

eman ta zabal zazu

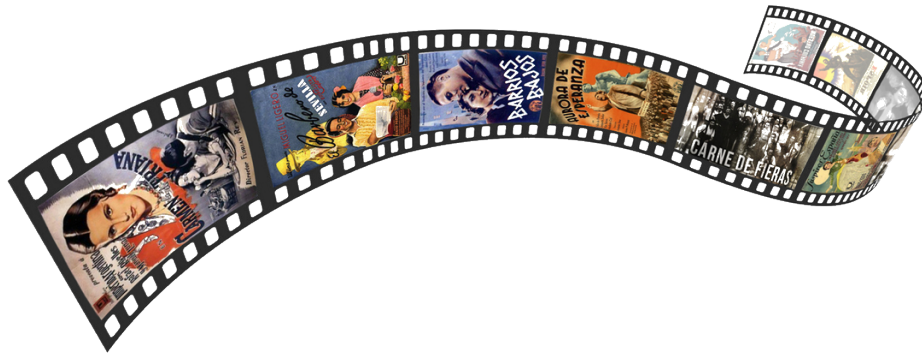


Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea



# EL CINE DE FICCION DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA, 1936-1939



FACULTAD DE LETRAS

GRADO EN HISTORIA

Departamento de Historia Contemporánea

Curso 2017-2018

**Autor:** Iker Baz Amurrio

**Director:** José María Ortiz de Orruño Legarda

En Vitoria, a 25 de mayo de 2018

**Resumen:** Esta investigación analiza las circunstancias y los contenidos ideológicos del cine de ficción realizado durante la Guerra Civil española. En el bando republicano las iniciativas fueron muy diversas y estuvieron impulsadas por el Gobierno de la República, partidos políticos, sindicatos e, incluso, unidades militares. En cambio, en el bando nacional la producción corrió exclusivamente a cargo de la iniciativa privada y la mayor parte de las películas se rodaron en la Italia fascista y en la Alemania nazi. Sin embargo, casi todas estas cintas —a pesar de su muy diversa factura— compartían una característica común: su carga ideológica era mucho menor de lo que hubiera cabido esperar en un tiempo tan sombrío.

Palabras clave: cine de ficción, Guerra Civil, bando republicano, bando franquista.

**Abstract:** This research analyses the circumstances and the ideological contents of fiction films made during the Spanish Civil War. On the Republican side, the initiatives were very diverse and were promoted by the Government of the Republic, political parties, trade unions and even military units. On the other hand, on the national side production was exclusively a question of private initiative and most of the films were filmed in Fascist Italy and Nazi Germany. However, almost all of these films —despite their very diverse origin— shared a common characteristic: their ideological charge was much less than they would have expected in such a bleak time.

Key words: fiction cinema, Civil War, republican side, francoist side.

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	4
<b>2. EL CINE ESPAÑOL EN LOS AÑOS 30</b> .....	7
2.1. La industria cinematográfica durante la Segunda República .....	8
<b>3. CINE DE FICCIÓN Y GUERRA CIVIL</b> .....	14
3.1. Bando republicano .....	14
3.1.1. Producciones gubernamentales.....	14
3.1.1.1. Gobierno central .....	14
3.1.1.2. Cataluña, Euzkadi y la producción privada .....	17
3.1.2. Anarcosindicalistas .....	18
3.1.3. Comunistas .....	22
3.2. Bando nacional .....	25
<b>4. CONCLUSIONES</b> .....	28
<b>5. BIBLIOGRAFÍA</b> .....	30

## ÍNDICE DE TABLAS Y GRÁFICOS

<i>Tabla 1:</i> Producción de películas sonoras entre 1931 y 1936 .....	9
<i>Gráfico 1:</i> Producción cinematográfica total por años (1931-1936) .....	10
<i>Gráfico 2:</i> Producción de cine de ficción y de no-ficción durante la II República .....	11

## 1. INTRODUCCIÓN

El propósito de este trabajo es analizar el papel del cine de ficción como instrumento al servicio de ideologías políticas durante la Guerra Civil española, tanto en el bando republicano como en el franquista. A la hora de hablar de cine y guerra civil se presupone que la filmografía producida tendría necesariamente una evidente intención propagandística. Al menos, esa era mi hipótesis de partida. Pero esa suposición inicial se ha ido matizando al consultar la bibliografía disponible y visionar algunas películas concretas. No ha sido el único descubrimiento realizado. Esta investigación me ha permitido también conocer mejor el surgimiento del cine como nuevo y potente medio de comunicación, su expansión en la España de la Segunda República y su importancia instrumental ya durante la Guerra Civil.

Tanto por su fácil difusión como por su extraordinaria capacidad de persuasión, el cinematógrafo inauguró una nueva era a comienzos del siglo XX. Pronto se advirtió su capacidad para moldear la opinión pública en la naciente sociedad de masas. Sus posibilidades propagandísticas quedaron de manifiesto durante la Primera Guerra Mundial a raíz de los documentales producidos en la misma línea del frente con la intención de mantener la fe en la victoria y fortalecer la cohesión social. En la turbulenta Europa de entreguerras, el cine —tanto en su formato documental como en el ficcional— se confirmó como como el cauce perfecto para la difusión ideológica. Sirvan como ejemplos *Octubre* (1928), película realizada por Sergei M. Eisenstein para conmemorar la revolución bolchevique, o *El triunfo de la voluntad* (1935), formidable documental rodado por Leni Reifenstahl para exaltar el liderazgo de Adolfo Hitler y la fuerza del partido nazi.

Con esos antecedentes, la Guerra Civil española parecía el marco idóneo para estudiar la relación entre cine —y más concretamente el cine de ficción producido por ambos bandos contendientes— y adoctrinamiento político. Pronto descubrí, sin embargo, que la mayor parte del material filmado durante el conflicto pertenece al género documental. La razón es sencilla. El rodaje de películas de ficción no solo requieren más medios y más tiempo; también es mucho más complejo técnicamente y su digestión es más lenta. En comparación, los documentales resultaban mucho más impactantes y efectivos a la

hora de sugestionar a la población sobre la maldad del enemigo, la marcha de la guerra o la actuación del gobierno.

Las fuentes utilizadas para la realización de esta investigación son de dos tipos, bibliográficas y cinematográficas. Para analizar el cine de ficción realizado durante el conflicto he recurrido preferentemente a expertos en historia y cine. El trabajo de José María Caparrós, recientemente fallecido, me ha resultado muy útil para conocer el contexto cinematográfico de la época y hacerse una idea de lo producido por ambos bandos. Discípulo suyo aunque con un enfoque más estadístico es Magí Crusells, que estudia las aportaciones realizadas por cada bando con sus respectivas subdivisiones. Sánchez-Biosca es otro de los grandes. En sus trabajos interpreta el trasfondo ideológico e incluso mitológico de las películas que comenta. Por último, también me ha sido de gran ayuda el libro Ramón Sala Noguera, que analiza toda la producción republicana realizada durante el conflicto y ofrece fichas técnicas muy detalladas<sup>1</sup>.

Con el fin de complementar la información bibliográfica, he visionado algunas cintas representativas del cine republicano. Como *Aurora de Esperanza*, *Barrios Bajos* o *Sierra de Teruel*. Del llamado bando nacional he visto *Carmen*, *la de Triana*. Todas esas cintas están disponibles en YouTube o en la página de la Filmoteca Nacional de RTVE, que ha hecho un gran trabajo al digitalizar el material filmado durante la guerra y que no se quemó en el famoso incendio de 1945.

Todos los autores citados en el párrafo anterior son deudores —y en algún caso también promotores— de la renovación historiográfica iniciada en los años 80 del pasado siglo. Entonces surgió interés por el cine, entendido como una fuente capaz de aportar información novedosa sobre una sociedad determinada. Se ponía así fin a la incomunicación que hasta entonces habían vivido historia y cine porque la historiografía

---

<sup>1</sup> Caparros Lera, José María. “La producción cinematográfica española durante la guerra civil”. *Congreso La Guerra Civil Española 1936-1939*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006; Crusells, Magí. *La Guerra Civil española: cine y propaganda*. Barcelona: Ariel, 2003; Sánchez-Biosca, Vicente. *Cine y Guerra Civil Española: del mito a la memoria*. Madrid: Alianza, 2006; Sala Noguera, Ramón. *El cine en la España republicana durante la Guerra civil: (1936-1939)*. Bilbao: Mensajero, 1993.

positivista tradicional restaba importancia a las imágenes y no les reconocía valor. Hasta entonces había primado el análisis exclusivamente estético de las películas, como si estas no pudieran ser consideradas también como un reflejo de la sociedad que las había producido.<sup>2</sup> Por suerte, ese proceso renovador ha introducido nuevas perspectivas, metodologías analíticas más perspicaces y nuevos campos de estudio. En la actualidad, historia y cine mantienen intereses comunes y un diálogo constante. Buena prueba son las referencias bibliográficas antes comentadas que analizan la producción cinematográfica con criterios económicos, sociológicos, culturales e ideológicos; esto es: históricos.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Ansola González, Txomin. “En busca del dato perdido. Fuentes y metodología de la historia del cine en el ámbito local”, *Área abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, nº 12 (2005), pp. 1-9, Dialnet.

<sup>3</sup> Martínez Gil, Fernando. “La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas?”, *Vículos de Historia*, nº 2 (2013), pp. 351-372, Dialnet.

## 2. EL CINE ESPAÑOL EL LOS AÑOS 30

Tal como ocurrió en el siglo XV con la imprenta, la difusión del cine también implicó una auténtica revolución cultural. Casi de inmediato se confirmó como el medio de expresión más amplio y elocuente. Si por un lado aventajaba a la fotografía por su combinación con el sonido, por otro el montaje potenciaba recursos narrativos, conceptuales y emotivos como ningún otro medio de comunicación de masas había hecho hasta entonces.<sup>4</sup> Desde la invención del cinematógrafo por los hermanos Lumière en el París de 1895, el mundo no volvería a ser el mismo. El cine supuso una revolución visual y tecnológica en la manera de percibir y comunicar que implicaba también una nueva forma de pensar la realidad.<sup>5</sup> Desde sus inicios la evolución del cine será muy rápida, tanto de los recursos técnicos como de los narrativos.

El cinematógrafo llegará a España, vía Madrid, en mayo de 1896. Hasta la introducción del cine sonoro en 1928, “españoladas” y dramas históricos dominarán la cartelera. Las primeras películas fomentarán el culto al *star system* y atraerán de forma creciente la atención de los artistas e intelectuales, sobre todo los más jóvenes.<sup>6</sup> La llegada del cine sonoro pilló a contrapié a la industria cinematográfica española, que aún no disponía de los medios técnicos adecuados. Pero la situación mejorará rápidamente con la adquisición de equipos de rodaje y de reproducción sonora. Gracias a la respuesta de empresas privadas, durante la Segunda República la producción cinematográfica conocerá una de las épocas más prolíferas de la historia del cine en España.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup>Tranche, Rafael R. y Sánchez-Biosca, Vicente. *El pasado es el destino : propaganda y cine del bando nacional en la guerra civil*. Madrid: Cátedra, 2011.

<sup>5</sup>Ansón, Antonio. “El impacto del cine en las vanguardias históricas”. *Archivo Español de Arte*. Tomo 85, nº 339 (2012), pp. 251-264.

<sup>6</sup>Nieto Ferrando, Jorge. “La “Edad de oro” y su abrupta conclusión. La prensa cinematográfica en la II República y la Guerra Civil”, en Pérez Perucha, Julio y Rubio Alcové, Agustín. *Faros y torres vigía: el cine español durante la Segunda República*. XIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), 2016 pp. 317-319.

<sup>7</sup>García Fernández, Emilio C. *Historia ilustrada del cine español*. Madrid: Planeta, 1985.

## 2.1 La industria cinematográfica durante la Segunda República

Puede discutirse si la década de los treinta constituye una verdadera “edad de oro” del cine español. Pero atendiendo a la producción de películas, el quinquenio de 1931 a 1936 fue un momento de efervescencia único, irrepetible, que desaparecerá con la Guerra Civil.<sup>8</sup> En cierto modo, puede afirmarse que la producción cinematográfica española comenzaba a despegar en el verano de 1936.

La caída de la monarquía, las secuelas de la crisis de 1929 y la revolución tecnológica impulsada por la llegada del cine sonoro sacudieron, a comienzos de los años treinta, la vida renqueante de estudios y salas de exhibición. Con la ascensión de la CEDA al poder, la nueva burguesía apostó por el cine y la iniciativa privada invirtió en la renovación de estudios de rodaje y salas de exposición. Ya en vísperas de la Guerra Civil existían en España seis estudios adaptados a la tecnología sonora —dos en Barcelona y cuatro en Madrid—, que renovaron el parque productivo cinematográfico del país.

En 1932 se crearon en Madrid varios estudios como respuesta a las películas de Hollywood<sup>9</sup>. La Cinematografía Española y Americana (CEA) y los Estudios Cinema Español S.A. (ECE- SA) se acabaron consolidando como los estudios más importantes de la capital<sup>10</sup>. Como la revolución del sonoro y los agitados años treinta forzaron la desaparición de algunas productoras, las distribuidoras tomaron el relevo a la hora de producir. Con todo, la moderna industria cinematográfica se asentó sobre dos grandes empresas: la madrileña Filmófono y la valenciana CIFESA. Esta última, fundada igualmente en 1932, se convirtió en la mayor productora cinematográfica durante la República. Con 12 largometrajes y otros tantos cortometrajes, la firma valenciana no solo tenía el catálogo más amplio de títulos propios. Sus películas también eran las preferidas por el gran público debido a su mayor calidad.

---

<sup>8</sup> Nieto Ferrando, Jorge. “La “Edad de oro” y su abrupta conclusión. La prensa cinematográfica en la II República y la Guerra Civil”, en Pérez Perucha, Julio y Rubio Alcové, Agustín. *Faros y torres vigía: el cine español durante la Segunda República*. XIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), 2016, pp. 317-319.

<sup>9</sup> Se habla de una campaña de prensa contra las películas habladas en *el castellano de Hollywood*, que acaparaban el mercado ante la desidia de los productores locales.

<sup>10</sup> Estos locales servían para que cualquiera de las empresas productoras del país filmaran sus obras con las condiciones técnicas precisas, garantizando una mínima infraestructura y evitando el desplazamiento a estudios extranjeros.



En vísperas de la guerra existían en España diez productoras de cine, que desarrollaban una actividad nada desdeñable: entre 1931 y la primera mitad de 1936 llevaron a la pantalla 57 largometrajes.

**Tabla 1.** Producción de películas sonoras entre 1931 y 1936

EMPRESA	1931	1932	1933	1934	1935	1936	TOTAL
CIFESA				1	6	5	12
Orphea				8	1		9
Excl. Diana	1	1	1	1	2	1	7
Capitolio				1	2	3	6
Star Film		1	1	1	1		4
Filmófono					2	2	4
Procines				1	2	1	4
Ibérica				1	3		4
CEA				1	1	1	3
Lepanto				2	2		4
<b>TOTAL</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>17</b>	<b>22</b>	<b>13</b>	<b>57</b>

*Nota.* Tabla editada por Martínez, Josefina. *Del rojo al azul. Las pantallas de las dos Españas*, p. 122.

El desarrollo de la industria cinematográfica no puede desligarse de las mejoras sociales conseguidas en el primer cuarto del siglo XX. La paulatina reducción de la jornada laboral y un ligero incremento salarial aumentaron el nivel de vida y el tiempo del ocio, que muchos utilizaron para asistir al cine. En 1935 la población española ascendía a 24.693.000 habitantes y el parque cinematográfico estaba compuesto por 2.767 salas, de las cuales algo más de la mitad (1.533) ya estaban adaptadas al sonoro.<sup>11</sup> También aumentó el número de películas disponibles. Si en 1931 se anunciaban 29 cines en la cartelera de los periódicos madrileños, en 1935 ya eran 49 y 61 en junio de 1936, con un aforo aproximado de 35.000 localidades.<sup>12</sup> Después de Estados Unidos, España era el

<sup>11</sup> Martínez, Josefina. “Del rojo al azul. Las pantallas de las dos Españas”. *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea* (2009), pp. 117-139. Dialnet. 2009.

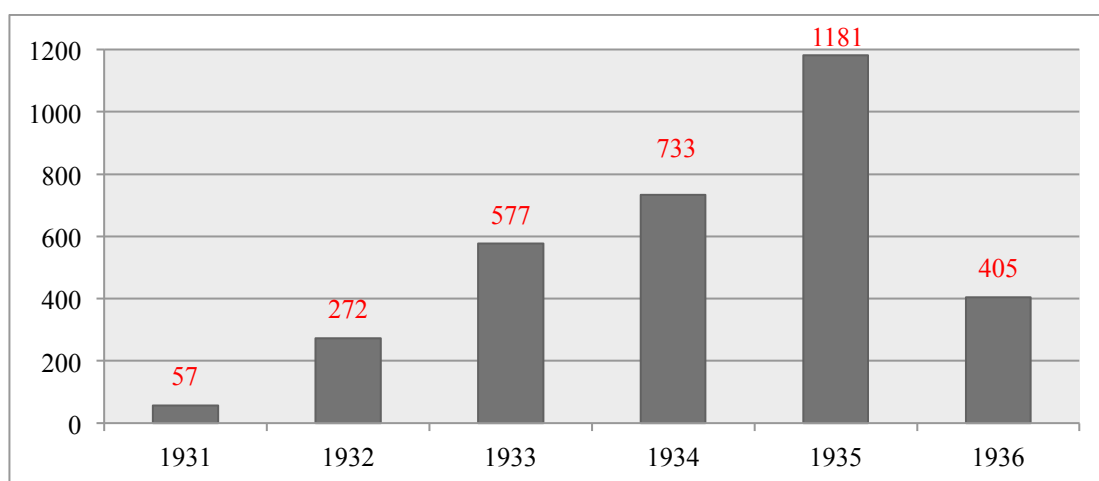
<sup>12</sup> García Ferrero, Alejandro. “Las salas de cine en Madrid. De los primeros cinematógrafos a la demanda por «salvar» los cines históricos de la ciudad”. *Estudios Geográficos* Vol. 77, nº 280 (2016), pp. 115-153.

país del mundo con mayor número de butacas por habitante.

Como la producción nacional no bastaba para abastecer a tantos locales, las películas norteamericanas, francesas y alemanas copaban las pantallas. Solo en 1934 se importaron un total de 474 películas, de las cuales el 73% procedían de Estados Unidos, el 13 % de Francia el 13% y el 9 % de Alemania. Las preferencias del público se decantaban por los temas castizos, las comedias, los musicales y las películas de aventuras, terror y acción. Nada de truculentos melodramas<sup>13</sup>.

El incremento de títulos exhibidos durante la Segunda República fue verdaderamente extraordinario. Así se desprende del Gráfico 1, que recoge el número de películas revisadas por la Dirección General de Seguridad, dependiente del Ministerio de Gobernación. Para interpretarlo correctamente conviene advertir que solo están completos los años comprendidos entre 1932 y 1935. En efecto, los datos de 1931 solo recogen las películas registradas entre mayo y diciembre, mientras que los de 1936 solo llegan de enero hasta mediados de julio. De manera que entre mayo de 1931 y julio de 1936 se remitieron al Ministerio 3.325 títulos, de los cuales un tercio corresponden a 1935. Si la media para todo el periodo gira en torno los 50 títulos mensuales, esa cifra se duplicó el año del record.

**Gráfico 1.** Producción cinematográfica total por años (1931-1936)

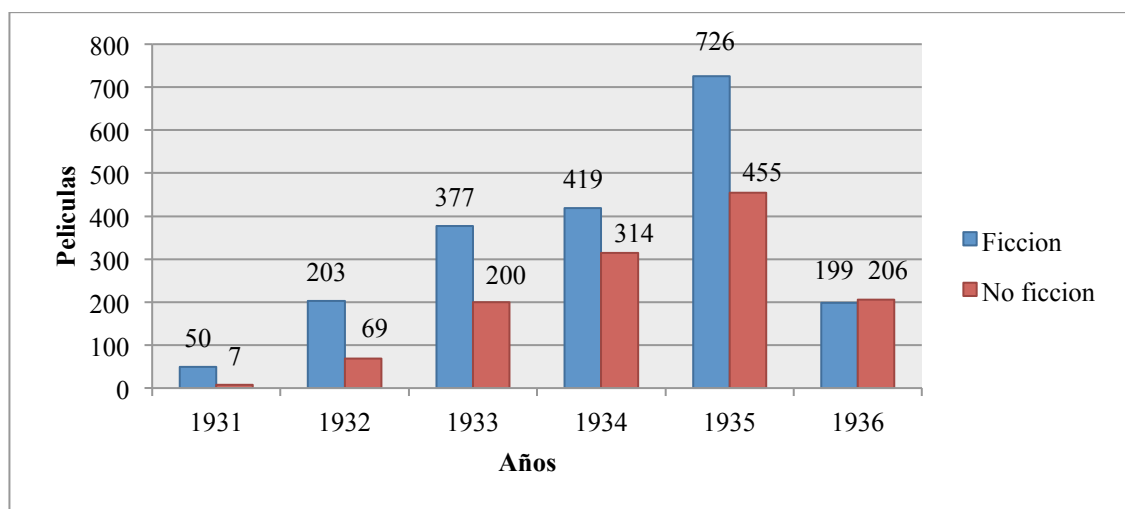


Fuente: Paz Rebollo, María Antonia y Montero Díaz, Julio. *Las películas censuradas durante la Segunda República. Valores y temores de la sociedad republicana española (1931-1936)*, p. 373

<sup>13</sup> Martínez, Josefina. “Del rojo al azul. Las pantallas de las dos Españas”. *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea* (2009), pp. 117-139. Dialnet. 2009.

Cabe destacar, no obstante, que ese incremento estuvo inducido más por la distribución de películas extranjeras que por la producción nacional. Aunque durante ese periodo se crearon nuevas productoras españolas, la mayoría apenas consiguió realizar una o dos películas por año (tal como ha quedado expuesto en la Tabla 1). Otro dato relevante fue el paulatino incremento del género informativo (noticiarios y documentales). Si todavía en 1931 y 1932 la ficción superó con gran diferencia al cine de no ficción, a partir de 1933 las distancias empezaron a acortarse. En 1934 se presentaron a censura 419 películas de ficción frente a las 314 del género informativo y documental. Pero ya entre enero y julio de 1936 la no ficción superó a la ficción, aunque por escaso margen. En otras palabras, la demanda de información cinematográfica fue anterior al estallido de la Guerra Civil.

**Gráfico 2.** Comparación entre la producción del cine de ficción y no ficción durante la Segunda República



Fuente: Paz Rebollo, María Antonia y Montero Díaz, Julio. “Las películas censuradas...”. Op. cit., p.374.

La demanda de los géneros de no ficción se vio favorecida por diversos motivos. Por un lado, la agitada situación política nacional e internacional; por otro, las inquietudes culturales y pedagógicas del régimen republicano<sup>14</sup>. Pero existe también una tercera

<sup>14</sup> Paz Rebollo, María Antonia. Montero Díaz, Julio. “Las películas censuradas..”, pp. 369-393.

razón de corte técnico-burocrático relacionada con los trámites de la censura. En efecto, esta suele ser mucho más rápida y sencilla cuando se aplica a los noticiarios que a las películas de ficción. En definitiva, la creciente presencia del cine informativo y documental en las pantallas españolas fue anterior a la Guerra Civil, aunque se incrementó tras el estallido de la contienda<sup>15</sup>.

Por último, también quisiera señalar que la virulencia del debate ideológico también saltó a las pantallas. El cine también acabó contagiado por la elevada temperatura ambiente. Todas las sensibilidades políticas apelaron a la irrenunciable función educativa y propagandística del cine; pero mientras la izquierda defendió su capacidad instrumental para concienciar políticamente a los ciudadanos, la derecha rechazó tales prácticas y condenó la utilización política del cine dirigido a masas carentes de educación<sup>16</sup>. Durante el periodo bélico, que no tardaría en llegar, esa batalla ideológica alcanzará su cénit.

### **3. CINE DE FICCIÓN Y GUERRA CIVIL.**

Cuando estalló la guerra, la cinematografía española vivía una época de esplendor, pero la división del país en dos zonas acabaría con la joven industria cinematográfica. El cine se pondría al servicio del esfuerzo bélico y los filmes serían utilizados por los partidos políticos y las centrales sindicales para la difusión de sus idearios. La contienda fratricida marcó, por tanto, el inicio de la decadencia de la industria cinematográfica. Y si en un principio la efervescencia de la lucha no reparó en el cine, pronto ambos bandos tomaron conciencia de la utilidad de las imágenes para agitar y movilizar a las masas.

De ahí que la producción no parase durante los años bélicos. Disminuyó considerablemente la realización de películas de ficción, más costosas y de difícil materialización en tiempos de guerra. Justamente lo contrario ocurrió con los documentales y noticiarios, que eran más fáciles de realizar y ofrecían mayores

---

<sup>15</sup> Paz Rebollo, María Antonia y Cabeza San Deogracias, José. “La realidad que vieron los españoles. El cine de no-ficción durante la II República española (1931-1936)”. *Hispania: Revista española de historia*, vol. 70, nº 236 (2010), pp. 737-764. Dialnet.

<sup>16</sup> Pérez Bowie, José Antonio. “La ideologización del discurso teórico-crítico sobre el cine durante la Segunda República”, en Pérez Perucha, Julio y Rubio Alcové, Agustín. *Faros y torres vigía: el cine español durante la Segunda República*. XIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), 2016, pp. 337-345.

posibilidades de propaganda.<sup>17</sup>

Tras el golpe de estado fallido en julio de 1936 y la división de España en dos zonas, aparecen también dos cinematografías diferenciadas: una el bando republicano y otra en la zona nacional. Al inicio del conflicto los republicanos contaban con los dos principales centros de producción cinematográfica, situados en Barcelona y Madrid. En cambio, el bando nacional solamente disponía de los equipos cinematográficos que se habían desplazado a rodar un par de películas en Andalucía: *Asilo naval* (Tomás Cola), en Cádiz, y *El genio alegre* (Fernando Delgado), en Córdoba. Esta situación tuvo graves consecuencias durante los primeros meses de guerra, pues los republicanos consiguieron adelantarse en la lucha por la opinión (nacional e internacional). La producción de la zona nacional solo consiguió despegar gracias a la ayuda de Alemania, Italia y Portugal.

No obstante, todas las producciones filmicas compartían dos principios generales. Unos y otros se presentaban como los verdaderos representantes de la legitimidad española, al tiempo que intentaban descalificar al otro bando. En las producciones republicanas se tilda a los militares sublevados de "fascistas", "traidores sin honor" o "bestias feroces", mientras que en las películas nacionales se llama a los republicanos "rojos", "canallas marxistas" y "traperos desarrapados del Frente Popular".<sup>18</sup>

En total, se conservan 592 documentos audiovisuales aunque existe constancia de que al menos se produjeron 860. Se han conservado muy pocos originales: la mayoría son copias, que a veces ni siquiera están completas. Esta situación se debe principalmente al incendio accidental de los laboratorios de *Cinematiraje Riera*, de Madrid, ocurrido en 1945. Aquel incendio destruyó la casi totalidad de los originales cinematográficos rodados durante la Guerra Civil.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Caparros Lera, José María. "La producción cinematográfica española...", p. 2.

<sup>18</sup> Crusells, Magí. "El cine durante la Guerra Civil española". *Comunicación y sociedad*. Vol. 11, nº 2 (1998), pp. 123-152. Dialnet.

<sup>19</sup> Del Amo García, Alfonso e Ibáñez, María Luisa. *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra. 1996.

### **3.1 Bando republicano**

Al estallar la sublevación, los centros de producción y los laboratorios de revelado, ubicados en Madrid y Barcelona quedaron en manos republicanas. Esta situación se prolongó hasta casi el final de la guerra. Pero a medida que avanzó el conflicto, la industria cinematográfica se fue asentando con más firmeza en la capital condal.<sup>20</sup> También hay que señalar que inmensa mayoría de las películas de factura republicana estuvieron producidas por organismos gubernamentales, partidos políticos o centrales sindicales. En este bando apenas tuvo incidencia la iniciativa privada.

Por lo menos hasta mayo de 1937 las organizaciones anarcosindicalistas figuraron entre los principales promotores cinematográficos. A partir de esa fecha la iniciativa pasó a las organizaciones marxistas y a las instituciones gubernamentales. El esfuerzo dedicado por la República a la propaganda cinematográfica superó —en términos humanos y materiales— al de la España nacional.<sup>21</sup> Esa superioridad se manifestó en la mayor rapidez de respuesta cinematográfica, pero también en el volumen y en la calidad de los resultados producidos por uno y otro bando.

#### **3.1.1 Producciones gubernamentales**

##### **3.1.1.1. Gobierno central**

Como en otras parcelas de la acción pública, también en el terreno cinematográfico partidos y sindicatos se adelantaron e impusieron sus propia dinámicas a las decisiones del Gobierno. Llama la atención en la filmografía del periodo bélico la variedad de entidades que aparecen en el apartado de producción. A veces, son simples y ocasionales promotoras de un proyecto; otras, son unidades cinematográficas surgidas de iniciativas individuales o colectivas vinculadas a unidades del ejército, escuelas militares, etc. Aunque todos los organismos dependientes de la administración estatal califican su actividad como propaganda pro-republicana, no todas sus producciones

---

<sup>20</sup> Sánchez-Biosca, Vicente. “Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española (1936-1939)” en Castro de Paz, José Luis (coord.). *Cine y Guerra Civil: nuevos hallazgos : aproximaciones analíticas e historiográficas*. 2009, pp. 75-94.

<sup>21</sup> Crusells, Magí. “El cine durante la Guerra Civil española”. p. 125.

filmicas estuvieron inspiradas por idénticos presupuestos ideológico-políticos.<sup>22</sup>

La rotunda defensa de la legitimidad republicana frente a los militares sublevados era exigencia inexcusable para poder rodar. Así lo entendieron los sindicatos y partidos políticos. Las recomendaciones y las directrices legales más concretas referidas a la propaganda institucional corrían a cargo de la Subsecretaría de Propaganda por lo que concierne al Gobierno central, y, en lo referente a la Generalitat de Cataluña, al Comissariat de Propaganda. La cinematografía vasca quedó sometida a la tutela de ambas instituciones a raíz del traslado del Gobierno de Euzkadi a Barcelona tras la caída de Bilbao (junio de 1937).

Al comenzar la guerra, la información y propaganda cinematográfica del Gobierno de la República corrían a cargo de la Sección de Propaganda, dependiente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. En enero de 1937, se creó el Ministerio de Propaganda; pero pocos meses después, tras la caída del gobierno de Francisco Largo Caballero en mayo de 1937, se fundó una Subsecretaría de Propaganda, dependiente del Ministerio de Estado, donde se incluyó el cine.

La producción cinematográfica de la Subsecretaría de Propaganda tardó un tiempo en ponerse en marcha. Empezó promoviendo una serie de filmes brevísimos, editados para proyectar en los intermedios, entre película y película, que la Subsecretaría fue editando a lo largo de 1938. Los temas tratados eran de estricta actualidad e insistían en la necesidad de mantener alta la moral de victoria.<sup>23</sup> Esta organización fue responsable de la coproducción del largometraje de ficción *Sierra de Teruel (L'Espoir)*. La República se volcó en esta superproducción ideada y realizada por André Malraux, influyente intelectual francés enrolado en el ejército republicano.

*Sierra de Teruel* narra una sucesión de acciones bélicas libradas —supuestamente— en esa zona. Aunque las escenas están totalmente reconstruidas y la mayoría de los actores que participan en ellas son profesionales, el espectador tiene la sensación de hallarse ante un documental rodado en vivo: tal es el efecto de realidad que desprenden sus imágenes.<sup>24</sup> «Cinematográficamente es la mejor. Un filme que mira la guerra con unos

---

<sup>22</sup> Crusells, Magí. *La Guerra Civil española: cine y propaganda*. Barcelona: Ariel, 2003.

<sup>23</sup> Sala Noguera, Ramón. *El cine en la España republicana durante la Guerra civil : (1936-1939)*. Bilbao: Mensajero, 1993.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 175.

ojos más limpios. Visualmente es muy hermosa, con esa fotografía, esa luz y esa mezcla de realidad y documental ... Es maravillosa», asegura el director Fernando Trueba.<sup>25</sup>

*Sierra de Teruel* denuncia la penuria armamentística de los republicanos, representados por una pequeña escuadrilla de aviación, con el fin de buscar la solidaridad internacional.<sup>26</sup> Consciente de la importancia del cine como instrumento propagandístico, la República pensó utilizar la cinta para convencer al mundo de la justicia de su causa. Por eso se volcó con esta película. Sin embargo, su gestación fue muy complicada. En diciembre de 1937 Malraux publicó *L'Espoir*, novela propagandística sobre la guerra civil española pensada para despertar la conciencia de los estados democráticos en favor de la causa republicana. El propio Malraux se propuso adaptar la novela al cine. Para cuando comenzó a elaborar el guión junto a Max Aub ya había decidido hacer una película de ficción y no un documental, porque pensaba que este formato llegaría a un público más numeroso.

La película debía rodarse en una Cataluña, atestada por miles de refugiados llegados de todas partes. Los trabajos comenzaron el 20 de julio de 1938 en los estudios barceloneses de Montjuic y se interrumpieron en enero de 1939, cuando las tropas franquistas estaban a punto de tomar Barcelona. El cineasta francés se trasladó a Corniglion-Molnier para terminar su proyecto, que concluyó en julio, cuando ya se había producido la derrota republicana.

*Sierra de Teruel* podría haber alentado la resistencia antifranquista, tanto en el interior como en el exterior. Pero el gobierno Daladier prohibió su exhibición en las salas francesas. Durante la ocupación alemana del país vecino, los nazis destruyeron todas las copias de la película siguiendo indicaciones de los fascistas españoles. Solo se salvó una porque, sorprendentemente, no llevaba por título *Sierra de Teruel*. Solo acabada la II Guerra Mundial pudo estrenarse la película, aunque para entonces ya solo era un testimonio histórico.<sup>27</sup> El propio Malraux se refirió a ella como “el último filme revolucionario rodado en nuestro país”.

---

<sup>25</sup> Israel Viana. “El cine durante la Guerra Civil: entre las bombas y el folclore”, *ABC*, 18.07.2016.

<sup>26</sup> Sánchez-Biosca, Vicente. *Cine y Guerra Civil Española del mito a la memoria*. 2006, Madrid: Alianza, 2006.

<sup>27</sup> Sala Noguer, Ramón. *El cine en la España...*, p. 355.



### 3.1.1.2. Cataluña, Euzkadi y la producción privada

El 12 de septiembre de 1936 se creó en Cataluña el Comissariat de Propaganda de la Generalitat, dependiente del Departament de Cinema. Fue bautizado con el nombre de Laya Films. Su actuación más notable fue la creación del noticiario *Espanya al dia*. Además de realizar noticiarios, Laya Films también produjo diversos documentales que reflejaban tanto la situación política como la militar. En 1938, Laya Films contaba en su propio archivo con 90.000 metros de película y más de 130.000 copias para su distribución.<sup>28</sup>

Tres departamentos se encargaban de la cinematografía en el Gobierno de Euzkadi. Eran los de Presidencia, Gobernación y Asistencia Social. En Presidencia había una secretaría particular y otra general, que tenían encomendada la gestión de las relaciones exteriores y la propaganda. En esta última cuatro gabinetes distintos atendían, respectivamente, las secciones de prensa, fotografía, impresos y el cine. A pesar de todas estas subdivisiones administrativas, la actividad propagandística solo fue importante en los últimos meses de la contienda. Según George L. Steer, corresponsal del *Times* londinense en Euzkadi, el Gobierno Vasco no destacó por la actividad propagandística. Careció de la habilidad o de la astucia necesaria para intentar moldear la opinión pública a través de la propaganda. A juicio del periodista británico, los dirigentes vascos “eran demasiado sinceros”. Por otro lado, la programación cinematográfica de los cines vascos continuó siendo muy semejante a la exhibida antes del conflicto. Salvo los noticieros republicanos referidos a la guerra, la cartelera siguió dominada por las películas americanas, el cine de terror y el sonoro español.<sup>29</sup>

Entre 1936 y 1939 la producción privada en la zona republicana brilló por su ausencia. Lo sorprendente hubiera sido lo contrario: ni el clima bélico favorecía la creación empresas comerciales, ni se concebía otro mensaje que no estuviera al servicio de la causa republicana. En circunstancias tan particulares, el cine se convirtió en un mero agente de propaganda: unas veces al servicio de la revolución proletaria y otras como reflejo de la nueva sociedad.<sup>30</sup> Sólo algunas pequeñas empresas —Cifesa, Consejo

---

<sup>28</sup> Crusells, Magí. “El cine durante la Guerra Civil española”. p. 129.

<sup>29</sup> Arrillaga y Celeste Leira, Ignacio. “Legislación e industria cinematográfica durante la Guerra Civil”, en Del Amo García, Alfonso e Ibáñez, María Luisa. *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra. 1996.

<sup>30</sup> Sala Noguer, Ramón. *El cine en la España republicana ...*, p. 35.

Obrero o Ediciones Antifascistas Films— desarrollaron alguna actividad cinematográfica, aunque no relacionada con el cine de ficción.<sup>31</sup>

### 3.1.2. Anarcosindicalistas

Todas las organizaciones políticas y sindicales republicanas pensaban que el cine podía contribuir de manera decisiva a la victoria final. Sin embargo, el deseo de convertir el cine en propaganda de la revolución alentado por algunas algunas formaciones políticas provocó algunos roces. La CNT representa un caso muy particular. No solo porque hasta finales de 1936 fue la productora cinematográfica más potente del bando republicano, sino también por ofrecer una trayectoria particular dentro de las demás organizaciones del Frente Popular.

Al estallar la guerra se paralizó la producción cinematográfica en Barcelona. El Sindicato Único de Espectáculos Públicos (SUEP), vinculado a la CNT-FAI y con sólida implantación en el sector, pasó a controlar todas las salas de exhibición, los laboratorios y las salas de montaje.<sup>32</sup> Casi toda la industria cinematográfica quedó bajo el control de la CNT, que se involucró también en labores de producción. Como sindicato anarquista defendió los puestos de trabajo de sus afiliados y alentó la creación de un nuevo cine revolucionario. A finales de 1936 el SUEP se transformó en el Sindicato de la Industria del Espectáculo (SIE) y desde entonces las producciones de la CNT-FAI aparecieron bajo la firma SIE Films.

Debido a la colectivización, todas las salas de exhibición pasaron a ser regidas por un Comité Económico<sup>33</sup> y se organizaron por unos estatutos que tendían a borrar jerarquías y a mejorar las condiciones laborales de los trabajadores. Solo en Barcelona había 116 cines a pleno rendimiento. La afluencia de público a las salas no solamente no decreció, sino que experimentó un considerable aumento. Esos comités se convirtieron en entidades con gran capacidad financiera, lo que explica que fueran ellos los encargados

---

<sup>31</sup> Caparrós Lera, José María. “La producción cinematográfica española...”, p. 8.

<sup>32</sup> La tradicional combatividad del proletariado catalán fue decisiva a la hora de abortar el asalto al poder de los militares ya que la CNT-FAI, con sus casi 250.000 afiliados, tenía el poder real en Cataluña.

<sup>33</sup> Dentro de este comité se estableció la Sección de la Industria del Cine, en la que estaban afiliados los trabajadores de los estudios y laboratorios; en el mes de julio, ya eran cerca de 400. Una vez creado el comité, el siguiente paso fue determinar la composición de una plantilla de producción. Sala Noguer, Ramón. *El cine en la España republicana durante la Guerra civil : (1936-1939)*. Bilbao: Mensajero, 1993.

de impulsar la reorganización y normalización de la industria cinematográfica. Solo tras los Sucesos de Mayo de 1937, los anarcosindicalistas vieron disminuido su poder y su influencia en la zona republicana. Tras esa derrota política de los libertarios la SIE rebajó la exaltación revolucionaria de sus producciones, que se orientaron a mostrar la vida y moral de la retaguardia.

En Madrid, existía el Sindicato Único de la Industria Cinematográfica y Espectáculos Públicos (SUICEP), de orientación confederal, que produjo diversos documentales. También la Federación Regional de la Industria Cinematográfica y Espectáculos Públicos (FRIEP), organización madrileña de orientación anarquista, se dedicó a la producción de documentales. La mayoría seguían la consigna "trabaja y lucha por la revolución". Otra productora anarquista madrileña fue Spartacus Films, que puso en marcha el noticiario *Momentos de España* aunque editó solo unos pocos números. En cualquier caso, la producción anarcosindicalista madrileña fue mucho menor que la barcelonesa. Dos razones, al menos, permiten explicar la diferencia. Por un lado, la menor afiliación anarcosindicalista en la capital de España y, por otro, la cercanía de esta al frente bélico y el asedio constante al que estuvo sometida.<sup>34</sup>

Por lo demás, la producción anarcosindicalista madrileña se asemeja a la realizada por otras organizaciones políticas. Se centró preferentemente en el reportaje de guerra y en el documental propagandístico. Eran más fáciles de realizar y tenían una aceptación inmediata. Unas veces transmitían consejos a la población sobre cómo protegerse de los bombardeos o cómo usar un fusil; otras servían para contrarrestar al propaganda enemiga e informar sobre la marcha de la guerra. Pero tras la creación del SIE Films, los anarquistas también rodaron largometrajes comerciales y de ficción. En su afán renovador, no se limitó solo a los aspectos técnicos: también buscó argumentos originales en lugar de recurrir, como de costumbre, a obras teatrales de autores conocidos.<sup>35</sup>

Los primeros doce meses fueron un periodo de tanteo. En términos cinematográficos puede afirmarse que hubo un cambio radical. Un sector de la CNT-FAI, más preocupado por consolidar las bases industriales que por difundir contenidos ideológicos, defendió el cine comercial frente a otro más 'social'. En nombre de la

---

<sup>34</sup> Crusells, Magí. *La Guerra Civil española: cine y propaganda*. Barcelona: Ariel, 2003.

<sup>35</sup> Sala Noguer, Ramón. *El cine en la España republicana...*, p. 54.

perfección técnica, defendió la imposibilidad de hacer una buena película sin un buen guión y aseguró que en la industria del cine eran preferibles los realizadores capacitados a los simples militantes de carnet. Por eso optó por los directores experimentados en detrimento de los primerizos y abrió una oficina literaria para seleccionar los proyectos recibidos. Pese a ello, pocos títulos consiguieron saltar de la ficción argumental a las salas comerciales.

1936 fue un año que pasó prácticamente en blanco; pero en 1937 se rodaron siete películas de ficción.<sup>36</sup> *Aurora de esperanza*, de Antonio Sau, fue una de las más reseñables. El comité encargado de su aprobación destacó la profesionalidad del director, su formación intelectual y su carácter. La película fue calificada como “el primer ensayo del cinema social, el primer film revolucionario [de] un nuevo estilo”. Buscaba retratar la cruda realidad del proletariado catalán a partir de la vida cotidiana de un obrero anónimo, asediado por el paro y los agobios de la gran ciudad. En realidad, las masas proletarias eran el verdadero y único protagonista. Estaban representadas en la ficción por Juan, un obrero sin trabajo, que poco a poco descubre cómo canalizar sus energías hacia la conquista de la libertad y la dignidad para él y los de su clase.

Enmarcada en un discurso de leve contenido libertario, la película contiene importantes dosis de crítica social. Hace responsable al egoísmo de la burguesía de la desgracia de los obreros al mantener un sistema en el que resulta tremendamente difícil subsistir. Considerada inevitable, la rebelión de los trabajadores es vista como un elemento beneficioso, la oportunidad para iniciar una vida mejor. La acción se desarrolla en los días inmediatamente anteriores y posteriores a una revolución sin identificar, en la que triunfa el proletariado<sup>37</sup>.

El rodaje terminó a mediados de marzo de 1938 y la película se estrenó en el cine Capitol de Barcelona, a finales de septiembre. Sin embargo, las expectativas depositadas en esta realización quedaron defraudados porque la cinta no tuvo el éxito esperado. Fue mal desde el punto de vista comercial y tampoco obtuvo buenas críticas. Se acusaba al argumento de ser falso y no ajustarse a la psicología del pueblo español.<sup>38</sup> Y eso que Juan, el personaje principal masculino, representaba una serie de valores anarquistas como la dignidad ante la pobreza, el rechazo al capital o la unidad de los

---

<sup>36</sup> Caparros Lera, José María. “La producción cinematográfica española...”, p. 5.

<sup>37</sup> Gil Gascón, Fátima. “¿Películas de guerra? Cine de ficción...”, p. 8.

<sup>38</sup> Sala Noguer, Ramón. *El cine en la España republicana...*, p. 88.

trabajadores... En cualquier caso, *Aurora de esperanza* fue el primer largometraje de cine social rodado en España.<sup>39</sup>

Casi al mismo tiempo aunque desde una perspectiva muy diferente fue rodado *Barrios Bajos*, el segundo largometraje del SUEP. Con guión de Luis Elías, la acción transcurre en los arrabales de una gran ciudad. Los protagonistas principales forman un triángulo bastante trágico. Ricardo (Rafael Navarro) es un joven y apuesto abogado al que persigue la policía por considerarlo implicado en un crimen pasional. Rosa encarna a una muchacha angelical que vive acosada por la maldad y que lucha por no caer en el sórdido mundo de la prostitución. Finalmente, “el Valencia” (José Telmo) da vida a un estibador de pocas palabras y gran corazón, que acoge en su casa a los dos jóvenes desamparados. Este personaje rudo y semianalfabeto, que hallará la muerte por defender la libertad de Ricardo y la virtud de Rosa, es el verdadero héroe de la película.<sup>40</sup>

Esta importante cinta de la CNT también fue estrenada en Barcelona, pocos días después de los hechos de Mayo de 1937. Fue una de las películas más vistas y aplaudidas en la zona republicana. La trama argumental defiende valores anarquistas como la solidaridad, la dignidad de los más pobres, el sacrificio personal por las cosas en las que uno cree o la denuncia de la corrupción en las clases dirigentes. Que “el Valencia” decida afiliarse a la CNT es una guiño a la ideología libertaria y simboliza el despertar de la conciencia social de este entrañable personaje.<sup>41</sup>

Ya en 1938, la central sindical de la CNT daría a luz un film políticamente más explícito. Se titulaba *Nuestro culpable* y fue realizado por Fernando Mignoni. Exponía de forma un tanto festiva y desenfadada buena parte del ideario libertario, desde la crítica a la autoridad hasta la denuncia de la burguesía capitalista pasando por la venalidad de los jueces. Aunque a primera vista pudiera parecer una obra política intrascendente, su eficacia ideológica estaba fuera de duda.

Otras cintas anarquistas del mismo período fueron la frustrada *¡No quiero... no quiero!* (Francisco Elías, 1938). Basada en una obra de Jacinto Benavente, criticaba un tipo de

---

<sup>39</sup> Fernández-Ostos, María Teresa. “La figura femenina en el cine anarquista durante la Guerra Civil: análisis y comparación de *Barrios bajos* y *Aurora de esperanza*”. *V Congreso Universitario Internacional de Investigación y Género*, (2014). Sevilla: Depósito de investigación la Universidad, 2014, pp. 493-508.

<sup>40</sup> Sala Noguera, Ramón. *El cine en la España republicana ...*, p. 91.

<sup>41</sup> Cabeza San Deogracias, José. *El descanso del guerrero: cine en Madrid durante la Guerra Civil española (1936-1939)*. Madrid: Rialp, 2005.

educación retrógrada y clasista. También resultan reseñables la no terminada *Cain* (1937-1938), y la hoy restaurada *Carne de fieras* (1936-1992), de Armand Guerra. Junto con otros filmes de evasión, también resulta de interés el medimetro producido por la FAI titulado *Paquete, el fotógrafo público número 1* (1938). Estaba dirigido por Ignacio F. Iquino y protagonizado por el cómico Paco Martínez Soria.<sup>42</sup>

La CNT desarrolló una potente industria cinematográfica. El cine libertario pretendía ser a un tiempo ideológico y comercial, lo que en ocasiones entraba en conflicto con su propio ideario.<sup>43</sup> Tanto los argumentos como los personajes buscaban reflejar la ideología anarquista. El recurso narrativo más frecuente giraba en torno al héroe-obrero, que representaba la dignidad personal y la nobleza del trabajo frente a la hipocresía, la doblez y el despilfarro de la burguesía capitalista. Con la intención de camuflar su evidente intención propagandística y llegar a un público más amplio, las películas ácratas no tenían inconveniente en adoptar el formato y el lenguaje cinematográfico más comercial.<sup>44</sup>

### 3.1.3 Comunistas

Con este adjetivo deseo hacer referencia a las películas producidas por organizaciones marxistas adheridas a la III Internacional: Partido Comunista español (PCE), Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC), Juventudes Socialistas Unificadas (JSU), Unión General de Trabajadores (UGT), Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, Socorro Rojo Internacional, 13 Regimiento de Milicias Populares "Pasionaria" y, finalmente, la 46 División "El Campesino".

Frente a la propuesta anarquista de que la victoria militar y la revolución social eran dos caras de una misma moneda, los marxistas y sus aliados coyunturales defendieron una política más conservadora y pragmática. Buscaban reconstruir el deteriorado aparato estatal republicano y crear un frente político con un único objetivo: ganar la guerra. Unidad de mando, unidad de acción y unidad en los planteamientos políticos, económicos y sociales. Consecuentes con esa consigna, los comunistas abogaron

---

<sup>42</sup> Caparros Lera, José María. "La producción cinematográfica española...", p. 6.

<sup>43</sup> Según Sala Noguera, p. 96, un sector de la CNT-FAI estaba más preocupado por los intereses de la industria que por los puramente ideológicos, por lo que decidieron rodar un cine abiertamente comercial.

<sup>44</sup> Fernández-Ostos, María Teresa. "La figura femenina en el cine...", p. 505.

también por “un solo cine”. Este debía supeditarse a las necesidades bélicas y volcarse en las tareas propagandísticas inmediatas. Sin embargo, la ansiada unidad defendida por el PCE y el PSUC no se logró nunca.

La práctica cinematográfica marxista tuvo una trayectoria diferente, según se produjera en Madrid o en Barcelona. En la capital republicana, el equilibrio de fuerzas con los anarcosindicalistas evitó enfrentamientos radicales. En el verano de 1936 se creó la Cooperativa Obrera Cinematográfica (COC), afín al PCE, al Sindicato General de la Cinematografía y a los Sindicatos de la Industria Cinematográfica de la UGT. La COC produjo sus propios filmes y distribuyó diversas películas, entre las que figuraban diversos títulos clásicos del cine soviético como *Octubre* (S.M. Eisenstein, 1928), *La línea general* (S. M. Eisenstein, 1929), *Chapaiev, el guerrillero rojo* (Sergei y Georgi Vasiliev, 1934) o *Los marinos de Cronstadt* (Iefim Dzigam, 1936).<sup>45</sup>

Por otro lado, tanto el PCE como el PSUC intentaron poner en marcha su propia productora cinematográfica. Rodaron poco hasta que se formó y consolidó la productora-distribuidora Film Popular (otoño de 1936). Esta empresa impulso y canalizó la práctica totalidad de las actividades cinematográficas de ambos partidos.<sup>46</sup> Conviene apuntar que el PSUC consiguió rodar algunas películas gracias al Departament d'Agitació i Propaganda “Carlos Marx” y a la actividad de un grupo de cineastas denominado Cameramans al Servicio de la República. Cabe destacar los documentales *Quan el camperol és soldat i el soldat és camperol* (1937) y *Las democracias occidentales contra los bombardeos de ciudades abiertas* (1938), entre otros cinco títulos atribuidos al PSUC.<sup>47</sup>

Sin embargo, ni el PCE ni el PSUC lograron producir ninguna película de ficción. Algo que sí consiguieron dos unidades militares filocomunistas, aunque las cintas no figuren entre las más relevantes del bando republicano. La sección de cine del 13 Regimiento de Milicias Populares “Pasionaria” fue creada en el verano de 1936 y se disolvió cuando este regimiento se integró en el 5º Cuerpo de Ejército. En ese intervalo Antonio Vistarini, operador italiano recién llegado de la URSS, y Mauro Azcona, cineasta vasco, produjeron un medimetroraje de ficción titulado *Frente a Frente*. Este filme, del que solo se conservan los dos primeros rollos, cuenta el proceso de toma de conciencia del

---

<sup>45</sup> Crusells, Magí. “El cine durante la Guerra Civil española.” p. 134.

<sup>46</sup> Sala Noguer, Ramón. *El cine en la España republicana...*, p. 118.

<sup>47</sup> Caparros Lera, José María. “La producción cinematográfica española...”, p. 8.

campesinado en vísperas de la sublevación militar del 17 de julio. La secuencia que abre la película recrea un mitin falangista dado en la plaza mayor de un pueblo castellano, con las fuerzas vivas de la localidad presidiendo la tribuna de oradores. Entre los asistentes se encuentran los tres miembros de la célula comunista del pueblo que, a pesar de las amenazas vertidas contra ellos, pondrán en marcha un proceso reivindicativo. La huelga convocada será reprimida salvajemente por la Guardia Civil mientras esas mismas fuerzas vivas —el cura, el terrateniente y el militar— esperan alrededor de un tablero de ajedrez el fin de ‘los rojos’. Lo que no sospechan es que llegará un día en que obreros y campesinos unidos “lucharán hermanados contra la reacción fascista”.

Resulta evidente por el tono exaltado y eufórico de la cinta que esta producción del 13 Regimiento fue realizada durante los primeros meses de guerra, cuando aún se confiaba en un rápido triunfo sobre los facciosos. Tan solo unos meses más tarde hubiera sido impensable realizar un filme semejante y de alguna manera experimental como este<sup>48</sup>. No solo por el descenso de los recursos disponibles sino también por el giro estratégico del PCE, defensor de una república de ‘orden’ y abiertamente contrario a la revolución social impulsada por los anarquistas.

La otra cinta digna de mención se rodó por técnicos adscritos a la División 46, dirigida por Valentín González. Este antiguo sargento de la Legión apodado ‘El Campesino’ hizo una carrera meteórica en el ejército republicano, hasta el punto de mandar ya en 1937 su propia división. Esta contaba con su propia sección de cine, en la que Antonio Vistarini volvió a jugar un papel decisivo. El propio cineasta italiano redactó el guión de *Soldados campesinos*. Se trataba de un documental de ficción protagonizado por una pareja de jóvenes agricultores. Al parecer, la cinta contaba con una excelente partitura musical y su distribución corrió a cargo de Film Popular.

*Soldados campesinos* fue presentada en la exposición de París de 1937. En España se estrenó tras la toma republicana de Teruel. La prensa de la época alabó la calidad de esta obra y la citó como ejemplo de película lograda y de una gran belleza estética. También Vistarini quedó muy satisfecho. El cineasta italiano aseguró que su película “estaba muy dentro de las corrientes del cine internacional; [y que había sido] un filme redondo, de gran unidad y de narrativa muy simple, pero muy comprensible y eficaz

---

<sup>48</sup> Sala Noguer, Ramón. *El cine en la España republicana...*, p. 142.



para la misión que en aquellos momentos tenía el cine en la España republicana”.<sup>49</sup>

### **3.2 Bando nacional**

Salvo en el aspecto puramente militar, no existió un mando unificado de las fuerzas rebeldes en el plano cinematográfico. Rechazar todo lo relacionado con el Frente Popular fue la única consigna compartida en los primeros momentos.<sup>50</sup> Constituida la Junta de Defensa Nacional el 24 de julio de 1936 en Salamanca, el 5 de agosto se creó el Gabinete de Prensa. Semanas más tarde cambió su nombre por el de Oficina de Prensa y Propaganda y sus cometidos estaban claramente delimitados: «órgano encargado exclusivamente de todos los servicios relacionados con la información y la propaganda». El 14 de enero de 1937 se creó un organismo mucho más efectivo: la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, dependiente de la Secretaría General del Jefe del Estado. Poco después, se usó en marcha la Junta de Censura (también cinematográfica), con sedes en Sevilla y La Coruña. Finalmente, y por iniciativa del productor Manuel J. Goyanes, se constituyó el Departamento Nacional de Cinematografía. Esta iniciativa fue aprobada por unanimidad en el Consejo de Ministros del 1 de abril de 1938.<sup>51</sup>

El Departamento de Cinematografía fue adscrito al Ministerio de la Gobernación, encargado de la promoción y seguridad del estado así como del control de las costumbres. La función de ese departamento era muy clara: utilizar la influencia social del cine para generar emociones y orientar la opinión de las masas. Para ello contaría con los films de producción propia y de producción privada. Se abrió así la posibilidad de que CEA y CIFESA, las dos productoras privadas más importantes, colaboraran con la administración estatal. Con el fin de producir un cine más comercial, se recurrió a una fórmula mixta para crear Hispano-Film Produktion.

Desde el Departamento Nacional de Cinematografía se recomendó recrear la España auténtica, la verdadera España, legitimando de paso el golpe militar a partir de la degeneración política republicana. Resultaba imprescindible contrarrestar la propaganda republicana en las pantallas, cuya calidad y poder de convicción internacional estaban

---

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 144

<sup>50</sup> Gil Gascón, Fátima. “¿Películas de guerra? Cine de ficción ...”, p. 9.

<sup>51</sup> Caparros Lera, José María. “La producción cinematográfica española...”, p.9.

siendo a todas luces superiores a los franquistas<sup>52</sup>. Este organismo oficial facilitó los permisos necesarios para filmar en el extranjero. Entre 1938 y 1939 se rodaron ocho largometrajes, tres en Italia y cinco en Alemania. Estos últimos corrieron a cargo de Hispano-Film Produktion, que utilizó como directores a Benito Perojo y a Florián Rey. El primero filmó en 1938 *El barbero de Sevilla*, *Marquilla Terremoto* y *Suspiros de España*, en tanto que el segundo completó al año siguiente *Carmen, la de Triana* y *La canción de Aixa*.<sup>53</sup>

Todas las películas de Hispano-Film Produktion pertenecen al género conocido como *españolada*. Son típicas historias de folclore y pandereta. A pesar de haber sido rodadas en plena guerra civil, apenas hacen alusiones a la contienda.<sup>54</sup> Lo que no deja de ser curioso, a tenor de las recomendaciones del Departamento Nacional de Cinematografía. Solo después de acabada la contienda el cine franquista se hará eco de la Guerra Civil, de la ‘cruzada’ tal como era denominada por los vencedores.<sup>55</sup>

Sorprende lo alejadas que están estas películas de las instrucciones aprobadas por la Junta de Censura en mayo de 1937. Por ejemplo, en *Carmen, la de Triana*, la protagonista es una mujer desenvuelta y deseable, muy alejada del estereotipo franquista. José Navarro (Rafael Rivelles) da vida al protagonista masculino. Encarna a un brigadier expulsado del ejército por sus amoríos con Carmen, prototipo de mujer que puede ser una referencia a la República. Tras salvar a los suyos de una emboscada tendida por guerrilleros contrabandistas, el antiguo militar es premiado y rehabilitado (¿en referencia al bando nacional?). Esa Carmen no está pensada suscitar el rechazo del público. Muy al contrario, este se identifica con esa gitana que canta su dolor por la muerte de su amante bajo la imagen del cristo crucificado. La película está llena de tipos y tópicos raciales: toreros, contrabandistas, gitanos, mujeres que luchan por sus hombres, vino, guitarras, supersticiones, puñaladas, fatalismo, cante y pasión amorosa.

Tampoco parece ajustada a las instrucciones eclesiásticas *El barbero de Sevilla*. Esta

---

<sup>52</sup> Tranche, Rafael y Sánchez-Biosca, Vicente. *El pasado es el destino : propaganda y cine del bando nacional en la guerra civil*. Madrid: Cátedra, 2011.

<sup>53</sup> En *La niña de tus ojos* (1988), comedia que obtuvo siete premios Goya, Fernando Trueba recreó el rodaje ‘españoladas’ en la Alemania nazi. Él mismo calificó esta ocurrencia de ‘surrealista’ en Viana, Israel. “El cine durante la Guerra Civil: entre las bombas y el folclore”, *ABC*, 18.07.2016.

<sup>54</sup> Recalde Iglesias, Marta. “La lucha entre la Iglesia Católica y Falange en el ámbito cinematográfico (1936-1945)”, *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos*. Vol. 1 (2015), pp. 116-128.

<sup>55</sup> Gil Gascón, Fátima. “¿Películas de guerra? Cine de ficción sobre la guerra civil española (1936-1942)” *Revista enlaces*. Centro de estudios superiores Felipe II, Nº 13 (2011).

película transmite una visión totalmente banalizada del matrimonio y del ejército. Resulta además extraño que sorteara la censura el personaje de don Basilio, un cura intrigante borrachín y comilón, siempre dispuesto a venderse al mejor postor.

Las películas rodadas en Alemania pretendían transmitir un mensaje favorable a los insurrectos. Al menos en teoría. Sin embargo, resulta sorprendente la escasa presencia en ellas del elemento religioso. Aquellas primeras coproducciones tenían más puntos en común con el cine comercial rodado durante la República que con el cine de la España franquista. Pasados los primeros momentos de euforia, el régimen franquista optó financiar y promover un cine sin apenas contenido ideológico. No buscaba tanto movilizar al espectador como desmovilizarlo, ofrecerle la posibilidad de escapar —al menos por un rato— de sus acuciantes preocupaciones cotidianas.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Recalde Iglesias, Marta. “La lucha entre la Iglesia Católica y Falange en el ámbito cinematográfico (1936-1945)”, *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos*. Vol. 1 (2015), pp. 116-128.

#### 4. CONCLUSIONES

Como hemos podido comprobar, durante la guerra civil se rodaron pocas películas de ficción. Los documentales fueron mucho más abundantes, lo cual no es de extrañar teniendo en cuenta su inmediatez así como los recursos disponibles y las urgencias del momento. La mayor capacidad de la industria cinematográfica republicana se tradujo en un mayor número de títulos producidos. Pero más allá del número de películas producido por uno u otro bando, resulta sorprendente que el trasfondo ideológico de todas ellas no sea tan marcado como cabía suponer en un clima bélico. Esa es una primera conclusión.

En el bando republicano, las iniciativas corrieron a cargo de agentes muy diversos (instituciones oficiales, partidos, sindicatos, unidades militares, etc.). Los anarquistas fueron los primeros en rodar cine de ficción. Entre los libertarios resulta llamativo el pulso mantenido entre quienes deseaban reforzar el sesgo ideológico y partidista de los filmes y quienes, sin renunciar a sus valores morales e ideológicos, apostaban por un cine más convencional con el fin de llegar a un público más amplio. Ambas posturas resultan claramente visibles al comparar *Aurora de Esperanza* con *Barrios Bajos*.

La intencionalidad política resulta más evidente en el cine de ficción patrocinado por el Gobierno de la República y por los comunistas. Consciente de la importancia que el lenguaje cinematográfico podía tener en la conquista de la opinión pública internacional, el Gobierno patrocinó la superproducción titulada *Sierra de Teruel*. El guión, en cuya escritura intervino Max Aub, estaba basado en una novela de André Malraux. A pesar del esfuerzo realizado por sus promotores, la película no estuvo lista hasta julio de 1939, con la contienda ya finalizada. A diferencia de los anarquistas, que pensaban que la guerra y la revolución iban de la mano, los comunistas pensaban que debía anteponerse la victoria a la revolución social. Para vencer al fascismo no bastaba la solidaridad de clase; resultaba imprescindible además movilizarse y organizarse siguiendo el ejemplo de *Frente a frente* o *Soldados campesinos*.

La tercera conclusión apunta a las películas realizadas en el otro bando. Al inicio de la contienda, la industria cinematográfica en manos de los franquistas era muy endeble. Para activar la renovación del ramo los sublevados recurrieron tanto a la iniciativa

privada como a las productoras extranjeras. Por eso algunas películas se rodaron en estudios alemanes y en otras aparecen actores italianos. La influencia extranjera explica el carácter folclórico y escapista de esas películas, más interesadas en retratar los estereotipos de la cultura popular que en el explicar las claves del conflicto social que estaba viviendo la sociedad española. A fin de cuentas, esa era la imagen que tenían esos países de España.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

Ansola González, Txomin. “En busca del dato perdido. Fuentes y metodología de la historia del cine en el ámbito local”, *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, nº12 (2005), pp. 1-9, Dialnet.

Ansón, Antonio. “El impacto del cine en las vanguardias históricas”. *Archivo Español de Arte*. Tomo 85, nº 339 (2012), pp. 251-264.

Arrillaga y Celeste Leira, Ignacio. “Legislación e industria cinematográfica durante la Guerra Civil”, en Del Amo García, Alfonso e Ibáñez, María Luisa. *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra. 1996.

Cabeza San Deogracias, José. *El descanso del guerrero: cine en Madrid durante la Guerra Civil española (1936-1939)*. Madrid: Rialp, 2005.

Caparros Lera, José María. “La producción cinematográfica española durante la guerra civil”. *Congreso La Guerra Civil Española 1936-1939*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006.

Crusells, Magí. “El cine durante la Guerra Civil española”. *Comunicación y sociedad*. Vol. 11, nº 2 (1998), pp. 123-152. Dialnet.

Crusells, Magí. *La Guerra Civil española: cine y propaganda*. Barcelona: Ariel, 2003.

Del Amo García, Alfonso e Ibáñez, María Luisa. *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra. 1996.

Fernández-Ostos, María Teresa. “La figura femenina en el cine anarquista durante la Guerra Civil: análisis y comparación de *Barrios Bajos* y *Aurora de esperanza*”. *V Congreso Universitario Internacional Investigación y Género*. Sevilla: Depósito de Investigación Universidad de Sevilla, 2014, pp. 493-508.

García Fernández, Emilio C. *Historia ilustrada del cine español*. Madrid: Planeta, 1985.

García Ferrero, Alejandro. “Las salas de cine en Madrid. De los primeros cinematógrafos a la demanda por «salvar» los cines históricos de la ciudad”. *Estudios Geográficos* Vol. 77, nº 280 (2016), pp. 115-153.

Gil Gascón, Fátima. “¿Películas de guerra? Cine de ficción sobre la guerra civil española (1936-1942)”, *Revista enlaces*, nº 13 (2011).

Martínez Gil, Fernando, “La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas?”, *Vínculos de Historia*, nº 2 (2013), pp. 351-372, Dialnet.

Martínez, Josefina. “Del rojo al azul. Las pantallas de las dos Españas”. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V. Historia contemporánea* (2009), pp. 117-139. Dialnet.

Nieto Ferrando, Jorge. “La «Edad de oro» y su abrupta conclusión. La prensa cinematográfica en la II República y la Guerra Civil”, en Pérez Perucha, Julio y Rubio Alcoce, Agustín. *Faros y torres vigía: el cine español durante la Segunda República*. XIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), 2016, pp. 317-319.

Paz Rebollo, María Antonia y Cabeza San Deogracias, José. “La realidad que vieron los españoles. El cine de no-ficción durante la II República española (1931-1936)”. *Hispania: Revista española de historia*, vol. 70, nº 236 (2010), pp. 737-764. Dialnet

Pérez Bowie, José Antonio. “La ideologización del discurso teórico-crítico sobre el cine durante la Segunda República”, en Pérez Perucha, Julio y Rubio Alcoce, Agustín. *Faros y torres vigía: el cine español durante la Segunda República*. XIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), 2016 pp. 337-345.

Recalde Iglesias, Marta. “La lucha entre la Iglesia Católica y Falange en el ámbito cinematográfico (1936-1945)”, *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en*

*el cine en español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos*. Vol. 1 (2015).

Sala Noguera, Ramón. *El cine en la España republicana durante la Guerra civil: (1936-1939)*. Bilbao: Mensajero, 1993.

Sánchez-Biosca, Vicente. *Cine y Guerra Civil Española: del mito a la memoria*. Madrid: Alianza, 2006.

Sánchez Biosca, Vicente. “Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española (1936-1939)” en Castro de Paz, José Luis (coord.). *Cine y Guerra Civil: nuevos hallazgos: aproximaciones analíticas e historiográficas*. 2009, pp. 75-94.

Tranche, Rafael y Sánchez-Biosca, Vicente. *El pasado es el destino: propaganda y cine del bando nacional en la guerra civil*. Madrid: Cátedra, 2011.

Viana, Israel. “El cine durante la Guerra Civil: entre las bombas y el folclore”, *ABC*, 18.07.2016.