las claves generacionales de su mercado cultural”. *Historia Actual Online*, vol. 3, nº 38, pp. 87-100.

Paz Rebollo, M. A. & Montero Díaz, J. (2010). “Las películas censuradas durante la Segunda República. Valores y temores de la sociedad republicana española (1931-1936)”. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, nº 16, pp. 369-393.

Porras Ferreyra, J. (2008). “El cine como instrumento de reinterpretación histórica en periodos de transición democrática”. *Revista de ciencias sociales*, nº 122, pp. 89-101.

Recalde Iglesias, M. (2014). “La lucha entre la Iglesia católica y Falange en el ámbito cinematográfico (1936-1945)”. En Camarero y Marcos (Ed.), *III Congreso Internacional historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos*, Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 116-128.

Roncero Moreno, F. (2013). “La Guerra Civil vista a través del cine español de ficción: una mirada desde la democracia”. *Proyecto de Investigación. La memoria de la Guerra Civil Española durante la transición a la democracia*, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 1-8.

Sánchez-Biosca, V. (2006). *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*. Alianza Editorial, Madrid.

Sánchez-Biosca, V. (2007). “Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española (1936-1939). *CIC: Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 12, pp.75-94.

Sánchez-Biosca, V. (2009). “Imagen, lugar de memoria y mito. En torno al Alcázar de Toledo”. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, nº 21, pp. 141-159.

Sevillano Calero, F. (2014). “La propaganda y la construcción de la cultura de guerra en España durante la Guerra Civil”, *Studia historica. Historia contemporánea*, nº 32, pp. 225-237.

Soledad Rodríguez, M. (2012). “La Guerra Civil en el cine español de la democracia o cómo perduran los mitos”. *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, vol. 89, nº 7-8, pp. 61-79.

Soledad Rodríguez, M. (2015). “El cine de ficción sobre la Guerra Civil sí constituyó una nueva mirada durante la transición”. *Área Abierta*, vol. 15, nº 3, pp. 45-55.

Tranche, R. T. (2009). “Una nueva mirada: Aspectos técnicos y estilísticos de la fotografía y el cine documental durante la Guerra Civil Española”. *Historia Social*, nº 63, pp. 80-109.

Anexo I. Filmografía

Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón (Adrián Porchet & Pablo Wescheuk, 1936).

El entierro de Durruti (SUEP, 1936).

Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona (Mateo Santos, 1936).

Sobre los sucesos de España (K Sobytiyam v Ispanii, Román Karmén & Boris Makaseiev, 1936-1937).

Arriba Spagna (Corrado d'Errico, 1937).

Cuando el soldado es campesino (Cifesa Consejo Obrero, 1937).

El campesino (Manuel Ordóñez de Barraicúa, 1937).

Entierro del benemérito sacerdote vasco José María de Korta y Uribarren, muerto en el frente de Asturias (Sección de Propaganda del Gobierno de Euzkadi, 1937).

España 1936 (Jean Paul Le Chanois, 1937).

Fury over Spain (Louis Frank & Juan Pallejá, 1937).

Guernika (Nemesio Sobrevila, 1937).

Heart of Spain (Hebert Kline & Charles Korvin, 1937).

Madrid tumba del fascio (Juan Pallejá, 1937).

Mando Único (Antonio del Amo, 1937).

Mientras el mundo marcha (Manuel Ordóñez de Barraicúa, 1937).

Semana Santa en Bilbao (Sección de Propaganda del Gobierno de Euzkadi, 1937).

The Spanish Earth (Tierra de España, Joris Ivens, 1937).

Todo el poder para el gobierno (Sección de Propaganda, 1937).

España ante el mundo (Ángel Villatoro, 1938).

España heroica (Joaquín Reig, 1938).

Helden in Spanien (Paul Laven & Fritz C. Mauch, 1938).

La Ciudad Universitaria (Edgar Neville, 1938).

¡España, una, grande, libre! (Giorgio Ferroni, 1939).

¡Presente! (Heinrich Gartner, 1939).

Frente de Madrid / Carmen fra i rossi (Edgar Neville, 1939).

Sierra de Teruel (L'espoir, André Malraux, 1939).

Sin novedad en el Alcázar (L'assedio dell'Alcazar, Augusto Genina, 1940).

Raza (José Luis Sáenz de Heredia, 1941).

¡A mí la legión! (Juan de Orduña, 1942).

Rojo y negro (Carlos Arévalo, 1942).

El santuario no se rinde (Arturo Ruiz Castillo, 1949).

Balarrasa (José Antonio Nieves Conde, 1951).

¡Bienvenido, Mister Marshall! (Luis García Berlanga, 1953).

El verdugo (Luis García Berlanga, 1963).

El espíritu de la colmena (Víctor Erice, 1973).

A la legión le gustan las mujeres... y a las mujeres, les gusta la legión (Rafael Gil, 1976).

Canciones para después de una guerra (Basilio Martín Patino, 1976).

Las largas vacaciones del 36 (Jaime Camino, 1976).

Caudillo (Basilio Martín Patino, 1977).

El sur (Víctor Erice, 1983).

Las bicicletas son para el verano (Jaime Chávarri, 1984).

La vaquilla (Luis García Berlanga, 1985).

Dragon Rapide (Jaime Camino, 1986).

La guerra de los locos (Manolo Matjí, 1986).

Lorca: muerte de un poeta (Juan Antonio Bardem, 1987).

Tierra y libertad (*Land and Freedom*, Ken Loach, 1995).

Libertarias (Vicente Aranda, 1996).

La hora de los valientes (Antonio Mercero, 1998).